



SCUOLA NORMALE SUPERIORE  
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN STORIA DELL'ARTE

**PRIMITIVI IN MOSTRA: EVENTI, STUDI E  
PERCORSI ALL'INIZIO DEL NOVECENTO**

Relatore:

Chiar.mo Prof.  
ENRICO CASTELNUOVO

Candidata:

Dott.ssa  
ELISA CAMPOREALE

Anno accademico 2005 - 2006

«Ci si è mai chiesti perché una mostra di antichi dipinti suscita nel pubblico un interesse tanto maggiore che il museo? Di fatto la mostra tende a sovrapporsi e sostituirsi al museo perché rappresenta in qualche modo il “tipo” del museo moderno e quindi risponde in modo più diretto e preciso alle esigenze dell’educazione estetica del pubblico [...] le mostre interessano il pubblico perché presentano problemi, cioè perché sono ordinate secondo un criterio sistematico che nel museo non è possibile applicare con sufficiente larghezza».

G.C. ARGAN, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, III, Roma, Colombo, 1967, 467.

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

## PREFAZIONE

L'argomento di questa ricerca nasce da un seminario biennale tenutosi negli anni accademici 2002-2003 e 2003-2004 alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Il seminario, coordinato dal Professor Enrico Castelnuovo, verteva su una serie di importanti esposizioni di arte medievale allestite negli ultimi cento anni. In tale cornice l'*Esposizione di arte antica senese*, che per la prima volta aprì le sale di Palazzo Pubblico a Siena nel 1904, fu l'argomento del mio primo contributo e l'*Esposizione di dipinti e maioliche senesi* organizzata dal Burlington Fine Arts Club di Londra nello stesso 1904 fu argomento del mio secondo intervento. La mia attenzione quindi si rivolse alla pittura senese del quattordicesimo e quindicesimo secolo attraverso le letture che se ne ebbero in uno stesso anno in contesti quanto mai diversi: come gloria cittadina ed esito di ricerche svolte da un folto gruppo di eruditi a Siena e come raffinato oggetto da collezione delle case aristocratiche inglesi a Londra.

La tessitura di questo lavoro prevede una introduzione alla fortuna dei Primitivi italiani a partire dalla fine del Settecento, letta attraverso le opere, gli studi, i viaggi, le letture e i contatti tra conoscitori, studiosi e letterati e attraverso il loro rapporto con l'Italia. Questo punto di vista è stato privilegiato perchè viaggi, letture e scambi sono storicamente documentati, perchè l'Italia rappresenta il contesto di provenienza dei Primitivi in esame e perchè come conseguenza di queste interazioni si è andata formando una griglia di conoscenze sulla quale si basano contributi di ricerca di grande importanza. Per completare il quadro della temperie culturale di questo periodo sono presenti nell'Introduzione riflessioni sulla ricezione dei Primitivi italiani presso gruppi di artisti attivi tra diciannovesimo e ventesimo secolo. Segue un primo capitolo incentrato sul ritorno di tale fortuna in campo espositivo nel corso dell'Ottocento ed all'inizio del Novecento in Inghilterra e in Italia, una esplorazione degli esiti delle esposizioni eucaristiche, regionali e nazionali allestite in numerosi centri italiani in questo lasso di tempo. Si tenta poi di scavare nelle motivazioni culturali, storiche e sociali e nei contesti che seppero creare tali eventi espositivi, eventi che sfociarono in

risultati, come le mostre di Siena del 1904 e di Perugia del 1907, tra i più significativi di inizio secolo. L'attenzione si espande, nel secondo capitolo, ad illustrare la *Mostra dell'Antica Arte Senese* ed inoltre il clima culturale che permise la riunione dei tesori dell'arte medievale presenti sul territorio senese e lo studio dei circa quarantamila pezzi esposti in quaranta sale di Palazzo Pubblico, da armi a smalti, miniature e maioliche, dove comunque la parte del leone era svolta dai Primitivi. Il terzo capitolo è dedicato alla *Exhibition of Pictures of the School of Siena*: circa settanta dipinti di qualità altissima andarono ad occupare le pareti di un esclusivo club di collezionisti ed esperti d'arte della capitale dell'Impero britannico, città dove le prime esposizioni di *Old Masters* ebbero luogo. Si indagano sia le dinamiche culturali e di mercato che favorirono l'evolversi di questo fenomeno, che la storia e i protagonisti del Burlington Fine Arts Club, istituzione culturale privata inglese, sinora mai stata oggetto di uno studio sistematico e che costituisce la culla delle mostre e dei cataloghi di taglio scientifico, come si intendono ancora oggi. Alla fine del terzo e per tutto il quarto capitolo si svolge un confronto tra i due eventi di Siena e di Londra: lo sviluppo procede con un esame delle figure degli studiosi che furono alla testa delle rispettive mostre, dei rispettivi cataloghi e ancora con gli esiti che queste ebbero sul mercato dell'arte, sui riflessi del fenomeno del collezionismo di Primitivi senesi nella letteratura coeva. Il quinto capitolo chiude la parabola delle mostre di Primitivi di inizio Novecento in Italia con una sintesi sul difficoltoso *iter* legislativo delle normative in materia di tutela dei beni culturali dall'Unità d'Italia fino ai primi del Novecento e con una panoramica su esposizioni posteriori al 1904, in particolare quelle di Grottaferrata, Chieti e Macerata del 1905. Con maggiore ampiezza è analizzata quella dell'antica arte umbra tenutasi a Perugia nel 1907, per arrivare al 1912 con una esposizione proposta ancora una volta da Siena *In onore di Duccio di Boninsegna e della sua scuola*. Altri fili di ricerca all'interno del lavoro tentano di seguire le dispersioni subite dal patrimonio artistico senese, i dibattiti che le accompagnarono al di qua ed al di là delle Alpi, le campagne di catalogazione, la situazione degli studi, i contributi critici e quelli di taglio divulgativo che accompagnarono le principali esposizioni dell'inizio del ventesimo secolo.

Il tema della storia delle mostre, della loro genesi e del loro impatto nella storia del collezionismo, del gusto e della cultura, ed in particolare la storia di esposizioni di *Old Masters*, è un percorso di ricerca, aperto e suggerito da Francis Haskell proprio tra le mura della Scuola Normale, nel ciclo di Lezioni Compsettiane del 1999. Percorso ripreso dal Professor Enrico Castelnuovo che ha coinvolto prima gli allievi e poi

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

numerosi colleghi nelle Giornate di Studi dedicate a *Un secolo di esposizioni di arte medievale* (15 e 16 ottobre 2004). Il volume miscelaneo che raccoglie questi esiti sarà presto ultimato e comprenderà il quarto capitolo di questo lavoro. Il secondo capitolo è pubblicato nel volume del 2004 degli *Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*. Il terzo capitolo *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra* insieme con la sua appendice fanno parte del catalogo della mostra al momento in corso a Siena in Palazzo Pubblico, dal titolo *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*.

Ricordo, con gratitudine, che le ricerche svolte a Londra sono state possibili grazie ad un finanziamento del Ministero per l'Istruzione, l'Università e la Ricerca nel quadro del Progetto Giovani Ricercatori 2003; e ad uno della Francis Haskell Memorial Fund Scholarship 2005. Devo a mio marito Marco Uzielli la grafica del testo di questo volume, mentre quella delle immagini e la copertina sono il risultato dell'impegno di Andrej Tarkovskij; ringrazio entrambi di cuore.

Questi miei studi non sarebbero in questa forma senza aver potuto ascoltare gli interventi degli amici e colleghi che prendevano parte al seminario e senza l'impagabile entusiasmo del Professor Castelnovo, sapiente guida del gruppo. Questa tesi infine molto deve al costante e generoso sostegno della mia famiglia, che percepisco spiritualmente sempre accanto a me, nelle persone dei miei genitori, Elena e Giovannangelo, di mia sorella Carlotta e di mio marito, questi ultimi entrambi, per motivi belli e diversi, 'al di là di un mare'.

## INTRODUZIONE

**PRIMITIVI ALLA RIBALTA**

Nel 1836 Alfred de Musset in *La Confession d'un enfant du siècle* scriveva «les appartements des riches sont des cabinets de curiosité: l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque»<sup>1</sup>. Non so se la crescente fortuna dei Primitivi come modello per gli artisti e come oggetto di studio e da collezione, alla quale si assiste nel corso dell'Ottocento, si possa inscrivere in questa sorta di disorientamento descritto dallo scrittore francese, ma è stato osservato che prima dell'Ottocento l'interesse per i Primitivi non era legato ad apprezzamento estetico, ma piuttosto a motivazioni storiche o devozionali<sup>2</sup>. Nel corso del Settecento il fenomeno del collezionismo di Primitivi è indotto dagli studi italiani e l'interesse collezionistico sviluppatosi in Italia<sup>3</sup>, a sua volta, innescò un interesse per il genere dei Primitivi negli stranieri e ne incoraggiò lo studio anche fuori dell'Italia<sup>4</sup>.

Al fine di introdurre l'oggetto di studio primario di questo lavoro, le esposizioni di Primitivi italiani allestite all'inizio del Novecento, è necessario compiere un breve percorso per ripensare alla scoperta dei Primitivi nel periodo che precede il ventesimo

---

<sup>1</sup> In italiano: «gli appartamenti dei ricchi sono dei 'cabinets' di curiosità; l'antico, il gotico, il gusto del Rinascimento, quello di Luigi XIII, tutto vi è mescolato. Insomma abbiamo cose di tutti i secoli, fuori che del nostro, e ciò non si è mai visto in altra epoca»; si veda BENEDETTI 1982, 122. La citazione è tratta dal quarto capitolo della prima parte del libro dello scrittore francese, testo del quale ho potuto consultare solo una edizione successiva alla prima, si veda MUSSET 1867.

<sup>2</sup> Dobbiamo questa acquisizione a Giovanni Previtali nel testo *La fortuna dei Primitivi*. Per la prima edizione si veda PREVITALI 1964; per la seconda si veda PREVITALI 1989<sup>2</sup>. Per il capitolo sulle collezioni di Primitivi settecentesche, dove si afferma, oltre a questa priorità negli studi, anche che la formazione delle collezioni italiane precede quella delle collezioni straniere, si veda anche la traduzione francese PREVITALI 1965, 66-67.

<sup>3</sup> Nel variegato panorama italiano di questo periodo non mancarono episodi di 'sordità' nei riguardi di ritrovamenti di opere di grandi artisti. Ad illustrare questa situazione si possono citare le parole di Cesare Guasti del 1849, riferite al ritrovamento di due affreschi di Giotto in Santa Croce avvenuto otto anni prima: «Un pittore inglese, in un giornale di quella lingua (*l'Atheneum*), ha parlato per primo, e credo il solo, del ritrovamento di due affreschi di Giotto nella cappella de' Peruzzi, facendo a noi un tacito rimprovero come se guardassimo il racquisto de' patrii tesori con quella stupida indifferenza con cui troppo spesso gli veggiamo valicare l'alpi ed il mare». Per questo testo e riflessioni in merito, si veda BAROCCHI 1998, 447, 529.

<sup>4</sup> I contributi italiani agli studi considerati molto importanti da Previtali sono sostanzialmente quelli di Zanetti, Affò, Della Valle e Lanzi. Per queste aperture si veda PREVITALI 1989<sup>2</sup>, 235-237.

secolo. Data la complessità del fenomeno, difficilmente circoscrivibile a causa dei viaggi, dei diversi luoghi di residenza dei protagonisti, delle loro letture e dei loro rapporti, il percorso proposto potrebbe non risultare rettilineo. Dopo una breve messa punto su alcune figure che prepararono la strada per la riscoperta dei Primitivi nei vari contesti, detto percorso si articolerà tra Italia, Francia, Germania e Inghilterra attraverso una messa a fuoco di alcune personalità di spicco della storia della cultura e dell'arte e negli esordi degli studi storico-artistici con alcuni accenni ai loro contributi.

Ramificazioni del percorso saranno dirette a seguire le orme di intellettuali ed eruditi francesi, inglesi e tedeschi che viaggiarono, soggiornarono o risiedettero in Italia, e così facendo, svilupparono le loro conoscenze sui Primitivi italiani. L'importanza del contatto diretto con l'Italia è stata inquadrata sia in quanto rappresenta il contesto di provenienza dei Primitivi e quindi una esperienza imprescindibile per la conoscenza di opere inamovibili, come in genere sono i cicli affrescati e le architetture, sia in quanto luogo di incontro di artisti ed intellettuali europei. Le esplorazioni si inoltreranno verso il nascente culto dei Primitivi nell'interpretazione di scrittori romantici, di gruppi di artisti come Nazareni, *Barbus* e Preraffaelliti, teorici dell'*Oxford Movement* e verso le loro relazioni reciproche, a distanza come sul suolo italiano. Percorsi collaterali punteranno verso l'individuazione delle figure che funsero da tramite nella diffusione di queste idee in contesti culturali diversi e, inoltre, delle figure che diffusero la conoscenza dei dipinti Primitivi attraverso opere e riproduzioni a stampa. Più breve sarà il tratto del percorso dedicato agli studiosi attivi a partire dalle ultime decadi dell'Ottocento, spesso studiosi di grande rilievo per l'ideazione di metodi di attribuzione, soprattutto quando saranno toccati personaggi come Bernard Berenson e Adolfo Venturi, la cui attività si svolge in gran parte nel Novecento. I loro ritratti, in qualità di collezionisti, studiosi, funzionari pubblici o temuti critici di mostre potranno essere completati dalla lettura dei capitoli successivi, dove ripetutamente compaiono 'in azione'.

#### COME TUTTO COMINCIÒ

Periodo chiave per la riscoperta dei Primitivi furono i decenni a cavallo tra Settecento e primo Ottocento e questa fu favorita da uno scenario culturale

particolarmente propizio<sup>5</sup>. Nel tardo Settecento si era andata sviluppando una storiografia che gradualmente si emancipava dalla cronaca politica per aprirsi alla storia della cultura. La storia cominciava ad essere vista come un processo unitario, in continuo cambiamento, comprensibile soprattutto una volta sviscerate le fasi di transizione da un'epoca ad un'altra. Il nuovo approccio storiografico teneva conto anche delle diversità territoriali ed assimilava metodi e modelli dalle scienze naturali<sup>6</sup>. Nascono in questo contesto le prime storie specialistiche, a cominciare dalla *Storia dell'Arte*: quella di Johann Joachim Winckelmann per l'arte antica (1764) e quella di Luigi Lanzi per l'arte rinascimentale fino all'epoca moderna (1792). Una buona base di conoscenze sulle vicende artistiche dal tredicesimo al quindicesimo secolo si era andata formando a partire dal secondo Cinquecento, grazie alle serie di 'Vite di artisti', inaugurate dal modello vasariano.

Non è qui la sede per fare riflessioni sui contributi di Winckelmann e di Lanzi. Un dato che in questo contesto mette conto sottolineare è la priorità conferita nella *Storia pittorica dell'Italia (1795-1796)*<sup>7</sup> alla scuola fiorentina sulla senese: basti ricordare le parole con le quali Lanzi celebrava Giotto, padre di tutti i Primitivi, in riferimento alla Cappella degli Scrovegni: «È opera che sorprende, e perchè sopra ogni altro suo fresco conservatissima, e perchè piena di quella grazia nativa e di quel grande che Giotto egregiamente seppe congiungere»<sup>8</sup>; e inoltre le parole con le quali illustrava le caratteristiche della scuola senese come la «[...] perfezione del disegno, che non è il forte di quei maestri, come può dirsi dei Fiorentini. Nel resto non ha la Scuola senese caratteri così originali come alcune altre»<sup>9</sup>. Nella prima versione del 1792 di questo testo infine Lanzi, riferendosi a Ugolino da Siena e a Duccio, affermava: «L'uno e l'altro han qualche somiglianza co' miglior Fiorentini; il primo con Cimabue, il secondo

<sup>5</sup> Per un quadro sul panorama italiano di questi anni tra antiquaria e letteratura, si veda BAROCCHI 1998, 5-9.

<sup>6</sup> Nell'ambito universitario non erano infrequenti sovrapposizioni tra materie considerate secondarie. Johann Heinrich Schulze, che fu professore di Winckelmann nel 1738 a Halle, insegnava numismatica antica e farmacia. Per questo dato e per una trattazione degli interessi di storia naturale di Winckelmann, si veda DÉCULTOT 2000, 193-215, 197 (con bibliografia). Un secolo dopo a Erlangen il giovane Giovanni Morelli dedicava un anno, il 1837-1838, allo studio delle scienze naturali, si veda GIBSON-WOOD 1988, 170.

<sup>7</sup> Nel 1792 era uscita una versione della *Storia pittorica* limitata alle scuole fiorentina, senese, romana e napoletana. La prima edizione completa, che si presenta priva di immagini, della *Storia pittorica dell'Italia* fu pubblicata a Bassano in tre volumi nel 1795-1796. Altre edizioni seguirono negli anni successivi; per queste notazioni si veda PREVITALI 1989<sup>2</sup>, 130-144, 133-137. Sui criteri e le scelte adottate da Lanzi, si vedano BAROCCHI 1979, BOLOGNA 1982, 152-157.

<sup>8</sup> Si veda LANZI 1795-1796, II, 6.

<sup>9</sup> Si veda LANZI 1795-1796, I, 276.

per osservazione del Baldinucci, con Giotto; ma non è quella somiglianza che certamente decide del magistero»<sup>10</sup>.

Contributi recenti tendono a rivedere l'immagine di Winckelmann come isolato fondatore degli studi storico-artistici, a favore di una continuità di metodi sviluppati e passati dall'antiquaria alla storia dell'arte, attraverso la letteratura di viaggio, le storie locali, le raccolte di stampe, le storie dei popoli, le storie universali<sup>11</sup>. Importante fu il tramite rappresentato da Giovanni Domenico Fiorillo, che permise di saldare *connoisseurship* e paleografia secondo una direzione di ricerca già indicata per certi versi all'inizio del diciassettesimo secolo da Giulio Mancini.

Le *Considerazioni sulla pittura come di Diletto di un Gentiluomo* di Mancini, la cui redazione risale in gran parte agli anni 1618-1621<sup>12</sup>, anche se videro la luce delle stampe solo nel 1956, conobbero ampia circolazione in versione manoscritta. La rinascenza della pittura è indicata dall'autore con i pregiotteschi; l'età perfetta a suo avviso andava circa dal 1490 al 1550, ma anche anteriormente a questo periodo egli riuscì a comprendere appieno l'eccezionalità di Masaccio<sup>13</sup>. Mostrò interesse per il Duecento e riuscì a relativizzare il concetto di bellezza in rapporto alle varie epoche, anche se lontano dall'ideale classico di bellezza<sup>14</sup>. Il medico senese, da dilettante quale era, fece sue le esigenze dell'amatore, come quella di comprendere la tecnica di un'opera, il secolo, la nazione, la scuola, il livello di qualità, se fosse un originale oppure una copia,

---

<sup>10</sup> Si veda LANZI 1792, 154-155.

<sup>11</sup> Mi riferisco agli esiti del 1998 delle articolate argomentazioni di Gabriele Bickendorf e, per questi punti in particolare, a quelle di Elisabeth Décultot, si vedano BICKENDORF 1998, 273-356, DÉCULTOT 2000, 245-292.

<sup>12</sup> Per quanto riguarda le fonti delle *Considerazioni sulla pittura come di Diletto di un Gentiluomo* Mancini conosceva Platone, Aristotele e Plinio il Vecchio, per le opere medievali di Roma si basava su Ugonio e Panvinio, ma la fonte principale è Vasari; meno attendibile nel complesso risulta il suo testo sui pittori e le opere del quindicesimo secolo. Per ampie considerazioni su Mancini critico e storico, ricordo soltanto SALERNO 1957. Si vedano anche le riflessioni di Julius Schlosser del 1924 in SCHLOSSER MAGNINO 1964, 613-614.

<sup>13</sup> In un periodo successivo l'eccezionalità di Masaccio non sfuggì nemmeno a critici e scrittori che non anticiparono i tempi in termini di gusto e di tagli come fece Mancini. Heinrich Mayer per esempio nel 1800 scrisse *Masaccio*, dove si prefiggeva di spiegare la posizione di Masaccio nella storia della pittura, la sua superiorità e la sua influenza sulle generazioni successive. Di idee molto vicino a quelle di Goethe, non apprezzava Giotto e non menzionò Angelico, ma si allineò con quel filone della critica che esaltava i bolognesi e Pietro da Cortona. Preferenze analoghe dimostra Stendhal nella sua *Histoire de la peinture en Italie* (1817), dove comunque esprime apprezzamento per le espressioni di Cimabue, per il genio di Masaccio o il realismo di Signorelli e Ghirlandaio. Su tutti questi punti, si veda VON KLENZE 1906, 231-236, 240.

<sup>14</sup> Mancini fu il primo a dedicare attenzione alle immagini romane della 'Madonna di San Luca', considerandole opere d'arte Per l'elenco delle Madonne di San Luca nella prima edizione a stampa, si veda MARUCCHI (a cura di) 1956, 55 (e le note al testo 121-124).

se fosse opera del maestro, e in tal caso ne ricercava i caratteri individuali, o di allievi. Per la prima volta quindi nelle *Considerazioni sulla pittura* si tenta, con mentalità nuova, di impostare i problemi e di fissare il metodo per una critica interpretativa e storica<sup>15</sup>.

Fiorillo, pittore e professore di origine italiana trapiantato in Germania, fu curatore, tra i molti contributi, della quarta edizione tedesca della *Storia pittorica* del Lanzi. Questa storia sistematica della pittura influenzò il suo progetto, pubblicato in cinque volumi tra il 1798 e il 1808 ed in altri quattro tra il 1815 e il 1820, chiamato *Geschichte der zeichnenden Künste*<sup>16</sup>, dove descrisse tutte le scuole pittoriche d'Europa<sup>17</sup>. Tale importante figura di studioso che funse da tramite tra cultura italiana e germanica, dal 1783 insegnò storia dell'arte a Göttingen e riuscì a trasmettere agli allievi un metodo di ricerca nuovo ma legato alla tradizione antiquaria sei-settecentesca<sup>18</sup>. Nella *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* (1798-1808) l'autore divideva in tre epoche la storia dell'arte europea (medievale, moderna e contemporanea sul modello del ciclo naturale vasariano), fondendo il criterio cronologico con quello geografico delle scuole pittoriche di Lanzi, taglio quest'ultimo che nell'equilibrio complessivo sottostava alle spartizioni cronologiche e che era criticato per l'eccessiva frammentazione delle scuole. Fiorillo metteva in dubbio, ad esempio, la possibilità di distinguere tra la scuola senese e quella fiorentina, soprattutto dopo la conquista di Siena da parte dei Medici, che coincise a metà Cinquecento con il successo del modello michelangiolesco in pittura<sup>19</sup>. In polemica con Winckelmann negava la possibilità di un cambio netto di gusto tra l'età di Costantino e il basso Medioevo, attraverso l'analisi di una serie di fattori politico-culturali leggeva piuttosto in questi secoli una progressiva trasformazione della produzione artistica. In Italia

<sup>15</sup> Mancini, dal 1623 medico personale di Urbano VIII, aprì la strada anche per il genere della guide. Il suo *Viaggio per Roma per vedere le pitture che si trovano in essa* (1623-1624) è considerata la prima guida artistica in senso moderno, si veda SALERNO 1957, IX.

<sup>16</sup> Sull'importanza del modello rappresentato dalla *Storia pittorica* di Lanzi, che Fiorillo conosceva inizialmente nella edizione del 1782 (limitata alle scuole fiorentina, senese, romana e napoletana), si veda MEYER 2001, 45-48.

<sup>17</sup> I primi due volumi sono dedicati all'arte italiana, seguono i volumi sull'arte francese, spagnola e inglese. Per un inquadramento su questo unico progetto e sulla struttura rispettivamente della *Storia delle arti del disegno da loro risorgimento fino ai tempi più recenti* e della successiva *Storia delle arti del disegno in Germania e nei Paesi Bassi*, si veda MEYER 2001, 43-45, 101-104.

<sup>18</sup> Su tale metodo, si veda BICKENDORF 1998. Sui contributi di Fiorillo, si vedano HÖLTER 1997, GINZBURG 2003, 41-42.

<sup>19</sup> La riflessione di Fiorillo sulla scuola senese si legge nel primo volume (1798, 253-255) Per una traduzione in italiano, si veda MEYER 2001, 49-51, 145-147.

Fiorillo coglieva una vera continuità artistica dall'alto Medioevo, garantita dalla costante dell'antico preso a modello dagli artisti e dalla costante della committenza ecclesiastica<sup>20</sup>. La convergenza e l'interazione degli esiti degli studi di antiquaria e della nuova filologia romantica tedesca crearono le premesse per nuovi approcci e nuove letture: l'immagine di Simone Martini, per indicare un esempio, viene risagomata a partire dagli ultimi anni del Settecento<sup>21</sup>.

In Inghilterra, aperture nella direzione dell'apprezzamento della pittura dei Primitivi italiani si registrarono nel Settecento da parte di personalità varie. Edward Wright viaggiò in Italia come tutore di Lord George Parker nei primi anni venti di quel secolo e fu tra i primi ad apprezzare Carpaccio (anticipando Ruskin); dai suoi scritti sappiamo che sapeva anche discernere tra dipinti falsi ed autentici<sup>22</sup>. Queste prime aperture sono particolarmente apprezzabili se si pensa che nel 1722 fu pubblicato *An account of some of the statues, basreliefs, drawings, and pictures in Italy* di Jonathan Richardson, dove praticamente non sono menzionati pittori anteriori a Raffaello<sup>23</sup>. Joshua Reynolds studiò in Italia dal 1749 al 1752, dedicandosi anche agli affreschi di Mantegna della Cappella degli Eremitani a Padova e a quelli di Masaccio al Carmine a Firenze. Persuaso che ogni artista dovesse ripetere nei propri sforzi e nei propri risultati tutta la storia dell'arte, fu convinto assertore della necessità dello studio e della conoscenza diretta delle opere dei maestri antichi, dei quali in particolare amava Michelangelo; dal 1768 fu il primo presidente della Royal Academy<sup>24</sup>. A Firenze incontrò Ignace Hugford, pittore, conoscitore e celebre collezionista inglese<sup>25</sup>, a Roma incontrò il pittore ed incisore

<sup>20</sup> Per una accurata analisi di queste tematiche, si veda MEYER 2001, 59-67. Sulle idee di Fiorillo in merito alla genesi della pittura tedesca primitiva, si veda MEYER 2001, 69-73, 148-157.

<sup>21</sup> Sull'immagine di Simone Martini riveduta sia come figura di artista che nelle opere, si veda CASTELNUOVO 1988.

<sup>22</sup> Le *Observations made in travelling through France, Italy, etc... in the years 1720, 1721 and 1722* di Wright uscirono a Londra nel 1730. Sull'apprezzamento dei Primitivi italiani da parte di pittori, collezionisti e conoscitori inglesi nel corso del Settecento, si veda BORENIUS 1923, 259-262.

<sup>23</sup> Dei Primitivi Pinturicchio fu l'unico ad essere apprezzato da Richardson. Questo testo si imporrà come un classico ed avrà ristampe e traduzioni, si veda VON KLENZE 1906, 212-214.

<sup>24</sup> Reynolds divenne l'intelligenza operativa della Royal Academy; fino al 1790 pronunciò il discorso accademico in occasione delle premiazioni degli allievi, dove offrì una sintesi delle proprie esperienze e teorie sull'arte. Il genio per antonomasia era rappresentato da Michelangelo, non era l'unico a pensarla così; ricordo soltanto che anche Diderot apprezzava molto Michelangelo, si veda VON KLENZE 1906, 209, 236-237.

<sup>25</sup> Fu il primo straniero a mettere insieme una collezione di dipinti antichi, per questo dato e per una disamina su altri grandi collezionisti inglesi di Primitivi del Settecento, si veda ad esempio PREVITALI 1965, 7. Per qualche precisazione sulle vicende di alcune raccolte settecentesche, come la collezione Arundel, basate su postille manoscritte trovate in una edizione degli *Works* di Richardson del 1728, si veda WATSON 1944.

Thomas Patch, che dal 1755 risiedeva a Firenze<sup>26</sup>, al quale si deve la prima pubblicazione di incisioni che illustrano la produzione di Primitivi italiani, realizzata con il dichiarato intento di fornire testimonianze su varie fasi della storia della pittura. La serie di incisioni di Patch, uscite tra il 1770 e il 1772, erano dedicate agli affreschi del Carmine, subito prima che parte di essi andasse perduta<sup>27</sup> e a Fra' Bartolomeo; una quarta serie del 1774 verteva sui rilievi della *Porta del Paradiso* del Ghiberti. Anche se lo stile di Patch non distingue fra i modi e la resa di questi diversi maestri, è la precocità dell'idea che conta<sup>28</sup>. La pubblicazione di tali opere, fino allora mai diffuse a mezzo stampa, funse da stimolo per lo sviluppo di uno stile primitivo e incontaminato, avvertibile ad esempio nell'opera di Cumberland e Flaxman, e di una tradizione pittorica nuova<sup>29</sup>. Le serie di Patch precedono l'*Etruria Pittrice* del Lastri (1791) ed anche la serie di oltre cento incisioni del Camposanto di Pisa di Carlo Lasinio (1810), che in seguito tanto entusiasmarono i Preraffaelliti<sup>30</sup>.

## FRANCESI E INGLESI IN ITALIA E CHE COSA NE NACQUE

La necessità di approfondire lo studio delle vicende dei secoli anteriori a Raffaello fu sentita per primo da Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, a partire dagli anni Ottanta

<sup>26</sup> Patch, allievo di Vernet a Roma, fu costretto all'esilio nel 1755 e si stabilì a Firenze, dove intraprese l'attività di pittore di vedute destinate ai viaggiatori inglesi, si veda CHIARINI 1994.

<sup>27</sup> La serie del 1770 riguardava gli affreschi di Masaccio, quella del 1772 gli affreschi della Cappella Manetti dati da Vasari a Giotto, sempre al Carmine. Questi ultimi andarono completamente distrutti nell'incendio del 1771. Nella breve introduzione (in italiano e in inglese) alla serie di tredici incisioni del 1772 Patch affermava di aver potuto staccare dal muro alcuni frammenti degli affreschi della Cappella Manetti salvatisi dall'incendio del 1771, si veda PATCH 1772 [s.p.]. I frammenti di affreschi staccati, dal 1906 attribuiti a Spinello Aretino, sono oggi dispersi in vari musei. Uno fu esposto alla British Institution a Londra nel 1848 ed oggi è alla National Gallery di quella città. Per una scheda e riproduzioni delle incisioni di Patch, si veda DAVIES, GORDON 1988, 95-96, fig. 17.

<sup>28</sup> Per una interessante disamina delle conoscenze artistiche del viaggiatore medio nel Settecento, per il quale tutto ciò che era antecedente a Raffaello rientrava nel gotico, per notazioni storiche sul termine di gotico, infine per accenni all'apprezzamento del fiorentino Gori e del bolognese Zanetti in merito ai fondi oro, si veda VON KLENZE 1906, 210-212, 228.

<sup>29</sup> Per queste osservazioni in relazione a Cumberland e Flaxman, in grado di fondere la tanto celebrata pittura vascolare greca all'arte gotica, si veda ROSENBLUM 1984, 181-183.

<sup>30</sup> Sull'episodio si veda WEINBERG 1997, 53. Nel 1810, anno in cui un decreto del governo francese sopprimeva gli ordini monastici, Carlo Lasinio iniziò la raccolta di sculture per il Camposanto e si iniziò anche ad occupare della sorte di alcuni Primitivi presenti a Pisa, si veda MILONE 1993, 46. Si vedano anche LEVI 1993, MAZZOCCA 1996.

del Settecento<sup>31</sup>. Lo studioso portò avanti un ambizioso progetto editoriale volto a comprendere architettura, scultura e pittura per un arco di oltre dodici secoli, lavoro che coinvolse diverse persone. Già ufficiale di cavalleria e storico di formazione, dal 1778 instancabile esploratore dell'Italia e, dal 1797, residente a Roma, amico del Conte di Caylus, di Tiraboschi e Pigalle, Séroux d'Agincourt sentì la necessità di analizzare un periodo lasciato inesplorato dagli studi di Winckelmann e Lanzi, presentando uno sviluppo stilistico per l'epoca medievale di architettura, scultura e pittura basato su pezzi di cronologia certa e scegliendo come esempi opere che riportassero nome dell'autore e data di esecuzione. Lo studio comprendeva anche la storia dei Primitivi e inizialmente non era scevro da pregiudizi negativi nei loro riguardi. È del 1823 la prima edizione integrale (postuma) della *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*, ma la redazione definitiva del manoscritto da parte di Séroux d'Agincourt risale agli anni 1809-1810. Si tratta di sei tomi<sup>32</sup>, dei quali tre di testo e i restanti per le oltre trecentoventi incisioni fatte eseguire appositamente<sup>33</sup>.

Lo studioso osservò che il Medioevo studiato da un punto di vista italiano, rivelava caratteri di continuità con il mondo antico e questo gli permise di cominciare a rivedere il pregiudizio della decadenza dell'arte all'epoca medievale, allora imperante. Nella sua lettura dette grande importanza ai pittori toscani, le cui opere, apprezzate anche attraverso il filtro di Dante<sup>34</sup>, analizzò direttamente nel 1779. Notevole fu la larghezza di vedute per la sua epoca, considerato che fu allievo di disegno di Cochin e legato

---

<sup>31</sup> Stando a De La Salle, amico e autore della prima biografia di Séroux e tra i curatori dell'opera, la prima ideazione di questo grande progetto sarebbe avvenuta sulle sponde del Lago di Bolsena nel 1779, si veda SÉROUX D'AGINCOURT 1823, I, 1-10, 5.

<sup>32</sup> L'opera, i cui soli primi tre fascicoli furono pubblicati vivente l'autore, si compone di volumi di grande formato arricchiti da 325 tavole. Si apre con una introduzione storica, seguono introduzioni dedicate a architettura, scultura e pittura, intervallate da capitoli con commenti alle immagini rispettivamente di architetture, sculture e pitture. Si veda SÉROUX D'AGINCOURT 1823.

<sup>33</sup> Per uno studio sulla genesi di questa opera monumentale, dove particolare attenzione è dedicata alla sua influenza e all'impatto della sua concezione, si veda MIARELLI MARIANI 2002 e anche PREVITALI 1989<sup>2</sup>, 156-167.

<sup>34</sup> È stato notato come nel corso del diciannovesimo secolo l'interesse per i Primitivi non vada disgiunto dal culto di Dante, dato che il padre della lingua italiana era considerato come loro principale ispiratore. Da qui l'esaltazione degli affreschi raffiguranti l'Inferno, Paradiso e Purgatorio della Cappella Strozzi di Santa Maria Novella dati all'Orcagna. Gli studi letterari ed artistici andavano in un certo senso di pari passo, tanto che spesso esperti di Primitivi erano anche appassionati dantisti, ad esempio Artaud de Montor, si vedano VON KLENZE 1906, 227, LAMY 1921/II, 185, CHASTEL 1956, IX-X. Haskell ha messo in evidenza come la disamina di Séroux d'Agincourt sia eminentemente sociologica e come alcuni sovrani illuminati siano stati inquadrati come figure chiave in relazione a certi esiti in pittura, si veda HASKELL 1976, 38.

all'ambiente romano dei discepoli di Winckelmann e Mengs<sup>35</sup>. Riuscì a far sorgere in un primo momento curiosità, poi simpatia, poi apprezzamento e forme di imitazione ed infine riuscì ad innescare progetti di tutela. La conoscenza di pittori come Giotto, Cimabue, Masaccio ed Angelico al di fuori dell'Italia fu possibile grazie alla sua *Storia*, riccamente illustrata. Questi artisti, apprezzati per la qualità dei loro lavori, progressivamente entrarono nei musei e nelle raccolte private e furono oggetto di stampe da traduzione, di studi e di restauri.

Séroux comprese tra i primi l'importanza degli ordini mendicanti dei francescani e dei domenicani come committenti di chiese, monumenti funebri e pitture e comprese l'importanza delle sacre rappresentazioni in rapporto ai soggetti rappresentati nell'arte durante il Medioevo; esaltò poi le composizioni, la sapienza del disegno e il calore degli affreschi di Giotto ad Assisi; riuscì a vedere sotto una nuova luce anche l'opera di Angelico e i suoi rapporti con Masaccio; collegò la capacità di fermare le espressioni dei religiosi di Angelico al fatto di appartenere alla famiglia domenicana e quella di saper rappresentare la realtà al fatto di essersi formato a Firenze<sup>36</sup>. Nei riguardi dei Primitivi senesi, fu importante l'apprezzamento dello storico francese per la *Madonna col Bambino* di San Domenico a Siena di Guido da Siena, la cui iscrizione 1221 aveva entusiasmato tutti coloro che volevano dimostrare come la pittura fosse fiorita anche prima dell'epoca di Giotto e fuori Firenze<sup>37</sup>.

Tra il 1808 e il 1809 uscirono in Francia due opere che, debitrice alla *Histoire de l'art par les Monumens* di Séroux d'Agincourt, spronavano alla musealizzazione dei fondi oro: *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans le quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael* (1808) di Jean-Alexis-François Artaud de Montor, premesse al catalogo degli oltre cento dipinti primitivi raccolti dall'autore in Italia nei precedenti nove anni<sup>38</sup>, e il *Premier discours historique sur la peinture moderne*,

---

<sup>35</sup> Sulle opinioni sui Primitivi di Cochin e Mengs, si veda VON KLENZE 1906, 214-217.

<sup>36</sup> In merito a questi argomenti, si veda SÉROUX D'AGINCOURT 1823, I, 86 e SÉROUX D'AGINCOURT 1823, II, 107, 124. Per queste osservazioni si veda LAMY 1921/I, 180-181.

<sup>37</sup> Si veda SÉROUX D'AGINCOURT 1823, II, 100-101 e V, tav. CVII. Per una disamina della vita e l'opera di Guido da Siena, artista ipervalutato già dagli eruditi senesi del XVII e XVIII secolo a causa di questa data, si veda GIORGI 2004.

<sup>38</sup> Questo scritto, che contiene ben dodici attribuzioni a Cimabue, comparve in una seconda edizione ampliata a Parigi nel 1811 e nel 1840 in una terza col titolo *Peintres primitifs*, provvista di incisioni. Per un inquadramento sui contributi di Montor alla storia dell'arte e sulla collezione, si vedano CHASTEL 1956, VIII-IX, PREVITALI 1989<sup>2</sup>, 177-180, 220-222. Su alcuni dipinti di Lippo d'Andrea, Stefano d'Antonio, Giuliano Amadei e Domenico di Michelino presenti nella collezione Artaud de Montor, si vedano STADERINI 2004/I, STADERINI 2004/II.

*renfermant l'histoire de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle* (1809) di Toussaint-Bernard Éméric-David<sup>39</sup>, dove, tra gli scopi che lo storico dell'arte si prefiggeva, vi era quello di studiare per la prima volta la pittura nel periodo tra il sesto ed il tredicesimo secolo e quello di mostrarne lo sviluppo continuativo in questi nove secoli nella produzione e nelle tecniche<sup>40</sup>. Entrambi gli autori si basavano sulla convinzione che la scuola fiorentina avesse guidato il processo di rinnovamento della pittura<sup>41</sup>, anche se dei Primitivi Artaud, figlio spirituale di Séroux d'Agincourt e traduttore della *Divina Commedia*, amava molto anche i senesi. Questo diplomatico, che aveva passato lunghi anni in Italia, attraverso l'illustrazione dei suoi pezzi propose un approccio ancora attraverso lo studio dei 'monumenti', esprese il suo apprezzamento per la qualità del disegno e delle composizioni di Orcagna, Starnina, Dello Delli, Filippo Lippi e Pesellino e parrebbe come aver considerato il talento di Raffaello la risultante dei talenti vissuti prima di lui<sup>42</sup>.

Tra gli altri discepoli di Séroux d'Agincourt è da menzionare Antoine Laurent Castellan, che non a caso troviamo a esplorare i monumenti italiani per formarsi un'idea della rinascenza nell'arte e che nelle *Lettres sur l'Italie* edite nel 1819 individuava, e non fu l'unico<sup>43</sup>, l'inizio della pittura rinascimentale negli affreschi pisani di Benozzo Gozzoli<sup>44</sup>, da lui ammirati *in situ* nel 1797. Questo è indicativo del cambiamento di mentalità in atto, se si pensa che nel *Voyage pittoresque d'Italie* del pittore francese Charles Nicolas Cochin del 1756 sono menzionati capillarmente i dipinti allora conservati all'interno di Palazzo Medici Riccardi, ma nemmeno una riga è riservata agli

---

<sup>39</sup> Questo scritto dell'uomo politico e storico dell'arte francese, parte del *Musée français* di Robillard e Laurent, uscì inizialmente nel *Magasin Encyclopédique* del 1807; dal 1842 fu riedito varie volte in *Histoire de la peinture au Moyen Âge*. Per la terza edizione del *Premier discours*, si veda ÉMÉRIC-DAVID 1863<sup>3</sup>.

<sup>40</sup> Questi obiettivi sono riportati dalla corrispondenza dell'autore nella premessa alla *Histoire* da Paul Lacroix, si veda LACROIX 1863. Per qualche accenno si veda anche CHASTEL 1956, XII.

<sup>41</sup> Per questi riferimenti, si vedano PREVITALI 1989<sup>2</sup>, 177, 179-180 e PRETI HAMARD 1999/I, 228, 231-235.

<sup>42</sup> Riflessioni in merito ad Artaud, si veda LAMY 1921/II, 185.

<sup>43</sup> Solo per menzionare un altro caso, ricordo Dawson Turner in viaggio in Italia nel 1826, entusiasta della Cappella degli Scrovegni a Padova e del Camposanto di Pisa, si veda LEVI 1993/I, 133. Sui Primitivi a Pisa, si vedano MAZZOCCA 1996, MILONE 2004.

<sup>44</sup> Tra le numerose pagine dedicate al Camposanto di Pisa nel terzo volume, ecco le parole usate da Castellan sul rapporto tra le pitture di Benozzo e lo stile Raffaello: «Nous ne le craignons pas de le dire: on remarque dans ses tableaux les germes de tout le talent qui brille d'un éclat plus pur dans ceux de Raphaël», si veda CASTELLAN 1819, 264-309, 289. Per altri riferimenti, si veda LAMY 1921/II, 183.

affreschi di Gozzoli della Cappella dei Magi<sup>45</sup>. Lamy nel 1921 ha efficacemente sintetizzato le priorità rispetto ai viaggiatori otto-novecenteschi di quelli del Settecento a Firenze, che andavano «à San Marco pour Poccetti, au palais Riccardi pour Luca Giordano, à Santa Maria Novella pour Macchietti ou Ligozzi. Aujourd'hui, c'est l'Angelico qui attire les visiteurs à San Marco, Benozzo Gozzoli au palais Riccardi, les fresquistes de la chapelle des Espagnols, Orcagna et Ghirlandaio à Santa Maria Novella»<sup>46</sup>.

Allievo di Sérour d'Agincourt fu Jean Nicolas Paillot de Montabert, che, dopo aver soggiornato e studiato in Italia durante gli anni della Rivoluzione francese, dal 1796 entrò come allievo nell'atelier di David, artista egli stesso non insensibile alle composizioni dei Primitivi italiani<sup>47</sup>. Nella sua dissertazione sulla pittura medievale del 1812, Paillot de Montabert delineò delle sottili distinzioni tra le diverse scuole ed arrivò a condannare le novità dei modi di Raffaello e seguaci, che avrebbero portato ad un allontanamento dalla purezza primitiva<sup>48</sup>. Nello stesso anno 1796 entrò nell'atelier di David anche Ingres. Questi, prima di allora, fu in contatto con Artaud de Montor a Roma e durante i suoi viaggi in Italia, non solo eseguì numerosi disegni dall'antico e dai Primitivi, ma anche raccolse notizie storiche sugli antichi maestri, sul vestiario del tredicesimo secolo e sui tessuti antichi. Il pittore, scrivendo ad un amico da Pisa, sosteneva che il ciclo del Camposanto poteva essere copiato solo in ginocchio, e scrivendo da Firenze riferiva che la Cappella Brancacci al Carmine era l'anticamera del paradiso<sup>49</sup>. D'altronde in tutto il gruppo dei giovani allievi 'ribelli' di David, detti

<sup>45</sup> Per le pagine di Cochin dedicate a Palazzo Riccardi, si veda COCHIN 1756. Non stupisce che Charles de Brosses, in Italia negli anni 1739-1740, riportasse un giudizio negativo degli affreschi di Benozzo del Camposanto di Pisa, considerati bizzarri e ridicoli, si veda DE BROSSES 1869<sup>3</sup>, 289. Su Cochin, la sua preferenza per la scuola bolognese e la sua lunga influenza in Francia e Germania, si veda VON KLENZE 1906, 214-215.

<sup>46</sup> Per il brano sugli interessi di questi viaggiatori, per i quali l'arte cominciava dal Cinquecento, si veda LAMY 1921/I, 169. Sulle preferenze dei viaggiatori e dilettanti del Settecento rivolte a Raffaello e ai bolognesi, si veda anche VON KLENZE 1906, 208, 210, 217.

<sup>47</sup> Per alcuni accenni sull'attenzione rivolta da David alle composizioni di Giotto, Angelico e soprattutto Perugino, si veda CHASTEL 1956, XIII-XIV.

<sup>48</sup> Si veda PAILLOT DE MONTABERT 1812. Per riferimenti a questa condanna cito alcune pagine dell'estratto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove non è riportata la numerazione originale della pagine, si veda BNCF, MAGL.1.B.2.14, 16, 43. Su Paillot de Montabert, i suoi contributi e la riscoperta del metodo dell'encausto, si vedano anche LAMY 1921/II, 187-188 e CHASTEL 1956, XI-XII.

<sup>49</sup> Sull'apprezzamento di Ingres per il ciclo del Camposanto e riferimenti alla lettera, si veda BORENIUS 1923, 267 e per il ciclo del Carmine, si veda LAMY 1921/II, 189. Ingres possedeva anche alcuni dipinti Primitivi, lasciò un Butinone e una predella di Masolino al museo di Montauban. Per un inquadramento del rapporto del pittore coi Primitivi italiani, si veda CHASTEL 1956, XIII-XIV.

*Barbus* o *Primitifs*, dei quali sia Paillet che Ingres fecero parte, era diffuso l'apprezzamento dell'arte medievale, oltre che di quella greca, primo loro riferimento. Si trattava di una sorta di primitivismo a base antica, dove i dipinti medievali erano apprezzati in quanto mantenevano intatto l'arcaismo e i principi fondamentali dell'antichità<sup>50</sup>. L'abitudine di copiare e studiare in Italia o al Louvre i dipinti antichi si ritrova anche nelle generazioni di pittori francesi successive ad Ingres, come dimostrano ad esempio numerosi disegni di Degas eseguiti tra il 1853 e il 1861<sup>51</sup> o la dimestichezza con l'opera di Giotto e Raffaello di Hippolyte Flandrin<sup>52</sup>.

Ripercussioni del taglio storico degli studi di Séroux e delle sue aperture all'arte medievale si riscontrarono anche nella formazione di collezioni francesi all'inizio dell'Ottocento, la formazione delle quali molto doveva anche alle circostanze politiche e ad una disponibilità di opere sul mercato. Basti pensare a quelle di dotti già menzionati come Artaud de Montor e Castellan e alle raccolte Cacault, Fesch, Denon, Dufourny, Willemin, Revoil, Van Hoorn, Wicar<sup>53</sup> e quella di Primitivi del Louvre, allestita nel 1814<sup>54</sup>.

Legate alla monumentale opera del francese sono probabilmente le *Imitations of Ancient and Modern Drawings from Restoration of the Art in Italy to the present time* di Conrad Martin Metz uscite a Londra, nel 1798, e, sebbene presentino delle incisioni di

---

<sup>50</sup> Sul movimento, di breve vita, dei *Barbus* o *Primitifs*, che gravitavano intorno allo studio di David a Parigi, visto come un precedente rispetto al ritorno alla primitività dei Nazareni, e sui rapporti tra Ingres e i Nazareni, si veda ad esempio ANDREWS 1967, 10-11, 15, 23. Interessanti riferimenti sono contenuti anche nel testo di Robert Rosenblum del 1964, che ho potuto consultare nell'edizione italiana, si veda ROSENBLUM 1984, 196-197.

<sup>51</sup> Di 290 fonti dei disegni di Degas che sono state individuate, ben 75 appartengono al periodo del primo Rinascimento, tra gli artisti studiati ricordo Angelico e Benozzo Gozzoli. Lo studio dei dipinti antichi al Louvre era di prassi negli anni Sessanta dell'Ottocento anche per Cézanne, Manet, Renoir, Bazille, Morisot e Fantin-Latour, si veda REFF 1963.

<sup>52</sup> È stata sottolineata nella pittura francese la continuità dell'ispirazione basata sui Primitivi italiani da Ingres a Puvis de Chavannes fino a Maurice Denis, passando per gli esiti preraffaelliti di Amaury Duval e Flandrin, si veda CHASTEL 1956, XVIII.

<sup>53</sup> Sull'attività del Cardinal Fesch e dei suoi contemporanei sono di prossima pubblicazione gli atti del convegno tenutosi nel 2005 dal titolo *Le goût de l'Art italien dans les grandes collections. Prédecesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, ricordo anche CARRINGTON 1967. Per accenni alle collezioni di Primitivi di Séroux d'Agincourt, Denon, Cacault (circa mille pezzi, dei quali oggi molti sono al museo di Nantes) e Revoil, si vedano CHASTEL 1956, VIII-IX, XIX-XX, PREVITALI 1965, 7, 12.

<sup>54</sup> La *Notice des tableaux* (1815<sup>2</sup>) e l'*Histoire des Monumens* riportano opinioni e notizie analoghe a quelle di Séroux, come Alunno inquadrato come il maestro di Perugino e Angelico visto come emulo di Masaccio, su questi punti e in merito all'influenza dell'opera di Séroux d'Agincourt sulla formazione di collezioni pubbliche e private in Francia all'inizio dell'Ottocento, si veda LAMY 1921/II, 184, 186. Per una disamina della 'mostra' di Primitivi del Louvre del 1814 si veda il capitolo successivo di questo lavoro.

qualità nettamente migliore<sup>55</sup>, anche le opere di William Young Ottley *The Italian School of Design*, iniziata nel 1808 ed edita nel 1823, e *A Series of plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the Early Florentine School* del 1826<sup>56</sup>. Ottley, nei nove anni trascorsi in Italia, lavorò come copiatore anche per Séroux d'Agincourt ed ebbe modo di mettere insieme una ragguardevole collezione di Primitivi italiani, tra i quali ricordo pannelli del Polittico di Santa Croce di Ugolino di Nerio. Altri esempi di collezionisti inglesi di Primitivi italiani, precoci ma in linea di massima successivi a Ottley e che talora ne seguono l'impostazione, sono individuabili nel reverendo John Sanford, nello storico William Roscoe, nel diplomatico William Thomas Horner Fox-Strangways, Conte di Ilchester, nel Principe Alberto<sup>57</sup>. A meno che non si trattasse di qualcuno aggiornato sulle novità e sulle occasioni disponibili in Italia, i Primitivi erano ancora visti in Inghilterra come una sorta di curiosità: James Christie nel 1826 osservò come una novità il fatto che Dawson Turner avesse acquistato, mosso da una sorta di curiosità intellettuale, un certo numero di Primitivi in Italia<sup>58</sup>.

Le lodi riservate dall'artista inglese già nel primo dei volumi sopramenzionati a Giotto per le invenzioni, per il senso del colore e il respiro delle composizioni, pittore inquadrato come il più alto precedente rispetto agli esiti di Raffaello, sono un segno di nuove aperture. È da tener presente che si collocano circa mezzo secolo dopo che Charles de Brosses, nelle lettere scritte agli amici dall'Italia nel 1739-1740, riferendosi al Giotto della Cappella degli Scrovegni affermava «Ce grand maître, si vanté dans toutes les histoires, ne seroit pas reçu aujourd'hui à peindre un jeu de paume»<sup>59</sup>.

Si collocano anche circa trenta anni prima del discorso pronunciato da Tommaso Minardi su *I sublimi concepimenti del Trecento* (1834)<sup>60</sup>, dove il professore di pittura

<sup>55</sup> Per questa raccolta di centododici incisioni, si veda METZ 1798. Per un saggio che tratta, tra gli altri aspetti, i rapporti tra l'apparato illustrativo di queste opere, si veda BOREA 1993, 61-68.

<sup>56</sup> Si veda OTTLEY 1823. Sull'opera di Ottley e sui suoi rapporti con Séroux d'Agincourt, segnalo soltanto CINELLI 1996.

<sup>57</sup> Per un intervento sui collezionisti di Primitivi del Settecento, dove compaiono naturalmente anche inglesi, si veda PREVITALI 1965, 7-12.

<sup>58</sup> Sull'acquisto di Primitivi avvenuto a Pisa da parte di Dawson Turner da Carlo Lasinio, sulle motivazioni e sulle reazioni dei contemporanei inglesi, si veda LEVI 1993/I, 136-137. In merito alle altre figure di collezionisti inglesi menzionati, si vedano riferimenti nel terzo capitolo e sua appendice; si veda anche CAMPOREALE 2005/II, 503-505 e i dipinti relativi illustrati in CAMPOREALE 2005/I.

<sup>59</sup> La prima edizione delle *Lettres familières* risale al 1799, dopo la morte dell'autore. Per la citazione, si veda DE BROSSES 1869<sup>3</sup>, 143.

<sup>60</sup> Il discorso fu pronunciato nella solenne adunanza dell'Accademia di Belle Arti detta di San Luca il 4 settembre 1834, per il testo si vedano OVIDI (a cura di) 1864 e BAROCCHI 1998, 455-459.

della Pontificia Romana Accademia di San Luca sosteneva che gli esiti di Giotto meritavano una nuova attenzione inquadrandone la filiazione fino a Masaccio e all'Angelico: «Masaccio [...] esso fu in sostanza di generazione giottesca [...]; e la sua cappella del nostro S. Clemente tale lo ci dimostra. E il giottesco dipingere, che io sempre terrò per sublime, si mantenne vivo ben oltre il quattrocento [...]. E non è egli vero che le opere del Beato da Fiesole sono anche a' dì nostri da tutti quanti ammirate, che pur fino al 455 operava?»<sup>61</sup>.

Gli elogi di Ottley si collocano infine una trentina d'anni prima del testo del Marchese Pietro Estense Selvatico, intitolato *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti* del 1836<sup>62</sup>, dove l'autore, noto promotore della pittura purista<sup>63</sup>, sottolineava l'altissima qualità e la rilevanza 'nazionale' del ciclo<sup>64</sup>, consapevole dell'importanza dello studio delle testimonianze artistiche poco note e dei pittori considerati minori per l'affermazione della fama dell'Italia e per l'avanzamento degli studi. Ecco un esempio di come Selvatico sviluppa questi concetti: «Noi Italiani [...] dimentichiamo i prodigi dell'arti avite, che ad ogni passo qui sorgono, [...] i quali se decorassero le metropoli dello straniero, sarebbero stati a minuto illustrati, esaltati, e con ogni pompa di lodi fatti per modo famosi [...]. Da tanta nostra negligenza non ne viene soltanto scapito al nome italiano, ma ben anche gravissimo danno alla storia delle arti, la quale ignara del numero e del pregio di molti capolavori che per tutto rabbelliscono questa terra di onorate ricordanze, erra incerta nel suo cammino, né può mostrare tutto il vario e successivo progredimento delle menti italiane nelle discipline intese a produrre il bello visibile; né vale a trarre dalla oscurità nomi e lavori d'ingegni da noi, in tanta dovizia di artefici, chiamati minori, ma che tornerebbero a vanto principale delle nazioni oltramontane»<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Per riferimenti a Giotto e alla citazione, si veda rispettivamente OVIDI (a cura di) 1864, 11 e 15-16

<sup>62</sup> Si veda SELVATICO 1836. Per una scelta di brani tratti da questo testo, si veda BAROCCHI 1998, 460-474. Sull'apertura di giudizio di Selvatico, tra i primi in grado di apprezzare, accanto ai pittori del Trecento, l'espressività spirituale e la resa formale di un Tiepolo, si vedano HASKELL 1976, 74.

<sup>63</sup> Per un inquadramento della riscoperta di Vasari e dei Primitivi nel contesto del dibattito tra Puristi e antipuristi, BAROCCHI 1998, 445-448.

<sup>64</sup> Per un inquadramento sulle implicazioni politiche in riferimento al primato italiano nel campo delle belle arti sostenuto da Selvatico e da altri esponenti del mondo intellettuale ed artistico italiano in anni che vedono l'Italia ancora frammentata in diversi stati, si veda GINZBURG 2003, 43-44.

<sup>65</sup> Per il testo dell'Introduzione dal quale è tratta la citazione, si veda SELVATICO 1836, 7.

Molteplici punti di tangenza sono stati individuati anche tra l'*Histoire de l'Art par les Monumens* e l'*Etruria Pittrice* di Marco Lastri, il cui primo volume esce nel 1791<sup>66</sup>. Questo testo è considerato il primo in ordine di tempo a tracciare lo sviluppo stilistico di una scuola pittorica attraverso esempi e senza soffermarsi sulle vicende biografiche degli artisti, sebbene, quando uscì l'*Etruria Pittrice*, il progetto della *Histoire de l'art par les Monumens*, dove è applicato il criterio della illustrazione esemplificativa, fosse nell'aria<sup>67</sup>. Nell'*Etruria Pittrice* si trovano ostentate esaltazioni di opere d'arte di proprietà privata e in questo senso anticipa un altro genere di testo: i cataloghi di mostre di antichi maestri<sup>68</sup>. Nella stessa Firenze poi, quando l'opera del Lastri vide la luce delle stampe, lavorava già da otto anni Luigi Lanzi alla sua storia sistematica della pittura italiana.

#### TEDESCHI IN ITALIA E CHE COSA NE NACQUE

Passando all'ambiente germanico, conviene forse iniziare ad inquadrare la genesi del fenomeno della riscoperta dei Primitivi partendo da alcuni esiti della letteratura romantica, la quale ebbe funzione di apripista per il cambiamento di gusto e mentalità, avvenuto tra Settecento e Ottocento, che portò alla rivalutazione dell'arte gotica e medievale in genere<sup>69</sup>. La prima opera della letteratura romantica è generalmente considerata le *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* di Wilhelm Heinrich Wackenroder, raccolta di saggi pubblicata anonima nel 1796, al cui titolo l'anno successivo erano anteposte le parole *Sehnsucht nach Italien*. L'opera, considerata una delle principali fonti di ispirazione dei Nazareni, è in gran parte dedicata alla pittura<sup>70</sup>. Si finge scritta da un anziano religioso, il cui personaggio, forse ricalcato sulla

<sup>66</sup> Per questo testo, bilingue italiano francese, si veda LASTRI 1791-1795.

<sup>67</sup> Il progetto era stato esposto da Séroux d'Agincourt a numerosi amatori d'arte durante le tappe del suo viaggio italiano ed era quindi noto nell'ambiente già dai primi anni Ottanta del Settecento. Per queste osservazioni, si veda MIARELLI MARIANI 2002, 14-17.

<sup>68</sup> Non meraviglia che si trattasse sovente di opere in possesso di quegli stessi collezionisti che risultano cointeressati all'impresa editoriale firmata dal Lastri. Per queste notazioni, si veda BOREA 1993, 56-57.

<sup>69</sup> Sui letterati e filosofi romantici e la loro visione del Medioevo, da Walpole a Herder, Mayer poi Tischbein, si veda la linea tracciata dal linguista Camillo von Klenze, si veda VON KLENZE 1906, 217-233.

<sup>70</sup> Il titolo italiano di questa raccolta di saggi, pubblicata postuma, è *Effusioni di un monaco amante dell'arte*. Ispirò i Nazareni insieme alle incisioni dei fratelli Riepenhausen, si veda ANDREWS 1967, 11-12. Wackenroder morì all'età di venticinque anni; fu in parte responsabile anche dell'ideazione del romanzo di Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen*. Sull'interesse dei Nazareni per gli antichi maestri e su coloro che esercitarono una influenza sul gruppo, si veda VON KLENZE 1906, 237-242.

figura di Beato Angelico, si fa portavoce delle idee dell'autore, per esempio quando sostiene che le gallerie d'arte dovrebbero essere equiparate a templi dove contemplare le opere dei grandi artisti, in silenzio e con devota umiltà. Questo nuovo approccio, definito critica emozionale, è fortemente connesso con una sensibilità di matrice cattolica, sebbene il sentiero fosse stato aperto appunto da Wackenroder, di fede protestante<sup>71</sup>. La visione che i romantici avevano dei Primitivi italiani non li inquadrava come innovatori di talento o anche solo come validi esponenti dell'arte tardogotica, li vedeva piuttosto come i rappresentanti di una perdita genuinità del sentire e profondità spirituale e la loro arte come la rappresentazione visiva del misticismo e del sentimento medievale.

Un genere fortunato di narrazione storica di fine Settecento fu il romanzo dedicato alla vita d'artista, come *Ardinghella e le isole felici* di Johann Jakob Wilhelm Heinse. Il romanzo ambientato tra Venezia, Roma e le isole Cicladi in pieno Cinquecento, fu scritto nel 1785, dopo un soggiorno dell'autore in Italia (1780-1783): in esso l'arte italiana del Rinascimento vi assume un ruolo importante. Oppure come le *Peregrinazioni di Franz Sternbalds* di Ludwig Tieck, *Künstlerroman* del 1798. Le *Franz Sternbalds Wanderungen* sono il resoconto di un viaggio concepito a tavolino senza una conoscenza diretta dell'Italia. Protagonista di questa sorta di pellegrinaggio da Norimberga all'Italia, passando dall'Olanda<sup>72</sup>, è Franz Sternbald, un immaginario allievo di Dürer. Da sottolineare che quest'ultimo artista è noto per il suo ruolo di tramite per la diffusione e la conoscenza dei Primitivi italiani in Germania e che il romanzo è ambientato nel 1521, ad un anno dall'avvenuta morte di Raffaello. E proprio il Raffaello della Farnesina è il primo artista del quale Franz sente le lodi, quando era ancora a Strasburgo, ma sente anche le lodi degli affreschi del Camposanto di Pisa, allora ritenuti dell'Orcagna. L'Italia è vista come 'destino' degli artisti tedeschi, le pagine del romanzo sono animate da descrizioni di opere di Correggio, Tiziano, Francesco Rustici e Andrea del Sarto a Firenze, fino al Michelangelo della Cappella Sistina. Il racconto si chiude con un'invocazione allo stesso Michelangelo<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Per una trattazione dell'apprezzamento per gli *Old Masters* in connessione con l'ondata di conversioni al cattolicesimo tra Ottocento e Novecento, si veda HASKELL 1976, 112-114.

<sup>72</sup> Per riflessioni sul passaggio dall'Olanda, che occupa una buona parte del volume, e sull'importanza dell'arte dei Paesi Bassi, inquadrata come arte vicino alla natura e priva dei filtri rappresentati dal mondo antico, si veda ASSUNTO 1984, 241-242.

<sup>73</sup> Per questi spunti sugli artisti italiani trattati all'interno delle *Franz Sternbalds Wanderungen* e per un progetto di prosecuzione del romanzo, mai pubblicato, si veda ASSUNTO 1984, 244-246.

Nel 1804 Tieck si recò per la prima volta in Italia, nel viaggio era accompagnato da una compagnia di giovani che avranno un ruolo importante per la diffusione e lo studio dell'arte italiana<sup>74</sup>.

Della compagnia facevano parte Friedrich Tieck, fratello del poeta, scultore neoclassico cui si deve il primo studio sulla produzione dei della Robbia (1835) e futuro conservatore della sezione di scultura dei musei berlinesi, e i fratelli Franz e Johannes Christian Riepenhausen, pittori e disegnatori ai quali si deve un repertorio figurativo della pittura medievale toscana, la *Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung*. I primi ed unici due volumi, con ventiquattro incisioni, della *Storia della pittura italiana, suo sviluppo, formazione e perfezionamento*, uscirono nel 1810, ma il progetto iniziale doveva comprendere incisioni da Giotto a Raffaello<sup>75</sup>.

Carl Friedrich von Rumohr aveva vent'anni nel 1804, all'epoca di questo viaggio. Tieck gli seppe comunicare alcune sue intuizioni come il concetto di originalità dell'artista medievale e il valore figurativo del linguaggio dei Primitivi. Rumohr conobbe in quest'occasione il pittore Joseph Anton Koch, allora al massimo del suo prestigio<sup>76</sup>, con il quale in seguito i rapporti si intensificheranno. Evocazioni e tentativi di riappropriarsi del linguaggio dei Primitivi si ritrovano anche nell'opera di altri artisti vicini a Rumohr. Tra questi ricordo Julius Schnorr<sup>77</sup>, Johann Friedrich Overbeck<sup>78</sup> e successivamente Julius Milde e Theodor Rehbenitz, incoraggiati dal conoscitore a tradurre graficamente ed interpretare gli esiti dei grandi pittori del Quattrocento fiorentino; Rehbenitz si dimostrò interessato anche a qualche episodio senese, come la produzione di Pinturicchio<sup>79</sup>. Come sottolineava Per Daniel Atterbom nel 1818, si

---

<sup>74</sup> Su questo viaggio e sull'importanza di conoscitori ed artisti tedeschi per la diffusione del linguaggio e lo studio dei Primitivi tra Settecento e Ottocento, si veda MAZZOCCA 1989.

<sup>75</sup> Si veda RIEPENHAUSEN, RIEPENHAUSEN 1810. L'entusiasmo suscitato nei due fratelli dai Primitivi italiani resta senza dirette conseguenze nella loro produzione artistica, le cui fonti sono riconducibili a Raffaello e Poussin, mediato da Koch. Sulle vicende dei fratelli Riepenhausen, si veda HUBER 1981.

<sup>76</sup> Per una biografia di Joseph Anton Koch, si veda SATTEL 1981.

<sup>77</sup> Su Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, si veda PIANTONI, SUSINNO (a cura di) 1981, 272-293.

<sup>78</sup> Lionello Venturi ne *Il gusto dei primitivi* del 1926 ha esaminato i rapporti tra alcuni pittori dell'Ottocento, tra i quali Overbeck, e i Primitivi, si veda VENTURI 1972<sup>2</sup>, 125-127, 224-226. Giulio Carlo Argan, nella *Prefazione* alla seconda edizione di questo testo, ha riflettuto sul taglio delle osservazioni di Venturi sul gusto degli artisti ottocenteschi per altri artisti del passato, si veda VENTURI 1972<sup>2</sup>, XXI-XXII. Su Overbeck ed alcune sue opere, si veda PIANTONI, SUSINNO (a cura di) 1981, 180-209.

<sup>79</sup> Rehbenitz soggiorna a Firenze e Pisa verso il 1823-1824 ed esegue numerosi disegni, su di lui si veda PIANTONI, SUSINNO (a cura di) 1981, 231-236.

trattava non di mera imitazione degli antichi maestri, bensì di operare come artisti secondo lo spirito degli antichi maestri, con serietà e umiltà e secondo quel senso della natura privo di artificiosità con il quale loro avevano vissuto e lavorato<sup>80</sup>.

La sensazionale affermazione dei Nazareni, legata al patriottismo tedesco e a filosofi romantici come i fratelli Schlegel<sup>81</sup>, diede nuovo impulso all'attività di artisti e conoscitori. Rumohr tornava definitivamente in Toscana nel 1816 e il pittore nazareno Johann David Passavant vi risiedeva tra il 1818 e il 1819. Esito noto e pioneristico del primo furono le *Italienische Forschungen*, raccolta di saggi in tre volumi uscita tra il 1827 e il 1831<sup>82</sup>, dove ad una assidua ricerca documentaria si accompagnava una ricognizione visiva dei materiali. Nel soggiorno italiano sopra menzionato Passavant scrisse un libretto con un lungo titolo, qui abbreviato con *Ansichten*, la cui traduzione è *Idee sulle arti del disegno, e esposizione della via che esse percorsero in Toscana, per determinare il punto donde conviene giudicare la nuova scuola Tedesca di pittura*, uscito anonimamente nel 1820. Nel ripercorrere le vicende della pittura toscana del Duecento e Trecento, posta in relazione con la libertà politica dell'età comunale, l'autore ricercava i punti di contatto tra arte tedesca ed arte italiana, prendendo in considerazione anche le presenze nel Medioevo di artisti tedeschi in Italia<sup>83</sup>.

Nella parte teorica delle *Italienische Forschungen* intitolata *Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen: Haushalt der Kunst* si legge una frase riferita dall'autore al suo metodo di lavoro che intende interpretare l'arte non rivolgendosi esclusivamente all'antichità, come aveva fatto Wincklemann: «Denn nur, wer von einer beschränkenden Vorliebe für eigenthümliche Richtungen, Schulen und Förmlichkeiten der Kunst unabhängig ist, vermag das Wesen der Kunst rein aufzufassen». I Primitivi, dall'epoca di Duccio e Giotto fino a buona parte del quindicesimo secolo, sono trattati nel secondo volume, edito nel 1827. Le notizie sui pittori sono intervallate da accurate appendici documentarie, che, redatte con l'onestà intellettuale tipica di Rumohr,

---

<sup>80</sup> Per la traduzione del brano qui sintetizzato di Atterbom, tratto da *Su uomini e donne tedeschi famosi* (1818), si veda PIANTONI, SUSINNO (a cura di) 1981, 322-323.

<sup>81</sup> Sul rapporto tra i fratelli Schlegel, Bury e Tischbein e i Nazareni, cito soltanto VON KLENZE 1906, 242-247.

<sup>82</sup> I tre volumi sono privi di immagini, si veda RUMOHR 1827-1831. Sulle *Italienische Forschungen*, si vedano von Klenze 1906, 248-254. VENTURI 1972<sup>2</sup>, 130-132. Per riferimenti alle implicazioni politiche connesse a questi orientamenti, si veda GINZBURG 2003, 42-43.

<sup>83</sup> Altro progetto che intendeva promuovere l'unità culturale tra Italia e Germania fu il programma figurativo dell'*Antologia* del Vieusseux, partito nel 1821 su modello del *Kunst-blatt*. Per questi spunti, si veda MAZZOCCA 1989, 48-49.

forniscono materiali per nuovi inquadramenti storici. Nel tentativo di ridimensionare la figura di Giotto è stato individuato l'anello più debole della trattazione degli antichi maestri da parte dello studioso tedesco. Giotto avrebbe più di ogni altro contribuito a allontanare la pittura dagli antichi principi dell'arte cristiana. La direzione intrapresa si sarebbe in seguito sviluppata in modo particolare nella scuola fiorentina, dove avrebbe finito col prevalere l'intento realistico. Le eccezioni all'andamento prevalente sarebbero state rappresentate da Angelico e Masaccio. L'importanza di quest'ultimo è inquadrata con grande acume fino a Leonardo da Vinci, quella di Angelico è individuata nel lascito verso Benozzo Gozzoli. La via del realismo, impersonata da Ghirlandaio, pittore apprezzato da Rumohr, sarebbe stata stimolata a Firenze anche dalla presenza di testimonianze del mondo antico.

L'essenza religiosa viene anche molto apprezzata nella pittura umbra, meno entusiastica è la valutazione di Rumohr di Perugino: quest'ultimo, nell'ultima fase della sua vita, sarebbe diventato un pittore meccanico. Viene poi indagata l'influenza dei motivi dell'antichità nell'arte italiana, per esempio in Raffaello, nel capitolo *Die unumgängliche Vielseitigkeit in den Beziehungen, die Hindernisse der Entwicklung, die Ursachen des vorzeitigen Verfalles*, dove compare anche una disamina dell'opera di Sodoma, per la prima volta scevra dai pregiudizi negativi di derivazione vasariana. A Raffaello poi è dedicato quasi per intero il terzo volume, mentre meno spazio è dedicato ai pittori bolognesi e veneziani. In chiusura compare un saggio sulla storia dell'architettura cristiana, con notevoli aperture anche verso quella islamica.

A differenza dalla lettura vasariana, che considerava sommo interprete Michelangelo, Rumohr e Passavant tenevano nella massima considerazione la prima produzione di Raffaello, considerato ultimo dei Primitivi e primo dei moderni, e si rivolsero all'epoca che precede gli esiti in pittura dell'urbinate, in linea con i Nazareni. Le ricerche di questi ultimi miravano ad una riformulazione del linguaggio figurativo grazie alla riscoperta della linea di contorno che diviene elemento strutturante dell'immagine, grazie all'uso di colori puri e grazie ad una interpretazione dello spazio come 'categoria mentale'. A questo seguirà una svolta in direzione mistico-sentimentale<sup>84</sup>.

Sia Rumohr che Passavant lavorarono come agenti sul mercato italiano per procurare dipinti Primitivi destinati ad acquirenti tedeschi; questa attività rientrava in un

---

<sup>84</sup> Per questi aspetti, si vedano ad esempio PIANTONI 1981, GINZBURG 2003, 42.

più ampio progetto culturale, portato avanti soprattutto dal secondo, volto alla formazione di collezioni d'arte di interesse storico dove dipinti di maestri antichi e contemporanei si potessero esaltare a vicenda<sup>85</sup>. Per restare in ambito museale, Gustav Waagen rese noto nel 1853 che la prima idea dell'allestimento in ordine cronologico e per scuole dei dipinti appartenenti al museo di Berlino, ideato dall'architetto Karl Friedrich Schinkel, fosse conseguenza dell'influsso di Rumohr<sup>86</sup>.

Ammiratori ed emuli di Rumohr furono altri dotti tedeschi attivi in Italia, tra i quali ricordo Ernst Förster, pittore e autore dei *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte* del 1835. In questo testo si presentavano diverse novità come, per soffermarsi in ambito toscano, un tentativo di lettura scientifica degli affreschi del Camposanto di Pisa<sup>87</sup>, e in ambito specificamente senese, vi si legge ad esempio una ipotesi di ricomposizione del *Polittico di Pisa* di Simone Martini<sup>88</sup>. Nel 1838 egli scrisse sotto forma di lettere a un amico, come fosse letteratura di viaggio, le prime (brevi) monografie sulle collezioni di Berlino, Monaco e Dresda<sup>89</sup>. Nel 1862 uscì una altra raccolta di lettere inviate da Förster durante i suoi viaggi; in Italia fu nel 1833, su incarico del Principe Massimiliano di Baviera, e nel 1862<sup>90</sup>.

Uno studioso che per certi aspetti ampliò l'impresa delle *Italienische Forschungen* fu Franz Kugler. Questi, avendo assimilato alcune osservazioni di taglio stilistico da Rumohr, si dedicò prima alla compilazione di una storia della pittura e in seguito allo *Handbuch der Kunstgeschichte*, dove, in una pionieristica visione complessiva si trattano fatti di architettura, pittura e scultura attraverso i secoli, partendo dall'arte

---

<sup>85</sup> Per un inquadramento su queste vedute di Passavant, si veda LEVI 1993/I, 139-140.

<sup>86</sup> Si veda in merito HASKELL 1976, 92-93.

<sup>87</sup> Si veda FÖRSTER 1835, 103-132. In merito ai suoi deboli contributi sul Camposanto, sebbene aggiornati sulle fonti archivistiche, si veda LEVI 1996, 337-338, 342, 352.

<sup>88</sup> Ulteriori contributi su Simone e le sue opere nell'Italia meridionale verranno forniti nei due decenni successivi da altri storici dell'arte tedeschi formati sulla scia di Rumohr, come Hermann Hettner ed in maniera più ampia Hans Wilhelm Schulz nel terzo volume dei *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, che uscì postumo nel 1860. Per queste osservazioni sui contributi su Simone Martini di storici dell'arte tedeschi formati sulla scia di Rumohr, si veda CASTELNUOVO 1988, 34.

<sup>89</sup> Sull'opera di postillatore di Förster nelle collezioni reali, si veda LEVI 1988, 207.

<sup>90</sup> Altre lettere in questa raccolta partirono dall'Inghilterra e dalla Scozia; per riferimenti al Camposanto si veda FÖRSTER 1862, 20-23. Cavalcaselle studiò il Camposanto a distanza di pochi anni dal secondo viaggio di Förster, con occhi nuovi come si dirà, ed accettò l'attribuzione del tedesco delle *Storie di Giobbe* a Francesco Neri da Volterra. Gli studi grafici effettuati in Italia su incarico del Principe Massimiliano di Baviera furono pubblicati interamente solo nel 1870 in un testo che tratta della pittura italiana dall'antichità al sedicesimo secolo, dall'eloquente titolo *Denkmäler Italienischer Malerei vom Verfall der Antike bis zum sechszehnten Jahrhundert*.

dell'antico Egitto fino al 1810, ed attraverso numerosi paesi, dal mondo arabo all'India, alla Cina, al Perù, all'Europa<sup>91</sup>.

Rumohr, già allievo a Göttingen di Fiorillo, considerato tra i padri fondatori della storia dell'arte europea<sup>92</sup>, affrontò lo studio della disciplina con un approccio nuovo. Fu tra i primi studiosi a dare la priorità nelle attribuzioni all'evidenza stilistica rispetto a quanto affermavano autorità del passato, ad inserire descrizioni dettagliate sullo stile dei singoli maestri, a nutrire un serio interesse per i Primitivi italiani, ad avere conoscenza diretta delle loro opere e fu tra i primi ad aver verificato i contenuti delle *Vite* del Vasari rispetto ad una ampia serie di fonti edite ed inedite, ponendo le basi per lo studio scientifico dell'argomento. L'opera di questo personaggio chiave per gli esordi della disciplina esercitò la sua influenza non solo presso tedeschi, ma anche presso inglesi e francesi.

La penetrazione dei testi di Rumohr è riscontrabile a più livelli. Tra gli scrittori d'arte inglesi che sicuramente lessero le *Italienische Forschungen*, sebbene non siano mai state tradotte in inglese, si possono ricordare Anna Jameson e Alexander William Crawford, i quali rispettivamente nelle *Memoirs of the Early Italian Painters* del 1845 e negli *Sketches of the History of Christian Art* del 1847, testo sul quale si ritornerà oltre, ripetono ad esempio certe descrizioni di Rumohr della maniera di Giotto<sup>93</sup>. Tra quelli che ne compresero l'importanza si può ricordare Charles Lock Eastlake<sup>94</sup>. Nel recensire *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839) di Passavant, lo studioso

---

<sup>91</sup> Questo fortunato testo, edito la prima volta nel 1841, rappresenta il padre dei manuali di storia dell'arte 'omnicomprensivi', nelle prime edizioni fu praticamente privo di illustrazioni, si veda HAMBER 1995, 111. Ne ho potuto consultare la quarta edizione, che presenta numerose piccole incisioni intervallate al testo, si veda KUGLER 1861<sup>4</sup>. Per un accenno a Kugler seguace di Rumohr, si veda VON KLENZE 1906, 254, nota 1. In inglese questo manuale fu pubblicato da Murray, anche in una edizione rivista da Crowe; le stampe della prima edizione del libro di Kugler furono in seguito riutilizzate per la *New History* di Crowe e Cavalcaselle, che uscì presso lo stesso editore, si veda LEVI 1988, 221, 408.

<sup>92</sup> Tra gli altri allievi di Fiorillo nella aule dell'Univeristà di Göttingen vanno menzionati Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck e August Wilhelm Schlegel. Oltre allo studio di Susanne Adine Meyer del 2001, ricordo solamente che Fiorillo è stato al centro di un convegno tenutosi nel 1994 a Göttingen, i cui atti dal titolo *Johann Dominicus Fiorillo, Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800* sono usciti nel 1997 a cura di Antje Middeldorf Kosgarten.

<sup>93</sup> Anna Jameson, oltre che da Rumohr, fu molto influenzata dall'incontro con Rio, avvenuto a Parigi nel 1841, in seguito al quale si dedicò all'arte sacra, che nei suoi testi precedenti infatti non compariva. Per notizie sulla ricezione della Jameson dei testi di Rio e Rumohr, si vedano rispettivamente VON KLENZE 1906, 267, GIBSON-WOOD 1988, 162-163.

<sup>94</sup> Francis Haskell ha trattato gli esordi della storia dell'arte in Inghilterra ed i suoi debiti verso l'Europa in una conferenza tenuta il 22 novembre 1988 alla British Academy e dedicata al Warburg Institute. Nell'intervento sono passati in rassegna i percorsi e l'impatto sugli studi di Winckelmann, Waagen, Eastlake, Passavant, Rio, Kinkel, Cavalcaselle; per questo punto su Rumohr si veda HASKELL 1988, 207. Per una traduzione francese del testo, si veda HASKELL 1997.

inglese rende merito all'accuratezza di Rumohr, al suo spirito critico di ricerca, che gli imponeva di ricontrollare tutti i dati forniti dalla letteratura precedente, al suo occhio e senso artistico fuori dal comune. L'opera di Passavant, dove tra l'altro compare la novità del catalogo ragionato, è quindi considerata un bell'esempio di questa nuova attitudine scientifica della ricerca storico-artistica<sup>95</sup>.

Alexis-François Rio apprese dalla lettura di Rumohr il gusto della ricerca diretta sull'opera d'arte, dal Conte Charles de Montalembert<sup>96</sup> e dai romantici tedeschi gli entusiasmi religiosi. Il suo *De l'art chrétien* (1861-1867), pubblicato in una prima versione dal titolo *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* nel 1836<sup>97</sup>, ebbe successo sia in Inghilterra, dove fu importante anche nel contesto dell'*Oxford Movement*<sup>98</sup>, sia in Italia, dove fu apprezzato anche da Manzoni proprio per la capacità di rivelare l'ideale cristiano. In Germania Cornelius ne donò una copia a Federico Guglielmo IV. L'opera ebbe invece molto meno successo in Francia<sup>99</sup>.

Notazioni su dipinti e composizioni di soggetto religioso si giustappongono in questo testo a notizie di storia civile e religiosa, un doppio approccio che tende ad un ideale di trionfo della religione. L'interpretazione di Rio fu guidata e animata dall'ispirazione cattolica dei dipinti, che già era stata trattata negli scritti di Friedrich Schlegel<sup>100</sup>. Tra gli scopi dell'opera vi era quello di colmare alcune lacune di Rumohr cercando di adottarne il metodo di ricerca<sup>101</sup>: per esempio egli prese un po' le distanze

<sup>95</sup> La recensione di Eastlake comparve sul numero CXXXI de *The Quarterly Review* del 1840. Per una ristampa e questi contenuti, si veda EASTLAKE 1848.

<sup>96</sup> Per una trattazione degli scritti e delle idee di Montalembert in riferimento alla situazione politica del Secondo Impero e al concetto di Medioevo, si veda DAKYNS 1973, 80-83.

<sup>97</sup> Sui contributi di Rio e per interessanti osservazioni, si vedano VON KLENZE 1906, 254-268, VENTURI 1972<sup>2</sup>, 132-135, 143.

<sup>98</sup> Per accenni al movimento e al clima di fervore religioso di questi anni all'interno del quale si inserì il testo e la visita di Rio in Inghilterra, si veda VON KLENZE 1906, 267-268.

<sup>99</sup> Rio stesso riportava che nel 1838 il suo testo in Inghilterra andava a ruba, si veda in proposito VENTURI 1972<sup>2</sup>, 143. In Francia la prima edizione fu un insuccesso, a sei mesi dall'uscita furono vendute solo cinque copie. Sulla ricezione dei testi di Rio, si veda VON KLENZE 1906, 266-267. Per la seconda edizione ampliata di questo testo, in quattro volumi, si veda RIO 1861-1867.

<sup>100</sup> Friedrich Schlegel nel periodico *Europa* (II/1, 1804, 113-114), nel valutare la qualità della pittura, aveva dato grande importanza, parallelamente alla tecnica pittorica, alla *Poesie* da ricercarsi nei motivi ispiratori degli antichi maestri, fossero essi religiosi o filosofici. Rio ebbe occhi solo per i primi. Per una analisi dell'influenza di Schlegel su Rio, si veda VON KLENZE 1906, 265-266, nota 2.

<sup>101</sup> Va sottolineato che Rumohr fu in grado di distinguere ed apprezzare il talento e l'abilità di un pittore indipendentemente da una supposta ispirazione religiosa. Per esempio ebbe una grande considerazione per la rappresentazione della forma umana in Ghirlandaio. Questa imparzialità non si riscontra in Rio, che esprime giudizi sui meriti artistici attraverso il filtro dell'ispirazione religiosa. Per una elaborazione della differenze tra gli scritti di Rumohr e quelli di Rio, si veda VON KLENZE 1906, 60.

nel ritenere Giotto geniale fondatore della scuola fiorentina e dedicò più spazio alla pittura veneta, della quale amava in particolare Carpaccio, Bellini e Veronese. Ovviò anche alla scarsa attenzione dedicata dallo studioso tedesco alla scuola senese (amava in particolare Duccio e Simone Martini), della quale sostenne la priorità rispetto alla scuola fiorentina<sup>102</sup>. Rio espresse valutazioni su un artista in proporzione al ruolo di campione della fede<sup>103</sup>. Esaltò Angelico, fondatore della «École mystique», sostenendo che il frate avesse giocato «un rôle bien autrement important dans l'histoire de l'école mystique. On peut même dire qu'il en forme comme le point culminant, sous le rapport de la pureté ed de l'intensité des inspirations»<sup>104</sup>. Nello stesso spirito religioso inquadrava l'opera di Gentile da Fabriano e di Perugino, fino al picco rappresentato da Raffaello, individuava invece l'inizio della decadenza in Paolo Uccello e in Filippo Lippi, il primo considerato foriero di un pericoloso realismo e il secondo disprezzato per la volgarità delle Madonne; accordava invece a Masaccio il merito di derivare alcuni motivi dall'antico. Raffaello riuscì, nella visione di Rio, a non 'sporcarsi' a Firenze con il paganesimo, rappresentato dal partito della pittura realistica di Ghirlandaio, ed anzi a realizzare Madonne che rappresenterebbero il vero trionfo dell'arte cristiana. Data la priorità conferita da Rio allo spirito religioso nella pittura, non stupisce infine che molto spazio venga dedicato a Savonarola e all'influenza del predicatore domenicano sulla pittura fiorentina, in particolare sugli esiti di Lorenzo di Credi, Fra' Bartolomeo e Ridolfo Ghirlandaio.

#### I PRIMITIVI LETTI DAI NAZARENI PRIMA E DAI PRERAFFAELLITI POI

In leggero anticipo e parallelamente alla riscoperta dei dipinti Primitivi da parte di studiosi, collezionisti e direttori dei grandi musei, se ne verificò la riscoperta da parte dei Preraffaelliti, artisti che 'pescarono' nei repertori della pittura di Primitivi alla ricerca di fonti di ispirazione. La loro conoscenza dei Primitivi fu molto debitrice al filtro rappresentato dai Nazareni<sup>105</sup>. Oltre a pittori e mediatori influenti come John

<sup>102</sup> Per le pagine dedicate a sostenere la priorità della scuola senese, scuola che secondo lo studioso tramontò all'epoca della conquista da parte di Firenze, si veda RIO 1861-1867, I (1861), 3-12, 164-165.

<sup>103</sup> Su questo punto, si veda CHASTEL 1956, XVI-XVII.

<sup>104</sup> Per la citazione, si veda RIO 1861-1867, II (1864), 332-359, 332.

<sup>105</sup> Sui rapporti tra Nazareni e Preraffaelliti, si veda BENEDETTI 1982 (con bibliografia sul tema alla nota 14).

Eastlake e Joseph Severn, importanti figure-ponte tra questi due gruppi di artisti, i cui esordi sono distanziati da una trentina d'anni, furono i pittori William Dyce, in rapporti con i Preraffaelliti, e Ford Madox Brown, che fu maestro di Dante Gabriele Rossetti<sup>106</sup>.

Per i Nazareni l'identificazione tra arte e vita trovava una dimensione nella comunità di monaci-artisti, che dal 1810 aveva scelto di risiedere nel convento abbandonato di Sant'Isidoro a Roma, e in una produzione pittorica caratterizzata da un disegno sottile e da colori spesso squillanti che si voleva opporre allo stile neoclassico dell'Accademia di Vienna. I Preraffaelliti, attivi come confraternita negli anni 1848 e 1853, si identificavano piuttosto in un gruppo di artisti-artigiani che si voleva differenziare dallo stile venezianeggiante della Royal Academy e che operava, con coscienza sociale e intenti educativi, per il recupero di un'arte di matrice medievale in una metropoli come Londra, già stretta dalla morsa dell'industrializzazione<sup>107</sup>. Il rinnovamento cui entrambi i gruppi aspirano, rifacendosi ad un'epoca passata, non è solamente artistico, ma pretende di ricreare tutto un mondo culturale, con i suoi valori e contenuti etici.

Per entrambe queste confraternite di pittori sono i Primitivi a fornire gli strumenti per il rinnovamento di linguaggio e di contenuti. Ciò fu reso possibile anche grazie alla circolazione dai primi anni dell'Ottocento di incisioni di artisti come William Young Ottley, Humbert de Superville e John Flaxman che riproducevano, traendole da Primitivi italiani, immagini depurate che esaltavano, seppur con fini e livelli di qualità diversi, elementi come la linea di contorno, la purezza del colore e la ricerca di uno spazio simbolico.

Diverso invece appare il rapporto con l'arte di Raffaello, sentita dai Nazareni come al limite dell'arte pura ma ancora in grado di guidare verso i Primitivi, l'autentica fonte di ispirazione e invece programmaticamente esclusa dai Preraffaelliti, perché l'eccesso di concentrazione sulle qualità formali distoglieva dal loro ideale di autentica adesione alla natura. D'altronde un giudizio sfavorevole sulle opere di Raffaello (e sullo stile di Michelangelo) compariva già nel menzionato diario del viaggio in Italia di Dyce del 1845-1846.

Il modo di emulare lo spirito dei Primitivi delle due confraternite è diverso: si pone su un piano di continuità di tradizione spirituale supportata dalla pratica religiosa per i

---

<sup>106</sup> Come è noto, Rossetti fu anche poeta. Sull'influenza dei suoi versi nell'ambiente francese di fine Ottocento, si veda DAKYNS 1973, 260-264.

<sup>107</sup> Per la sostanza di questi intendimenti e per l'interesse di tipo sociale di alcuni membri della confraternita, come Morris, Millais e Holman Hunt, i Preraffaelliti sono stati considerati precursori dell'*Arts and Crafts Movement*, sebbene non in senso formale, si veda BENEDETTI 1982, 141.

Nazareni, nella visione dei quali la bellezza ha un carattere fondamentale simbolico, mentre nella visione dei Preraffaelliti gli insuperati caratteri di gentilezza, libertà e grazia dei Primitivi italiani erano dovuti al particolare legame con la natura di questi ultimi<sup>108</sup> e la priorità per un artista era lo studio della natura inteso come sforzo di umiltà e come attività spirituale, secondo la via indicata nel 1843 da Ruskin alla fine del primo volume dei *Modern Painters*. Dopo il 1855, quando si allentarono le maglie del rapporto tra Ruskin e i Preraffaelliti, il primo continuò nondimeno a riflettere sull'arte medievale italiana, come dimostra l'uscita tra il 1853 e il 1860 di *Giotto and His Work*, in cui insiste sulla falsità dell'ideale religioso nell'arte in favore di un sentire religiosamente la verità e sull'importanza dell'estasi ai fini di una completa adesione mistica alla natura<sup>109</sup>.

Diverso appare anche il grado di conoscenza dei Primitivi. Le scelte iconografiche stesse dei Nazareni tradiscono una conoscenza diretta di tali dipinti, che furono presi a modello, in una tensione volta al rigore religioso e ad una volontaria alienazione dalla realtà storica a loro contemporanea.

I Preraffaelliti, con poche eccezioni come Edward Burne-Jones<sup>110</sup>, non avevano una grande frequentazione con gli antichi maestri italiani, né erano particolarmente interessati ad una conoscenza diretta attraverso viaggi in Italia o attraverso lo studio di dipinti che facevano parte di collezioni in Inghilterra<sup>111</sup>. Eccetto qualche esemplare nelle raccolte private dei membri della confraternita<sup>112</sup>, si trattava in molti casi di una

<sup>108</sup> Per un ampio sviluppo del confronto tra Nazareni e Preraffaelliti nei riguardi della rivisitazione dei Primitivi, si veda BENEDETTI 1982, 122-123, 138, 142 note 8, 9, 10.

<sup>109</sup> Essendo la via spirituale l'unica che per il critico permetteva la fedeltà alla natura, non sorprende che sia l'arte medievale meglio atta a 'rivelare', e non l'arte rinascimentale, migliore nel 'riprodurre', quella considerata da Ruskin intimamente più vicina alla natura. Su Ruskin e in particolare su questi punti, si veda VENTURI 1972<sup>2</sup>, 139-167, 155, 159.

<sup>110</sup> Edward Burne-Jones viaggiò in Italia negli anni 1859, 1862, 1871 e 1873. Al Fitzwilliam Museum di Cambridge si conservano numerosi disegni che riproducono dettagli di affreschi di Pisa e Firenze. Sui felici esiti rappresentati da queste opere e sul modo di riproporre temi storici del pittore, si veda BENEDETTI 1982, 140-142. Sappiamo anche che amò Botticelli e Mantegna e che ne fu influenzato, si veda WEINBERG 1997, 57. Sui rapporti tra questo pittore (ed i Preraffaelliti in genere) con i Primitivi tedeschi, si veda CHRISTIAN 1973.

<sup>111</sup> Per una rassegna degli *Old Masters* potenzialmente accessibili ai Preraffaelliti alla metà dell'Ottocento nelle gallerie pubbliche inglesi, dal Christ Church di Oxford a Dulwich e National Gallery di Londra, si veda WEINBERG 1997, 56. Sugli *Old Masters* accessibili in raccolte private, basti ricordare che i collezionisti William Graham e Frederick Leyland furono anche committenti dei Preraffaelliti, si veda WEINBERG 1997, 58-59. La collezione Leyland fu visitata dal giovane Arthur Beardsley. Quest'ultimo dopo pochi giorni iniziò il suo alunnato nello studio di Burne-Jones, si veda WEINBERG 1997, 59-60.

<sup>112</sup> Tra i membri della confraternita che possedevano una collezione Colinsons, Stephens e Woolner non possedevano dipinti antichi, invece Millais, Rossetti e Holman, avevano dipinti di antichi maestri. Nessuno possedeva Primitivi senesi, solo Rossetti aveva opere di pittori toscani: un desco da parto di Apollonio di

conoscenza indiretta derivante da incisioni<sup>113</sup>. Sappiamo però del viaggio di Rossetti e di William Holman Hunt in Belgio e in Francia, dove ebbero modo di vedere ed apprezzare i Primitivi fiamminghi più di quelli italiani, anche se sappiamo che al Louvre rimasero entrambi affascinati da Angelico<sup>114</sup>. Non abbiamo la certezza che abbiano visto l'esposizione di dipinti antichi tenutasi alla British Institution nell'estate del 1848<sup>115</sup>; Burne-Jones e Rossetti, impegnati nei murali della Oxford Union, non andarono a Manchester per *Art Treasures of the United Kingdom* nel 1857, dove il dipinto maggiormente apprezzato dagli intendenti fu la *Natività mistica* di Botticelli. Nonostante questo, Rossetti ebbe modo di studiare diversi dipinti di antichi maestri, in particolare Botticelli<sup>116</sup>. I Preraffaelliti talora contaminarono nei loro dipinti storie di santi con episodi sentimentali tratti dalla letteratura contemporanea, rappresentarono temi moderni e gli effetti della passione nella vita contemporanea, per cui l'effetto finale risultava maggiormente saldato alla loro epoca rispetto agli esiti dei Nazareni. L'approccio ai modelli primitivi, spesso sentimentalmente caricato e stilisticamente approssimativo, è un aspetto secondario rispetto ad un ritorno alla natura<sup>117</sup>.

#### CHRISTIAN ART

L'apprezzamento estetico per i Primitivi italiani non era un fenomeno largamente diffuso nella prima metà del diciannovesimo secolo. Basti pensare che nel 1836 lo studioso Gustav Waagen identifica il valore di dipinti Primitivi all'interno di raccolte pubbliche solamente come esemplificazioni dello sviluppo della pittura; nello stesso anno il grande collezionista Edward Solly dichiara che il pubblico medio di un museo non sarebbe stato interessato ad opere di Giotto o Cimabue. Ancora sulla *Révue des*

---

Giovanni oggi al museo di Raleigh e un ritratto femminile di Botticelli, *Smeralda Bandinelli* oggi a Londra, al Victoria and Albert. Per un disamina delle collezioni dei Preraffaelliti, si veda WATERHOUSE 1981.

<sup>113</sup> Si veda ANDREWS 1964, 79.

<sup>114</sup> Sulla ricezione di Angelico da parte dei Preraffaelliti, si veda ROBERTS 1992.

<sup>115</sup> L'esposizione del 1848 copriva dall'epoca di Giotto a quella di Van Eyck, si vedano HASKELL 1994, 557-558 e WEINBERG 1997, 55-56.

<sup>116</sup> Come precisato in precedenza, Rossetti possedeva *Old Masters*, tra questi un ritratto femminile di Botticelli, *Smeralda Bandinelli*. Ebbe poi la possibilità di vedere la *Natività mistica*, star della mostra di Manchester, nel 1868 a Leeds e probabilmente altri Botticelli a casa Leyland. Sull'influenza esercitata dall'opera di Botticelli su Rossetti, si veda WEINBERG 1997, 57-58.

<sup>117</sup> Per queste osservazioni, si veda BENEDETTI 1982, 138.

*musées d'Italie* del 1862 di André Absinthe Lavice, conoscitore delle raccolte d'arte italiane, si legge che col dare la priorità al criterio cronologico nell'allestimento dei musei si riempivano i musei di opere, che avevano solo il merito di essere molto antiche<sup>118</sup>. Le sue parole sono il riflesso di una opinione comune a dire poco conservatrice: «Je dois encore protester contre les exigences des historiens de l'art. A les entendre, il faut observer l'ordre chronologique et garnir les musées des toiles n'ayant d'autre mérite que leur extreme antiquité: debris informes devenus, avec le temps, des reliques. Certes, parmi les anciens maîtres, tels que Masaccio, Jean Bellini, Mantegna, van Eyck, Hemling, Metzis, Mabuse, Albert Dürer, il Pinturicchio, etc., se trouvent de véritables talents [...]. N'est-il pas affligeant de se heurter, en quittant la sale des chefs-d'oeuvre du Louvre, contre l'effroyable Madone de Cimabuë? [...] Exposer ainsi d'affreuses toiles au milieu d'un musée, c'est jeter le trouble dans l'esprit des visiteurs [...]; c'est d'élever dans le temple du beau, un autel au culte du laid»<sup>119</sup>.

Nella visione di una buona parte del mondo anglosassone di questo periodo, il rinnovato interesse per i Primitivi fu a lungo associato al cattolicesimo di stretta osservanza, diffuso prima in Germania e poi in Francia. Si pensi all'ammirazione dimostrata per i Primitivi da uomini di cultura come Antoine-Frédéric Ozanam e Montalembert e al precoce apprezzamento dimostrato da studiosi come Rio, sposato ad una inglese e il cui testo *De la poésie chrétienne* venne presto tradotto in Inghilterra.

Non pochi teologi anglicani scesero in Italia nel corso della quinta e sesta decade dell'Ottocento con lo scopo di mettere in ridicolo la vacuità e l'idolatria che, a loro modo di vedere, era connessa con l'arte delle chiese italiane e le pitture delle catacombe romane<sup>120</sup>; basti menzionare i reverendi John Burgon e Hobart Seymour, entrambi violenti oppositori al cattolicesimo, credo identificato, per ciò che concerne le arti visive, con l'arte antica italiana e con quella barocca. D'altro canto Nicholas Wiseman, eletto cardinale nel 1850 dopo lunghi anni a Roma e presto alla testa della gerarchia

---

<sup>118</sup> Sui pareri di Waagen, Solly e Lavice, si veda HASKELL 1976, 93-94.

<sup>119</sup> Per questa citazione, si veda LAVICE 1862.

<sup>120</sup> Per una trattazione della ricezione presso il clero inglese dell'arte italiana nel contesto dell'*Oxford Movement*, si veda HASKELL 1976, 65-69. Il Movimento di Oxford, sorto nell'ambiente universitario e ecclesiastico di Oxford, mirava a ricondurre la chiesa anglicana alla tradizione cattolica; fu particolarmente acceso negli anni 1833-1845. Sul clima del *Catholic revival* all'interno della chiesa anglicana e sui precedenti del movimento, che vide attivi molti degli esponenti ecclesiastici qui nominati per il loro apprezzamento dei Primitivi, si veda NOCKLES 1994. Alcuni dei rappresentanti della High Church, come Wiseman, furono fra i numerosi autori di romanzi a sfondo religioso ambientati nell'Italia delle soppressioni ecclesiastiche che uscirono in Inghilterra alla metà dell'Ottocento, si veda in proposito CHURCHILL 1980, 129-131.

ecclesiastica inglese, fu molto sensibile alle arti figurative e predilesse i Primitivi italiani, come emerge dal suo articolo *Italian Guides and Tourists* del 1836. L'arte antica e i Primitivi visti in Toscana dal reverendo anglicano Frederick William Faber nel 1842, esercitarono su di lui un tale influsso da ispirarne la conversione al cattolicesimo. Un altro rappresentante della High Church, il reverendo John Fuller Russel, mai convertito, dimostrò di apprezzare l'arte italiana ed in particolare i Primitivi, fino a coprirne le pareti della sua abitazione londinese di Enfield<sup>121</sup>.

Al 1844 risale il testo di una conferenza del pittore ed educatore scozzese Dyce, intitolata *Christian Art*. L'autore vi illustrava la sua visione della storia dell'arte organizzata in sistemi – egiziano, greco pagano e cristiano –, ciascuno diviso in varie epoche<sup>122</sup>. Il periodo nel quale a suo avviso l'arte raggiunse l'eccellenza fu il XIV secolo in Italia. L'anno successivo Dyce si recò in Italia a studiare la tecnica dell'affresco. Dal manoscritto dei suoi diari sappiamo che ammirò Perugino, Botticelli, Pinturicchio, Ghirlandaio e Domenichino, mentre le sue critiche più aspre furono rivolte ai lavori di Sodoma a Siena<sup>123</sup>. Questo esponente del primitivismo, mentre si trovava in Italia, fu in rapporti con i Nazareni ed ebbe in seguito anche un ruolo non secondario di tramite, come si dirà.

Verso la fine degli anni Quaranta controversie estetiche, morali, scientifiche e dottrinali fiorivano in Inghilterra intorno alla visione dell'arte, in particolare alla visione accademica proposta da Reynolds<sup>124</sup>. Il Principe Alberto insieme con Francis Palgrave, Henry Drummond e Charles Eastlake si schierarono, con approcci diversi, a favore degli *Old Masters* e contro l'autorità rappresentata dalla pittura del Rinascimento e gli esiti di Overbeck e della scuola di Monaco. In particolare il Principe Alberto e William Young Ottley ammiravano i Primitivi per le loro qualità artistiche intrinseche, mentre

---

<sup>121</sup> Per accenni ad alcuni dipinti senesi in possesso di Russell, si veda il terzo capitolo e CAMPOREALE 2005/II, 504.

<sup>122</sup> Per riferimenti a questa conferenza e sul rapporto tra Ruskin e Dyce in relazione all'interpretazione di Tiziano, si veda ERRINGTON 1992, 492, 495-497.

<sup>123</sup> Le *Notes on frescoes in Italy* di Dyce, sono conservate alla Aberdeen Art Gallery. Vi si trovano opinioni interessanti sul viaggio compiuto nell'inverno 1845-1846, come lo scarso apprezzamento per Raffaello, Michelangelo, Pacchiarotto, Sodoma, Beccafumi e un attento esame sui modi di Pinturicchio, si veda STALEY 1963 e ERRINGTON 1992, 493.

<sup>124</sup> Per riflessioni sulla visione dell'arte italiana di Reynolds e delle reazioni ad essa, scritte a distanza di più di un secolo, si veda SYMONDS 1886, 401-408.

Charles (ed Elisabeth) Eastlake li ammiravano in quanto precursori della rinascenza dell'arte<sup>125</sup>.

Del 1847 sono i tre volumi degli *Sketches of the History of Christian Art* di Alexander William Lindsay, nati in seguito a ricognizioni e studi compiuti in Italia e nell'Europa settentrionale tra il 1841 e il 1842<sup>126</sup>. Per i contenuti Lord Lindsay si basava essenzialmente su Rumohr, ma anche su Lanzi, Förster e Kugler, per l'interpretazione molto doveva a Rio, ma l'importanza conferita ai valori morali in quest'opera è centrale rispetto all'attenzione conferita a quelli artistici. Ripercorrendo a grandi tappe il testo, vien da soffermarsi sulla costruzione di un sistema di pensiero di matrice cattolica piuttosto che sulla sua portata scientifica o sulla carica innovativa.

Aprè l'opera la concezione dell'autore dell'evoluzione dello spirito umano, basata su una analogia con la Trinità, che permea tutta l'opera: «The Perfection of Human Nature implies the union of Beauty, Strength in the Body; the balance of Imagination and Reason in the Intellect; and the submission of animal passions and intellectual pride to the Will of God in the Spirit»<sup>127</sup>. Nella teoria di Lindsay l'evoluzione dell'uomo (e quindi delle arti) è divisa in periodi distinti, ciascuno identificato con i tre elementi di scienza, intelletto e spirito. L'epoca della cristianità è identificata con la pittura, ovvero lo spirito immortale che conversa con Dio, con il sorriso di Dio che illumina la creazione. La trattazione più lunga è riservata al periodo che va dal sesto al quindicesimo secolo, nella pittura fiorentina da Giotto a Gentile da Fabriano rilevava «Sympathy with the Guelph or Classic element – patronized by the Franciscans», nei senesi da Duccio a Sano di Pietro invece rilevava «Sympathy with the Ghibelline or Teutonic element – patronized by the Dominicans»<sup>128</sup>. Per il Primo Rinascimento fiorentino da Angelico a Gozzoli, Lindsay rilevava infine un carattere più ghibellinizzante e un'influenza quindi domenicana. Ai nostri fini, forse più interessante delle elaborate analogie e teorie cristologiche è l'apprezzamento precoce di Alexander Lindsay per gli *Old Masters*. Giotto è considerato il padre della pittura fiorentina,

---

<sup>125</sup> Per una ampia disamina dei contenuti della *History of Christian Art*, della recensione di Ruskin e del contesto culturale inglese di metà Ottocento, si veda STEEGMAN 1947.

<sup>126</sup> Le lettere inviate da Lindsay durante i suoi viaggi sono state pubblicate insieme a riflessioni sulla genesi dell'opera, si veda BRIGSTOCKE 2003.

<sup>127</sup> Si veda LINDSAY 1847, I, XI.

<sup>128</sup> Giotto e i giotteschi si configurano nel piano dell'opera con la quarta lettera, si veda LINDSAY 1847, II, 161-359. La quinta lettera è dedicata alla scuola senese, la sesta copre da Orcagna a Angelico, la settima ai Primitivi bolognesi che chiudono la panoramica sui Primitivi italiani, si vedano rispettivamente LINDSAY 1847, III, 3-123, 127-200, 203-240.

Nicola Pisano quello dell'arte centro-italiana senese, umbra o fiorentina che fosse, Ghiberti quello dell'arte pagana. L'autore mostra inoltre precoci aperture anche verso l'arte bizantina e la sua influenza sull'arte occidentale, meno generoso appare con i Primitivi fiamminghi, tanto che Van Eyck era inquadrato come artista prosaico; il sipario si chiude infine all'alba del Cinquecento, sebbene il piano iniziale prevedesse di arrivare ben oltre.

La *History of Christian Art* fu recensita anonimamente dal più giovane John Ruskin sull'ottantunesimo volume di *The Quarterly Review* del giugno 1847, all'indomani della pubblicazione del secondo volume dei *Modern Painters*. Il contenuto viene attaccato su diversi fronti: il valore conferito al colore come elemento sensuale, ed in particolare le critiche mosse da Lindsay all'uso del colore di Angelico, e la lettura, considerata forzosa, della storia dell'arte attraverso il filtro della teoria trinitaria dell'autore, liquidata con queste parole «we are utterly tired of the triplicity». Su una cosa Lindsay e Ruskin parrebbero concordi: la passione per gli antichi maestri. Il secondo, nella recensione suddetta, esaltava Angelico, ammirato dal vivo insieme a Primitivi italiani nel viaggio del 1845<sup>129</sup>, e di lì a pochi anni si schiererà a favore dei Preraffaelliti nel nome dei Primitivi<sup>130</sup>. In una conferenza tenuta nel 1853 Ruskin individuava nelle Stanze Vaticane di Raffaello un punto di cesura dopo il quale iniziò la degradazione dell'intelletto e dell'arte in Italia<sup>131</sup>. Lindsay nel *Postscriptum* concludeva il suo sguardo retrospettivo rivolto a Duccio, Giotto fino a Masaccio e poi, attraverso Perugino e Signorelli, a Raffaello e Michelangelo, con queste parole: «It is not by studying art in its perfection - by worshipping Raphael and Michelangelo of all other excellence - that we can expect to rival them, but by re-ascending to the fountain-head [...] by studying Duccio and Giotto» ed invitava, con veementi parole, le autorità d'Italia a intervenire per la salvezza di un patrimonio di affreschi a rischio di estinzione<sup>132</sup>.

<sup>129</sup> Al 1842, quando Ruskin era Slade Professor of Art a Oxford e ancora non si era deliberatamente votato all'antica arte italiana, risalgono i primi suoi disegni di Primitivi italiani. Si tratta di dipinti conservati al Christ Church College, studiati in un diario poi passato a Charles Eliot Norton ed oggi alla biblioteca della Yale University. Fanno parte della preistoria dello sviluppo degli interessi italiani del critico inglese, in merito si vedano WEINBERG 1992 e WEINBERG 1997, 56.

<sup>130</sup> La difesa dei Preraffaelliti e i pareri positivi espressi da Ruskin, influente *opinion-maker*, sul *Times* tra il 13 e il 30 maggio 1851 furono cruciali per la vita della confraternita. Per una disamina sul rapporto tra Ruskin e i Preraffaelliti, si vedano VON KLENZE 1906, 270-271, VENTURI 1972<sup>2</sup>, 143-147.

<sup>131</sup> La conferenza tenuta da Ruskin nel novembre 1853, divenne un saggio dal titolo *Pre-Raphaelitism*, per un'analisi del suo contenuto, in parte legato alle idee di Schlegel ed in parte a quelle di Rio, e ritenuto incapace, sulla linea della critica settecentesca, di discernere tra istinto morale e artistico, si veda VON KLENZE 1906, 270-273.

<sup>132</sup> Si veda LINDSAY 1847, III, 417-423, 419.

## ITALIANI ALL'ESTERO E STRANIERI IN ITALIA

A meno di una decina d'anni di distanza dalla pubblicazione della *History of Christian Art* di Lindsay, vide la luce in Inghilterra un'opera di concezione diametralmente opposta, dove per la prima volta viene applicato alla storia dell'arte il metodo di ricerca filologico. Giovan Battista Cavalcaselle insieme e grazie a Joseph Archer Crowe, pubblicò presso l'editore londinese Murray *The Early Netherlandish Painters* (1856), cui seguì *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* (1864-1866) e la *History of Painting in North Italy* (1871)<sup>133</sup>. I sentieri dell'italiano e dell'inglese si incrociano, come è noto, una prima volta a Berlino, una seconda a Parigi, dove Cavalcaselle era esule politico, poi a Londra. Per la prima volta testi basilari della storia dell'arte furono pubblicati e recepiti *in primis* nel mondo inglese per esser solo successivamente pubblicati nell'edizione tedesca (1869-1876) e nell'edizione italiana (1886-1908). Dal lavoro combinato di queste due menti, considerate complementari, emerge un'immagine della storia dell'arte variegata e composta da numerose personalità artistiche di minore e maggiore valore. Questo vibrante risultato è conseguenza di un approccio nuovo, del quale generalmente si ritiene Cavalcaselle il maggiore responsabile<sup>134</sup>.

Particolarmente coraggiose e libere sono le aperture su alcuni pittori del Trecento fornite nel primo volume della *New History*, sempre basate su una analisi diretta e disincantata delle opere e su un attento vaglio dei dati storici allora disponibili. Vi troviamo lucide riflessioni sulla portata delle novità di Cavallini, sulla presenza della scuola romana nel cantiere della Basilica superiore di Assisi, sull'inaffidabilità della data 1221 riportata sulla *Madonna col Bambino* di Guido da Siena, tavola che riteneva eseguita dal pittore nella prima metà del Duecento e restaurata verso la fine di quel secolo o l'inizio del successivo nelle zone delle vesti e degli incarnati della *Vergine* e del *Bambino*, sull'attribuzione, in linea con Rumohr, ad Andrea Bonaiuti degli affreschi

---

<sup>133</sup> Per un ampio studio su questa figura, si veda LEVI 1988.

<sup>134</sup> Per questi spunti, si veda HASKELL 1988, 221, 223. Sulla relazione tra Crowe e Cavalcaselle in rapporto a questi scritti, si vedano ad esempio HASKELL 1976, 91-92, LEVI 1988, 179-181. Come sorta di necessario complemento ai volumi delle due *History*, nascono le due biografie di Tiziano e di Raffaello, edite da Murray rispettivamente nel 1877 e 1882-1885. Questa ultima impresa di Crowe e Cavalcaselle inaugura il genere della *art-biography*, si veda in proposito LEVI 1988, 369-389.

del Cappellone degli Spagnoli a Firenze<sup>135</sup>. Una revisione cruciale riguardò poi il ciclo di affreschi del Camposanto di Pisa, la cui importanza fu dai due studiosi notevolmente ridimensionata sulla base di analisi visive minuziose (anche dello stato di conservazione) e nuove attribuzioni di Cavalcaselle. Il complesso viene per la prima volta spogliato dell'aura di culla dell'arte italiana, ruolo che a partire dal primo volume della *New History* rivestì la basilica assisiense. Per fare qualche esempio, prevalse la linea senese ed il nome di Pietro Lorenzetti sugli affreschi precedentemente attribuiti agli Orcagna e le *Storie di San Ranieri* furono attribuite ad Andrea da Firenze<sup>136</sup>

Le figure degli artisti furono riconsiderate ponendosi il problema dell'autografia delle opere, descritte con esattezza nella composizione e nelle tecniche, utilizzando un linguaggio tecnico, scarno e talora termini inaspettati per il pubblico del tempo<sup>137</sup>. Il *corpus* dei pittori fu messo insieme dopo un'accurata lettura dei caratteri stilistici e del *ductus* pittorico ed inserito all'interno di un quadro di sviluppo organico. Quelle menzionate come altre cruciali riflessioni su opere-chiave ridisegnano la trama degli esiti della pittura del Trecento italiano e la rete dei rapporti tra personalità artistiche.

Forse non è un caso che Carlo Cattaneo abbia scritto un ampio resoconto sul primo dei testi di Crowe e Cavalcaselle menzionati. Proprio Cattaneo era stato in grado, nei suoi anni giovanili, di raccordarsi alla tradizione settecentesca degli studi storico-linguistici, in modo analogo a quanto andava compiendo Cavalcaselle negli studi storico-artistici. Aveva fornito nuovi dati ed informazione di un livello di qualità legato ad un nuovo respiro storiografico dato alla materia<sup>138</sup>. Cavalcaselle riuscì a valorizzare la tradizione sei-settecentesca di studi eruditi di interesse locale grazie ad una nuova metodologia, di matrice illuminista, capace di raccordare i particolarismi. La *Storia della pittura in Italia* di Crowe e Cavalcaselle, pertanto, partendo da ricerche svolte a livello locale, ricostruì organicamente le scuole cittadine e regionali, inquadrando queste realtà nelle loro relazioni reciproche. Un altro contributo alle ricerche sui

---

<sup>135</sup> Per questi punti, si veda LEVI 1988, 184-189, 190-191, 194-195.

<sup>136</sup> Per lo studio sulle osservazioni di Cavalcaselle a Pisa da cui traggio queste linee, si veda LEVI 1996.

<sup>137</sup> Sulla costante attenzione rivolta da Cavalcaselle al linguaggio utilizzato per le descrizioni e sulla sua portata innovativa, si veda LEVI 1988, 217-218, 283-288, 405. Le scelte linguistiche sono molto diverse da quelle adottate da Morelli, a distanza di pochi anni, sulle quali si veda oltre.

<sup>138</sup> È qui riportata una osservazione di Ferdinando Bologna. Lo studioso nel fornire il quadro di storia della critica di questo periodo, fa riferimento agli studi di Julius von Schlosser e di Ludovico Ragghianti, si veda BOLOGNA 1982, 177-180, 178. La recensione di Cattaneo a Cavalcaselle in particolare è menzionata nella seconda edizione del *Profilo della critica d'arte in Italia*, si veda RAGGHIANI 1973<sup>2</sup>. Sulla letteratura regionale e civica italiana, si veda SCHLOSSER MAGNINO 1964, 558-607.

Primitivi si lega al nome di Cavalcaselle per aver saputo dare importanza e consistenza ai pittori minori, sfoltendo le numerose attribuzioni ai grandi nomi come Raffaello, Correggio, Giorgione, Tiziano o Guido Reni, casi spesso già guardati con sospetto da Waagen e Passavant, e per aver saputo precisarne il nome (su basi storiche) o l'appartenenza ad una scuola o bottega, arrivando a delineare un nuovo scenario che costituirà una piattaforma di studio per molti anni a venire.

Nel 1886 lo storico John Addington Symonds condensava in queste parole i contributi avutisi nella critica e nella pratica dell'arte del suo secolo: «The criticism and the art-practice of this century have combined to shake our faith in the grand style. The spirit of the Romantic movement, penetrating poetry first, then manifesting itself in the reflective writings of Rio and Lord Lindsay, Ruskin and Gautier, producing the English landscape-painters and the pre-Raphaelites, the French Realists and Impressionists, has shifted the centre of gravity of taste [...]. Histories of painting, like Kugler's, Crowe and Cavalcaselle's, composed on impartial and searching spirit of investigation, place students at a point of view removed from prejudice and academical canons of perfection»<sup>139</sup>.

Viaggiatore instancabile e studioso influente fu anche Giovanni Morelli. Negli anni Settanta dell'Ottocento egli rese noto, in una serie di articoli e saggi pubblicati in tedesco sotto il nome di Ivan Lermolieff, un metodo che aveva perfezionato per attribuire i dipinti. La chiave per l'attribuzione stava in particolari negletti in altri studi, come il modo usato dal pittore per rendere gli orecchi<sup>140</sup>. L'analisi dei dettagli (mani, dita, naso ecc.) fu utilizzata sistematicamente da Cavalcaselle fin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, per cui tale metodo non sarebbe quindi ascrivibile in via prioritaria solo a Morelli<sup>141</sup>. Se lo studio dei dettagli era a queste date una pratica consueta per conoscitori del calibro di Cavalcaselle, è riconosciuto che a questo studio Morelli abbia saputo conferire veste di scientificità<sup>142</sup> e lo abbia saputo diffondere in ambienti diversi,

<sup>139</sup> Per il testo della citazione, si veda SYMONDS 1886, 407-408.

<sup>140</sup> Gli studi su Morelli sono molto numerosi. Sulla sua figura si vedano AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1993. La terza sezione del convegno era dedicata al metodo del conoscitore, sul quale aggiungo solo GINZBURG 1979. Sulla sua attività di collezionista, mercante d'arte, restauratore e deputato e in particolare per i suoi rapporti con Gustave Thoré, Michelangelo Guggenheim, Josip Strossmayer, Luigi Cavenaghi, si veda ANDERSON 1999.

<sup>141</sup> Per queste riflessioni, si veda LEVI 1993/II.

<sup>142</sup> Già in una recensione di Lady Eastlake dei *Treasures of Art* di Waagen del 1854, si tenta di definire gli strumenti per diventare conoscitori e l'oggetto della *connoisseurship* anche sulla base di una affinità di ricerca con le scienze esatte, su questo e sui termini nei quali Morelli si poneva il problema della scientificità della *connoisseurship*, si veda ad esempio LEVI 1987, 31-35.

tanto che il suo rivale Wilhelm von Bode nel 1891 parlava di una strana epidemia, la 'Lermolieffmanie'<sup>143</sup>. Questo fu facilitato dalla sua abilità nel gestire i rapporti sociali e le pubbliche relazioni<sup>144</sup>, ma anche alla leggibilità dei suoi testi. La prosa lucida e vivace e le scelte linguistiche adottate dal conoscitore bergamasco risultavano più accessibili e gradevoli al pubblico del tempo rispetto alle descrizioni che si potevano leggere nella *New History*: penso all'utilizzo di espedienti retorici come la forma di dialogo tra discepolo e maestro, che permetteva la formulazione di ipotesi e controipotesi o all'utilizzo di analogie tratte dal mondo della guerra o della medicina<sup>145</sup>. Per esempio, attraverso una serie di analogie sapientemente elaborate tra scuole pittoriche e dialetti delle rispettive zone lo studioso riuscì a rendere accessibile ad un pubblico ampio le problematiche legate alle scuole pittoriche, altrimenti relegate agli specialisti.

In un secolo in cui si ponevano i fondamenti della disciplina storico-artistica come ancora si intende, si diffondevano le riviste specializzate, aprivano le principali pinacoteche europee, Morelli fece delle scelte peculiari per le sue pubblicazioni. Per esempio, in genere fece un uso limitato di immagini, nel *Proemio de Della Pittura italiana* espresse la convinzione che chi voleva occuparsi di storia dell'arte dovesse visionare gli originali in prima persona. Inoltre, mentre i più affermati storici dell'arte si cimentavano in generi tradizionali come le storie dell'arte e le monografie, Morelli scelse di esprimersi attraverso le rassegne critiche e i cataloghi ragionati; il palcoscenico del grande interprete tardoromantico che fu Ivan Lermolieff furono le gallerie di Roma, Monaco, Dresda e Berlino e il suo pane, più che i fondi oro, furono le opere dei maestri del pieno Rinascimento italiano come Botticelli<sup>146</sup> e Raffaello<sup>147</sup>.

Una conseguenza di quello che è considerato il suo lascito principale, il metodo morelliano, fu la rivalutazione e in seguito il culto del frammento autentico, identificato come elemento rivelatore dell'intenzione dell'artista<sup>148</sup>. Altra prevedibile conseguenza

---

<sup>143</sup> Si veda BODE 1891. Ancora nel 1910 nel romanzo di Paul Bourget *La dame qui a perdu son peintre*, una vicenda basata su questioni di attribuzione, falsi e mercato dell'arte, si leggono riferimenti a questa follia collettiva di attribuire dipinti e de-attribuirli, si veda BOURGET 1910, 23-25.

<sup>144</sup> Su questo punto e in genere sulla fortuna di Morelli, segnalo solamente LEVI 1987.

<sup>145</sup> Per queste osservazioni, si vedano LEVI 1987, 32, 37 e LEVI 1988, 289-290.

<sup>146</sup> Per un intervento sui circa cinquanta lavori di Botticelli esaminati negli studi di Morelli e sugli effetti del suo metodo nei riguardi di queste attribuzioni, che tendevano a considerare autentici solo i lavori di più alta qualità del maestro, si veda FAHY 1993.

<sup>147</sup> Sull'applicazione del metodo morelliano alla produzione di Raffaello e sulla nuova attenzione ai disegni del maestro che ne scaturì, si veda FERINO PAGDEN 1993.

<sup>148</sup> Per quest'ultima osservazione, si veda CASTELNUOVO 1984.

di questo metodo fu il riesame delle attribuzioni dei dipinti antichi noti, operazione che naturalmente ha un peso anche sull'andamento del mercato.

Passando invece a critici stranieri che scelsero di vivere in Italia, a diretto contatto con il contesto delle opere d'arte alle quali si erano votati, il pensiero va immediatamente a Bernard Berenson, lo studioso e collezionista statunitense che risiedette dal 1899 a Villa I Tatti sulla collina di Settignano, presso Firenze. Formatosi anche sui testi e sul metodo di Morelli<sup>149</sup>, tra il 1894 ed il 1897 pubblicò *The Venetian Painters of the Renaissance*<sup>150</sup>, *Lorenzo Lotto: an Essay in Constructive Criticism* e *The Florentine Painters of the Renaissance*, testi che in pochi anni ebbero diverse riedizioni. Nell'ultimo dei testi citati lo studioso sviluppa i concetti di «tactile values» ed «ideated sensations», centrali per la sua teoria, riuscendo a spiegare anche le sensazioni prodotte nell'osservatore da determinati elementi formali presenti in un dipinto. Nei primi anni della sua carriera Berenson tentò di formalizzare il suo metodo di ricerca, basato su un accurato scrutinio delle opere d'arte<sup>151</sup>, nell'articolo *Rudiments of Connoisseurship*, elaborato nel 1895 ed edito in *The Study and Criticism of Italian Art* del 1902<sup>152</sup>. Ma forse più pertinente ai fini di questo lavoro sono le due edizioni di *Central Italian Painters of the Renaissance*, rispettivamente del 1897 e 1909.

In questo giro di anni Berenson emerge come una forza nuova nel panorama degli studi dominato da figure più conservatrici e mature, capace di offrire letture di dipinti e di artisti ardite e sicure che rivelano sottigliezza e libertà di giudizio. In particolare la prefazione alla seconda edizione dei *Central Italian Painters*, scritta nel 1908, è interessante per quanto rivela sull'evolversi degli studi e delle sensibilità. L'autore dichiara, a distanza di dodici anni dalla prima edizione e dopo l'uscita di numerose pubblicazioni soprattutto di interesse senese in inglese, ma anche in tedesco ed in

<sup>149</sup> Sul Berenson 'erede' del metodo di Morelli, segnalo solo GIBSON-WOOD 1988, 238-247.

<sup>150</sup> Il suo lancio come critico d'arte avvenne con la mostra di pittura veneta tenutasi alla New Gallery di Londra nel 1895, come si dirà in seguito.

<sup>151</sup> In questo senso la derivazione del metodo è morelliana, in proposito segnalo soltanto GIBSON-WOOD 1988, 238-247.

<sup>152</sup> È noto che lo studio dei *Principles of Psychology* di William James e delle teorie estetiche di Walter Pater ebbero un certo peso nello sviluppo del metodo di Berenson. Quest'ultimo fu importante non solo per gli esiti in campo storico-artistico, ma anche per aver saputo comunicare e spiegare il piacere derivato dalla contemplazione di dipinti antichi ad un pubblico relativamente ampio. La nozione di piacere estetico sarebbe stata legata ad una predisposizione la quale era a sua volta sia naturale che sviluppata dal gusto e dalla cultura della persona. Per gli elementi della sintesi qui tracciata e per riferimenti bibliografici, si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 125, 133. Sul tentativo di Berenson di conciliare queste teorie con il metodo attributivo di matrice morelliana, approcci che avevano in comune il fatto di non dare importanza al contesto di provenienza delle opere, si veda ALLAN BROWN 1993, si veda anche CASTELNUOVO 1993, 9-12.

francese, di essere in grado di aggiungere elenchi di opere di artisti prima ignorati o trattati solo brevemente da Crowe e Cavalcaselle<sup>153</sup>. Non sorprende che la gran parte di questi pittori siano emersi in seguito alle esposizioni di arte antica senese del 1904, abruzzese e marchigiana del 1905 ed umbra del 1907.

Ripercorrendo ad esempio i giudizi espressi su un pittore come Giovanni di Paolo da storici dell'arte come Cavalcaselle e Adolfo Venturi<sup>154</sup>, ci si avvede dell'approccio nuovo e coraggioso di Berenson. Il quale, più giovane di quarantacinque anni del primo e di nove anni del secondo, era incantato dai modi assurdi, fantastici ed insieme divertenti del pittore senese<sup>155</sup>. Queste caratteristiche del pittore erano state invece lette in senso negativo da Cavalcaselle e da Venturi. Il giudizio negativo comparso nel terzo volume della prima edizione de *A New History of Painting in Italy* del 1866 fu iterato nelle successive edizioni, tra le quali il volume del 1902 della prima edizione italiana; Cavalcaselle non apprezzava la «strana fantasia nel comporre, la veemenza convulsa e la rozzezza nelle mosse delle figure»<sup>156</sup>. Venturi nel settimo volume della *Storia dell'arte in Italia*, uscito nel 1911, lo considerava un pittore ripetitivo, in grado solo di imitare composizioni altrui e mediocre tanto che «nelle figure grandi diviene addirittura spaventevole, nelle piccole un po' meno, pur facendo le teste dall'alta cervice, coniche,

---

<sup>153</sup> Si veda BERENSON 1909/I. Nell'introduzione compare una sintesi dei contenuti; per l'ambito senese Bartolo di Fredi è indicato da Berenson come la personalità più creativa tra Lippo Memmi e Sassetta, mentre la produzione di Cozzarelli viene distinta da quella del suo maestro Matteo di Giovanni. Lo studioso focalizza meglio anche l'opera di Paolo di Giovanni Fei, Giovanni di Paolo, Sassetta e Andrea Vanni, le quali a suo dire erano «as remote as Kunchinjunga». Più di una menzione è riservata ai contributi sulla pittura senese ed umbra del connazionale Frederick Mason Perkins, in linea con gli interessi dell'autore per Andrea Vanni, Paolo di Giovanni Fei e Giovanni di Paolo. Lo studioso non nasconde la sua antipatia per Girolamo di Benvenuto e suo padre, Benvenuto di Giovanni. Per l'ambito marchigiano ricordo solo che all'interno della seconda edizione sono meglio definite le personalità di Girolamo di Giovanni da Camerino e di Allegretto Nuzi. Questo fu possibile anche grazie all'avvenuta uscita di una dozzina di contributi su quest'ultimo pittore tra la prima e la seconda edizione dei *The Central Italian Painters*. Infine per la scuola umbra ricordo solo che Berenson provvide a precisare l'attività di Matteo da Gualdo, che era confusa con quella di Girolamo di Giovanni da Camerino, pittore oggetto di uno studio da parte di Berenson sulla *Rassegna d'arte* del 1907. Sulle attribuzioni di Berenson a Benvenuto di Giovanni, si veda BANDERA VIANI 1977.

<sup>154</sup> Venturi, primo docente universitario di storia dell'arte in Italia, si dichiarò allievo di Cavalcaselle. Accenni ai suoi contributi sono contenuti nel successivo capitolo di questo lavoro; per uno studio monografico si veda AGOSTI 1996.

<sup>155</sup> Questo è uno dei percorsi di ricerca seguiti da Enrico Castelnuovo nell'intervento dal titolo *La deuxième découverte des primitifs en Italie à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, al convegno su *Le goût de l'Art italien dans les grandes collections. Prédecesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, tenutosi ad Ajaccio dal 1 al 4 marzo 2005. Di tale intervento, di prossima pubblicazione, ho potuto leggere il dattiloscritto; gentilmente messo a mia disposizione dal Professor Castelnuovo, che ringrazio.

<sup>156</sup> Si veda MAZZA (a cura di) 1902, 41-43, 41. Sugli ultimi anni di Cavalcaselle e il suo impegno alla edizione italiana della *Storia*, si veda LEVI 1988, 407-408.

dagli occhi stretti»<sup>157</sup>. Ecco infine le parole usate da Berenson su Giovanni di Paolo nel 1909: «the whimsical, absurd, frequently incredible, but always entertaining»<sup>158</sup>. Si intravede quindi una nuova attenzione nei riguardi dei Primitivi senesi del Quattrocento e anche della seconda metà del Trecento. Queste personalità artistiche, rispetto a quelle della prima parte del quattordicesimo secolo come i Lorenzetti, erano ancora scarsamente delineate negli studi e conobbero la notorietà grazie alle esposizioni di arte antica senese del 1904, dove comparvero per la prima volta da protagonisti sotto le luci della ribalta.

#### IL BOOM DEI PRIMITIVI

L'apprezzamento per i Primitivi da fenomeno di nicchia o di matrice cattolica diventa gradualmente di vasta portata nel corso della seconda parte dell'Ottocento. L'impatto del fenomeno fu tale che, in un articolo apparso sulla *Gazette des Beaux-Arts* del 1896, Paul Gauthier parlava di 'infatuazione' per i Primitivi<sup>159</sup>.

Insieme a collezionisti, letterati e storici dell'arte, entusiasti dei Primitivi furono alcuni artisti. Penso all'avvicinamento ai Primitivi da parte di pittori simbolisti, come Maurice Denis<sup>160</sup> e Émile Bernard, arrivò ad affermare, nel 1892, che ispirazione basata sui Primitivi e modernità coincidevano<sup>161</sup>. Armand Point soggiornò in Italia per la prima volta nel 1893 e si infiammò per Botticelli, Perugino, Signorelli e Gozzoli, ristudiò la

---

<sup>157</sup> Si veda VENTURI 1911.

<sup>158</sup> Si veda BERENSON 1909/I, IV.

<sup>159</sup> Per l'articolo che, nel celebrare il lascito di Eugène Müntz, parla di «cet engouement inconsideré pour les Primitifs mal compris, mal connus, qui nous a valu tant de caricatures, en art ou dans la mode courante», si veda GAUTHIER 1896. Per ampi studi su questo fenomeno, si vedano CASTELNUOVO 1999, CASTELNUOVO 2004.

<sup>160</sup> Nei dipinti di Maurice Denis è stata in vista una ispirazione basata sui Primitivi, ma nella sua opera è presente anche una ispirazione a motivi desunti dall'arte medievale in senso più ampio. Si ispirò a stoffe medievali per i motivi decorativi di scenografie, mi riferisco ad esempio al motivo disegnato dall'artista a leoni rossi su fondo oro per il *Théodat* di Gourmont messo in scena a Parigi nel dicembre 1891 al Théâtre d'Art. Sempre nell'ambito del teatro simbolista fondali dipinti potevano essere ispirati a vetrate medievali, come quelli dipinti su carta trasparente illuminata da dietro dei 'luminocotes' di Andhré e Jacques Gachons passati al Théâtre Minuscule, sempre del 1891. Per questi riferimenti, si veda DAKYNS 1973, 246-247, 267.

<sup>161</sup> Riferimenti ad evocazioni di dipinti Primitivi nella letteratura simbolista e nelle scenografie del teatro simbolista agli inizi degli anni Novanta dell'Ottocento sono contenuti nel paragrafo *Collezionismo e Primitivi: qualche riflesso in letteratura*, all'interno del quarto capitolo di questo lavoro. Per una efficace panoramica sul rinnovato interesse e sul fervore per i Primitivi in Francia a fine Ottocento, si veda DAKYNS 1973, 211-214.

tecnica dell'affresco, e, con l'ausilio di antichi testi e ricettari, fece rivivere anche altre tecniche medievali nella colonia di artisti-artigiani di Haute-Claire, che fondò nel 1896 nel cuore della foresta di Fontainebleu<sup>162</sup>. Nei primissimi anni del Novecento il giovane Picasso fu affascinato ed ispirato dagli scultori e dai Primitivi catalani; nel 1901 sperimentò lo stile *cloisonniste*<sup>163</sup>, inoltre sappiamo che visitò l'esposizione di arte antica a Barcellona nel 1902<sup>164</sup>. Apprezzamento dei Primitivi italiani si ebbe da parte di un gruppo di artisti di cultura tedesca, del quale facevano parte i pittori svizzeri Ferdinand Hodler e Hans Brühlmann e lo scultore tedesco Wilhelm Lehmbruck. Essi si avvicinarono ai modi di Giotto e di altri Primitivi fiorentini dopo averli riscoperti e studiati attraverso monografie e ripetuti viaggi in Italia nei primi anni del Novecento<sup>165</sup>. Per venire ad un caso italiano infine, la pratica di dipingere fondi oro in stile del secondo Quattrocento è tipica dell'ambiente purista senese per un lungo periodo che va dalla fine del diciannovesimo al primo trentennio del ventesimo secolo, si pensi al successo delle opere di Alessandro Franchi e Gaetano Marinelli<sup>166</sup>.

I Primitivi iniziarono ad essere apprezzati per le loro qualità 'decadenti' da letterati ed esteti, come Francis Poictevin in *Presque* (1891) e Huysmans in *La Cathédrale* (1898)<sup>167</sup>. In questo clima in Francia si arrivò per reazione a demonizzare il Rinascimento e la sua pittura, considerata corrotta, perversa ed antitetica rispetto alla purezza rappresentata dai dipinti Primitivi. Tale purezza, agli occhi della *nouvelle*

---

<sup>162</sup> Sulla genesi, il funzionamento, la produzione della colonia di Haute-Claire e sul suo animatore, si veda LAURENT 1997.

<sup>163</sup> Con stile *cloisonniste* è chiamata la tecnica per cui il colore è applicato in zone separate come nella omonima tecnica degli smalti. Un'opera perduta di Picasso, la *Vergine coi capelli d'oro*, dette l'impressione ai recensori di una vetrata colorata, si veda in merito RICHARDSON 1991, 257-258.

<sup>164</sup> Per notizie sulla mostra del 1902, si veda il capitolo successivo. Picasso già prima del 1902 era un ammiratore entusiasta dell'arte romanica e dell'architettura antica catalana, alle quali fu probabilmente introdotto nelle spedizioni fotografiche al seguito del suo amico Joan Vidal Ventosa, che in anni successivi diventerà fotografo ufficiale dei musei di Barcellona. Ne *Le due sorelle* che è considerato il capolavoro di Picasso di questo periodo, detto del Guayaba dal nome di un circolo, sono stati individuati influssi dell'antica scultura catalana. Per queste notizie su Picasso, si veda RICHARDSON 1991, 255-257.

<sup>165</sup> Per riferimenti a questi viaggi e uno studio sull'interpretazione dei Primitivi presso questi artisti, partecipi a Parigi della temperie primitivista degli anni precedenti al primo conflitto mondiale, si veda GARINEI 2003, 198, 200.

<sup>166</sup> A testimonianza della lunga vita di questo tipo di produzione, ricordo che è stata recentemente pubblicata una tavola di Marinelli del 1920 circa ispirata a una *Madonna col Bambino e santi* di Matteo di Giovanni, si veda SCELFO 2005/II. Sull'importanza di imparare studiando i Primitivi italiani nella didattica di Luigi Mussini, si veda SCELFO 2005/I, 142.

<sup>167</sup> Poictevin in *Presque* registrava le sensazioni provate per l'Angelico (1891, pagina 93), Huysmans lo esaltava gli dedicava molte pagine de *La Cathédrale* (1898); si vedano in merito DAKYNS 1973, 214, CASTELNUOVO 2004, 807.

*critique* francese, era impersonata essenzialmente dalla figura dell'Angelico e si materializzava nella sua opera, come già aveva sostenuto Rio. L'avversione nei confronti del Rinascimento è riscontrabile ad esempio in *De l'influence néfaste de la Renaissance* (1890) di Marcel Reymond, in *Le Latin mystique* (1892) di Remy de Gourmont, in *Monsieur de Bougreton* (1897) di Jean Lorrain (pseudonimo di Paul Duval), in *Trois Primitifs. Les Grünewald du Musée de Colmar, Le Maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Mein* (1903) di Joris-Carl Huysmans<sup>168</sup>, in *L'Île des Pingvins* (1908) di Anatole France. In quest'ultimo romanzo allegorico-satirico l'autore immagina un pittore Primitivo arcaico, Margaritone d'Arezzo, il quale, davanti alla visione di una pittura del Rinascimento, con personaggi sacri rappresentati nelle apparenze di viziosi comuni, con corpi e forme somiglianti all'umano come fossero idoli pagani e quindi incapaci di comunicare un qualsiasi anelito spirituale, davanti a questo scenario Margaritone presagisce la fine dell'arte cristiana pura e muore dallo sgomento<sup>169</sup>.

La reazione al *boom* dei Primitivi nel mondo inglese assunse anche toni più pragmatici. A partire dai primi anni del Novecento in alcuni periodici inglesi e statunitensi, per esempio in numerosi editoriali del quadrimestrale inglese *The Studio*, il fenomeno del collezionismo di antichi maestri fu aspramente criticato in quanto causa di rovina per il mercato dell'arte contemporanea<sup>170</sup> e per i suoi artefici, accademici o meno<sup>171</sup>; nel 1906 in uno di questi pezzi si osservava che «there is at the present time an

<sup>168</sup> Sull'argomento si vedano DAKYNS 1973, 214, HASKELL 1976, 113-114, CASTELNUOVO 2004, 804-809. I dipinti Primitivi per questi scrittori rappresentano la visualizzazione della purezza della fede cattolica. In proposito ricordo solamente che Huysmans scrisse uno schizzo biografico di don Giovanni Bosco nel 1902, ben trentadue anni prima che don Bosco fosse proclamato santo.

<sup>169</sup> Per una trattazione di questo brano (con ampie citazioni) nel contesto della rivalutazione della spiritualità dei Primitivi e dei rapporti tra Anatole France, Jacques Maritain e Maurice Denis, si veda PACINI 2003, 574-576.

<sup>170</sup> Ecco alcuni riferimenti dei pezzi, strutturati come brillanti conversazioni e firmati 'The Lay Figure', apparsi su *The Studio* per gli anni che più interessano questa ricerca: *On colour* 1903 (che ironizza sui colori spenti dal tempo dei dipinti antichi), *On collecting* 1903 e *On the prices* 1904 (che ironizzano sui prezzi gonfiati e sui falsi dipinti antichi), *The old art* 1903 (sulla riluttanza dei collezionisti ad investire in arte contemporanea), *New Year's Day* 1903 (che ironizza sui dipinti antichi tra speculazioni, musei ed aste), *On the worship of the Old Masters* 1904 e *On the encouragement* 1904 (che criticano il coinvolgimento della Royal Academy nelle mostre di dipinti antichi). Per cenni sugli editoriali del periodico inglese negli anni 1902-1909, si veda GENNARI SANTORI 2000, 75-76. Sul calo di interesse per gli artisti contemporanei negli Stati Uniti a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, si veda MCCARTHY 1991.

<sup>171</sup> La posizione de *The Studio* è in aperta polemica con le scelte della Royal Academy. Samuel Carter Hall invece svolge una campagna su *Art Journal* sui falsi dipinti antichi in commercio dove suggerisce in modo sottile ed indiretto di investire invece nei dipinti degli artisti viventi dell'Accademia; in proposito si veda FYFE 2000, 23.

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

extraordinary craze [...] for old masters»<sup>172</sup>. Questo apprezzamento, sempre più generalizzato, prepara il terreno ad una serie di importanti esposizioni che apriranno il ventesimo secolo.

---

<sup>172</sup> Per l'editoriale dal quale è stata tratta la citazione, dove questa moda è considerata da arricchiti privi di gusto proprio, si veda *On respect* 1906.

## CAPITOLO I

**ANTICHI MAESTRI IN MOSTRA ALL'APERTURA DEL XX SECOLO**

Nel 1907 Raniero Gigliarelli, prima di descrivere la *Mostra d'arte antica umbra* di Perugia risponde ad una critica mossa da Frederick Mason Perkins toccando una serie di punti che sono di interesse per lo svolgimento di questo lavoro. Ecco le sue parole: «il Signor Perkins crede [...] che le *mostre d'arte antica* abbiano assunto in Italia quasi carattere di moda dopo quelle di Siena e Macerata; e dubita altresì della opportunità loro ed efficacia morale e educativa, affermando che “tutte le opere d'arte perdono se trasportate ed ammassate in una pubblica galleria, lungi dal loro ambiente naturale”.

Io non lo seguirò nel resto delle critiche osservazioni intorno al real valore, o alle aggiudicazioni – secondo lui erronee – di alcuna delle opere presentate, perchè ciò non entra nell'ordine e nel proposito del mio lavoro [...] reputo utili *le mostre* ai sapienti e agl'ignari; ai paesi che le tengono e a quelli che vi contribuiscono mandando oggetti da *mostrare*: ai sapienti per convalidare i giudizi e fare i debiti raffronti con le opere schierate innanzi all'occhio, tutte quante a un tempo; a conveniente altezza; sotto una medesima luce: in un luogo stesso: senza bisogno di lunghi e incomodi viaggi; senza ingombro di candelieri e di torcie; senza il fastidio delle domande per i consensi di abbassamento, di spostamento; talvolta ancora con la meraviglia d'una sconosciuta e splendida creazione d'ignoto autore, la quale per essere in una occulta brigata, o fra alpestri rocce, con vie scoscese, inaccessibili a le vetture, sarebbe rimasta nell'oscurità del luogo in perpetuo: ai profani perchè hanno modo di apprendere con facilità e diletto – innanzi a le concezioni disposte in ordine cronologico – quanto non avrebbero mai imparato leggendo nei men noiosi libri le più chiare nozioni storiche dell'arte: ai paesi dove si tien la mostra per i vantaggi finanziari del concorso e l'aspetto di festività prolungata: a quelli che inviarono i lavori, per la fama che ne seguiva, e la possibilità di aver visitatori, chiamati dalla fama stessa. In ultimo con la mostra si ha modo di fare, direi, un inventario, che toglie ogni possibilità di trafugamenti»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Per la citazione si veda GIGLIARELLI 1907, 604-606.

## IL 1904 IN VETRINA

Le mostre di arte retrospettiva degli inizi del Novecento alle quali fanno riferimento sia Perkins che Gigliarelli si possono considerare il risultato più evidente di un lungo processo che parte, per l'Italia, alla fine del Settecento nel quale entrano in gioco diversi fattori. Cruciale fu la rivalutazione dei Primitivi come oggetto devozionale e testimonianza storica in prima battuta e, in seconda battuta, come oggetto da collezionare e studiare, argomento toccato nell'introduzione. Infine i Primitivi furono riscoperti anche come oggetto di esposizioni temporanee, argomento trattato in questo come nei successivi capitoli. Nel corso di questo processo furono importanti anche altri fattori: il graduale plasmarsi della storia dell'arte come disciplina indipendente, che si innesta in certi casi in una tradizione di studi eruditi di fonti storiche portati avanti a livello locale in varie città, e la presa di coscienza della ricchezza del Bel Paese in termini di patrimonio storico ed artistico, che si accompagna alla ricerca di una identità culturale all'indomani dell'Unità d'Italia, argomento toccato nella seconda parte di questo capitolo.

In termini di grandi esposizioni l'anno 1904 si lega alla monumentale Esposizione universale di Saint Louis nel Missouri, ovvero la *Louisiana Purchase Exposition*<sup>2</sup>, che rappresenta l'evento commerciale dell'anno ed attira diciannove milioni di visitatori. L'area espositiva - a Forest Park presso Saint Louis - era di oltre cinque chilometri quadrati con millecinquecentosettantasei padiglioni, di cui quindici dedicati ad esposizione e ventuno che rappresentavano stati esteri. Vi erano tredici miglia di strada ferrata per le connessioni interne e diciassette stazioni. Il padiglione più grande era quello dedicato all'agricoltura, all'interno del quale si potevano percorrere a piedi ben nove miglia<sup>3</sup>.

L'anno 1904 è ricordato anche per un altro genere di esposizioni, di minori ambizioni rispetto ad una esposizione universale ma di notevole importanza per

---

<sup>2</sup> L'evento celebrava il centenario dell'acquisizione, da parte di Thomas Jefferson, di un territorio corrispondente a ventitrè degli attuali Stati Uniti d'America. Per riferimenti alla *Louisiana Purchase Exposition*, si veda LUCKHURST 1951, 146-148, 221 e HARRIS 1990, 63, 68, 112-115. La letteratura sulle esposizioni universali è notoriamente amplissima, segnalo soltanto un volume monografico di recente uscita, si veda GEPPER, BAIONI 2004 (con bibliografia).

<sup>3</sup> La gestione di un flusso di visitatori così imponente richiede una alta dose di specializzazione e da essa dipende in un certo senso il successo commerciale dell'evento. Sulle figure di professionisti specializzati in gestione degli spazi delle esposizioni universali che si ritrovano ai vertici dei comitati organizzatori in questo giro di anni, si veda HARRIS 1990, 59. Per uno studio di taglio economico sulle esposizioni, si veda FREY, BUSENHART 1996.

l'evoluzione degli studi e del mercato dell'arte, quelle di pittura di Primitivi. Primitivi francesi erano al centro dell'attenzione a Parigi, Primitivi tedeschi a Düsseldorf. Per quello che riguarda i Primitivi italiani, nel 1904 l'arte antica senese è portata per la prima volta sotto le luci della ribalta con le esposizioni di Palazzo Pubblico a Siena e del Burlington Fine Arts Club di Londra, che sono state trattate nell'ambito della mostra commemorativa apertasi a Siena nel dicembre 2005 dal titolo *Il segreto della civiltà* e sulle quali sono incentrati i successivi tre capitoli. Questa attenzione si inserisce in un più ampio fenomeno di rivalutazione dell'arte medievale e di varie scuole pittoriche italiane. Per limitarsi soltanto all'anno delle mostre di arte senese, esposizioni di arte medievale o arte sacra furono organizzate e promosse in Italia in città come Brescia e Ravenna. Queste iniziative furono pensate nell'ottica di una rivalutazione e presa di coscienza del patrimonio artistico dei rispettivi centri ed ebbero una certa eco sulla stampa.

L'*Esposizione di arte sacra* tenutasi nella Rotonda di Brescia<sup>4</sup> raccoglieva dipinti, anche di proprietà privata<sup>5</sup>, codici miniati quattrocenteschi della Biblioteca Queriniana Comunale, provenienti dalla cattedrale o da San Francesco, la serie di croci della cattedrale, oggetti di arte sacra come la *Croce del Campo* e la *Lipsanoteca*, paramenti tra i quali il *Piviale da Bagolino*. La *Mostra d'arte sacra* di Ravenna<sup>6</sup>, voluta da Corrado Ricci nella sua città<sup>7</sup>, comprendeva dipinti, oreficerie, merletti e paramenti provenienti da Cesena, Imola, Faenza, Forlì e Ravenna. Presentava dipinti del XV e XVI secolo anche di proprietà privata di pittori come Nicolò Rondinelli, Luca Longhi, ma anche *ex voto* su tavola.

---

<sup>4</sup> Per il catalogo della mostra di Brescia, che contiene anche qualche immagine dell'allestimento, si veda *Catalogo Illustrato* 1904. Cito inoltre solo qualche recensione, FRIZZONI 1904/I e VENTURI 1904/III. Quest'ultimo esordisce affermando che l'esposizione di Brescia non può competere con quella di Siena, perché la Lombardia fu terreno meno fertile per l'arte della Toscana. Lo studioso poi si scaglia contro le esposizioni retrospettive, piene solo di «ciarpe di privati», e dove le uniche opere qualitativamente valide sarebbero quelle provenienti da chiese o enti morali, i quali le tengono già di norma esposte al pubblico. I vari comitati organizzatori quindi, senza riuscire a proporre nuove sintesi per gli studi, contribuirebbero soltanto «a battere la cassa per i privati espositori».

<sup>5</sup> Nel 1878 si tenne a Brescia una mostra che rendeva omaggio alla locale scuola pittorica, per accenni in proposito si veda HASKELL 1994, 555.

<sup>6</sup> Per una rassegna sulla mostra di arte sacra di Ravenna, si veda RICCI 1904/V. Questa mostra fu recensita, tra gli altri, da Georg Gronau, si veda GRONAU 1904.

<sup>7</sup> Non è un caso che una simpatica 'istantanea' di Corrado Ricci firmata con un pseudonimo nel 1903, evidenzi come caratteristici dello studioso l'accento romagnolo e l'amore per Ravenna, città alla quale Ricci dedica anche la prima monografia della collana, da lui diretta, *Italia artistica*, si veda KODAK 1903.

Al di fuori dell'Italia, l'attenzione per la pittura di antichi maestri si riscontra nel nuovo secolo anche prima del 1904. Fu riflessa da grandi mostre<sup>8</sup> organizzate sui Primitivi fiamminghi a Bruges nel 1902, sulla pittura catalana a Barcellona sempre nel 1902.

L'*Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* di Bruges fu un grande evento organizzato in un giovane stato caratterizzato da una difficile convivenza delle comunità fiamminga e franco-vallone alla ricerca di radici culturali comuni. Tra le sei sezioni, una era dedicata alla pittura dei Paesi Bassi, materia da tempo oggetto di studio<sup>9</sup>. Si inseriva in un certo senso nella tradizione inaugurata a Bruges dalla mostra *L'ancienne peinture néerlandaise* del 1867, ma oltre a precedenti a livello locale, sono da ricordare due mostre di Primitivi dei Paesi Bassi tenutesi a Londra, nel 1892 al Burlington Fine Arts Club e nel 1899 alla New Gallery<sup>10</sup>. Secondo una antica tradizione di processioni cittadine, il 14 giugno 1902, il giorno prima dell'inaugurazione, i carri che portavano i quadri di Memling alla mostra sfilarono per le vie del centro di Bruges in un tripudio di folla. Era allestita in otto sale del neogotico Palazzo della Provincia. La sezione di pittura comprendeva quattrocentotredici opere di pittura fiamminga del XV e XVI secolo e fu un successo: si contano circa cinquecento biglietti venduti per ogni giorno di apertura. Considerando che rimase aperta dal 15 giugno al 15 settembre, il totale dei visitatori ammonterebbe a trentacinquemila. Conosco una sola foto dell'allestimento di questa mostra, caratterizzato da pannellature di legno, vetrine ed arazzi, riprodotta accanto al frontespizio del catalogo curato da James Weale<sup>11</sup>. Non fu l'unico catalogo redatto di questa mostra, ma forse il contributo più importante furono gli studi e le recensioni di Max Friedländer apparse queste ultime in due numeri del periodico *Repertorium für Kunstwissenschaft* del 1903<sup>12</sup>. Questa esposizione fu dominata da Hans Memling e Gérard David, ma tentò di mettere in luce anche altre glorie locali, come Jan

<sup>8</sup> Per una analisi delle esposizioni di inizio secolo qui nominate e del loro impatto sugli studi e sulla letteratura, si vedano CASTELNUOVO 2004, 787-800 e MONCIATTI, PICCININI 2004, 812-821.

<sup>9</sup> Accanto agli studi di Crowe e Cavalcaselle e di James Weale, viene in mente anche la serie di articoli scritti da André Jolles intitolata *Primitieven* ed iniziata nel 1894, serie della quale Silvia Contarini sta preparando l'edizione italiana.

<sup>10</sup> Per alcuni accenni, si veda BECHERUCCI 1995, 90.

<sup>11</sup> Per il testo del catalogo di Weale, realizzato con la collaborazione di altre autorità del settore, dove spesso sono proposte le attribuzioni dei proprietari, si veda WEALE (a cura di) 1902. Per una pubblicazione in piccolo formato che tratta dei principali dipinti esposti, mantenendo le attribuzioni dei proprietari, si veda WAUTERS 1902; un *Catalogue sommaire* a firma di Tupinck esce nel 1902. Un catalogo che apre più questioni è quello che porta la firma di Georges Hulin de Loo edito a Ghent nel 1902.

<sup>12</sup> Per le recensioni, prive di immagini, si vedano FRIEDLÄNDER 1903/I e FRIEDLÄNDER 1903/II.

Provost, e di dimostrare la totale autonomia e la pari dignità dei Primitivi fiamminghi rispetto agli italiani. Costituì senza dubbio un importante precedente per quella di Siena e per tutte le altre mostre di Primitivi di questo giro d'anni<sup>13</sup>. È stata rievocata in una mostra a Bruges nel 2002 dal titolo *Impact 1902 revisited* ed è argomento di uno studio di prossima pubblicazione a firma di Claire Challéat<sup>14</sup>.

L'*Exposición de Arte Antiguo*, che si inaugurò a Barcellona nell'autunno del 1902, venne organizzata con intenti regionalistico-nazionalisti dalla neonata Junta Municipal de Museos y Bellas Artes e rappresentò un importante tributo al romanico e al gotico catalano. Precedente importante per la mostra di Barcellona del 1902 fu l'esposizione retrospettiva del 1867, organizzata dalla Accademia di Belle Arti della città catalana, alla quale rispose immediatamente l'esposizione di Vic, organizzata da Jaime Collell allora giovane seminarista, che sarebbe poi diventato uno dei promotori del Museo Episcopale di Vic. Altro precedente è ravvisabile nel 1888 quando, all'interno della Esposizione universale tenutasi a Barcellona<sup>15</sup>, furono esposti alcuni pezzi antichi. Questi suscitarono un tale entusiasmo da incoraggiare l'apertura di un Museo Episcopale a Vic e del Museo di Archeologia a Barcellona, entrambi inaugurati nel 1891. Nella mostra del 1902 fu proprio da queste istituzioni, con il concorso di enti ecclesiastici e corporativi e di collezionisti privati del calibro di Don Matías Muntadas y Rovira, che provenivano molti dei pezzi esposti.

All'inizio di maggio 1902 si erano verificati disordini a Barcellona. Furono suscitati da un decreto promulgato dalle autorità di Madrid che stabiliva che al festival annuale di cultura catalana, i 'Giochi floreali', dovesse sventolare la bandiera spagnola e non quella catalana. Al suo apparire durante l'inaugurazione i fischi e le proteste impedirono la continuazione della cerimonia, cui seguirono feroci repressioni dei tumulti catalanisti. Ne conseguì che l'importanza conferita alla mostra di arte antica catalana fu amplificata in un clima di euforia e autoesaltazione regionalistica, senza per questo che si verificassero ulteriori disordini. L'esposizione, che fu visitata anche dal giovane

---

<sup>13</sup> Si vedano HASKELL 1993, HASKELL 1994, 559-560.

<sup>14</sup> L'esposizione commemorativa tenutasi a Bruges ha riproposto questo evento approfondendone gli aspetti di storia e di cultura cittadina, si veda TAHON 2002.

<sup>15</sup> Segnalo l'esistenza di una recensione, di non facile reperibilità, di Raffaele Erculei parte degli *Annali dell'industria e del commercio* del 1889, dal titolo *La sezione retrospettiva d'arte nella Esposizione di Barcellona: Relazione a s. E. Il comm. Luigi Miceli, Ministro di agricoltura, industria e commercio*. Si veda anche HASKELL 1994, 560.

Picasso<sup>16</sup>, comprendeva quasi duemila pezzi tra arte sontuaria, ceramiche, mobili, oreficerie, ricami e paramenti, insieme a circa duecento dipinti catalani di epoca gotica. Lo scopo era quello di mostrare la grandezza della Catalogna, raccogliendo, studiando e fotografando i tesori di numerose istituzioni presenti nella regione e sconfinando talora in territori limitrofi. Il catalogo fu redatto da don Cárlos de Bofarull y Sans, direttore del Museo Archeologico della città, sotto forma di elenco di didascalie degli oggetti esposti privo di illustrazioni<sup>17</sup>. La sede dell'esposizione fu il Palacio de Bellas Artes, costruito per l'Esposizione universale del 1888. La catalogazione e la parziale acquisizione degli oggetti d'arte presenti sul territorio catalano da parte del Museo de Arte furono tra le conseguenze di questa mostra<sup>18</sup>. Da questo momento la passione per i Primitivi catalani sarà d'obbligo per l'intelligenza di Barcellona e fioriranno il mercato, i restauri e le falsificazioni di questi pezzi, si pensi ad esempio all'attività dei fratelli Junyer Vidal.

L'idea della *Exposition des Primitifs français*, che si tenne al Pavillon de Marsan del Louvre e alla Biblioteca Nazionale di Parigi dall'11 aprile al 14 luglio 1904<sup>19</sup>, nacque in Henri Bouchot visitando la mostra di Bruges, per rivendicare l'origine francese di alcune opere là esposte. Il conservatore del Cabinet des Estampes della Biblioteca Nazionale di Parigi volle dimostrare come la scuola francese non solo fosse molto precoce ma anche divisa in scuole regionali, come quella italiana, della quale di fatto contestava il primato<sup>20</sup>. Superò i settantamila visitatori e vi si vendettero 2500 fotografie delle opere esposte. Era disponibile per l'acquisto anche una cromolitografia della *Crocifissione* del Parlamento di Parigi, uno dei dipinti maggiormente celebrati in mostra<sup>21</sup>. La *Gazette des Beaux-Arts* assicurò la pubblicazione di un numero interamente

---

<sup>16</sup> Per queste notizie su Picasso e sul clima di Barcellona in questi anni, si veda RICHARDSON 1991, 255-257.

<sup>17</sup> Per il catalogo si veda *Catálogo de la exposición de arte antiguo* 1902. Non mi sono note fotografie dell'allestimento della mostra di Barcellona, conosco solo una foto del piano superiore del Palazzo del 1906, quando fungeva da sede del Museo di belle arti, si veda BARRAL I ALTET 1992, fig. 32.

<sup>18</sup> Per riferimenti all'esposizione del 1902 in rapporto alla formazione delle collezioni del Museo de Arte de Catalunya, all'archivio fotografico fondato nel 1900 da Adolfo Mas Ginesta, alla campagna di catalogazione dei monumenti e delle pitture romaniche della regione partita nel 1907 sotto la guida di José Puig y Cadafalch ed alla storia degli studi, si vedano AIANAUD DE LASARTE 1968, GUDIOL I RICART 1986, *Photographic Archives* 1986, BARRAL I ALTET 1992.

<sup>19</sup> Per un annuncio si veda *Parigi – Esposizione artistica* 1904.

<sup>20</sup> L'esaltazione della scuola francese è alla base di molti scritti di Bouchot, tra i quali ricordo l'articolo sulla mostra apparso su *L'Arte* del 1904. Sull'opera e sugli orientamenti dello studioso, si veda MARTIN 2004/I.

<sup>21</sup> Per uno studio su quest'opera, dove se ne propone cautamente l'autografia ad André d'Ypres, si veda LORENTZ 2004.

dedicato all'esposizione e la pubblicazione del catalogo, del quale furono venduti 7849 esemplari. In questo testo i dipinti sono presentati con le attribuzioni dei curatori ed accompagnati da brevi schede, nelle quali in genere si tenta di giustificare l'appartenenza dell'opera alla scuola francese<sup>22</sup>. L'esposizione dei Primitivi francesi del 1904, che rientrava in un più ampio movimento di ricognizione dell'arte medievale francese e delle tradizioni nazionali<sup>23</sup>, suscitò reazioni e fu oggetto di numerose recensioni<sup>24</sup>. A distanza di un secolo è stata oggetto di una mostra dal titolo *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Questo evento organizzato dal Louvre ha ricostruito il clima culturale del periodo, i rapporti tra gli studiosi e ha fornito un bilancio critico di cento anni di ricerche<sup>25</sup>.

La *Kunsthistorische Ausstellung* di Düsseldorf, tenutasi dall'1 maggio al 23 ottobre 1904 nel Kunstpalast, il Palazzo delle Esposizioni, costituisce un *pendant* alla mostra di arti decorative del Medioevo tenutasi due anni prima. Le due mostre furono concepite in contemporanea ma in seguito spezzate per problemi di spazi. Quella del 1904 fu definita da Hans Singer una edizione in scala ridotta di una esposizione universale<sup>26</sup>. Per ciò che concerne la parte artistica oltre ad una selezione di lavori contemporanei inviati da una decina di nazioni e ad alcune rassegne monografiche dedicate ad artisti viventi, comprendeva una mostra di arte antica con codici, tessuti e settecotantenne dipinti dal XIV al XVI secolo. Precedenti mostre sull'argomento erano state organizzate a Colonia nel 1876 e a Düsseldorf stessa nel 1880, ma in queste occasioni i Primitivi

---

<sup>22</sup> Per il catalogo della mostra di Parigi si veda *Exposition des Primitifs français* 1904. Altre pubblicazioni ufficiali di Bouchot, nate in seno all'esposizione del 1904, furono *Les Primitifs français 1292-1500. Complément officiel de l'exposition* ed un voluminoso album di tavole corredate di commenti dal titolo *L'Exposition des Primitifs français. La peinture en France sous les Valois*. Per uno studio a latere della mostra si veda DURRIEN 1904.

<sup>23</sup> Per una ricognizione di questa tematica e della letteratura francese degli anni Novanta dell'Ottocento, in rapporto con gli esiti letterari detti mistici, con gli studi di Louis Courajod e l'apertura della sezione di scultura medievale al Louvre del 1893, con *L'Art religieux du XIII siècle* di Emile Mâle del 1898 ed infine con il risultato rappresentato dall'esposizione di Parigi del 1904, si veda DAKYNS 1973, 206-210, 209-210.

<sup>24</sup> Numerose furono le recensioni alla mostra, qui segnalo soltanto RICHTER 1904, *Exhibition of French Primitives* 1904/I, *Exhibition of French Primitives* 1904/II, *French "Primitive" Art* 1904, VITRY 1904. Per una proposta di correzione dell'iconografia di una miniatura, si veda KEMP-WELCH 1904. Per una rassegna di alcune tra le principali recensioni alla mostra, si veda MARTIN 2004/II. Per una prima importante apertura, si veda HASKELL 1994, 560-561.

<sup>25</sup> Per lo studio di questo evento proposto al Louvre a distanza di cento anni, si veda THIEBAUT, LORENTZ, MARTIN 2004. In merito si veda anche CASTELNUOVO 2000.

<sup>26</sup> Per echi sulla stampa si vedano *Old Masters at Düsseldorf* 1904, i contributi di Constance Jocelyn Ffoulkes FFOULKES 1904/I, FFOULKES 1904/II, FFOULKES 1904/III, e MARGUILLIER 1904 che esalta la prima scuola senese, SCHUBRING 1904/I e SINGER 1904. Si veda inoltre HASKELL 1994, 560-561.

erano presentati in modo asistemico. Nelle mostre di Düsseldorf del 1886 e di Aachen del 1903 invece i dipinti provenivano da regioni molto circoscritte.

Per la prima volta in Germania l'intento a Düsseldorf era didattico: presentare i Primitivi tedeschi in sequenza cronologica, rendendo anche conto della molteplicità di scuole pittoriche regionali. L'esposizione fu il risultato dell'applicazione del metodo filologico di ricerca scevro da nazionalismi e di capillari ricognizioni territoriali, senza per questo che fossero escluse opere di artisti stranieri. Data la posizione della sede della mostra, la regione del Reno aveva il posto d'onore. Il curatore Clemen ne sottolineò alcune peculiarità come la forza delle espressioni ed il sentimento della natura, ma attenzione era dedicata anche alla pittura della Westfalia, Alsazia, del Lago di Costanza, passando per la scuola di Colonia. Dopo l'annessione dell'Alsazia da parte della Germania, le tensioni politiche si condensarono in particolare nella figura di Martin Schongauer. In mostra si fece uso di una serie di foto di Arthur Haseloff per visualizzare lo sviluppo della miniatura, mentre la pittura murale era rappresentata da una serie di copie. Queste documentazioni furono commissionate per l'occasione dalla Rheinische Provinzialkommission e dal Provinzialverein für Kunst und Wissenschaft di Münster. Il catalogo del 1904 ebbe due edizioni, delle quali la seconda fu rivista, accresciuta e fornita di apparati, mentre una edizione di grande formato fornita di cinquantasei tavole e curata da Paul Clemen e Eduard Firmentich-Richartz vide la luce l'anno successivo<sup>27</sup>. Nella prefazione di questo sontuoso volume si leggono interessanti osservazioni di Clemen sulla funzione dei taccuini di schizzi per la trasmissione dei modelli nelle botteghe; questa novità di approccio si rivelerà molto stimolante per gli studi successivi.

Questa serie di esposizioni dedicate alle antiche scuole artistiche getta le basi o accompagna i primi studi sistematici delle stesse. Al 1901 risale il primo degli undici volumi della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, uomo di cultura che, per dirla con le parole di Giacomo Agosti, in Italia aveva «inventato due mestieri che prima non esistevano: il funzionario statale per le belle arti e il professore universitario di storia dell'arte»<sup>28</sup>. La serie, costituita da venticinque volumi, abbraccia la produzione pittorica, scultorea ed architettonica fino a tutto il Cinquecento e riesce al contempo a fornire un

---

<sup>27</sup> Per i cataloghi si vedano *Kunsthistorische Ausstellung 1904* e CLEMEN, FIRMENTICH-RICHARTZ 1905.

<sup>28</sup> Per la citazione, si veda AGOSTI 1996, 16. Ricordo che risale al 1813 l'istituzione della cattedra di storia dell'arte all'Università di Göttingen, che riconosce l'insegnamento di Fiorillo iniziato nel 1783, si veda HÖLTER 1997, GINZBURG 2003, 41-42.

quadro della realtà delle scuole locali italiane<sup>29</sup>. Giovanni Battista Cavalcaselle, nel volume uscito postumo nel 1902, estende lo studio della scuola pittorica senese al secolo XV, offrendo con le sue analisi stilistiche importanti spunti di ricerca<sup>30</sup>. Porta la firma di Salvador Sanpere i Miquel un importante contributo alle ricerche sui pittori catalani del Quattrocento. Questo studio, in due volumi e corredato da quasi duecento fotografie, aveva vinto il premio della Giunta Municipale di Belle Arti nel 1902 e vide la luce a distanza di due anni dell'esposizione<sup>31</sup>. La prima monografia sui Primitivi tedeschi scritta da uno studioso francese, Louis Réau, si situa sei anni dopo la mostra di Düsseldorf, nel 1910<sup>32</sup>.

Ai primi anni del Novecento infine parte e prende corpo la catalogazione dei beni artistici. Iniziative di carattere pubblico sono rivolte a campagne di catalogazione dei luoghi d'arte in stati come Austria dal 1907<sup>33</sup>, Italia dal 1902<sup>34</sup>, Spagna dal 1901<sup>35</sup>. Questo fenomeno è, ancora una volta, riflesso della nuova attenzione riservata al patrimonio artistico presente sul territorio ed al contesto di provenienza delle opere. La mole di conoscenze generata da questo immenso lavoro su vari fronti rappresenta la trama di un tessuto di nozioni ed informazioni, che costituirà la base per la ricerca storico-artistica per i decenni successivi<sup>36</sup>; qui basti ricordare che tra il 1923 ed il 1938 attenzione ancora più circoscritta dedica alle scuole pittoriche italiane la serie di volumi di Raimond van Marle. Quasi nello stesso giro di anni, tra il 1924 ed il 1936 Max

---

<sup>29</sup> Sulla monumentale impresa della *Storia dell'arte italiana*, iniziata nel 1901 e terminata nel 1940, si veda AGOSTI 1996, 155-157, 168-171, 173-176.

<sup>30</sup> Si veda MAZZA (a cura di) 1902.

<sup>31</sup> Si veda SANPERE I MIQUEL 1906.

<sup>32</sup> Sull'opera sui Primitivi tedeschi di Louis Réau, si veda DUBOIS 2004.

<sup>33</sup> Nel 1907 parte *Österreichische Kunstgeographie* in Austria. In Svizzera il progetto *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* parte dal 1927. Per questa chiave di lettura e riferimenti all'avvio delle campagne di catalogazione, si veda TOSCANO 1990.

<sup>34</sup> Sulla riforma del servizio di tutela in Italia all'inizio del Novecento, si veda DALLA NEGRA 1992. Per un quadro sull'attività di catalogazione delle Soprintendenze si vedano i numerosi saggi contenuti nel catalogo della mostra che ne celebrava il centenario, STANZANI, ORSI, GIUDICI 2001. I progetti del *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità* e dell'*Elenco degli edifici monumentali* invece partono dal 1911.

<sup>35</sup> Il decreto reale che fa partire la catalogazione dei beni artistici in Spagna risale al 1900. Nello stesso anno fu incaricato don Manuel Gómez-Moreno di svolgere le campagne e redigere il primo catalogo, quello della provincia di Avila, compito terminato dallo storico nel 1901. Nel 1922 erano stati realizzati i cataloghi di trentasei provincie spagnole. Il *Catalogo monumental de la Provincia de Avila* sarà aggiornato e pubblicato solo nel 1983, come si legge nella presentazione di DE LA MORENA, PÉREZ-HIGUERA (a cura di) 1983.

<sup>36</sup> Sulla genesi degli studi di arte medievale a partire da fine Ottocento, si veda BRUSH 2004.

Friedländer si dedica alla pittura nei Paesi Bassi e, a partire dal 1930, cominciano ad uscire i quattordici volumi di Chandler Rathfon Post dedicati alla pittura spagnola<sup>37</sup>.

#### SUL DOVE E SUL COME LE ESPOSIZIONI DI ANTICHI MAESTRI SIANO NATE

A monte del mirabile duetto di mostre di arte antica senese del 1904, dove i dipinti Primitivi giocarono il ruolo di protagonisti, vi è, per l'Italia una tradizione di esposizioni di arte medievale ed arte sacra cui si farà cenno in questo e nell'ultimo capitolo, e, per l'Inghilterra, una tradizione consolidata sia di mostre di arte medievale, cui si farà cenno nel terzo capitolo, che di esposizioni di dipinti di antichi maestri.

La genesi del fenomeno delle *Old Masters Exhibitions* è uno dei numerosi percorsi di ricerca che Haskell ha saputo aprire. Sebbene lungi da pretese di esaustività o novità, ricordo solamente precoci aperture sul problema nel quinto capitolo delle *Rediscoveries in Art* del 1976<sup>38</sup>, nella *Thank offering to Britain lecture* tenuta alla British Academy nel 1988<sup>39</sup> e nell'ultimo capitolo di *The History and its Images*, uscito nel 1993<sup>40</sup>. In anni più recenti lo studioso ha affrontato l'argomento nel 1994<sup>41</sup> ed ancora nel 1999<sup>42</sup>.

Riflessioni di ampio respiro sull'argomento sono contenute in *Antichi maestri in tournée*, uscito nel 2001, che contiene i testi delle Lezioni Compartmentiane tenute da Haskell nel marzo 1999 alla Scuola Normale Superiore di Pisa ed in *The Ephemeral Museum*, uscito nel 2000. In questi testi, in linea con l'impostazione di pensiero già sviluppata, Haskell dà molta importanza all'istituzione del Burlington Fine Arts Club ed al suo ruolo pilota nell'organizzazione di mostre e nell'edizione di cataloghi 'ad alto contenuto scientifico'<sup>43</sup>.

Haskell al contempo assegna funzione di apripista all'esposizione *Art Treasures of the United Kingdom*, tenutasi a Manchester nel 1857, dove, tra i circa sedicimila oggetti,

<sup>37</sup> Per riferimenti a queste opere monumentali si vedano VAN MARLE 1932-1938, FRIEDLÄNDER 1924-1936, POST 1930-1966.

<sup>38</sup> Si veda HASKELL 1976, 96-99.

<sup>39</sup> Per questo punto, si veda HASKELL 1988, 206.

<sup>40</sup> Per la trattazione della mostra di Bruges del 1902, si veda HASKELL 1993.

<sup>41</sup> Per una apertura sulla riscoperta dei Primitivi, si veda HASKELL 1994.

<sup>42</sup> Nel 1999 lo studioso tratta esposizioni di pittura rinascimentale italiana, si veda HASKELL 1999.

<sup>43</sup> Per riflessioni sul ruolo del Burlington Fine Arts Club, si vedano HASKELL 2000, 93-97, 106, 149-150 e MONTANARI (a cura di) 2001, 43-47, 62, 103.

erano esposti millesettantanove dipinti, quarantasette dei quali prequattrocenteschi e la gran parte proveniva da collezioni private inglesi<sup>44</sup>. Patrocinata dal Principe Consorte, frutto del lavoro di Gustav Friedrich Waagen, la cui riedizione aggiornata de *Treasures of Art in Great Britain* uscì nel 1854, e soprattutto di George Scharf, fu la più importante mostra di dipinti antichi mai organizzata. Per qualche mese furono resi visibili i risultati di diversi decenni di ricerche, ricerche condotte principalmente da studiosi tedeschi, anche l'allestimento del materiale all'interno della struttura espositiva prevedeva un abbinamento fra ordinamento cronologico e per scuole su modello del museo di Berlino<sup>45</sup>. Gli organizzatori disposero i dipinti italiani ad occupare una intera parete di una galleria e nella parete di fronte disposero i dipinti fiamminghi, per cui Masaccio si rispecchiava in Memling, Leonardo e Raffaello in Holbein e Dürer, Tiziano in Rubens e così via. La dettagliata descrizione della sede, dell'allestimento e dei singoli pezzi fornita da Théophile Thoré, che al tempo della mostra aveva cinquanta anni e rimase estasiato dalla ricchezza delle collezioni private inglesi, serba memoria dell'impressione che dovevano fare questi capolavori allineati su due pareti opposte dei saloni denominati A, B, e C: «la comparaison est facile, - il n'y a qu'à se retourner, - sans que l'arbre généalogique des deux grands races soit rompu»<sup>46</sup>. La ricchezza delle collezioni private inglesi parrebbe bruciare nella penna dello studioso francese, ricordo che nello stesso 1857 Charles Blanc pubblicava *Le Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, dove è trattata la storia delle vendite delle più importanti collezioni francesi dal 1780 al 1857<sup>47</sup>.

È stato sottolineato come *Art Treasures*, a differenza degli eventi organizzati dal Burlington Club, possa davvero essere considerato un evento pubblico<sup>48</sup>. Notevoli

---

<sup>44</sup> Per il catalogo si veda *Catalogue of the Art Treasure 1857*. Per le riflessioni dello studioso su *Art Treasures*, si vedano HASKELL 1994, 553-554, HASKELL 2000, 82-89, 97, 149-150 e MONTANARI (a cura di) 2001, 33-41. Sulla mostra segnalò soltanto LUCKHURST 1951, 60, LEVI 1987, 30, LEVI 1988, 68-77, 69-72 e *Art Treasures Centenary 1857*, anche per alcuni dei dipinti esposti.

<sup>45</sup> Il mostrare al visitatore lo sviluppo artistico in modo graduale rientra nel riconoscimento, da parte inglese, della posizione leader rivestita dagli studi tedeschi e dal museo di Berlino e quindi da Gustav Waagen, che a quest'epoca lo dirigeva da circa un ventennio, si veda in proposito LEVI 1987, 30.

<sup>46</sup> Il libro porta il 'nome adottivo' di William Bürger, si veda BÜRGER 1865<sup>3</sup>, 18. Per contributi su Thoré con riferimenti alla corrispondenza di questi anni e ai rendiconti sulla mostra, si veda MARGUERY 1925/I e MARGUERY 1925/II. Per un quadro sulla sua figura, si veda HASKELL 1976, 86-90.

<sup>47</sup> In merito a quest'opera di Blanc ed al contesto culturale francese in questi anni, si veda BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1989.

<sup>48</sup> Si vedano HASKELL 2000, 96 e le notazioni contenute nel paragrafo *Alcuni eventi contemporanei, un confronto con la mostra di Siena* all'interno del terzo capitolo.

furono la portata sugli studi della spettacolare mostra, capolavoro organizzativo per la città industriale di Manchester, ed il suo impatto sui visitatori, che superarono il milione e trecentomila. Prese forma a Manchester il modello di esposizione d'arte coordinata da esperti qualificati e pensata per il grande pubblico, e prese forma, dal punto di vista dell'utenza, il concetto di mostra d'arte 'da non perdere'.

Le elaborazioni del problema di Haskell evidenziano il ruolo pionieristico di due esperienze maturate in Inghilterra per quelli che, ancora oggi, rappresentano due fattori fondamentali in base ai quali valutare la riuscita di una mostra: impatto sul pubblico ed impatto sugli studi. L'esposizione *Art Treasures* rappresenta un precedente imprescindibile, per aver saputo creare una grande esposizione d'arte con un grande pubblico e per averlo saputo incentivare e moltiplicare<sup>49</sup>; nello *Handbook to the Ancient Masters*, curato da Scharf, un glossario spiegava ad esempio termini come dittico o tempera. D'altro canto per l'accuratezza di impostazione dei cataloghi e delle mostre il Burlington Fine Arts Club è stato ed è un punto di riferimento. Fu sede di esposizioni riservate a pochi fortunati, ma destinate a durare nel tempo per rigore e scientificità.

Nel 1815 si tenne a Londra quella che Haskell considera la prima esposizione annuale di *Old Masters*<sup>50</sup>, siamo nove anni prima dell'apertura della National Gallery. Non è un caso che il fenomeno delle mostre di antichi maestri si sia sviluppato proprio in Inghilterra, a quest'epoca la più ricca nazione al mondo di collezioni private di dipinti antichi ma quasi priva di dipinti antichi importanti in collezioni pubbliche<sup>51</sup>. Questa prima esposizione del 1815 fu organizzata dalla British Institution, una istituzione privata fondata per la promozione delle belle arti nel Regno Unito dieci anni prima, sotto il patronato di Giorgio III<sup>52</sup>. L'istituzione aprì ufficialmente con tre sale in Pall Mall nel 1806<sup>53</sup>. Lo scopo primario era di servire da fonte di ispirazione per affinare il

<sup>49</sup> Costituì un modello per esempio per la mostra di 182 dipinti antichi, da Angelico a Vermeer, che si tenne a Parigi nel 1866, al Palais de l'Industrie, si veda HASKELL 1994, 554.

<sup>50</sup> Sulle prime esposizioni di antichi maestri e sulla loro ricezione da parte dei pittori dell'Accademia, si vedano LUCKHURST 1951, 60, WATERHOUSE 1984, 60 e HASKELL 2000, 64-69, MONTANARI (a cura di) 2001, 25-26.

<sup>51</sup> Su questo punto, si veda HASKELL 1994, 553, 554. Per un articolo sulla cultura artistica in Inghilterra nei cinquant'anni precedenti l'apertura della National Gallery nel contesto dell'attività e degli orientamenti promossi dalla Royal Academy ed in rapporto con le tendenze della promozione culturale e del collezionismo pubblico e privato dell'epoca, si veda HOOCK 2004.

<sup>52</sup> Sulla storia della British Institution, si vedano SMITH 1860, HERMANN 2002<sup>2</sup>, 226-230, HASKELL 2000, 46-63, MONTANARI (a cura di) 2001, 20-25. Per una lettura in chiave sociologica dei primi anni di esistenza di quest'istituzione, si veda PULLAN 1998.

<sup>53</sup> Per una descrizione della sede della British Institution, si veda SMITH 1860, 17-20.

talento ed il gusto degli artisti e artigiani inglesi attraverso lo studio delle belle arti<sup>54</sup>. L'attività principale consisteva nell'esposizione di lavori di artisti viventi<sup>55</sup>. Nel 1806, al fine di arricchire la formazione dei giovani artisti, fu deciso che l'istituzione organizzasse anche una *Summer Exhibition* di dipinti di antichi maestri o di artisti inglesi non viventi, temporaneamente concessi da privati. La prima di queste mostre estive ebbe per oggetto opere di Joshua Reynolds ed ebbe luogo nel 1813; nel 1814 fu il turno di Hogarth. Ma si sa che, già nel 1807, all'interno dell'istituzione studenti di entrambi i sessi si dedicavano a copiare gli *Old Masters* o si esercitavano sullo stile degli antichi maestri grazie al prestito temporaneo di dipinti antichi appartenenti alle collezioni dei direttori<sup>56</sup>.

L'esposizione del 1815 verteva sulle scuole di pittura olandese e fiamminga, per un totale di centoquarantasei dipinti<sup>57</sup>. All'anno successivo risale la mostra dedicata alle scuole di pittura italiana e spagnola: centoventicinque dipinti, illustrati in catalogo, come per l'esposizione precedente, da una breve presentazione in prosa e secondo le attribuzioni proposte dai proprietari<sup>58</sup>. Il contenuto del catalogo fu recensito, non senza una vena polemica, su *The Examiner* nel novembre 1816; interessante notare come, già a questa data, il recensore senta la necessità di sottolineare la dignità degli artisti contemporanei rispetto agli antichi maestri<sup>59</sup>. Tra i Primitivi ricordo la presenza dell'*Assunzione della Vergine* di Beato Angelico, tavola oggi al Gardner Museum di Boston ed esposta dal reverendo John Sanford, che l'aveva acquistata l'anno precedente in Italia.

Per completezza di informazione, è doveroso segnalare un'altra importante mostra di dipinti primitivi, allestita a Parigi nello stesso periodo. Il 25 luglio 1814 si apriva una

---

<sup>54</sup> Ecco la citazione dagli ordinamenti: «to encourage the talent of the Artists of the United Kingdom: so to improve and extend our manufacturers, by that degree of taste and elegance of design which are to be exclusively derived from the cultivation of the Fine Arts», si veda SMITH 1860, 4.

<sup>55</sup> Per un elenco degli artisti i cui lavori sono stati esposti in questa istituzione, si veda GRAVES 1908.

<sup>56</sup> Una scena di questo genere all'interno della British Institution fu rappresentata da Pugin e Rowlandson nel 1807, si veda in merito WEINBERG 1997, 54.

<sup>57</sup> Per il catalogo, si veda *Catalogue of Pictures* 1815.

<sup>58</sup> Per il catalogo si veda *Catalogue of Pictures* 1816. Per una lista dei principali dipinti esposti e cenni sui quarantasei prestatori, si veda SMITH 1860, 161-162. Un acquerello di James Stephanoff, conservato al Victoria & Albert Museum, raffigura l'interno della British Institution durante questa mostra; per riferimenti a questa ed altre immagini di esposizioni della prima metà dell'Ottocento, si veda WEINBERG 1997, 55.

<sup>59</sup> Per una copia delle recensioni apparse sul settimanale *The Examiner* dei giorni 3, 10, 17 novembre 1816, conservata alla National Art Library di Londra, si veda NAL, 200.B.23. Per il confronto con gli *Old Masters*, si veda la pagina 728 della rubrica *Literary Notice* de *The Examiner* del 17 novembre 1816.

esposizione che consisteva in circa cinquanta dipinti primitivi insieme ad un gruppo di opere più tarde fiamminghe, spagnole, francesi ed italiane<sup>60</sup>. La sede fu la sala oggi detta Duchâtel ed il Salon Carré del Louvre, aperto ufficialmente come Musée National nel 1793, e dal 1803, dopo pochi mesi dalla nomina di Bonaparte a console a vita, rinominato Musée Napoleon.

Per quanto riguarda più specificamente i dipinti senesi, sull'interesse per il quale verte questo lavoro, essi furono oggetto delle brame francesi già dal 1799 ed avrebbero dovuto documentare, all'interno della collezione, le tappe iniziali dell'arte italiana. In una memoria datata 11 aprile 1799 ed indirizzata dal Ministro degli Interni Léon Dufourny ai membri della seconda *Commission des Sciences et des Arts en Italie*, nel menzionare Siena come «città che offre poco alimento agli artisti e agli antiquari» si raccomanda comunque di cercare «qualche opera che servirà a completare la nostra grande collezione delle Scuole italiane»<sup>61</sup>. All'interno della mostra del 1814 figurano due Primitivi senesi, entrambi di provenienza non senese<sup>62</sup>: una tavola data a Simone Memmi ed oggi ritenuta del Maestro di Santa Verdiana dalla chiesa della Santissima Annunziata di Firenze ed un trittico di Taddeo di Bartolo dalla chiesa pisana di San Paolo, al quale fu dato di testimoniare - da solo - la pittura senese tra Trecento e Quattrocento<sup>63</sup>.

La ragione per cui, a mio avviso, questo evento non può essere considerato a tutti gli effetti la prima esposizione di antichi maestri né una mostra di arte nel senso più comune del termine è che si trattava dell'esposizione di un bottino requisito in gran parte sul territorio italiano, trasferito ed esposto a Parigi. A titolo di commento a caldo, ecco le indignate parole di Henry Milton che descrivono i commissari al servizio di

<sup>60</sup> Precisamente si trattava di centoventitre dipinti, dei quali diciassette spagnoli, quindici tedeschi, tredici fiamminghi, due olandesi ed uno francese, si veda PRETI HAMARD 1999/II. Si veda anche HASKELL 1994, 557.

<sup>61</sup> Per questa citazione e per una analisi dell'attenzione verso i Primitivi italiani da parte dei conservatori del Louvre dal 1793 alla fine dell'età napoleonica, si veda SGARBOZZA 2002. Sulla quantità esigua di Primitivi italiani presenti al Louvre all'inizio dell'Ottocento rispetto a quelli fiamminghi e sull'attenzione ad essi dedicata da Friedrich Schlegel, si veda HASKELL 1976, 24.

<sup>62</sup> Sulla cancellazione della sosta a Siena nel viaggio di Vivian Denon in Italia del 1811, circostanza cui si lega la scarsità di dipinti senesi al Louvre, si veda PRETI HAMARD 1999/I, 235.

<sup>63</sup> L'*Incoronazione della Vergine* data nel 1814 a Simone Memmi è oggi conservata al Louvre (Louvre, inv. 816). La *Madonna col Bambino e Santi* di Taddeo di Bartolo, firmata e datata 1390, è oggi conservata al Musée de Peinture et Sculpture di Grenoble (inv. MG 652); entrambe nel catalogo erano accompagnate da un breve commento (schede numm. 76 e 110). Si vedano PRETI HAMARD 1999/I, 232-233 e PRETI HAMARD 1999/II, 509, 510. Per alcuni cenni sulla mancata restituzione dei Primitivi toscani ai commissari fiorentini dopo la fine dell'età napoleonica, si veda PRETI HAMARD 1999/I, 242 nota 110.

Napoleone al lavoro sui territori conquistati: «Bands of practised ruffians [...] were sent into other countries to continue their crimes under a less ignominious name. That the progress of Armies [...] should be marked by robbery and devastation was to be expected; but the usual and more general objects of plunder were not sufficient to satisfy the rapacity of the French. Troops of scientific robbers followed their armies; and either forced treaties, or open violence, obtained possession of whatever they deemed excellent and valuable»<sup>64</sup>.

Sotto questo aspetto fa parte di una serie di esposizioni organizzate al Louvre per rendere di pubblico dominio le opere frutto delle requisizioni napoleoniche, allestite senza un criterio cronologico, monografico o di appartenenza ad una scuola. Come si legge nella nota che compare nella seconda edizione del catalogo<sup>65</sup>, dopo la chiusura i dipinti furono integrati nella collezione permanente del museo e trasferiti nella *grande Galerie*.

Ciascuna di queste mostre dei bottini di guerra è ricostruibile grazie ad una *Notice des tableaux*; la prima che ebbe per oggetto dipinti risale al 1799. Certamente l'evento del 1814, che chiude la direzione Vivant Denon al Louvre, testimonia l'allineamento sul piano delle acquisizioni conseguenti alla campagna d'Italia del suo ideatore, Denon appunto, con le tendenze della critica italiana e francese di fine Settecento ed inizio Ottocento, ovvero la nuova attenzione verso la pittura anteriore a Raffaello.

È stato notato come questa mostra, costituita sostanzialmente da dipinti prelevati in Italia, si apriva quando la Francia era invasa da tre eserciti nemici - russo, prussiano ed austriaco - e con Napoleone in esilio all'isola d'Elba, il conte di Provenza nuovo re di Francia e mentre il Louvre veniva ribattezzato Musée Royal. La trionfale esposizione coincideva con la fine di un'epoca gloriosa per la Francia e per il suo museo: a distanza di poco più di un anno dalla sua apertura - nell'ottobre del 1815 - il suo ordinatore presentava le proprie dimissioni<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Per la citazione tratta dalla prefazione delle lettere di Milton, si veda MILTON 1816, III-IV.

<sup>65</sup> La 'Notizia dei dipinti' ovvero il catalogo era di piccolo formato e redatto in forma di lista dei dipinti, divisi per scuole ed in ordine alfabetico di autore, con brevi notizie sull'opera e il pittore. Nella nota introduttiva della seconda edizione del catalogo compare la notizia del trasloco nella *grande Galerie*, si veda *Notice des tableaux* 1815<sup>2</sup>. Per il catalogo dei dipinti del museo del 1815, si veda *Notice des tableaux exposés* 1815. Per una descrizione coeva delle sale dei Primitivi al Louvre e del loro pubblico inglese, si veda MILTON 1816, 21-41. Per una breve scheda sulle tre edizioni della *Notice des tableaux* si veda PRETI HAMARD 1999/III.

<sup>66</sup> Sull'esposizione del Louvre del 1814, si vedano PRETI HAMARD 1999/I, e, per questa notazione storica SGARBOZZA 2002, 34-38.

## LE CENTO CITTÀ D'ITALIA E L'ARTE LORO: ALLA RICERCA DELLE MOTIVAZIONI DELLE ESPOSIZIONI DI ARTE ANTICA IN ITALIA

Haskell, nelle sue pioneristiche aperture sull'argomento delle mostre di dipinti di antichi maestri, ha individuato nel nazionalismo un fattore scatenante della loro organizzazione<sup>67</sup>. Senza voler togliere validità a questo asserto, direi che valga la pena approfondire quanto nella realtà italiana tale sentimento interagisca strettamente con il municipalismo.

Nell'Italia postunitaria, il senso di appartenenza alla nazione coesiste con altri sensi di appartenenza di più antica data: appartenenza ad un gruppo, a una regione o a una città. Queste identità locali non erano destinate a scomparire, anzi entrarono da protagoniste ed in maniera dinamica nel processo di costruzione di una identità nazionale. Iniziative culturali e politiche sviluppate su base locale hanno da un lato esaltato l'unicità del centro di origine contribuendo a disegnare uno spazio di identificazione ed a costruire una memoria storica locale, dall'altro hanno contribuito a costruire una immagine dell'Italia delle tante regioni e delle cento città. Le identità locali quindi non si pongono in antagonismo, ma anzi costituiscono un presupposto per la conoscenza della nazione stessa. La formazione di una coscienza nazionale, costruita in generale da apparati ed istituzioni statali si svolge in parallelo con la costruzione di identità municipali o regionali, portate avanti su iniziativa locale.

I presupposti per queste iniziative, nel campo della ricerca storica, della pubblicazione delle fonti o in quello del restauro dei monumenti, furono posti proprio con l'unificazione d'Italia. La vita culturale conobbe allora una sorta di accelerazione a livello locale: apertura di nuove scuole, nuove biblioteche e delle prime pinacoteche nei capoluoghi. Tutto questo incoraggiò un nuovo associazionismo. Paradossalmente fu proprio l'ingresso in uno stato unitario a mettere in moto su scala locale eruditi e storici che si adoperarono per lo studio della memoria storica cittadina, attraverso la

---

<sup>67</sup> Per un'interpretazione in chiave sostanzialmente nazionalistica delle motivazioni che sottostavano all'organizzazione delle grandi esposizioni di quadri di antichi maestri nell'ultimo quarto dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, si veda HASKELL 1993, HASKELL 2000, 98-106, 105-106 e MONTANARI (a cura di), 2001, 42-62, 60-62. Sulla storia delle mostre, mi limito ad indicare LUCKHURST 1951 e PICONE PETRUSA 1997. Per uno studio di taglio economico sulle esposizioni, si veda FREY, BUSENHART 1996.

valorizzazione del patrimonio artistico locale e al fine di sviluppare le vocazioni culturali di certi centri.

In alcuni casi i rapporti tra Stato e municipi conobbero fasi di conflittualità. In particolare in merito al diritto del singolo municipio di custodire e valorizzare le testimonianze del proprio passato. Si delinea una opposizione tra Stato e comuni apertasi al momento dell'assegnazione dei beni mobili e immobili già di pertinenza religiosa. La liquidazione dell'asse ecclesiastico avvenne nel 1866, ma già dal 1860-1861 una serie di decreti ministeriali proclamò in alcune aree del paese lo scioglimento di numerosi ordini e la conseguente cessione delle loro proprietà<sup>68</sup>. Umbria, Marche e Abruzzo sperimentarono questi provvedimenti. Al loro interno furono scelti i centri di Perugia, Urbino e Napoli per la raccolta del materiale ceduto e tradizionalmente usato ed amministrato dalla Chiesa. La successiva legge del 1866 ripensò la destinazione degli oggetti, scegliendo di conservarli all'interno delle singole provincie di appartenenza.

L'insieme dei provvedimenti emanati nel primo decennio di vita unitaria provocò proteste diffuse da parte dei municipi interessati dai trasferimenti, in seguito alle quali tali provvedimenti furono spesso revocati. La protesta in un secondo momento fu rivolta alla legislazione nazionale, in seguito alla quale gli oggetti vennero generalmente assegnati ai comuni dove si trovavano. In questa dinamica di tentativi di gestione del patrimonio da parte dello Stato e reazioni da parte dei singoli municipi prese forma il sistema di tutela policentrico che ancora oggi caratterizza l'Italia<sup>69</sup>.

Al contempo si assiste ad un genere di iniziative culturali sviluppate a livello locale ed inquadrare come un contributo alla vita nazionale, nel contesto delle quali la nazione italiana era individuata come referente, se non unico, certamente importante. Non è un caso che venga scelto proprio il Medioevo come periodo da analizzare e fare oggetto di esposizioni nella seconda metà dell'Ottocento ed all'inizio del Novecento. Si tratta di un'epoca storica nella quale in varie città italiane si vanno formando dove l'arte, dove la

---

<sup>68</sup> Per questi decreti ministeriali e sulla nascita dei musei civici nelle Marche, Umbria e nelle regioni meridionali, si veda GIOLI 1997.

<sup>69</sup> Per questa lettura e per uno sviluppo dell'analisi del caso umbro, si veda TROILO 2003, 162-163. Sull'organizzazione regionale unitaria in Umbria e sulla commissione che vigilava sui beni posseduti dallo Stato a partire dal 1860, si veda MUSACCHIO (a cura di) 1994, 44-45. Sulla dispersione di dipinti in Umbria a partire dall'Ottocento si veda TOSCANO 1995. Sull'impegno di Giovanni Morelli come deputato prima e come senatore poi per la conservazione del patrimonio artistico italiano, sul viaggio del 1858 in Umbria e Marche con Cavalcaselle e sul contenuto dei taccuini di viaggio di Morelli, si veda ANDERSON 2000. Sui viaggi di Cavalcaselle in quelle regioni, si vedano LEVI 1988, 134-143, 153-158 e LEVI 1993/II.

lingua, dove la letteratura, dove tutte queste cose, che hanno unito nei secoli la nazione se non politicamente, certo culturalmente.

Lo strumento principe per la definizione dell'identità locale fu la storia. In questo periodo gli studi storici possono già contare su una struttura organizzativa di un certo spessore legata a società, deputazioni ed a riviste specializzate. Nel campo della storia dell'arte si affaccia in Italia, grazie alle ricerche sviluppate da Giovanni Battista Cavalcaselle, lo studio delle scuole pittoriche regionali, attraverso il quale si va definendo la variegata realtà della storia dell'arte italiana.

L'importanza del mito municipale e del tema delle cento città nella storia nella rappresentazione dell'Italia unita è stata più volte sottolineata, ricordo solo in proposito una efficace espressione di Carlo Cattaneo de «La città considerata come principio ideale delle storie italiane»<sup>70</sup>. Il tema fu sentito e vivo a livello locale, ma fu anche incentivato dall'esterno. Cruciale fu in questo senso l'immagine che gli storici ed i viaggiatori stranieri proiettavano sulla stessa Italia, due nomi per tutti: Jean-Charles-Léonard Sismonde de Sismondi con la sua *Histoire des Républiques italiennes du Moyen Âge* (primi quattro volumi, 1808-1809) e Madame de Staël che in *Corinne* (1807) esaltava le città del Medioevo anche in quanto esempi di governo repubblicano<sup>71</sup>.

Anche per quello che riguarda la tutela del patrimonio ed il ripristino dei monumenti, le influenze si registrano sia dall'esterno, attraverso le opinioni di appassionati, studiosi e teorici stranieri presenti sul suolo italiano, da John Ruskin a John Temple Leader, che anche dall'interno, attraverso iniziative prese a livello locale, di riorganizzazione urbana, restauro dei monumenti medievali, apertura di mostre e musei, si pensi anche solo ai centri storici di Bologna o di Siena.

L'immagine di una Italia costituita da tante città, utilizzata ad esempio nelle celebrazioni dantesche tenutesi in Piazza Santa Croce a Firenze nel 1865 dove le città visivamente erano rappresentate dai vari gonfaloni, non era alternativa all'immagine di nazione, anzi ebbe notevole fortuna. L'espressione de 'le cento città' si impose a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento. Si trattava del fortunato titolo di un supplemento al periodico *Il Secolo. La Gazzetta di Milano*, diretto da Edoardo Sonzogno: fu una

<sup>70</sup> Nel 1858 Cattaneo si accingeva a stendere un saggio su questo argomento. Per questo taglio e per una approfondita analisi del complesso rapporto tra identità locale e nazionale, si veda PORCIANI 1997.

<sup>71</sup> Per questa riflessione e per una elaborata trattazione del tema delle cento città d'Italia, si veda PORCIANI 1997, 164-168. Per riferimenti alla *Histoire des Républiques italiennes du Moyen Âge*, i cui primi volumi uscirono a Zurigo nel 1807-1808, si veda BOLOGNA 1982, 165.

impresa editoriale di vasta portata, la prima serie uscì tra il 1887 e il 1895, che permise ad un ampio pubblico di conoscere l'aspetto dei monumenti delle principali città italiane attraverso le incisioni e l'elegante veste grafica curata da Palmiro Premoli. L'idea era proprio quella di celebrare la nazione attraverso la varietà di storia e di arte dei singoli centri e delle province italiane. Celebrare la nazione quindi non tanto malgrado le differenze, ma anzi a motivo delle differenze.

#### ESPOSIZIONI DI ARTE SACRA IN ITALIA SULLO SCORCIO DELL'OTTOCENTO

In Italia si registra una lunga serie di mostre di arte sacra, promosse da autorità religiose in concomitanza con congressi eucaristici o inserite in contesti di altro tipo. Furono allestite in vari centri con continuità nella seconda metà dell'Ottocento fino al primo conflitto mondiale, spesso le tipologie e le epoche dei pezzi esposti erano estremamente varie e talora la priorità nell'allestimento era volta ad evidenziare la preziosità degli oggetti piuttosto che una divisione per generi o una sequenza cronologica.

Per gli anni più vicini al XX secolo basti ricordare la serie di esposizioni eucaristiche allestite in parallelo con i congressi in onore della Santissima Eucarestia<sup>72</sup>. La prima si tenne a Torino nel 1894, venne allestita in alcune sale del Seminario Maggiore, dove furono radunati oggetti inviati dalle parrocchie di tutto il Piemonte. Fu un grande successo, in dodici giorni si ebbero venticinquemila visitatori. La seconda si tenne a Milano nel 1895<sup>73</sup> ed era di concezione più ampia, comprendeva infatti la produzione moderna sia artistica che industriale, fu un successo superiore alle attese, tanto che il bilancio si chiuse in attivo.

L'Esposizione Eucaristica del 1896 fu concepita con ambizioni maggiori rispetto alle precedenti. Allestita all'interno del salone del Palazzo dei Papi di Orvieto sotto la direzione di Luigi Fumi con la collaborazione di un comitato di cui facevano parte Luigi Ravizza e Paolo Zampi, riuniva in circa quaranta vetrine mille duecento pezzi: arte sontuaria, tessuti, smalti ed avori. Gli invii furono sollecitati dallo stesso pontefice, la provenienza degli oggetti esposti infatti fu quanto mai varia. Oltre al tesoro di Orvieto e numerose testimonianze umbre, cui era riservato il posto d'onore, erano presenti pezzi

---

<sup>72</sup> Per un breve articolo sulle esposizioni eucaristiche, si veda *Le Esposizioni Sacre* 1898.

<sup>73</sup> Su quest'esposizione si veda BUSIRI VICI 1895.

inviati da Aosta, dal Vaticano e da numerosi centri dell'Italia meridionale, da Otranto a Patti, da Cagliari a Reggio Calabria. Coincise con il congresso eucaristico, inaugurato il 5 settembre 1896, tanto che il catalogo, in forma di lista degli oggetti esposti priva di immagini, si trova all'interno degli atti del congresso<sup>74</sup>. Permise a pellegrini e visitatori di vedere raccolti dal *Reliquiario di San Savino* di Orvieto, alla *Campana di Viterbo*, alla *Pisside di Bobbio*, alla *Lipsanoteca di Brescia*, al *Paliotto di Sisto IV* da Assisi, alla *Croce di Velletri*, alla *Croce reliquiario di Cosenza*, alla *Croce del Laterano*, alla *Pianeta fiamminga* dal duomo di Amalfi. Il *Reliquiario di San Savino* fu tra quelli maggiormente ammirati, riscosse successo anche alla Mostra di arte antica a Siena, dove fu esposto nel 1904. Ne seguirono pubblicazioni corredate di fotografie<sup>75</sup>, come quella scritta da Raffaele Erculei<sup>76</sup>, e recensioni scientifiche<sup>77</sup>.

Permette qualche riflessione l'articolo sulla mostra di Orvieto di Padre Grisar<sup>78</sup>. Rivolto essenzialmente agli oggetti altomedievali, affronta problemi paleografici e di autenticità, cronologia e funzione. Per esempio, di un oggetto indicato come 'vasetto eucaristico di terracotta' lo studioso si chiede «per quale ragione tutto ha da diventare eucaristico nell'esposizione del congresso eucaristico?» ed attraverso confronti e una disamina della letteratura precedente chiarisce che si tratta di una ampollina per gli oli da portarsi al collo. Seguono precisazioni sulla denominazione di numerosi pezzi, connessi con santi o papi di epoche incompatibili con la loro datazione. La delicata questione delle attribuzioni proposte ed imposte nelle mostre dai proprietari, su cui ritornerò per i dipinti, si pone anche per gli oggetti di arte sacra; se per i primi è connessa al valore di mercato, per i secondi è legata alla devozione. Le credenze alla base delle attribuzioni erano talmente radicate che un Capitolo (non precisato) rifiutò la

<sup>74</sup> Il volume degli atti contiene anche il testo del discorso inaugurale pronunciato da Monsignor Luigi Misciattelli, si veda *Congresso eucaristico ed esposizione* 1897, 326-330.

<sup>75</sup> Per una lista delle pubblicazioni uscite nell'occasione del congresso, in gran parte di argomento storico artistico, si veda *Congresso eucaristico ed esposizione* 1897, 490-491.

<sup>76</sup> Si tratta di un volume di grande formato, che presenta una introduzione di Camillo Boito ed una serie di ventiquattro tavole in eliotipia e cromolitografia. Alcune rappresentano, in scala uno a uno, paramenti sacri: il che permette di apprezzarne i motivi, si veda ERCULEI 1898. Per un ricordo si veda anche TARAMELLI 1898.

<sup>77</sup> André Pératé ad esempio passa in rassegna gli oggetti dell'epoca gotica sulla *Gazette des Beaux-Arts*, si veda PÉRATÉ 1896. Emile Bertaux sull'*Archivio storico dell'arte* analizza alcuni pezzi di arte bizantina di provenienza meridionale e di numerosi oggetti di oreficeria italiana ed oltralpina, si veda BERTAUX 1896.

<sup>78</sup> Questa recensione, di impianto particolarmente chiaro, comparve sul *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*. Una nota in coda precisa che l'estratto degli Atti del Congresso Eucaristico dal titolo *Esposizione eucaristica in Orvieto a. 1896*, uscito dopo la consegna della recensione, sia un testo migliore di quello su cui si basano le osservazioni dell'autore, si veda GRISAR 1897.

concessione in prestito di alcune scatole antiche dopo aver ricevuto qualche osservazione sull'attribuzione proposta come «scatola che servì al Bambino Gesù». Nel caso di denominazioni riferite a nomi di santi di paramenti sacri di molto posteriori, l'incompatibilità cronologica talora è spiegata con l'antico uso di vestire statue raffiguranti i santi denominatori di quei particolari paramenti<sup>79</sup>.

In ordine di tempo nella serie segue l'Esposizione Eucaristica di Venezia nel 1897<sup>80</sup>. Ebbe sede nella Scuola Grande di San Rocco e vi contribuirono tutte le diocesi del Veneto con arazzi, oreficerie e bellissimi paramenti. Tra questi un pezzo che fu considerato particolarmente interessante era il *Reliquiario della Croce di San Giovanni Evangelista di Venezia*.

Un salto di qualità in termini di ampiezza, sede, organizzazione, concorsi e premi, fu fatto nella *Mostra di arte sacra* di Torino del 1898<sup>81</sup>, che ebbe in *Arte Sacra* il suo giornale ufficiale illustrato. Si svolse in concomitanza con l'Esposizione Nazionale del Lavoro Italiano, che celebrava il cinquantenario dello Statuto, e fu di capitale importanza per la sezione dei manoscritti, che contava circa quattrocento pezzi, quantità insuperata fino alla mostra di Roma del 1953<sup>82</sup>. Fu di capitale importanza per gli studi sulla miniatura che ne conseguirono, anche perché alcuni dei manoscritti pubblicati a seguito di quest'occasione andarono distrutti nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino del 1904<sup>83</sup>.

Il fenomeno della nuova attenzione rivolta alle testimonianze di epoca medievale (e tardomedievale) si inserisce all'interno di una tendenza europea. Si pensi ad esempio alla mostra di arte antica di Barcellona del 1867, prima della sequenza della mostre

---

<sup>79</sup> Per le citazioni, si veda GRISAR 1897, 10, 37.

<sup>80</sup> Il Camposanto di Pisa, la Scuola Grande di San Rocco e la Cappella Sistina erano i più importanti edifici del mondo nella classificazione di John Ruskin. Il criterio adottato nell'allestimento della esposizione di Venezia del 1897 pare esser stato quello di sottolineare la preziosità degli oggetti. Per una recensione dove è sottolineato il gran scintillare che facevano i materiali preziosi nelle vetrine, si veda JACOBSEN 1898.

<sup>81</sup> L'Esposizione d'Arte Sacra, delle Missioni cattoliche e delle Opere di carità cristiana voleva solennizzare il quindicesimo secolo delle prime diocesi del Piemonte, il quarto centenario del Duomo di Torino, il terzo centenario della Confraternita di Santa Croce istituita da Carlo Emanuele I, il centenario della traslazione della Sacra Sindone da Chambéry a Torino (che si sarebbe dovuto celebrare nel 1877). Per il catalogo generale, un elenco stringato privo di illustrazioni uscito ben dopo l'apertura, si veda *Catalogo di Arte Sacra* 1898.

<sup>82</sup> Per un approfondito studio sull'argomento si veda CRIVELLO 1997. Per una ricostruzione del clima politico e culturale in cui sorse segnalò ZACCONE 1998. Per altri riferimenti bibliografici, si veda BUSCIONI 1990, 296.

<sup>83</sup> Sulle riproduzioni di miniature e di interi codici come pionieristico campo di applicazione della fotografia già da metà Ottocento, si veda HAMBER 1995, 104-105.

catalane già menzionate, o quella svoltasi a Tours nel 1887<sup>84</sup>: entrambe permisero una prima presa di coscienza del patrimonio e dell'eredità culturale locale. Ai fini dell'inquadramento del contesto culturale dal quale scaturiscono le esposizioni di arte antica senese di Siena e di Londra del 1904 cui è dedicata buona parte di questa tesi, è forse utile soffermarsi, nella costellazione di mostre allestite in Italia tra Ottocento e Novecento, su qualche altro caso, come quelli delle mostre retrospettive di Pistoia del 1899 e di Bologna del 1900, cronologicamente vicino al 1904 e geograficamente non lontano da Siena.

Come quella torinese del 1898, nemmeno la *Esposizione di Arte Antica*, tenutasi nei locali dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia tra il luglio ed il settembre del 1899<sup>85</sup>, rientrava nel quadro degli eventi che accompagnavano congressi eucaristici, ma si inseriva invece nel contesto della Esposizione Agricola e Industriale del circondario pistoiese, organizzata dalla Società Utile e Diletto. L'esposizione retrospettiva, la cui commissione ordinatrice presieduta da Dino Camici contava undici membri, la metà dei quali era costituita da membri della Società Pistoiese di Storia Patria, raccoglieva oggetti d'arte della città e della diocesi, in parte di proprietà privata. Ai paramenti ed arredi sacri ed ai ricami si accompagnavano reliquiari, dipinti, mobili, sculture lignee, incisioni, maioliche, monete e medaglie, orologi, pergamene, cofani e bronzetti. Delle diciotto sale, la prima conteneva quasi quattrocentocinquanta oggetti e le altre sale almeno una cinquantina ciascuna. I pezzi erano contenuti in gran parte nelle vetrine basse al centro e lungo le pareti, dove si alternavano agli stalli ed ai dipinti vetrine a parete. Da ricordare il celebre letto trecentesco dipinto dell'Ospedale del Ceppo nella seconda sala, e, tra i reliquiari della cattedrale, spiccavano quelli di San Jacopo e della Vergine<sup>86</sup>.

Non rientra nella categoria delle mostre eucaristiche nemmeno la *Mostra d'arte sacra in San Francesco di Bologna*, che si tenne nei mesi di maggio e giugno 1900 nella basilica francescana, sconsacrata e restaurata da Alfonso Rubbiani<sup>87</sup>. Passarono poco più di due mesi dalla costituzione del comitato promotore, presieduto dal Conte

---

<sup>84</sup> Per il catalogo della esposizione di Tours, si veda PALUSTRE 1888.

<sup>85</sup> Per il catalogo della mostra pistoiese si veda *Esposizione di Arte Antica* 1899.

<sup>86</sup> All'Istituto Germanico di Firenze si conserva un album di fotografie che forniscono una testimonianza dell'allestimento di alcune sale e dei pezzi più celebri, si veda KHIF, *Rariora* Z 3112.

<sup>87</sup> Nell'introduzione al catalogo si precisa che la mostra fu inaugurata il 10 maggio 1900 alla presenza delle autorità cittadine e dell'Arcivescovo di Bologna. Per il catalogo si veda GATTI 1900.

Francesco Cavazza e formato da una quarantina di persone tra artisti, esperti d'arte e zelanti cittadini, all'effettiva apertura. I circa quattrocento pezzi esposti provenivano dal territorio della diocesi bolognese, solo una minima parte fu prestatato da privati. Accoglieva i visitatori, al di fuori dell'ingresso, il gruppo ligneo dell'*Adorazione dei Magi* proveniente dalla basilica di Santo Stefano, la cui datazione fece molto discutere e nell'edizione definitiva del catalogo è indicato come trecentesco. All'interno della chiesa, erano raccolti per la gran parte paramenti sacri, da tappeti 'turchi' agli arazzi tessuti da Pietro Ferloni nel 1755 e donati da Benedetto XIV al Capitolo di San Petronio, reliquiari di grande effetto come quello della testa di San Domenico di Jacopo da Bologna che supera il metro e trenta di altezza, ed un gran numero di arredi liturgici come la *Croce* ed il *Cero pasquale* di San Petronio, insieme ad un certo numero di dipinti; la pittura era forse una delle classi più lacunose, tra quelle in mostra.

L'allestimento prevedeva arazzi e tessuti antichi (tutti successivi al XVI secolo) appesi alle pareti, una struttura posticcia tipo antico coro, all'interno della quale erano disposte le vetrine con paramenti sacri ed all'esterno della quale erano allineate le vetrine con le oreficerie sacre. Due altari posticci erano collocati lungo le navate laterali, sopra vi erano disposti calici ed altri arredi liturgici, oggetti che sfavillavano anche sull'altare maggiore coperto da un paliotto a gran ricamo d'oro e caratterizzato dall'ancona marmorea di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. All'interno delle campate erano collocati dipinti, paliotti, gonfaloni, stendardi e baldacchini processionali.

Queste mostre, coi loro cataloghi scarni e privi di illustrazioni, con la loro eco limitata all'ambito locale, fanno brillare ancora di più le mostre di arte senese pensate a distanza di pochissimi anni.

#### ESPOSIZIONI NAZIONALI IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Accanto a progetti ideati e svolti a livello locale è doveroso accennare a grandi progetti pensati ed attuati a livello nazionale. Esposizioni Nazionali incentrate sull'industria e sulle arti furono allestite, ad intervalli irregolari, in città come Firenze, Parma, Milano, Napoli, Torino, Palermo e Roma nel periodo che va dall'Unità d'Italia

all'inizio del Novecento<sup>88</sup>. Gran parte delle prime esposizioni nazionali sono state studiate come eventi<sup>89</sup>, per l'architettura<sup>90</sup>, per il settore dell'arte contemporanea<sup>91</sup>, sempre presente, o per quelli delle arti applicate, per esempio sono state studiate quelle di Milano del 1872<sup>92</sup>, di Napoli del 1877<sup>93</sup> e di Torino del 1880<sup>94</sup>.

Non sempre viene riservata grande attenzione agli oggetti d'arte antica all'interno delle esposizioni nazionali, si pensi ad esempio a quelle di Milano del 1881 e del 1894 o a quella di Palermo del 1891-1892. Un tentativo embrionale si ebbe alla prima Esposizione Nazionale dell'Italia unita (sotto Vittorio Emanuele II) che ebbe sede a Firenze nel 1861. Era di tipo agricolo, industriale e artistico<sup>95</sup>. Come sede unica fu scelta la stazione inutilizzata di Porta al Prato<sup>96</sup>. Il modello cui si tendeva era quello delle grandi esposizioni di Londra del 1851 e di Parigi del 1855, dove tanto erano state valorizzate le arti minori. Ecco che Marco Guastalla, non riuscendo a convincere il comitato a proporre una esposizione retrospettiva al fianco dell'esposizione dell'industria moderna, la allestisce nella sua abitazione in Piazza Indipendenza a Firenze, raccogliendo materiale medievale e rinascimentale di proprietà di privati ed antiquari<sup>97</sup>. Solo quattro anni dopo una *Mostra del Medioevo* sarà promossa in

---

<sup>88</sup> Per uno studio sulle Esposizioni Nazionali in questo giro di anni si veda PICONE PETRUSA, PESSOLANO, BIANCO 1988.

<sup>89</sup> Oltre agli studi di settore, ci sono state anche mostre celebrative. Nel 1981 ad esempio, per ricordare il primo centenario della Esposizione Nazionale di Milano, che contò un milione e mezzo di visitatori, il Comune di Milano ha organizzato una mostra fotografica e documentaria sull'argomento.

<sup>90</sup> Per uno studio rivolto essenzialmente all'architettura nelle esposizioni di questo giro di anni, si veda BUSCIONI 1990.

<sup>91</sup> Sull'arte contemporanea alle Esposizioni Nazionali in questo periodo, si veda MESSINA 1997, 106-111.

<sup>92</sup> Per l'esposizione di Milano del 1872 si veda MAIOCCHI 2001. Per una rassegna dei congressi artistici e degli architetti ed ingegneri italiani organizzati in Italia tra Ottocento e Novecento, rassegna che parte da quello di Milano del 1872, si veda BELLANCA 2003.

<sup>93</sup> Per un intervento sul dibattito intorno alle arti applicate sorto nel corso del Congresso artistico tenutosi a Napoli in concomitanza con l'Esposizione nazionale di Belle Arti in relazione al costituendo museo di artistico-industriale in quella città, che contiene cenni sulla Mostra retrospettiva delle provincie meridionali d'Italia, si veda SALVATORI 2004.

<sup>94</sup> Sulla mostra di Torino del 1880, si veda MIMITA LAMBERTI 1982.

<sup>95</sup> Per il catalogo ufficiale, si veda *Esposizione italiana* 1861.

<sup>96</sup> Sulla mostra di Firenze del 1861, che contò poco più di centocinquantesette mila visitatori paganti, si vedano CINELLI 1982 e PICONE PETRUSA 1988/I. Per riferimenti bibliografici, si veda BUSCIONI 1990, 290.

<sup>97</sup> Si veda *Catalogo della esposizione* 1861.

concomitanza con quella dantesca all'interno del Palazzo del Bargello e sarà determinante per il decollo del museo nazionale<sup>98</sup>.

A presiedere la commissione ordinatrice della *Mostra di arte antica* che si tenne a Torino nel 1880, parte della quarta Esposizione nazionale di Belle Arti<sup>99</sup>, era il Barone Francesco Gamba, tra i membri oltre a numerosi professori universitari, il Marchese Vittorio Emanuele Taparelli d'Azeglio, il quale, nei suoi anni inglesi, fu il primo presidente del Burlington Fine Arts Club. Lo scopo era quello di raccogliere le testimonianze artistiche presenti sul territorio piemontese e ligure. Gli oggetti (armi, mobili, tessuti ed arredi sacri) andavano dall'epoca preistorica al Settecento, mentre i dipinti esposti non erano antecedenti al Cinquecento.

Di notevole importanza e potenza evocativa fu la sezione di arte antica proposta a Torino nel 1884, a ricordo della quale rimane il Borgo medievale al Parco del Valentino<sup>100</sup>. Come è noto, si tratta di una ricostruzione di un immaginario borgo fortificato del XV secolo, con la rocca in posizione preminente, realizzata copiando ed adattando, in modo filologicamente scrupoloso, architetture, particolari decorativi, pitture ed arredi del Quattrocento piemontese e valdostano, ancora esistenti sul territorio e direttamente esaminabili al momento della costruzione del complesso, e in certi casi considerati in pericolo. Al suo interno erano esposti circa settecento pezzi<sup>101</sup>, a loro

---

<sup>98</sup> Sul dibattito propedeutico all'apertura ed all'allestimento del Museo Nazionale del Bargello, che nel 1865 è sede dell'Esposizione Medievale e di quella dantesca e per i primi anni di vita del museo, si veda BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1985/I. In particolare per la mostra medievale e quella dantesca si veda BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1985/II. L'allestimento del museo dopo la chiusura di queste esposizioni prevedeva due sale delle armi e una di scultura in pietra. Nel decennio 1870-1880 furono ritirati i prestiti dei privati ed in seguito arrivarono le collezioni Carrand e Ressmann. Alla scultura conservata al Bargello quindi si dovevano unire numerose altre tipologie di manufatti, si veda GAETA BERTELÀ 1989. Per le scelte espositive adottate nei primi quattro decenni di vita del Museo del Bargello, si veda infine BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1986.

<sup>99</sup> Per il catalogo si veda *Catalogo degli oggetti* 1880. Per una recensione alla mostra scritta da parte del curatore della sezione preistorica con osservazioni su inesattezze pubblicate, si veda ANGELUCCI 1880; per un'altra recensione si veda GONSE 1880. Per osservazioni riguardo all'uso precoce della fotografia per documentare visivamente quanto era inamovibile, si veda MONCIATTI, PICCININI 2004, 815. Per riferimenti bibliografici, si veda BUSCIONI 1990, 291.

<sup>100</sup> Per il catalogo della sezione storico-artistica si veda GIACOSA, D'ANDRADE, VAYRA 1884. Per la dispensa illustrata sul Borgo medievale edita da Sonzogno, si veda *L'Esposizione italiana* 1884. Una curiosità: partecipavano a quest'esposizione anche la Società di mutuo soccorso e i laboratori di Don Giovanni Bosco, si tratta probabilmente del primo prete che compare come espositore ad una rassegna nazionale.

<sup>101</sup> Sul Borgo medievale segnalano soltanto NERI 1997, CARPIGNANO 2003, MARCONI 2004; per altri riferimenti bibliografici, si veda BUSCIONI 1990, 292. Segnalo infine la mostra dal titolo *Omaggio al Quattrocento* attualmente in corso a Torino nel Borgo medievale, che illustra proprio la riscoperta del Medioevo piemontese da parte di artisti, archeologi e uomini di cultura raccolti intorno a Alfredo d'Andrade.

volta riproduzioni da modelli quattrocenteschi, in gran parte inseriti come arredo degli appartamenti feudali della Rocca. L'intero villaggio fu proposto come una sorta di proiezione esterna del Museo Civico di Torino<sup>102</sup>, allora diretto da Vittorio Emanuele d'Azeglio e di museo interattivo, volta a stimolare il dialogo tra artefatti medievali e produzione artigianale contemporanea, anche grazie alla possibilità di vedere maestri artigiani all'opera. Una altra importante apertura offerta a Torino nel 1884 era rappresentata dalla *Mostra della città di Roma*<sup>103</sup>, che ripercorreva la storia della capitale sulla base dei recenti avanzamenti degli studi<sup>104</sup>.

Chiuderei questa serie di aperture sulle esposizioni nazionali italiane con un pensiero alle mostre del cinquantenario dell'Unità d'Italia tenutesi nella cornice della Esposizione Nazionale di Roma nel 1911<sup>105</sup>, dove in un certo senso conversero i risultati delle mostre d'arte antica, dei movimenti per la conservazione ed il restauro di opere d'arte e monumenti e al contempo si venne a creare una rappresentazione delle regioni di tipo nazionalista. Un gigantesco artificio che riuscì a fondere le 'piccole patrie', rievocate nelle arti, nei costumi e nell'architettura, nella grande patria sotto il cielo di Roma<sup>106</sup>. Questo imponente evento se rappresenta un esito delle ricerche e delle prese di coscienza innescate dalle esposizioni di arte antica che erano state organizzate, su scala più o meno ampia, in vari centri italiani, rappresenta però anche un tramonto, quello del tributo all'arte antica e medievale inserito in una cornice di padiglioni e in un impianto da esposizione di arti industriali.

---

<sup>102</sup> Per questa lettura, si veda CASTELNUOVO 1996/II.

<sup>103</sup> Per il catalogo, si veda *Mostra della città di Roma* 1884.

<sup>104</sup> Per riferimenti al dibattito in corso sui temi della Mostra della città di Roma, si veda MONCIATTI, PICCININI 2004, 815.

<sup>105</sup> L'evento si tenne dal 28 marzo al 31 dicembre 1911. Il settore di arte contemporanea a Valle Giulia di questa esposizione era in realtà internazionale. I settori storico ed etnografico erano a carattere nazionale. Le mostre retrospettive erano a Castel Sant'Angelo, si veda PICONE PETRUSA 1988/II. Per riferimenti bibliografici sull'argomento, si veda BUSCIONI 1990, 300-302.

<sup>106</sup> Per un interessante approccio a questo grande evento, si veda PORCIANI 1997, 171-181. Sulla creazione delle aggregazioni provinciali e regionali all'indomani dell'Unità d'Italia in relazione alle antiche 'piccole patrie' comunali, si veda ROMBAI 1997.

## CAPITOLO II

**LA MOSTRA DEL 1904 DELL'ANTICA ARTE SENESE**

«I magnifici oggetti che figuravano nelle maestose sale del glorioso e vetusto palagio municipale, sono ora già tornati ai mille luoghi donde erano venuti; ma il ricordo della Mostra dell'arte antica è ancor vivo nel cuore di tutti, e resterà senza dubbio tra le memorie più care della nostra Città». Così si conclude la relazione finale stilata da due membri del Comitato esecutivo della Mostra dell'Antica Arte Senese<sup>1</sup> che si tenne nella cornice di Palazzo Pubblico, dal 17 aprile al 30 ottobre 1904. A distanza di quasi cento anni, quest'elogio orgoglioso niente ha perso del suo valore, anzi. L'esposizione, che comprendeva uno straordinario campionario di armi, gessi, miniature, mobili, pitture, sculture, tessuti, smalti ed oreficerie, rimane uno dei più importanti eventi organizzati per lo studio e la conoscenza dell'arte medievale nel secolo passato. Articolata in quaranta sale, divisa in oltre trenta sezioni, ospitò lavori di oltre centosettanta artisti noti, prestati da più di trecentocinquanta espositori.

## LE RAGIONI DI UNA MOSTRA

Il progetto della mostra fu promosso fin dal 1902 da alcuni cittadini senesi, il canonico Manfredo Tarchi, il commendatore Enrico Crocini e fu subito sostenuta dall'architetto Vittorio Mariani, dal commendatore Alessandro Lisini, dall'arcivescovo di Siena e dal Conte Emilio Tolomei. In seguito si attivarono anche Pilade Bandini e i professori Alessandro Franchi e Gaetano Marinelli<sup>2</sup>. Era infatti sentita unanimemente

---

<sup>1</sup> Per il testo completo della relazione finale, si veda *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904)* 1905, IX-XX. Una versione più ampia di questo capitolo è stata da me pubblicata allo scadere dei cento anni dall'esposizione senese, si veda CAMPOREALE 2004.

<sup>2</sup> Già nel 1902 il progetto dell'esposizione è sulle pagine dei giornali, il comitato promotore è composto nell'aprile dello stesso anno. L'immediato precedente a livello locale è stato individuato nella *Mostra di stoffe antiche*, tenutasi sempre nel 1902. Per un'importante apertura sulla mostra del 1904, si veda SPALLETTI 1994, 571, 572. Riguardo a quest'ultimo contributo, credo che le due fotografie dell'Archivio Grassi della Sala del Mappamondo, ritenute dell'allestimento della Mostra d'Arte Antica Senese (p. 571), siano da riferirsi piuttosto alla *Mostra dell'antica scultura lignea senese* del 1949. Quest'allestimento di immediato dopoguerra è stato vivacemente descritto da Enzo Carli, in una panoramica sulle esposizioni di arte senese a partire da fine

l'esigenza di dare risonanza internazionale all'evento e di valorizzare e render nota l'arte senese. L'occasione di richiamo turistico avrebbe rappresentato anche un termine per completare i lavori di riorganizzazione urbana allora in corso<sup>3</sup>. La mostra avrebbe costituito un'opportunità unica di riunire opere di proprietà privata od ecclesiastica, provenienti da tutta la provincia senese. La valorizzazione della scuola pittorica senese, oltre che per fini commerciali, era auspicata e fortemente voluta per orgoglio municipalistico e per lanciare Siena come centro di promozione culturale. In questi fattori individuare i motivi scatenanti del progetto dell'evento.

La mostra rivela l'impegno di singoli cittadini volenterosi e dell'amministrazione comunale nell'indirizzare energie e risorse verso il settore culturale. Alla sua apertura seguì una sorta di *kermesse* che per mesi animò le piazze ed i teatri di Siena, con conferenze, concerti bandistici, rappresentazioni teatrali, luminarie, per non menzionare il Palio straordinario organizzato per il giorno dell'inaugurazione. Questa operazione venne condotta all'insegna di un orgoglio civico che si concentrò nei materiali dell'arte, dell'artigianato e della storia e che in questi aspetti manifestò un senso radicato di identità senese. Fu anche in un certo modo riflesso dei caratteri della comunità che l'aveva voluta ed organizzata, della loro continuità e coerenza attraverso il tempo. Il municipalismo generatore dell'evento del 1904 si identificava con i manufatti esposti e da essi traeva l'immagine dell'unità culturale della città. Questo entusiasmo non mi pare che oscurasse il concetto di nazione italiana, piuttosto l'organizzazione di una mostra importante era vista come potenziale motivo di orgoglio e prestigio non solo per Siena, ma per l'Italia tutta.

Questa esposizione rappresentò anche una palestra per funzionari pubblici o futuri funzionari, come Fabio Bargagli Petrucci, per attivarsi per la salvaguardia, lo studio e valorizzazione non solo delle opere d'arte ma anche dei beni architettonici. Sviluppò competenze trasversali e scambi di saperi tra funzionari statali, funzionari di musei, istituzioni culturali ed archivi locali, privati cittadini eruditi, istituzionalizzando al contempo in ambito pubblico la promozione e trasmissione del sapere storico.

---

Ottocento, accurata quanto vibrante di ricordi, si veda CARLI 1990, 12 e, per una recensione di quell'esposizione si veda BRANDI 1949.

<sup>3</sup> L'aspetto di Siena in questo periodo è in mutamento. Imponente fu ad esempio la campagna di restauro edilizio e di eliminazione degli intonaci esterni in favore del mattone a vista, che plasmò l'immagine della città come è arrivata ai giorni nostri, si veda SPALLETTI 1994, 565-567. Sulle vicende urbanistiche di Piazza del Campo, si veda FRANCHINA, FORLANI CONTI, MORANDI (a cura di) 1983.

## GLI ARTEFICI DELL'EVENTO

Il Comitato esecutivo, presieduto dall'attivissimo Lisini, sindaco e direttore dell'Archivio di Stato della città<sup>4</sup>, era composto dal vice presidente, l'avvocato Luigi Valenti Serini, dal provveditore Mariani, architetto, dal cassiere Crocini, dai segretari Pilade Bandini, canonico Tarchi e il dottor Stiatti e dai consiglieri Luigi Borgomanero, avvocato, dal Franchi, noto pittore e professore<sup>5</sup>, dal canonico Vittorio Lusini e dal Conte Pietro Piccolomini Clementini.

La Commissione tecnica ordinatrice aveva come presidente effettivo Corrado Ricci, allora neodirettore delle Reali Gallerie e Musei di Firenze (fig. 1)<sup>6</sup>, come commissari il Conte Francesco Emilio Bandini Piccolomini, Carlo Bartalozzi, il professor Antonio Bianchi, il professor Guido Carocci, ispettore dell'Ufficio Regionale Toscano per la Conservazione dei Monumenti, il professor Carle Dreyfus e suo padre Gustave Dreyfus<sup>7</sup>, il Conte Antonio Filangeri di Candida<sup>8</sup>, il professore Franchi, il professore Vittorio Lusini, il Conte Francesco Malaguzzi Valeri<sup>9</sup>, il professor Marinelli, Francesco Notari, il Conte Pietro Piccolomini Clementini, il professor Arnoldo Prunai, il giurista e storico Pietro Rossi<sup>10</sup>, allora presidente della Società Storica Senese, il professor Agenore Socini, direttore dell'Ufficio Regionale Toscano per la Conservazione dei Monumenti, il professor Igino Benvenuto Supino, direttore del Real Museo Nazionale

---

<sup>4</sup> Che Alessandro Lisini fosse impegnato nella salvaguardia del patrimonio artistico di Siena lo dimostra, tra l'altro, il quadro che traccia nell'introduzione all'edizione dell'Inventario Brogi, si veda LISINI 1897. Per una biografia, si veda CIAMPOLINI 1944-47.

<sup>5</sup> Per una biografia del prolifico artista pratese (1838-1914), che dal 1888 succede a Luigi Mussini nell'insegnamento di figura e pittura all'Istituto di Belle Arti di Siena, si veda AGRESTI 1998.

<sup>6</sup> Sulla figura di Corrado Ricci (1858 - 1934) si rimanda al paragrafo *Due profili per due mostre* nel quarto capitolo di questo lavoro.

<sup>7</sup> Gustave Dreyfus (1837 - 1914) fu amatore d'arte, collezionista di medaglie, scultura e pittura italiana e vice-presidente della Société des Amis du Louvre, la sua collezione, trattata in un articolo su *Les Arts* del 1908, conservata a Parigi sul Boulevard Malesherbes, era aperta al pubblico, si vedano RICHARDOT 1967 e VILAIN 1990. Non risulta che abbia avuto parte attiva nell'organizzazione della mostra, ma fa parte dei prestatori delle fotografie, per un accenno si veda PACCHIEROTTI 2005/I, 56.

<sup>8</sup> Antonio Filangeri di Candida Gonzaga (1867-1916) è autore di numerose pubblicazioni ed è responsabile di riorganizzazioni del materiale del Museo Nazionale di Napoli e della Galleria di Capodimonte, si veda la voce biografica a cura di FAGIOLI VERCELLONE 1997.

<sup>9</sup> In ricordo della vita e degli scritti del conte Malaguzzi Valeri, si veda la raccolta di contributi nell'ultimo fascicolo delle 'sue' *Cronache d'Arte* dell'ottobre-dicembre 1928, si veda *Francesco Malaguzzi Valeri* 1928.

<sup>10</sup> Pietro Rossi è autore, tra l'altro dello studio *Le origini di Siena*, si veda ROSSI 1895. Fu titolare dal 1887 della cattedra di diritto romano all'Università di Siena, si veda FALORNI 1982.

di Firenze, il professor Robert Langton Douglas, il professor Oscar De la Chapelle e l'avvocato Carlo Tarugi.

Il Comitato era coadiuvato, nel lavoro di ricognizione capillare sul territorio e nella ricerca del materiale da esporre, dalla Società Senese degli 'Amici dei Monumenti', presieduta dall'avvocato Fabio Bargagli Petrucci<sup>11</sup>, La Società aveva corrispondenti in un gran numero di città italiane<sup>12</sup>. Anche capolavori d'arte senese conservati in territori limitrofi furono presi in considerazione, per esempio i reliquiari ed il *Polittico* di Simone Martini dall'Opera del Duomo di Orvieto.

La selezione delle opere d'arte e la loro classificazione era affidata alla Commissione tecnica ordinatrice, presieduta, a partire dall'ottobre 1903, dal commendator Ricci<sup>13</sup>. Ricci, nominato su invito del sindaco per l'ampiezza dei suoi interessi di studioso oltre che per le sue spiccate qualità organizzative, dovette necessariamente seguire i lavori a distanza e coinvolse nella fase di ordinamento dei pezzi, alcuni amici e collaboratori. Tra gli studiosi coinvolti nell'organizzazione della mostra figurano alcuni nomi che troviamo tra le pagine della rivista milanese *Rassegna d'Arte*: Isabella Errera<sup>14</sup> e il Malaguzzi Valeri, che faceva parte della commissione direttiva della rivista ed allora era ispettore della Pinacoteca di Brera. Ricci era coadiuvato dal Conte Antonio Filangeri di Candida e dal Lisini che si occupò della catalogazione dei codici miniati e dei disegni dell'Archivio di Stato di Siena. Agli

---

<sup>11</sup> La Società, costituita da volontari, nasce nel 1903, per volontà dello stesso Bargagli Petrucci. Nel 1905 dà vita al trimestrale *Rassegna d'arte senese*. Il Bargagli Petrucci era impegnato, oltre che sul fronte della tutela del patrimonio culturale, anche su quello della riforma dell'insegnamento artistico, si vedano FARGNOLI 1995 e CATONI 1996. Sulla figura di questo patrizio senese amante della arti, si veda OCCHINI 1939. Sulla sua azione di promotore culturale all'inizio del Novecento, si veda FALORNI 2000. Secondo l'applicazione del regolamento dell'11 luglio 1904 per l'esecuzione della legge sulla conservazione delle opere d'arte, la numero 185 del 1902, la funzione di tutela e catalogazione passa di fatto a funzionari statali, per cui sono istituite le attuali Soprintendenze. Fino ad allora questa funzione era assolta, oltre che dalle Società degli Amici dei Monumenti, dalle Commissioni consultive provinciali di Belle Arti, che vengono così soppresse. Tra i numerosi interventi sulla stampa, spesso aspramente polemici, segnalò solo BARGAGLI PETRUCCI 1904/II, *Notizie* 1904, *Per la tutela dei monumenti* 1904.

<sup>12</sup> Nell'Archivio della Società Senese degli 'Amici dei Monumenti' a Siena è conservata la corrispondenza relativa alle segnalazioni di opere su tutto il territorio senese da parte dei soci corrispondenti, in forma di ringraziamento per la collaborazione un certo numero di fotografie degli oggetti esposti furono donati alla società al termine dell'esposizione, si veda GIANNELLI 2005, 71.

<sup>13</sup> La nomina del già celebre studioso viene registrata dalla stampa, anche per esempio ne *The Italian Gazette and Florence Gazette*, si veda *Our Letter from Siena* 1904. Segnalò che in questo settimanale, edito a Firenze per la comunità anglofona, compare una lista dei nomi ed indirizzi di residenti inglesi e statunitensi a Firenze, di viaggiatori a Roma, Perugia e Siena, periodicamente aggiornata.

<sup>14</sup> Isabella Errera è autrice di numerosi articoli in materia di tessuti. Nel 1903 la studiosa compila catalogo della sezione di ricami dell'esposizione di Primitivi fiamminghi che si tenne in Belgio, nell'Hôtel Grunthnuse e al Palais Provincial di Bruges, si veda *Bibliografia* 1903. Per altri suoi scritti si veda BUSEGHIN 1989.

Amici dei Monumenti, nelle persone di Alessandro Mocenni, Emilio e Guido Casuccini, Conte Alessandro Messea e Guido Verona-Rinati, fu affidata la sezione storico-topografica, raccolta nella prima sala dell'esposizione.

All'organizzazione del materiale da esporre, compiuta in soli sette giorni, contribuirono varie persone, coordinate dal Conte Filangeri. In particolare l'ordinamento dell'oreficeria fu compiuto dal Conte Malaguzzi Valeri e dal Lisini. Quest'ultimo, insieme con il bibliotecario Fortunato Donati, ordinò anche i codici miniati, le monete ed i sigilli, invece il Malaguzzi sistemò anche i disegni. Della disposizione delle stoffe si occuparono un gruppo di signore: le studiose di ricami Isabella Errera ed Elisa Ricci<sup>15</sup>, le consorti di alcuni membri della commissione tecnica e conoscitori Elisabetta Crocini, Luisa Franchi Mussini<sup>16</sup>, Lucy Olcott Perkins<sup>17</sup> e le Contesse Filangeri di Candida e Palmieri Nuti. A formare la raccolta dei gessi lavorarono principalmente il fiorentino Federigo Lelli e il formatore senese Giuseppe de Ricco<sup>18</sup>. Alla sezione della ceramica si dedicarono Enrico Righi, presidente della Camera di Commercio, e Carlo Bartalozzi, il quale collaborò anche per la sezione dei legni intagliati. A quella delle armi, dei bronzi e ferri battuti il Conte Bandini Piccolomini, insieme con Fausto Griccioli e Carlo Mocenni. Per la sezione dei dipinti diedero i loro contributi un folto gruppo di artisti ed intendenti: i professori Bianchi, Gaetano Brunacci, Franchi, Marinelli, Prunai, Rossi, poi Scipione Cresti, Francesco Notari, Rotello Rotellini, Ettore Moscardini.

L'evento fu finanziato da centododici azionisti, si conservano ancora i moduli di sottoscrizione delle azioni della mostra (fig. 2). Tra i sottoscrittori figurano enti e

---

<sup>15</sup> Per una biografia ed una rassegna bibliografica della moglie di Corrado Ricci, si veda LOFFREDA 1989.

<sup>16</sup> Era figlia di Luigi, celebre pittore e professore dell'Istituto di Belle Arti di Siena, fu la seconda moglie del suo allievo più famoso, Alessandro Franchi. Opere della pittrice Luisa Mussini sono conservate nella Chiesa della Visitazione e nella Casa di Santa Caterina a Siena, si veda COMANDUCCI 1973. Sul pittore Mussini ed i suoi allievi, si veda AGNORELLI 2005.

<sup>17</sup> Si tratta della prima moglie di Frederick Mason Perkins. Insieme a William Heywood nel 1903 pubblicò *Guide to Siena. History of Art*, sulla quale si veda oltre.

<sup>18</sup> Nell'Archivio Storico del Comune di Siena, ho visionato, credo per la prima volta dopo molti anni di oblio a causa di una collocazione poco evidente, due voluminosi raccoglitori che contengono gli incartamenti amministrativi (conti, bollette, mandati di uscita) relativi all'organizzazione dell'esposizione, che costituiscono la base del rendiconto pubblicato a mostra conclusa. Nel conto presentato al Comune di Siena, si legge che lo stabilimento Lelli aveva sede a Firenze in Via Ghibellina 1A e succursale in Corso Tintori 95. Si conserva anche il mandato di uscita in favore di Giuseppe de Ricco e figlio (citati anche nel catalogo di Ricci) per i lavori di ricomposizione della Fonte Gaia nella Loggia del Palazzo. Il gesso del Monumento Tarlati fu eseguito dal formatore aretino Poerio Castellucci, quello del sarcofago e del busto, parte del Monumento a Cino da Pistoia, fu realizzato dal pistoiese Ferruccio Pasquali. Per questi dati si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

privati<sup>19</sup>, come l'arcivescovo di Siena Benedetto Tommasi, che era anche presidente onorario, il sindaco, tutti i promotori e molti membri del comitato esecutivo, ma soprattutto la mostra godette di un importante sussidio del Monte dei Paschi di Siena per un totale di ventinovemila lire, e di altri sussidi, meno ingenti, da parte di altri enti come l'Accademia di Belle Arti, la Camera di Commercio e lo stesso Comune di Siena, il Comune di Montepulciano ed il Comune di Masse di Siena. Le entrate furono ulteriormente assicurate dalla vendita, oltre che dei biglietti d'ingresso, dagli abbonamenti, anche da cataloghi, cartoline (fig. 3a e fig. 3b)<sup>20</sup>, fotografie<sup>21</sup>, guide brevi<sup>22</sup>, guide programma, libri su Siena, medaglie<sup>23</sup>, stampe, opuscoli ed oggettistica varia realizzata per l'occasione. L'ingresso costava una lira, quanto quello dei maggiori musei fiorentini (Uffizi, Bargello ecc.), gli abbonamenti individuali che permettevano dieci ingressi in mostra costavano cinque lire<sup>24</sup>. La mostra chiuse con un attivo di poco più che cinquecento lire<sup>25</sup>. Tra le voci delle uscite sono registrate le spese per la stanza della direzione e segreteria, per pubblicità e rappresentanza, per i locali della mostra, per gli

<sup>19</sup> I moduli per le sottoscrizioni portano la data del gennaio 1903. Una sottoscrizione implicava l'ingresso gratuito alla mostra, un diploma con medaglia d'oro, d'argento o bronzo a seconda dell'entità della partecipazione finanziaria ed un dividendo sugli utili delle azioni acquistate. Copie dei moduli di sottoscrizione sono conservate in un voluminoso inserto, conservato nell'Archivio Storico del Comune di Siena, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. L'elenco dei sottoscrittori, oltre che alle prime pagine del catalogo generale, fu pubblicato su quotidiani come *La Nazione*, si veda *Per l'Esposizione dell'antica arte senese 1904*.

<sup>20</sup> Le cartoline realizzate per la mostra (più di una dozzina) con alta probabilità furono disegnate in stile Liberty dal ferrarese Adolfo Magrini. Su quest'illustratore si veda FANELLI, GODOLI 1990. Per le due cartoline qui riproposte si veda *Palio e contrade* 1987. Sulla commissione del disegno delle cartoline e sulla ricezione dello stile Liberty a Siena, si veda BATAZZI 1988. Segnalo inoltre l'esistenza di un pagamento di duecento lire ad Antonio Bianchi per il disegno della cartolina ufficiale della mostra, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>21</sup> Per fare qualche esempio, nei locali della mostra furono vendute milletrecentoquattordici fotografie di Vittorio Alinari, per un valore di cinquecentouno lire e cinquantacinque centesimi. Meno care erano le fotografie della ditta Giacomo Brogi vendute, nel numero di quattrocentonovantuno, a mezza lira ciascuna, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>22</sup> La tipografia Luigi Lazzeri stampò milleseicento esemplari di guide brevi in piccolo formato di otto pagine, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>23</sup> Esiste un mandato di uscita per 50 medaglie di bronzo, 6 d'argento e 4 d'oro alla ditta Luigi Ciocchetti, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>24</sup> Questi abbonamenti erano disponibili già dalla fine dell'aprile 1904, si veda *La Mostra dell'Arte antica 1904/II*.

<sup>25</sup> Fino al dicembre 1904 si leggono sulla stampa locale inviti ai creditori della Mostra di presentarsi con i titoli al cassiere, Enrico Crocini, si veda *I creditori 1904*.

addetti alla sorveglianza<sup>26</sup> e loro assicurazione, per la realizzazione di stampe, fotografie e gessi, per diplomi e distintivi<sup>27</sup> e infine per i festeggiamenti. Di queste voci la più ragguardevole, quasi ventimila lire, riguarda i locali della mostra. Essa comprende, oltre a scaffali, vetrine<sup>28</sup> e decorazioni, le spese per la ricerca, la spedizione, l'ordinamento e la restituzione degli oggetti. Diciottomilacinquecentonovantuno lire furono invece spese per i festeggiamenti, motivati con luce Millennio, Pallonata (fig. 9), premio tiro a segno e musica.

#### VISITARE SIENA NEL 1904

Al 1904 Siena non era propriamente una tappa d'obbligo in un viaggio culturale attraverso l'Italia. Tra i centri minori della Toscana, il suo ruolo come meta turistica si stabilizza solo alla fine dell'Ottocento, fino ad allora Pisa aveva fatto la parte del leone<sup>29</sup>. Il lancio della città conseguente alla *Mostra dell'antica arte senese* contribuirà notevolmente alla sua affermazione come luogo di elevato interesse storico-artistico.

Senza ambire a tracciare un quadro dello stato delle conoscenze sulla città prima dell'apertura della mostra nella produzione di guide e stampa divulgativa<sup>30</sup>, sottolineerei l'interesse crescente suscitato da Siena nel corso del XIX secolo riscontrabile anche su riviste straniere, per esempio in una serie di articoli sulla *Revue des deux mondes* usciti

<sup>26</sup> A giudicare dal numero delle uniformi confezionate per l'occasione, i custodi dovevano essere in totale ventotto, ma solo quindici furono le paia di guanti bianchi acquistate per gli inservienti della mostra, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>27</sup> Per le lettere di ringraziamento per onorificenze, medaglie e diplomi di benemerita ricevuti, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24.

<sup>28</sup> I vetri delle vetrine provenivano dalla Premiata Vetreria Grazi e Magini di Torrita di Siena, per le spedizioni ferroviarie dei vetri, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>29</sup> All'interno del Campo dei Miracoli di Pisa, il Camposanto, con gli oltre duemila metri quadrati di affreschi ancora integri, godeva di particolare fortuna presso visitatori ed appassionati d'arte, si vedano CASTELNUOVO 1996/1 e MAZZOCCA 1996. Per citare solo il nome di un critico di quest'epoca, vicino a D'Annunzio, ricordo le pagine di Angelo Conti dedicate al Camposanto sia su *Il Marzocco* (del 22 ottobre 1899 e del 4 febbraio 1900), che nella *Beata Riva* del 1900, si veda GIBELLINI 2000. Per citare invece il nome di un'artista di un'epoca leggermente successiva, ricordo Carla Celesia di Vegliasco, tanto affascinata dagli affreschi del Camposanto da riprodurseli, nel 1924, nella propria villa a Collesalveti (Livorno), si veda CAGIANELLI 2002.

<sup>30</sup> Per uno studio (con bibliografia) su fotografie e guide per viaggiatori di Siena nel XIX secolo, si veda TOMASSINI 2001. Per un panorama sulle guide di Siena, si veda SCHLOSSER MAGNINO 1964, 545, 590-591. Sulla ricezione di Siena e del suo patrimonio nelle guide di viaggio, si vedano RICCI 1977 e LOSERIES 1998; rimando a quest'ultimo studio per un'analisi di un nuovo tipo di viaggiatore ottocentesco, quello dello studioso e del collezionista di arte medievale (in particolare 141-144).

tra il 1864 ed il 1866<sup>31</sup> e su *Le Tour du Monde* nel 1866 e poi, a più riprese tra il 1882 ed il 1892<sup>32</sup>. Quest'ultimo intervento è ricchissimo di fotografie: cinquantatré su quarantanove pagine. Un uso molto simile delle immagini si fa nel volume dedicato a Siena della collana 'Le cento città d'Italia' del 1888<sup>33</sup>.

Luogo comune ricorrente nelle guide di Siena di inizio Ottocento era il carattere di città esclusa dalla modernizzazione, ospitale ed attraente proprio perché vi si conservava genuino lo spirito medievale, così come l'idioma toscano. Negli anni più vicini all'inizio del Novecento l'attrattiva turistica, fino ad allora costituita prevalentemente dal Duomo, si sposta gradualmente al complesso Piazza del Campo, Palazzo Pubblico, Fonte Gaia e alla pittura di Primitivi<sup>34</sup>. Questo passaggio, fondamentale per l'immagine di Siena nella letteratura di viaggio, è sancito definitivamente dalle edizioni del Baedeker dedicate all'Italia degli anni Settanta dell'Ottocento, ma era stato già indicato dalle guide inglesi dell'editore Murray di trent'anni prima<sup>35</sup>. L'affermarsi e la fortuna turistica di un centro minore come Siena si basava, oltre che sull'importanza del patrimonio artistico, sulla possibilità offerta al viaggiatore di immergersi in atmosfere di un tempo passato e su un carattere medievale ed al contempo intimo, che rendeva unica la città<sup>36</sup>. Nel 1904 esce una monografia su

---

<sup>31</sup> Si tratta di quattro articoli dal titolo *L'Italie et la vie italienne, Souvenirs de voyage*, che portano la firma di Hyppolite Taine. Questa serie assomma a circa centocinquanta pagine e riflette, da parte dell'autore, una conoscenza dell'Italia anche come entità politico-sociale. Il loro contenuto oscilla tra l'ammirazione per i tesori d'arte e i primi acerbi accenni di critica alla società italiana. Per uno studio sulla ricezione della realtà politica, culturale e sociale dell'Italia nella rivista francese in questi anni, si veda FUNARO 1969. Credo di poter segnalare un articolo (sulla mostra di Siena) sfuggito ad Elda Funaro, cui farò riferimento più oltre, si veda GILLET 1904.

<sup>32</sup> Il primo di questi articoli è di B. Costantini ed i successivi sono di Eugène Münz, si vedano TOMASSINI 1998, 243-244 e TOMASSINI 2001, 42.

<sup>33</sup> Si veda *Le cento città d'Italia* 1888.

<sup>34</sup> Indicativa in questo senso la proposta, portata avanti dal periodico senese *Il Libero Cittadino*, di riunire in un biglietto cumulativo i luoghi di maggiore interesse di Siena, per agevolare la visita da parte dei turisti previsti in città per la Mostra d'Arte Antica. I luoghi che, alla vigilia dell'apertura della mostra, sono considerati significativi sono la Pinacoteca, la Libreria Piccolomini ed il Museo del Duomo, gli Oratori di Santa Caterina e di San Bernardino, per i quali si auspica una apertura ad orario fisso per non mettere i visitatori in condizioni di «andare in cerca delle chiavi che talora non si trovano», si veda *Per comodo dei forestieri* 1904.

<sup>35</sup> John Murray pubblicò nel 1842 lo *Handbook for Travellers in Central Italy* e nel 1843 lo *Handbook for Travellers in Central Italy* di Octavian Blewitt. Per le pubblicazioni di viaggio di Murray, si veda LISTER 1993. Varie edizioni dei *Travels in Italy* di Mariana Starke, editi dall'anno 1800, precedono le guide Murray e riflettono un appoggio ai tesori d'Italia più antiquato, per queste riflessioni si veda HASKELL 1976, 107-108.

<sup>36</sup> Su questo speciale carattere di Siena, si veda BRILLI 1986, 136-137. Sui luoghi di culto dei residenti stranieri a Siena, si veda TROTTA 1997.

Siena, ricca di immagini, a firma di Arturo Jahn Rusconi<sup>37</sup>, ma è solo una delle numerose pubblicazioni sul tema, uscite prima e dopo la mostra, sull'onda del rifiorire di interessi per la città ed il suo patrimonio artistico<sup>38</sup>. Tra gli autori di guide di Siena di questo giro d'anni sono da ricordare anche William Heywood e Lucy Olcott<sup>39</sup>. Di minor fortuna gode la città nella letteratura di viaggio francese<sup>40</sup>, non viene trattata nel volume dedicato a Toscana e Italia centrale dei *Voyages* di Antoine Claude Pasquin Valéry<sup>41</sup>, e, per menzionare pubblicazioni di inizio Novecento, non rientra tra *Les petites villes d'Italie* di André Maurel<sup>42</sup> e nemmeno in *A.O. Barnabooth* di Valery Larbaud<sup>43</sup>.

L'attrezzatura ricettiva di Siena era ben sviluppata, in coincidenza con la Mostra d'Arte Antica fu aperto un Ufficio di informazioni turistiche<sup>44</sup>. L'offerta era diversificata in alberghi e camere presso privati<sup>45</sup>. Stando ad una statistica eseguita su base nazionale nel 1907, quindi solo tre anni dopo l'Esposizione di Arte Antica, la

---

<sup>37</sup> Per la guida di Siena, si veda RUSCONI 1904/I. Per una recensione, si veda *Some new Italian books* 1904. Venticinque copie di questo volume furono acquistate dal Comune di Siena per porle in vendita in mostra, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>38</sup> Si vedano ad esempio HEWLETT 1904 e *Guida di Siena* 1905. Le ricognizioni sul territorio per la redazione della guida sulla Toscana scritta da Maurice Hewlett (ed illustrata da Joseph Pennell) furono effettuate nel 1901-1902, si veda NERI 1999.

<sup>39</sup> Si vedano HEYWOOD 1902 e HEYWOOD, OLCOTT 1903. Quest'ultimo testo venne recensito anche sul settimanale londinese *The Athenaeum*, si veda *Guide to Siena* 1904. Nel 1904 esce anche una redazione dello studio sul Palio dello Heywood, dedicato al Douglas, di cui esiste traduzione italiana, si vedano HEYWOOD 1904, NERI 1981.

<sup>40</sup> Siena non rientrava nel numero delle città imperdibili nell'*Itinéraire descriptif* di Austin Joseph Du Pays (1855), non è menzionata nemmeno nelle *Lettres sur l'Italie* di Antoine Laurent Castellan (1819) e, risalendo ancora all'indietro, scarsa attenzione è dedicata alla città toscana nel *Voyage pittoresque d'Italie* del pittore Charles Nicolas Cochin, edito nel 1756. Per una rassegna della trattazione dell'Italia nelle guide francesi dell'Ottocento, si veda CASTELNUOVO 1994, 143.

<sup>41</sup> I cinque volumi dei *Voyages historiques littéraires et artistiques en Italie* di Antoine Claude Pasquin Valéry furono pubblicati a Parigi tra il 1831 e il 1833. L'itinerario scelto nel terzo volume, del quale fa parte la Toscana, prevedeva una partenza via mare dal porto di Livorno per toccare alcune isole dell'arcipelago toscano alla volta di Roma e Napoli, scelta che tagliava fuori Siena.

<sup>42</sup> Questa fortunata serie di André Maurel uscì in quattro volumi tra il 1906 ed il 1911 e descriveva cento città italiane. Il primo volume, dove rientrano i centri della Toscana, dedica spazio a San Gimignano, Monte Oliveto, Firenze, Pisa, Lucca, Prato, Pistoia e Arezzo, si direbbe tutto fuorché Siena; si veda MAUREL 1906.

<sup>43</sup> Si veda LARBAUD 1913.

<sup>44</sup> L'ufficio informazioni, che fungeva anche da sede e recapito del Comitato della mostra, aveva sede presso la Fotografia Lombardi al numero otto di Via Umberto I. Era dotato, tra le altre cose, di un interprete, di un albo dei pubblici servizi con orari di apertura, di un albo delle guide di Siena 'abilitate', di un'urna dove depositare i reclami ed i suggerimenti per permettere di migliorare il servizio offerto ai forestieri; si veda *Per il movimento dei forestieri* 1904.

<sup>45</sup> L'8 marzo 1904 il sindaco di Siena emette un avviso alla cittadinanza rivolto a coloro che desideravano affittare camere in occasione della mostra, affinché si presentassero «a darsi in nota» alla Polizia municipale, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24.

Toscana, pur non essendo una regione specificamente dedicata al commercio, possiede il dodici per cento delle strutture ricettive presenti su tutto il territorio italiano. Siena in particolare ha una densità di alberghi di pochissimo inferiore, quasi comparabile con quella di Roma, mentre molto più basse sono le densità riscontrate a Venezia e Milano<sup>46</sup>.

Sebbene in posizione intermedia tra Firenze e Roma, la città non era poi così facilmente raggiungibile. Il percorso in treno da Firenze o da Pisa, prevedeva una lunga sosta a Empoli, che sommata al lento precedere del treno lungo le vallate dell'Elsa e dello Staggia sulla linea Siena-Empoli<sup>47</sup>, determinava la lunga durata del viaggio in treno<sup>48</sup>. Prima dell'inaugurazione della mostra, in più occasioni, per esempio sul manifesto ufficiale dell'esposizione (fig. 4) o su una targa Liberty che la pubblicizzava (fig. 5)<sup>49</sup>, furono annunciate da parte della Società delle strade ferrate meridionali e della Società Adriatica e Mediterranea facilitazioni ferroviarie per gli espositori, i membri della giuria, le spedizioni degli oggetti artistici, oltre che per i visitatori<sup>50</sup>. Parrebbe però che queste riduzioni annunciate tardassero ad essere attivate<sup>51</sup>. All'inizio dell'estate del 1904, per supplire alla deficienza delle linee e delle comunicazioni ferroviarie nel

---

<sup>46</sup> Per la statistica del 1907, si veda TOMASSINI 1998, 240-241.

<sup>47</sup> L'inaugurazione dell'unica linea ferroviaria che tocca la città, la Siena-Empoli, risale al 1850; per uno studio sull'argomento si veda CATONI 1981. Sulle trasformazioni urbane ed architettoniche realizzate a Siena nella seconda metà dell'Ottocento, ed in particolare sulla costruzione della linea e della prima stazione ferroviaria fuori della Barriera di San Lorenzo, si veda MARINI 1988.

<sup>48</sup> Per una pittoresca descrizione delle difficoltà del viaggio in treno da Empoli per visitare la mostra a Siena, si veda ANGELI 1904, 679. Sulla scarsità di linee ferroviarie da e per Siena in relazione al flusso di visitatori per la mostra, si veda *La ferrovia Lucca-Empoli* 1904.

<sup>49</sup> Nell'Archivio Storico del Comune di Siena, ho trovato un esemplare di una targa di rame realizzata dallo stabilimento G. Ranci di Milano, in stile floreale, che credo inedita. Vi sono pubblicizzati sconti ferroviari in italiano ed in francese, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Dai mandati di uscita e dal carteggio relativo, parrebbe che di questi cartellini smaltati da appendere per pubblicità ferroviarie ne fossero stati ordinati cinquemila esemplari e che non fossero riusciti allo scopo, della qual cosa lo stabilimento Ranci non si riteneva responsabile. Di fatto altri quattromila cartellini reclame in cartone da appendersi con cordoncino furono ordinati e pagati dal Comune alla tipografia senese Luigi Lazzeri, la stessa che pubblica anche il catalogo generale della mostra. Per entrambe le vicende si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>50</sup> Per annunci di biglietti ferroviari ridotti di andata e ritorno per Siena in relazione alla mostra, si vedano *Per la Mostra dell'Antica Arte senese* 1904 e *Facilitazioni ferroviarie* 1904.

<sup>51</sup> Nell'Archivio Storico del Comune di Siena, è conservata copia di una richiesta scritta, datata 13 agosto 1904, scritta dal sindaco Lisini al direttore delle Ferrovie Mediterranee, al fine di ottenere facilitazioni per i viaggiatori che si recavano a Siena per visitare la mostra, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24.

territorio dell'attuale provincia di Siena, fu decisa l'istituzione di un servizio pubblico di omnibus<sup>52</sup>.

17 APRILE 1904, IL GRAN GIORNO

La mostra fu pubblicizzata su varie testate e preannunciata sulla stampa<sup>53</sup>, in particolare su *Il Regno*, settimanale allora diretto da Enrico Corradini<sup>54</sup> e sorta di organo ufficiale della mostra, che contribuì a creare un clima di aspettativa nel mondo dei conoscitori e degli appassionati d'arte. Già sul primo e sul secondo numero de *Il Regno* la mostra era annunciata entusiasticamente<sup>55</sup>, sia perché il patrimonio artistico entro le mura della città sarebbe rimasto in massima parte al suo posto, sia perché la sede sarebbe stata il Palazzo Pubblico, finalmente restituito all'antico prestigio e temporaneamente riempito di opere d'arte (fig. 6 e fig. 7), sia perché queste avrebbero rappresentato materiale di studio per una rivalutazione della pittura senese del Trecento e del Quattrocento. In numerose occasioni il settimanale dedica la prima colonna alle fasi preparatorie dell'evento: dalla storia ai restauri da farsi o in corso al Palazzo comunale<sup>56</sup>, alla descrizione delle opere ed ai programmi di disposizione delle stesse nei vari ambienti<sup>57</sup>.

<sup>52</sup> Sull'omnibus a dodici posti, si vedano *Esperimenti automobilistici* 1904, *Le prove* 1904.

<sup>53</sup> Per i mandati di pagamento delle inserzioni pubblicitarie su *Il Regno* e su *La Vedetta Senese*, *L'Italie*, *Journal Quotidien*, *Politique*, *Mondain Illustré* edito a Roma, e per i pagamenti dei volantini consegnati in numerosi alberghi di Roma, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Per brevi annunci sulla stampa, si vedano *Art Exhibition at Siena* 1904, RICCI 1904/I, *The Siena Exhibition* 1904/I e *Fine-Art Gossip* 1904/I.

<sup>54</sup> Sulle pagine de *Il Regno*, che esce a Firenze dal 1903 al 1906, prende forma la figura di un intellettuale nazionalista antidemocratico, che lega il suo destino alla rinascita borghese. Per uno studio sulla fisionomia della rivista con una vasta selezione di articoli, si veda CASTELNUOVO FRIGESSI 1960.

<sup>55</sup> Sulla preparazione della mostra, si vedano gli articoli di cronaca BARGAGLI PETRUCCI 1903, MALAGUZZI VALERI 1903 e *Pittura senese* 1903.

<sup>56</sup> Si vedano le descrizioni contenute in *La sala delle Balestre* 1904, *La 'Pace' di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo della Signoria a Siena* 1904, *Il Palazzo Comunale di Siena* 1904, *La Piazza del Campo* 1904, *I fratelli Lorenzetti* 1904, *Il cortile del Palazzo del Podestà* 1904, *La cappella della piazza del Campo* 1904.

<sup>57</sup> Per alcune opere celebri e per l'allestimento, si vedano *I locali per la Mostra d'Arte antica* 1904, *La lupa dei Turini e la Mostra d'Arte Antica* 1904. Nell'articolo *Il cancello e le sculture di Jacopo della Guercia* 1904 si annuncia ad esempio la collocazione del calco del Monumento funebre ad Ilaria del Carretto in un piccolo ambiente in compagnia solo di una *Madonna* alla parete di Donatello. I preparativi degli ultimi giorni sono brevemente descritti in *La lampada della Cappella dei Nove nel Palazzo della Signoria a Siena* 1904, *La grande Esposizione d'Arte a Siena* 1904. Tutte le immagini sulle copertine di questi numeri de *Il Regno* sono inerenti alla mostra senese in preparazione. Dal marzo del 1904 inoltre cominciano ad apparire in fondo alla rivista ampi inserti pubblicitari di «Ditte raccomandate ai Visitatori» della mostra.

La mostra fu inaugurata il 17 aprile 1904, alla presenza del re d'Italia Vittorio Emanuele III<sup>58</sup>, dell'allora ministro alla pubblica istruzione Vittorio Emanuele Orlando, accompagnato dal suo capo di gabinetto, commendator Petrucci<sup>59</sup>, mentre la regina Margherita, a causa di un'indisposizione, fu costretta a rimandare la sua visita alla mostra<sup>60</sup>.

Il treno reale partito la sera prima da Roma, dopo una sosta notturna, giunse puntuale a Siena alle otto e mezzo della mattina. In onore dell'arrivo del sovrano fu rifatta la sala d'aspetto della stazione ferroviaria in stile floreale<sup>61</sup>. Per regolamentare l'afflusso di folla, solo un numero limitato di persone fu ammesso in stazione e furono emessi lasciapassare per alcune carrozze e tessere di riconoscimento per gli organizzatori (fig. 8a).

All'arrivo del sovrano, in piccola divisa di generale, la compagnia d'onore presentò le armi, ed egli scese fra applausi prorompenti, entusiastiche ovazioni della cittadinanza e gran sventolio di fazzoletti<sup>62</sup>. Questa calorosa accoglienza lo accompagnò fino al Campo, dove giunse verso le nove e venti. Al suo arrivo, annunciato da un colpo di mortaretto, il campanone della Torre del Mangia suonò a festa. Gli risposero i trombettieri del Comune, schierati in costume storico, intonando la marcia reale<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> Per l'inaugurazione della mostra, si veda *Inaugurazione della mostra senese d'arte antica* 1904, BARGAGLI PETRUCCI 1904/III, *La Mostra d'Arte Antica di Siena. La cerimonia* 1904, *Il Re a Siena* 1904, *Il Re d'Italia a Siena* 1904, PANTINI 1904. Per annunci dell'apertura e delle presenze importanti all'inaugurazione, si vedano *Siena. La mostra d'arte senese* 1904, *La Mostra dell'Arte Antica* 1904/I, *L'Esposizione d'arte antica* 1904, *All'Esposizione di Siena* 1904, *Per l'Esposizione di Siena* 1904, *La mostra d'Arte Antica* 1904/II, *Le feste di Siena* 1904/I, *Le feste di Siena* 1904/II, *Le grandi feste di Siena* 1904.

<sup>59</sup> Il ministro e il suo accompagnatore risiedettero nelle camere 14 e 15 dell'Hotel Continental di Siena, tutt'oggi ubicato in Banchi di Sopra 85, nel Palazzo Gori-Pannilini, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>60</sup> Era intenzione della regina Margherita di cogliere l'occasione della gita a Siena per visitarne anche i dintorni, si veda *La visita della Regina* 1904. Visita alla mostra ed escursioni ebbero luogo nel mese di maggio, come si dirà.

<sup>61</sup> Degli interni della stazione ferroviaria funzionante a Siena nel 1904, ubicata su Via di San Martino, non rimane testimonianza. Per una aspra critica sulla trasformazione della sala d'aspetto della stazione, che con le sue «insalate azzurrognole dei pittori vegetariani d'oltremonte» non avrebbe fatto onore all'arte latina, così efficacemente rappresentata nella mostra in Palazzo Pubblico, si veda *Lo stile «Liberty» a Siena* 1904. Lo stile Liberty non incontrò sempre consensi. Per citare qualche opinione illustre, sia Douglas che Rudolph Borchardt e Luca Beltrami lo disprezzano senza mezzi termini. In una lettera dello scrittore tedesco a Giacomo Boni del 1904, sulla quale ritornerò più avanti, egli parla dei rischi di un'operazione di trapianto «dalle serre ed aiuole del Morris [...] che nel suolo italiano si trasformeranno negli orrori floreali», si vedano DOUGLAS 1904/II, 770 e BORCHARDT 1904.

<sup>62</sup> Nell'inserto dal titolo *Feste straordinarie profane* dell'anno 1904, è conservato l'elenco delle persone ammesse all'interno della stazione ferroviaria ed il decoro della stessa, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria X, busta 25.

<sup>63</sup> Per una serie di fotografie del giorno dell'inaugurazione si veda PACCHIEROTTI, ROCCHIGIANI 2003.

Alle nove e quarantacinque Vittorio Emanuele fece il suo ingresso nella Sala di Palazzo Pubblico per la cerimonia d'inaugurazione, riservata ai fortunati che avevano ricevuto l'invito (fig. 8b)<sup>64</sup>. La cerimonia si svolse alla presenza dei trentacinque membri del Comitato d'onore, dei tredici membri del Comitato esecutivo, di diciotto membri della Commissione tecnica ordinatrice, di dieci membri di commissioni minori (festeggiamenti, sottoscrizioni e musicale), di quarantatré gentildonne del Comitato delle signore, di novantasette azionisti, di sessantatré autorità politiche, che, sommati ai ventisette inviti a disposizione della segreteria, ammontano ad un totale di trecentonove persone, accompagnate da eventuali consorti o famiglie. Tra gli ospiti politici nel giorno dell'inaugurazione, era presente la regina Madre di Sassonia, oltre a numerosi senatori e parlamentari, ai sindaci di Firenze, di Livorno e di tutti i comuni della provincia di Siena. Era anche presente l'onorevole Deville, presidente della municipalità di Parigi, che raggiunse Siena il 16 aprile da Firenze con l'automobile del commendator Philipson<sup>65</sup>. Le personalità arrivate per i festeggiamenti del 17 aprile sono menzionate sulla stampa, mi è impossibile ricordarle tutte. A titolo di esempio, i nomi dei fiorentini che presenziarono sono riportati da *La Nazione*: i marchesi Antinori, la famiglia del Conte Bastogi, il Marchese e la Marchesina Incontri, Piero Pazzi, il Conte Grottanelli, i coniugi Hamilton, Guido ed Elisa Uzielli, arrivati in automobile<sup>66</sup>, e la brigata degli Amici dei Monumenti di Firenze (era presente anche la delegazione di Perugia).

I discorsi inaugurali furono pronunciati dal Lisini, dal Ministro Orlando e da Corrado Ricci<sup>67</sup>. Il primo richiamava il valore unificante dell'arte antica italiana e di costante motivo d'orgoglio anche nei periodi politicamente più difficili<sup>68</sup>. Il ministro,

<sup>64</sup> Si conservano gli originali delle due versioni dei biglietti di invito, del Sindaco e del Comitato, per la cerimonia d'inaugurazione, le richieste di biglietti di invito e telegrammi di risposta, la nota degli invitati alla giornata inaugurale dell'esposizione, i verbali delle giornate redatti dai direttori del servizio, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII busta 24. Sappiamo che furono noleggiate duecento sedie per la sala dell'inaugurazione, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Tra le richieste di invito ufficiale ricordo quella del direttore di *The Italian Gazette and Florence Gazette*.

<sup>65</sup> Per il carteggio riguardante la visita di Deville, si veda l'insero *Feste straordinarie profane* dell'anno 1904, ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria X, busta 25. In suo onore il Comune di Siena offrì un banchetto. Gli ospiti del Municipio di Parigi lasceranno Siena in treno alla volta di Roma il 17 aprile nel pomeriggio; tra le molte cronache, si veda ad esempio *I rappresentanti di Parigi in Italia* 1904.

<sup>66</sup> Possedere un'automobile era tanto raro all'epoca da essere riportato sui quotidiani. Non so se si tratti della stessa automobile del commendator Philipson che accompagnò il Deville, dato che Elisa Uzielli nasceva Philipson. Per i fiorentini presenti il 17 aprile, si veda *Le grandi feste di Siena* 1904, 7.

<sup>67</sup> I testi dei discorsi ufficiali, prima di comparire nei resoconti ufficiali, furono immediatamente riportati dalla stampa, si veda *Il Re d'Italia a Siena* 1904.

<sup>68</sup> Per la trascrizione del discorso del Lisini, si veda *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904)* 1905, 3-5.

nell'esaltare la cultura artistica senese, lodava in particolare la scelta di includere nella mostra sezioni dedicate alle arti applicate<sup>69</sup>. Il Ricci infine traccia una linea per un inquadramento storico dell'arte senese e ne esalta in particolare la produzione del primo Quattrocento<sup>70</sup>. A quest'ultimo spetterà l'onore di spiegare la mostra al sovrano. Per rispondere alle ovazioni della folla che lo vedeva passare davanti alle finestre sulla piazza durante la visita, il re fu costretto ad affacciarsi per ben tre volte. Al suo passaggio dalle stanze dedicate alle armi, le tube del Comune suonarono nel Cortile del Podestà.

Alle dodici e venti minuti la carrozza reale<sup>71</sup> partì alla volta del Duomo, dove fu celebrata una messa, per dirigersi poi al Palazzo Provinciale, all'interno del quale un quartiere fu messo a disposizione del sovrano. Durante il pranzo ufficiale offerto dalla Giunta nel Palazzo della Provincia, il nono reggimento di fanteria fornì l'intrattenimento musicale dalla Piazza della Cattedrale<sup>72</sup>. Seguì l'omaggio delle autorità cittadine, primo fra tutti quello dell'arcivescovo di Siena, e la visita al celebre Istituto Pendola dei sordomuti. Nel pomeriggio fu organizzato, ad accentuare il clima di festa, il gioco della Pallonata ed un Palio straordinario<sup>73</sup>, gara molto amata da Vittorio Emanuele

---

<sup>69</sup> Per il discorso inaugurale di Orlando, si vedano *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904)* 1905, 7-13 e *Discorsi* 1904. Nell'Archivio Storico del Comune di Siena si conserva il carteggio intercorso tra Carlo Fiorilli, direttore generale per l'antichità e belle arti del Ministero dell'Istruzione, ed il sindaco di Siena Alessandro Lisini relativo allo scambio di informazioni sull'esposizione ai fini della redazione del discorso inaugurale del Ministro, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Le parole del Ministro, uomo di formazione giuridica, furono talora criticate, si veda ad esempio *Dell'Esposizione di Siena 1904*. I discorsi tenuti in Parlamento ed in Senato da Orlando, campione d'oratoria, sono pubblicati, si vedano *Discorsi parlamentari* 1962 e *Vittorio Emanuele Orlando* 2002.

<sup>70</sup> Per le parole di Corrado Ricci, si vedano *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904)* 1905, 15-20, *Discorsi* 1904.

<sup>71</sup> Sull'invio di carrozze e cavalli reali per la giornata a Siena, si veda *Le feste di Siena 1904/II*.

<sup>72</sup> La colazione prevedeva sessanta coperti e furono serviti vini toscani delle cantine del Conte Luigi Borghesi. Il sovrano elargì mille lire di mancia ai camerieri. Nell'inserto che porta il titolo *Feste straordinarie profane* per il 1904, si conservano ancora il menù (Consommè trois filets, Saumons du Rhin sauce Tartare, Noix de veau à la Richelieu et petits pois à la Française, Ailerons de poularde en chauffroix, Asperges, Glace Maison d'Or, Gateau Hélène, Fromage, Fruits, Bonbons, Café), il programma musicale eseguito dal 9° reggimento di fanteria (un Omaggio alla regina Elena di Pannocchia, l'Inno al Sole di Mascagni, un sunto del terzo atto della Bohème di Puccini ed il Valzer Savoia di Pannocchia) si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria X, busta 25.

<sup>73</sup> Un'edizione del Palio è definita straordinaria per la data non canonica e per l'estrazione a sorte di tutte e dieci le contrade. Per l'estrazione di quest'edizione si veda *Per il Palio* 1904. Nell'inserto delle *Feste straordinarie profane* del 1904, sono conservati gli originali dei pieghevoli con le regole della Pallonata e del Palio stampati per l'occasione, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria X, busta 25. Quella del 1904 è stata una delle ultime edizioni della Pallonata tenutesi a Siena.

III, che la seguì dal balcone del Circolo degli Uniti<sup>74</sup>. Fu preceduto, come di consueto, dallo spettacolo degli alfieri e dal corteo delle contrade. Per l'occasione vennero anche rinnovati i costumi del corteo storico<sup>75</sup>. I palazzi del centro erano addobbati a festa ed esibivano le insegne delle contrade, oltre al tricolore. Il Palio, per la cronaca, fu corso sotto un cielo coperto e vinto dalla contrada del Liocorno col famoso fantino Angelo Meloni, detto Picino<sup>76</sup> e dal cavallo Primetta<sup>77</sup>.

Al termine del Palio fu offerto un tè al Circolo, con il Comitato delle signore al completo. Il re si recò poi in carrozza alla Lizza, tra cascate di fiori ed acclamazioni della folla festante. Giunse infine alla stazione ferroviaria, dove il treno reale ripartì per Roma alle sei di sera ed arrivò a destinazione poco prima della mezzanotte. In onore al Ministro Orlando quella sera fu offerto un banchetto all'Albergo Lancetti ed un concerto con danze all'Accademia dei Rozzi. L'attuale Piazza del Campo, allora intitolata a Vittorio Emanuele, quella sera fu eccezionalmente illuminata<sup>78</sup>.

Nel periodo di apertura della mostra, si assiste ad una fioritura di iniziative nella città di Siena<sup>79</sup>, rese note dalla stampa, anche romana<sup>80</sup>. Ricordo ad esempio un progetto del Circolo Artistico Senese per una mostra di arte senese moderna, complementare quindi a quella in Palazzo Pubblico, da effettuarsi, come di tradizione, nel mese di

---

<sup>74</sup> Pare che il palco reale offrisse un piacevole spettacolo con le signore «tutte in *toilettes* chiare», si veda *Il Re d'Italia a Siena* 1904, 2.

<sup>75</sup> Sui costumi rinnovati, si veda CIVAI, TOTI 1987, 19, 108.

<sup>76</sup> Picino, vincitore di ben tredici palii nella sua carriera, ricevette cinquecento lire in premio da Vittorio Emanuele III, ventimila lire furono invece elargite dal sovrano per beneficenza alla città, si veda ad esempio *Re Vittorio Emanuele a Siena* 1904. Per la ripartizione dell'offerta tra varie istituzioni cittadine, si veda *Le 20,000 lire del Re a Siena* 1904.

<sup>77</sup> Su come si svolse questo palio, si veda ZAZZERONI 1982. Per una rassegna di fotografie del Palio del 17 aprile 1904, si veda LANDINI 2003.

<sup>78</sup> La ditta per l'illuminazione era fiorentina, Fantappié. Almeno questo è quanto afferma *The Italian Gazette*, si veda *Our Letter from Siena* 1904.

<sup>79</sup> La gran parte delle iniziative previste ebbero di fatto luogo. Ricordo solo una eccezione: la 'Mostra dei negozi', inizialmente prevista per l'8 maggio dal Comitato dei festeggiamenti per la Mostra d'Arte Antica. La manifestazione, che prevedeva premi per i migliori allestimenti della merce, venne cancellata. Alcuni negozi di Via Umberto I allestirono ugualmente vetrine speciali il 15 maggio, in proposito si vedano *La Mostra dei Negozi* 1904/I, *La Mostra dei Negozi* 1904/II, *Per la Mostra dei Negozi* 1904 e *La Mostra dei Negozi* 1904/III (con menzione delle più belle vetrine).

<sup>80</sup> Sulla *Tribuna* per esempio è pubblicato il programma dei festeggiamenti, per gli accordi presi per la pubblicità si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Un cartello per i festeggiamenti della mostra con una figura incisa raffigurante la Pace fu realizzato per sessantacinque lire da Lamberto Castrucci, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

agosto<sup>81</sup>, nei locali del Liceo-Ginnasio Guicciardini e Convitto Nazionale Tolomei in Piazza Sant'Agostino, di proprietà del Municipio. Ricordo anche, oltre al 'trattenimento' nei locali dell'Accademia dei Rozzi, una serata nel Teatro dei Rozzi il 24 aprile<sup>82</sup>, una conferenza (con testo a stampa) del sacerdote Alberto Morelli su *I vantaggi morali di una mostra antica*<sup>83</sup>, la fanfara in costume organizzata il 18 maggio per la visita della regina Margherita<sup>84</sup>, il Convegno turistico generale del Touring Club all'inizio del mese di giugno<sup>85</sup> con premi per i migliori turisti<sup>86</sup>, uno spettacolo pirotecnico il 4 luglio, il concorso bandistico toscano tenutosi nella Fortezza medicea il 13 e 14 agosto<sup>87</sup>, dal 19 al 25 agosto si dava infine l'oratorio *Il Natale del Redentore* di Lorenzo Perosi. A teatro in questo periodo a Siena si poteva assistere alla *Tosca* di Puccini e alla *Gioconda* di Ponchielli.

#### L'ALLESTIMENTO

Le fonti che permettono di visualizzare l'allestimento della mostra consistono in una dozzina di riproduzioni fotografiche, che sono riproposte nell'apparato illustrativo di questo scritto.

---

<sup>81</sup> All'occasione del Palio piccole esposizioni di arte antica erano organizzate a Siena già dalla fine dell'Ottocento. Per notizie della mostra annuale del Circolo Artistico ed il carteggio relativo, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Nello stesso raccoglitore, alla medesima segnatura, sono conservati gli inserti degli altri eventi menzionati che ebbero luogo durante il periodo di apertura della mostra in Palazzo Pubblico.

<sup>82</sup> Per il pagamento all'impresa del teatro e per quello dell'illuminazione straordinaria della ditta Archimede Vestri della Piazza del Campo, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>83</sup> Il Comune pagò la stampa di ben mille e cento esemplari del testo (di ventisei pagine) di questa conferenza, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>84</sup> Per il pagamento alla banda in costume, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>85</sup> Il Convegno si tenne nei giorni 5-7 giugno 1904, si veda *Un Convegno Turistico generale* 1904. Il Comitato dei festeggiamenti della mostra elargì al Touring Club mille lire per il Convegno, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Per il programma dettagliato ed altri dettagli, si vedano tra gli altri *Il convegno generale del Touring Club Italiano* 1904, *Al Convegno del T.C.I.* 1904, oltre al servizio contenuto nel numero del luglio 1904 della rivista del consorzio.

<sup>86</sup> I premi pare fossero messi a disposizione del Consolato locale del Touring Club da enti morali senesi, si veda *Per il convegno del Touring Club* 1904.

<sup>87</sup> Il Comitato festeggiamenti della mostra affittò anche il Teatro della Lizza per il concorso bandistico, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

Se ne ricava che uno degli effetti cercati dagli organizzatori fu quello di far fare al visitatore un tuffo nel passato, attraverso la rievocazione della vita pubblica e privata della Siena medievale<sup>88</sup>. Data la sede, fu possibile la fusione tra i cimeli artistici, il contenuto, ed il contenitore, il palazzo municipale<sup>89</sup>. In quest'ottica è chiara l'incompatibilità con il contenuto della mostra della Sala Monumentale, la cui decorazione (pitture a tema risorgimentale) fu inaugurata intorno al 1890<sup>90</sup>. La sala fu infatti utilizzata solo come passaggio. La scelta del Palazzo Pubblico riflette una volontà di restituire alla città una importante sede storica e di contestualizzare gli oggetti presentati. Per poter istituire dei confronti troppo poco mi è noto degli allestimenti proposti nelle esposizioni di Primitivi di Bruges e di Barcellona del 1902 ed anche dello stesso 1904 di Parigi e Düsseldorf.

A Siena il materiale di dimensioni ridotte era presentato attraverso le sale all'interno di vetrine. Queste nel catalogo generale corrispondono alle sezioni, indicate con una lettera dell'alfabeto. La disposizione dei pezzi non seguiva un rigido ordine cronologico. Spesso era riunito in un unico ambiente uno stesso genere di produzione o tipo di materiale (codici miniati, ferro battuto, armi, gessi, ceramica ecc.). Il fatto che gli oggetti fossero organizzati e divisi per tipologie, in sezioni visivamente percepibili, indica che alla volontà di evocare ambienti d'epoca medievale si affiancava quella più squisitamente didattica di testimoniare l'evoluzione nel corso del tempo di una determinata produzione artigianale od artistica. In pratica, nell'allestimento della mostra di Siena, parrebbero fusi i due modelli museografici più celebri del secolo precedente, entrambi didattici, anche se in modo diverso: quello di ambientazione dell'Hôtel de Cluny di Parigi, passato, con le sue collezioni allo stato francese nel 1843, e quello artistico-industriale di Londra, chiamato dal 1857, South Kensington Museum. Questa sorta di sovrapposizione tra due impostazioni di allestimento, è stata letta come un momento di involuzione della problematica museologica a cavallo tra Ottocento e Novecento, e contraddistingue, per esempio, anche la logica di riordino del Museo Correr di Venezia, inaugurato nel 1897<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Sul museo di ambientazione, si veda DE BENEDICTIS 1998 e *Museografia italiana* 2003.

<sup>89</sup> Su questa felice fusione si veda MALAGUZZI VALERI 1904/II.

<sup>90</sup> Sulla decorazione della sala dedicata a Vittorio Emanuele II, si vedano VANNINI 1988, MESSINA 1997, 102-105, AGNORELLI 2005, .139

<sup>91</sup> Per una puntualizzazione su questi aspetti del fenomeno museologico in Italia alla fine dell'Ottocento, si veda FERRETTI 1980.

Le cronache e le memorie coeve, non permettono, per quello che io ho potuto consultare, di stabilire come lo sviluppo del percorso fosse maturato e fino a che punto fosse stato lucidamente pianificato. Per esempio non è mai indicato se e di quali specifici precedenti sul suolo italiano avessero tenuto conto gli allestitori, e, d'altro canto, i grandi modelli francese ed inglese non erano né vicini nel tempo né assimilabili come portata.

Nella vicina Firenze oltre al precedente, ampiamente studiato, dell'allestimento del Museo del Bargello, aperto nel 1865 all'occasione delle già citate celebrazioni dantesche, mi viene in mente una memoria che racconta un'operazione di una decina d'anni successiva alla mostra di Siena, risalente agli anni 1917-1918, la genesi dell'allestimento di una raccolta di arte ed artigianato antica. Nei quaderni di ricordi di Alfredo Lensi, si legge una breve descrizione del suo approccio all'impresa di ordinamento delle vastissime collezioni di Villa Stibbert a Firenze<sup>92</sup>. L'allestimento da lui scelto, si direbbe quasi d'istinto come fosse una scelta naturale, sebbene tenesse conto delle esigenze di visibilità e chiarezza espositiva, voleva anzitutto salvaguardare quel senso di pittoresco e suggestivo che una raccolta così varia doveva trasmettere al visitatore.

Corrado Ricci, come sappiamo, risiedeva in questo periodo a Firenze e si recava a Siena saltuariamente<sup>93</sup>. Dai ringraziamenti pubblicati, si evince che la sistemazione dei vari ambienti dell'esposizione senese fosse stata affidata ad alcune persone di fiducia. Considerata la mancanza di resoconti sulle scelte espositive adottate e la relativa omogeneità dell'effetto d'insieme, l'impressione è che l'impatto del susseguirsi delle varie sale, anche se poteva essere il risultato non di una sola mente ordinatrice ma di un consesso di volonterosi, fosse quasi l'unico risultato possibile, data la natura del materiale da esporre.

Questo almeno è quanto assumono alcuni fruitori della mostra. Un «ignorante e tranquillo ammiratore» dei tessuti, che si firma Aracne, considera per esempio assolutamente naturale che l'intera responsabilità delle scelte di allestimento di quella sezione fosse dovuta alle signore che li avevano disposti nelle vetrine. Per amor di

---

<sup>92</sup> Sull'impresa di catalogazione ed allestimento di Villa Stibbert, si veda LENSI 1996, 113-114. Per un intervento sulla casa museo di Stibbert si veda PROBST 2003.

<sup>93</sup> Nei giorni 21, 22 e 23 marzo Ricci prese stanza all'Albergo Aquila Nera, in Via Cavour 3. Il 24 marzo tenne una conferenza all'Accademia dei Rozzi dal titolo 'Il vero in arte', che fu puntualmente recensita dai giornali, si veda *La Conferenza di Corrado Ricci* 1904. Dal 17 al 20 aprile per presenziare all'inaugurazione, Ricci era nella stanza 38 del Continentale, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria. XXII, busta 24-2.

armonia quindi esse non avrebbero rispettato l'ordine cronologico, perché «le stoffe e i merletti sono oggetti eminentemente femminili [...] e le donne e la cronologia non se la intesero mai troppo bene»<sup>94</sup>. È pur vero che la storia del tessuto era materia relativamente nuova agli studi<sup>95</sup>, e la stessa presentazione di materiali poco o affatto conosciuti costituiva in sé occasione di crescita. A dimostrazione di questo fatto, lo stesso recensore riporta di due specialisti (non nominati) che avrebbero discusso vivacemente davanti ad un ricamo ritenendolo barocco l'uno e gotico l'altro. Per questi materiali inoltre altre priorità si affiancavano al criterio cronologico. Questa sezione, come quelle di arti minori, doveva anche servire a mo' di campionatura di modelli per le ricamatrici, artigiane di una attività che in questi anni ci si adoprava per far rinascere.

Per quanto riguarda i servizi per i visitatori offerti in mostra, aperta tutti i giorni con orario continuato dalle nove alle quattro del pomeriggio<sup>96</sup>, sappiamo che il punto vendita dei cataloghi ed il buffet si trovavano al primo piano<sup>97</sup>, il deposito per gli ombrelli ed i bastoni presumibilmente presso l'entrata della mostra<sup>98</sup>, sappiamo infine dell'esistenza di una sala stampa, ma non dove fosse collocata<sup>99</sup>.

Anche se, a posteriori, si può dire che la sezione della scultura era quella il cui livello di qualità e di novità fu il più alto, la sezione della pittura era la più ampia della mostra. Essa comprendeva circa trecentocinquanta opere di personalità più o meno note dal quattordicesimo al diciottesimo secolo, di queste trecento erano di scuola senese, un certo numero di dipinti poi erano di scuola fiorentina ed umbra. Fu deciso di dare molto

---

<sup>94</sup> Per il riferimento, si veda ARACNE 1904.

<sup>95</sup> Un importante precedente per gli studi del settore è costituito dalla mostra sui tessuti e merletti che di tenne presso il museo artistico-industriale di Roma nel 1887, che vantava espositori da tutta Italia. Precede il catalogo dei pezzi esposti una trattazione sulla storia del tessuto in Italia dall'antichità al Rinascimento, si veda ERCULEI 1887.

<sup>96</sup> A partire dal mese di settembre 1904, l'orario di apertura fu ridotto fino alle tre del pomeriggio. Per l'indicazione degli orari, si vedano *La Mostra dell'Arte Antica* 1904/II, *La Mostra dell'Arte Antica* 1904/III.

<sup>97</sup> Il pittore Rotello Rotellini esegue per venticinque lire i cartelli in italiano e in francese che indicano il buffet e la vendita dei cataloghi, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>98</sup> Dai mandati di entrata e da una controversia insorta in merito ad un bastone depositato e trafugato, apprendiamo che in mostra era disponibile un deposito a pagamento per tali oggetti. Un visitatore di Ravenna venne parzialmente risarcito dal Comitato per il furto del bastone subito, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>99</sup> Dal libretto redatto dall'ingegner Mina apprendiamo che all'interno del Palazzo era stata predisposta anche una confortevole 'Sala stampa', dove potevano trovarsi membri della Commissione disponibili a fornire delucidazioni o «guide spontanee», disponibilità questa ricordata come squisitamente senese, si veda MINA 1904.

rilievo a pittori del Quattrocento, forse perché i dipinti esposti di questa sezione erano per lo più sconosciuti.

Gli organizzatori accettarono anche pezzi in stato di conservazione discutibile. In generale i dipinti in mostra non erano in buone condizioni, talora presentavano vaste lacune oppure ampie ridipinture<sup>100</sup>. Questi esiti andrebbero scandagliati con accuratezza, i restauratori e falsari senesi, celebri per la loro abilità, avevano già una tradizione alle spalle<sup>101</sup>. Le mediocri condizioni di conservazione si spiegano anche perché molti dei dipinti non erano di proprietà pubblica, il prestito ad esposizioni temporanee da parte di raccolte pubbliche praticamente non rientrava nella politica dei musei italiani del tempo<sup>102</sup>, infatti niente di quanto presente in mostra proveniva dalla Pinacoteca di Siena o dagli Uffizi.

Frederick Mason Perkins sul numero del Maggio 1904 della *Rassegna d'Arte*<sup>103</sup> pubblica la *Madonna col Bambino* conservata nella sacrestia del Duomo di Grosseto come Sassetta, rettificando l'etichetta generica «Scuola Senese del secolo XV» con la quale compariva in mostra. Lo studioso precisa che la tavola, seppur in non buono stato di conservazione, è esente da ritocchi ed auspica significativamente che non sia sottoposta «alla prova ancor più pericolosa e fatale del *restauro*». Contro i rischi rappresentati dagli incauti interventi di restauro, che comprendono barbari rifacimenti, si esprime anche Guido Cagnola<sup>104</sup>, il quale si mostra anche preoccupato per il fatto che vennero mandati in mostra dipinti che non erano in condizioni di essere trasportati.

<sup>100</sup> Da un documento apprendiamo che furono il pittore Rotello Rotellini ed Alessandro Franchi a verificare lo stato di conservazione dei dipinti in mostra, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>101</sup> Per un ampio quadro sull'ambiente dei falsari a Siena tra Ottocento e Novecento, si veda MAZZONI 2001, 13-44. Per gli artisti, critici, restauratori e mercanti attivi nell'Ottocento e primo Novecento, si vedano SANI 1988, SANI 2005. Alcuni falsi furono riconosciuti in questi anni in raccolte pubbliche all'estero. Si veda in proposito la lettera aperta di Berenson *Art Forgeries*, apparsa sul *Times* del 4 aprile 1903, e il trafiletto (di Adolfo Venturi) *Quadri falsi* 1904. Sull'argomento si vedano anche FERRETTI 1981, DE MARCHI 2001, 82-83, 158-159, 166-167, SCELFO 2005/I, 182-184.

<sup>102</sup> Su questo punto e per una prima apertura sulle esposizioni retrospettive di arte senese del 1904, si veda HASKELL 1994, 562-564.

<sup>103</sup> Per la pubblicazione del Sassetta di Grosseto, si veda PERKINS 1904/I. Lo studioso aggiungerà, sempre nel 1904, al *corpus* del pittore anche una tavola del Castello di Basciano presso Siena, si veda PERKINS 1904/II. Perkins affiancava all'attività di ricerca quella di consulente per importanti collezionisti. Per esempio George Blumenthal e Dan Fellows Platt, futuro senatore dello stato del New Jersey ed autore della guida *Through Italy with car and camera* del 1908. La collezione Platt è da tempo dispersa, si vedano CONSTABLE 1964, 62-64 e MAZZONI 2001, 50-51. Alcuni dei dipinti Platt e Blumenthal sono stati pubblicati da Perkins, si vedano PERKINS 1920/I e PERKINS 1920/II. Sui rapporti del conoscitore con Platt o con Blumenthal e per il catalogo della sua collezione personale, si veda ZERI 1988, 9-13, 42-45, 64-67.

<sup>104</sup> Si veda CAGNOLA 1904/II. Sulle tendenze del restauro del patrimonio artistico del senese, nei primi decenni dopo l'Unità d'Italia, si veda SANI 1998.

## IL PERCORSO DI VISITA

Il percorso fu concepito come coinvolgente ed insieme distinto per generi, accessibile quindi sia all'intendente che al visitatore meno esperto.

Una volta oltrepassata la porta principale (quella di destra) del Palazzo, si veniva accolti da un vano d'ingresso arricchito da rilievi ed elementi architettonici e da due *Lupe* dalle bocche spalancate, con lunghi colli protesi e corpi muscolosi e frementi (fig. 10). Si trattava di due sculture che un tempo fungevano da doccioni del Palazzo sul lato verso la campagna, poi ricoverati all'interno e riemersi dai depositi in occasione della mostra. La salita delle scale era scandita da cinquantacinque elementi di rilievi, porte, cornicioni, colonne, capitelli, pietre sepolcrali, lavabi, frammenti di cancellate in ferro e di imposte di legno, che dovevano preparare la mente del visitatore alla contemplazione dell'arte del passato.

Al primo piano (fig. 11), il preambolo all'esposizione era costituito, non a caso, da una rassegna di centonovantatré piante, vedute, rilievi architettonici, tele, stampe e fotografie di Siena e del suo territorio, concepita dal Ricci per aiutare a visualizzare la città ed il territorio di provenienza di quanto era esposto<sup>105</sup>. Questa 'Mostra storico-topografica' era stata ordinata nella Sala dei Pilastri, ambiente di nuova apertura, già loggetta aperta su Via Giovanni Dupré (fig. 12).

Grande impatto visivo doveva creare la Sala della Pace (fig. 13), dove tra gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti<sup>106</sup> sfavillavano trecentoventicinque oggetti divisi in cinque vetrine, in gran parte oreficerie sacre databili dal XIII al XVIII secolo: ampolle, bacili, croci astili, bottoni da piviale, navicelle, ostensori, palle e piedi di calici, pissidi, placchette, reliquiari, turiboli, servizi da chiesa ecc. Ma nella sala c'erano anche piccole sculture in legno, avorio, bronzo, rame dorato, stucco, un busto marmoreo, ritenuto una *Santa Caterina* o una *Madonna* (fig. 14) di proprietà Palmieri Nuti, e oggetti diversi, come un bossolo da elezioni, un liuto senza corde, una lucerna, un orologio o uno stipo.

Né meno coinvolgente doveva apparire la terza sala, del Mappamondo, dove la *Maestà* affrescata da Simone Martini faceva da sfondo a trecentottanta esemplari di

<sup>105</sup> Per una rassegna e per precisazioni sul materiale esposto in questa sezione nel 1904, si veda PELLEGRINI 2005.

<sup>106</sup> Né gli affreschi *in situ* né altre testimonianze di pittura murale entrano a far parte del materiale schedato, ma sono ampiamente illustrate e descritte nelle introduzioni alle sale del catalogo generale.

tessuti, ricami e paramenti sacri stipati in quindici vetrine (fig. 15), sedici contando quella che occupava il vestibolo della Cappella del Consiglio. Questo imponente insieme di camici, cuffiette, dalmatiche, fazzoletti, mantiglie, lenzuola, pezzuole, pianete, piviali, sciarpette, sopraccalici, tonacelle, tovaglie e veli battesimali (fig. 16, fig. 17a, fig. 17b), se forse abbagliava il visitatore per l'abbondanza di colori contrastanti, di motivi e di materiali, certamente rendeva onore all'altissima produzione e alla grande tradizione senese nel settore tessile. Sotto un arco della stessa sala, addossato alla cancellata laterale della Cappella del Consiglio schermata da drappi, insieme con altri dodici preziosi pezzi, tra i quali gli arredi della Cappella della Madonna del Voto, si ergeva con i suoi dodici rami l'*Albero di Lucignano* (fig. 18)<sup>107</sup>.

A ridar vita alla Cappella del Consiglio ci pensavano i riflessi dorati di diciassette importanti opere di oreficeria, le quali, sommate a quelle esposte nell'anticappella ammontavano a cinquantaquattro. Nell'unica vetrina al centro splendeva sul raso rosso, illuminato da piccole lampade elettriche, il *Reliquiario della testa di San Savino* proveniente da Orvieto (fig. 19)<sup>108</sup>, erano anche visibili il *Reliquiario della testa di San Galgano* (fig. 20), l'*Urna della cappa di San Bernardino* e l'*Urna del Braccio di San Giovanni*.

Attraversando una sala, la sesta, arredata con due cassoni della famiglia Bichi-Ruspoli Forteguerra ed un mobile detto *Cappucciaio* di proprietà del Monte dei Paschi (fig. 21)<sup>109</sup>, si passava alla Sala del Concistoro. Gli affreschi del Beccafumi ed una serie di arazzi e di busti in marmo di uomini famosi, facevano da sfondo a settantun testimonianze di miniatura senese dal XIII al XVIII secolo, raccolte in otto vetrine. Per esempio vi era lo Statuto della Gabella del Comune del 1273 o lo Statuto dell'Arte dei Mercatanti, datato 1472, miniato da Sano di Pietro.

Nell'ottava sala, dei Cardinali, erano esposti nove codici, gran parte dei quali aveva per oggetto l'amministrazione cittadina. Vi erano collocate anche monete, medaglie e sigilli senesi. Le pareti erano state ridecorare sull'antico disegno da Giorgio Bandini, lungo le pareti erano disposti una decina di cassoni e numerose statue policrome in

<sup>107</sup> Il reliquiario monumentale fu restituito al Comune di Lucignano, unitamente agli altri prestiti da quel comune, nel settembre 1904. Gli oggetti erano necessari per una festa locale, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Il reliquiario è considerato opera di un orafo toscano della metà del quattordicesimo secolo e di Giovanni di Antonio, si veda CANTELLI 2005/II.

<sup>108</sup> Per una scheda su questo reliquiario di Ugolino di Vieri e Viva di Lando, si veda CANNISTRÀ 2005.

<sup>109</sup> Questo lettuccio, proveniente dal Reale Conservatorio Femminile di Siena, fu acquistato per 3200 lire dal Monte dei Paschi nel 1883, nel 1884 fu donato al Sindaco. Oggi è conservato nel Gabinetto del Sindaco all'interno del Palazzo Pubblico di Siena, si vedano CANTELLI 2005/I, PUCCINELLI 2005, 157, 173 nota 15.

legno e terracotta. Il successivo ambiente, ricco di affreschi di primo Quattrocento, la Sala di Balía (fig. 22), ospitava insieme ad arredi antichi e a un cofanetto dipinto (fig. 23)<sup>110</sup>, numerose sculture. Spiccava un insieme di cinque elementi provenienti dalla chiesa senese di San Martino, attribuito allo stesso Jacopo (fig. 24)<sup>111</sup>.

Attraversata la Sala Monumentale, si perveniva ad una serie di sale dall'undicesima alla quattordicesima compresa, disposte al primo piano intorno al cortile già Curia del Podestà, sgombrato e ripulito per l'occasione. Queste sale, arredate con qualche cassone, contenevano un notevole numero di armi ed oggetti in ferro (fig. 25), ottone e bronzo, legati alla vita privata e pubblica del Comune della città<sup>112</sup>. Si trattava di una vera e propria selva di alabarde, armature, balestre, carabine, cannoncini, coltelli, mortai, pistoloni, spade, ronchette e ronconi, ma anche casse, campane, mortai e trombette, per un totale di circa trecento pezzi.

Salite le ripide scale, dalla quindicesima alla diciottesima sala del secondo piano (fig. 26), sempre intorno al cortile, si potevano ammirare poco meno di centocinquanta gessi, una sorta di campionatura di quanto di meglio in scultura era stato creato da artisti senesi, fuori città. Era ben rappresentata in particolare la produzione di Jacopo della Quercia, dai rilievi di San Petronio a Bologna alle sue opere conservate a Lucca: ad evocare l'idea di una camera funeraria, in una saletta d'angolo, la sedicesima vegliata da una Madonna, dormiva placida il suo sonno secolare Ilaria del Carretto (fig. 27). La sala diciassettesima del percorso della mostra esibiva, tra gli altri, i calchi di Tito Sarrocchi della Fonte Gaia. Salendo ancora il visitatore si poteva ritemprare davanti al panorama offerto dalla Loggia del Palazzo, teatro del trionfo dello scultore senese. Questo si concretizzava nella ricomposizione della successione dei circa ottanta frammenti originali della Fonte Gaia (fig. 28a, fig. 28b), che si potevano ammirare addossati alle pareti del loggione lambiti nuovamente, dopo ben trentasei anni, dalla luce del sole<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Per una recente scheda sul cofanetto, si veda PARRI 2005.

<sup>111</sup> Attualmente conservate al Museo dell'Opera del Duomo, per un riferimento recente, si veda FERRETTI 1999, 37.

<sup>112</sup> L'alta considerazione in cui erano tenuti i lavori in ferro a Siena, si può rilevare dal lungo procedimento giudiziario a proposito delle campane attribuite al Cozzarelli, rimosse nel corso di alcuni lavori dal Palazzo del Magnifico e non ricollocate. Iniziato nel 1887, il procedimento, accompagnato da furiose polemiche, si concluse solo nel 1889 con un processo in corte d'assise, sull'episodio si veda CAIROLA 1962, 18-19.

<sup>113</sup> I rilievi furono montati su mensole di ferro predisposte alle pareti del Loggione dal formatore senese Giuseppe de Ricco, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

Il passaggio verso le tredici sale della pittura avveniva attraverso tre sale dedicate alle ceramiche (sale XX-XXII). Al visitatore si presentavano circa duecentoquaranta albarelli, fruttiere, piatti, oviere, vasi e vassoi, alcuni anche disposti sopra ai ripiani di una vetrina intagliata in legno di noce di proprietà di Egle Landi-Bruchi (fig. 29)<sup>114</sup>.

Le sale dei dipinti al secondo piano erano 'arredate' con cassoni, tavolini e stipi e sulle pareti erano dispiegati paliotti di velluto<sup>115</sup> e broccati di seta. A far da complemento a dipinti di Bartolo di Fredi, Giovanni di Paolo, Matteo di Giovanni e Guidoccio Cozzarelli solo per fare qualche nome, in alcune vetrine della ventitresima e ventiquattresima sala, che affacciavano verso la piazza, erano raccolti disegni provenienti dall'Accademia di Belle Arti di Siena. I disegni portavano i nomi di Francesco di Giorgio, Peruzzi, Sodoma, Girolamo del Pacchia, Beccafumi, Vanni, Manetti. Nella Sala grande della Signoria pendevano i quadri di dimensione maggiore (fig. 30)<sup>116</sup>, tra gli altri pale di Girolamo di Benvenuto, Girolamo del Pacchia (fig. 32), Matteo Balducci, Giacomo Pacchiarotti, Beccafumi (fig. 31) e Bernardino Fungai. Le pareti erano ricoperte di arazzi forniti dall'Ospedale di Santa Maria della Scala e a ricomporre idealmente gli altari, una ricca campionatura di paliotti protetti da vetri era collocata tutt'intorno alla sala in basso, in corrispondenza delle pale. Il mobilio era costituito da quattro sedie intagliate e dorate di Alfredo Lunghetti. Una saletta contigua, la ventisei, ospitava dipinti ritenuti bizantini o di seguaci di Duccio, testimonianze della prima fase della pittura senese.

Interessanti dovettero apparire le sale dedicate alla pittura senese delle origini. La piccola *Madonna Stroganov* (fig. 33) era esposta nella sala XXVII assieme alla *Vergine annunciata* di Simone Martini (fig. 34) e ad altre opere del Trecento senese ed a tre cassoni cinquecenteschi. Anche nella sala XXVIII si accompagnavano ai fondi oro, ascritti a Lippo Memmi, Taddeo Gaddi o il Pietro Lorenzetti Loeser (fig. 35), paliotti in velluto controtagliato. La sala XXIX era consacrata quasi solamente a Sano di Pietro, del quale ricordo la *Presentazione al tempio* da Massa Marittima (fig. 36), pittore che la mostra consacra come uno dei protagonisti, insieme a Matteo di Giovanni, del

<sup>114</sup> Per un saggio sulle maioliche senesi, si veda ANSELMI ZONDADARI 2005, della stessa autrice sono presenti numerose schede in questo stesso catalogo.

<sup>115</sup> Per una testimonianza visiva dell'allestimento con i paliotti posti sotto i dipinti, nel caso specifico sotto il fronte di cassone con il *Trionfo di Dario*, si veda la foto Alinari 18945. Talora i paliotti erano esposti in telai di legno, come si vede nella foto Brogi 14936 sotto alla *Strage degli Innocenti* di Matteo di Giovanni o in quella Brogi 14920.

<sup>116</sup> Per questa immagine della Sala grande della Signoria, si veda CAIROLA 1962, tav. 5.

Quattrocento senese. Tra quanto era esposto nel corridoio che costituiva la trentesima sala, c'era un trittico di Bartolo di Fredi di proprietà Galassi, oltre ad alcuni disegni provenienti dall'Opera del Duomo di Orvieto ed ad un buon numero di legni intagliati, scrigni, cofani, tavoli, inginocchiatoi e tabernacoletti. Oggetti simili facevano bella mostra di sé anche nelle due sale seguenti, la XXXI e la XXXII. Una parete di quest'ultima sala era occupata dalla cancellata con inginocchiatoio della Contrada dell'Onda, mentre uno stallo trecentesco mandato da Orvieto ne occupava un angolo (fig. 37). Ben tre sale (XXXIII, XXXIV, XXXV) contenevano dipinti senesi del secolo XV ed erano rese preziose da numerosi paliotti allineati lungo le pareti. Vi erano esposte opere di protagonisti della scuola senese come Matteo di Giovanni, Giovanni di Paolo e Benvenuto di Giovanni, tra le quali brillavano la *Natività della Vergine* oggi ritenuta del Maestro dell'Osservanza (fig. 38) e l'*Adorazione dei Magi* di Sassetta (fig. 39).

Lo spazio della sala XXXVI, in realtà un ambiente di passaggio, appariva ritmato da testate dipinte di cataletti. Gli autori delle decorazioni di tale singolare raccolta erano Sodoma, Beccafumi, Bartolomeo Neroni o Francesco Vanni. La trentasettesima sala ospitava dipinti del XVI secolo, tra questi opere di Sodoma, Girolamo del Pacchia, Baldassarre Peruzzi e Francesco Vanni, talora in splendide cornici come quella del *Cristo portacroce* di Beccafumi (fig. 40)<sup>117</sup>. La trentottesima sala, del Seicento, conteneva quasi esclusivamente opere di Rutilio Manetti.

Alla fine del percorso di visita, nella trentanovesima sala, erano raccolte duecentoundici riproduzioni fotografiche di opere di architetti, orefici, pittori, scultori ed intagliatori senesi ubicate fuori Siena o che non poterono figurare in mostra. L'ultima sala rendeva omaggio a scuole pittoriche diverse da quella senese, in particolare la fiorentina e l'umbra.

Lungo la scala principale che dal secondo piano portava all'uscita erano disposti elementi di scultura ornamentale dei secoli XIII-XVI. Non solo capitelli, imposte in ferro e legno, mensole, tabernacoli, fregi e stemmi, ma anche sculture, come il *San Francesco* catalogato come Ramo di Paganello o il *Mosè* del Federighi, già ornamento

---

<sup>117</sup> Questa cornice, attribuita in mostra ad Antonio Barili, oggi è riferita alla bottega che produsse quella del Tondo di Beccafumi raffigurante la *Sacra Famiglia* del Museo Horne di Firenze, vicina allo stile di Giovanni Barili, si veda GUIDUCCI 1990.

di una fontana nel ghetto. Molti di questi frammenti e sculture rimasero lungo lo scalone anche ad esposizione terminata, in attesa dell'erigendo Museo Civico della città<sup>118</sup>.

#### I DUE CATALOGHI

Due sono i testi che illustrano il contenuto (ed il contenitore) della mostra, il catalogo generale in modo più schematico e quello ragionato con maggiore respiro. Entrambi questi cataloghi uscirono con qualche mese di ritardo rispetto all'apertura della mostra.

Il catalogo generale (fig. 41) consiste essenzialmente in una minuziosa lista di tutti gli oggetti esposti, divisi per sale e per sezioni, che corrispondono, salvo rare eccezioni, al contenuto delle vetrine. Fu compilato dal Lisini, dal canonico Lusini, dai professori Franchi e Donati, dal Conte Bandini Piccolomini e dal Righi<sup>119</sup>. Le sintetiche descrizioni del materiale, che prevedono numero di identificazione, descrizione e tipo di materiale, proposta di datazione, dimensioni e nome dell'espositore, sono precedute da un'introduzione sulla storia e la decorazione delle singole sale. Vi si leggono talora alcune interessanti ricostruzioni, ad esempio sulla storia di quella parte dell'edificio che fu la dimora dei podestà di Siena (sale XI-XIV della mostra). Oltre che da incisioni, il testo è corredato da dieci riproduzioni fotografiche in bianco e nero. Sul frontespizio del catalogo compare l'incisione di uno dei doccioni in travertino collocati nel vestibolo con la *Lupa che allatta Romolo e Remo*, impresa della città. La Lupa introduceva alla mostra, come già detto, in due esemplari in travertino nel vestibolo d'ingresso (fig. 10), oltre a dominare dall'esterno la porta d'ingresso dalla sommità di una colonna nell'esemplare in bronzo dorato di Giovanni di Turino (fig. 42)<sup>120</sup>. L'immagine è legata alla leggenda, riemersa negli studi già a fine Ottocento, di Senio ed Aschio, figli di

<sup>118</sup> Si veda CAIROLA 1962, 75. Ancora oggi sono visibili sulle pareti dello scalone i supporti ed alcuni cartellini manoscritti della mostra, caratterizzati dallo scudo bianco e nero.

<sup>119</sup> Per il catalogo generale, si veda *Mostra* 1904. Il volume fu donato a numerose istituzioni culturali su tutto il territorio nazionale, per i biglietti di ringraziamento del volume, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Questi sono conservati assieme ai ringraziamenti per le medaglie ed onorificenze ottenute, tra cui ricordo quello proveniente dalla Casa di Sua Maestà la Regina Madre e dal Ministero della Real Casa.

<sup>120</sup> La colonna di granito orientale era collocata a destra della porta principale, presso la cantonata del Palazzo. Pervenne a Siena nel 1459 da un tempio di Ansedonia, si veda DONATI 1904, 350. Per la trascrizione della delibera del 1430 per l'esecuzione da parte di Giovanni di Turino della doratura del bronzo da porsi poi presso il Palazzo, si veda BORGHESI – BANCHI 1898. La scultura, oggi parte delle raccolte civiche, fu oggetto di restauro, a cura dell'Istituto Centrale di Restauro nel 1960, si veda CAIROLA 1962, 219.

Remo, fuggiti da Roma su ispirazione di Apollo, ai quali si fa risalire l'adozione da parte dei senesi dell'impresa romana della Lupa con i gemelli<sup>121</sup>.

Il testo del catalogo generale, seppure scarno, riflette un discreto aggiornamento sullo stato delle conoscenze del tempo. Per esempio sulla produzione di Sassetta cui spettavano le *Storiette di San Francesco* già a Borgo San Sepolcro, due delle quali furono prestate dalla collezione Chalandon<sup>122</sup>. In certi casi in catalogo vengono riproposte paternità leggendarie legate alla tradizione locale, come quella al mitico Salvanello per il *San Giorgio che uccide il drago* della chiesa di San Cristoforo (fig. 43), poi ritenuto di Sano di Pietro<sup>123</sup>, o quella a Ramo di Paganello, del quale si hanno notizie alla fine del Duecento, per la statua di *San Francesco* dalla chiesa di San Francesco, che sarebbe invece posteriore di circa un secolo. Tra le novità della catalogazione proposta dagli organizzatori della mostra, segnalo la restituzione del polittico di Porta Camollia da Andrea Vanni a Paolo di Giovanni Fei, la restituzione a Girolamo del Pacchia dell'*Ascensione di Cristo* dalla chiesa senese del Carmine (fig. 32), che la critica assegnava prevalentemente a Pacchiarotto, l'attribuzione a Jacopo della Quercia delle statue lignee di *Sant'Antonio* e *Sant'Ambrogio* (fig. 44), scoperte a Siena dal Ricci poco prima dell'apertura della mostra e allora di proprietà di Giulio Barbaresi.

Il catalogo ragionato del materiale porta la firma di Corrado Ricci (fig. 45). Esce corredato da ben duecentotredici riproduzioni fotografiche in bianco e nero, nella prestigiosa serie 'Collezione di Monografie illustrate' edita dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche e diretta dallo stesso Ricci. Dato il successo commerciale della serie<sup>124</sup>, esso

<sup>121</sup> La Lupa compare già ai piedi della figura che rappresenta l'*Allegoria del Buon Governo* nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti. Per un rendiconto delle leggende cittadine riguardanti la Lupa, per l'adozione della stessa a impresa di Siena, per alcune testimonianze artistiche dove compare e per i codici contenenti la leggenda, si vedano RONDONI 1886 e MENGOZZI 1904, 440, 442. Per una rassegna sugli studi delle tradizioni popolari a Siena nell'Ottocento, si veda CARNESECCHI, CLEMENTE, MOLTENI 1997.

<sup>122</sup> La collezione Chalandon fu iniziata proprio con queste tavolette oggi alla National Gallery di Londra, da Emmanuel Chalandon, amante di Primitivi di origine lionese, e fu proseguita da suo figlio Georges (1851 – 1925), si veda la voce redazionale *Chalandon* 1989. Quest'ultimo risulta tra i prestatori delle fotografie in mostra, per una accenno si veda PACCHIEROTTI 2005/I, 56.

<sup>123</sup> Per uno dei primi interventi sulla tavola, si veda OLCOTT 1904/II. Keith Christiansen la attribuisce, congiuntamente alle due formelle di predella della Pinacoteca Vaticana, al Maestro dell'Osservanza con Sano nel ruolo di esecutore, si veda CHRISTIANSEN 1988. Per una recente scheda, si veda PACCHIEROTTI 2005/IV.

<sup>124</sup> All'interno della *Collezione di Monografie illustrate*, il catalogo appartiene alla serie *Raccolte d'Arte*, che fu ideata e diretta da Ricci, come la più ampia serie *Italia artistica*, sulla quale si vedano riferimenti nel quinto capitolo. Caratteristica comune era l'uso estensivo di riproduzioni fotografiche. Laddove le immagini dell'Istituto non erano sufficienti, Ricci ottenne dagli Alinari, da Brogi e da Anderson il permesso di riprodurre le loro fotografie in cambio di una copia di ogni monografia e della citazione del nome del fotografo, si veda MANGINI 1985, 68-69. Sull'impiego della fotografia nelle riviste specializzate e

costituisce forse il più importante strumento di conoscenza dell'esposizione sia in Italia che all'estero<sup>125</sup>. Il testo rappresenta una riflessione critica in seno alla mostra ed una presentazione di una vasta scelta del materiale esposto. I risultati dello studio del carteggio, condotto da Eleonora Stella, hanno confermato che Ricci di fatto ebbe modo di studiare criticamente le opere solo dopo l'apertura della mostra, appunto per la redazione di questa monografia.

Il manifesto ufficiale della mostra infine fu disegnato da un'artista senese allieva di Alessandro Franchi, Carmela Ceccherelli (fig. 4), ed il lavoro le fu pagato duecento lire<sup>126</sup>. Fu realizzato dall'officina senese di arti grafiche Rodolfo Falb<sup>127</sup>, che stampò anche cartoline della mostra (fig. 3a e fig. 3b)<sup>128</sup>. La giovane artista eseguì nell'occasione della mostra anche una miniatura su una pergamena offerta a Ricci da parte del Comitato esecutivo<sup>129</sup>.

#### UN BILANCIO SUL PUBBLICO DELL'ESPOSIZIONE

Data la grande affluenza di pubblico, fu prorogato il termine di agosto previsto inizialmente per la chiusura. Questa in effetti avvenne il 30 ottobre 1904, con un

---

nell'industria del libro illustrato e sui processi fototipografici utilizzati a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, si veda SPALLETTI 1979, 466, 468.

<sup>125</sup> Per la monografia sulla mostra senese, si veda RICCI 1904/III. Segnalo solo qualche recensione del volume, *Corrado Ricci: Il palazzo 1904 e Some new Italian books 1904*. Nella stessa collana, nel 1904 esce la già menzionata monografia su Siena di Rusconi, si veda RUSCONI 1904/I.

<sup>126</sup> Per il mandato di uscita relativo alla stampa di tremila manifesti e per la dichiarazione di riscossione del denaro dal cassiere Enrico Crocini da parte dell'artista, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>127</sup> Sul manifesto, si vedano CIVAI, TOTI 1987, 19 e LEONCINI 1995. Il manifesto fu richiesto da enti pubblici come alcuni comuni, per esempio Roccastrada e Massalombarda, ed anche da privati, come Francis Pott, residente al trentadue di Via Laura a Firenze, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Un gran numero di manifesti, réclames, cartoline, programmi dei festeggiamenti e cataloghi furono inviati in più riprese da Luciano Mazzini per conto della Segreteria del Comitato Esecutivo della mostra, al console italiano a Patrasso, al Signor Carlo Neri a Londra, ai principali quotidiani italiani, ai sindaci di vari comuni, all'Associazione Nazionale per il Movimento dei Forestieri e al *Giornale Orario*, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>128</sup> Anche la tipografia dei fratelli Armanino fornisce cartoline postali per la mostra, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>129</sup> La miniatura fu pagata alla Ceccarelli cento lire. La scritta stile XIV secolo fu eseguita da Corrado Scapecchi. Ai coniugi Ricci fu anche offerto un cofano in legno dorato. Per questi dati si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

cerimoniale semplice<sup>130</sup>. Il discorso conclusivo fu pronunciato dal cavalier Rossi e verteva sull'esaltazione dell'opera degli scultori senesi, primo fra tutti Jacopo della Quercia<sup>131</sup>.

I visitatori alla mostra furono quarantamila circa<sup>132</sup>, un bel numero se consideriamo che Siena all'epoca contava trentasettemila abitanti<sup>133</sup>. L'affluenza di pubblico superò le speranze degli stessi organizzatori. Fu un vero successo se si pensa che l'apprezzamento della produzione artistica di epoca medievale era ancora appannaggio di una minoranza. I viaggiatori e residenti stranieri in Toscana, che costituiscono una larga fetta del pubblico dell'esposizione, erano provvisti di canali di informazione propri<sup>134</sup>; della chiusura mentale dei senesi si lamenta lo stesso sindaco<sup>135</sup>.

I visitatori 'illustri' dell'esposizione andrebbero ricercati con maggiore attenzione di quanto qui proposto. Oltre agli invitati del giorno dell'inaugurazione e a un'anteprima concessa a Wilhelm Bode, direttore dei musei di Berlino, sulla quale ritornerò, possiamo ricordare la regina madre con il fratello, il principe Tommaso duca di Genova<sup>136</sup>. Margherita di Savoia fu salutata come «donna nostra, della rinata primavera

<sup>130</sup> Per brevi cronache ed alcune note sulla chiusura, si vedano *La mostra d'Arte Antica 1904/I, La chiusura 1904, Per la chiusura 1904, Siena Saturday Mornings 1904*.

<sup>131</sup> Per il testo del discorso del Rossi, si veda *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904) 1905*, 21-37.

<sup>132</sup> In totale furono venduti diciottomilaottocentoquarantadue biglietti interi, trecentoundici ridotti e si incassarono millecentotto lire e ottantacinque centesimi dai biglietti ulteriormente ridotti e novecentoquarantacinque lire dagli abbonamenti. Il giorno di maggiore afflusso alla mostra fu quello dell'inaugurazione, seguito dal 16 agosto, in diretta connessione con il Palio d'Agosto. Per questi dati si veda *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904) 1905*, XVII, e *ibidem, Resoconto* [38-39].

<sup>133</sup> Per questo dato, si veda CATONI 1996, 13. Al censimento del 1911 la città di Siena superava i quarantamila abitanti, si veda CARDINI 2001, 21.

<sup>134</sup> L'agente e spedizioniere Henry Humbert, titolare di una nota compagnia che aveva sede al numero venti di Via Tornabuoni a Firenze, nel dicembre 1903 richiede informazioni al Comune di Siena sugli eventi in programma per l'anno 1904, avendo in ponte la pubblicazione di una sorta di bollettino informativo su tutti gli eventi previsti in Italia destinato al pubblico statunitense per «rendergli sempre più interessanti i di lui viaggi nelle nostre regioni», si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Il settimanale *The Italian Gazette and Florence Gazette* preannuncia l'inaugurazione ed espone in un articolo il contenuto dell'esposizione, si vedano *Our Letter from Siena e The Siena Exhibition 1904/II*. Si veda anche MALAGUZZI VALERI 1904/I.

<sup>135</sup> Per questa testimonianza e per un dettagliato inquadramento della mostra senese del 1904 in rapporto alla cultura e alla società contemporanea, attraverso l'analisi di numerose cronache apparse su quotidiani, riviste, periodici e del *Carteggio Ricci*, conservato nella Biblioteca Classense di Ravenna, si veda STELLA 2001. Per uno dei numerosi inviti alla cittadinanza a visitare la mostra prima della sua chiusura, si veda *La Mostra dell'antica Arte senese 1904*. Per un giudizio sprezzante di Maurice Hewlett sui senesi e le vicende della città, uscito nel luglio 1903 sulla *Quarterly Review* e poi nuovamente in *The Road in Tuscany* del 1904, si veda HEWLETT 1906<sup>2</sup> e BRILLI 1998, 75-76.

<sup>136</sup> Essi arrivarono in automobile da Torino, con soste a Salsomaggiore ed a Sarzana, e risiedettero all'Hotel Continental, come ricorda la lapide posta in cima alla prima rampa di scale, dove si legge: «In questo albergo dal 18 al 25 maggio 1904 in occasione della Mostra d'Arte Antica Senese Margherita di Savoia prima

italica inclito fior» nell'ode in suo onore, scritta all'occasione della visita da Giuseppe Manni, accademico della Crusca<sup>137</sup>. Menzionerei anche la probabile visita dello scrittore Rudolf Borchardt<sup>138</sup> e dell'architetto fiorentino Alfredo Lensi, direttore dell'Ufficio di Belle Arti del Comune di Firenze<sup>139</sup>. Primo Levi l'Italico, infine, commenta come i pittori senesi, discendenti dall'arte classica romana più che vicini ai loro colleghi fiorentini, furono «umanisti prima dell'Umanesimo» ed apprezza in particolare Simone Martini<sup>140</sup>. Entusiasti della mostra furono anche i membri della Società Storica della Valdelsa, che vi si recarono in visita il 10 ottobre 1904<sup>141</sup>. Forse meno celebre ma entusiasta, fu un architetto di Alessandria, Lorenzo Mina, del quale si conserva un ricordo a stampa della visita, con una descrizione dettagliata del percorso<sup>142</sup>.

---

regina d'Italia nostra e S. A. R. il principe Tommaso duca di Genova con loro corte ospiti amati dimorarono». Per documenti sulla visita della regina, tra il 18 ed il 24 Maggio 1904, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Sull'arredo del braccio occidentale del primo piano dell'albergo, si veda *L'appartamento* 1904. La regina madre, visitò la mostra con la guida di Corrado Ricci il 17 maggio. Nel corso del suo soggiorno visitò anche altri istituti senesi, come la sede del Monte dei Paschi di Siena, l'Università ed alcune località nella provincia, si veda MENGOZZI 1904, 634-635. Per rendiconti dettagliati del soggiorno, si vedano gli articoli *La Regina* 1904/I, *La Regina* 1904/II, *La Regina* 1904/III, *A Montepulciano* 1904.

<sup>137</sup> L'ode fu recitata da un'allieva dell'Istituto dei Sordomuti in occasione della visita di Margherita di Savoia. Per il testo dell'ode, si veda MANNI 1904. Il testo intero dell'ode fa parte di un libretto redatto dai sordomuti del Real Istituto Pendola, dal titolo *Per la venuta dei reali in Siena XVII aprile MCMIV*, si veda l'inserto *Feste straordinarie profane* del 1904, ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria X, busta 25. Il testo fu mandato anche al sovrano, per lo scambio di lettere in merito, si veda *Un omaggio* 1904.

<sup>138</sup> Rudolf Borchardt (1877-1945) dal 1902 viveva a Volterra, sappiamo che si recò a Siena nel 1904. Possiamo dunque supporre la visita alla mostra, anche se, nell'Archivio Borchardt non sono conservati appunti o note riguardanti l'Esposizione di Arte Antica Senese. L'Archivio Borchardt è oggetto di studio di Gerhard Schuster, il quale ha in preparazione una biografia sullo scrittore tedesco. Ringrazio delle cortesi delucidazioni Ilaria Furno.

<sup>139</sup> Quest'ufficio fu voluto nel 1907 dall'allora sindaco di Firenze, Francesco Sangiorgi. Il funzionario fiorentino era ospite di Alessandro Lisini nel maggio 1904 e quindi deve aver visitato la mostra, ma non le dedica nemmeno un rigo nei suoi quaderni di ricordi. Siena e l'arte gotica non riescono a conquistare l'instancabile architetto, responsabile, tra le altre imprese, del ripristino dei Quartieri monumentali di Palazzo Vecchio e della ricomposizione dello Studiolo di Francesco I. Aggiungerei per dovere di cronaca, che il Lensi non apprezzerà nemmeno la *Mostra dell'antica arte umbra*, tenutasi a Perugia nel 1907, nei ricordi ammette infatti di essersi convertito all'arte gotica solo in tarda età. Per le impressioni delle due città, si veda LENSI 1996, 39, 57.

<sup>140</sup> Per quest'opinione, si veda ROSSI 1904/II, 182. Lo scrittore di *La Tribuna* si trattiene a Siena dal 2 al 6 luglio a spese del comitato, che fece omaggio a Levi di un album contenente venti fotografie Brogi di Siena. Alloggiava all'Albergo le Tre Donzelle (Via delle Donzelle, 3) o Lancetti, dal nome del proprietario. Per questi dati si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2. Per riferimenti successivi alla mostra di Siena, si veda L'ITALICO 1907.

<sup>141</sup> Per lo scambio di ringraziamenti, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24.

<sup>142</sup> Il libretto è dedicato ai suoi ospiti senesi, la famiglia del professor Filippo Virgili, si veda MINA 1904.

I conoscitori dell'epoca ebbero la rara possibilità, data la relativa scarsità del materiale fotografico del quale potevano disporre<sup>143</sup>, di affinare le loro competenze in materia di attribuzioni davanti agli originali, come riflettono i numerosi articoli di recensione alla mostra. Al pubblico nel senso più generale del termine la mostra consentiva di farsi un'idea della produzione artistica senese e di ammirare capolavori di pittura, scultura ed oreficeria altrimenti difficilmente accessibili. Il gran numero di tessuti e ricami<sup>144</sup>, di manufatti in legno, ceramica, in ferro battuto ed altri metalli costituiva inoltre un'ampia campionatura ed una possibile fonte di modelli per gli artigiani o futuri artigiani dell'epoca<sup>145</sup>. Questi potevano essere sia i creatori del *revival* neogotico, impegnati a far rivivere la tradizione dell'arte medievale<sup>146</sup>, sia le ricamatrici impegnate a continuare le antiche tecniche delle arti del ricamo, cui proprio in questi anni viene conferita nuova dignità<sup>147</sup>. Le opere delle ricamatrici italiane, maestranze specializzate di prim'ordine, cominciarono ad essere richieste ed apprezzate anche al di fuori dai confini nazionali.

---

<sup>143</sup> La rarità del materiale fotografico a quest'epoca è un dato di fatto, basti pensare che un'intera sala della mostra, la trentanovesima, conteneva esclusivamente fotografie. Nel catalogo sono contrassegnati significativamente con un asterisco coloro che donarono la fotografia esposta. La fotografia di opere d'arte è oggetto in questi anni di una mostra tenutasi a Berlino e di pubblicazioni specifiche, si vedano LOESCHER 1904, SCHMIDT 1904.

<sup>144</sup> Per uno studio sulle scuole e sul collezionismo di merletti antichi, si veda PERI 1999.

<sup>145</sup> È della primavera del 1904 una circolare del Ministero della Pubblica Istruzione che incoraggia i direttori degli istituti scolastici ad organizzare nei giorni festivi gite di istruzione, affinché gli allievi migliori conoscano il patrimonio artistico della loro città e zona, comprendendo anche le esposizioni temporanee, come quelle di Ravenna e di Siena. Al caloroso invito non segue accenno di finanziamenti a sostegno di tali iniziative, si veda *Gite artistiche* 1904. Nel tentativo di incentivare le visite da parte di comitive, scolaresche e di istituti popolari, il Comitato esecutivo della mostra di Siena deliberò di offrire loro una notevole riduzione, maggiore del valore di un semplice biglietto ridotto. Sappiamo che la Mostra d'Arte Antica Senese fu visitata da comitive scolastiche, in particolare ricordo la visita del 21 luglio da parte della Scuola superiore di arte applicata all'industria di Milano, si veda il trafiletto *Alla Mostra* 1904.

<sup>146</sup> A testimoniare la moda dell'arredo privato di ispirazione gotica e rinascimentale, ricordo, tra le molte, la descrizione della dimora del finanziere Edgar Speyer, si veda TURNER 1904. Per un contributo sul tema dell'arredamento descritto in letteratura e realizzato in bottega, si veda PAOLINI 1989.

<sup>147</sup> La valorizzazione del sapere artigianale femminile vede nella costituzione della Società cooperativa nazionale per le Industrie Femminili Italiane (Roma, 22 maggio 1903) una tappa importante di un percorso che continuerà negli anni successivi. Una conferenza di propaganda della Società si tenne anche a Firenze, in Palazzo Vecchio, il 10 maggio 1904, si veda *Conferenza* 1904. Il fenomeno è ampio e non riassumibile in questa sede, non si limita ad una promozione dell'attività femminile per proteggere la categoria e limitarne l'emigrazione. È stato inquadrato nella promozione di un tipo di produzione, quella del ricamo, che ha alla base una riscoperta filologica di certi punti e motivi ed al contempo rappresenta un tributo alle epoche passate, citate nei modelli e nelle tecniche. A questo rispose, da parte degli acquirenti, una scelta di collezionismo, dove la considerazione della specificità etnica del manufatto si accompagna all'apprezzamento di un prodotto di rara qualità e difficoltà tecnica. Sulle Industrie Femminili Italiane, si veda *Le industrie* 1906. La ripresa revivalistica dell'artigianato femminile, oltre che con l'*Aemilia Ars* costituitasi in Emilia già nel 1893, è particolarmente vivace in Italia centrale, si vedano ad esempio GUAITINI ABBOZZO, SEPPILLI 1992 e BUSEGHIN 1996.

Purtroppo l'efficacia e la penetrazione della mostra su categorie di pubblico come artisti e artigiani è più complessa da stimare, poiché sfugge ad una registrazione puntuale. Sarebbe auspicabile una ricerca sistematica sui cataloghi delle esposizioni di arti decorative tenutesi negli anni immediatamente successivi al 1904, per monitorare l'impatto degli oggetti esposti a Siena sulla produzione di alto artigianato in Italia. A titolo di segnalazione, ricordo che nell'Archivio Storico del Comune di Siena, sono conservati alcuni inserti dal titolo *Concorsi ed esposizioni agricole, industriali e artistiche* anche per gli anni immediatamente successivi alla mostra del 1904<sup>148</sup>.

Una traccia di eco dei ricami senesi si registra a breve distanza di tempo. All'Esposizione Internazionale tenutasi a Milano nel 1906, nella sezione d'arte decorativa fa la sua comparsa la copia eseguita dalla Sezione di Milano dell'*Aemilia Ars* di un copricalice Piccolomini il cui originale era stato esposto a Siena<sup>149</sup>. Il valore attribuito al manufatto era tale che, essendo andato perduto il primo esemplare a causa di un incendio che colpì una parte dell'esposizione di Milano, il copricalice Piccolomini fu immediatamente replicato per poter essere nuovamente esposto<sup>150</sup>. Passando invece ad osservare i settori di produzione di arti decorative scelti come rappresentativi per la Toscana all'Esposizione di Venezia del 1904, mi pare interessante notare come questi siano gli stessi della Mostra dell'antica arte senese: la ceramica, l'intaglio di mobili, il ferro battuto e la produzione tessile<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24. Nell'inserto del 1905 per esempio è contenuta, oltre all'elenco dei membri della commissione senese per l'Esposizione Internazionale di Milano, la richiesta all'architetto Vittorio Mariani, da parte della Commissione per la sezione di arte decorativa di quella esposizione, del disegno della Loggia della Mercanzia, per la costruzione del padiglione senese.

<sup>149</sup> Forse il pezzo in questione si può individuare con il copricalice del secolo XVI (num. 1976) in taffetà bianco ricamato in filo d'oro e seta policroma con l'immagine di *San Tommaso d'Aquino e due angeli* al centro, esposto nella Sala del Mappamondo dalla Nobile Consorzeria Piccolominea.

<sup>150</sup> Devo la segnalazione della fortuna del copricalice a Laura Casprini, che ringrazio, si vedano OJETTI 1906 ed un accenno in PICONE PETRUSA 1997, 237. Per una scheda sull'Esposizione internazionale di Milano, a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, si veda PICONE PETRUSA, PESSOLANO, BIANCO 1988, 114-117.

<sup>151</sup> La sala che rappresentava la Toscana era infatti decorata con un monumentale fregio dell'Arte della Ceramica, quattro cassapanche e una vetrina del laboratorio Gerard e porte eseguite da Bosi, mentre per la luce elettrica il lavoro era stato affidato a Righi ed ai tappeti, stoffe e pedane aveva provveduto il laboratorio Moranti. Per un'anticipazione dell'aspetto della sala toscana, si veda *La sala toscana* 1903. Per una breve rassegna e qualche critica al primo allestimento per sale regionali dell'Esposizione di Venezia, si veda ANGELI 1903. La predilezione per lo stile neorinascimentale nelle arti decorative si registra anche in manifestazioni di minore entità. Per esempio nei premi messi a disposizione dalla rivista *Il Marzocco* da estrarsi a sorte tra gli abbonati per l'anno 1903. Si tratta di una serie di manufatti (busti, teste, cassette, coppe ecc.) in stile rinascimentale della Manifattura di Signa, si veda l'inserzione *Premi del «Marzocco»* 1903.

## IMPRESSIONI A CALDO

La stampa non tardò a registrare l'apertura dell'esposizione. La rassegna sistematica degli articoli usciti sulla stampa cittadina<sup>152</sup>, nazionale ed internazionale, assieme ad uno studio sulla genesi del progetto dell'esposizione e del clima culturale che lo generò sono stati trattati nella tesi di laurea di Lucia Pacchierotti (comunicazione orale)<sup>153</sup>. In base agli articoli da me scorsi<sup>154</sup>, si può affermare che la stampa esaltò il contesto eccezionale dove si teneva la mostra, il Palazzo Pubblico restaurato, o piuttosto riscattato in occasione dell'esposizione, aspetto questo che riusciva a compensare qualche lacuna nella scelta del materiale esposto o l'effetto di confusione generato da alcune scelte espositive. I giudizi negativi vertevano essenzialmente sui criteri di selezione dei lavori esposti: troppi pittori minori e troppi lavori di qualità e stato di conservazione discutibile. Grandi personalità della pittura senese come Duccio e Simone Martini, erano effettivamente poco rappresentati, mentre il numero di opere di Matteo di Giovanni e di Sano di Pietro fu ritenuto da alcuni eccessivo. Corrado Ricci nel suo volume del 1904 giustifica il fatto di non esser stato troppo selettivo, perché, trattandosi di un avvenimento temporaneo, più oggetti erano esposti e più interessante sarebbe risultato per il pubblico<sup>155</sup>.

Fin dalle prime cronache la ricomposizione dei frammenti originali della Fonte Gaia nella Loggia del Palazzo secondo la successione originale costituisce l'evento di spicco della mostra ed ottiene i consensi maggiori. Il complesso semidistrutto dalla plurisecolare esposizione nella Piazza del Campo, fu rimosso nel 1867-1868 e fu

---

<sup>152</sup> All'inizio del Novecento a Siena si annoverano accanto a testate già da tempo affermate, come *Il Libero Cittadino*, *La Vedetta*, *La Gazzetta di Siena*, *La Lizza*, altre due uscite a partire dal 1897. Esse sono *Il Popolo di Siena*, nato per iniziativa del Comitato diocesano e diretto collegialmente da tre sacerdoti, e *La Riscossa*, diretto da Pilade Boldrini, che dava voce ad un gruppo di socialisti ed anarchici. Su questo primo periodo della stampa senese, si veda MORI 1915 e DE GREGORIO 2001.

<sup>153</sup> Questa tesi di laurea ha per argomento la Mostra dell'Antica Arte Senese. Pur non avendo letto questo studio, ringrazio Lucia Simona Pacchierotti per la disponibilità dimostratami nell'espormi gli argomenti della sua ricerca, che ho tentato di non iterare. Nella tesi è stata trattata, tra i molti argomenti, la fortuna critica di circa duecento tra i più importanti pezzi esposti, aspetto questo che non rientra tra quelli coperti nel presente scritto. Per la stessa ragione ho toccato solo velocemente l'aspetto dell'allestimento delle quaranta sale della mostra. Per il riferimento alla tesi, si veda PACCHIEROTTI 1995 – 1996. Segnalo anche due brevi scritti dove sono delineati gli aspetti salienti di questo evento, si vedano PACCHIEROTTI 2002 e PACCHIEROTTI, ROCCHIGIANI 2003.

<sup>154</sup> Si vedano, tra gli altri, CHIAPPELLI 1904/I, MALAGUZZI VALERI 1904/II, OJETTI 1904.

<sup>155</sup> Si veda RICCI 1904/III, 75.

sostituito da una replica in marmo eseguita da Tito Sarrocchi, inaugurata nel gennaio 1869<sup>156</sup>.

A conferma della nuova fama conferita a Jacopo della Quercia, ricordo che il Comitato della mostra volle porre una memoria ad indicare la sua sepoltura, nel chiostro del convento di Sant'Agostino<sup>157</sup>. La fortuna di cui godette l'opera di Jacopo della Quercia, in seguito all'Esposizione di Arte Antica Senese, si riflette nella scelta del soggetto del concorso di pittura Biringucci del 1905<sup>158</sup> e nella scelta di esporre alla Esposizione internazionale per il cinquantenario dell'Unità d'Italia del 1911 cui si è accennato alla fine del primo capitolo, una copia del *Sepolcro di Ilaria del Carretto*, forse proprio il gesso realizzato per la mostra del 1904. Il gesso era esposto nel Palagio della Toscana, padiglione inserito all'interno della Mostra delle regioni. In questa parte della grande esposizione si voleva dar forma alla cultura regionale attraverso la rappresentazione di testimonianze di arte e di storia<sup>159</sup>. All'interno del Palagio, diverse erano le sale dedicate a Siena. L'arredo della 'Sala grande di Siena', in particolare, era ispirato alla Cappella del Consiglio in Palazzo Pubblico ed una delle porte riproduceva quella di Bernardo Rossellino della Sala del Concistoro dello stesso palazzo<sup>160</sup>.

Volendo menzionare poi qualche reportage sulla mostra, Arduino Colasanti dedica una rassegna alla mostra sul numero di maggio della *Nuova antologia di lettere, scienze ed arti*<sup>161</sup>. Coglie l'occasione per esaltare la scuola senese ed i suoi protagonisti e per fare qualche cenno anche alle coeve mostre retrospettive di Brescia e di Ravenna, invitando ad intraprendere la catalogazione sistematica delle opere.

---

<sup>156</sup> Sull'attività di Sarrocchi, si veda MARCUCCI 1988. La vicenda del 'restauro' e della replica della Fonte Gaia è riportata anche in un fortunato libro per ragazzi, il *Viaggio per l'Italia di Giannettino*, si vedano COLLODI 1886, COLLODI 1902.

<sup>157</sup> Si è conservato il mandato per le spese di collocazione di una lapide commemorativa allo scultore nella facciata della chiesa di Sant'Agostino, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>158</sup> Il soggetto scelto nel 1905 dai commissari del concorso di pittura Biringucci era *Jacopo della Quercia sorveglia l'esecuzione dei lavori per il collocamento delle statue sulla Fonte Gaia*; vinse il concorso Augusto Bastianini, si veda SCELFO 2005/I, 180.

<sup>159</sup> Per la Mostra delle Regioni e quella dell'Etnografia all'esposizione del cinquantenario, si veda FORCELLA 1980. Tra le carte dell'archivio privato di Ettore Ferrari, oggi conservato a Roma all'Archivio Centrale dello Stato, si trova il Regolamento dell'esposizione di belle arti del 1911 ed una collezione annessa di 780 fotografie, per questa segnalazione si veda NARDI 2001.

<sup>160</sup> Per il Palagio toscano, che aveva anche due altre Sale di Siena, con arredi di una sala da pranzo e di una camera da letto, si veda *La Toscana* 1911. Alla Mostra di Etnografia Italiana il territorio di Siena era rappresentato invece da un paio di orecchini a grande pendaglio adorni di granati, molto usati dalle contadine, si veda *Esposizione Internazionale* 1911.

<sup>161</sup> Si veda COLASANTI 1904.

Diego Angeli racconta della mostra sul numero di settembre di *L'Italia moderna*, mettendo in rapporto l'operazione senese con ciò che di più avanzato nel settore avveniva in Europa. Cita quanto organizzato annualmente dal Burlington Club, la mostra di Primitivi fiamminghi di Bruges del 1902, e, con toni decisamente meno entusiastici, quella di Parigi dello stesso 1904, allineandosi sotto quest'aspetto ad una tendenza ricorrente anche sulla stampa italiana<sup>162</sup>. Insiste per la mostra senese sul lato pratico, rappresentato dalla possibilità di far conoscere al pubblico e di catalogare da parte degli intendenti molti tesori nascosti: aspetto, a suo dire, che stava particolarmente a cuore al pubblico italiano della mostra. Entusiasta della prestigiosa sede della mostra che dava «una più esatta realtà al nostro sogno [medievale]», quanto dei dipinti senesi, della ricomposizione della Fonte Gaia e del calco in gesso del monumento funebre di Ilaria del Carretto, l'Angeli pare apprezzare l'autentica devozione della quale queste opere sarebbero il riflesso; molto meno apprezza il tentativo di dare una visione del passato attraverso i «costumi carnevaleschi delle contrade [...] alla medioevale».

Arturo Jahn Rusconi racconta dell'esposizione di Siena sulla *Revue de l'Art*<sup>163</sup>, Jules Helbing ne scrive sulla *Revue de l'Art Chretien* (prima di poter consultare il catalogo) soffermandosi con particolare entusiasmo sugli affreschi del Palazzo. Luise Richter sulla *Zeitschrift für Bildende Kunst* passa in rassegna congiuntamente le due esposizioni di arte senese di Siena e di Londra<sup>164</sup>, trattandone i pezzi più importanti, come la Fonte Gaia riproposta al pubblico, e sottolineando la qualità dei dipinti esposti a Londra.

Doppia recensione riserva alle due esposizioni anche André Pératé su due numeri di *Les Arts*<sup>165</sup>. Molti sono gli aspetti che emergono da questi articoli, suddivisi in lunghi paragrafi dedicati a pittura, scultura ed oreficeria, tessuti e ceramiche, ricordo solo un appunto, l'occasione mancata a Siena di proporre una ricomposizione completa della *Maestà* di Duccio. Entusiasta di Siena, delle sua arte e dei suoi monumenti, ma critico nei confronti della mostra appare Louis Gillet sulla *Revue des deux mondes*<sup>166</sup>. Dell'esposizione apprezza la sede, la ricomposizione della Fonte Gaia, l'opera di

---

<sup>162</sup> Per lo scritto di Angeli, si veda ANGELI 1904. Per le reazioni alla mostra di Parigi da parte di studiosi inglesi, viennesi e belgi, si veda MARTIN 2004/II.

<sup>163</sup> Si veda RUSCONI 1904/II.

<sup>164</sup> Si veda RICHTER 1905.

<sup>165</sup> Si vedano PÉRATÉ 1904/I e PÉRATÉ 1904/II.

<sup>166</sup> Si veda GILLET 1904.

Matteo di Giovanni, mentre non concorda con i criteri di selezione delle opere, troppo numerose ad esempio le tavole di Sano di Pietro.

Interessante mi pare il fatto che, una delle critiche negative alla mostra sia uscita su un periodico romano, *Antiquaria*, redatto in gran parte da antiquari per antiquari e comprensibilmente schierato a favore del libero mercato dell'arte e contro la catalogazione demaniale<sup>167</sup>. Il nome che sta dietro a questa critica è quello dell'antiquario fiorentino Demetrio Tolosani<sup>168</sup>, il quale lamenta l'eccessivo numero di pezzi esposti, tra i quali qualche falso, non meglio precisato, e la mediocre qualità della gran parte di essi, che non esita a classificare come «cenci di sagrestia». Lamenta anche l'allestimento, a suo avviso confusionario: «una mescolanza che pare un'insalata russa»<sup>169</sup>. Prende inoltre ben chiare posizioni riguardo al supposto scopo, non dichiarato, degli organizzatori dell'esposizione senese, che sarebbe quello di adescare i proprietari per riuscire a vedere i loro capolavori sconosciuti, in modo da poterli catalogare ed eventualmente 'confiscare' per un prezzo irrisorio, impedendone l'esportazione. L'autore invita addirittura i proprietari di cose belle a non accordare il prestito a mostre e a non presentarle 'al visto', in modo da non «compromettere anche l'avvenire di quel povero impiegato che innocentemente potesse accordarlo»<sup>170</sup>. Queste critiche scatenano reazioni nella stampa senese, in particolare nelle colonne del *Popolo di Siena* e sulla *Lizza*<sup>171</sup>. Un altro tipo di proposta, altrettanto estrema, per la gestione del patrimonio artistico si legge in uno scritto sulla questione dei rapporti tra arte e burocrazia del Bargagli Petrucci, pubblicato dalla rivista *Il Regno*. Nell'opuscolo l'autore affronta con stile sarcastico il problema della conservazione dei monumenti. Davanti al pericolo di

---

<sup>167</sup> Nel secondo e terzo numero della breve vita di *Antiquaria* è ripubblicato un opuscolo dell'avvocato Guido Marucchi, già presidente onorario del Collegio degli avvocati di Roma. Esso contiene un parere giuridico sulla libera disponibilità degli oggetti di Belle Arti in relazione al contenuto della legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte del 1902, che prevedeva, come si dirà, il diritto di prelazione da parte dello Stato, per oggetti catalogati come di sommo pregio. Sia l'orientamento dell'avvocato che quello di *Antiquaria* sono contrari all'applicazione della suddetta legge.

<sup>168</sup> Demetrio Tolosani presta sovente la sua penna a difesa della categoria degli antiquari, quando accusati di depredare e disperdere il patrimonio artistico. Sulla figura di quest'antiquario di Colle Val d'Elsa, in rapporti di amicizia con Elia Volpi, si veda FERRAZZA 1985.

<sup>169</sup> Per queste note negative sull'esposizione senese, si veda TOLOSANI 1904/I.

<sup>170</sup> Per i consigli dell'antiquario fiorentino, si veda TOLOSANI 1904/II. Una nota figura sospetta di impiegato della dogana è quella di Corrado Scapecchi, divenuto 'pittore' lui stesso. Fu allontanato dall'impiego e rimediò negli Stati Uniti subito prima dell'apertura della mostra del 1904, si veda FRINTA 1978.

<sup>171</sup> Proprio a causa delle insinuazioni comparse su *La Lizza* e *Il Popolo di Siena* tra fine aprile e metà maggio 1904, l'autore, dopo qualche intervento anonimo, si firma interamente, si veda TOLOSANI 1904/III.

deriva del patrimonio artistico in Italia, arriva a proporre di abolire tutti gli uffici governativi ed affidare ai privati l'incarico di vegliare sulla tutela dei monumenti<sup>172</sup>.

## DESIDERI REALIZZATI E NON

La relazione finale firmata per il comitato dal consigliere Vittorio Lusini e dal segretario Enrico Stiatti, menzionata all'inizio di questo scritto, sottolinea il coronamento delle intenzioni della mostra. Queste erano concepite su due fronti: la salvaguardia del patrimonio artistico ancora conservato sul territorio senese e la possibilità di visionare materiali fino a quel momento poco noti, sia per i cultori della materia che per il pubblico profano. Altri motivi d'orgoglio sono il bilancio chiuso in attivo, il successo di pubblico, la felice scelta del luogo di esposizione, l'altrettanto apprezzata scelta di limitare al massimo l'esposizione del patrimonio artistico conservato in luoghi pubblici della città, ed infine il prestigio che la città di Siena e la produzione artistica ad essa collegata avrebbero acquisito in seguito all'organizzazione della mostra. Viene poi evidenziata l'importanza della restituzione, a conclusione della mostra, delle opere al territorio ed al contesto di appartenenza. Questa considerazione riflette una presa di posizione, nei riguardi delle numerose istanze volte a convertire l'esposizione da temporanea in permanente.

Tra i progetti degli organizzatori che vennero realizzati, la palma va alla sede fortemente voluta ed ottenuta per la mostra. Il Palazzo Pubblico venne per l'occasione sgombrato dagli uffici del Tribunale e della Corte d'Assise<sup>173</sup>, interamente restaurato

---

<sup>172</sup> Per l'opuscolo si veda BARGAGLI PETRUCCI/I. Fu recensito da Guido Cagnola, che non concorda con la proposta, si veda CAGNOLA 1904/I.

<sup>173</sup> Per un'efficace testimonianza dell'aspetto che l'interno del Palazzo offriva ai visitatori quando ancora era sede dell'amministrazione della giustizia, si veda RICCI 1904/I.

(fig. 7), pulito ed arredato<sup>174</sup>. La sistemazione dei locali avvenne ad opera degli ingegneri Mariani, Giuseppe Barsotti ed Alibrando Peccanti<sup>175</sup>.

Fu possibile portare a termine anche altre intenti. Innanzitutto la ricomposizione della Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, restituita al pubblico nei rilievi originali. Fino a questo momento i resti della fonte, depositati all'Opera del Duomo, erano esposti in modo erratico nel salone inferiore del Museo<sup>176</sup>.

La campagna fotografica realizzata in occasione dell'esposizione fu imponente, responsabili ne furono principalmente i fotografi Alinari, Brogi e Burton di Firenze, Lombardi di Siena e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche<sup>177</sup>. La maggior parte delle riproduzioni, che ammontano a trecentottantatré, ha per oggetto i singoli pezzi esposti. Le foto sono in parte riprodotte in pubblicazioni coeve, e, nella loro totalità, sono raccolte in quattro corposi album fotografici, conservati presso la Biblioteca degli Intronati di Siena<sup>178</sup>. Alla campagna si accompagnava la raccolta di fotografie di alcune opere senesi non presenti in mostra, ma in rapporto con quelle visibili in mostra. Numerosi furono i prestatori di questa antologia di immagini di testimonianze d'arte senese, sparse sul territorio senese ed in tutto il mondo. Un'eco si deve probabilmente al Douglas. L'uso di fotografie connesso alla ricerca storico-artistica specialistica aveva illustri precedenti ed è trattato nel quarto capitolo di questo lavoro.

---

<sup>174</sup> Dai mandati di uscita apprendiamo ad esempio che l'intagliatore Giovanni Sammiceli di Siena fornì dodici sgabelli in stile e una tabella di noce intagliata ad uso dei deputati, che altri mobili li fornì il falegname Pietro Poggi, altri i Valeriani, altri lavori di falegnameria li fece Angelo Fiaschi, che il pittore Pietro Loli si occupò della decorazione di sale ed arredi, o che la ditta Falb di Siena realizzò ben diecimila guide-programma in cromolitografia, altri volantini li realizzò la Nuova Tipografia, altri Carlo Nava di Siena. Emergono anche alcuni dettagli di arredo, sono registrate le spese per le stoffe degli allestimenti, per tappezzerie rosse di divani e di puff, per i cartelli con indicazioni dei servizi, in latta ed a lettere gotiche dello stagnaro Gaetano Dinelli. Per questi dati si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>175</sup> In facciata venne per l'occasione demolita la terrazza al secondo piano, furono intonacati i timpani delle finestre in verde chiaro e fu aperta una porta che connetteva la Sala delle Udienze con il Loggione, si veda SPALLETTI 1994, 561-565. Per un resoconto degli interventi compiuti all'interno e all'esterno del Palazzo Pubblico successivi all'Unità d'Italia, comprese le vicende della replica della Fonte Gaia, si veda CORDARO 1983.

<sup>176</sup> Si veda GABBRIELLI 1995.

<sup>177</sup> Le foto dell'Istituto di Arti Grafiche richiamano fortemente quelle Alinari. Infatti, data l'insufficienza di immagini a disposizione sul mercato, l'Istituto, nella persona di Ricci, riuscì a strappare agli Alinari e ad assumere due loro fotografi, Giani e Ghirardelli, si veda MANGINI 1985, 68-69.

<sup>178</sup> Dei quattro volumi rilegati in cuoio, che raccolgono la campagna fotografica realizzata in occasione della mostra, quelli di pitture hanno novantanove riproduzioni ciascuno, quello degli arredi sacri e lavori in metallo novantacinque e quello delle sculture novanta, si veda Biblioteca degli Intronati di Siena, *Mostra dell'antica arte senese. Fotografie*, R I 6-9, 4 voll.

Un altro risultato è rappresentato dalla campagna di catalogazione di oggetti d'arte fino ad allora sfuggiti all'inventariazione demaniale<sup>179</sup>, legata al contenuto della legge del 12 giugno 1902 sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte. L'articolo sesto di questa legge prevedeva il diritto di prelazione, da parte dello Stato, per oggetti catalogati come di sommo pregio dal Ministero della Pubblica Istruzione. Dato che il primo catalogo degli oggetti di sommo pregio appartenenti a privati tardava ad essere pubblicato, si rese necessario un prolungamento dei tempi ottenuto con la promulgazione della legge Guicciardini del 27 giugno 1903. L'elenco vide la luce nel 1904, ma contava soltanto centocinquanta oggetti circa<sup>180</sup>.

Ricordo infine la sezione topografica, già presente nel museo allestito a Parma dal Ricci, dove attraverso disegni, litografie, calcografie e fotografie era ricostruito idealmente l'aspetto del territorio senese nel corso del tempo<sup>181</sup>. Anche la serie di gessi fatti realizzare a spese del Comune per documentare capolavori di scultura ubicati fuori dall'ambito cittadino è un importante risultato dell'esposizione. L'intervento di Ricci fu decisivo quando si trattò di ottenere i permessi per far eseguire i calchi di opere, i cui originali erano di proprietà governativa o si trovavano all'estero. Tutte queste iniziative legate alla persona di Corrado Ricci rimarranno come patrimonio permanente della comunità (riproduzioni fotografiche e catalogazioni) o dell'erigendo Museo Civico. Mi riferisco sia alla ricomposizione della Fonte Gaia, smantellata solo di recente per motivi di restauro<sup>182</sup>, che alla sezione topografica, ancora in essere fino agli anni Sessanta<sup>183</sup>, che alla gipsoteca, a lungo esposta nelle sale del museo<sup>184</sup>.

---

<sup>179</sup> Nelle norme fornite dal Ministero della Giustizia e dei Culti per la restituzione alle chiese ed enti ecclesiastici degli oggetti al termine della mostra, compare l'obbligo di accluderli, preventivamente alla restituzione, assieme con le relative descrizioni, negli appositi elenchi compilati a cura dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24.

<sup>180</sup> Sull'inadeguatezza dell'elenco per combattere l'esodo d'oggetti d'arte dall'Italia, si veda *L'inventario della miseria* 1904, pezzo cui replica Arduino Colasanti sempre sul *Marzocco* (IX/44, 30 ottobre 1904, 3). Per un ampio studio sulla riforma del servizio di tutela in Italia all'inizio del Novecento, si veda DALLA NEGRA 1992. Sul fallimento della legge Nasi si veda BOLOGNESI 2002, 17-19. Sull'attività di tutela del patrimonio in ambito senese, brevi accenni sulla legislazione relativa e sull'esodo verso l'estero di molte opere antiche, si veda anche SPALLETTI 1994, 568-569.

<sup>181</sup> Questo modo di visualizzare l'immagine di una città e del suo territorio all'interno di una esposizione che la riguarda è ancora in uso. Proprio due tele già parte di questa sezione sono state esposte alla mostra dal titolo *Siena in Praga* del 2000, si veda BONELLI, FATTORINI 2000.

<sup>182</sup> I marmi (della Montagnola), già restaurati della Fonte Gaia, insieme con la serie di calchi che il Sarrocchi ne trasse all'inizio del suo lavoro di replica e con i gessi operativi, sono attualmente visibili nel fienile del Santa Maria della Scala a Siena. Per uno studio documentario sulle fasi di rimozione della fonte dalla piazza e sulla sua ricomposizione, si veda GABBRIELLI 1995. Per una trattazione della genesi della fonte e della sua replica, in rapporto con il contesto urbano, si veda FERRETTI 2001.

Non fu possibile invece realizzare nella mostra la sezione di arte etrusco romana<sup>185</sup> e la sezione musicale, quest'ultima avrebbe dovuto fornire un quadro esaustivo della produzione musicale senese. La proposta veniva da Fabio Bargagli Petrucci, futuro Podestà di Siena e all'epoca collaboratore della già menzionata rivista settimanale politica, artistica e letteraria *Il Regno*<sup>186</sup>. Dalle cronache sappiamo che gli organizzatori dei manoscritti di musica antica, intendevano organizzare conferenze con esecuzione di brani di musica antica senese<sup>187</sup>, ma allo stato attuale delle ricerche, non è emersa alcuna prova che queste di fatto abbiano avuto luogo.

Tra i desideri vi era verosimilmente anche quello che il catalogo generale e quello ragionato fossero disponibili già dall'apertura della mostra. I volumi invece videro la luce qualche mese dopo l'apertura<sup>188</sup>, fatto che non mancò di suscitare critiche. Il ritardo si spiega facilmente considerando che la Commissione ordinatrice dovette lavorare in tempi molto stretti. Solo sei mesi passarono dalla nomina del presidente della Commissione all'inaugurazione. Inoltre il materiale da esporre fu spesso reso noto dai proprietari solo all'ultimo momento e pervenne a Siena a ritmi incalzanti nei giorni immediatamente precedenti l'inaugurazione, non permettendo una meditata catalogazione. Sappiamo che collezionisti privati spesso insistettero affinché fossero esposte opere di loro proprietà: ne conseguiva una pubblicazione ed una autorevole attribuzione per l'opera. Tra gli altri, come riferisce la Stella, il Conte Gregorio Stroganov mostra al Ricci a Firenze, a soli otto giorni dall'inaugurazione due sue tavolette: una *Madonna col Bambino* di Duccio, oggi conosciuta come *Madonna Stoclet*

---

<sup>183</sup> La sezione di quadri e stampe riguardanti l'immagine della città nel 1932 occupava quattro ambienti attigui alla Sala grande della Signoria al secondo piano; nel 1950 fu riordinata e riaperta; nell'ordinamento del museo del 1962 figura con il nome di Museo delle stampe, si veda CAIROLA 1962, 81-85, 87, 94-95.

<sup>184</sup> Nel 1913 i calchi in gesso erano raccolti in una serie di stanze al mezzanino, chiuse al pubblico; nel 1932 questi ambienti erano considerati come un annesso e completamento del museo; con l'ordinamento del 1952 la gipsoteca occupa tre sale del secondo piano, probabilmente di tratta sempre del mezzanino; del Museo dei gessi si parla infine ancora negli anni Sessanta, si veda CAIROLA 1962, 75, 85, 87, 94. Per alcune vicende dei gessi in mostra e dell'attività dei formatori a Siena, si veda PACCHIEROTTI 2005/II.

<sup>185</sup> Pietro Piccolomini Clementini e Pietro Rossi avrebbero dovuto occuparsi di questa sezione, che non fu realizzata, si veda PACCHIEROTTI 2005/I, 66 nota 44.

<sup>186</sup> Non a caso proprio *Il Regno* ne dà notizia nel trafiletto *Mostra d'arte antica* 1904.

<sup>187</sup> Conferenze del Maestro Formichi con proposte di brani di musica antica furono annunciate sulla stampa, si veda *Il Re d'Italia a Siena* 1904, 2.

<sup>188</sup> Un annuncio entusiasta dell'uscita del catalogo generale si legge sul numero del 17 luglio dell'*Illustrazione italiana*, si veda *L'Esposizione di Siena* 1904. L'acconto per le spese di stampa del catalogo generale fu dato a fine settembre 1904, si veda ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

ed una *Vergine Annunciata* di Simone Martini (fig. 34)<sup>189</sup>. Questi dipinti, sconosciuti agli studiosi, costituiranno la rivelazione pittorica della mostra.

#### CONTRIBUTI CRITICI IN RELAZIONE ALLA MOSTRA

L'occasione di vedere riunito un numero notevolissimo di pezzi nella meravigliosa cornice del Palazzo Pubblico di Siena, all'epoca poco conosciuto, apre la strada ad una fioritura di studi storico-artistici di argomento senese, con l'eccezione, forse, della pittura successiva all'epoca di Beccafumi, che suscita meno interesse negli studi<sup>190</sup>.

Tra gli articoli sulla mostra, alcuni portano la firma di membri della Commissione ordinatrice, altri di esperti d'arte conosciuti a livello internazionale, ma anche meno noti. Numerosi contributi posteriori all'esposizione hanno come oggetto i diversi campi di produzione artistica proposti in mostra: si tratta spesso dei primi studi specialistici dei singoli settori, primo fra tutti quello della scultura lignea<sup>191</sup>. Il critico e pittore Pietro D'Achiardi si occupa in due occasioni della sezione di scultura<sup>192</sup>, ben consapevole dell'eccellenza delle opere là esposte, tentando di collocare nel tempo alcune delle sculture in legno presenti in mostra. Pietro Rossi in *La Rassegna Nazionale*<sup>193</sup> presenta entusiasticamente le novità esposte e la sede che ospita la mostra. Isabella Errera ed il già citato recensore che si firma Aracne illustrano le stoffe<sup>194</sup> e Paolo D'Ancona passa in rassegna i principali manoscritti miniati esposti, in gran parte già noti agli studiosi<sup>195</sup>. Oggetto di una recensione, in questo caso di Antonio Muñoz, allora ventenne, furono anche gli oggetti bizantini<sup>196</sup>.

---

<sup>189</sup> Per le prime schede sulle due tavole in questione, si veda MUÑOZ 1911. La collezione fu messa insieme dal Conte Stroganov negli anni 1865-1910, quando egli risiedeva a Roma, in Via Sistina.

<sup>190</sup> Sulle opere seicentesche in mostre e sulle conoscenze in merito, si veda CIAMPOLINI 2005.

<sup>191</sup> Sull'evolversi delle tendenze del collezionismo e per una rassegna degli studi in materia di scultura lignea, in riferimento alla mostra di Siena del 1904, si veda SPALLETTI 1995.

<sup>192</sup> Si veda D'ACHIARDI 1904/I, 369-375 e D'ACHIARDI 1904/II.

<sup>193</sup> Si veda ROSSI 1904/I.

<sup>194</sup> Per la breve recensione si veda ERRERA 1904/I.

<sup>195</sup> Si veda D'ANCONA 1904.

<sup>196</sup> Si veda MUÑOZ 1904. Si tratta forse del primo intervento del giovane studioso in materia di arte bizantina, l'anno successivo sarà fra gli animatori dell'esposizione di arte bizantina di Grottaferrata, menzionata nell'ultimo capitolo, si veda LEARDI 2002, 328-329.

Numerose sono poi le recensioni alla mostra di taglio più ampio, non ambisco a menzionarle tutte. Adolfo Venturi riferisce brevemente della mostra diretta dal suo collega e rivale Corrado Ricci e la loda, ma con leggera ironia, nel numero di marzo-aprile di *L'Arte*<sup>197</sup>. Nota come la mancanza di tempo non abbia permesso di mettere in evidenza le opere più belle, rileva poi qualche grande assente ed una certa discontinuità nella ricostruzione proposta della cultura artistica senese. Giovanni Poggi riferisce della mostra nel numero di luglio di *Emporium*<sup>198</sup>, sottolineando in prima istanza, con l'ausilio di documenti, il carattere religioso dell'arte senese e dei suoi artefici, ma si sofferma tra le numerose notazioni storiche e stilistiche, anche sull'interpretazione degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti.

Frederick Mason Perkins recensisce la mostra in *The Burlington Magazine*, nel settembre del 1904 e in *Rassegna d'Arte* nel mese successivo<sup>199</sup>. Perkins non esita a definire la mostra in Palazzo Pubblico come il più alto risultato, nel suo genere, di quanto mai organizzato in Italia. Non solo in ragione dello scrigno che fungeva da sede, ma proprio come antologia di una grande scuola artistica. Passa poi in rassegna l'apprezzatissima sezione di scultura e più ampiamente tratta i dipinti, iniziando col collocare il Duccio del Conte Stroganov poco dopo la *Madonna dei francescani* della pinacoteca senese e suggerendo inoltre numerose altre attribuzioni e precisazioni. Douglas scrive una recensione alla mostra di Siena che esce sul numero di novembre di *The Nineteenth Century*<sup>200</sup>. Ne discute con ampiezza vari aspetti, proponendo le proprie attribuzioni e paragonando le scelte con l'esposizione da lui organizzata presso il Burlington Fine Arts Club. Per la scultura lamenta la mancanza di opere di Lorenzo Maitani o Tino di Camaino; per la pittura senese del Trecento sottolinea come i principali artefici siano mal rappresentati da dipinti su tavola; per la pittura del Quattrocento fa notare l'assenza di opere di Domenico di Bartolo, mentre per la pittura del Cinquecento quella di dipinti autentici di Peruzzi; più rapidamente invece passa in rassegna le arti minori, che ritiene adeguatamente rappresentate a Siena; estremamente deludente trova infine la selezione delle maioliche.

---

<sup>197</sup> Si veda VENTURI 1904/I.

<sup>198</sup> Per la recensione, si veda POGGI 1904. Per uno studio sistematico della rubrica 'Arte retrospettiva' di *Emporium*, di cui quest'articolo fa parte, si veda TELLINI PERINA 1985, 107.

<sup>199</sup> Per le recensioni, si veda PERKINS 1904/III e PERKINS 1904/IV. Per un'aggiunta contenente l'attribuzione a Francesco di Giorgio delle miniature del *De animalibus*, si veda PERKINS 1904/V.

<sup>200</sup> Per il riferimento a questo articolo sul mensile londinese, al tempo diretto da James Knowles, si veda DOUGLAS 1904/II.

Si contrappone agli articoli di lode al comitato ed al suo presidente anche Robert Cust<sup>201</sup>. Lo studioso sulla *Rassegna d'Arte* discute qualche attribuzione ed i criteri di selezione dei dipinti e delle armi, che gli paiono troppo numerose e di scarso pregio, e sottolinea il ritardo con il quale escono i cataloghi<sup>202</sup>. Carlo Grigioni sulla *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*<sup>203</sup> osserva che l'esposizione, sebbene molto vasta, non riesca a rappresentare in modo adeguato lo sviluppo dell'arte a Siena, molto meglio rappresentato, a suo dire, dalla Galleria dell'Istituto di Belle Arti. Sulla stessa linea è Mary Logan Berenson, che scrive sul numero di settembre 1904 della *Gazette des Beaux-Arts*, presentando la mostra come un'occasione mancata di render giustizia e di esporre lo sviluppo della scuola pittorica senese<sup>204</sup>. Le opere presenti in mostra alla studiosa sembrano scelte più su un criterio di quantità che di qualità. La mancanza di selezione e di discernimento critico da parte degli organizzatori avrebbe permesso ad opere di dubbia qualità di occupare uno degli ambienti più belli del Palazzo, come la Sala grande della Signoria, la XXV (fig. 30), di accettare quasi tutto il patrimonio artistico della Chiesa del Carmine di Siena, quando altre chiese cittadine avrebbero avuto testimonianze più alte da esporre, o di accettare un numero troppo elevato di opere provenienti da Montalcino, quando altri centri avrebbero potuto essere candidati più rappresentativi<sup>205</sup>. Non privo di critiche è anche l'articolo sulla mostra di Paul Schubring, apparso sul *Repertorium für Kunstwissenschaft*<sup>206</sup>. Passando in rassegna le varie sezioni, egli lamenta l'assenza di testimonianze di scultura dei primi tre quarti del Trecento e soprattutto di alcune opere di confronto, ad esempio per Matteo di Giovanni, e la mancanza di prestiti dai musei fiorentini, che avrebbero meglio illustrato la produzione di Ambrogio Lorenzetti, rappresentato in mostra solo dagli affreschi. Il

---

<sup>201</sup> Per la recensione si veda CUST 1904/II.

<sup>202</sup> L'appunto critico è ridimensionato dalla *Rassegna d'Arte* che inserisce in una nota dell'articolo di Cust un passaggio del testo della monografia di Ricci, dove si giustifica il ritardo nell'uscita dei cataloghi, si veda CUST 1904/II, 87.

<sup>203</sup> Si veda GRIGIONI 1904.

<sup>204</sup> Si veda LOGAN BERENSON 1904.

<sup>205</sup> Queste scelte si potrebbero parzialmente spiegare con il fatto che la sala venticinquesima, date le sue dimensioni, era la più adatta a contenere pale di grande formato. Che queste venissero in gran parte dal Carmine era dovuto al fatto che si trattava dell'unica chiesa cittadina inaccessibile ai visitatori per restauri in corso e quindi 'svuotabile'. Per un riferimento alla quantità di opere provenienti dal territorio di Montalcino presenti in mostra, si veda BAGNOLI (a cura di) 1997; non si può che prendere atto dell'operato della Sezione di Montalcino degli 'Amici dei Monumenti', sulla quale si veda GIANNELLI 2005.

<sup>206</sup> Si veda SCHUBRING 1904/II.

catalogo generale poi mancava, a suo parere, di precisione nelle datazioni proposte e nei dati forniti sui singoli artisti.

Molto spazio consacra immediatamente ai settori di ricerca connessi all'evento la Commissione senese di storia patria attraverso la pubblicazione, al posto dell'undicesimo volume del *Bullettino*, di due volumi dal titolo *Arte Antica Senese*<sup>207</sup>. Le memorie lì raccolte portano la firma di Antonio Canestrelli per l'architettura medievale a Siena<sup>208</sup>, di Robert Hobart Cust sul primo maestro del Sodoma<sup>209</sup>, di Lodovico Zdekauer sui rapporti tra Sano di Pietro e il Conte Cione di Ravi<sup>210</sup>, di Evelyn Franceschi-Marini sui pittori senesi a Sansepolcro<sup>211</sup>, di Pietro Rossi, presidente della Commissione di storia patria, sui rapporti tra Simone Martini e Petrarca<sup>212</sup>, di Vittorio Lusini sulla scultura lignea ante 1426<sup>213</sup>, di Corrado Ricci su Giovanni da Siena<sup>214</sup>, di Fortunato Donati sul Palazzo del Comune<sup>215</sup>, di Clemente Lupi sulle testimonianze di arte senese a Pisa<sup>216</sup>, di Narciso Mengozzi sul patrimonio artistico e le committenze del Monte dei Paschi<sup>217</sup>, di Luigi Petrocchi sull'altare maggiore di San Cerbone a Massa Marittima<sup>218</sup>, infine di Alessandro Lisini che pubblica e riorganizza notizie tratte da documenti d'archivio su figure di orafi e lavori di oreficeria senesi del XIV e XV secolo<sup>219</sup>.

---

<sup>207</sup> I riferimenti ai vari contributi presenti nei due volumi del *Bullettino* sono forniti singolarmente. Sulle riviste d'arte pubblicate a Siena all'inizio del Novecento, si veda PIERINI 1997.

<sup>208</sup> Si veda CANESTRELLI 1904.

<sup>209</sup> Si veda CUST 1904/I.

<sup>210</sup> Si veda ZDEKAUER 1904.

<sup>211</sup> Si veda FRANCESCHI MARINI 1904.

<sup>212</sup> Si veda ROSSI 1904/II.

<sup>213</sup> Si veda LUSINI 1904.

<sup>214</sup> Si veda RICCI 1904/IV.

<sup>215</sup> Si veda DONATI 1904.

<sup>216</sup> Si veda LUPI 1904.

<sup>217</sup> Si veda MENGOZZI 1904.

<sup>218</sup> Si veda PETROCCHI 1904.

<sup>219</sup> Si veda LISINI 1904.

## NECESSITÀ DI UNA RACCOLTA PERMANENTE

Se, all'inizio del Novecento, la pittura fiorentina e quella veneta erano presenti sui mercati inglesi e stranieri in genere già da circa un secolo, l'arte antica senese costituiva un settore ancora relativamente poco esplorato per un mercato dell'arte in continua espansione. Il Cagnola già prima dell'apertura della mostra accenna polemicamente alla dispersione in atto di pitture senesi<sup>220</sup>, le quali da sperdute chiese di campagna approdavano in collezioni d'arte all'estero o in raccolte di residenti stranieri in Toscana, prima fra tutte quella di Bernard Berenson<sup>221</sup>. Fin dalla fase di preparazione della mostra su *Il Regno* si auspica il trasferimento definitivo della sede dell'amministrazione della giustizia e la creazione di un Museo Civico all'interno del palazzo<sup>222</sup>, a rappresentare un terzo polo rispetto al Museo dell'Opera del Duomo e alla Galleria dell'Istituto di Belle Arti. L'istituzione di un museo civico, a conclusione di un'esposizione di arte sacra, era un'operazione che aveva precedenti vicini nel tempo. Per esempio a Piacenza, dove si tenne una Mostra d'arte sacra nei mesi di settembre ed ottobre 1902<sup>223</sup>, il Comitato organizzatore vide realizzato il desiderio di una raccolta civica permanente, creata al fine di preservare alcuni dei preziosi oggetti esposti dall'uso, dalla devozione dei fedeli o dal pericolo di emigrare<sup>224</sup>.

A Siena, a motivare questo auspicio, serpeggiava il timore diffuso dalla stampa contemporanea<sup>225</sup> della possibile dispersione delle opere in mostra, dato che queste in gran parte appartenevano a collezioni private. Per queste opere l'esposizione e la

<sup>220</sup> Per il trafiletto polemico, si veda CAGNOLA 1903.

<sup>221</sup> Sulla dispersione di grandi insiemi, tra i quali il polittico già nella chiesa di San Francesco di Borgo San Sepolcro, il cui pannello centrale fa parte della collezione Berenson, si veda BODKIN 1945.

<sup>222</sup> Sulla necessità della creazione di un museo civico all'interno del Palazzo Pubblico interviene a più riprese Maffio Maffii su *Il Regno* e sul *Corriere Italiano*. L'idea fu poi appoggiata da Luca Beltrami sul *Corriere della Sera*, da *La Nazione* e da *Il Marzocco*, si vedano MAFFII 1904/I, MAFFII 1904/II, MAFFII 1904/III, MAFFII 1904/IV, *La Mostra d'Arte Antica di Siena e la Pinacoteca* 1904, TARCHIANI 1904. Sulla genesi del museo, dal 1904 al primo importante ampliamento voluto dal Bargagli Petrucci ed inaugurato nel 1931, si vedano CAIROLA 1962, 20-45 e CIVAI – TOTI 1995.

<sup>223</sup> La mostra d'arte sacra fu allestita in San Vincenzo a Piacenza, il comitato era presieduto dal Vescovo Scalabrini. Vi erano esposti arazzi, dipinti, ebanisterie, oreficerie, merletti e tessuti pregiati; si veda il ricordo scritto da Giulio Ferrari, anima della mostra, FERRARI 1903.

<sup>224</sup> Per la notizia sulla nascita del museo a Piacenza, si veda *Cenni bibliografici* 1904, 91. Le vicende della formazione delle collezioni e dell'istituzione del Museo Civico di Piacenza, inaugurato il 10 agosto 1903, sono ripercorse nei cataloghi del museo, si vedano FERRARI 1904, ARISI 1960 (con bibliografia).

<sup>225</sup> Sul pericolo di furto e di esportazione illecita delle opere, si vedano, tra i molti interventi di questi anni, BARGAGLI PETRUCCI 1904/IV, *Notizie* 1904, BARGAGLI PETRUCCI 1904/V, *A Siena* 1904. Si veda anche una voce ufficiale *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904)*, X.

pubblicazione sui cataloghi avrebbero potuto costituire un trampolino di lancio ideale per l'immissione sul mercato, cosa che di fatto avvenne<sup>226</sup>. Fa pensare che nel catalogo la persona indicata come l'espositore di un oggetto, per i beni di proprietà privata coincide ovviamente con il proprietario, mentre per quelli provenienti da chiese sia individuato, in buona parte dei casi, con il sacerdote preposto al luogo sacro. Questi evidentemente era percepito, per la durata della sua carica, come colui che disponeva del patrimonio artistico e degli arredi in dotazione della chiesa di sua competenza. È inquadabile in quest'ottica il caso, menzionato in una lettera di Alessandro Chiappelli sulla quale ritornerò, di un sacerdote che espone il suo Sano di Pietro nella speranza di venderlo per un prezzo maggiore, perché rivalutato in mostra. Mi pare significativo che tra i visitatori eccellenti, la cui presenza suscita una sorta di preoccupazione, ci sia Bode. Il direttore del costituendo museo medievale di Berlino chiede al Ricci di poter vedere la mostra in anteprima, perché in partenza. La visita di Bode, avvenuta il 15 aprile<sup>227</sup>, è subito commentata con toni allarmati sul *Marzocco*<sup>228</sup>, a causa dei noti appetiti sul mercato da parte del critico.

Sebbene la necessità di adoperarsi per l'apertura di un museo civico fosse sollecitata sia a livello locale<sup>229</sup> che anche da noti esperti ed agenti stranieri, come Douglas<sup>230</sup>, e sebbene le Sale Monumentali del palazzo fossero state accessibili al pubblico, il progetto non riesce a decollare se non a rilento e con fatica. Le prime delibere per la formazione della raccolta risalgono al 1906, la prima Commissione di studio è nominata dalla Giunta comunale nel 1907. Il primo progetto, poi ridimensionato, è estremamente ambizioso: prevede che siano rappresentate tutte le branche dell'arte e dell'archeologia, ricalcando in parte le sezioni della Mostra d'Arte Antica. In aggiunta alle sale monumentali del primo piano, il museo riesce ad allargarsi in alcune sale del secondo piano, dedicate alle stampe, solo nel 1921.

---

<sup>226</sup> Sul carattere di 'catalogo di vendita' del volume, si veda MAZZONI 2001, 20.

<sup>227</sup> Una recensione di Bode esce sul numero 21 de *Die Woche* del 1904, settimanale che non ho potuto reperire.

<sup>228</sup> Per i trafiletti si vedano *Le feste di Siena 1904/II* e *Dell'Esposizione di Siena 1904*.

<sup>229</sup> Per riferimenti ad inviti alla salvaguardia e tutela del patrimonio senese a livello locale, si veda SCELFO 2005/I, 180-181.

<sup>230</sup> Porta la firma del Douglas un'accurata esortazione a formare una raccolta permanente per il decoro di Siena e per il bene degli studiosi, magari anche grazie a donazioni da parte delle famiglie notabili della città, si veda DOUGLAS 1904/II, 771.

## RIFLESSI SUL MERCATO: OPERE D'ARTE SENESE SULLA VIA DELL'ESTERO

L'allarme lanciato sulla possibilità di dispersione e vendita all'estero degli oggetti esposti alla chiusura dell'esposizione, contribuì a creare un clima di generale preoccupazione per i rischi ai quali era esposto il patrimonio artistico senese.

Sollecitato dal Chiappelli, preoccupato che la mostra riuscisse come una «cuccagna e una fiera per gli antiquari, di guisa che molti oggetti esposti si vedano per la prima e per l'ultima volta»<sup>231</sup>, lo stesso Ricci assicurò il pubblico, sul fatto che poco o nulla di quanto esposto era in pericolo di esportazione illecita, sottolineando al contrario che, grazie all'esposizione di Siena, lo Stato avesse acquistato beni ancora in mano privata ed avesse avuto l'opportunità di catalogarne e vincolarne altri, sfuggiti fino a quel momento alla catalogazione demaniale<sup>232</sup>.

Oggi possiamo affermare che parte dei dipinti esposti di proprietà privata presero di fatto la via dell'estero al termine dell'esposizione<sup>233</sup>. Non ne ho seguito sistematicamente le tracce, ma il pensiero va ad esempio al *Paradiso* di Giovanni di Paolo (fig. 46), al fronte di cassone con *Re Salomone e la Regina di Saba* ritenuto da alcuni di Sano di Pietro (fig. 47), pervenuti al Metropolitan Museum di New York rispettivamente nel 1906 e nel 1914<sup>234</sup>, e alla tavoletta raffigurante un *San Nicola da Tolentino che salva una nave dal naufragio* di Giovanni di Paolo (fig. 48) pervenuto al Philadelphia Museum of Art<sup>235</sup>, al *Busto della Vergine* di marmo attribuito a Mino da Fiesole (fig. 14), conservato alla National Gallery di Washington<sup>236</sup>. Queste opere

<sup>231</sup> Chiappelli scrive allarmato ancora prima dell'apertura della mostra, si veda CHIAPPELLI 1904/II.

<sup>232</sup> Per la assicurazione di Ricci, si veda RICCI 1904/II.

<sup>233</sup> Per una breve disamina di dipinti senesi che al 1905 avevano già varcato l'Atlantico, si veda PERKINS 1905.

<sup>234</sup> Per delle schede su questi due dipinti, si veda ZERI, GARDNER 1980. Probabilmente parte della stessa predella di Giovanni di Paolo (della Pala Guelfi da San Domenico a Siena) era anche un altro pannello esposto in mostra, la *Creazione del mondo e espulsione dal Paradiso*, che nel 1904 si trovava già lontano da Siena, a Parigi (proprietà Albin Chalandon) ed oggi pervenuto, attraverso il lascito di Robert Lehman, al Metropolitan di New York, si veda POPE-HENNESSY 1987, 115-117. Per un giudizio non entusiasta su Giovanni di Paolo, risalente a quando ancora era aperta la mostra, si veda TOESCA 1904.

<sup>235</sup> La tavoletta già Palmieri Nuti fu acquistata da John Graver Johnson nel 1914 da Drey a Monaco, si veda SWEENEY 1966. Proviene da una tavola firmata e datata 1457 in parte ancora in Sant'Agostino a Montepulciano, si veda STREHLKE 2004/I.

<sup>236</sup> Sul *Busto della Vergine* oggi a Washington, già ritenuto di *Santa Caterina da Siena*, Middeldorf registra opinioni discordanti sul fatto che si tratti di una *Madonna annunciata* oppure *addolorata*; non esistendo esemplari noti della prima tipologia ma esistendone della seconda (in particolare nella produzione di Gregorio di Lorenzo di Jacopo di Mino, ovvero il Maestro delle Madonne di marmo) lo studioso conclude a favore della *Madonna addolorata*, si vedano MIDDELDORF 1976, MAZZONI 2001, 64. Per un inquadramento su Gregorio di Lorenzo e per riferimenti ai modelli fiamminghi di certa sua produzione, si veda Caglioti 2004.

furono tutte prestate alla mostra dalla famiglia Palmieri Nuti, famiglia che riuscì ad alienare un folto gruppo di pezzi di sua proprietà. Anche i Conti Griccioli, che esercitavano il patronato nella Badia di Sant'Eugenio presso Siena, riuscirono a vendere un bel numero di opere, mi riferisco ad esempio alla *Madonna del latte* considerata di ambito ducresco ed oggi alla Yale University Art Gallery (fig. 49) dove è assegnata a Niccolò di Segna<sup>237</sup>, alla *Madonna col Bambino* di Ambrogio Lorenzetti (fig. 50) pervenuta dalla collezione Platt al Museum of Fine Arts di Boston<sup>238</sup>, ai dipinti con *San Pietro* e *San Paolo* di Andrea Vanni (fig. 51) sempre nello stesso museo statunitense<sup>239</sup> ed infine ad una *Madonna col Bambino e due angeli* (fig. 52), oggi parte delle collezioni della Lowe Art Gallery dell'Università di Miami a Coral Gables in Florida, tavola catalogata in mostra come Neroccio ed in anni più recenti come Francesco di Giorgio Martini<sup>240</sup>. Non fu esente dallo smembramento nemmeno la quadreria Chigi-Saracini, mi riferisco ai movimenti registrati negli anni a partire dalla fine del 1906, quando subentra alla gestione del patrimonio il Conte Guido, interessato essenzialmente alla musica<sup>241</sup>.

Alienati dall'Italia sono anche i due piccoli capolavori pervenuti in mostra dalla raccolta romana del Conte Stroganov, la *Madonna col Bambino* di Duccio (fig. 33), passata alla collezione Stoclet in Belgio ed una *Vergine Annunciata* di Simone Martini che dal 1911 è all'Hermitage (fig. 34)<sup>242</sup>.

Anche altri proprietari (o loro successori) di raccolte forse meno imponenti di quelle fin qui menzionate si disfecero di alcuni pezzi importanti. Mi riferisco ad esempio alla

---

<sup>237</sup> Per una scheda su questa *Madonna* già Griccioli, passata in collezione Platt intorno al 1912, si veda SEYMOUR 1970; per una analisi della produzione del pittore ed una collocazione di quest'opera nell'ultimo decennio del Duecento, si vedano BELLOSI 2003 e CATENI 2003. Per la vicenda dei restauri subiti dalla tavola, considerata di un seguace di Duccio o di Segna di Bonaventura, si veda MAZZONI 2001, 103.

<sup>238</sup> La *Madonna* già nella chiesa di Sant'Eugenio a Monastero presso Siena e poi passata alla collezione Platt, all'epoca della mostra presentava un formato rettangolare e pesanti ridipinture, si veda KANTER 1994, 88-90.

<sup>239</sup> I due pannelli, restituiti al pittore dal Perkins nel 1904, furono donati al museo da Mrs W. Scott Fitz. Per le schede si veda KANTER 1994, 110-112.

<sup>240</sup> Su questa tavola si veda SHAPLEY 1961 e SHAPLEY 1966, 153.

<sup>241</sup> Si pensi ad esempio all'*Assunzione della Vergine* di Paolo di Giovanni Fei, pervenuta alla National Gallery of Washington attraverso il lascito Kress, si veda SHAPLEY 1979, 177-178. Per un elenco dei dipinti Chigi che furono venduti in quegli anni, si veda MAZZONI 2001, 71-72. Per una storia della collezione Chigi, si veda SISI 2000.

<sup>242</sup> La tavoletta, scomparto destro di un dittico, si trova all'Hermitage per lascito testamentario del conte Grigorij Stroganov, mentre l'*Arcangelo Gabriele* corrispondente è alla National Gallery di Washington, si veda SHAPLEY 1966, 48 e KUSTODIEVA 1994.

*Madonna col Bambino e due angeli tra i Santi Giovanni Battista e Bartolomeo* di primo Trecento già della duchessa Melzi d'Eril ed alla *Madonna col Bambino* di Segna di Bonaventura già di proprietà Tito Giuggioli entrambe già Kress ed oggi al North Carolina Museum of Art di Raleigh (fig. 53)<sup>243</sup>, al piccolo tondo di Sano di Pietro con la *Madonna col Bambino* (fig. 54a), poi entrato nella collezione Lehman ed oggi al Metropolitan Museum di New York, che era esposto assieme ad un *San Francesco che riceve le stimmate* (fig. 54b) dello stesso formato da Giulio Grisaldi del Taia e oggi di ubicazione sconosciuta<sup>244</sup>, al *San Girolamo nel suo studio* di Matteo di Giovanni (fig. 55) esposto dall'avvocato fiorentino Angelo Cecconi, che, dal 1966, fa parte del Fogg Art Museum di Cambridge<sup>245</sup>, infine alla *Madonna col Bambino* di Sano di Pietro prestata da Carlo Cinughi e oggi di ubicazione sconosciuta<sup>246</sup>. Naturalmente gli espositori che erano anche antiquari fecero la loro parte. Si pensi anche solo al *Sant'Antonio Abate in trono* di Niccolò di Pietro Gerini, esposto dalla Galleria Sangiorgi di Roma, oggi parte dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston<sup>247</sup>.

Ci fu anche qualche eccezione a questa tendenza. Penso ad esempio ad un'opera tra quelle esposte dal collezionista Charles Loeser, che fu in seguito donata alla città di Firenze. È una tavola raffigurante la *Madonna col Bambino* attribuita in mostra a Pietro Lorenzetti (fig. 35)<sup>248</sup>. Anche le statue lignee di *Sant'Antonio Abate* e *Sant'Ambrogio*, riferite nel catalogo a Jacopo della Quercia e prestate da Giulio Barbaresi (fig. 44), nel 1929 furono acquistate, su interessamento del Bargagli Petrucci, per il Museo Civico di

<sup>243</sup> Su questi dipinti conservati a Raleigh, si veda SHAPLEY 1960 e SHAPLEY 1966, 16.

<sup>244</sup> Per una scheda si vedano POPE-HENNESSY 1987, 144-145 e KNAUF 1998, 260-261. Per la complessa vicenda di questi due tondi, venduti al Perkins dalla Casa d'Arte Antica Mazzoni di Siena nel 1926, si veda MAZZONI 2001, 135-149.

<sup>245</sup> La tavola presenta una iscrizione con il nome del pittore e la data di esecuzione, entrambi frammentari, si veda FAHY 1978, 388. Per l'iconografia si veda RICE 1985.

<sup>246</sup> Per una scheda si veda KNAUF 1998, 329.

<sup>247</sup> La grande tavola è esposta nell'Early Italian Room, si veda GOLDFARB 1995, 59.

<sup>248</sup> Loeser, figlio di un ricco commerciante di Brooklyn, si stabilì nel 1888 a Firenze. Il collezionista risiede a Firenze prima nella Casa de' Girolami in Via Lambertesca ed in seguito trasforma i resti di un torraccio duecentesco e ne fa una villa non lontano dal Piazzale Michelangelo: Torri Gattaia. Morirà a New York nel 1928, all'età di sessantatré anni. Fin dal 1912 il collezionista si era dichiarato pronto a contribuire all'impresa del ripristino di Palazzo Vecchio, affinché gli ambienti recuperati dell'edificio fossero rianimati da un arredo coevo. Alla sua morte, egli donerà al Comune di Firenze trenta opere d'arte, bronzi, dipinti, sculture e mobili. La sua donazione occupa il mezzanino di Palazzo Vecchio. Per i primi contatti con il Comune, nella figura di Alfredo Lensi, si veda LENSI 1996, 86. Sulla Donazione Loeser e sull'opera di Pietro Lorenzetti (già a Pontassieve di proprietà Melini), si vedano LENSI 1934 e TINTI 1934. Per un riferimento alla tavola Loeser, ritenuta il pannello centrale di un polittico smembrato tra Assisi, New York, La Spezia, Praga e Fontainebleau, si veda LACLOTTE 1983; in proposito si veda anche ZERI 1988, 50-53.

Siena<sup>249</sup>. Ricordo poi un recupero di una tavola parte dell'esposizione, avvenuto in tempi brevissimi. Il 19 dicembre 1904, a distanza di meno di due mesi dalla chiusura della mostra, fu trafugata dalla chiesa di San Clemente ai Servi di Siena la *Madonna del Popolo* di Lippo Memmi. Il 23 dicembre l'opera fu restituita, grazie all'intervento della Società degli 'Amici dei Monumenti'<sup>250</sup>.

Si assiste ad un risveglio di interesse nei riguardi di dipinti senesi presenti sul mercato anche a livello pubblico. Nel 1904, anno del centenario della nascita di Francesco Petrarca, lo Stato italiano acquista una *Madonna col Bambino* attribuita a Simone Martini, inizialmente destinata alla Galleria Borghese<sup>251</sup>.

#### UN 'BOTTA E RISPOSTA'

Una polemica più generale sulla liceità o meno dell'acquisizione e dell'esportazione di opere d'arte italiana da parte di musei o privati stranieri, si rintraccia in un interessante 'botta e risposta' che vede schierati l'archeologo Giacomo Boni<sup>252</sup>, Giuseppe Antonio Borgese<sup>253</sup>, Corrado Ricci e Luca Beltrami<sup>254</sup> da una parte e dall'altra

<sup>249</sup> Parrebbe che le due statue (numeri 177 e 178, esposte nell'ottava sala dell'esposizione) anche prima della morte del proprietario fossero depositate nel Palazzo Pubblico. Più precisamente nel 1913 erano esposte, ancora ricoperte di stucco, nella Sala dei Cardinali, si veda CAIROLA 1962, 40, 73. Per un riferimento all'acquisto delle due statue lignee, si veda anche CIVAI – TOTI 1995. Per un ampio contributo sullo scultore con aggiornamenti bibliografici anche su queste due opere, si veda FERRETTI 1999.

<sup>250</sup> In merito a questo furto, si veda GHINI 2005, 90.

<sup>251</sup> La raccolta romana, era da poco passata allo Stato. Per un precoce entusiastico intervento sull'acquisto, con riproduzione, si veda MODIGLIANI 1904. Una nota redazionale, apparsa sullo stesso periodico, informa che Adolfo Venturi aveva precisato come sua fosse la scoperta della paternità della tavola e la proposta per l'acquisto, per un prezzo molto ragionevole, da parte del governo italiano. Ettore Modigliani rispose che il suo unico merito era stato quello di essersi aggiudicato il dipinto, da tempo sul mercato napoletano, a metà del prezzo richiesto, una volta appresa la rinuncia all'acquisto da parte della Pinacoteca di Napoli, si veda *Un quadro sconosciuto* 1904. Sulla scoperta si veda anche VENTURI 1904/II. Per il racconto dalle *Memorie autobiografiche* di Venturi (1927) dei suoi acquisti sul mercato italiano in questo giro di anni, si veda VENTURI 1991<sup>2</sup>.

<sup>252</sup> Sull'archeologo veneziano Giacomo Boni (1859-1925), che all'inizio del Novecento dirigeva gli scavi del Foro romano applicando tra i primi il metodo della stratigrafia ad uno scavo archeologico, si veda ROMANELLI 1970. Per un breve ritratto, con un accenno a questa lettera, si veda KODAK 1904. Per un ricordo, si veda BIORDI 1957.

<sup>253</sup> Sul critico letterario e scrittore Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952), che nei primi anni del Novecento, mentre concludeva la sua tesi di laurea a Firenze, collaborava attivamente a *Il Regno* e fondava *Leonardo*, si veda GHIDETTI 1970.

<sup>254</sup> Sull'architetto milanese Luca Beltrami (1854-1933), che dal 1880 fu professore di architettura all'Accademia di Brera e dedito allo studio, difesa e restauro di monumenti in tutta Italia, in particolare si ricorda il restauro del Castello Sforzesco di Milano, e che dal 1905 fu senatore del Regno, si veda MEZZANOTTE 1966.

lo scrittore Rudolf Borchardt<sup>255</sup>. La polemica si svolge principalmente sulle pagine del quotidiano romano *La Tribuna*, al tempo diretto da Luigi Roux.

Il dibattito fu innescato da un intervento del Boni, pubblicato il 30 settembre 1904<sup>256</sup>. Il Boni si indigna per la presenza nei musei stranieri di opere d'arte italiana, a suo parere furti nei confronti dell'Italia, anche freschissimi, effettuati sul territorio italiano. La sua frustrazione si inacerbì durante l'anteprima concessagli al Museo del Medioevo e Rinascimento di Berlino, che sarebbe stato inaugurato nel mese successivo<sup>257</sup>. L'archeologo si pone polemicamente la questione dell'effettiva utilità della presenza di alcuni tra i massimi capolavori dell'arte italiana, a così tanta distanza dal contesto che li ha creati e commissionati. Si domanda poi quanto l'erudizione critica alla base dell'ineccepibile catalogazione berlinese, riuscisse a cogliere per intero il valore di tali eccelse testimonianze. Operazione particolarmente improvvida e violenta gli pare l'estrazione dal contesto di materiali architettonici. Riguardo a Venezia, l'autore non esita a parlare di «bestiale spoliazione» da parte di *canes venatici*<sup>258</sup>. Le facciate di quella che era la sua città natale erano state defraudate di un patrimonio di iscrizioni, sculture e stemmi, originariamente realizzato per un determinato ambiente di luce e di aria; patrimonio poi venduto e rinchiuso in musei all'estero. Vengono in mente, ad esempio, le balaustre asportate dalla Ca' d'Oro di Venezia e riutilizzate per i balconi dei lati orientale ed occidentale del cortile dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig. 56). Queste furono acquistate dalla collezionista newyorkese a Venezia nel 1897, da Francesco Dorigo. Nel corso dello stesso viaggio Isabella acquistò, direttamente dagli operai che lo stavano staccando dal muro dell'Abbazia della Misericordia a Padova, il rilievo di Giovanni Maria Mosca con la *Madonna della Ruota della Carità* datato 1522, che è oggi murato all'interno dello stesso museo<sup>259</sup>.

<sup>255</sup> Per una voce sullo scrittore e critico tedesco Rudolf Borchardt (1877-1945), che, come detto in precedenza, dal 1902 viveva presso Volterra, si veda ELSCHENBROICH 1955.

<sup>256</sup> Per la lettera di Giacomo Boni a Luca Beltrami, si veda BONI 1904.

<sup>257</sup> Il Renaissance-Museum fu inaugurato il 18 ottobre 1904. Per uno studio su Bode e sul museo, con riproduzioni fotografiche dell'allestimento del 1904, si veda SEIDEL 1999.

<sup>258</sup> Sulla predilezione per Venezia e la sua arte da parte di alcuni intellettuali dell'ambiente bostoniano, come Charles Eliot Norton, e sulla influenza di quest'ultimo su Isabella Stewart Gardner, si veda MCCLINTOCK 1996. Su Norton si veda l'editoriale anche *A Gentleman* 1978.

<sup>259</sup> Per notizie su queste opere, si veda LONGSTREET 1935. Le soluzioni adottate per facilitare l'esportazione di questi cimeli, richiedevano una certa dose di creatività. Per far passare la dogana ad un'*Annunciazione* di Piermatteo d'Amelia acquisito per Isabella, Mary Logan Berenson ricorda di aver fatto preparare uno speciale baule con doppiofondo e di averlo spedito alla destinataria, riempito di bambole; per cenni su questi aneddoti si veda GOLDFARB 1995, 47, 72. Per notizie sul coinvolgimento della collezionista nel contrabbando di oggetti d'arte, si vedano ad esempio il *New York Times* del 20 agosto 1908 (p. 9) e

La posizione contro le offese subite dal patrimonio artistico italiano del Boni è ribadita a distanza di soli dieci giorni, da Luca Beltrami<sup>260</sup>. Suscita lo sdegno impotente del critico la dispersione, oltre che dei beni mobili, ed il riferimento è ancora ai tesori di arte italiana finiti nel museo ordinato dal Bode a Berlino, anche di beni che dovevano essere immobili, come elementi di porte, soffitti, camini e finestre, molto richiesti all'estero. La smania di possedere un originale per 'qualificare' l'arredamento di ambienti museali e ricche residenze private arriverebbe fino a «tenere nella anticamera, come porta ombrelli, una vera da pozzo veneziana»<sup>261</sup>. Nella protesta di Beltrami emerge lo sconforto causato dal processo di mercificazione che andavano subendo importanti testimonianze della cultura artistica italiana. L'educazione estetica derivata dalla possibilità di fruire di opere d'arte provenienti da contesti lontani, acquistate e rese accessibili al pubblico, era stata definita «arte in azione». Il critico suggerisce di raggiungere il medesimo vantaggio derivato da questa operazione attraverso l'uso di copie nei musei, scelta che avrebbe permesso di rispettare il contesto di provenienza delle opere. Il modello di museo che giustifica, in nome della bellezza, il depauperamento di un territorio culturalmente ed economicamente svantaggiato, come allora era l'Italia<sup>262</sup>, aveva creato emuli anche tra facoltosi privati «innamorati dell'arte italiana». La conseguenza sottolineata dal critico era che la domanda di opere sul mercato dell'arte era così esasperata che, in città come Venezia, Firenze, Roma o Siena, maestranze che potevano lavorare come buoni copisti si erano messe più proficuamente all'opera come falsari.

---

l'editoriale *Art and the Customs* nell'edizione del giorno successivo. Sui trucchi ingegnosi adottati da collezionisti e mercanti per esportare oggetti d'arte, si veda SAARINEN 1977.

<sup>260</sup> Per la presa di posizione del Beltrami, si veda BELTRAMI 1904/I.

<sup>261</sup> Rémy Gilbert Saisselin ha definito «bibelotization of art» l'accumulo, da parte ad esempio dei coniugi Gardner, di materiali di varia epoca e provenienza, accumulati dal fatto di appartenere ad epoche passate, si veda SAISSELIN 1984, 73.

<sup>262</sup> Non è questa la sede per indicazioni di analisi della situazione economica dell'Italia all'inizio del Novecento, segnalo solo un sunto della situazione economica europea e uno studio del 1904 dell'economista napoletano Nitti uscito sul *Corriere Italiano*, si veda NICEFORO 1904. Per un quadro sull'economia senese negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento segnalo CARDINI 2001, 15-25.

A queste opinioni rispose il Borchardt, sempre su *La Tribuna*<sup>263</sup>. Egli sostiene la grande utilità per gli studi delle collezioni di arte italiana all'estero, vantaggio provato almeno per il South Kensington Museum, allora aperto da più di mezzo secolo. Le opere emigrate dall'Italia sarebbero state, secondo lo scrittore, scoperte, inventariate, riabilite, conservate e salvate grazie a studiosi stranieri. Questi ultimi avrebbero il merito di salvare un gran numero di pezzi, che gli italiani per ignoranza rischiavano di perdere per sempre. Nonostante le leggi di tutela vigenti in Italia, l'ignoranza diffusa ancora nel 1904, testimonia il Borchardt, poteva generare vandalismi da parte di teppistelli di strada, trascurataggine da parte del popolo incolto, interventi irreversibili su oggetti di culto da parte di religiosi o devoti, dimenticanza o addirittura distruzione totale di oggetti che non incontravano più il gusto del momento<sup>264</sup>. Opera meritoria avrebbero dunque fatto coloro i quali dotati, al contrario degli italiani, di senso estetico, furono in grado di formare quelle grandi collezioni che migrarono all'estero negli anni Sessanta ed Ottanta dell'Ottocento. Studiosi ed appassionati stranieri come John Ruskin, Hippolyte Taine, Dante Gabriel e William Michael Rossetti, Edward Burne-Jones, Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, Anselm Feuerbach, Walter Pater, Edmund e Jules Huot de Goncourt, Carl Friedrich von Rumohr, Jacob Burckhardt avrebbero contribuito grandemente alla ricerca storico-artistica liberandola dalle «quisquillie antiquarie» e dalle «nebbie vasariane», contribuendo a risvegliare in Italia la coscienza nazionale. Al critico tedesco pare indicativo che quella che lui reputa l'unica voce italiana della generazione precedente di storici dell'arte, Giovanni Morelli, abbia preferito pubblicare in altra lingua dalla propria<sup>265</sup>. I contributi di Herman Grimm e di

<sup>263</sup> Per la lunga lettera del Borchardt al Boni si veda BORCHARDT 1904. Segnalo sull'argomento una parte della dissertazione di Inge Sommer, nell'appendice della quale è riportata la lettera di Borchardt del 29 ottobre 1904, si veda SOMMER 1967. Per un riferimento a questa tesi, si veda MARIANELLI 1971. I testi della polemica sono stati in parte pubblicati e tradotti in tedesco. Più precisamente mi riferisco alla lettera del Boni, alla prima di Beltrami ed alla replica di Borchardt, si veda SCHUSTER 1988. Ilaria Furno gentilmente mi comunica l'esistenza di appunti manoscritti inediti per la bozza di un secondo intervento sull'argomento da parte di Borchardt, conservati nell'Archivio Borchardt presso l'editore tedesco Tenschert (pressi di Monaco di Baviera).

<sup>264</sup> Borchardt non è l'unico a lamentare la trascuratezza e la noncuranza per la conservazione dei monumenti italiani in questi anni. Ricordo ad esempio uno scritto di Bode apparso sul settimanale *Kunstchronik* dove lo studioso osserva le lastre tombali di Santa Croce sempre più logore, il *San Ludovico* di Donatello collocato troppo in alto, le opere di Masaccio e di Cimabue in Santa Maria Novella sepolte nelle tenebre e nella polvere e deplora l'abbandono in cui versano gli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo, si veda BODE 1903. Per una registrazione dell'articolo, si veda *Cenni bibliografici* 1904, 92.

<sup>265</sup> Per citare un esempio, nel 1880 escono a Lipsia *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch*, scritti da Morelli sotto le spoglie di Ivan Lermolieff. Sull'apertura culturale di Morelli e sulla sua sostanziale sfiducia nei tentativi di arrestare le esportazioni di opere d'arte dal suolo italiano, dato che queste erano studiate e valorizzate nei musei stranieri, si veda AGOSTI 1989.

Carl Justi su Michelangelo, di Henry Thode su Giotto, di Paul Kristeller su Mantegna, di August Schmarsow su Donatello, di Robert Vischer su Signorelli non sarebbero stati elaborati senza la possibilità di un'analisi critica direttamente sulle collezioni d'arte italiana all'estero.

Alle critiche mosse dal Boni sull'allestimento del nuovo museo berlinese, di mischiare epoche e scuole diverse, Borchardt risponde che anche nel loro contesto originario possono coesistere opere di diverse provenienze e si lancia in esempi come «nella basilica pisana di San Paolo in Ripa gli archi a sesto acuto del chiostro di Monreale rompono la facciata dell'architetto lombardo». Ritiene che al rispetto delle leggi sul patrimonio italiano si opporrebbero lacune culturali dei cittadini italiani e la precaria situazione economica italiana, la quale da una parte non permette allo Stato di agire efficacemente a tutela del patrimonio e dall'altra impone al privato di vendere i beni artistici in suo possesso. Infine il critico tedesco aggiunge che gli italiani si dovrebbero consolare perché il patrimonio architettonico «che per la sua essenza stessa mal si presta ai baratti» non verrà facilmente distrutto o alienato ed è questa straordinaria ricchezza di forme che fa innamorare dell'Italia lo straniero.

Una nota redazionale che segue la lettera del Borchardt prende cautamente le distanze. Si osserva che, se in passato sia stato forse provvido trafugare una parte del patrimonio artistico italiano, dato che si è sviluppato anche in Italia il senso di rispetto del passato e delle sue memorie, i direttori di musei e gli studiosi stranieri dovrebbero smettere di farsi complici di reati morali e legali legati all'esportazione illecita di oggetti d'arte, piuttosto dovrebbero muoversi nella direzione di cooperazioni fra musei a livello internazionale.

L'attacco di Borchardt provoca una serie di repliche. Una, apparsa su *Il Marzocco*, è di Giuseppe Antonio Borgese<sup>266</sup>. Egli difende la tradizione italiana di studi storico-artistici, nelle persone di Morelli e Cavalcaselle, oltre a sostenere primati patri sugli studi estetici, le raccolte pubbliche, le gallerie, gli scavi archeologici ed il restauro.

Un'altra replica è di nuovo di Beltrami sulla *Tribuna*<sup>267</sup>. Egli constata che poco può l'Italia contro le lusinghe del denaro che da sempre «ha contribuito a richiamare dalle nazioni povere alle ricche, le testimonianze di una prosperità perduta», e poco può contro vandalismi e riusi, data la straordinaria abbondanza di testimonianze storiche che

<sup>266</sup> Forse è la prima replica in ordine di tempo, si veda BORGESE 1904.

<sup>267</sup> Indicativo il titolo scelto: *L'Italia derubata e derisa. Risposta al dott. Rudolf Borchardt*, si veda BELTRAMI 1904/II.

possiede. Questo però non dovrebbe fornire agli intendenti stranieri diritto di confisca. Ritiene obbligo morale in nome del rispetto che «all'arte si deve tributare» insorgere contro le depredazioni in corso, ossia i «furti qualificati che si succedettero a breve distanza di tempo, da Ascoli Piceno, a Pienza, ad Osimo<sup>268</sup>, sia che si considerino come depredazioni anche gli acquisti di opere d'arte, per cui non solamente risulti menomato il loro valore intrinseco, ma venga offeso e snaturato l'ambiente per il quale l'artista ebbe a crearle». La speculazione su ignoranza e miseria, «lavorio da mercatante», non dovrebbe dar motivo agli stranieri di ritenere di aver fatto opera lodevole, ma solo il proprio interesse. In nome di una ricerca che si dovrebbe nutrire di contributi di taglio differente, Beltrami difende poi gli studi storico-artistici patri, i quali, data anche la relativamente recente conquista dell'indipendenza italiana, certamente non hanno avuto modo di specializzarsi quanto quelli inglesi o tedeschi. Aggiunge che il rinnovamento del gusto in Inghilterra, non si può attribuire totalmente all'apertura del South Kensington Museum. Al contrario, non sarebbe un caso che proprio lì, nonostante l'accessibilità di tanti pezzi del Quattrocento italiano, sia sbocciato lo stile floreale, che è così tanto lontano dalle armonie e proporzioni classiche.

In un altro articolo infine Beltrami insiste sul pericolo della decontestualizzazione delle opere portata avanti per garantirne la conservazione e salvarle dai furti, preferendo piuttosto allestimenti museali dove le opere siano fatte rivivere nelle migliori condizioni di luce naturale e di ambiente. Lo studioso riprende su questa tendenza alcune riflessioni di Robert de la Sizeranne. Nel 1904 uscì infatti un testo dove il filosofo francese si scagliava contro l'allontanamento di un'opera o di un manufatto dal contesto di appartenenza, fosse esso di tipo abitativo, religioso o un sito archeologico. La musealizzazione di frammenti architettonici o, più in generale, di opere d'arte sarebbe stata a suo parere un atto violento, che spesso comportava la distruzione o semidistruzione del contesto stesso<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup> L'esposizione al South Kensington Museum del piviale di Niccolò IV di Ascoli fu segnalata, tra gli altri, dalla Errera su *Rassegna d'Arte* e poi dal Beltrami sul *Times* (edizione del 24 settembre 1904). Era stato rubato nel 1902 e concesso in prestito al museo dal collezionista statunitense Pierpont Morgan, il quale successivamente lo restituì all'Italia. All'anno 1904 risalivano i furti di alcune miniature da codici di Pienza, del trittico del XV secolo e della tovaglia d'altare del XVIII secolo della Cattedrale di Osimo, si vedano ERRERA 1904/II ed *Osimo* 1904.

<sup>269</sup> Per queste riflessioni, si vedano, BELTRAMI 1904/III e SIZERANNE 1904.

## CONSEGUENZE SUGLI STUDI

A distanza di cento anni, si è potuto constatare come la Mostra dell'Antica Arte Senese sia riuscita a rilanciare l'immagine di Siena nel mondo. Sul piano culturale essa rappresenta al contempo una fine ed un inizio. È stato sottolineato come rappresenti l'episodio conclusivo di una tradizione ottocentesca di studi eruditi dell'antico di ambito locale<sup>270</sup>, ma rappresenta anche una prima importante apertura verso orizzonti di ricerca storico-artistica specialistica sul patrimonio della città e del suo territorio.

Per dirla con le parole dei promotori, «i capolavori dei nostri grandi artisti, che tracce così gloriose del genio lasciarono – nella tela e nel marmo, nel legno e nel ferro, nell'oreficeria, nei tessuti, nelle miniature – daranno alla nostra Mostra quell'impronta originale e caratteristica che il nome di Siena rese celebre da secoli nella storia dell'arte»<sup>271</sup>. L'invito ad applicarsi con metodo filologico ai singoli settori di produzione proposti in mostra non fu accolto solo nell'immediato, con le diverse decine di articoli scientifici e saggi usciti all'occasione della mostra, ma dette frutti anche nel lungo termine. Volendo citare solo contributi molto noti, vengono alla mente la mostra ed il convegno su Jacopo della Quercia del 1975<sup>272</sup>, le mostre di scultura lignea senese che si sono succedute negli anni fino a quella del 1987<sup>273</sup>, le mostre sull'arte gotica a Siena del 1982-1983<sup>274</sup> e di pittura senese rinascimentale della fine degli anni Ottanta<sup>275</sup>, quelle sui tessuti (1994)<sup>276</sup> e sull'oreficeria a Siena (1996)<sup>277</sup>, fino alla mostra su Duccio di Buoninsegna al Santa Maria della Scala (2003-2004)<sup>278</sup>. Questi risultati si possono considerare tappe di percorsi di studio aperti con l'Esposizione di Arte Antica Senese del 1904.

<sup>270</sup> Per queste riflessioni, si veda SPALLETTI 1994, 572.

<sup>271</sup> Queste parole sono contenute nell'invito a sottoscrivere azioni per la mostra, si veda l'inserto ACS, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII, busta 24-2.

<sup>272</sup> Si veda *Jacopo della Quercia* 1975 e CHELAZZI DINI 1977.

<sup>273</sup> La serie culmina con *Scultura dipinta* del 1987, legata al nome di Alessandro Bagnoli. Nelle schede di questo catalogo è riportata l'eventuale presenza all'esposizione di Siena del 1904.

<sup>274</sup> Si vedano le mostre rispettivamente tenutesi a Siena ed ad Avignone *Il gotico a Siena* del 1982 e *L'art gothique siennois* del 1983 (nelle cui schede è riportata l'eventuale presenza all'esposizione del 1904).

<sup>275</sup> Per l'esposizione tenutasi a New York, si veda CHRISTIANSEN, KANTER, STREHLKE 1988.

<sup>276</sup> Per la mostra sugli antichi tessuti senesi, con studi storici e riferimenti a quelli già esposti nel 1904, si veda CIATTI 1994.

<sup>277</sup> Per *L'Oro di Siena*, con rimandi ai pezzi esposti nel 1904, si veda BELLOSI (a cura di) 1996.

<sup>278</sup> Per il catalogo di questa mostra, si veda BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE (a cura di) 2003/I. Si veda anche BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE (a cura di) 2003/II.

## CAPITOLO III

**L'ESPOSIZIONE DI ARTE SENESE DEL 1904 AL BURLINGTON FINE ARTS CLUB DI LONDRA**

«Fra le infinite istituzioni di civile consorzio che esistono in quell'immenso centro ch'è Londra, avvenne una intitolata: *Burlington Fine Arts Club*. Questa già da parecchi anni s'è prefisso d'indire ogni primavera un appello ai possessori di oggetti d'arte, acciò si prestino ad offrire, ad edificazione de' suoi membri non meno che degli appassionati d'ogni dove, un dato ordine di oggetti d'antichità e di belle arti, e con meravigliosa vicenda riesce più di qualsiasi altra società a formare delle raccolte temporanee interessanti»: così Gustavo Frizzoni inizia a recensire<sup>1</sup> la *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City*, che si tenne a Londra dal 20 maggio al 24 luglio del 1904, presso la sede del Burlington Fine Arts Club.

Gli oggetti presenti a quest'esposizione, che rappresenta un importante *alter* rispetto a quella tenutasi nel medesimo anno in Palazzo Pubblico a Siena<sup>2</sup>, appartenevano in gran parte a collezioni private. Oltre a circa settanta dipinti, erano esposte biccherne, cornici, disegni, maioliche, medaglie, miniature e statuette.

L'organizzazione era legata alla figura dello studioso inglese Robert Langton Douglas (fig. 57)<sup>3</sup>; nel comitato figuravano anche i nomi di Lord Balcarres, ossia David Alexander Edward Lindsay<sup>4</sup>, Robert Benson<sup>5</sup>, Lionel Henry Cust<sup>6</sup>, il colonnello George

<sup>1</sup> Per il testo dal quale è tratta la citazione, si veda FRIZZONI 1904/II, 259.

<sup>2</sup> Per una recente analisi su questi due eventi, si veda CASTELNUOVO 2004, 795-798.

<sup>3</sup> Robert Langton Douglas (1864-1951) fu mercante d'arte, studioso ed amante di Siena, città dove è sepolto, nel cimitero del Laterino. Sul rapporto di Douglas con Siena, si veda PETRIOLI 1996/I, 45-48. Sull'operato del Douglas nelle due esposizioni di arte senese del 1904 e principalmente in quella londinese, si veda SUTTON 1979/III. Tra i numerosi altri contributi di Denys Sutton su Douglas, si vedano SUTTON 1979/I, SUTTON 1979/II, SUTTON 1979/IV. Sulla percezione della città di Siena nella cultura anglosassone attraverso i secoli, si veda BRILLI 1996. Per l'obituario sul *New York Times* si veda il quotidiano al giorno 16 agosto 1951, alla pagina 27.

<sup>4</sup> David Alexander Edward Lindsay (1871-1940), decimo Conte di Balcarres e dal 1869 trentasettesimo Conte di Crawford, fu uomo politico e di cultura, collezionista ed autore di studi sulla scultura italiana, si vedano KENYON 1950, RIDLEY 2004. Su Alexander Lindsay e sul suo atteggiamento come collezionista, si veda SUTTON 1985/III, 90.

<sup>5</sup> Robert Benson (1850-1914) divenne socio del Burlington Club su proposta di Herbert Jekyll e di W.G. Rawlinson nel 1883, si veda la scheda manoscritta a supporto della sua candidatura conservata alla National Art Library di Londra, NAL, *Burlington Fine Arts Club. Candidates books, IV*, 86.KK.28, numero 519.

Babington Croft Lyons<sup>7</sup>, John Stirling Maxwell<sup>8</sup> e Lord Windsor, ossia Robert George Windsor-Clive<sup>9</sup>. La qualità dei lavori esposti a Londra rifletteva l'altissimo livello degli acquisti portati avanti dai collezionisti inglesi anche nel campo della pittura senese, che, a quella data, era di recente apertura agli studi. Tra i circa trenta pittori senesi rappresentati vi si poterono ammirare diverse opere di Simone Martini da Liverpool, Cambridge ed Anversa e di Duccio di Buoninsegna, come il trittico con la *Crocifissione* delle collezioni reali inglesi ed i quattro pannelli già parte della *Maestà* per il Duomo di Siena (fig. 58)<sup>10</sup>, allora in collezione Benson ed adesso divisi tra Fort Worth, Madrid, New York e Washington.

---

Facoltoso banchiere e uomo di affari, si specializzò come collezionista e studioso di pittura italiana del Trecento e Quattrocento. Fine conoscitore, fu autore del saggio introduttivo alla mostra su Luca Signorelli tenutasi al Burlington Club nel 1893 e del catalogo della sua stessa collezione (114 dipinti), che uscì nel 1914. Nel 1924 e 1927 pubblicò i cataloghi della collezione Holford, che apparteneva a suo suocero. Per cenni biografici si vedano *Who was who* 1941, 97, HERMANN 2002, 394, WAKE 2004. Sulla vendita della collezione Holford e sul suo interesse per la pittura italiana, interesse che condivideva con la moglie Evelyn, si vedano SEBAG-MONTEFIORE 1997, WAKE 1997, 180, 181, 202-203, 282.

<sup>6</sup> Lionel Henry Cust (1859-1929), studioso di Dürer e Van Eyck, fu direttore della National Portrait Gallery dal 1895 al 1909 e sovrintendente dei dipinti delle collezioni reali inglesi dal 1901-1927, dipinti che furono anche oggetto dei suoi studi. Fu anche co-editore del *Burlington Magazine* dal 1909 al 1919, si vedano *Who was who* 1941, 322, SUTTON 1985/II, 157, BINYON, LLOYD 2004.

<sup>7</sup> Il luogotenente colonnello George Babington Croft Lyons (1855-1926) fu collezionista di ceramiche, gioielli, stampe ed oggetti d'arredo. Prima di morire donò la sua collezione al South Kensington Museum, dove a lungo era stata in deposito, si veda READ 1926. La copia del catalogo della mostra di arte senese del Burlington Club del colonnello Lyons è conservata nella biblioteca della Society of Antiquaries di Londra, della quale, proprio nel 1904, divenne membro. All'interno del volume è stata rinvenuta una lettera che Douglas scrisse al colonnello Lyons il 20 maggio 1904, prima di lasciare Londra, per ringraziarlo dell'aiuto fornito nell'allestimento della mostra. Devo tutte le informazioni qui riportate su Croft Lyons alla gentilezza di Adrian James della biblioteca della Society of Antiquaries, che ringrazio.

<sup>8</sup> Il collezionista scozzese ed esperto di architettura e silvicoltura Sir John Maxwell (1866-1956) fu tra i membri fondatori del National Trust for Scotland. La sua collezione d'arte e il suo Pollock Estate furono donati alla città di Glasgow nel 1967, si veda PRENTICE 1981<sup>3</sup>.

<sup>9</sup> Robert George Windsor-Clive (1857-1923), quattordicesimo Barone di Windsor e dal 1905 Conte di Plymouth e Visconte Windsor, fu uomo di armi e di cultura. Fu anche ambasciatore in Italia. Dal 1900 fu uno dei *Trustees* della National Gallery di Londra. Nel 1904 faceva parte della commissione di inchiesta sulla gestione del lascito Chantrey, fu poi a capo dei *Trustees* della Tate Gallery, si vedano CARTER 1905, 1-3, 90-95, 248, *Who was Who* 1929 e COKAYNE 1959. Devo queste informazioni alla gentilezza di Bridget Wright della Royal Library di Windsor, che ringrazio.

<sup>10</sup> Questi dipinti furono riconosciuti come appartenenti alla *Maestà* da Douglas in *History of Siena* del 1902. Quando i quattro pannelli erano di proprietà dei fratelli Dini di Colle Val d'Elsa e furono esposti alla *Mostra Comunale di Colle Val d'Elsa* del 1879 presentavano una cornice che li univa. Per questi dati, per una disamina della struttura complessiva e per la proposta di identificazione, già formulata dallo studioso nel 1982, del nono pannello mancante della predella della parte tergale con un pannello conservato nel museo di Budapest, si veda BOSKOVITS 1990. Per una recente scheda sulla *Maestà* di Duccio, si veda RAGIONIERI 2003.

## LA SEDE DELL'ESPOSIZIONE

Il prestigioso club londinese nacque come luogo di ritrovo di amatori, collezionisti ed intendenti d'arte<sup>11</sup>. A partire dalla sua fondazione nel 1866 assorbì gradualmente il Fine Arts Club, che a sua volta fu istituito come 'Collector's Club' nel gennaio 1857 e cessò definitivamente di esistere nel 1874<sup>12</sup>. Quest'ultimo annoverava novantasette soci fondatori, tra i quali compaiono alcuni nomi di uomini di cultura italiani residenti a Londra. Tra questi il primo da menzionare è il Marchese Vittorio Emanuele d'Azeglio, che fu poi il primo presidente del Burlington Fine Arts Club<sup>13</sup>. Vi figuravano inoltre il Barone Carlo Marochetti<sup>14</sup>, il Conte Carlo Pepoli<sup>15</sup> e Matthew Uzielli<sup>16</sup>.

Lo scopo che il Burlington Club si proponeva, già dal 1869, era di svolgere un'attività legata all'organizzazione, nella città di Londra, di incontri e di mostre di arti applicate e di pittura, che favorissero la riscoperta e lo studio della produzione artistica o di scuole pittoriche di determinati periodi. Ci fu anche un tentativo di fusione tra il Burlington Club e la British Institution<sup>17</sup>, fondata nel 1805 per la promozione delle belle

<sup>11</sup> Per la storia del club si vedano *The Burlington* 1912, *Catalogue of Pictures* 1921, 5-10, l'editoriale *The Burlington* 1952 ed accenni in HASKELL 1976, 73-74, HASKELL 1994, 554-555, 562-564, HASKELL 1999, 112, HASKELL 2000, 93-95, 106, MONTANARI (a cura di) 2001, 43-44, 61-62.

<sup>12</sup> Il primo articolo del Fine Arts Club asserisce che si tratta di una associazione di amatori delle belle arti, con lo scopo di tenere delle «Conversazioni» nelle quali oggetti di arte e «Vertù» siano raccolti ed esposti. Per il regolamento del Fine Arts Club ed una lista dei soci, datata aprile 1866, si veda NAL, *Rules of the Fine Arts' Club and List of Members. [instituted January 1857]*, April 1866, 200.B.110.

<sup>13</sup> Vittorio Emanuele Taparelli Marchese d'Azeglio (1816-1890), ultimo membro della celebre famiglia, fu nominato nel 1850 ministro plenipotenziario e rappresentò a Londra il Regno di Sardegna come capo della Legazione del Regno di Sardegna per circa un ventennio, fino al 1868. Grazie al prestigio del suo nome ed alla sua amabilità, il Marchese godeva nella capitale inglese di molte amicizie ed occupò una posizione privilegiata rispetto agli altri diplomatici stranieri, si veda LOCOROTONDO 1962. Per cenni al legame di Emanuele d'Azeglio con il Burlington Club e per la sua attività di collezionista, si vedano PETTENATI 1978 e PETTENATI 1995.

<sup>14</sup> Carlo Marochetti (1805-1867), noto scultore torinese naturalizzato francese, fu autore, tra le altre opere, di rilievi per l'Arco di Trionfo a Parigi e del Monumento a Riccardo Cuor di Leone per Westminster a Londra. In questa città aveva lo studio al trentaquattro di Oslow Square e, secondo alcuni, vi morì, si veda BENEZIT 1999.

<sup>15</sup> Il patriota esule Carlo Pepoli (1801-1881) fu poeta, librettista e docente di letteratura italiana all'Università di Londra dal 1839 al 1847. Sulla sua figura si veda DE GUBERNATIS 1879.

<sup>16</sup> Matthew Uzielli, brillante imprenditore ferroviario ed ingegnere di origine toscana, fu un importante collezionista e finanziatore di missioni scientifiche della Royal Geographical Society. Gli è appartenuto ad esempio il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca oggi alla National Gallery di Londra. Alla sua morte la sua collezione, celebre per le ceramiche, fu venduta da Christie a Londra, tra il 12 ed il 19 aprile 1861. Una raccolta di obituari conservati a Londra alla British Library delinea la figura di Uzielli, si veda BL, 010822.de.6.

<sup>17</sup> Sulla storia della British Institution, si vedano SMITH 1860, HERMANN 2002, 226-230, HASKELL 2000, 46-63, MONTANARI (a cura di) 2001, 20-25. Per una lettura in chiave sociologica dei primi anni di esistenza di quest'istituzione, si veda PULLAN 1998.

arti nel Regno Unito, allora in declino ed in difficoltà economiche. La fusione non andò a buon fine a causa dell'interferenza di alcuni membri della Royal Academy<sup>18</sup>, i quali ritennero che quest'ultima, in quanto istituzione pubblica, fosse più appropriata per assumere il ruolo che fino ad allora era stato della British Institution. La Royal Academy organizzò infatti mostre di antichi maestri durante la stagione invernale dal 1870 al 1912. Dalla parte dell'accademia si schierò anche il maggiore quotidiano inglese, *The Times*: in un articolo del 3 gennaio 1870, che celebrava la prima esposizione di antichi maestri alla Royal Academy, il giornale nel riportare sulle trattative, prende posizione a favore dell'istituzione pubblica<sup>19</sup>.

Il riferimento a Burlington nel nome del club derivava dalla posizione della prima sede, posta di fronte alla Burlington House. Quest'ultima, dal 1866, ospitava la Royal Academy. Stesso riferimento compare nel titolo del famoso mensile *The Burlington Magazine*, che uscì a partire dal marzo 1903<sup>20</sup>. Il periodico non ebbe mai niente in comune con il Burlington Club, se non che qualche membro del club faceva anche parte della comitato scientifico della rivista, per esempio David Alexander Edward Lindsay, o fungeva da collaboratore, come Wilhelm von Bode<sup>21</sup>.

Nel 1870 il club si trasferì poco distante, al diciassette di Savile Row<sup>22</sup>, in una *terrace house* del 1733 circa, presumibilmente disegnata da Henry Flitcroft<sup>23</sup>, sotto la

---

<sup>18</sup> Le negoziazioni del Burlington Club con la British Institution, in corso mentre quest'ultima, nell'impossibilità di rinnovare il contratto d'affitto della sede in Pall Mall stava per chiudere i battenti, furono interrotte nel 1869. Sulla resistenza da parte della Royal Academy nei riguardi di un ente privato come il Burlington Club per l'organizzazione di mostre di antichi maestri, si veda HUTCHISON 1968, 130 ed anche *The Burlington* 1912, 21-22, *The Burlington* 1952, 98, HASKELL 2000, 73-74.

<sup>19</sup> Per la presa di posizione del *Times*, si veda *Exhibition of Old Masters* 1870.

<sup>20</sup> Il *Burlington Magazine* ha celebrato nel 2003 i primi cento anni di vita, si veda LEVEY (a cura di) 2003. Sulle vicende dei primi anni del *Burlington Magazine*, sulle lotte per il controllo di questa importante 'piattaforma' di informazione per conoscitori d'arte, sul ruolo di curatore svolto da Charles Holmes dal settembre 1903, sull'impegno di molti - Fry e Berenson in prima linea - per la ricerca di finanziamenti per la rivista che stentava a decollare, sulla rottura tra questi due e sulla rivalità Douglas-Berenson, si veda LEAHY 2002, 233-236. Su *Art in America*, sezione staccata negli Stati Uniti del periodico, che ebbe soli cinque anni di vita, si veda GENNARI SANTORI 2003/I.

<sup>21</sup> Per i nomi dei consulenti più celebri di questi anni del *Burlington Magazine*, per i legami tra la rivista ed il club, per il rapporto Fry-Berenson, sui contributi di Fry per il periodico ed infine per una panoramica sulle riviste d'arte di rilevanza internazionale all'inizio del Novecento, si veda ELAM 2003, 143-146.

<sup>22</sup> Questa strada va da Burlington Gardens a Boyle Street ed è parallela a Regent Street. È intitolata dal 1810 a Dorothy Savile, Marchesa di Halifax e moglie di Richard Boyle, Conte di Burlington. Al numero uno vi ha sede la Royal Geographical Society. Per la sua storia, a partire dalla costruzione avviata nel 1733 appunto dal terzo Conte di Burlington sulla sua proprietà, si veda il testo di architettura ed urbanistica *Survey of London* 1963, 517-519.

<sup>23</sup> Henry Flitcroft (1697-1769) è una interessante figura di carpentiere-architetto, un protetto del terzo Conte di Burlington. Su di lui si veda la voce redatta da Lionel Cust, CUST 1908.

supervisione del celebre architetto Richard Boyle, terzo Conte di Burlington<sup>24</sup>. La nuova sede venne parzialmente ristrutturata<sup>25</sup> per meglio prestarsi a sede di un club di collezionisti d'arte<sup>26</sup>. I lavori furono finanziati con fondi raccolti attraverso sottoscrizioni di obbligazioni da parte dei membri del club<sup>27</sup>. Al piano più alto fu realizzata una galleria, caratterizzata da illuminazione zenitale, per ospitare le esposizioni temporanee<sup>28</sup>. Al 1904 la sede era da tempo fornita di riscaldamento, luce elettrica ed a gas<sup>29</sup>.

Come stabilisce il primo articolo del regolamento, tra gli obiettivi primari del club vi era infatti quello di permettere di esporre, confrontare, discutere e studiare gli oggetti d'arte in possesso dei soci, attraverso la creazione di una biblioteca specialistica e l'organizzazione di esposizioni temporanee. In alternativa alle mostre organizzate, un oggetto d'arte di proprietà di un socio poteva essere esposto anche singolarmente,

---

<sup>24</sup> Il numero diciassette di Savile Row, parzialmente conservato, esemplifica il tipo di case a schiera costruite su quella che era la proprietà di Lord Burlington. Per quanto riguarda gli abitanti famosi, in questa casa abitarono il drammaturgo Richard Brinsley Sheridan, che vi morì nel 1816, e l'architetto George Basevi (morto nel 1845). Fu anche sede della Ethnological Society quando vi abitava l'etnologo Richard King. Prima di ospitare il club, dal 1867 al 1870 fu occupata da uffici dell'Università di Londra, si vedano WHEATLEY 1891, CHANCELLOR 1908 e *Survey of London* 1963, 570-572.

<sup>25</sup> Le modifiche apportate aggiunsero valore allo stabile, come si può ricavare dai *Rate Books* conservati agli Westminster City Archives di Londra, compilati per stabilire l'entità del canone, degli anni antecedenti e successivi ai lavori ed al cambio di destinazione dell'immobile. Se nel 1870, quando ancora l'ente che affittava era l'Università di Londra, il valore indicato sui registri come *Rateable yearly value* era di centotrentuno sterline, nel 1872 questo era stato alzato a ben trecentotrentaquattro sterline e di fatto l'affitto per il club ammontava a circa quattrocento sterline annue, si vedano Londra, WCA, *Rate Book*, D 288 (1870), f. 12 e Londra, WCA, *Rate Book*, D 296 (1872), f. 32.

<sup>26</sup> Il carattere 'poco godereccio' del Burlington Club lo differenzia in parte da altre istituzioni analoghe, di cui Londra era ricca (a fine Ottocento i club londinesi ammontavano a circa duecento). Non era infatti provvisto di ristorante interno, ma vi si serviva solo tè. Per una rassegna di fotografie e delle vicende di numerosi club storici della capitale inglese, si veda LEJEUNE 1979.

<sup>27</sup> La somma totale raccolta ammontava a quattromilacinquecento sterline. I moduli di sottoscrizione per le obbligazioni da centoventicinque sterline, obbligazioni che furono regolarmente rufuse, sono ancora conservati alla National Art Library di Londra, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club: correspondence relating to the club's debentures*, 200.B.110.

<sup>28</sup> La luce zenitale, considerata ottimale per i luoghi espositivi, in questi anni era ormai tradizionale. Due lucernari aperti sul tetto del 17 di Savile Row, sono chiaramente visibili nella carta della compagnia assicurativa antincendio risalente al 1889, che è conservata agli Westminster City Archives, si veda Londra, WCA, *Chas. E. Goad Fire Insurance Plan*, IX 217, March 1889. Analogamente sono visibili in quella del 1926, si veda Londra, WCA, *Arclight Plan Filing Strip*, IX 217, September 1926. Nella carta successiva al secondo conflitto mondiale, invece, la dizione Burlington Fine Arts Club in corrispondenza del numero diciassette di Savile Row sparisce per dar posto, si direbbe, ad una sartoria da uomo, attività che ancor oggi anima la gran parte dei fondi di Savile Row, si veda Londra, WCA, *Chas. E. Goad*, IX 217, Novembre 1948.

<sup>29</sup> Queste voci infatti compaiono regolarmente nella registrazione annuale delle spese, per l'anno 1904 si veda *Annual General Meeting Tuesday 30<sup>th</sup> May 1905* in NAL, *Burlington Fine Arts Club. Minute Books*, vol. I part II (1886-1912), s.p.

previa autorizzazione, per un periodo di due settimane al fine di essere esaminato e discusso dai membri del club e loro eventuali ospiti. L'esposizione di lavori di artisti viventi doveva invece essere approvata dalla Commissione<sup>30</sup>.

L'interno dello stabile ha subito varie alterazioni, anche precedentemente al passaggio al Burlington Club, all'inizio ed a metà del XIX secolo. Originariamente la pianta doveva presentare un vano sul davanti ed uno sul retro su ciascun piano, il vano con affaccio sulla strada al primo piano presenterebbe ancora la riquadratura a pannelli originale. Dietro la stanza sul retro una scala a zig-zag, oggi alterata, doveva connettere i vari piani<sup>31</sup>. L'immobile è attualmente di proprietà privata e funge da sede di uffici (fig. 59).

#### VITA ED ATTIVITÀ DEL BURLINGTON FINE ARTS CLUB

Il club organizzava regolarmente conferenze ed incontri e proponeva ai soci esposizioni d'arte due volte l'anno, nella stagione invernale ed in quella primaverile. Quella invernale si svolgeva in genere nella *gallery* e comprendeva disegni, dipinti ed altri oggetti d'arte esclusivamente di proprietà dei soci. Quella primaverile era in genere più elaborata, prevedeva un catalogo a stampa ed era di argomento generale; quest'ultimo era approvato con circa un anno di anticipo dal *General Committee* del club.

Già nei primi decenni di vita del club, vi si tennero anche mostre di pittura italiana<sup>32</sup>. Oltre a quella che è oggetto di questo capitolo, ricordo la mostra su Signorelli del 1893, sulla pittura ferrarese del 1894, sulla pittura lombarda del 1898, sulla scuola umbra del 1909, sulla pittura veneziana nel 1911 e nel 1912 ed infine, sempre del 1912, è da menzionare quella sulla scultura rinascimentale italiana. Queste esposizioni furono

---

<sup>30</sup> Si veda *The Burlington* 1912, 46, 52, 58.

<sup>31</sup> Per una analisi dell'aspetto esterno ed interno dell'immobile, si veda *Survey of London* 1963, 525-526, 531.

<sup>32</sup> La prima mostra di cui fu stampato il catalogo era dedicata alle incisioni di Marco Antonio Raimondi nel 1869. Il catalogo era esaurito già nel 1921, si veda alla voce Burlington Fine Arts Club, NAL, *Burlington Fine Arts Club: Library Catalogue*, 86.VV.30-31, s.p.

molto ricordate a distanza di oltre mezzo secolo da Roberto Longhi, tra i primi studiosi ad evidenziarne la serietà di impostazione<sup>33</sup>.

A partire dal 1870 il club curò e pubblicò sistematicamente il catalogo di ogni esposizione, in forma di sontuosi ed accurati volumi, talora in due edizioni distinte di formato diverso, rispettivamente con e senza tavole<sup>34</sup>. I cataloghi illustrati erano ottenibili con una sottoscrizione. In genere uscivano successivamente all'edizione senza tavole e rimanevano in sede per molti anni a disposizione dei soci per l'acquisto<sup>35</sup>. Tutte le mostre sopra menzionate, eccetto quella su Signorelli, ebbero anche un catalogo illustrato, a testimoniare la felice situazione economica del club in questi anni, quando le spese affrontate per la pubblicazione dei cataloghi illustrati erano progressivamente ammortizzate e coperte dal ricavato delle vendite dei cataloghi stessi, come si legge sulle minute delle assemblee annuali del club<sup>36</sup>.

Sappiamo che l'ammontare della tassa di iscrizione al club nel 1904 superava di poco le cinque sterline. Stesso ordine di grandezza aveva la sottoscrizione annuale, che era obbligatoria per tutti i soci<sup>37</sup>, eccetto che per le signore e per i membri onorari, residenti all'estero. Tra questi, all'inizio del Novecento, ricordo Wilhelm von Bode, Max Friedländer, Gustavo Frizzoni, Georg Gronau, Cornelis Hofstede de Groot, Hulin de Loo e Adolfo Venturi<sup>38</sup>.

Il Burlington Club ha accolto negli anni varie personalità attive, con competenze e mezzi diversi, nel mondo dell'arte. I soci collezionisti provenivano da contesti eterogenei come quello dell'aristocrazia terriera, della finanza o dell'imprenditoria. Non

---

<sup>33</sup> Mi riferisco al discorso inaugurale di Longhi al Convegno sulle Mostre, indetto dall'Ente Manifestazioni Milanesi, che uscì nel 1959 su *L'Approdo letterario*. Per la prima pubblicazione della versione integrale con riferimenti alle esposizioni del Burlington, si veda LONGHI 1969.

<sup>34</sup> Per un elenco dattiloscritto delle edizioni dei cataloghi privi di apparato illustrativo, che ammontano a centotrentadue, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. List of unillustrated exhibition catalogues (1868-1939)*, 200.B.110.

<sup>35</sup> Numerosi cataloghi delle mostre tenutesi al club rimasero invenduti. Entrarono infatti nell'asta di liquidazione dei beni del club, che, come si dirà, ebbe luogo nel 1951.

<sup>36</sup> In genere le spese di pubblicazione risultavano interamente coperte nel lungo termine. Settecentoundici sterline furono spese per la realizzazione del catalogo illustrato della mostra di arte senese uscito nel 1905, nello stesso 1905 ne furono vendute copie per un totale di poco meno di quattrocento sterline, altre copie ne furono vendute in seguito, si veda *Annual General Meeting Tuesday 29<sup>th</sup> May 1906* in NAL, *Burlington Fine Arts Club. Minute Books*, vol. 1 part II (1886-1912), s.p. Nel 1952 alla liquidazione dei beni del club ne rimanevano alcune copie ancora invendute.

<sup>37</sup> La tassa annuale superava di poco le cinque sterline ancora nel 1912, ammontare analogo avevano le sottoscrizioni per il Savage Club o il Camera Club, si veda CARTER 1904.

<sup>38</sup> La comunità di studiosi di storia dell'arte era al tempo relativamente ristretta, il che favoriva naturalmente la conoscenza reciproca. Sul rapporto tra Frizzoni e Bode ad esempio, si veda ANDERSON 1996.

mancavano rappresentati del mondo della cultura inglese ed internazionale. Il suo merito è stato quello di saper rispondere ai più recenti indirizzi di studio in materia storico-artistica proponendo eventi caratterizzati o dalla novità dell'oggetto di studio, spesso inedito, o dalla novità dell'approccio, ma spesso da entrambe le cose.

La mostra di dipinti, disegni e fotografie della scuola di Ferrara-Bologna del 1894 rifletteva gli interessi e gli studi di Adolfo Venturi, socio onorario e membro del comitato promotore della mostra<sup>39</sup>. A distanza di poco più di un mese dall'apertura a Siena della grande mostra sull'antica arte senese, il Burlington Club ne propose una sullo stesso argomento. Nel 1906, a distanza di due anni dalla mostra di Primitivi tedeschi di Düsseldorf, il club organizzò un'esposizione dal titolo *Early German Art*<sup>40</sup>. Al 1909, due anni dopo l'esposizione sull'antica arte umbra tenutasi a Perugia, risale la mostra *Pictures of the Umbrian School*, che presentava una cinquantina di dipinti principalmente del XV secolo<sup>41</sup>. Ricordo anche l'esposizione che si tenne nel 1912 dal titolo *Early Venetian Pictures and other Works of Art*<sup>42</sup>, che comprendeva essenzialmente dipinti del XV e XVI secolo, e che rifletteva l'interesse per la pittura veneta, da tempo importante settore di investimento da parte dei collezionisti inglesi<sup>43</sup>. Aggiornato sulle recenti pubblicazioni in fatto di scultura appare anche il catalogo illustrato della mostra di scultura rinascimentale italiana, uscito nel 1913<sup>44</sup>.

Nel 1924 il Burlington Club ospitò una mostra, il cui catalogo porta il titolo *Catalogue of a collection of counterfeits, imitations and copies of works of art*<sup>45</sup>. L'esposizione comprendeva più di trecento oggetti frutto di imitazione, accompagnati

---

<sup>39</sup> Per il catalogo si veda *Exhibition of the pictures, drawings & photographs 1894*. Riflessioni su questo evento sono contenute in AGOSTI 1996, 11-113, HASKELL 1999, HASKELL 2000, 94-97, MONTANARI (a cura di) 2001, 44-47.

<sup>40</sup> Il materiale esposto apparteneva interamente a collezioni inglesi. Per il catalogo, corredato da ben settanta tavole, si veda *Exhibition of Early German Art 1906*.

<sup>41</sup> Per il catalogo si veda *Illustrated Catalogue of Pictures of the Umbrian School 1910*.

<sup>42</sup> Tra i nomi dei membri del comitato di quest'esposizione compare quello, immancabile, di Robert Benson, uno dei quattro Trustees del club, si veda *Early Venetian Pictures 1912*.

<sup>43</sup> Segnalo solo un articolo che tratta dell'appartenenza di dipinti veneti a collezioni inglesi già all'inizio del Settecento, si veda RUSSELL 1994.

<sup>44</sup> Per il catalogo, redatto dal socio Eric Robert Darlymple Maclagan, si veda *Illustrated Catalogue of a Collection of Italian Sculpture 1913*, riferimenti anche in SUTTON 1985/I, 125.

<sup>45</sup> Si veda *Catalogue of a collection of counterfeits 1924*, 19. Nel comitato figurano Robert Benson e Robert Witt; si vedano in merito DE MARCHI 2001, 40-41 e TOMASI 2004, 887. Ancora una volta il club propone un'operazione culturale in linea con i tempi: per citare qualche precedente, nel 1908 alla Whitechapel Art Gallery di Londra si tenne una mostra di copie di dipinti e nel 1915 a Copenhagen si tenne un'esposizione di falsi,

talora dagli originali oppure da riproduzioni o fotografie di confronto. Tre album contenenti fotografie di originali e di copie od imitazioni da essi derivati erano messi a disposizione dei visitatori. Era presente, tra gli altri, il *Ritratto di giovane donna*<sup>\*\*</sup>, un dipinto esposto anche nel 1904, già ritenuto ritratto di Laura di Simone Martini<sup>46</sup>, che ai primi del Novecento era stato depositato temporaneamente da George Salting alla National Gallery<sup>47</sup> e nella mostra del 1904 fu esposto da William Lockett Agnew. In quest'occasione venne prestato da Benson, nel frattempo divenutone il proprietario<sup>48</sup>. Era accompagnato da una copia eseguita su tela, prestata da Robert Cust<sup>49</sup>. Il tema di quest'esposizione si addice particolarmente ad un club di facoltosi collezionisti d'arte. L'esposizione parrebbe una sorta di servizio cortesemente reso ai soci del club, per allertare su investimenti rischiosi o sottoporre ai loro occhi le trappole nelle quali sarebbero potuti incorrere o nelle quali erano già incorsi altri collezionisti. Come un servizio di soci per i soci può essere letto anche lo studio sulla conservazione di disegni ed acquerelli svolto da una sotto-commissione di membri del club. Questa analisi portò all'elaborazione di resoconti nel 1896 e nel 1898 messi a disposizione dei soci, dove si evidenziava il danno arrecato a questo tipo di opere dall'esposizione ai raggi solari<sup>50</sup>.

L'ultima mostra che si tenne al Burlington Club prima della seconda guerra mondiale fu nel 1939 e si intitolava *British Medieval Art*. Fu organizzata in coincidenza con il Congresso internazionale di storia dell'arte tenutosi all'University College di Londra tra il 24 ed il 29 luglio dello stesso anno<sup>51</sup>. Presentava un insieme di pezzi concessi in prestito addirittura anche da musei nazionali francesi e chiuse in bellezza un importante capitolo nella storia delle mostre e della critica d'arte<sup>52</sup>. Non parrebbe che l'attività del club sia ripresa completamente all'indomani del secondo conflitto mondiale, certamente non vi furono più organizzate mostre.

---

<sup>46</sup> Sulla vicenda dell'identificazione della giovane donna ritratta con Laura, si veda MAZZONI 2001, 147-149, nota 9.

<sup>47</sup> Per il passaggio dalla National Gallery di Londra, si veda *Exhibition of Sieneese Art* 1904.

<sup>48</sup> Il ritratto già Benson godette di una certa fortuna e ne furono tratte miniature ed incisioni, si vedano MAZZOCCA 1981 e PIERINI 2000, 42-46.

<sup>49</sup> Sui due ritratti, dei quali il secondo passò da Christie's a Londra il 9 giugno 1917 come ritratto di Laura, si veda *Catalogue of a collection of counterfeiters* 1924, 24, 41-42.

<sup>50</sup> Si veda *The Burlington* 1912, 28.

<sup>51</sup> Per un annuncio del convegno, ospitato per la prima volta in Inghilterra, si veda *The History* 1939.

<sup>52</sup> Il catalogo è privo di apparato illustrativo, si veda *Catalogue of an Exhibition* 1939. Per una recensione, dove è lodata quest'esposizione che riuscì a radunare in spazi limitati una raccolta completa e rappresentativa di arte medievale inglese non priva di novità, si veda PEVSNER 1939.

Il club ufficialmente ebbe vita fino al 1951. Nell'assemblea generale del 7 febbraio dell'anno 1951 fu deciso lo scioglimento del club. Dall'ultima lettera circolare per i soci, scritta dal segretario del club responsabile della liquidazione dei beni, si apprende che al gennaio 1952 la liquidazione era ultimata<sup>53</sup>. Tutti i beni del club furono venduti: la biblioteca da Sotheby's & Co. e gli arredi da Phillips, Son & Neale. Il ricavato delle vendite fu di ben 14570 sterline. Da quest'ammontare risultò un dividendo di novantadue sterline per ciascun iscritto, al quale la maggioranza dei soci optò di rinunciare a favore di una donazione al National Art Collections Fund<sup>54</sup>. Allo stesso fondo fu devoluta una percentuale delle commissioni di vendita da parte di entrambe le ditte interessate.

A testimonianza della storia del club<sup>55</sup>, i libri delle minute delle riunioni furono offerti al Victoria and Albert Museum di Londra, che si occupò anche di selezionare ed archiviare la corrispondenza ritenuta di interesse storico. Oggi questi materiali fanno parte della National Art Library, che, come è noto, ha sede all'interno del museo<sup>56</sup>.

#### LA BIBLIOTECA DEL CLUB

Tra i materiali riguardanti il Burlington Club alla National Art Library si trova anche il catalogo manoscritto del contenuto della biblioteca ad uso dei soci del club<sup>57</sup>.

Da quanto emerge dal catalogo a stampa del 1887, già da quell'anno i membri erano incoraggiati a contribuire con doni di volumi alla biblioteca del club e ad una

---

<sup>53</sup> Ho avuto modo di rintracciare in un raccoglitore miscelaneo alla British Library un esemplare a stampa di questa lettera, datata 25 gennaio 1952 e firmata G.B. Bailey. In essa è contenuta, come memento per i soci, un'incisione dell'etichetta, disegnata da Sherborn utilizzata per indicare l'appartenenza dei volumi alla biblioteca del club, si veda Londra, BL, *London. III. Miscellaneous institutions, societies*, 1879.c.2. (181).

<sup>54</sup> Questa istituzione era nata nel 1903 e contava fra i suoi membri fondatori numerosi soci del Burlington Club, tra i quali Lord Balcarres ossia David Alexander Lindsay, poi Conte di Crawford, primo presidente del fondo (e cugino di Evelyn Holford Benson). Per la storia del National Art Collections Fund si vedano WITT 1928, VERDI 2003, 34-43, 54, 60-66.

<sup>55</sup> Rispetto ad altri club londinesi, il Burlington ebbe vita relativamente breve. Forse per questo non entra nella letteratura del settore sulla città, non è menzionato per esempio in LEJEUNE 1979. Né mi risulta che sia mai stato studiato sistematicamente.

<sup>56</sup> Dagli archivi del museo degli anni 1950-1953 risulta che fu passata anche una copia di ognuno dei cataloghi delle esposizioni tenutesi al club. Ringrazio James Sutton degli archivi del Victoria & Albert Museum per aver cortesemente svolto le ricerche in merito.

<sup>57</sup> I due volumi manoscritti del catalogo furono compilati nel corso di un lungo arco di tempo, che arriva fino agli anni Trenta del Novecento, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club: Library Catalogue*, 86.VV.30-31, s.p.

sottoscrizione per il fondo biblioteca<sup>58</sup>. Il fondo biblioteca era costituito esclusivamente da donazioni e sottoscrizioni volontarie<sup>59</sup>. Dalla fondazione della biblioteca fino al 1904 la spesa complessiva sostenuta dal club per l'acquisto di libri ammontava a £ 3,664.7.8<sup>60</sup>.

Dal medesimo catalogo del 1887, si apprende che la biblioteca possedeva circa millequattrocento volumi<sup>61</sup>, nel 1912 ne possedeva già diverse migliaia<sup>62</sup>. Rappresentò sempre un importante strumento di ricerca: i membri del comitato promotore delle mostre del Burlington Club infatti si mostrano molto aggiornati e reattivi nei riguardi delle direzioni degli studi e degli argomenti delle esposizioni organizzate sia in patria che all'estero, fino all'allestimento dell'ultima esposizione nel 1939<sup>63</sup>.

Alla voce Siena nel catalogo manoscritto, numerosi sono i titoli elencati, venticinque circa quelli pubblicati prima del 1904, il più antico era la *Relazione delle cose più notabili della Città di Siena* del Pecci del 1752. Il club possedeva il catalogo generale illustrato della Mostra dell'Antica Arte Senese, ma non la monografia della stessa di Corrado Ricci. Tra le altre voci vi compaiono i tre album di fotografie di dipinti di scuola senese che nell'esposizione del 1904 erano sul tavolo, al centro della galleria. Questi album, importanti repertori di immagini messi a disposizione dei visitatori della mostra londinese, oggi purtroppo non sono rintracciabili. Essi non figurano nemmeno tra i 1136 lotti della vendita della biblioteca del club passati da Sotheby's a Londra nel 1951<sup>64</sup>. È un peccato, perché sarebbe stato interessante vedere quali immagini di opere furono scelte per far da complemento ai dipinti senesi esposti nella sede del club.

<sup>58</sup> Alla British Library di Londra (alla segnatura BL, 11907.f.5) ho trovato una copia di un catalogo della biblioteca del club, dove si legge il cortese invito, si veda *List of Books* 1887.

<sup>59</sup> La biblioteca del club godette di vari supporti, per esempio quando nel 1874 il Fine Arts Club chiuse i battenti, i fondi che erano ancora a disposizione dei membri fiduciari (duecento sterline) furono devoluti per l'acquisto di libri di argomento storico-artistico per la biblioteca del Burlington Club. Per questi dati, si vedano *The Burlington* 1912, 31 e *The Burlington* 1952, 97.

<sup>60</sup> Per questo dato si veda *Annual General Meeting Tuesday 30<sup>th</sup> May 1905* in NAL, *Burlington Fine Arts Club. Minute Books*, vol. 1 part II (1886-1912), s.p.

<sup>61</sup> Per questo dato si veda *List of Books* 1887.

<sup>62</sup> Per la situazione libri al 1912, si veda *The Burlington* 1912, 31.

<sup>63</sup> L'aggiornamento sulle nuove tendenze e sulle direzioni degli studi è costante nelle mostre organizzate dal club per tutti gli anni Trenta, si vedano in proposito MONCIATTI, PICCININI 2004, 824-826 e TOMASI 2004, 876. Per accenni a queste aperture, si veda CASTELNUOVO 2004, 797, 800, 801.

<sup>64</sup> Per i cataloghi di questa vendita, divisa in tre *tranches* tra il giugno ed il luglio 1951, si vedano *Catalogue of the Extensive* 1951/I, *Catalogue of the Extensive* 1951/II e *Catalogue of the Extensive* 1951/III. I tre album di fotografie esposti nel 1904 non vi compaiono. Va però osservato che molti dei libri che nel catalogo manoscritto della biblioteca del club figurano sotto Siena, non sono compresi nella vendita del 1951. Si può pensare che in seguito al secondo conflitto mondiale parte della biblioteca sia andata dispersa.

Per fare qualche esempio del livello di aggiornamento del club, nel 1923 la *Exhibition of Carvings in Ivory*<sup>65</sup>, risulta aggiornata sui criteri adottati da Adolph Goldschmidt nel *Corpus* allora in corso di pubblicazione ed i cui primi tre volumi risultano presenti nella biblioteca del club<sup>66</sup>. Nel 1925 il club organizzò una mostra con una quarantina di dipinti, una settantina di disegni e diversi mobili dal titolo *Exhibition of Italian Art of the Seventeenth Century*<sup>67</sup>, che parrebbe una risposta alla mostra sulla pittura italiana dei Seicento e del Settecento allestita a Palazzo Pitti nel 1922, della quale sia il catalogo che lo studio edito due anni dopo erano posseduti dalla biblioteca del club<sup>68</sup>.

#### LA EXHIBITION OF PICTURES OF THE SCHOOL OF SIENA

La prima idea di questa mostra, proposta dal *Exhibitions Committee* del Burlington Club<sup>69</sup>, fu approvata nella riunione del 30 giugno 1903 dal *General Committee* del club<sup>70</sup>. Già figuravano i nomi di Benson e David Lindsay nel *Exhibition Subcommittee*, con il potere di accogliere altri soci, e già figurava il nome di Douglas, che rimase sempre esterno al club.

Da quanto afferma Roger Fry in una lettera del 9 gennaio 1904, pare che la nomina di Douglas abbia creato qualche tensione tra i soci del club e che diversi membri della commissione, contrari alla nomina, minacciarono di dimettersi e furono calmati solo in

<sup>65</sup> Per il catalogo si veda *Catalogue of an Exhibition* 1923.

<sup>66</sup> Nel catalogo manoscritto della biblioteca del club sotto la voce 'Ivories' sono elencati una trentina di titoli, la gran parte editi prima del 1923. I primi tre volumi de *Die Elfenbeinskulpturen*, editi tra il 1914 ed il 1922, sono elencati sotto la 'G', si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club: Library Catalogue*, 86.VV.30-31, s.p. Non compare il quarto ed ultimo volume, uscito un anno dopo la mostra. Sull'importanza del *Corpus* degli avori e dei criteri li adottati, si veda BRUSH 2004, 236.

<sup>67</sup> Per il catalogo si veda *Catalogue of an Exhibition* 1925.

<sup>68</sup> Il catalogo della mostra di Palazzo Pitti del 1922 ed il testo del 1924 che la riguarda sono catalogati sotto la voce Florence, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club: Library Catalogue*, 86.VV.30-31, s.p.

<sup>69</sup> Ecco i nomi dei soci parte di questa commissione nel 1904, cui va attribuita la proposta della mostra: David Lindsay, Robert Benson, Thomas Carmichael, C.F. Davenport, Herbert Jekyll, John Stirling Maxwell, W.G. Rawlinson, Frederick Wedmore, Robert George Windsor-Clive, H.S. Theobald K.C., si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. General Committee Minute Book, IV, 1897-1914*, 86.KK.14, Committee 26th May 1903.

<sup>70</sup> Per la minuta manoscritta della riunione del 30 giugno 1903, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. General Committee Minute Book, IV, 1897-1914*, 86.KK.14, Committee 30th June 1903.

una successiva riunione grazie all'azione congiunta di Benson e Lindsay<sup>71</sup>. Questa difficoltà è rispecchiata dalle minute delle riunioni del *General Committee*, seppur siano scritte in forma asciutta e sintetica. Il nome di Douglas risulta tra i curatori il 30 giugno 1903, cioè al momento dell'accettazione ufficiale del progetto e dell'argomento della mostra, ma già allora risulta sbarrata la proposta di farlo socio onorario per il periodo della mostra, come era di prassi per i membri della sottocommissione organizzatrice delle mostre qualora fossero 'esterni' al club. Nella minuta della riunione del 2 dicembre 1903, di poco antecedente quindi alla lettera di Fry, si prende atto che Douglas non sia stato invitato ufficialmente dal *Exhibition Subcommittee*, né si contempla una possibilità di cambiamento di questa situazione; lo sblocco avvenne nella riunione del 29 marzo 1904, quando fu deciso che Lionel Cust e Douglas beneficiassero dello status di socio onorario per la durata dell'esposizione di arte senese<sup>72</sup>.

Escluse le attribuzioni a 'scuola senese' o 'scuola dei Lorenzetti', i nomi degli artisti senesi che compaiono nel catalogo superano di poco la trentina<sup>73</sup>. Per quanto ci è dato di capire dal catalogo, le opere di questi artisti erano disposte essenzialmente in due ambienti della sede del club: la *gallery* e la *writing-room*.

Il percorso di visita nella prima e più ampia sala partiva dai quattro pannelli di Duccio, allora di proprietà Benson (fig. 58), e finiva con il *Martirio di Santa Lucia*, sempre Benson, di Domenico Beccafumi (fig. 60). Il percorso della seconda sala, più piccola e con opere ascritte per lo più a scuola o in non buono stato di conservazione, si apriva con la *Crocifissione* di Ambrogio Lorenzetti (fig. 61) di Charles Fairfax Murray e si chiudeva con una *Madonna col Bambino*, ritenuta di scuola di Neroccio di

<sup>71</sup> La lettera, indirizzata a Mary Costelloe Berenson, narra fatti probabilmente noti a Fry, in quanto socio del club. Fry non nutriva simpatia per Douglas, agente e studioso rivale: lo definì, in una successiva lettera a Mary, un 'divorziato spretato'. Per i riferimenti alle lettere, si veda SUTTON 1972, 224. L'antipatia di Fry emerge anche in altro modo. Per esempio si veda la recensione – non favorevole – di Fry all'edizione di Crowe e Cavalcaselle curata da Douglas, si veda FRY 1904/I.

<sup>72</sup> Nella riunione del 29 marzo 1904, fu finalmente concesso a Lionel Cust e Douglas lo status di socio onorario per la durata dell'esposizione di arte senese, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. General Committee Minute Book, IV, 1897-1914*, 86.KK.14, Committee 30<sup>th</sup> June 1903, Committee December 2nd, Committee 29th March 1904.

<sup>73</sup> Tra gli apparati nelle prime pagine del catalogo, cui è riservata una appendice al termine di questo capitolo, si trova un *Index to masters represented*. Ecco i nomi degli artisti come vi sono riportati: Andrea di Niccolò, Andrea Vanni, Matteo di Balduccio, Antonio Barili, Domenico Beccafumi, Benvenuto di Giovanni, Benedetto di Giorgio, Barna da Siena, Niccolò di Buonaccorso, Naddo Ceccarelli, Guidoccio Cozzarelli, Duccio di Buoninsegna, Francesco di Giorgio Martini, Giovanni di Paolo, Girolamo di Benvenuto, Lorenzo di Pietro, Ambrogio Lorenzetti, Pietro Lorenzetti, Luca di Tommè, Simone Martini, Martino di Bartolomeo, Matteo di Giovanni, Lippo Memmi, Neroccio di Bartolommeo, Girolamo Pacchia, Pastorino Pastorini, Baldassarre Peruzzi, Pietro di Domenico, Sano di Pietro, Stefano di Giovanni, Ugolino da Siena e Francesco Vanni.

Bartolomeo. Conteneva anche un dipinto di Agnolo Gaddi, perché ritenuto eseguito da un pittore senese, parte della fiorente bottega fiorentina.

Oltre ai dipinti, esposti in ordine cronologico, all'interno della *writing-room* era visibile un gruppo di sette disegni, dei quali tre erano prestati da Murray, attribuiti a Sano di Pietro, Beccafumi e Martino di Bartolomeo, un busto in stucco di *San Giovanni Battista* dato a Neroccio di Bartolomeo ed una cornice intagliata in noce considerata di Antonio Barili, prestata dal Victoria & Albert Museum<sup>74</sup>.

A questo materiale si aggiungevano tre *cases*, vetrine con un numero di pezzi di piccole dimensioni che variava dai diciotto ai ventotto. La prima, classificata con la lettera 'A' conteneva maioliche, manoscritti, miniature ed altri oggetti come placchette, medaglie, statuette, croci processionali. La seconda, chiamata in catalogo *Case B*, conteneva anch'essa maioliche, ma anche smalti, medaglie, un dittico e tre coperte di biccherna del Victoria and Albert Museum<sup>75</sup>. Infine la vetrina C conteneva ventotto medaglie, in catalogo date a Pastorino Pastorini.

Il catalogo della *Exhibition of Pictures of the School of Siena* uscì nell'edizione senza tavole nel 1904 ed in quella illustrata di formato maggiore l'anno successivo. In nessuna delle due edizioni del catalogo sono presenti riproduzioni dell'allestimento della mostra, che possiamo quindi solo immaginare<sup>76</sup>. Le uniche fotografie che sono riuscite a trovare dell'interno del diciassette di Savile Row risalgono al 1921 (fig. 62, fig. 63, fig. 64). Furono scattate da Harry Bedford Lemere<sup>77</sup>, ben diciassette anni dopo la mostra di pittura senese. Data l'ampiezza del vano e la fonte di luce zenitale, credo

---

<sup>74</sup> Si tratta della cornice oggi considerata frutto della collaborazione tra Antonio Barili e il nipote Giovanni, sulla quale si veda FERRETTI 1985.

<sup>75</sup> Le coperte di biccherna o loro imitazioni stavano in questi anni diventando un oggetto di moda e di prestigio. Sappiamo che Icilio Federico Joni tra il 1894 ed il 1906 esportò oltre confine ben sessanta imitazioni di biccherne. Lady Harriet Wantage, nata Loyd, proprio nel 1904, a Siena, commissionò a Joni una legatura sul tipo della biccherna, per il suo volume su Pinturicchio di Corrado Ricci (che uscì in inglese nel 1902), legatura della quale rimase entusiasta. Sull'aneddoto si vedano CEPPARI RIDOLFI, MAZZONI 2002 e MAZZONI 2004. Una tavoletta di biccherna fu anche l'opera intorno alla quale ruota una novella di Paul Bourget, intitolata *La Pia* e pubblicata nel 1897, si veda BOURGET 1897 e l'ultimo paragrafo del quarto capitolo del presente lavoro.

<sup>76</sup> Ricordo che il primo giorno della già menzionata vendita della biblioteca del club del 1951, fu battuto un lotto contenente i cataloghi delle mostre del club nell'edizione senza tavole, con fotografie originali delle esposizioni inserite all'interno. La menzione è alquanto generica e le vicende del contenuto del lotto non sono facilmente ricostruibili.

<sup>77</sup> Il fotografo londinese Harry Bedford Lemere (1864-1944) era specializzato in fotografia di architetture. Gli scatti qui inclusi, non rendono giustizia alla sua perizia, forse per questo non sono noti nella letteratura che lo riguarda. Sulla sua figura e per la riproduzione di duecento delle sue immagini, si veda COOPER 1976.

mostrino la galleria dell'ultimo piano allestita per la mostra dei dipinti e oggetti d'arte della collezione di Robert Holford, suocero di Robert Benson<sup>78</sup>. Queste immagini, inedite, fanno parte dei City of London Archives di proprietà del National Heritage. Tenuto conto del noto conservatorismo dei club inglesi, l'aspetto della sala non deve esser stato molto dissimile nella mostra di arte senese del 1904<sup>79</sup>.

A testimonianza del carattere 'privato' della mostra, può essere indicativo scorrere l'albo dei prestatori. Le istituzioni pubbliche che prestavano opere erano sei: il Museo di Belle Arti di Anversa, il Bowes Museum della Contea di Durham, il Fitzwilliam Museum di Cambridge, la Royal Institution di Liverpool, il Christ Church College di Oxford ed infine il Victoria and Albert Museum di Londra. I privati, oltre a mercanti d'arte come William Lockett Agnew<sup>80</sup>, erano oltre quaranta. Di questi oltre la metà erano, all'epoca della mostra, soci del club, come si ricava, anche visivamente nell'elenco che segue grazie all'asterisco apposto ai loro nomi, altri lo sarebbero divenuti in seguito. Dei nomi abbreviati che compaiono nella *List of contributors* sono riuscita a scioglierne gran parte: Adolph von Beckerath, Robert Benson\*, Evelyn Holford Benson, Selwyn Brinton, Adelbert Wellington Conte di Brownlow\*, Lady Georgiana Mcdonald Burne-Jones, Charles Butler\*, Sir Thomas David Gibson Carmichael\*, Sir William Martin Conway\*, Sir Frederick Lucas Cook, suo fratello Wyndham Francis Cook\*, David Alexander Edward Lindsay Conte di Crawford, Robert Langton Douglas, Charles Locke Eastlake, John Henry Fitzhenry, Thomas Whitcombe Greene\*, George Harland Peck\*, Sir Herbert Jekyll\*, Rodolphe Kann\*, Sir James Knowles\*, George Babington Croft Lyons\*, William Grey Ellison Macartney\*, Ludwig Mond\*, John Pierpont Morgan\*, Sir Kenneth Muir-Mackenzie, Charles Fairfax Murray, Sir Hubert Parry, Alfred de Pass\*, Sir Edward Poynter\*, Sir William Blake Richmond, Max Rosenheim\*, reverendo E. Meadows Russell, George Salting\*, i coniugi Arthur Severn e Joanna Ruskin Agnew Severn, Frederick Edward Sidney\*, il Conte Grigorij Stroganov, John Edward Taylor\*, Henry Wagner, Lady Harriet Loyd Wantage, Henry Willett, Lady Mary (?) Worthington.

---

<sup>78</sup> Per il catalogo della mostra della Collezione Holford, si veda *Catalogue of Pictures* 1921. Sulla collezione Holford si veda PENNY 2004, 367-370.

<sup>79</sup> I club inglesi non sono celebri per cambiare l'arredamento, si veda LEJEUNE 1979. Per un confronto con gli allestimenti proposti nei primi decenni del Novecento in grandi collezioni private tedesche con quelli proposti da musei pubblici di Berlino o di Londra, si vedano rispettivamente DONATH 1920<sup>3</sup> e BAKER 1996.

<sup>80</sup> Sulla figura di Lockett (1858-1918) e sul suo operato all'interno della Agnew dal 1881 al 1913, si veda AGNEW 1967, 41-47.

Dal materiale che ho avuto modo di consultare, non emergono dati su costi o rimborsi per il trasporto delle opere, evidentemente a carico dei singoli prestatori, né per assicurazioni sui pezzi<sup>81</sup>. Probabilmente fungeva da sicurezza il fatto che l'accesso al club era rigorosamente limitato a soci e loro conoscenti.

#### IL CATALOGO E LE SUE DUE EDIZIONI

Il catalogo della mostra *Pictures of Siena* del 1904, esce in due edizioni, contraddistinte entrambe da una elegante veste grafica, con testo identico. La prima è priva di apparato illustrativo ed è di formato minore (mm 300 x 270)<sup>82</sup>. Gustavo Frizzoni, socio onorario del club, auspicava una seconda edizione del catalogo con queste parole: «non ci rimane se non augurare, che il benemerito circolo riesca a pubblicare prossimamente un Catalogo fornito di ricche illustrazioni. Sarà un ricordo duraturo, da attestare quale opportuno complemento l'Esposizione di Londra abbia recato alla contemporanea Mostra di Siena, massime per mezzo di alcune opere veramente peregrine del periodo più antico»<sup>83</sup>.

La redazione della seconda edizione del catalogo fu approvata dal club nel maggio 1904<sup>84</sup> e porta la data del 1905<sup>85</sup>. È di maggiore formato (mm 420 x 320) ed è corredata da ben quarantasette tavole fuori testo, molto numerose per i tempi. Le riproduzioni fotografiche furono fatte eseguire per l'occasione da parte del club alla ditta londinese *Artists Illustrators* e sono sia in bianco e nero che, altra novità, a colori<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> Tra i primi casi annoverati di copertura assicurativa, sappiamo che questa fu richiesta dal Marchese di Hertford per l'esposizione di Manchester del 1857, si veda HASKELL 2000, 148. Nell'esposizione di Primitivi francesi di Parigi del 1904, per ciascun pezzo fu sottoscritto un regolare contratto di assicurazione, si veda THIEBAUT 2004.

<sup>82</sup> Si veda *Exhibition of Pictures* 1904.

<sup>83</sup> Si veda FRIZZONI 1904/II, 270.

<sup>84</sup> Per la minuta manoscritta della riunione del 3 maggio 1904 dove fu approvata l'edizione maggiore del catalogo, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. General Committee Minute Book IV, 1897-1914*, 86.KK.14, Committee 3rd May 1904.

<sup>85</sup> Si veda *Illustrated Catalogue* 1905. Per motivi di chiarezza, ho privilegiato nelle indicazioni bibliografiche relative ai cataloghi del club di formato maggiore qui menzionati l'informazione che compare sulla coperta e non quanto riportato sul frontespizio, come sarebbe di prassi, dato che spesso le due edizioni presentano il medesimo frontespizio.

<sup>86</sup> Le due tavole a colori erano riservate a pezzi di maiolica firmati, un albarellino ed un piatto. Per quanto riguarda la tecnica fotografica, i fratelli Lumière misero in commercio le lastre autocromatiche nel 1907, ma già nel corso dell'Ottocento era possibile produrre immagini a colori grazie alla tricromia, si veda MIRAGLIA

Il volume presenta un taglio in un certo senso ancora attuale. Al bel frontespizio, anch'esso identico nelle due edizioni (fig. 65 e fig. 66), fa seguito la pagina dedicata al comitato organizzatore e quelle degli apparati: l'elenco dei prestatori, degli artisti e delle tavole. A seguire saggi introduttivi, tavole e schede fornite di bibliografia.

L'autore di tutti i testi del catalogo fu Douglas, il cui nome fu proposto da Benson, pilastro del club e, probabilmente, promotore del progetto della mostra<sup>87</sup>. I due erano già in rapporti: Douglas conosceva la raccolta Benson da tempo e ne aveva pubblicato alcune opere<sup>88</sup>.

L'introduzione è divisa in due parti. La prima verte su *Sienese Painting* ed è strutturata in ordine cronologico, da Duccio di Buoninsegna a tutto il Cinquecento. La seconda verte su *The Minor Arts of Siena* ed include una elaborata trattazione delle maioliche, le quali, tra le opere di arti minori in mostra, erano le più numerose. Meno ampie sono le trattazioni su miniature, oreficerie, intagli e medaglie, arti per le quali il riferimento frequente è a pezzi esposti alla Mostra di Siena, riferimenti motivabili col fatto che solo le ultime due classi di oggetti erano rappresentate all'interno del club.

Nell'introduzione ai dipinti lo studioso traccia un *excursus* dell'evoluzione dell'arte a Siena, sforzandosi di promuovere il primato della pittura senese su quella fiorentina, individuando tra l'altro negli stilemi della miniatura bizantina la fonte della precisione e della grazia tipiche senesi. L'accuratezza del catalogo fu rimarcata nell'immediato, per esempio da Paul Schubring<sup>89</sup>. Il saggio introduttivo in particolare fu apprezzato, a distanza di più di quaranta anni, da John Pope-Hennessy<sup>90</sup>.

Denys Sutton ha evidenziato gli aggiustamenti operati da Douglas nel testo dell'introduzione rispetto ai suoi precedenti contributi sull'argomento<sup>91</sup>, tra i quali spicca *A History of Siena* del 1902. Mostra più entusiasmo nell'illustrare l'attività di pittori come Duccio, Vecchietta, Neroccio, Giovanni di Paolo o Beccafumi. Rimane

---

1981, 495. Sui vari metodi per ottenere fotografie a colori e sulla loro stampa su supporto cartaceo ad inizio Novecento, si veda GILARDI 1972.

<sup>87</sup> In un articolo comparso su *La Balzana* nel 1927, in relazione alla vendita della collezione Benson,.

<sup>88</sup> Mi riferisco, ad esempio, alla *Tentazione di Cristo* di Duccio, presente in un articolo di Douglas uscito nel 1903 su *The Monthly Review*. Questo articolo parrebbe costituire una riflessione e premessa alla mostra del Burlington Club. Vi si esaltano la scuola romana e la scuola senese rispetto a quella fiorentina e si traccia un percorso dell'attività di Duccio di Buoninsegna, ritenuto il primo grande maestro italiano della pittura a tempera, si veda DOUGLAS 1903/I.

<sup>89</sup> Si veda SCHUBRING 1904/II, 472.

<sup>90</sup> Si veda POPE-HENNESSY 1947.

<sup>91</sup> Per l'articolo *An Annus mirabilis*, si veda SUTTON 1979/III, 295-301.

fedele alla sua predilezione per Matteo di Giovanni, del quale pubblica anche un sonetto inedito trovato nel corso delle sue ricerche d'archivio<sup>92</sup>. Dopo la polemica con Robert Hobart Cust si convince a chiamare Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Attribuisce inoltre per primo la tavola con la *Venere*\*\* a Girolamo del Pacchia (fig. 67). Sutton, nei numerosi interventi dedicati alla figura di Douglas, ha insistito sulle puntate polemiche contro Bernard Berenson contenute nel testo del catalogo, notate anche da alcuni recensori contemporanei. Arriva ad affermare l'esistenza di una riedizione epurata del volume. Piuttosto che differenze nella redazione dei testi, si possono segnalare accenni alle opinioni del critico rivale in entrambe le edizioni, in particolare in riferimento al *Miracolo del sacramento*\*\* di Sassetta del Bowes Museum ed alla *Predicazione di San Bernardino*\*\* (fig. 68), che Douglas ritiene di Vecchietta<sup>93</sup>.

Proprio questi due dipinti possono essere considerati tra le novità della mostra, in particolare la tavola prestata dalla galleria di Liverpool fu poi ritenuta, a partire dalla proposta di John Pope-Hennessy del 1947, di Francesco di Giorgio Martini<sup>94</sup>.

Altre attribuzioni sono cambiate nel corso del tempo. Il *Dittico dei Cloisters*\*\* già Benson, dato in mostra a Simone Martini fu avvicinato al Maestro del Codice di San Giorgio sia da Osvald Sirén che da Giacomo De Nicola su *L'Arte* già nel 1906. La tavoletta con *Santa Maria Maddalena* già a Berlino in collezione von Beckerath (fig. 69), data in mostra alla scuola di Simone Martini, fu considerata opera di Andrea Bonaiuti da Sirén in un articolo su *L'Arte* già nel 1906. Le quattro tavole con *Scene della vita di Cristo* (fig. 70a, fig. 70b, fig. 71a, fig. 71b), tra le quali figura il pannello con *Cristo al Limbo*\*\*, pervenute alla National Gallery di Washington e prestate in mostra da Frederick Cook, furono attribuite da Douglas a Girolamo di Benvenuto, ma già nel 1909 furono ascritte da Edward Hutton nella *New History* al padre del pittore, Benvenuto di Giovanni<sup>95</sup>. Il pannello con *Storie di Cristo* (fig. 72), oggi conservato nella Galleria di Nazionale di Arte Antica a Roma ed allora parte della collezione Stroganov, fu presentato al pubblico come di un giottesco senese vicino ai Lorenzetti e, dalla proposta di Raimond van Marle del 1924 in *The Development of the Italian*

<sup>92</sup> Il riferimento fornito da Douglas al manoscritto, da lui consultato alla Biblioteca Chigi di Roma, è M.V.102, si veda *Illustrated Catalogue* 1905, 25.

<sup>93</sup> Si veda *Illustrated Catalogue* 1905, 22-23, 59, 63.

<sup>94</sup> Per la proposta di attribuzione, si veda POPE-HENNESSY 1947. Per una scheda di catalogo con l'attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, si veda BELLOSI 1993.

<sup>95</sup> Dalla collezione Cook pervennero attraverso Wildenstein a Samuel Kress nel 1949. Per una scheda si veda SHAPLEY 1979, 66-67.

*Schools of Painting*, è considerato riminese, per molti Giovanni Baronzio<sup>96</sup>. I tre santi del Fitzwilliam di Cambridge, ritenuti in catalogo opera di scuola di Simone Martini, sono stati riconosciuti dal 1967 come *San Geminiano*, *San Michele Arcangelo* e *Sant'Agostino* (fig. 73), laterali del Polittico di Simone Martini della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano<sup>97</sup>. La *Morte di Sant'Efrem e storie di eremiti*\*\* o, forse meno correttamente ma più semplicemente, la *Tebaide*, allora in collezione Crawford ed oggi in deposito a Edimburgo (fig. 74), che Douglas associava ad un seguace pisano dei Lorenzetti, fu subito segnalata come quattrocentesca e probabilmente fiorentina nelle recensioni di Fry e di Frizzoni; Everett Fahy nel 2000 suggeriva per questo pannello il nome di Giuliano Amadei ed una esecuzione verso la fine del secolo<sup>98</sup>. Il *Trionfo della Castità*\* (fig. 76), attualmente in deposito presso l'Ashmolean Museum di Oxford ed allora prestato da Harriet Wantage, fu attribuito ad un seguace di Francesco di Giorgio Martini, mentre Burton Fredericksen nel 1969 lo considerò un lavoro dell'ambito di Liberale da Verona, non esente da ritocchi<sup>99</sup>. Per il desco da parto con *Diana e Atteone*\*\* già Lindsay fu proposta un'attribuzione in sede di catalogo a Matteo di Balduccio, mentre Miklòs Boskovits nel 1996 suggeriva il nome di Girolamo di Benvenuto<sup>100</sup>. I pareri non sono concordi per il supposto ritratto di *Alberto III Pio da Carpi*\*\* (fig. 75) già Mond ed oggi alla National Gallery di Londra, dato in catalogo a Baldassarre Peruzzi, che Roberto Longhi nel 1934 inserisce nell'*Officina ferrarese* proponendone l'autografia a Lazzaro Grimaldi e che Massimo Ferretti recentemente vede come opera dell'ambito di Domenico Panetti<sup>101</sup>.

<sup>96</sup> Federico Zeri ha ricostruito che il pannello ex-Stroganov costituiva la parte destra di un dossale con *Storie della Passione*, che al centro racchiudeva probabilmente una *Crocifissione*, ora perduta. Per una scheda della parte sinistra del dossale cui apparteneva il pannello ex-Stroganov, corredata di bibliografia, si veda BENATI 1995.

<sup>97</sup> Sul polittico già in Sant'Agostino a San Gimignano, ricordato da Giorgio Vasari e da Vincenzo Borghini, si veda LEONE DE CASTRIS 2003, 164-165, 348-349.

<sup>98</sup> L'attribuzione di Fahy, contenuta in una comunicazione scritta del 2000, è segnalata e parzialmente condivisa in BRIGSTOCKE 2000/III. Per una aggiunta al catalogo di Amadei e riferimenti anche a questa tavola, si veda STADERINI 2004/II, 335-337.

<sup>99</sup> Per l'attribuzione a Liberale da Verona, si veda FREDERICKSEN 1969. Al 1467 lo data Hans-Joachim Eberhardt nella sua tesi, si veda EBERHARDT 1983. All'ambito della prima produzione di Liberale lo attribuisce Luciano Bellosi (comunicazione orale). I ritocchi sono invece considerati tardo ottocenteschi da Gianni Mazzoni (comunicazione scritta). Ho avuto modo di visionare il dipinto che non è stato oggetto di restauro dal 1904 e che quindi presenta ancora le ridipinture tardo ottocentesche, particolarmente visibili nei visi delle fanciulle a destra.

<sup>100</sup> Questa attribuzione è riportata in DE CARLI 1997.

<sup>101</sup> Per l'avvicinamento alla scuola ferrarese, si veda LONGHI 1956<sup>2</sup>. L'attribuzione di Massimo Ferretti è riportata nella didascalia ragionata sul dipinto in Appendice, si veda FERRETTI 2004.

Di alcuni dei dipinti presenti nel 1904 al Burlington Club si sono perse le tracce ad esempio della *Fuga di Clelia* di Beccafumi (fig. 77) o della *Venere e amorini*\*\* di Girolamo del Pacchia (fig. 67); alcuni sono di ubicazione sconosciuta da molto tempo e poco noti agli studi come la *Madonna col Bambino tra quattro Angeli, San Bernardino e Santa Caterina da Siena*\*\* del Pacchia (fig. 78), tavola menzionata ad esempio negli elenchi di Berenson, ma credo mai riprodotta dopo il 1904, mentre la *Madonna col Bambino*\*\* firmata e datata da Naddo Ceccarelli è ricomparsa sul mercato londinese nel dicembre 2005<sup>102</sup>. Alcune tavole hanno cambiato aspetto in seguito ad interventi di restauro, per esempio il trittico di Duccio di Buoninsegna con la *Crocifissione*\*\* al centro delle collezioni reali o, in misura ancora maggiore, la *Natività* di Francesco di Giorgio Martini del Metropolitan Museum di New York, che in anni recenti è stata riunita, seguendo una vecchia indicazione di Federico Zeri, alla sua parte superiore raffigurante *Dio Padre benedicente tra angeli* (fig. 79 e fig. 80), della National Gallery di Washington<sup>103</sup>.

Douglas pubblica delle novità anche per le maioliche senesi, delle quali era già noto esperto<sup>104</sup>, che non sono però oggetto di questa trattazione. Esse erano il risultato di ricerche condotte all'Archivio di Stato di Siena<sup>105</sup>. Lo studioso delinea un quadro, ampiamente documentato, sui ceramisti attivi a Siena nel XV e XVI secolo, illustrando non solo i materiali e la produzione, ma anche la provenienza, gli spostamenti, le zone dove abitavano ed operavano in città e l'organizzazione della corporazione. Si apprende per esempio che Maestro Benedetto da Faenza, autore del *Piatto* (fig. 81) prestatato dal Victoria and Albert Museum<sup>106</sup>, nel solo anno 1518 realizzò ben duemila pezzi per l'Ospedale di Santa Maria della Scala.

Per rendere giustizia alla nota apertura al mezzo fotografico da parte dell'istituzione inglese<sup>107</sup> e per consentire al lettore di sfogliare, almeno virtualmente, il catalogo

<sup>102</sup> Questa tavola ha rappresentato uno dei record alla vendita della casa Christie's, avvenuta il giorno 8 dicembre 2005 a Londra dove è stata presentata, insieme ad altre otto opere, da Lady Brenda Cook, si veda ADAM 2006.

<sup>103</sup> La tavola, tagliata in due pezzi in passato ed adesso riunita, è di proprietà dei due musei, che si alternano nel disporne. Sull'intervento di reintegrazione si veda BROWN 2003.

<sup>104</sup> Per il suo studio sulle maioliche senesi del 1903, si veda DOUGLAS 1903/II.

<sup>105</sup> Per uno studio su Douglas e la maiolica antica, si veda SUTTON 1979/VI.

<sup>106</sup> Su questo ceramista e per un quadro sulla produzione ceramica a Siena, si veda ANSELMINI ZONDADARI 2005, 129.

<sup>107</sup> L'argomento è trattato nel presente lavoro, qui basti MONTANARI (a cura di) 2001, 42-62, 46.

illustrato, questo capitolo è seguito da una appendice illustrata, dedicata ai dipinti ai quali, nell'edizione maggiore del catalogo, era stata riservata una tavola e che in questa sede sono contrassegnati da doppio asterisco. Ciascun dipinto è corredato da una didascalia ragionata: vi sono indicati l'autore, il titolo e, quando possibile, le dimensioni della superficie dipinta, eventuali iscrizioni, il prestatore alla mostra del Burlington Fine Arts Club, sia esso un privato oppure un ente, il numero di inventario, l'anno di acquisizione da parte del prestatore, se noto, l'attribuzione con la quale il dipinto compariva alla mostra londinese, se differente dall'attuale, l'ubicazione, se conosciuta dalla scrivente, ed un riferimento bibliografico recente che contenga, possibilmente, oltre ad ulteriore bibliografia, approfondimenti sulla vicenda critica e sulla provenienza del dipinto.

#### I VISITATORI E L'ATTENZIONE DELLA STAMPA

Trattandosi di un club privato, per regolamento, oltre agli iscritti, gli unici visitatori esterni ammessi alle mostre erano persone invitate da uno dei soci. Per evitare l'accesso ad ospiti esterni non accompagnati, in una riunione all'inizio del 1905 fu deciso che i visitatori delle esposizioni che non fossero soci, dovessero aspettare il socio accompagnatore nella *Entrance Hall* e che il portiere non li ammettesse alla visita se non in compagnia di un membro del club<sup>108</sup>. Anche gli inviti al club erano strettamente personali e portavano la scritta «non trasferibile»<sup>109</sup>.

Per statuto i soci potevano essere al massimo cinquecento, cifra di fatto mai raggiunta né avvicinata, nel 1904 i membri ordinari ammontavano a trecentocinquantanove<sup>110</sup>. L'esposizione più frequentata dei primi decenni di esistenza

<sup>108</sup> Per questa decisione si veda la minuta manoscritta della riunione, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. General Committee Minute Book, IV, 1897-1914*, 86.KK.14, Committee January 31st 1905.

<sup>109</sup> Nel marzo 1905 fu deciso che questa scritta fosse addirittura stampata in inchiostro rosso, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. General Committee Minute Book, IV, 1897-1914*, 86.KK.14, Committee March 7th 1905.

<sup>110</sup> Il totale dei soci aumenta costantemente in questo periodo. Per questo dato, si veda *Annual General Meeting Tuesday 31<sup>st</sup> May 1904* in NAL, *Burlington Fine Arts Club. Minute Books*, vol. 1 part II (1886-1912), s.p. Nel 1914 i membri erano quattrocentotrentuno, il numero massimo si registra nel 1924 con quattrocentotrentaquattro soci, si veda *The Burlington 1952*, 98.

del club fu quella dedicata a Dante Gabriele Rossetti nel 1883<sup>111</sup>, con 12133 visitatori (membri del club esclusi). Nonostante il successo di pubblico della mostra del pittore preraffaelita, vorrei sottolineare come l'arte e gli artisti contemporanei non rientrassero tra i motivi di interesse primario del club<sup>112</sup>. Tra i membri del club figurano rari nomi di artisti, Whistler fu espulso dal club nel 1867, con una motivazione di tipo personale. Per protesta, a breve distanza di tempo, si dimisero anche i fratelli Rossetti<sup>113</sup>.

L'esposizione di pittura senese fu di medio successo, se rapportata a quanto sappiamo di altre mostre tenutesi al Burlington Club nello stesso giro di anni. Ebbe un totale di 4253 visitatori esclusi gli oltre trecentocinquanta soci<sup>114</sup>, quella di antica arte umbra del 1906 ne ebbe 4312 e quella di pittura veneziana del 1912 segnò il picco di presenze tra le mostre di arte italiana con 5356 visitatori. Il periodo di maggior prosperità economica del club è stato indicato negli anni dal 1898 al 1912, quando appunto era alto il numero dei soci e quando le esposizioni erano di un notevole livello scientifico e qualitativo, come riflettono i relativi cataloghi.

La capitale dell'impero britannico a quest'epoca era la più popolosa città del mondo. Nel 1901 l'area metropolitana superava i seimilioni e mezzo di abitanti<sup>115</sup>. Nonostante ciò, il carattere delle proposte del club parrebbe disinteressato al successo di pubblico, forse proprio perché rivolto ad un pubblico 'interno' al club. Esso consisteva essenzialmente in amatori e conoscitori d'arte, spesso in possesso di importanti collezioni, ed in un ristretto numero di intendenti, ben introdotti. La rarefazione e l'esclusività dei frequentatori del club era ulteriormente garantita dall'esclusione di antiquari e mercanti d'arte dalla possibilità di diventarne membri, sebbene questi fossero ammessi a frequentare le conferenze o come prestatori alle esposizioni<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> L'esposizione sui lavori di Dante Gabriele Rossetti si tenne ad un anno dalla morte dell'artista, in contemporanea con una esposizione su Rossetti alla Royal Academy, si veda *Pictures, drawings, designs* 1883.

<sup>112</sup> Solo nei primi anni di vita del Burlington Club si registra una certa apertura all'arte contemporanea, per esempio due mostre furono dedicate al *Liber Studiorum* di Turner ed un'altra fu dedicata ai disegni di Edward Burne-Jones.

<sup>113</sup> La proposta di espulsione veniva da Seymour Haden, socio del Club e cognato del pittore. Per i documenti sul caso Whistler si veda NAL, *The Burlington Fine Arts Club: records and correspondence relating to James McNeill Whistler's expulsion from the club*, PC 12/6. Sulla vicenda si vedano *The Burlington* 1912, 14, *The Burlington* 1952, 98 e BAILEY 1999.

<sup>114</sup> Per l'ammontare dei soci e dei visitatori della mostra, si veda *Annual General Meeting* 1905.

<sup>115</sup> L'area metropolitana in questione è generalmente chiamata 'Greater London', Londra città in senso stretto contava al 1901 oltre quattro milioni e mezzo di abitanti, si veda SERVICE 1979.

<sup>116</sup> Per questa regola, si veda *The Burlington* 1912, 57.

L'apertura dell'esposizione di Londra venne registrata dalla stampa londinese, per esempio sul *Times*<sup>117</sup>, sul *Daily Telegraph*<sup>118</sup>, sul *Sunday Times*<sup>119</sup> o sul settimanale *The Athenæum*<sup>120</sup>. Se per alcuni dei pezzi apparsi su periodici inglesi si trattava di annunci con qualche indicazione sulle principali opere esposte al Burlington Club, in altri il respiro della recensione era più ampio. È questo il caso dell'articolo apparso sul *Daily Telegraph*, senza firma e non privo di critiche. Si loda l'iniziativa, divisa in due sezioni di pittura ed arti minori, la qualità di alcuni grandi artisti, non ultimo Beccafumi. Si nota l'assenza di opere di Ambrogio Lorenzetti e, mancanza considerata ancora più grave, di opere di Andrea del Brescianino (*sic*). Si depreca anche la presenza di insinuazioni di tipo personale da parte di Douglas nel trattare Sassetta, che avrebbero dovuto essere epurate dal catalogo. Si aggiunge infine che per una corretta visione dell'arte senese, se non armati di un invito al club, si poteva esplorare il territorio senese o, più facilmente, visitare collezioni pubbliche inglesi, prima fra tutte la National Gallery. Il trafiletto apparso sul *Sunday Times* e firmato da Frank Rutter contiene essenzialmente critiche. Egli afferma che si riesce ad amare i pittori senesi grazie alla finezza delle composizioni, delle scelte cromatiche e della stesura pittorica e, nonostante il conservatorismo, nonostante la piattezza di modellato e la decadenza cui si assisterebbe dopo Duccio. Rutter conclude che la pittura senese è sovrastimata e rischia di obliterare il valore di altri artisti, come lo scultore Jacopo della Quercia.

L'apertura dell'esposizione fu annunciata e seguita con interesse anche dalla stampa senese<sup>121</sup>, in particolare dal periodico *Il Libero Cittadino*, che il 19 giugno 1904 pubblicò la traduzione della recensione alla mostra uscita il precedente 23 maggio sul *Times*<sup>122</sup>. Nell'articolo del quotidiano inglese, che uscì senza firma, dopo notazioni sulla difficoltà ad apprezzare la scuola senese da parte del pubblico, venivano rivolti rimproveri alle autorità ecclesiastiche italiane per aver consentito che importanti opere d'arte o parti di esse venissero smembrate e disperse. Vi si leggono interessanti notizie

---

<sup>117</sup> Per l'articolo del *Times*, si veda *The Burlington* 1904. Né la mostra di Siena né quella del Burlington Club sono recensite su *The Times Literary Supplement*, il supplemento culturale del quotidiano londinese del venerdì.

<sup>118</sup> Per l'articolo del *Daily Telegraph*, si veda *Exhibition of Sieneese Art* 1904.

<sup>119</sup> Per il trafiletto del *Sunday Times*, si veda RUTTER 1904.

<sup>120</sup> Si veda il trafiletto su *The Athenæum* nella rubrica 'Fine-Art Gossip', *Fine-Art Gossip* 1904/II.

<sup>121</sup> Si veda ad esempio *L'arte antica senese in Inghilterra* 1904, dove si riporta notizia dell'avvenuta apertura e si loda l'operato del Douglas, in quei giorni presente a Siena.

<sup>122</sup> Si veda l'articolo *Ancora dell'Esposizione* 1904, su cui anche SPALLETTI 1994, 572.

sulle vicende di alcuni dipinti ed una rassegna delle principali opere esposte. L'autore della recensione dissente da qualche attribuzione proposta in catalogo, come quella del *Ritratto di dama di profilo* Mond (fig. 82) dato a Matteo di Giovanni, vicino piuttosto a suo parere al ritratto di soggetto analogo del Museo Poldi Pezzoli, oggi ritenuto del Pollaiuolo, e non considera senesi gran parte delle medaglie rinascimentali esposte. Dissente anche dall'attribuzione a Baldassarre Peruzzi del *Ritratto di Alberto Pio da Carpi* (fig. 75), esposto sempre dai coniugi Ludwig e Henrietta Mond, e raccomanda la visione anche della *Crocifissione* di proprietà Murray attribuita a Ambrogio Lorenzetti (fig. 61), sebbene non fosse in buono stato di conservazione.

#### SU QUANTO FU SCRITTO E RISCritto

Charles Holmes recensisce anonimamente l'esposizione sul numero del 4 giugno del periodico *The Athenæum*<sup>123</sup>. Egli era a quell'epoca critico d'arte per *The Athenæum* ed, in un certo senso, un prodotto di Roger Fry<sup>124</sup>. Holmes arriva a scrivere con stile e contenuti così mimetici rispetto a Fry da esser scambiato per il più maturo collega anche da studiosi, come Gustavo Frizzoni e da familiari di Fry stesso<sup>125</sup>. Non è forse un caso che i confronti proposti in questo articolo siano con Primitivi della raccolta Gambier-Parry, oggetto di un articolo di Fry uscito sul *Burlington Magazine* dell'anno precedente. In questo intervento Holmes miscela proposte attributive a pungenti osservazioni ed attacchi contro Douglas. Esordisce sottolineando assenze di opere degne della triade Neroccio de' Landi, Matteo di Giovanni e Benvenuto di Giovanni, anche se in seguito ammette che la *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria*\*\* di Neroccio, già Ruskin e passata in eredità a Severn, rappresentava la scoperta della mostra e che la *Madonna col Bambino*\*\* prestata da George Salting era opera squisita di Benvenuto di Giovanni. Tra i dipinti presenti in mostra loda la qualità di quelli di Duccio, Simone Martini e Beccafumi. Per la

<sup>123</sup> Per la recensione si veda HOLMES 1904.

<sup>124</sup> Sui suoi curiosi consigli per collezionisti contenuti nel *Pictures and Picture Collecting* del 1903, si veda HERMANN 2002, 19. Nel Settembre 1903 Holmes diventa curatore del *Burlington Magazine*: sono i primi momenti di difficoltà della rivista. Dal 1909 sarà direttore della National Portrait Gallery ed in seguito della National Gallery di Londra, si veda ELAM 2003, 148. Sui rapporti tra Holmes, lo storico dell'arte Frank Jewett Mather e l'editore statunitense August Jaccaci, si veda GENNARI SANTORI 2003/I.

<sup>125</sup> Per lo scambio operato da Frizzoni, si veda FRIZZONI 1904/II, 261 nota 2, e dalla sorella di Fry, si veda LEAHY 2002, 234.

produzione senese più tarda, lamenta l'assenza di lavori di Pacchiarotti, che pure erano presenti in collezione Butler. Alcune attribuzioni poi sono alquanto ardite. Assegna ad un pittore giottesco vicino all'autore della *Natività* Gambier-Parry il pannello Stroganov (fig. 72), mentre ritiene la *Tebaide*\*\* (fig. 74) opera quattrocentesca ed assolutamente senese. Riguardo al *Ritratto muliebre*\*\* di Girolamo di Benvenuto, mi pare interessante la motivazione che permette a Holmes di ritenerlo autentico e non un falso: solo falsari moderni sarebbero stati in grado di imitare così bene la tecnica degli antichi maestri senesi, ma essendo il dipinto già noto nel 1904 da più di un secolo, non poteva che essere opera antica! Si scaglia contro una supposta volontà di autocelebrazione da parte di Douglas e depreca quanto scritto dal curatore sul Sassetta del Bowes Museum perché conteneva insinuazioni contro l'altro eminente studioso del pittore, Berenson, alle cui ricerche si doveva la riscoperta di quest'opera. Per questo arriva ad augurarsi una revisione totale del catalogo.

Non sorprende che sulla stessa linea sia Roger Fry, socio del club dal 1902<sup>126</sup>, che recensisce la mostra sul numero di agosto della *Rassegna d'Arte*<sup>127</sup>. È anche vero che buona parte dei contributi critici usciti in relazione alla mostra riproponevano, più o meno deliberatamente, gli stessi problemi attributivi ed analoghi punti di vista. Fry lamenta l'assenza di affreschi e di grandi pale d'altare. Non ritiene che i Lorenzetti vi figurino degnamente ed estrapola dal catalogo di Ambrogio il dipinto con *Storie di Cristo* Stroganov (fig. 72), considerandolo di scuola romano-fiorentina, la *Crocifissione* Murray (fig. 61) e la *Tebaide*\*\*, ritenendola piuttosto opera quattrocentesca fiorentina. Ammette però che pittori come Duccio, Ugolino da Siena o Simone Martini fossero ottimamente rappresentati. Attribuisce solo ad un seguace di quest'ultimo però *San Geminiano, San Michele e Sant'Agostino* (fig. 73) del polittico di San Gimignano del Fitzwilliam Museum di Cambridge e, come Holmes, ritiene il *Cristo portacroce*\*\* opera di Lippo Memmi. Apprezza anche l'abilità di artisti senesi meno noti, come Naddo Ceccarelli e Giovanni di Paolo. Infine considera il *Ritratto di dama di profilo* della collezione Mond (fig. 82), ascritto a Matteo di Giovanni, di Piero Pollaiuolo, come quello del Museo Poldi Pezzoli a Milano. Per le arti minori Fry apprezza, oltre alla rarità delle maioliche esposte, la possibilità offerta dalla mostra di riunire ad esempio le

<sup>126</sup> Per la scheda manoscritta a supporto della candidatura di Fry, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. Candidates books*, VI, 86.KK.30, numero 937. Lo stesso Fry nel 1908 sostiene la candidatura di Charles Holmes, si veda NAL, *Burlington Fine Arts Club. Candidates books*, VII, 86.KK.31, numero 1149.

<sup>127</sup> Si veda FRY 1904/II.

due metà di un fermaglio in smalti traslucidi, appartenenti l'una al Victoria and Albert e l'altra al collezionista John Fitzhenry. Non apprezza invece i supposti attacchi a colleghi contenuti nel testo della prima edizione del catalogo, indegni di un testo prodotto da un ente qualificato e indipendente come il Burlington Club.

Doppia recensione alle due esposizioni di Siena e Londra, data la complementarità dei due eventi, riserva André Pératé, sui numeri di settembre ed ottobre 1904 di *Les Arts*<sup>128</sup>. I due articoli sono suddivisi in lunghi paragrafi dedicati a pittura, scultura ed oreficeria, tessuti e ceramiche. Il club, in attesa della pubblicazione del catalogo illustrato, non concesse riproduzioni di opere esposte a Londra all'autore, il quale dichiara di basarsi sull'edizione del catalogo senza tavole. Alla serie delle tavole di Simone Martini del museo di Anversa esposte a Londra, che oggi sappiamo parte del polittico portatile Orsini (fig. 83), Pératé aggiunge una *Andata al Calvario* conservata al Louvre ed un *Seppellimento di Cristo* del museo di Berlino. Attribuisce poi a Lippo Memmi il *Cristo portacroce*\*\* Benson e ritiene del XV secolo e non dell'ambito lorenzettiano il pannello con la *Tebaide*\*\* (fig. 74). Per il periodo successivo esalta l'opera di Matteo di Giovanni e di Beccafumi, esprime dei dubbi che il *Trionfo della Castità*\*\* Wantage (fig. 76) sia effettivamente senese ed anche che le ceramiche esposte in Palazzo Pubblico siano di fabbriche senesi.

Douglas, nel recensire la mostra di Siena sul mensile *The Nineteenth Century* nel novembre 1904, non si fa sfuggire l'occasione di fare qualche riferimento alla contemporanea mostra del Burlington Club<sup>129</sup>. Rimarca come, in termini di qualità delle tavole e di pezzi dei protagonisti della scuola senese, la 'sua' mostra fosse di gran lunga superiore a quella in Palazzo Pubblico. Afferma forse non a torto, che pittori come Duccio, Ugolino, Simone Martini e Francesco di Giorgio potevano esser meglio studiati a Londra che non a Siena. Aggiunge però che Giovanni di Paolo era ben rappresentato in entrambe le sedi espositive. Nel lodare le capacità ritrattistiche di Matteo di Giovanni, fa riferimento al sonetto sull'argomento da lui scoperto e pubblicato nel catalogo di Londra. Tesse infine un elogio dei tesori d'arte nel loro contesto e dell'atmosfera incantata e ferma nel tempo della sua «Old Siena»<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Si vedano PÉRATÉ 1904/I e PÉRATÉ 1904/II.

<sup>129</sup> Si veda DOUGLAS 1904, 760, 764, 767, 771.

<sup>130</sup> Così Douglas affettuosamente chiama Siena nella lettera al colonnello Croft Lyons di cui alla nota 7.

Frizzoni, socio onorario del club, recensisce questa mostra su *L'Arte*<sup>131</sup>, ripropone ampi brani del catalogo di Douglas in merito ai quattro pannelli di Duccio di proprietà Benson, per i quali concorda sulla pertinenza alla *Maestà*, per il *Trittico*\*\* di Duccio prestato da Edoardo VII propone una data di esecuzione anteriore alla *Maestà*, per la *Crocifissione*\*\*, oggi considerata del Maestro della Madonna di Città di Castello ed allora attribuita a Duccio, propone la pertinenza della figura di San Giovanni a Segna di Bonaventura. Ripercorre brevemente le vicende del polittico di Ugolino da Siena, che fino al principio dell'Ottocento era in Santa Croce a Firenze (fig. 84), e rettifica la pertinenza della *Tebaide*\*\* al quindicesimo secolo, piuttosto che all'ambito di Lorenzetti proposta in catalogo. Riporta l'iscrizione con data che compare alla base della tavoletta di Simone Martini di Liverpool e la colloca nel periodo avignonese del pittore. Riguardo alle tavole di Simone Martini di Anversa, in linea con Pératé, aggiunge alla serie una *Andata al Calvario* conservata al Louvre. Il critico osserva inoltre, in linea con altri recensori, che la disponibilità al prestito da parte del museo di Anversa sia da considerarsi in risposta ai generosi prestiti concessi da Londra in occasione della mostra su Van Dyck, tenutasi in quella città pochi anni prima<sup>132</sup>. Concorda con Fry sulla partecipazione, almeno per il disegno, di Simone Martini all'esecuzione del *Cristo portacroce*\*\* dato a Barna da Siena e sul considerare giottesche e non senesi le *Storie di Cristo* di proprietà Stroganov (fig. 72). Frizzoni non concorda con l'attribuzione a Matteo di Giovanni del *Ritratto di dama di profilo* di proprietà Mond (fig. 82), da ritenersi piuttosto di scuola fiorentina. Più severo con l'introduzione alla sezione delle arti applicate, loda in particolare la selezione delle maioliche allestita ad opera di Douglas e propone un parallelo tra un piatto firmato sul retro da Maestro Benedetto di Giorgio da Faenza del Victoria and Albert Museum e uno conservato nelle raccolte municipali di Milano e, concordemente con Fry, ascrive a scuola lombarda piuttosto che senese il *Dittico con l'Adorazione dei Magi* in smalti traslucidi di proprietà Taylor.

Louise Richter sulla *Zeitschrift für Bildende Kunst* del 1905 passa in rassegna congiuntamente le due esposizioni di arte senese di Siena e di Londra<sup>133</sup>, ripercorrendo lo sviluppo dell'arte senese attraverso l'illustrazione dei pezzi più importanti di

<sup>131</sup> Per il riferimento a questa recensione, si veda FRIZZONI 1904/II.

<sup>132</sup> Per un inquadramento sulla mostra su Van Dyck tenutasi ad Anversa nel 1899, si veda HASKELL 1994, 557 e HASKELL 2000, 104, 105, MONTANARI (a cura di) 2001, 59-60.

<sup>133</sup> Si veda RICHTER 1905.

entrambe le mostre. Pur senza aggiungere contributi critici rilevanti, la studiosa non manca di sottolineare la qualità dei dipinti esposti al Burlington Club.

Concludendo questa carrellata di recensioni, osserverei che nessuno degli autori sopramenzionati considera anche solo la possibilità che il *Ritratto di dama di profilo* (fig. 82) di proprietà Mond e proveniente dalla raccolta di William Graham sia falso, fatto che a distanza di un secolo pare indubbio<sup>134</sup>.

#### ALCUNI EVENTI CONTEMPORANEI, UN CONFRONTO CON LA MOSTRA DI SIENA

Considerato il carattere 'di nicchia' dell'esposizione di arte senese del Burlington Club, perde un po' di significato il confronto con grandi eventi coevi proposti sia oltreoceano, ed il pensiero naturalmente va alla *Louisiana Purchase Exposition* di Saint Louis del 1904 con i suoi diciannove milioni di visitatori<sup>135</sup>, che nel palpitante clima culturale della capitale dell'Impero Britannico<sup>136</sup>. Ciò premesso, data la vicinanza alla sede del club in Savile Row della Burlington House, non si può fare a meno di ricordare l'esposizione annuale di dipinti di giovani artisti inglesi alla Royal Academy, tradizionale appuntamento con l'arte contemporanea capace di muovere folle di visitatori<sup>137</sup>.

Ha forse più senso confrontare la mostra di pittura senese di Londra con la mostra dell'Antica Arte Senese, svoltasi a Siena dall'aprile all'ottobre dello stesso 1904.

Quella di Palazzo Pubblico fu una impresa sostanzialmente pubblica, anche se portata a termine grazie al finanziamento del Monte dei Paschi di Siena, intrapresa come scelta di una politica culturale adottata da eminenti cittadini senesi per la propria

---

<sup>134</sup> Berenson nel 1963 attribuiva questa tavola, passata sul mercato l'ultima volta nel 1955, a Davide Ghirlandaio, così come Oliver Garnett, si veda GARNETT 2000, 316. Su William Graham e i suoi *Old Masters*, si veda GARNETT 2000, 148-157, 182-186. Si tratta evidentemente di un falso di ispirazione pollaiolesca, come se ne conoscono numerosi altri, si vedano KURZ 1948 e DE MARCHI 2001, 82. Sull'importanza del genere del ritratto per i collezionisti, si veda RUBIN 2000.

<sup>135</sup> Data la sostanziale differenza di taglio e di ambizioni, bastino in questa sede i riferimenti sulla esposizione di Saint Louis inclusi nel primo capitolo.

<sup>136</sup> Per una rassegna sui principali eventi artistici tenutisi a Londra nel 1904, si veda CARTER 1905, 3-8, 127-133.

<sup>137</sup> Per i lavori dei talenti della Royal Academy del 1904, si veda *Royal Academy Pictures* 1904. Le *Summer exhibitions* di opere di artisti contemporanei alla Royal Academy iniziarono nel 1769 ed il primo catalogo a stampa con fotografie uscì nel 1886. Avevano enormemente più successo delle esposizioni di antichi maestri. Sull'argomento si vedano LUCKHURST 1951, 28-42 e HUTCHISON 1968, 140, 241.

città<sup>138</sup> e frutto dell'impegno di un ampio comitato organizzatore, cui la cittadinanza rispose con entusiasmo<sup>139</sup>. Per l'occasione, come ho già detto, furono intraprese varie iniziative pubbliche a breve ed a lungo termine, tra le quali ricordo un Palio straordinario, l'apertura di un Ufficio di informazioni turistiche ed il restauro di Palazzo Pubblico (fig. 7). Il Palazzo fu liberato dalla Corte d'Assise e riaperto al pubblico, a coronamento di una lunga serie di interventi di ripristino e restauro architettonico svolti nel centro cittadino. La mostra contò quarantamila entrate, cifra davvero ragguardevole. Si trattò di un grande progetto che in modo più o meno diretto coinvolse la città intera, dai privati che mettevano in mostra i tesori di famiglia agli affittacamere. Per la preparazione dell'evento venne battuto il territorio in cerca di opere chiesa per chiesa, vennero esposti e censiti oggetti da tutta la provincia. Migliaia di pezzi furono segnalati e raccolti, talora di artisti minori e di qualità non sempre eccelsa. Una analoga campagna di registrazione capillare e di riproduzione fotografica delle opere presenti sul territorio si svolse in vista della mostra di arte medievale di Barcellona del 1902, trattata nel primo capitolo. Mentre all'esposizione del Palacio de Bellas Artes seguirono donazioni ed acquisti portati avanti dalla Junta Municipal de Museos y Bellas Artes volti alla salvaguardia del patrimonio artistico locale, a Siena al contrario, una volta conclusa la Mostra di Arte Antica, molti pezzi provenienti da collezioni private furono immessi sul mercato e dispersi.

La mostra del Burlington Club viceversa può essere considerata come una esclusiva vetrina per una serie di acquisti portati avanti in un fiorente clima economico da facoltosi collezionisti inglesi, anche non recentissimi, come si evince dalle date di acquisizione che compaiono nell'Appendice che segue. Si trattava di poco meno di settanta selezionati dipinti e sette disegni. In gran parte i pezzi erano di straordinaria qualità. È questo il caso, ad esempio, del trittico di Duccio che già a metà Ottocento entra nelle collezioni reali inglesi. La *Exhibition of Pictures of the School of Siena* fu il

---

<sup>138</sup> La Mostra d'Arte Antica Senese, che come operazione culturale rilancia l'immagine di Siena nel mondo, si inquadra in una serie di scelte economico-politiche portate avanti a Siena dalla fine dell'Ottocento di opposizione ad una conversione industriale dell'economia cittadina e, dopo il primo conflitto mondiale, di deindustrializzazione, a favore di altre fonti economiche quali la campagna, la banca ed il turismo, si veda CARDINI 2001, 23-25.

<sup>139</sup> Indicativo in questo senso un breve articolo comparso sul periodico senese *Il Libero Cittadino* alla vigilia dell'inaugurazione della Mostra di Arte Antica Senese, dove si invita l'intera cittadinanza ad adoprarsi per la buona riuscita dell'esposizione ed affinché Siena apparisse «città ospitale, colta e gentile». Questo obiettivo sarebbe stato perseguibile in vari modi: contribuendo finanziariamente alle obbligazioni della mostra, prestando la propria opera come cittadini, lavorando perché le vie ed i negozi della città si presentassero al meglio, osservando le disposizioni della polizia municipale e tenendo un contegno corretto; si veda *Per la mostra dell'arte antica* 1904.

frutto del lavoro di un ristretto gruppo di esperti e collezionisti, fu organizzata ed ospitata da un club privato, con sede in una palazzina nel centro di Londra (fig. 59), club di rarefatta frequentazione, dove non era prevista la vendita di biglietti di ingresso, che aprì le sue porte per l'occasione a poco più di quattromila visitatori esterni, solo dirette conoscenze dei membri del club. Le opere ovviamente non furono prestate da chiese o da altre istituzioni religiose, ma in massima parte da collezioni private inglesi, dove erano pervenute per acquisto o eredità nel corso dell'Ottocento.

Un aspetto che le due esposizioni ebbero in comune fu che le trattative per la vendita delle opere esposte furono intavolate a poca distanza dalla chiusura della mostra ed anche, naturalmente, più in avanti nel tempo. La dispersione di alcune importanti opere dopo la mostra di Palazzo Pubblico è stata trattata in altra sede<sup>140</sup>, mentre per l'Inghilterra tra i momenti di dispersione va senz'altro ricordata la vendita della collezione Benson del 1927. Accanto a questa grande vendita si possono ricordare alcuni episodi isolati. La *Deposizione nel Sepolcro*\*\* ed il *Cristo alla Colonna* di Ugolino di Nerio, esposte dal reverendo Meadows Russell, passarono da Londra ai Musei di Berlino già nel 1906. La *Santa Maria Maddalena*, oggi ritenuta di Andrea Bonaiuti (fig. 69) ed esposta da Adolph von Beckerath, fu messa all'asta con tutta la collezione nel 1912 ed oggi è parte di una raccolta privata newyorkese<sup>141</sup>. La *Visione di San Girolamo della sua flagellazione* e la *Visione di Sant'Agostino* di Matteo di Giovanni (fig. 85a, fig. 85b), prestate alla mostra di Londra da Adelbert Wellington, Conte di Brownlow, furono vendute nel 1923 a Colnaghi, in seguito passarono negli Stati Uniti e, dal 1933, sono parte delle collezioni dell'Art Institute di Chicago<sup>142</sup>.

Mi pare interessante evidenziare come la mostra del Burlington Club abbia costituito la piattaforma per l'esordio pubblico come agente sul mercato dell'arte proprio dell'ordinatore, Douglas. Quest'ultimo riuscì a far interessare il banchiere Pierpont Morgan ai Primitivi senesi proprio in seguito alla visita della mostra da lui allestita al Burlington Club nel 1904. Dopo la sua chiusura egli riuscì a vendere ben dieci dipinti a Pierpont Morgan<sup>143</sup>. Si pensi che al capoletto di Morgan, probabilmente l'uomo più

<sup>140</sup> Per un primo resoconto, si veda CAMPOREALE 2004, 93-95. Per una trattazione più ampia si veda il paragrafo *Riflessi sul mercato: opere d'arte senesi sulla via dell'estero* nel secondo capitolo.

<sup>141</sup> La tavoletta, che dopo il 1904 non è più stata esposta al pubblico, fu attribuita in sede di mostra alla scuola di Simone Martini. Fa parte del *corpus* del pittore Andrea da Firenze, si veda TRIPPS 1996.

<sup>142</sup> Per una scheda su questi due pannelli di Matteo di Giovanni, si veda LLOYD 1993.

<sup>143</sup> Per una rassegna dei contatti commerciali internazionali di Douglas, per riferimenti alle vicende delle opere e per una lista dei dieci dipinti che egli riuscì a vendere a Pierpont Morgan al termine dell'esposizione di Londra, si veda SUTTON 1979/IV, 368, 370, SUTTON 1985/I, 126. Per brevi riferimenti al rapporto tra il

ricco del mondo del suo tempo, stava la *Madonna col Bambino*\*\* di Matteo di Giovanni, esposta alla mostra del Burlington Club da Henry Willet, ed, alla morte dello scrittore, pervenuta nelle mani di Douglas<sup>144</sup>. A testimonianza della fortuna di Matteo di Giovanni, ricordo che una sua *Madonna col Bambino tra San Sebastiano, San Francesco e due angeli* (fig. 86) già Ruskin, prestata in mostra dai coniugi Severn, nel 1910 sia stata venduta da Douglas alla National Gallery of Scotland di Edimburgo, dove attualmente si trova<sup>145</sup>. Si pensi anche ai pannelli di *Predella con Storie di Cristo*\*\* di Giovanni di Paolo, oggi alla National Gallery di Londra, prestati in mostra da Charles Butler che pervennero a Morgan da Douglas nello stesso 1904<sup>146</sup>.

Ci furono anche persone coinvolte in entrambe le esposizioni. Robert Douglas compare nei due comitati<sup>147</sup> e Grigorij Stroganov<sup>148</sup> figura come prestatore di alcuni importanti pezzi sia a Siena, dove sua era una *Madonna col Bambino* di Duccio (fig. 33), in seguito nota come *Madonna Stoclet*, ed una *Vergine Annunciata* di Simone Martini (fig. 34), che a Londra, dove sue erano le *Storie di Cristo* (fig. 72), oggi considerate di Giovanni Baronzio. Il coinvolgimento di Douglas probabilmente condizionò l'esclusione di Berenson, che nel 1904 era studioso e collezionista noto, ma che non risulta coinvolto né nell'esposizione di Siena, recensita sulla *Gazette des Beaux-Arts* da Mary Logan Berenson, né in quella di Londra, città che era terreno di azione di altri esperti d'arte attivi sul mercato come Murray e Douglas appunto. In

---

finanziere statunitense e l'esperto inglese e agli acquisti di Primitivi italiani, si veda STROUSE 1999. Sulla figura del collezionista Morgan, si vedano HARRIS 1990, 250-275, AARON ROTTNER 1996, con fotografie della Morgan Library dei primi del Novecento e GENNARI SANTORI 2003/II, 105-122, 111, 121, dove è rivisto il suo supposto patriottismo ed il ruolo pubblico delle sue raccolte.

<sup>144</sup> La tavola è poi ritornata in Inghilterra, oggi è infatti al Barber Institute di Birmingham. Sulla fortuna di Matteo di Giovanni nel mondo anglosassone, con riferimenti a Douglas, si veda DABELL 2002, 16. Sulle copie effettuate nel Novecento da dipinti del pittore, che risulta essere il più replicato insieme a Sano di Pietro, si veda SCELFO 2005/II.

<sup>145</sup> Per una scheda, si veda BRIGSTOCKE 1978.

<sup>146</sup> I dipinti senesi costituivano solo un piccolo nucleo della collezione Morgan. Pare che ad un certo momento il collezionista avesse smesso di apprezzarli, perché avvertito che i suoi acquisti erano di dubbio pregio. Douglas, responsabile della vendita, offrì allora di ricomprarli per il doppio di quanto il suo cliente li aveva pagati. La conseguenza fu che Morgan tenne i dipinti, cosa che portò ad una rivalutazione sul mercato dei dipinti senesi. Sull'episodio si vedano CONSTABLE 1964, 111 e SUTTON 1979/III.

<sup>147</sup> Sul coinvolgimento del Douglas in entrambe le esposizioni di Siena e di Londra del 1904, si vedano SUTTON 1979/III e PETRIOLI 1996/I, 46-47.

<sup>148</sup> Grigorij Sergeevic Stroganov (1829-1910) passò la seconda metà della sua vita a Roma, ma rimase in contatto con l'Ermitage. Sulle vicende collezionistiche della famiglia Stroganov, si veda WEINER 1910. Dopo la sua morte sedici pezzi della sua collezione passarono al museo, si veda KORCHUNOVA 2002, 58-59. Tra questi la *Vergine Annunciata* di Simone Martini, mentre non fece parte della donazione la *Madonna col Bambino* di Duccio poi passata alla collezione belga di Adolphe Stoclet.

questi anni era teso il rapporto anche con Benson, a causa di un dissapore generato da un errore attributivo del giovane studioso di un dipinto Benson a Basaiti invece che a Bellini, tanto che il voto contrario del collezionista non permise l'ammissione di Berenson al Burlington Club<sup>149</sup>.

La presenza di Wilhelm von Bode come acquirente sul mercato impensieriva infine sul 'Continente' come oltremantica<sup>150</sup>, ma anche le acquisizioni dei collezionisti statunitensi non mancarono di scatenare dibattiti in Inghilterra ed Italia. Al flusso di opere d'arte da collezioni private l'Italia tentò di reagire con la lista di opere di sommo pregio contemplata dalla legge Nasi del 1902 e l'Inghilterra con una analoga lista redatta dal National Art Collections Fund. Quest'ultima non era però di pubblico dominio ed era funzionale a facilitare transazioni di tipo privato tra proprietari ed enti pubblici, intenzionati all'acquisto di dipinti prima della loro esportazione<sup>151</sup>.

#### LONDRA ED IL MERCATO DELL'ARTE

L'apertura del collezionismo anglosassone all'arte antica italiana<sup>152</sup> fu importante per la storia del gusto, per il peso sul mercato dell'arte ed anche per la rivalutazione delle opere di alcuni artisti.

Il mercato inglese di dipinti è stato oggetto di numerosi studi, anche nelle sue sfaccettature economiche e sociali<sup>153</sup>. A cavallo tra Ottocento e Novecento assistiamo al plasmarsi della figura professionale del mercante d'arte specializzato, ad un aumento dei capitali investiti, a grandi case di vendita che aprono filiali in più stati ed operano per una clientela internazionale di élite.

<sup>149</sup> L'amicizia tra i due nascerà più tardi. Sull'episodio, si veda SAMUELS 1979, 155-156.

<sup>150</sup> Per il sospetto e la preoccupazione che la visita all'Esposizione di arte antica senese di Bode genera a Siena, si veda il capitolo precedente e CAMPOREALE 2004, 74, 92. Per le reazioni di Robert Witt sull'esodo di capolavori dall'Inghilterra con riferimenti all'attività di Bode, si vedano HERMANN 2002, 373-376, 388-389 e CONISBEE 2003, 26-28. Per i rapporti di Bode con collezionisti, mercanti e conservatori di musei inglesi e per alcuni dei suoi acquisti, si vedano SUTTON 1985/I, 126, SUTTON 1985/II, 136-137 e WARREN 1996.

<sup>151</sup> Sull'argomento si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 21-23, 78-83 (con bibliografia).

<sup>152</sup> Una mostra tenutasi alla Royal Academy di Londra nel 1960 ha tracciato un quadro dei rapporti tra arte italiana ed arte e collezionismo anglosassoni attraverso i secoli, si veda WATERHOUSE 1960. Per una rassegna sul fenomeno del collezionismo inglese di antichi maestri, si veda HERMANN 2002, 392-397. Su dipinti Primitivi senesi nelle collezioni anglosassoni, si vedano PETRIOLI 1996/II, DABELL 2002, AVERY-QUASH 2003.

<sup>153</sup> Il pensiero va ai contributi più volte citati in questo scritto di Francis Haskell ed agli studi di Guido Guerzoni, si veda GUERZONI 1996.

Il ruolo svolto da istituzioni culturali come club ed accademie si focalizza forse meglio nel lungo termine e consiste, tra l'altro, nel favorire l'interazione tra i protagonisti del mercato dell'arte. Il crescente interesse e peso economico rappresentato da questo mercato è ben riflesso dalla crescita del numero dei periodici specializzati in materie artistiche, che da due o tre testate alla fine del Settecento passano in Inghilterra a ben sessantacinque nel 1899<sup>154</sup>. La stampa specializzata inglese stimolava e promuoveva la passione per l'arte e per il collezionismo, dando spazio e voce ad esperti di fama e temuti opinionisti, capaci di influenzare le scelte collezionistiche e quindi l'andamento del mercato.

Il collezionismo d'arte per lungo tempo era stato appannaggio dei ceti abbienti ed in particolare dell'aristocrazia in Inghilterra. Dei duecentoventi milionari deceduti in Inghilterra tra il 1809 ed il 1914, centonove, ossia il quarantanove per cento, erano famosi collezionisti. La percentuale sale al sessantadue per cento per i milionari di nascita aristocratica. Si affacciò in seguito nel panorama inglese di fine Ottocento una nuova figura di collezionista, arricchitosi di recente grazie ai proventi dell'industria tessile, del ferro, dei solventi o delle ferrovie, che acquistava dipinti per acquisire prestigio, a qualsiasi prezzo. Ecco che il mercato, che fino ad allora serviva una aristocrazia terriera dai redditi piuttosto costanti e che pertanto non conosceva grandi oscillazioni, immediatamente si vivacizza.

Per quanto riguarda in particolare il mercato dei Primitivi italiani, già a metà Ottocento sul mercato londinese c'era altrettanta disponibilità di fondi oro di quanta ce ne era stata nella stessa Italia nel periodo della prima soppressione degli ordini religiosi e dell'occupazione napoleonica<sup>155</sup>. Già dagli anni Settanta dell'Ottocento alcuni collezionisti cominciarono a preferire ai dipinti contemporanei opere di antichi maestri od opere settecentesche; questo fenomeno è stato messo in relazione con le esposizioni invernali di dipinti antichi alla Burlington House<sup>156</sup>. Della competizione per ottenere Primitivi senesi fanno parte anche musei inglesi, prima fra tutti la National Gallery di

---

<sup>154</sup> Per riferimenti alle conclusioni e dati sul mercato inglese qui sintetizzate, si veda l'analisi di Guerzoni, GUERZONI 1996, 99, 101, 103, 111-112 (con bibliografia).

<sup>155</sup> Per questa considerazione, inserita nel contesto della vendita della collezione di William Jones e di sua moglie del 1852, si veda RUSSELL 1994, 90.

<sup>156</sup> Per questo cambiamento di gusto, si veda AGNEW 1967, 25, 32.

Londra, in particolare nel ventennio 1874-1894, quando il direttore era Frederic William Burton<sup>157</sup>.

Nell'era edwardiana<sup>158</sup> il ruolo trainante di Londra nel panorama del mercato dell'arte è un fatto. Si potrebbe spiegare con le nuove aperture di mercato rappresentate dall'emergere a nuova potenza economica degli Stati Uniti e con l'aprirsi dell'attività oltre Atlantico di antiquari come i fratelli Duveen, specializzati nel commercio di antichi maestri già a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento<sup>159</sup>. Questa casa di vendita, che si serviva di Berenson come consulente<sup>160</sup>, fino a tutti gli anni Trenta del Novecento ebbe un enorme giro di affari riuscendo ad influenzare le scelte di generazioni di collezionisti negli Stati Uniti. L'attività dei Duveen oltreoceano riguardò anche dipinti esposti al Burlington Club nel 1904. Per esempio l'intera collezione Benson passò dalla galleria nel 1927, dopo che fu acquistata in blocco per quattro milioni di dollari<sup>161</sup>. Altre grandi case come Agnew e Colnaghi, rivaleggiando, trattavano antichi maestri<sup>162</sup>. Esse si spartivano il mercato dei grandi collezionisti statunitensi<sup>163</sup>. Per citarne solo alcuni, basti pensare a John Pierpont Morgan, Benjamin

<sup>157</sup> Per un ampio studio sull'interesse per i Primitivi italiani all'interno della National Gallery di Londra, istituzione fondata nel 1824, si veda AVERY-QUASH 2003. Sulla ricaduta delle grandi mostre di Primitivi dei primi del Novecento sulla configurazione dei musei d'arte in Europa e di grandi collezioni negli Stati Uniti, si veda LE POGAM 2004, 771-775.

<sup>158</sup> Per un recente quadro della *Golden Era* di re Edoardo VII, figlio della regina Vittoria (†1901), con riferimenti al problema del flusso verso l'estero di dipinti di antichi maestri, si veda GARDINER 2003.

<sup>159</sup> Duveen non fu la prima casa di mercanti d'arte europei ad aprire una filiale a New York. Goupil et fils insieme con il newyorkese Michael Knoedler aprì una filiale nel 1846; Wildenstein lo farà nel 1902. Sui riflessi culturali e sul cambiamento di approccio col mercato legato anche al debutto della ditta Duveen e sulle altre case attive a New York, cito solo GENNARI SANTORI 2003/II, 16-17, 267.

<sup>160</sup> Per circa trenta anni a partire dal 1906 Bernard Berenson fu il consulente di Duveen, si vedano SAMUELS 1987, SIMPSON 1987 (recensiti da HASKELL 1987), BEHRMAN 2003<sup>3</sup>. Il *Birmingham Repertory Theatre* ha messo recentemente in scena il rapporto Berenson – Duveen, per una recensione si veda VERTOVA 2004. Per riflessioni sull'importanza del mercante d'arte nella formazione del gusto e delle tendenze collezionistiche negli Stati Uniti all'inizio del XX secolo, quando gli accademici ed i curatori dei musei erano ancora rari, si veda HARRIS 1990, 266-267.

<sup>161</sup> Sui dipinti Benson si vedano *Duveen's pictures* 1941, numm. 7, 8, 18, 123, SEBAG-MONTEFIORE 1997, WAKE 1997, 283.

<sup>162</sup> Per una panoramica sul collezionismo di Primitivi in Europa e Stati Uniti nel ventesimo secolo, si veda SUTTON 1984. Per delle sintesi sulla risposta dei collezionisti statunitensi alla moda del collezionismo di Primitivi, si vedano VON HOLST 1967, 271-272, LACLOTTE 2000, 21.

<sup>163</sup> Per un quadro sulla genesi delle più importanti raccolte private e pubbliche di arte medievale negli Stati Uniti, si veda LITTLE 1999. Studiosi come Rémy Saisselin (1984) e Neil Harris (1990) hanno sottolineato come il fenomeno del collezionismo negli Stati Uniti fin dai suoi esordi fu connotato da una dimensione civica e di utilità pubblica del mecenatismo. Il lascito Altman al Metropolitan Museum of Art aprì la lunga serie di donazioni di opere di antichi maestri a raccolte pubbliche americane, si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 88, 97.

Altman e Henry Clay Frick per New York, a Peter Widener e John Graver Johnson per Philadelphia. Quest'ultimo era forse il più stimato dagli esperti<sup>164</sup>.

Il fenomeno del commercio e della fuoriuscita di dipinti dal Regno Unito si potrebbe spiegare con il diminuito valore della proprietà terriera e la crisi agricola verificatasi a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, con le tasse di successione sui beni immobili stabiliti dal Settled Lands Act del 1882, con la limitatezza dei finanziamenti del governo inglese per l'acquisto di opere d'arte, ma anche con il Payne-Aldrich Tariff Bill. Dal 1909 questo provvedimento ridusse significativamente le tasse doganali per l'importazione negli Stati Uniti di opere d'arte più antiche di cento anni. La caduta di questa barriera fiscale incentivò l'esodo di numerose opere oltre Atlantico<sup>165</sup> ed anche la formazione di istituzioni e musei di interesse artistico, che da quattrocento elencati dall'*American Art Annual* nel 1907 passarono a novecentoundici nel 1911<sup>166</sup>.

Il considerevole livello di qualità dei dipinti antichi provenienti da collezioni private inglesi immessi sul mercato londinese, continuò costante fino al primo conflitto mondiale. Anche in seguito la vitalità della capitale inglese in fatto di mercato dell'arte fu notevole fino a tutti gli anni Venti del Novecento<sup>167</sup>.

Come è noto, non essendo ancora diffuso l'insegnamento universitario di storia dell'arte, il più naturale mezzo di sostentamento per studiosi e critici d'arte era il coinvolgimento nel commercio di opere d'arte<sup>168</sup>. In questo periodo gli agenti disponibili come intermediari portavano nomi come Bernard Berenson, Tancred Borenius, Charles Fairfax Murray, Frederick Mason Perkins o, come già sottolineato, Robert Douglas stesso.

---

<sup>164</sup> Sulla figura del collezionista si veda STREHLKE 2004/II. Sull'apprezzamento degli storici dell'arte contemporanei per il collezionista e sul suo primo contatto con Berenson a Philadelphia nell'inverno 1903-1904, si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 214-215, 256, più dubbioso su questo punto è Andrea G. De Marchi, si veda DE MARCHI 2001, 94, nota 125. Sul rapporto di Johnson con Douglas, si veda SUTTON 1979/V.

<sup>165</sup> Per la relazione tra vitalità del mercato e fattori economici, si veda CONISBEE 2003.

<sup>166</sup> Per un ampio quadro sul collezionismo dei grandi imprenditori statunitensi e la sua ricezione sui periodici di oltre oceano all'inizio del Novecento e per questi dati concernenti musei, associazioni e scuole d'arte, si veda GENNARI SANTORI 2000, in part. 75.

<sup>167</sup> Per uno studio del mercato dell'arte a Londra in questo periodo, si veda CANNON-BROOKES 1984.

<sup>168</sup> Sulla doppia funzione di agente coinvolto nel mercato dell'arte e di studioso, si vedano GASKELL 2002 e TOMASI 2004, 887.

## CHI COMPRAVA PRIMITIVI E CHI LI VENDEVA

Agli anni dell'occupazione napoleonica risale l'acquisto effettuato in Italia da parte di William Young Ottley (1771-1836) di fondi oro<sup>169</sup>. Egli era estimatore in particolare dei Primitivi fiorentini e senesi, che costituivano un nucleo importante della sua collezione. Ottley ha aperto la strada del collezionismo di Primitivi in Inghilterra<sup>170</sup>. Prima di lui, uno dei pionieri del collezionismo di opere di pittura gotica italiana, raccolte essenzialmente al fine di illustrare l'evolversi dell'arte, è Frederick Augustus Hervey (1730-1803), quarto conte-vescovo di Bristol e quinto Barone Howard de Walden, che fu proprietario, tra gli altri dipinti, dei pannelli raffiguranti *Santa Corona* e *San Vittore* (fig. 87), poi passati nella collezione Ottley. I due laterali, parte del polittico di San Vittore per il duomo di Siena, sono oggi parte dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen e considerati del Maestro della Madonna di Palazzo Venezia<sup>171</sup>.

Un antesignano del gusto per i Primitivi fu William Roscoe (1753-1831). Quest'uomo d'affari di Liverpool acquistò una serie di importanti dipinti, che in seguito passarono in gran parte alla Walker Art Gallery della medesima città. In particolare di quella galleria, gli era appartenuta la tavola firmata da Simone Martini e datata 1342 con il *Ritrovamento di Gesù nel tempio dopo la discussione con i maestri della legge*\*\*\*, poi esposta a Londra nel 1904. Dalla Royal Institution di Liverpool era stata invece prestata una *Predica di San Bernardino*\*\* (fig. 68), ritenuta nel 1904 del Vecchietta ed oggi generalmente ritenuta di Francesco di Giorgio Martini. Era stata di William Roscoe fino al 1816, comprata successivamente dal dottor Frail fu da quest'ultimo donata al museo di Liverpool nel 1819<sup>172</sup>. L'esempio di Roscoe fu importante per le scelte collezionistiche del Principe Albert. Del consorte della Regina Vittoria era esposto al

<sup>169</sup> Le acquisizioni di Ottley furono effettuate in Italia. Per un censimento dei dipinti Primitivi toscani venduti a Londra negli anni 1801-1837, tra i quali si contano pochissimi dipinti senesi, si veda LYGON, RUSSELL 1980.

<sup>170</sup> La raccolta Ottley pare essere stata la prima del Regno Unito ad illustrare cronologicamente le scuole di pittura italiana e nordica. Sui Primitivi parte di questa collezione e sulle loro relative vendite risalenti agli anni 1847 e 1850, si vedano WATERHOUSE 1962 e PETRIOLI 1996/II, 383-384. Sui soggiorni di Ottley in Italia centrale e sulla sua attività di copista di Primitivi, si veda PREVITALI 1962.

<sup>171</sup> Sui due laterali di Copenhagen nel contesto del collezionismo in Inghilterra tra Settecento e gli anni Sessanta dell'Ottocento, si veda SUTTON 1985/III, 84-85, RUSSELL 1994, 89. Si veda anche la scheda di Olaf Koester, KOESTER 1997. Per la vicenda documentaria della commissione, si veda BUTZEK 2001.

<sup>172</sup> Questa tavola, insieme con i pannelli parte del già menzionato polittico Orsini, sono tra le prime opere di Simone Martini ad entrare in collezioni pubbliche. Entrambe portano il nome dell'artista, questo è un fatto molto importante per il nuovo approccio filologico applicato negli studi storico-artistici ed in particolare al catalogo di Simone, che si va definendo in questi anni, si veda CASTELNUOVO 1988, 33-34.

Burlington Club il bellissimo trittico di Duccio di Buoninsegna con la *Crocifissione, la Madonna col Bambino in trono, Madonna e Cristo in trono*\*\* e nelle cuspidi dei laterali *l'Annunciazione e Stimate di San Francesco* (fig. 88), acquistato nel 1846 e normalmente appeso nell'anticamera della stanza da letto reale ad Osborne House<sup>173</sup>, ed una *Madonna col Bambino tra San Girolamo e San Bernardino con sei angeli* di Sano di Pietro<sup>174</sup>. Erano invece appartenuti al reverendo anglicano John Fuller Russell (1813-1884)<sup>175</sup> di Eagle House, i laterali di polittico per la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano di Simone Martini raffiguranti *San Geminiano, San Michele Arcangelo e Sant'Agostino* (fig. 73), prestati all'esposizione del Burlington Club dal Fitzwilliam Museum di Cambridge, e la predella del Polittico di Santa Croce (fig. 84) di Ugolino di Nerio<sup>176</sup>.

Da ricordare anche il collezionista William Thomas Horner Fox-Strangways (1795-1865), diplomatico e, dal 1858, quarto Conte di Ilchester, il quale acquistò un certo numero di Primitivi durante il suo soggiorno in Toscana. Nel 1828 ne fece dono al Christ Church College di Oxford ed in seguito anche all'Ashmolean Museum della stessa città<sup>177</sup>, per cui Oxford fu tra le prime città in Inghilterra, assieme con Liverpool, dove dipinti di Primitivi italiani erano visibili in collezioni pubbliche<sup>178</sup>. Proprio dal lascito Strangways al Christ Church fu prestata all'esposizione londinese del 1904 una *Madonna col Bambino e Santi* di Sano di Pietro (fig. 89)<sup>179</sup>.

<sup>173</sup> Questo trittico è l'unica opera già esposta al Burlington Club nel 1904, che è stata anche esposta alla mostra *Duccio. Alle origini della pittura senese* tenutasi a Siena nel 2003-2004. Nei pur ampi percorsi di ricerca proposti in quest'occasione non compaiono riferimenti alla mostra di Londra del 1904.

<sup>174</sup> Per delle schede, si vedano SHEARMAN 1983 e KNAUF 1998, 241-242.

<sup>175</sup> Il reverendo anglicano Russel di Eagle House, nel sobborgo londinese di Enfield, era un collezionista di Primitivi di soggetto religioso, si veda BRIGSTOCKE 2000/I, 27, 33 nota 7. Su di lui si veda anche HASKELL 1976, 68.

<sup>176</sup> Sul polittico di Santa Croce di Firenze, si veda BOSKOVITS 1988, 163-176.

<sup>177</sup> William Thomas Horner Fox-Strangways fu segretario della British Legation a Firenze dal 1825 al 1828, dove acquistò i dipinti poi donati al Christ Church. A Roma invece acquistò i dipinti presentati nel corso del 1850 all'Ashmolean Museum allora aperto da soli cinque anni. Per la corrispondenza riguardo a quest'ultimo lascito, si veda HERMANN 2002, 299-302.

<sup>178</sup> Su questo punto, si veda WATERHOUSE 1960, 100. Per una breve storia della Walker Art Gallery di Liverpool con riferimenti al lascito Roscoe, si veda CHAPEL, GERE 1985, 208-209. Per riferimenti a Strangways in relazione alla formazione delle raccolte dell'Ashmolean e del Christ Church di Oxford, si veda CHAPEL, GERE 1985, 234, 237.

<sup>179</sup> Si tratta di una tempera su tela, già presente all'esposizione di Manchester nel 1857, si vedano BORENIUS 1916 e KNAUF 1998, 279-280. Nel 1842, quando ancora attribuito a Duccio, il dipinto fu attentamente osservato da John Ruskin, se ne veda la descrizione riportata in WEINBERG 1992, 115, 118.

Altra figura fondamentale per la divulgazione del gusto per i Primitivi senesi è Alexander Lindsay (1812-1880), importante studioso e collezionista. Nella mostra del Burlington Club erano esposte diverse tavole già di sua proprietà, poi passate a David Alexander Edward Lindsay, membro del comitato organizzatore della mostra: i laterali di polittico con *San Bartolomeo e Sant'Andrea* di Ugolino di Nerio, oggi alla National Gallery di Londra (fig. 90)<sup>180</sup>, la *Tebaide*\*\* (fig. 74) ritenuta nel 1904 di un seguace dei Lorenzetti, ancora di proprietà privata ma dal 1980 in deposito a Edimburgo presso la National Gallery of Scotland, una *Madonna col Bambino tra San Sebastiano e San Girolamo*\*\* di Pietro di Domenico oggi ancora in collezione privata ed il desco con *Diana ed Atteone*\*\* di Girolamo di Benvenuto, pure in collezione privata, ed infine una *Crocifissione*\*\*, nel 1904 ritenuta di Duccio ed oggi assegnata al Maestro di Città di Castello, che è stata acquistata nel 1983 dal National Art Collections Fund per la City Art Gallery di Manchester in onore della famiglia Lindsay<sup>181</sup>.

Passando ad alcuni collezionisti di Primitivi che ebbero parte attiva nella mostra del 1904 del Burlington Club, pur senza pretendere di farne una trattazione sistematica, il primo da menzionare è Robert Benson. Uno dei pilastri del club e promotore della mostra, oltre che banchiere ed impresario di strade ferrate, grazie alla mediazione di Murray, entrò in possesso di importanti tavole senesi, prime fra tutte quattro tavole già parte della *Maestà* di Duccio (fig. 58). Come si ricava dal catalogo della mostra del Burlington Club e dall'appendice illustrata della scheda che ne tratta in questa sede, fu forse il prestatore più generoso e si privò temporaneamente di tutti i dipinti senesi in suo possesso. Oltre alle tavole di Duccio, numerosi altri dipinti in mostra erano proprietà di Benson. Qui ritorno solo alla tavola di Beccafumi raffigurante *Il martirio di Santa Lucia* (fig. 60) esposta nella *gallery* del club, venduta nel 1930 da Duveen al Kaiser Friedrich Museum di Berlino e andata distrutta nel secondo conflitto mondiale<sup>182</sup>, ed alla *Fuga di Clelia* di Beccafumi (fig. 77), menzionata precedentemente, già parte della collezione del Principe Paolo di Jugoslavia.

<sup>180</sup> Per questi dipinti si veda DAVIES, GORDON 1988, 104-105, 108-116. Per la storia dell'intera collezione e per un riferimento all'acquisto di questa tavola alla vendita Davenport Bromley, si veda BRIGSTOCKE 2000/I, 30. Per la vicenda critica di Ugolino di Nerio, si veda GALLI 2003.

<sup>181</sup> Per la vicenda critica riguardante il Maestro di Città di Castello con riferimenti a questa tavola, si veda BAGNOLI 2003. Il National Art Collections Fund, per celebrare l'ottantesimo anniversario della fondazione e per onorare la famiglia Lindsay, ha acquistato nel 1983 questa *Crocifissione* per la Manchester City Art Gallery, si veda BRIGSTOCKE 2000/II, 38-39.

<sup>182</sup> Per una scheda su quest'opera, che contiene una ipotesi di ricostruzione di un cataletto poi rivista da Fabio Bisogni nel 1981, si veda SANMINIATELLI 1967.

L'uomo d'affari Charles Butler (1815-1911), sensibile amatore di dipinti di antichi maestri, era proprietario dei quattro pannelli di predella di Giovanni di Paolo, che figurarono alla mostra del Burlington Club e che in seguito pervennero alle collezioni della National Gallery di Londra<sup>183</sup>. Parte della raccolta Butler, sebbene vendute dal collezionista al Fitzwilliam Museum di Cambridge prima del 1904, erano state anche altre opere, una *Madonna in trono col Bambino* di Andrea Vanni (fig. 91)<sup>184</sup>, una *Madonna in trono col Bambino e angeli* di Luca di Tommé (fig. 92)<sup>185</sup>, acquistate entrambe dalla vendita Toscanelli nel 1883, una *Madonna col Bambino tra San Pietro e San Girolamo* di Andrea di Niccolò (fig. 93)<sup>186</sup> vendutagli da Murray, infine i già menzionati laterali di Pentittico per Sant'Agostino di Simone Martini con *San Geminiano, San Michele e Sant'Agostino*, già Russell, che risultano in Inghilterra già nella prima metà dell'Ottocento (fig. 73).

Charles Fairfax Murray (1849-1919)<sup>187</sup> presta all'esposizione del Burlington Club una *Crocifissione* attribuita ad Ambrogio Lorenzetti (fig. 84)<sup>188</sup> ed alcuni disegni, oggi parte della Morgan Library di New York, uno con una *Santa martire* attribuito a Sano di Pietro (fig. 94) e l'altro con *San Giovanni Evangelista e San Luca* di Martino di Bartolomeo<sup>189</sup>; inoltre presta un disegno con uno *Studio di sette figure* di Beccafumi ed una cinquecentesca, il *De pirotechnia* di Vannoccio Biringucci, uscito a Venezia nel 1540.

<sup>183</sup> I quattro pannelli pervennero alla National Gallery nel 1944 dalla Collezione Pierpont Morgan, anche grazie al contributo del National Art Collections Fund, si veda *Art Treasures* 1953.

<sup>184</sup> Valerie Linda Wainwright considera questa Madonna di Andrea Vanni eseguita negli anni 1360-1370, si veda WAINWRIGHT 1978.

<sup>185</sup> Questa tavola fu venduta da Butler al Fitzwilliam Museum di Cambridge dal 1893, si veda FEHM 1986.

<sup>186</sup> Diana Vatne propone una datazione per questa *Madonna* di Andrea di Niccolò al 1490 circa, si veda VATNE 1990.

<sup>187</sup> Per l'attività di collezionista e di mercante di Murray, per il suo precoce interesse per la pittura senese e per la maiolica antica, di cui riuscì a vendere cinquantadue pezzi al South Kensington Museum, si vedano TUCKER 2002 e TUCKER 2004. Ai primi del Novecento Murray inizia a comprare dipinti anche per Agnew servendosi a Firenze dell'agenzia del banchiere inglese Haskards, si veda AGNEW 1967, 42.

<sup>188</sup> Per riflessioni su questa *Crocifissione*, conservata al Fogg Art Museum di Cambridge nel Massachusetts, si veda FAHY 1978, 383-386 e BOSKOVITS 1988, 91-93, figg. 141-142.

<sup>189</sup> Sarà Murray a curare il catalogo dei disegni antichi di Morgan, uscito in vari volumi. Per questi due disegni, si vedano *A Selection* 1905 e SUTTON 1979/III, 312, figg. 38-39. Murray nutrì interesse ed acquisì disegni di antichi maestri già nei primi anni Ottanta dell'Ottocento e più intensamente dopo il 1897-1898, si veda in proposito TUCKER 2002, 117, 130.

Meno importante era forse la raccolta del genealogista di Brighton Henry Wagner (1840-1926): dalla vendita Russell del 1883 acquistò, tra le altre cose, la *Deposizione dalla Croce\*\**, i *Due angeli*, *San Simone e San Taddeo* di Ugolino di Nerio (fig. 95), già parte del Polittico di Santa Croce di Firenze ed, in seguito, parte della già menzionata collezione Ottley, pannelli che prestò alla mostra del Burlington nel 1904 e donò nel 1918 alla National Gallery di Londra (fig. 84).

## FINE DI UN'EPOCA

Il carattere delle iniziative del Burlington Club si può considerare più privato che pubblico. Basti cominciare a pensare all'ammissione al club. Ad eccezione dei fondatori, soci si diventava su presentazione da parte di due membri ed in seguito ad elezione, con l'obbligo del pagamento, come è stato detto, di una tassa annuale di iscrizione, di una certa entità. Delle attività organizzate, le conferenze erano riservate ai soci, sebbene vi fossero ammessi anche antiquari. Per le esposizioni si può affermare che, non promovendole con cerimonie pubbliche di inaugurazione, non vendendo di fatto biglietti di entrata, non consentendo l'accesso al pubblico estraneo al club, non rendendo accessibili i cataloghi se non in sede, non preoccupandosi di pubblicizzare le mostre, non si registra da parte del club nessun interesse per una effettiva apertura all'esterno. Nel contempo però si registra una notevole apertura per ciò che riguarda le direttive degli studi, il coinvolgimento di autorità esterne per l'organizzazione delle mostre, l'aggiornamento sui metodi di catalogazione e sul formato stesso dei cataloghi, con saggi introduttivi e schede fornite di bibliografia. Per questi aspetti si potrebbe affermare che il Burlington Club abbia avuto la funzione di apripista. Con la serie di mostre organizzate a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, il club ha, per la prima volta nella storia delle esposizioni, curato e finanziato la pubblicazione di cataloghi di notevole accuratezza scientifica e ricchi di apparati illustrativi.

Il tipo di associazionismo culturale rappresentato dal club riflette un momento di trapasso dalla 'socialibilità nobile' alla 'socialibilità borghese', fenomeno che per quanto riguarda l'Italia, in un certo modo si era già verificato nel panorama dell'associazionismo rivolto agli studi storici<sup>190</sup>. Accanto a soci appartenenti a grandi

---

<sup>190</sup> Gli studi storici in Italia costituiscono un precedente imprescindibile per gli studi storico-artistici. Per un inquadramento del passaggio da un tipo di erudizione accademica settecentesca alla distinzione tra

famiglie che vantavano una lunga tradizione di collezionismo ed accanto a figure di conoscitori aristocratici autodidatti si vanno aggiungendo all'interno del club figure di imprenditori dalle recenti fortune e collezionisti di prima generazione o figure professionali come giornalisti e critici d'arte, conservatori di musei o docenti universitari. Con il passare del tempo la distinzione tra professionismo e dilettantismo nella ricerca storico-artistica, che nei primi decenni di vita del club non era troppo netta, si fa sempre più marcata (ne è specchio il metodo di lavoro) e la fase di magica osmosi tra grandi esperti, grandi collezionisti ed amatori cui si assiste all'interno del club conobbe una fine. La 'morte naturale' del club negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale è forse anche determinata dalla sua peculiare configurazione come impresa di promozione culturale di tipo privato<sup>191</sup> e dalla sua connessione con un particolare momento del collezionismo anglosassone legato, per gli *Old Masters*, a nomi come Benson<sup>192</sup>, Cook<sup>193</sup>, Mond<sup>194</sup>, Salting<sup>195</sup> e Wantage<sup>196</sup>, tutte raccolte queste che non sono arrivate integre fino ai nostri giorni<sup>197</sup>.

---

professionismo e dilettantismo verificatisi nel corso dell'Ottocento nell'ambito delle deputazioni di storia patria, si veda DE GIORGI 1999, 91-100, 92.

<sup>191</sup> Sulla componente aristocratica di altre istituzioni private di interesse artistico, come la British Institution e la Grosvenor Gallery ed anche delle direzioni di istituzioni pubbliche come la National Gallery, si veda FYFE 2000, 22, 62-63.

<sup>192</sup> Per il catalogo, redatto dallo stesso proprietario, si veda *Catalogue of Italian Pictures* 1914. La collezione del già menzionato Robert Benson e di sua moglie Evelyn fu venduta a New York da Duveen nel 1927, come già precisato. Sui dipinti senesi di questa collezione, si veda DOUGLAS 1927. In questo articolo l'autore rende merito a Charles Fairfax Murray per aver fatto entusiasmare Benson per la pittura senese.

<sup>193</sup> I dipinti della collezione Cook conservati a Richmond furono venduti da Christie nel novembre 1966. La collezione Cook, una tra le più prestigiose ed influenti del panorama inglese, fu iniziata nel XIX secolo da Francis Cook († 1901). Per accenni sulla figura di questo studioso e collezionista, si veda SUTTON 1985/I, 128. Francis lasciò al figlio Wyndham Francis maioliche, bronzi, avori, smalti e miniature (dispersi nel 1925) ed al figlio maggiore Frederick Lucas i dipinti. Alla morte di Frederick nel 1920 i dipinti passarono a Herbert Francis, suo figlio, che accrebbe la collezione fino alla morte, avvenuta nel 1932. Per un catalogo sintetico dei dipinti di Herbert a Doughty House, si vedano BROCKWELL 1932, HERMANN 2002, 393. Sull'ultima vendita dei dipinti di Lady Brenda Cook, si veda ADAM 2006.

<sup>194</sup> Ludwig Mond (1839-1909) fondatore della Brunner and Mond, dal 1874 si servì di Jean Paul Richter come agente. Quest'ultimo doveva acquistare esclusivamente pezzi degni di essere esposti in un museo pubblico in vista di future donazioni, si veda SUTTON 1985/I, 121-122. Per il catalogo, si veda *Mond Collection* 1910.

<sup>195</sup> George Salting (1835-1909) inizia la sua attività di collezionista acquistando porcellane orientali alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento, per poi allargare i suoi interessi ad altri settori come bronzi rinascimentali, dipinti antichi, disegni e stampe. Ad eccezione di singoli pezzi di cui preferì disfarsi, Salting usava depositare buona parte delle sue collezioni presso grandi musei inglesi, ai quali poi le lasciò in eredità, si vedano COPPEL 1996 e PENNY 2004, 387-390.

<sup>196</sup> Le prime acquisizioni della collezione Wantage risalgono al 1831 e si devono a Lord Overstone, padre di Harriet Wantage. Quest'ultima, nata Loyd, sposò nel 1858 Robert Lindsay. Per un catalogo della collezione, si veda STRONG 1902. Nel 1920 alla morte di Lady Wantage, la collezione passò in parte ai

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

---

Lindsay, nella persona di David Alexander Edward Lindsay ed in parte ai Loyd, si veda la prefazione de *The Loyd Collection* 1967.

<sup>197</sup> Sulle vicende storiche e sociali dell'aristocrazia inglese tra la fine dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale, si veda CANNADINE 1992<sup>2</sup>.

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

APPENDICE AL CAPITOLO III

I DIPINTI PRESENTI NELLE TAVOLE DEL CATALOGO DELLA MOSTRA DEL BURLINGTON FINE ARTS CLUB DI LONDRA

Cat. Numm. 1, 7, tav. III

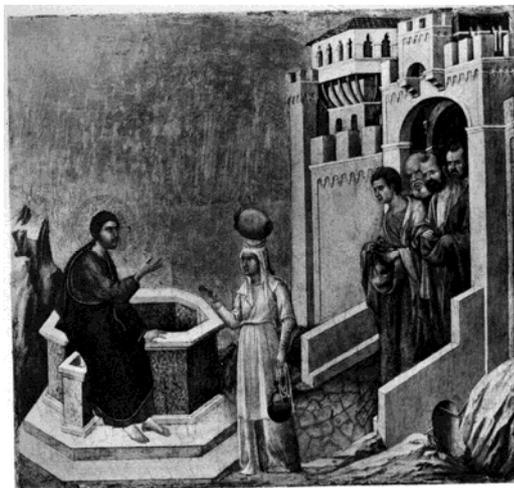
**Duccio di Buoninsegna**

*Cristo e la Samaritana al pozzo*

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 43.5 x 46  
Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1886

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (inv. 133)

Cfr.: M. BOSKOVITS (scheda a cura di), *Christ and the Samaritan Woman*, in M. BOSKOVITS, S. PADOVANI, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London, Sotheby's Publications, 1990, 68-77.



Cat. Numm. 1, 7, tav. IV

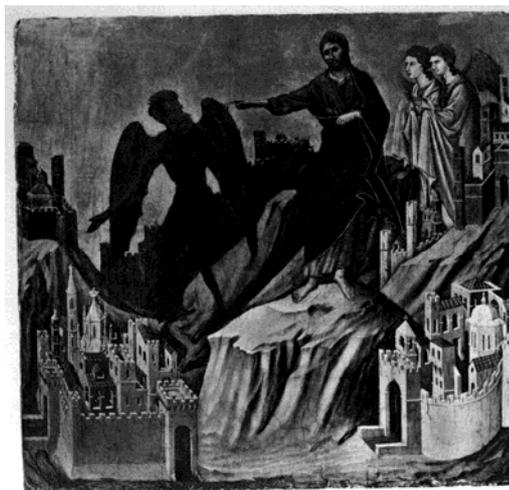
**Duccio di Buoninsegna**

*Tentazione di Cristo da parte del diavolo*

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 43.2 x 46  
Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1886

New York, Frick Collection (inv. 27.1.35)

Cfr.: *The Frick Collection. An illustrated catalogue. Volume II Paintings French, Italian and Spanish*, New York, The Frick Collection, 1968, 222-227.



ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

Cat. Numm. 1, 7, tav. V

**Duccio di Buoninsegna**

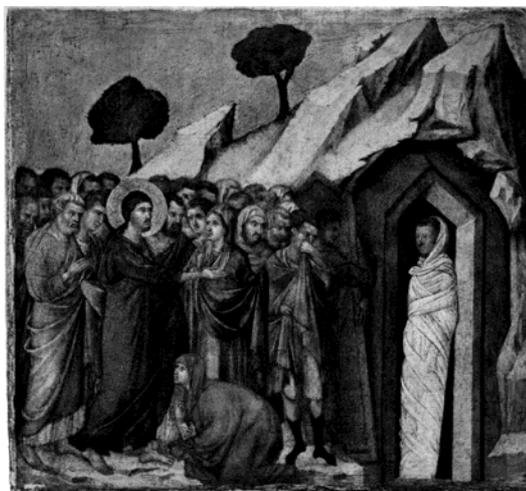
***Resurrezione di Lazzaro***

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 43.5 x 46.4

Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1886

Fort Worth, Kimbell Art Museum (inv. APx 1975.01)

Cfr.: T. POTTS (a cura di), *The Raising of Lazarus, Kimbell Art Museum. Handbook of the Collection*, New Haven and London, Yale University Press, 2003, 28-29.



Cat. Numm. 1, 7, tav. VI

**Duccio di Buoninsegna**

***Chiamata di Pietro e Andrea***

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 43.5 x 46

Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1886

Washington, National Gallery of Art (inv. 1939.1.141)

Cfr.: F.R. SHAPLEY (scheda a cura di), *The Calling of the Apostles*, in *idem, Catalogue of the Italian Paintings. Volume I Text*, Washington, National Gallery of Art, 1979, 172, tav. 120.



Cat. Num. 4, tav. VII

**Maestro di Città di Castello**

***Crocifissione***

Tempera su tavola, cm 59.7 x 38

Prestato in mostra da David Alexander Edward Lindsay, Conte di Crawford e Balcarres, in collezione dal 1863

Manchester, City Art Gallery (inv. 1984.53)

Attribuito in mostra a Duccio di Buoninsegna

Cfr.: R. VERDI, *The Crucifixion* (scheda a cura di), in R. VERDI (a cura di), *Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund*. Catalogo della mostra, London, Hayward Gallery and the National Art Collections Fund, in association of Scala Publ., 2003, 215.



Cat. Num. 5, tavv. VIII, IX

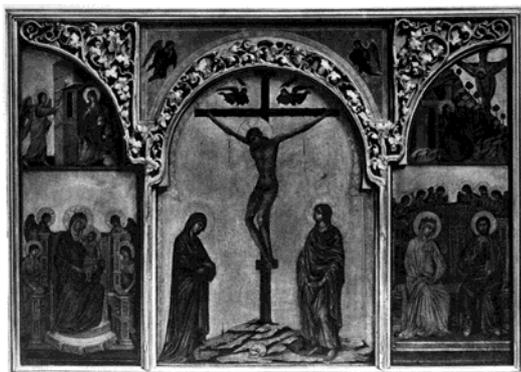
**Duccio di Buoninsegna**

*Crocifissione con Maria e Giovanni dolenti, Annunciazione Madonna col Bambino e angeli, Stimmate di San Francesco, Madonna e Cristo in trono*

Tempera su tavola, pannello centrale cm 44.9 x 31.4, laterali cm 44.8 x 16.9

Prestato in mostra da Re Edoardo VII, nelle collezioni reali inglesi dal 1846

Collezioni reali inglesi



Cfr.: L. BELLOSI, *Crocifissione con Maria e Giovanni dolenti* (al centro); *Annunciazione Madonna col Bambino e angeli* (nello sportello di sinistra); *Stimmate di San Francesco, Madonna e Cristo in trono* (nello sportello di destra), in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, 2003 - 2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 192-197.

Cat. Num. 10, tav. X

**Ugolino da Siena**

*Deposizione dalla Croce*

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 34.5 x 52.5

Prestato in mostra da Henry Wagner, in collezione dal 1885

Londra, National Gallery (inv. 3375)



Cfr.: M. DAVIES, D. GORDON, *The Deposition*, in *idem, The Early Italian Schools before 1400*, London, National Gallery Publications, 1988, 101-102, tav. 71.

Cat. Num. 12, tav. XI

**Ugolino da Siena**

*Deposizione nel Sepolcro*

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 34.5 x 52.8

Prestato in mostra dal reverendo E. Meadows Russell, in collezione dal 1885

Berlin, Gemäldegalerie (inv. 1635 B)



Cfr.: M. BOSKOVITS, *Teile des Hochaltarretabels von S. Croce in Florenz*, in *idem, Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1988, 163-176, 167, tav. IV, 247, 266.

Cat. Num. 16, tav. XII

**Giuliano Amadei**

***Morte di Sant'Efrem e storie di eremiti***

Tempera su tavola, cm 49,5 x 163,5

Prestato in mostra da David Alexander Edward Lindsay,

Conte di Crawford e Balcarres, in collezione al 1865

Attribuito in catalogo a "Seguace pisano di Ambrogio Lorenzetti"

Proprietà privata, dal 1980 in deposito presso la National Gallery of Scotland di Edimburgo

Cfr.: H. BRIGSTOCKE (scheda a cura di), *The Death of St Ephraim and other Scenes from the Lives of the Hermits, Florentine School c. 1480-1500*, in A. WESTON LEWIS (a cura di), *'A poet in Paradise'. Lord Lindsay and Christian Art*. Catalogo della mostra, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, 60-63.



Cat. Num. 18, tav. XIII

**Simone Martini**

***Ritorno di Gesù dal tempio dopo la disputa con i dottori***

Tempera su tavola, cm 49,6 x 35,1

Iscrizione in basso: «SYMON DE. SENIS ME PINXIT SUB A D MCCCXLII»

Prestato in mostra dalla Royal Institution of Liverpool, al museo dal 1819

Liverpool, Walker Art Gallery (inv. 2787)

Cfr.: P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003, 328-329, 364-365.



Cat. Num. 19, tav. XVI

**Lippo Memmi**

***Madonna col Bambino e committente domenicano***

Tempera su tavola, cm 57 x 24

Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1896

Washington, National Gallery of Art (inv. 1937.1.11)

Cfr.: F.R. SHAPLEY (scheda a cura di), *Madonna and Child with Donor*, in *idem, Catalogue of the Italian Paintings. Volume I Text*, Washington, National Gallery of Art, 1979, 330-331, tav. 240.



Cat. Num. 20, tav. XVII

**Maestro del Codice di San Giorgio**

*Crocifissione*

Pannello di polittico; Tempera su tavola, cm 39.7 x 27  
 Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1891  
 Attribuito in catalogo a 'Seguace di Simone Martini'

New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters (inv. 61.200.1)

Cfr.: M. BOSKOVITS (scheda a cura di), *Two panels of a polyptych*, in *idem*, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. III/IX. The Painters of the Miniaturistic Tendency*, Florence, Giunti Barbèra, 1984, 209-211, tavv. LXXXVI-LXXXVII.



Cat. Num. 20, tav. XVIII

**Maestro del Codice di San Giorgio**

*Compianto su Cristo morto*

Pannello di polittico; Tempera su tavola, cm 39.7 x 27  
 Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1891  
 Attribuito in catalogo a Simone Martini

New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters (inv. 61.200.2)

Cfr.: M. BOSKOVITS (scheda a cura di), *Two panels of a polyptych*, in *idem*, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. III/IX. The Painters of the Miniaturistic Tendency*, Florence, Giunti Barbèra, 1984, 209-211, tavv. LXXXVI-LXXXVII.



Cat. Num. 21, tav. I

**Simone Martini**

*Angelo annunciante*

Pannello di polittico portatile; Tempera su tavola, cm 29.5 x 20.4

Prestato in mostra dal Museo Reale di Belle Arti di Anversa, al museo dal 1840

Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 257)

Cfr.: P. LEONE DE CASTRIS, *Fra Siena ed Avignone. Il polittico Orsini*, in *idem*. *Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003, 300-310, 362-363.



Cat. Num. 21, tav. II

**Simone Martini**

*Vergine annunciata*

Pannello di polittico portatile; Tempera su tavola, cm 29.5 x 20.4

Prestato in mostra dal Museo Reale di Belle Arti di Anversa, al museo dal 1840

Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 258)

Cfr.: P. LEONE DE CASTRIS, *Fra Siena ed Avignone. Il polittico Orsini*, in *idem, Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003, 300-310, 362-363.



Cat. Num. 21, tav. XV

**Simone Martini**

*Crocifissione*

Pannello di polittico portatile; Tempera su tavola, cm 29.5 x 20.4

Iscrizione in basso sulla cornice: «PINXIT»

Prestato in mostra dal Museo Reale di Belle Arti di Anversa, al museo dal 1840

Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 259)

Cfr.: P. LEONE DE CASTRIS, *Fra Siena ed Avignone. Il polittico Orsini*, in *idem, Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003, 300-310, 362-363.



Cat. Num. 21, tav. XIV

**Simone Martini**

*Deposizione dalla Croce*

Pannello di polittico portatile; Tempera su tavola, cm 29.6 x 20.4

Iscrizione in basso sulla cornice: «SYMON»

Prestato in mostra dal Museo Reale di Belle Arti di Anversa, al museo dal 1840

Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inv. 260)

Cfr.: P. LEONE DE CASTRIS, *Fra Siena ed Avignone. Il polittico Orsini*, in *idem, Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003, 300-310, 362-363.



Cat. Num. 22, tav. XIX

**Barna da Siena**

*Cristo portacroce*

Tempera su tavola, cm 35.6 x 21.6

Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1896

New York, Frick Collection (inv. 27.1.1)

Cfr.: *The Frick Collection. An illustrated catalogue. Volume II Paintings French, Italian and Spanish*, New York, The Frick Collection, 1968, 189-192.



Cat. Num. 23, tav. XX

**Naddo Ceccarelli**

*Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, cm 75.4 x 53

Iscrizione in basso : «NADDUS CECCHARELLI DE SENIS ME PINSIT MCCCXLVII»

Prestato in mostra da Frederick Lucas Cook, in collezione dal 1873 (comunicazione scritta di Sabina Spannocchi)

Ubicazione attuale sconosciuta (vendita Christie's, London, 8th december 2005)

Cfr.: C. DE BENEDICTIS, *Ceccarelli, Naddo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, IV, 1993, 601-602, 601.



Cat. Num. 25, tav. XXI

**Sassetta**

*Un miracolo del Sacramento*

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 24 x 38

Prestato in mostra da Bowes Museum di Durham, al museo dal 1892

Durham, The Bowes Museum (inv. Founders/B.M.52)

Cfr.: B. CROSSLYNG, *A Miracle of the Eucharist*, in *idem, European Paintings from the Bowes Museum*, London, Merrell Holberton Publishers Ltd, 1993, 4-5.



Cat. Numm. 27-28, tav. XXII

**Giovanni di Paolo**

***San Giovannino nel deserto***

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 30.5 x 49  
Prestato in mostra da Charles Butler, in collezione dal 1887

Londra, National Gallery (inv. 5451-4)

Cfr.: D. GORDON (scheda a cura di), *Scenes from the Life of Saint John the Baptist*, in *idem*, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings*, London, National Gallery Company, 2003, 85-103, 90-91.



Cat. Numm. 27-28, tav. XXIII

**Giovanni di Paolo**

***Battesimo di Cristo***

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 31 x 45  
Prestato in mostra da Charles Butler, in collezione dal 1887

Londra, National Gallery (inv. 5451-4)

Cfr.: D. GORDON (scheda a cura di), *The Baptism of Christ*, in *idem*, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings*, London, National Gallery Company, 2003, 85-103, 92-93.



Cat. Numm. 27-28, tav. XXIV

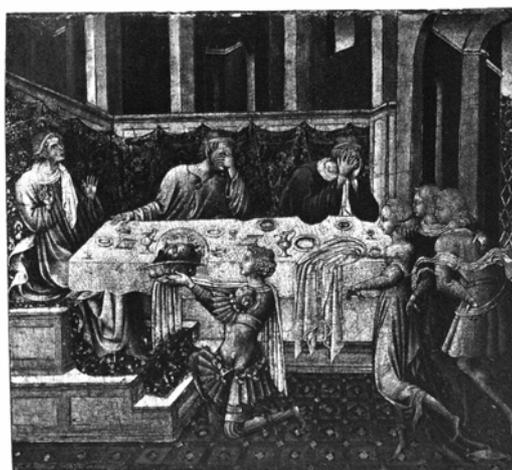
**Giovanni di Paolo**

***Banchetto di Erode***

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 30.5 x 39.5  
Prestato in mostra da Charles Butler, in collezione dal 1887

Londra, National Gallery (inv. 5451-4)

Cfr.: D. GORDON (scheda a cura di), *The Head of the Baptist brought to Herod*, in *idem*, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings*, London, National Gallery Company, 2003, 85-103, 94.



Cat. Num. 30, tav. XXV

**Giovanni di Paolo**

*Annunciazione e Cacciata dal Paradiso*

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 38.7 x 44.7

Prestato in mostra da Robert Benson, in collezione dal 1902

Washington, National Gallery of Art (inv. 1939.1.223)

Cfr.: M. BOSKOVITS (scheda a cura di), *The Annunciation and Expulsion from Paradise*, in M. BOSKOVITS, D.A. BROWN, *Italian Paintings of the fifteenth century*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2003, 325-332 («The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue»).



Cat. Num. 32, tav. XXVI

**Sano di Pietro**

*Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista, San Pietro Martire, Santa Caterina d'Alessandria, San Girolamo, San Francesco d'Assisi, Sant'Antonio da Padova*

Tempera su tavola, cm 54 x 42.2

Prestato in mostra da Charles Locke Eastlake, in collezione al 1896

Coral Gables, Lowe Art Museum, University of Miami (inv. 61.012.000)

Cfr.: P. LEE ROBERTS (scheda a cura di), *Sano di Pietro. Madonna and Child with Six Saints*, in P. LEE ROBERTS, B. COLE, H.B.J. MAGINNIS, (a cura di), *Sacred Treasures. Early Italian Paintings from Southern Collections*. Catalogo della mostra, Athens, Birmingham, Sarasota, 2002-2003, Athens, Georgia Museum of Art, The University of Georgia, 2002, 141-143.



Cat. Num. 33, tav. XXVII

**Francesco di Giorgio Martini**

*Natività*

Tempera su tavola cm 62.9 x 60, prima della riunificazione ed integrazione con il dipinto *Dio Padre benedicente tra angeli* avvenuta nel 1990 (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.100.2)

Prestato in mostra da Robert Benson, parziale acquisizione del 1904, restituita ad Agnew nel 1905

Washington, National Gallery of Art (inv. 1952.5.8)

Cfr.: D.A. BROWN (scheda della tavola reintegrata a cura di), *Nativity with God the Father Surrounded by Angels and Cherubim*, in M. BOSKOVITS, D.A. BROWN, *Italian Paintings of the fifteenth century*, New York – Oxford, Oxford



University Press, 2003, 278-282.

Cat. Num. 34, tav. XXIX

**Francesco di Giorgio Martini**

*Predica di San Bernardino*

Pannello di predella; Tempera su tavola trasportata su tela,  
cm 32 x 79.2

Prestato in mostra dalla Royal Institute di Liverpool, al  
museo dal 1819

Attribuito in catalogo a Vecchietta

Liverpool, Walker Art Gallery (inv. 2758)

Cfr.: M. HOPKINSON (scheda a cura di), *Vecchietta. St. Bernardino preaching*, in E. MORRIS, M. HOPKINSON, *Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue. Text*, Liverpool, Merseyside County Council, 1977, 212-213.



Cat. Num. 35, tav. XXVIII

**Francesco di Giorgio Martini**

*Natività*

Tempera su tavola, cm 23.8 x 22.3

Prestato in mostra da Frederick Lucas Cook, in collezione al  
1902

Atlanta, High Museum of Art (inv. 1961.42)

Cfr.: P. LEE ROBERTS (scheda a cura di), *The Nativity*, in P. LEE ROBERTS, B. COLE, H.B.J. MAGINNIS, (a cura di), *Sacred Treasures. Early Italian Paintings from Southern Collections*. Catalogo della mostra, Athens, Birmingham, Sarasota, 2002-2003, Athens, Georgia Museum of Art, The University of Georgia, 2002, 152-155.



Cat. Num. 37, tav. XXX

**Matteo di Giovanni**

*Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Michele Arcangelo*

Tempera su tavola, cm 59.7 x 41.2

Prestato in mostra da Henry Willet, in collezione dal 1885

Birmingham, Barber Institute of Fine Arts (inv. 44.2)

Cfr.: E.S. TRIMPI, *Matteo di Giovanni: Documents and Critical Catalogue of his Panel Paintings*, Ph.D dissertation., University of Michigan, 1987, 111-113.



ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

Cat. Num. 40, tav. XXXI

**(Ambito di) Liberale da Verona**

**Trionfo della Castità**

Fronte di cassone; Tempera su tavola, cm 40.6 x 123.2

Prestato in mostra da Lady Harriet Loyd Wantage, in collezione Loyd dal 1874

Attribuito in catalogo a "Seguace di Francesco di Giorgio Martini"

Proprietà privata, dal 1997 in deposito a Oxford, Ashmolean Museum

Cfr.: L. PARRIS, F. RUSSELL, *Circle of Francesco di Giorgio. The Triumph of Chastity*, in *The Loyd Collection of Paintings, Drawings and Sculptures*, London, Printed for Private Circulation, 1991, 11.



Cat. Num. 41, tav. XXXII

**Neroccio de' Landi**

**Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria**

Tempera su tavola, cm 62 x 43

Prestato in mostra da Arthur Severn (e Joanna Ruskin Agnew Severn); in collezione Ruskin dal 1877

Ubicazione attuale sconosciuta

Cfr.: G. COOR, *Neroccio de' Landi 1447-1500*, Princeton, Princeton University Press, 1961, 163.



Cat. Num. 46, tav. XXXIII

**Guidoccio Cozzarelli**

**Chiamata di Andrea e Pietro**

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 29.3 x 32.7

Prestato in mostra da Charles Fairfax Murray

Williamstown (MA), Sterling and Francine Clark Institute (inv. R.S.C. 1921)

Cfr.: *List of Paintings in the Sterling and Francine Clark Institute*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 1972, 28.



Cat. Num. 47, tav. XXXIV

**Benvenuto di Giovanni**

*Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, cm 52.1 x 34.3

Iscrizione al nimbo: «AVE GRAZIA PLENA DOMINUS  
TECUM»

Lent by George Salting, in collezione al 1883

Londra, National Gallery (inv. 2482; lascito Salting 1910)

Cfr.: M.C. BANDERA, *Benvenuto di Giovanni*, Milano,  
Federico Motta Editore, 1999, 124, 233.



Cat. Num. 48, tav. XXXV

**Pietro di Domenico**

*Madonna col Bambino tra San Sebastiano e San Girolamo*

Tempera su tavola, cm 64.2 x 39.6

Prestato in mostra da David Alexander Edward Lindsay,  
Conte di Crawford e Balcarres, in collezione ante 1847

Collezione privata

Cfr.: H. BRIGSTOCKE (scheda a cura di) *The Madonna and  
Child with Sts Sebastian and Jerome*, in A. WESTON LEWIS (a  
cura di), 'A poet in Paradise'. *Lord Lindsay and Christian  
Art*. Catalogo della mostra, Edinburgh, National Gallery of  
Scotland, 2000, Edinburgh, National Gallery of Scotland,  
2000, 86-87.



Cat. Num. 52, tav. XXXVI

**Girolamo di Benvenuto**

*Ritratto di giovane donna*

Olio su tavola, cm 58.1 x 43.2

Prestato in mostra da William Lockett Agnew, acquistato nel  
1895

Washington, National Gallery of Art (inv. 1939.1.353)

Cfr.: D.A. BROWN (scheda a cura di), *Portrait of a Young  
Woman*, in M. BOSKOVITS, D.A. BROWN, *Italian Paintings of  
the fifteenth century*, New York – Oxford, Oxford University  
Press, 2003, 338-341 («The Collections of the National  
Gallery of Art Systematic Catalogue»).



Cat. Num. 53, tav. XXXVIII

**Girolamo del Pacchia**

***Madonna col Bambino tra quattro Angeli, San Bernardino e Santa Caterina da Siena***

Tavola; cm 21.6 x 36.8

Prestato in mostra da Adolph von Beckerath

Ubicazione attuale sconosciuta



Sull'acquaforte ricavata da quest'opera, cfr.: P. CATANI, *Philippe Tomassin (Troyes 1561/62 – Roma 1622), Madonna col Bambino, quattro Angeli e i SS. Caterina e Bernardino da Siena (1615 dat.)*, in L. BIANCHI, D. GIUNTA, *Iconografia di S. Caterina da Siena. I. L'immagine*, Roma, Città Nuova Editrice, 1988, 484-485.

Cat. Num. 54, tav. XXXVII

**Benvenuto di Giovanni**

***Cristo al Limbo***

Pannello di predella; Tempera su tavola, cm 42.1 x 46.6

Prestato in mostra da Frederick Lucas Cook, in collezione dal 1875

Attribuito in catalogo a "Girolamo di Benvenuto, in collaborazione col padre"

Washington, National Gallery of Art (inv. 1952.5.54)



Cfr.: M. BOSKOVITS (scheda a cura di), *Christ in Limbo*, in M. BOSKOVITS, D.A. BROWN, *Italian Paintings of the fifteenth century*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2003, 118, 120-124 («The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue»).

Cat. Num. 57, tav. XXXIX

**Girolamo del Pacchia**

***Venere e amorini***

Testiera di lettuccio; Tempera su tavola, cm 62.2 x 146.1

Prestato in mostra da Herbert Jekyll

Ubicazione attuale sconosciuta



Cfr.: F. SRICCHIA SANTORO, *Beccafumi a Siena*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*. Catalogo della mostra, Siena, 1990, Milano, Electa, 1990, 26-43, 35, 133.

Cat. Num. 59, tav. XL

**Girolamo di Benvenuto**

*Diana e Atteone*

Desco da parto; Tempera su tavola, diametro cm 57

Prestato in mostra da David Alexander Edward Lindsay,

Conte di Crawford e Balcarres, in collezione dal 1865

Attribuito in catalogo a Matteo di Balduccio

Collezione privata

Cfr.: H. BRIGSTOCKE (scheda a cura di), *Diana and Actaeon*, in A. WESTON LEWIS (a cura di), 'A poet in Paradise'. *Lord Lindsay and Christian Art*. Catalogo della mostra, Edimburgo, 2000, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, 92-93.



Cat. Num. 60, tav. XLI

**Domenico Beccafumi**

*Fuga di Clelia*

Olio su tavola, cm 61 x 123

Prestato in mostra da Evelyn Holford Benson, in collezione dal 1891

Ubicazione attuale sconosciuta

Cfr.: M. FOLCHI (scheda a cura di), *Fuga di Clelia*, in P. TORRITI, *Beccafumi*, Milano, Electa, 1998, 111.



Cat. Num. 61, tav. XLII

**Scuola ferrarese inizio XVI sec. (Ambito di Domenico Panetti)**

*Ritratto di Alberto III Pio da Carpi*

Tempera su tavola, cm 58.4 x 49.5

Iscrizione già leggibile sul bordo della veste: «ALBERTUS PIUS CARPENSIS MDXII» (autografia non certa)

Prestato in mostra da Ludwig Mond, in collezione dal 1890

Attribuito in catalogo a Baldassarre Peruzzi

Londra, National Gallery (inv. 3940)

Cfr.: C. GOULD (scheda a cura di), *Ascribed to Bernardino Loschi. Portrait said to be of Alberto Pio*, in *eadem*, *The sixteenth-century Italian Schools*, London, The National Gallery, 1975, 130-132.



Case B num. 19, tav. XLIV

**Tavoletta di Biccherna**

**Tempera su tavola, cm 43.8 x 31.5**

Iscrizione in basso: «QUESTO.E I LIBRO.DE L ENTRATA  
E DEL USCITA DE / LLA GENERAL BICCHERNA DEL  
COMUNO DI SIENA AL TEMPO DE / SAUII HUOMINI  
NICHOLO DI LONARDO DELA GAZAIA  
CAMARLENGO / E DI GIACOPO DI TOMASSO  
PETRUCCI E DI BENUCCIO DI LUCA / DI PALMIER  
SPADAIO E DI IACOMO D'ANBRUOGIO BRIZII  
LANAIU / OLO DI TATO DI FRANCIESHO IALOMEI  
CAMARLENGHO E / QUATTRO DELLA DETTA  
BICHERNA DALENDE GIENAIO M / CCCI I INSIMO  
AD ULTIMO DI GIUGNO MCCCII E / DI MIS DI  
RICCHO UBETINI LORO SCRITORE»



Prestito in mostra dal Victoria & Albert Museum, al museo dal 1892

Londra, Victoria & Albert Museum (inv. 414-1892)

Cfr.: C.M. KAUFMANN (scheda a cura di), *Tavoletta di Biccherna: the Camarlingo Niccolò di Lorenzo della Gazaia, making a payment to three claimants, with his scrivener*, in C.M. KAUFMANN, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings. I Before 1800*, Londra, Victoria and Albert Museum, 1973, 264.

## CAPITOLO IV

**1904, ANNUS MIRABILIS PER L'ANTICA ARTE SENESE**

L'editoriale del 1 gennaio 1904 del quadrimestrale inglese *The Studio*, ironizzando amaramente sulla mancanza di interesse e di investimenti in arte contemporanea, lamentava che «art was becoming once more a thing of auctions, of museums, and of speculative adventures among the Old Masters»<sup>1</sup>. L'attenzione ed il successo di cui furono oggetto i dipinti antichi, sbocciati su larga scala già a fine Ottocento e culminati con una serie di mostre organizzate in tutta Europa ai primi del Novecento, fa pensare ad un fenomeno culturale in un certo senso 'globale'. Fenomeno che, sebbene non di proporzioni ed impatto comparabili alle esposizioni universali, sicuramente interessa il mondo dell'arte sulle due sponde dell'Atlantico. Abbiamo visto come il 1904 rappresenti un anno chiave per la riscoperta dei Primitivi senesi. Si aprono ben due mostre di arte antica senese sulla comparazione delle quali si articola questo capitolo: una, curata da Corrado Ricci (fig. 1), di dimensioni imponenti e visitata da migliaia di persone, in Palazzo Pubblico a Siena (fig. 7, fig. 15); l'altra, organizzata da Robert Langton Douglas (fig. 57), raffinata ed esclusiva, che ebbe sede in un club privato a Londra (fig. 59, fig. 62).

## QUALCHE PRECEDENTE, OLTREMANICA

Le primissime manifestazioni del fenomeno delle mostre di *Old Masters*, cui è stato fatto cenno nel primo capitolo, prescindendo da quella del Louvre del 1814 dove erano esposte alcune meraviglie frutto di requisizioni napoleoniche, sono da individuare sul suolo inglese ed inizialmente furono allestite a scadenza regolare, per arricchire la formazione dei giovani artisti, almeno in teoria. Più precisamente la prima mostra di dipinti antichi fu allestita alla British Institution nel 1815, e, come descritto nel

---

<sup>1</sup> Il numero di *The Studio* in questione copre dall'ottobre 1903 al gennaio 1904. Per la citazione si veda *New Year's Day* 1903.

medesimo capitolo, vi erano esposti dipinti olandesi e fiamminghi. Pertanto, in Inghilterra, l'organizzazione di mostre annuali di dipinti di antichi maestri, categoria che comprende anche i Primitivi, vantava al 1904 una tradizione consolidata da tempo.

Le mostre di Primitivi costituiscono anche, entro certi limiti, un sottoinsieme di quelle di arte medievale per più di una ragione: per la tipologia degli oggetti, che possono essere considerati tardomedievali, e per il fatto che dipinti antichi furono spesso esposti insieme con manufatti di arte medievale di vario genere. Le vicende delle esposizioni di Primitivi, in sostanza, si intrecciano a quelle delle esposizioni di arte medievale in senso più ampio. A loro volta, le esposizioni di arte medievale possono essere talora inserite in scenari culturali più estesi, o perché parte di manifestazioni di interesse più generale o perché assieme a pezzi medievali era uso esporre pezzi di altre epoche, come reperti archeologici o opere rinascimentali. Per questo ha un senso, in questa sede, fare qualche esempio di mostre pionieristiche di argomento medievale tenutesi in Inghilterra, o, per lo meno, di argomento anche medievale.

Nel salone centrale della mostra di pittura organizzata dalla British Institution nel 1848 erano disposti dipinti Primitivi italiani e fiamminghi di proprietà privata, per esempio appartenevano al reverendo John Sanford. Questa iniziativa fu apprezzata, come si legge su *Art Union* di quell'anno, perché aiutava a capire il progredire dell'arte<sup>2</sup>.

Nel 1850, presso la House of the Society of Arts, si tenne la mostra *Works of Ancient and Mediaeval Art*<sup>3</sup>. Il taglio era didattico e l'intento quello di far familiarizzare il pubblico con l'arte antica e l'arte medievale. Il pubblico di Londra aveva la possibilità in questi anni di familiarizzare con dipinti Primitivi, come accadde nel 1851, con il *Giudizio Universale* di Beato Angelico, dal momento che questo dipinto faceva parte dei recenti acquisti di Lord Ward, Conte di Dudley, regolarmente esposti presso la galleria londinese *The Egyptian Hall*<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> I Primitivi sono dunque apprezzati in quanto testimonianza di interesse storico. Per riferimenti a questa esposizione, si veda HASKELL 1976, 97.

<sup>3</sup> I pezzi presentati in John Street andavano da armi, dipinti, maioliche, manoscritti, mosaici, ad oggetti di pelle, metallo, legno, avorio, smalti e oreficerie, orologi, terracotte antiche e rinascimentali, tessuti, vetri antichi e veneziani. Nell'organizzazione, oltre al Principe Albert, era coinvolto quello che poi diventerà Sir Augustus Wollaston Franks del British Museum e che fu tra i soci fondatori del Fine Arts Club, antenato del Burlington Club. Per il catalogo, si veda *Catalogue of Works* 1850.

<sup>4</sup> Il reale motivo che attraeva migliaia di visitatori alla *Egyptian Hall*, più che l'apprezzamento delle opere, era la nota eccentricità del loro proprietario. In merito si veda HASKELL 1976, 97.

A questa esposizione seguì la grande mostra tenutasi a Manchester nel 1857. Tra le novità di *Art Treasures of the United Kingdom*, importante esposizione inizialmente programmata a dieci anni dalla *Great Exhibition* del 1851, sono alcune sezioni di interesse specialistico. Oltre a quella dedicata ai disegni degli antichi maestri, tra i circa mille e cento dipinti di antichi maestri, vennero mostrati per la prima volta al grande pubblico dipinti Primitivi senesi<sup>5</sup>.

Dal giugno al novembre del 1862 si tenne al South Kensington Museum di Londra una *Special Exhibition of Works of Art of the Mediaeval, Renaissance, and more recent periods*<sup>6</sup>. Fu organizzata in concomitanza con l'*International Exhibition* del 1862<sup>7</sup> ed inaugurò i nuovi spazi della 'New Court'<sup>8</sup>. Vi erano esposti circa novemila oggetti di vario genere<sup>9</sup>. Gli ambienti del museo si prestavano ad ospitare temporaneamente anche raccolte private. Ricordo, a titolo di esempio, l'esposizione di numerosi pezzi appartenenti a George Salting. Per il museo offrire questa opportunità a privati significava, nel breve termine, creare un motivo di interesse per visitatori, intendenti e curiosi e, nel lungo termine, poteva porre le premesse per future donazioni da parte dei proprietari, come avvenne appunto nel caso di Salting<sup>10</sup>.

La Royal Academy, celeberrima istituzione fondata da Giorgio III nel 1768, che assunse il ruolo della British Institution dopo la sua chiusura, organizzò mostre annuali

---

<sup>5</sup> Per il catalogo si veda *Catalogue of Art Treasure 1857*. Su questa mostra si vedano le notizie contenute nel primo capitolo.

<sup>6</sup> Per il catalogo, si veda ROBINSON 1862; all'anno successivo risale una edizione rivista dello stesso. Per lo svilupparsi del gusto per la pittura italiana in Inghilterra nell'Ottocento fino all'epoca di Ruskin, con riferimenti alle esposizioni del 1857 e del 1862, si veda HALE 1996<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> L'*International Exhibition* fu organizzata dalla Royal Society of Arts ed ebbe luogo dal primo maggio al 15 novembre del 1862, si vedano LUCKHURST 1951, 120, 130-131, HOLT 1981, BUSCIONI 1990, 44, BECHERUCCI 1995, 89-90. La superficie coperta di questa esposizione era di ben 125400 metri quadrati. Le categorie di oggetti esposti comprendevano bronzi, ceramiche, disegni, gemme e cammei, intagli in avorio e legno, lacche, lavori di ferro ed altri metalli, legature, manoscritti miniati, mobili, mosaici, nielli, oreficerie, orologi, ritratti in miniatura, sculture, smalti, tessuti, utensili e vetri.

<sup>8</sup> Il Victoria & Albert Museum nacque come museo d'arte e di industria con il nome di Museum of Manufacturers nel 1852 ed ebbe come sua prima sede la residenza reale di Marlborough House, dove si trovava anche la Government School of Design. Sulle scuole di design industriale in questo periodo in Inghilterra e sui loro strumenti didattici e collezioni, si veda LEVI 1990. Nel 1857 fu trasferito nella sede attuale nella zona di South Kensington, dalla quale prese il suo secondo nome. Per un recente studio sulla formazione dei musei di arte medievale in Europa, si veda LE POGAM 2004.

<sup>9</sup> Tra gli espositori nel 1862, ricordo il senese Pietro Giusti, che si presentava con un gran numero di cornici intagliate, dallo stile bizantino, al rinascimentale, al barocco, si veda PUCCINELLI 2005, 164.

<sup>10</sup> Sui lasciti di Salting ai musei che avevano ospitato i suoi pezzi, si veda PENNY 2004, 388.

di dipinti di antichi maestri durante la stagione invernale dal 1870 al 1912<sup>11</sup>. Pare che queste esposizioni, vetrina di grandi collezioni private inglesi, fossero famose per la scarsa serietà delle attribuzioni che vi comparivano. Come è noto, il dover accettare e formalizzare nel cartellino di una esposizione l'attribuzione proposta dal proprietario fu in numerose occasioni e per lunghi anni, direi fino all'inizio dell'attività del Burlington Club, *conditio sine qua non* per ottenere un dipinto in prestito. Questa prassi era invalsa fin dagli esordi delle mostre di antichi maestri. Già nel 1818 la British Institution dichiarava che le attribuzioni proposte erano quelle assegnate dai prestatori e che l'istituzione non si faceva garante dell'autenticità dei dipinti esposti<sup>12</sup>.

Dopo una prima esposizione, priva di taglio specifico, dal titolo *Works of Old Masters* allestita al Burlington Fine Arts Club nel 1871<sup>13</sup>, nel 1892 si tenne al club una *Exhibition of Pictures by Masters of the Netherlandish and allied Schools*<sup>14</sup>, che conteneva sessanta dipinti quattrocenteschi e primocinquecenteschi e che aprì la strada ad altre mostre sullo stesso argomento, tra le quali quella del 1906 alla Guildhall Gallery<sup>15</sup>.

Nell'inverno 1893-1894 infine, presso la New Gallery di Londra<sup>16</sup>, si tenne una esposizione dal titolo *Exhibition of Early Italian Art from 1300 to 1550*. La mostra in Regent Street comprendeva tipologie di oggetti molto varie<sup>17</sup>. L'anno successivo, nelle

---

<sup>11</sup> Per una lista di tutte le esposizioni tenutesi alla Royal Academy fino al 1968, si veda HUTCHISON 1968, 241-243.

<sup>12</sup> Sul problema delle attribuzioni fantasiose, si veda WATERHOUSE 1984, 61 e LEVI 1988, 72-77. Sulla abitudine invalsa dal 1818, si veda MONTANARI (a cura di) 2001, 26-27.

<sup>13</sup> Si veda *Exhibition of the Works* 1871.

<sup>14</sup> Per il catalogo si veda *Exhibition of Pictures by Masters* 1892. Per cenni sulle mostre di Primitivi dei Paesi Bassi tenutesi tra Londra e Bruges dal 1867 al 1902, si veda BECHERUCCI 1995, 90.

<sup>15</sup> La mostra di pittura fiamminga del 1906 si tenne sotto l'alto patronato del re del Belgio, per il catalogo si veda TEMPLE 1906.

<sup>16</sup> Fondata nel 1888 aveva sede al 121 di Regent Street, ogni estate ospitava una mostra annuale di lavori di artisti viventi.

<sup>17</sup> Fra gli oggetti figuravano armi, arte sacra, bronzetti, codici miniati, dipinti, disegni, gioielli, incunaboli, intagli in avorio e legno, lettere autografe di artisti e personaggi storici del Rinascimento italiano, maioliche, medaglie, monete, placchette e ricami. Per il catalogo si veda *Exhibition of Early Italian Art* 1893-1894. Per un rapido quadro su questa mostra, si veda SUTTON 1985/I, 124.

stessa sede, ebbe luogo una *Exhibition of Venetian Art*<sup>18</sup>, che vide gli esordi di Bernard Berenson come recensore ed autorità del settore<sup>19</sup>.

Degli esordi e delle vicende del Burlington Fine Arts Club di Londra, mi sono già occupata<sup>20</sup>. Qui basti dire che presso la sede del Club, al 17 di Savile Row, si tenne una serie di importanti mostre sistematicamente accompagnate, a partire dal 1870, da accurati cataloghi scientifici caratterizzati da una veste editoriale di eleganza fuori dal comune per cataloghi di mostre temporanee.

Il Burlington Club rappresenta una fortunata alchimia di varie personalità attive, con competenze e mezzi diversi, nel mondo dell'arte. I soci provenivano da contesti eterogenei come quello dell'aristocrazia terriera, della finanza o dell'imprenditoria. Erano questi tutti collezionisti, dotati di curiosità intellettuale e coltivati. Non mancavano rappresentati, del mondo della cultura inglese ed internazionale: il pensiero va, per l'inizio del Novecento, a numerosi storici dell'arte stranieri, da Wilhelm von Bode, a Max Friedländer, Gustavo Frizzoni, Georg Gronau, Cornelis Hofstede de Groot, Hulin de Loo, Adolfo Venturi, e, per l'ambiente inglese, il pensiero va anzitutto a John Charles Robinson, già a capo della Government School of Design ed in seguito uomo del South Kensington Museum<sup>21</sup>. Data questa varietà intrinseca e data la disponibilità di fondi e di una biblioteca specializzata, il club diventa occasione di incontro e di scambio culturale e genera importanti collaborazioni. Il suo ruolo è stato quello di rispondere alle proposte ed alle più recenti direzioni degli studi in materia storico-artistica, proponendo eventi ed occasioni di studio, in forma di conferenze, ma sostanzialmente di mostre, caratterizzati o dalla novità dell'oggetto di studio, inedito o parte di una classe ancora non analizzata in quanto tale, o dalla novità di taglio ed approccio, ma spesso da entrambe le cose.

Le esposizioni non erano le uniche operazioni culturali di taglio artistico proposte nel vivace clima culturale della capitale dell'Impero britannico, la cui area

---

<sup>18</sup> Per il catalogo si veda *Exhibition of Venetian Art* 1894.

<sup>19</sup> Il testo di Berenson uscito nell'occasione di questa mostra fu ripubblicato nel 1920 nel primo volume de *Study and Criticism of Italian Art*, si veda BERENSON 1895. Sull'argomento si vedano WATERHOUSE 1984, 61, SUTTON 1985/I, 124, 125, HASKELL 2000, 152-154, MONTANARI (a cura di) 2001, 106-109.

<sup>20</sup> Si vedano il terzo capitolo e CAMPOREALE 2005/II, 485-486. Ricordo che negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento esisteva anche a Parigi un club di amatori d'arte, la cui attività, che consisteva essenzialmente in riunioni mensili dei soci, era coordinata da Jacques-Victor de la Béraudière, si veda in proposito HASKELL 1976, 74, nota 16.

<sup>21</sup> Sulla figura di Robinson, alla cui competenza sono legate le collezioni di alcuni membri del Burlington Club come Francis Cook e Matthew Uzielli, si veda HASKELL 1976, 85.

metropolitana al 1901 arrivava a quasi sette milioni di abitanti. Nell'anno 1904 *The Year's Art* segnalava nella sola Londra più di cento associazioni di artisti, gallerie, scuole d'arte e club di collezionisti<sup>22</sup>. Nella prima decade del Novecento ha avuto inizio un notevole numero di associazioni, azioni, fondi, *trusts* e pubblicazioni di interesse storico artistico. Primi fra queste i periodici *The Connoisseur*, fondato nel 1901 e *The Burlington Magazine*, fondato nel 1903, che, come già precisato, niente ha in comune con il Burlington Club eccetto il nome. Gruppi di intellettuali ed appassionati d'arte poi si aggregarono e fondarono istituzioni per l'esposizione, la promozione o la difesa delle arti. Un nome per tutte: il National Art Collections Fund, che nacque nel 1903<sup>23</sup>. Aprirono anche nuove gallerie, vengono in mente la Wallace Collection nel 1900 e la Whitechapel Art Gallery nel 1901. A questi nuovi spazi si affiancavano quelli degli antiquari e dei mercanti d'arte, di nascita più o meno recente. In controtendenza segnalo solo la chiusura della *Sunday Society*, fondata nel 1875 con lo scopo di ottenere nella città di Londra l'apertura domenicale di musei e gallerie. Lo scioglimento della società avvenne nel 1902, quando l'obiettivo era stato raggiunto e monitorato già dal 1896<sup>24</sup>.

#### DUE PROFILI PER DUE MOSTRE

L'impostazione delle due mostre di arte antica senese del 1904, è in certa misura, il riflesso dell'impostazione degli studi e delle carriere dei curatori: Ricci (fig. 1) a Siena e Douglas (fig. 57) a Londra.

Non è facile stabilire l'effettiva entità dell'intervento dei due ordinatori nelle rispettive mostre, dal momento che non ne furono gli unici ideatori e responsabili: a Siena un intero comitato promotore si era attivato da ben prima che il Sindaco Alessandro Lisini invitasse ufficialmente Ricci a presiedere la commissione tecnica ordinatrice<sup>25</sup>, a Londra invece Robert Benson, celebre collezionista e pilastro del club, è

<sup>22</sup> Per brevi schede di queste istituzioni, tra le quali si trova anche il corpo di artisti fucilieri volontari, si veda CARTER 1905, 65-172. Per una breve segnalazione della mostra di arte senese, si veda CARTER 1905, 148.

<sup>23</sup> Il fine del National Art Collections Fund, che ha celebrato da poco il suo primo secolo di vita, è quello di contribuire, attraverso sottoscrizioni e donazioni, all'acquisizione di opere d'arte che siano ritenute importanti per l'arricchimento ed il completamento di raccolte pubbliche inglesi. Per la storia del National Art Collections Fund, si veda VERDI (a cura di) 2003, 34-43, 54, 60-66.

<sup>24</sup> In merito si veda CARTER 1904, 144.

<sup>25</sup> Le motivazioni della mostra senese vengono spiegate da Enrico Crocini in una lettera a Ricci da dove si apprende che l'idea di organizzare a Siena un evento artistico di grande risonanza risale già al 1901. La

la seconda anima della mostra<sup>26</sup>. In entrambi i casi si può facilmente immaginare come non sia rimasta traccia scritta di molte delle decisioni prese e che queste possano essere state frutto di compromessi di natura pratica, dovuti allo stato di conservazione delle singole opere o alla disponibilità dei prestatori.

Nata da un'iniziativa di un gruppo di eruditi senesi, la *Mostra dell'Antica Arte Senese* di Siena fu forse la più imponente mostra di Primitivi organizzata in Italia fino a quel momento. Dispiegata su tre piani all'interno del Palazzo Pubblico, come è stato già detto, ne occupava quaranta sale, delle quali quindici dedicate ai dipinti. Documentò attraverso trenta sezioni la produzione artistica senese dal XIV al XVIII secolo: armi, bronzi, ceramiche, disegni, ferri battuti, gessi, miniature, mobili, pitture, ricami, sculture, tessuti, smalti ed oreficerie. Accanto ad importanti reliquiari, come *l'Albero di Lucignano* (fig. 18), ed ad un consistente nucleo di dipinti del Quattrocento senese, furono particolarmente apprezzate la ricomposizione dei frammenti originali della Fonte Gaia nella suggestiva cornice della Loggia di Palazzo e la sezione della scultura lignea. Nella Sala di Balía (fig. 22), dove ben tredici statue erano accostate alla base degli affreschi, spiccavano ad esempio cinque statue provenienti dalla chiesa senese di San Martino, attribuite a Jacopo Della Quercia.

La *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City* di Londra deve aver sorpreso i visitatori per la ricchezza delle collezioni private inglesi in un campo della pittura che all'inizio del Novecento era ancora

---

nomina di Ricci a presidente risale al 19 ottobre 1903, stesso giorno in cui è nominato ufficialmente direttore delle reali gallerie di Firenze. Per questi dati inseriti in un inquadramento della mostra senese del 1904 attraverso l'analisi del *Carteggio Ricci*, conservato nella Biblioteca Classense di Ravenna, si veda STELLA 2001, 14. Ecco alcuni dei benemeriti senesi cui si deve il progetto della mostra: Manfredo Tarchi, Enrico Crocini, Vittorio Mariani, Alessandro Lisini, Emilio Tolomei, Pilade Bandini, Alessandro Franchi e Gaetano Marinelli, in proposito si veda il paragrafo *Gli artefici dell'evento* nel capitolo secondo di questa tesi ed in CAMPOREALE 2004, 47-52.

<sup>26</sup> Robert Benson, detto Robin, iniziò a formare una raccolta specialistica di dipinti italiani antichi negli anni Ottanta dell'Ottocento, dodici pezzi furono acquistati alla vendita della collezione del suo amico ed ispiratore William Graham, nel 1886. Il nucleo principale della raccolta fu acquisito prima del 1900. Successivamente al 1903, anno di fondazione del National Art Fund del quale era membro del *Executive Committee*, Robert dedicò molte delle sue energie, più che alla sua collezione, ad evitare che importanti opere d'arte fuoriuscissero dalla Gran Bretagna - tendenza diffusa in età edwardiana: tra le opere 'salvate' ricordo solo la *Venere Rokeby* di Velázquez. Vera eminenza grigia nel mondo dell'arte, era membro del consiglio del Victoria and Albert Museum e, dal 1912, del *Executive Committee* della National Gallery e della Tate Gallery, si veda WAKE 1997, 202-205, WAKE 2004. Robert era uso dedicare molto tempo a visionare e studiare opere d'arte, viceversa sua moglie Evelyn (nata Holford) era rapida, sicura ed istintiva nell'apprezzamento dei dipinti. Stando alle parole del marito, superò se stessa quando, nell'occasione di una visita a Siena, dedicò alla sola scuola senese ben due ore all'interno della Galleria dell'Accademia ed una intera ora alla visita del Palazzo Pubblico, si veda WAKE 1997, 202. Sulla figura di Benson collezionista e per un elenco dei principali dipinti parte della sua collezione, si veda SEBAG-MONTEFIORE 1997.

relativamente poco conosciuto. Oltre a circa settanta dipinti, erano esposte biccherne, cornici, disegni, maioliche, medaglie, miniature e statuette. Se non per la quantità certo per la qualità dei dipinti, questa squisita esposizione non temeva il confronto con quella di Siena. Si pensi anche solo agli elementi del *Polittico Orsini* di Simone Martini (fig. 83) provenienti da Anversa e visibili al club o ad un'opera come la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna per il Duomo di Siena, non rappresentata in alcuna sua parte nella mostra di Palazzo Pubblico che figurava invece nelle quattro tavole già Benson al Burlington Club (fig. 58 e fig. 96).

Entrambe le mostre confermavano il prestigio di cui godevano i Primitivi presso i collezionisti e per molti aspetti erano complementari l'una rispetto all'altra. Possiamo provare a schizzare un ritratto dei due ordinatori, nel tentativo di contestualizzarne l'operato in seno alle due esposizioni del 1904.

Ricci (Ravenna 1858 - Roma 1934), laureato in giurisprudenza a Bologna, storico dell'arte e uomo di cultura, fu Direttore delle gallerie di Parma, di Modena, di Milano e, nel 1904, di quelle di Firenze, in seguito ottenne una Soprintendenza speciale ai monumenti di Ravenna. Dal 1906 al 1919 fu Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, 'curatore' degli scavi dei Fori Imperiali, fondatore e Presidente del Real Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte ed anche Senatore del Regno. Come funzionario dello Stato, scelse di non fare stime né di collaborare con antiquari. Per tutta la vita fu un instancabile corrispondente ed organizzatore di musei, oltre che un prolifico autore: le sue pubblicazioni ammontano ad oltre novecento titoli<sup>27</sup>. Fu promotore di letteratura guidistica di qualità<sup>28</sup> ed attento persino al modo di disegnare dei bambini<sup>29</sup>.

Ricci, l'anima ufficiale della mostra di Siena, apprezzato sia per le sue qualità organizzative che per la varietà dei suoi interessi fu costretto a seguire a distanza l'andamento dei lavori, tanto che ebbe modo di studiare i pezzi solo per la redazione del catalogo, catalogo generale illustrato che vide la luce delle stampe solo qualche tempo dopo l'apertura dell'esposizione. Per l'ordinamento degli oggetti coinvolse alcuni esperti di sua fiducia, che affiancò ai numerosi studiosi locali i cui nomi figurano nella

<sup>27</sup> Per interventi su ciascuno degli aspetti menzionati della figura dello studioso, oltre che per una lista delle pubblicazioni, si veda *In memoria di Corrado Ricci* 1935. Per profili più recenti, si vedano STELLA 1997 ed EMILIANI 1997.

<sup>28</sup> Si vedano BERTINI CALOSSO 1935 e MANGINI 1985.

<sup>29</sup> Ricci raccolse circa 1500 disegni di bambini, per il risultato del suo studio si veda RICCI 1887. Per dirla con le parole di Giovanna Bosi Maramotti «fino alla morte continuò a coltivare un eclettismo di temi, un gusto giornalistico che gli era congeniale, e che è il suo limite», si veda BOSI MARAMOTTI 2000.

commissione tecnica ordinatrice. Il lavoro di ricognizione sul territorio fu svolto in buona parte dalla Società senese degli Amici dei Monumenti che poteva usufruire di una rete estesa di corrispondenti<sup>30</sup>.

Douglas (Davenham 1864 - Fiesole 1951) studiò ad Oxford storia moderna, materia che insegnò per due anni all'Università di Adelaide, fino al 1902. Prima di quell'anno fu bibliotecario, conferenziere, giornalista, scrittore. Allargò quindi i suoi interessi dalla storia alla storia dell'arte e alla letteratura, fino a pubblicare il suo primo libro, su Fra' Angelico, nel 1900; la serie di articoli, cataloghi e traduzioni curata da Douglas è troppo lunga per esser qui anche solo menzionata. Nel 1904, all'età di quarant'anni, era *Lecturer* alla Society of Arts ed alla Royal Institution sulle scuole di pittura italiana. A quell'epoca iniziò una attività in proprio come mercante d'arte<sup>31</sup>, professione che svolse tutta la vita in Europa e negli Stati Uniti, affiancandola all'attività di ricerca. Rari furono invece gli incarichi che svolse per istituzioni pubbliche, dal 1916 al 1923 fu Direttore della National Gallery di Dublino<sup>32</sup>. Una buona parte della sua vita fu votata alla città di Siena, che lo elesse cittadino onorario<sup>33</sup>.

La dinamica della preparazione della mostra del Burlington deve essere stata più agile di quella senese, per l'aggiornamento sulle ricerche un valido aiuto era rappresentato dalla biblioteca del club, per le segnalazioni delle opere in raccolte

---

<sup>30</sup> Sull'attività di segnalazione delle opere da parte dei soci e sul carteggio relativo, conservato nell'archivio della società, si veda GIANNELLI 2005, 71.

<sup>31</sup> Tra i clienti privati di Douglas mi limito a menzionare: Guido Cagnola, Helen Frick, Carlo Gamba, Maitland Griggs, John Graver Johnson, Markus Kappel, Otto Lanz, Philip Lehman, Godfrey Locker-Lampson, Pierpont Morgan, Principe Paolo di Jugoslavia, Lord Rothermere, Eduard Simon, Frank Channing Smith, Adolphe Stoclet, Percy Straus. Questi sono tra i musei che acquisirono dipinti da Douglas: il Detroit Museum, la National Gallery di Dublino, il Fogg Art Museum, il Kaiser Friedrich Museum, il Metropolitan Museum ed il Worcester Art Museum.

<sup>32</sup> Sull'operato del Douglas nelle due esposizioni di arte senese del 1904, si veda SUTTON 1979/III. Denys Sutton si è occupato della vita e dell'attività di Douglas in numerosi contributi, che occupano quasi per intero i numeri di Apollo dall'Aprile al Luglio 1979. Per il periodo che qui interessa si vedano in particolare SUTTON 1979/I, SUTTON 1979/IV.

<sup>33</sup> Per le vicende che riguardano Douglas si veda anche il capitolo precedente. Il suo contributo per il lancio di Siena come meta culturale e per la conoscenza della storia e dell'arte locale ricorda in un certo senso quanto fecero altri studiosi stranieri per alcune città di adozione. Enrico Castelnuovo ha recentemente ricordato (CASTELNUOVO 2004, 789) quanto ha significato Washington Irving (New York 1783 - Sunnyside 1859) per Granada con *The Chronicle of the Conquest of Granada* del 1829 e *The Alhambra* del 1832 o Ferdinand Gregorovius (Neidenburg 1821 - Monaco 1891) per Roma con gli otto volumi della *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* editi dal 1859 al 1872, William Henry James Weale (Marylebone 1832 - Clapham Common 1917) per Bruges, i cui primi testi sui Primitivi fiamminghi escono nel 1861. Oltre ai contributi di Douglas per Siena si pensi anche a quelli sulle scuole pittoriche centro-italiane di Frederick Mason Perkins (Shangi 1874 - Assisi 1955) per Assisi. Lo studio *Giotto*, poi ripudiato da Perkins, è del 1902; la collezione di dipinti fu donata alla morte dello studioso al Sacro Convento di Assisi.

private, oltre alle informazioni in possesso di Douglas o Benson, ci possiamo immaginare una sorta di passa-parola tra i soci, per gli spazi la sede del Club era già attrezzata, per l'allestimento bastava forse l'impegno di qualche socio volenteroso<sup>34</sup>. Il fatto che l'accesso all'esposizione fosse limitato ai membri e loro conoscenti infine semplificava non poco l'organizzazione del personale ed eliminava la necessità di assicurazioni come quella di render noto al pubblico l'evento.

Gli obiettivi dei due studiosi sono proiettati in mondi diversi: in prima linea per la tutela e nella sfera pubblica per l'italiano, alla ribalta tra facoltosi e grandi collezionisti del *jet set* internazionale per l'inglese. Il primo contribuisce, con grande impegno, ad aprire l'era del turismo come risorsa economica e come consapevolezza di beni e di valori, attivandosi per rivalutare e proteggere il patrimonio paesaggistico e le belle arti in Italia<sup>35</sup>. Il secondo invece si muove in ambienti sofisticati ed opera, senza sosta, per il commercio, la conoscenza e l'apprezzamento della pittura italiana, e senese in particolare, nel mondo.

#### LA FORMA DEI CATALOGHI

Se oggi è possibile farsi un'idea delle esposizioni di arte senese del 1904, questo si deve in larga misura ai ben quattro cataloghi di cui disponiamo. Naturalmente il taglio e la trattazione del materiale esposto portano l'impronta del contesto in cui i cataloghi sono stati concepiti.

A partire dal 1870, quando divenne sistematica la pubblicazione dei cataloghi delle esposizioni temporanee che si tenevano al Burlington Fine Arts Club, questa istituzione si rese responsabile di un netto salto di qualità nella redazione dei cataloghi<sup>36</sup>, cataloghi che stampava in proprio. Questo fu conseguenza di due ordini di fattori

---

<sup>34</sup> Nella mostra del 1904 l'aiuto potrebbe esser stato fornito dal socio George Babington Croft Lyons, che, come accennato nella nota che lo riguarda nel capitolo precedente, Douglas ringrazia personalmente in una breve lettera rinvenuta nella biblioteca della Society of Antiquaries di Londra proprio per l'aiuto fornito in fase di preparazione.

<sup>35</sup> Per l'azione tutelatrice nei riguardi dell'arte italiana di Ricci, si vedano PARPAGLIOLO 1935, EMILIANI 1997, 58-68.

<sup>36</sup> Un catalogo di mostra, certamente più accessibile al grande pubblico di quelli del Club, che fu descritto nelle recensioni come un modello nel suo genere fu quello della mostra monografica su Cranach che si tenne a Dresda del 1899. Si tratta di un volume di piccolo formato con quattro saggi introduttivi, descrizioni accurate di ciascuno dei centosessanta dipinti esposti, talora corredate da riferimenti bibliografici, con trentacinque illustrazioni, si veda HASKELL 1994, 558.

correlati fra loro: la scientificità dei contenuti e l'impianto innovativo. Il primo fattore era collegato al calibro degli esperti chiamati alla testa delle esposizioni, spesso note personalità della ricerca storico-artistica. Si affacciarono nei testi dei primi cataloghi concetti come l'importanza conferita al contesto di provenienza delle opere e la cautela nelle attribuzioni o nell'indicazione degli ambiti di appartenenza degli oggetti esposti, atteggiamenti entrambi nuovi per quei tempi<sup>37</sup>. I volumi erano costituiti da saggi introduttivi e da schede di tutte le opere esposte corredate di bibliografia e spesso di indicazioni sulla provenienza. Talora i cataloghi del club arrivavano ad includere apparati di supporto alla ricerca, come i cataloghi ragionati di pittori delle scuole oggetto dell'esposizione.

Rimarchevole fu poi l'aggiornamento sui nuovi orientamenti degli studi, sia in termini di contributi specifici che di tendenze della ricerca, per cui i cataloghi del Burlington Club dialogavano con convegni, esposizioni, metodi di catalogazione proposti in tutta Europa. È stata messa in evidenza nel precedente capitolo la vivacità e la prontezza delle risposte del club nell'organizzazione di eventi e mostre, l'aggiornamento sulle nuove tendenze e direzioni di studio continua per tutti gli anni Trenta fino all'ultima mostra del 1939<sup>38</sup>. Furono subito comprese le potenzialità offerte alla ricerca dal mezzo fotografico, grandi tavole entrano precocemente nei cataloghi del club, come si dirà.

Oltre all'impianto, anche la veste grafica dei cataloghi delle mostre del club era in linea con i più lussuosi cataloghi coevi di raccolte private, curati da noti esperti. Mi riferisco ad esempio, solo per citare collezioni rappresentate alle mostre di argomento senese del 1904, ai cataloghi della collezione Wantage del 1902<sup>39</sup>, della Royal Collection del 1905<sup>40</sup>, delle collezioni Mond del 1910<sup>41</sup>, Stroganov del 1911<sup>42</sup>, Cook del

---

<sup>37</sup> A titolo di esempio ricordo il caso di Lord Charlemont nel 1867: il collezionista, inacerbito dal fatto che alcuni suoi dipinti fossero stati considerati copie in sede di mostra, minacciò i direttori della British Institution di adire le vie legali. Le etichette in sede espositiva alla fine indicarono l'attribuzione proposta dal proprietario. Sull'episodio si veda HASKELL 2000, 72-73. Sul problema in senso più ampio si veda HASKELL 1999, 111.

<sup>38</sup> Si vedano in proposito anche MONCIATTI, PICCININI 2004, 824-826, CAMPOREALE 2005/II, 486-489.

<sup>39</sup> Si veda STRONG 1902.

<sup>40</sup> Si veda CUST 1905.

<sup>41</sup> Si veda *Mond Collection* 1910.

<sup>42</sup> Si veda MUÑOZ 1911.

1913<sup>43</sup> e Benson del 1914<sup>44</sup>. Queste raccolte appartenevano spesso a membri del Burlington Club, per cui si tratta in sostanza di riflessi editoriali diversi di uno stesso ambiente culturale<sup>45</sup>.

Per scendere più nello specifico, le due edizioni del catalogo della mostra *Pictures of Siena* del 1904 avevano testo identico<sup>46</sup>, ma differivano nelle dimensioni e nell'apparato illustrativo, di ben quarantasette tavole, presente solo nella seconda edizione, del 1905. Il volume presenta un taglio in un certo senso ancora attuale, con saggi introduttivi, tavole e schede di tutti gli oggetti in mostra, fornite di bibliografia. Primo responsabile del contenuto del catalogo fu Robert Douglas, che ebbe sempre l'appoggio di Robert Benson all'interno del club. Va osservato che tra i più importanti dipinti senesi nella Collezione Benson furono acquistati grazie ad un altro esperto inglese, Charles Fairfax Murray, che ebbe il merito di far nascere la passione per la pittura senese nel banchiere<sup>47</sup>, ma non risulta mai coinvolto nella mostra.

È stato già detto che i due cataloghi della mostra di Palazzo Pubblico invece presentavano una veste comprensibilmente più modesta ed una struttura meno innovativa<sup>48</sup>; quello generale è in forma di elenco sintetico di tutti gli oggetti esposti, divisi per sale con commenti sulla storia e sulle decorazioni del Palazzo e dei suoi ambienti; quello che porta la firma di Corrado Ricci fu pubblicato dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche nella prestigiosa serie 'Collezione di monografie illustrate', della quale inaugurò le 'Raccolte d'Arte'. Riccamente illustrato (ben duecentotredici immagini) ma privo di schede, presenta il materiale diviso ancora una volta per sale, preceduto da un saggio che verte sul Palazzo sede dell'esposizione.

Il volume di Ricci fu, fra i cataloghi di arte senese del 1904, quello che ebbe maggiore diffusione: entrò nel panorama degli studi in misura maggiore del catalogo

---

<sup>43</sup> Per i criteri della catalogazione della collezione di Frederick Cook, si veda BORENIUS 1913. I tre volumi del catalogo sono a cura di Herbert Cook, sul quale si veda SUTTON 1989.

<sup>44</sup> Si veda *Catalogue of Italian Pictures* 1914.

<sup>45</sup> Anche importanti collezionisti statunitensi si dimostrarono reattivi a questa tendenza e fecero studiare le loro raccolte da esperti di fama per poi pubblicarle in lussuosi cataloghi pubblicati privatamente: si pensi ai cataloghi delle collezioni Morgan, Johnson a firma di Berenson del 1913, Widener a firma di Valentiner e Hofstede de Groot del 1913 e a firma di Berenson del 1916; si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 103.

<sup>46</sup> Per i due cataloghi di Londra, si veda DOUGLAS 1904/I e DOUGLAS 1905. Per una scheda, si veda CAMPOREALE 2005/I.

<sup>47</sup> Questo è quanto afferma Douglas, si veda DOUGLAS 1927.

<sup>48</sup> Per i due cataloghi si vedano *Mostra dell'Antica Arte Senese* 1904 e RICCI 1904/III. Si veda anche CAMPOREALE 2004, 71-73. Per una breve scheda sul catalogo generale, si veda PACCHIEROTTI 2005/III.

generale di Siena e delle due edizioni del catalogo del Burlington Club. Questi ultimi, prodotti da una istituzione privata che non era un istituto di ricerca ufficiale, forse perché meno accessibili e di distribuzione più esclusiva, ebbero il comune destino di non essere sempre presi in considerazione da parte degli studiosi, anche in anni recenti.

#### GLI STUDI SENESI PRENDONO L'ABBREVIO

L'entusiasmo per l'arte senese era già vivo in John Ruskin<sup>49</sup> e poi in pittori preraffaeliti come Edward Burne-Jones e Charles Fairfax Murray<sup>50</sup>. Certo i Primitivi senesi sono stati 'scoperti' in un momento successivo rispetto, ad esempio, ai loro colleghi fiorentini<sup>51</sup>. Rispetto all'entusiasmo per i Primitivi cui si assiste nel corso dell'Ottocento<sup>52</sup>, questo relativo ritardo si accompagna ad un apprezzamento più tardivo per la città di Siena rispetto ad altri centri italiani da parte dei visitatori italiani e stranieri.

Gli studi precedenti alle esposizioni di arte senese del 1904 vertono o su ritrovamenti documentari riguardanti alcuni artisti senesi e si inquadrano nella tradizione locale di ricerca erudita<sup>53</sup>, oppure analizzano la produzione di alcuni artisti senesi e si devono a studiosi come Berenson, Douglas, Frederick Mason Perkins<sup>54</sup>.

Robert Hobart Cust è autore di una importante monografia sul pavimento del Duomo di Siena nel 1901<sup>55</sup>, che contiene un capitolo dedicato alle biografie degli

<sup>49</sup> Sul rapporto tra Ruskin (1819-1900) e la Toscana, si veda CLEGG, TUCKER 1993.

<sup>50</sup> Sulla sensibilità dei pittori preraffaeliti inglesi per la pittura senese del Trecento e Quattrocento, si vedano BRILLI 1986, 135, BRILLI 1998, 10-12, MAZZONI 2001, 49, 59 (con bibliografia). Sull'attività come disegnatori e copisti di Burne-Jones e Murray a Siena, si veda ROBINSON 1975 ed in particolare sul secondo si veda ELLIOT 2000. Murray fu attivo anche come mercante e studioso, per una biografia si veda CLEGG, TUCKER 1993, 155-156. In un libro uscito nel 1892, dove Murray scrisse parte delle note, egli è citato come il più autorevole conoscitore vivente della pittura italiana, si vedano STILLMAN 1892 e TUCKER 1998.

<sup>51</sup> Sull'interpretazione che Berenson dà dell'arte senese e sulle attribuzioni di Roger Fry, si veda SANI 1987, 489.

<sup>52</sup>

<sup>53</sup> Si veda ad esempio la bibliografia contenuta in CHLEDOWSKI 1913 (la prima edizione uscì a Cracovia nel 1904), o in anni recenti, GALLI, MORI 2003 ed anche il paragrafo *Cenni sulla situazione degli studi prima dell'esposizione*, CAMPOREALE 2004, 84-87.

<sup>54</sup> Per una disamina degli interventi sulla pittura senese di Lindsay, Ruskin, Berenson e Douglas, e più brevemente di Mason Perkins, Olcott, Heywood e Cust si veda PETRIOLI 1996. Per notizie ed alcuni riferimenti bibliografici, si veda SPALLETTI 1994, 571-572.

<sup>55</sup> Si veda HOBART CUST 1901. Per la prima edizione italiana, si veda HOBART CUST 2000.

artefici coinvolti nell'impresa e Douglas è autore di uno studio sulla storia della maiolica senese, che esce nel 1903<sup>56</sup>. Nello stesso anno si data l'articolo di Perkins su Andrea Vanni<sup>57</sup>. Ancora al 1903 Douglas pubblica sul terzo fascicolo di *The Burlington Magazine* un articolo sul Sassetta dal titolo *A Forgotten Painter*, che brucia sul tempo, con soli pochi mesi di anticipo, il lavoro sullo stesso artista, dal titolo *A Siennese Painter of the Franciscan Legend*, di Berenson<sup>58</sup>. Douglas sferra poi un altro attacco ai lavori di argomento senese di Berenson e di Perkins in un articolo dal titolo *A Note on the Recent Criticism of the Art of Sassetta*<sup>59</sup>. La violenta filippica del Douglas suscita reazioni nell'ambiente, ad esempio in Guido Cagnola<sup>60</sup>. Sempre nel 1903 Douglas polemizza in quell'anno anche con Roger Fry e restituisce a Duccio la *Madonna Rucellai*<sup>61</sup>.

All'inizio del Novecento, escono opere strutturate in più volumi di Berenson, di Crowe e Cavalcaselle e di Venturi alle quali è stato fatto riferimento nel primo capitolo, ed opere di argomento più circoscritto. Del 1901 è il volume su Siena città d'arte di Luise Richter<sup>62</sup>. Nel 1902 escono sia la *History of Siena* di Douglas<sup>63</sup>, che *A Pictorial Chronicle of Siena* di William Heywood<sup>64</sup>, che un testo sulla pittura toscana di William Martin Conway che comprende un capitolo sulla scuola senese<sup>65</sup>, e inoltre *Siena, its architecture and its art* di Gilbert Hastings<sup>66</sup>. Per il 1903 il pensiero va alla *Guide to*

---

<sup>56</sup> Per questo articolo, si veda DOUGLAS 1903/II. Su Douglas e la maiolica antica, si veda SUTTON 1979/VI.

<sup>57</sup> Si veda PERKINS 1903.

<sup>58</sup> Questo studio di Berenson fu pubblicato in due parti sempre in *The Burlington Magazine* nei numeri di Settembre-Ottobre e Novembre 1903, ed in volume nel 1909. In questi anni lo studioso interverrà ancora sul Sassetta sui numeri della *Rassegna d'Arte* dell'agosto e del settembre 1904.

<sup>59</sup> Si veda DOUGLAS 1903/III. Per un'analisi di questi interventi sul pittore, si vedano SUTTON 1979/III ed ELAM 1999 (con bibliografia).

<sup>60</sup> Cagnola sottolinea come Douglas, per controbattere alle attribuzioni dei colleghi, faccia uso esattamente degli stessi loro argomenti fino a citare i medesimi loro confronti. Per la segnalazione dell'articolo polemico del Douglas, si veda CAGNOLA 1904/III.

<sup>61</sup> Douglas si inserisce con questa proposta nella linea di studi di Wickhoff e Richter che vedevano l'opera come senese. Per un sunto dell'intervento di Douglas uscito su *The Nineteenth Century*, si veda ZDEKAUER 1903. Per un'analisi dei contenuti dei rapporti tra Fry, Douglas e i Berenson in relazione a quanto pubblicato sul *Burlington Magazine* nel 1903-1904, si veda LEAHY 2002, 234-236.

<sup>62</sup> Si veda RICHTER 1901. Questa studiosa nel 1898 si era già dedicata alla facciata del duomo senese.

<sup>63</sup> Si veda DOUGLAS 1902. Per una analisi dell'opera, si veda SUTTON 1979/I.

<sup>64</sup> Si veda HEYWOOD 1902.

<sup>65</sup> Si veda CONWAY 1902.

<sup>66</sup> Si veda HASTINGS 1902.

*Siena. History of Art* di William Heywood e Lucy Olcott<sup>67</sup>, autrice che affronta l'argomento in più occasioni<sup>68</sup>, mentre è dell'anno successivo *The Story of Siena and San Gimignano* di Edmund Gardner<sup>69</sup>. Da questa breve rassegna si può rilevare, a fronte di un disinvolto giornalismo straniero per la gran parte in lingua inglese in grado di allertare sulla rilevanza pubblica delle opere d'arte e di conseguenza di influenzare il mercato, la minore incisività, nell'Italia di inizio Novecento, del giornalismo divulgativo nel promuovere e diffondere la consapevolezza dell'eredità artistica del paese.

L'anno 1904 segna un momento importante per l'uscita di lavori critici di ambito senese. Anche prescindendo dai cataloghi delle mostre di Siena e di Londra, si assiste ad una fioritura di studi sull'argomento generata dall'occasione delle mostre ma anche da queste indipendente<sup>70</sup>. Avendo trattato nei rispettivi capitoli l'impulso agli studi di ambito senese direttamente determinato dalle esposizioni di Siena<sup>71</sup> e di Londra<sup>72</sup>, basterà forse aggiungere qualche cenno sulla situazione degli studi intorno al 1904, pur senza ambire di tracciarne un quadro completo<sup>73</sup>. Per esempio, l'occasione che genera la compilazione di *Siena and her Artists* da parte di Frederick Seymour è proprio un soggiorno nella città toscana nel 1904 e l'Esposizione di Arte Antica Senese lì visitata ed ammirata<sup>74</sup>; la medesima occasione è alla base della parte dedicata a Siena in *Fleurs et Cendres (Impressions d'Italie)* di Mecislas Goldberg, resoconto di viaggio dai toni meno entusiastici<sup>75</sup>. A partire dal 1906 infine esce, sotto gli auspici della Società Senese

---

<sup>67</sup> Si veda HEYWOOD, OLCOTT 1903.

<sup>68</sup> Un altro testo, la *Artistic guide to Siena*, dovrebbe essere del 1907 della Olcott, si veda OLCOTT [1907].

<sup>69</sup> Si veda GARDNER 1904.

<sup>70</sup> Per una panoramica sulle mostre di arte senese tenutesi dalla fine dell'Ottocento alla fine del Novecento e per cenni sulla fioritura di studi che generarono, si veda CARLI 1990. Per la fortuna dei Primitivi senesi nel collezionismo e negli studi, si veda DE BENEDICTIS 1979.

<sup>71</sup> Per una prima rassegna sui reportages e sui contributi critici in relazione alla mostra di Palazzo Pubblico, si veda CAMPOREALE 2004, 77-80, 87-91.

<sup>72</sup> Sulle principali recensioni sulla mostra londinese, si vedano i paragrafi *L'attenzione della stampa e Cosa fu scritto e riscritto* nel terzo capitolo del presente lavoro e CAMPOREALE 2005/II, 492-498.

<sup>73</sup> Segnalo solo brevemente una serie di articoli usciti in Inghilterra che hanno per argomento Siena: Lewis F. Day scrive *The Wonder of Siena* sul *Magazine of Art* del Settembre ed Ottobre 1894, W.J. Dawson scrive *Siena (Italian Travel Sketches)* su *Great Thoughts* nel Dicembre 1895, J.A. Symonds scrive *Souvenirns of Siena* su *Leslie's Monthly* nell'ottobre 1895, E.H. e E.W. Blashfield scrivono *The City of the Virgin* sullo *Scribner's Magazine* nell'Ottobre 1895. Data l'abbondanza della produzione, ho scelto di omettere riferimenti ai numerosi testi sul Palio, sui santi Caterina e Bernardino da Siena e su singoli monumenti della città.

<sup>74</sup> Questo è quanto l'autore afferma nella prefazione, si veda SEYMOUR 1907.

<sup>75</sup> Su Siena, visitata nel maggio 1904, si veda la seconda parte di GOLDBERG 1906.

degli Amici dei Monumenti, *Siena monumentale*, un supplemento trimestrale alla *Rassegna d'Arte Senese* di grande formato che contiene vedute, piante, rilievi architettonici, riproduzioni di monumenti, di frammenti di scultura e particolari decorativi e tavole a colori, corredate da note storico-artistiche<sup>76</sup>.

Tra i contributi di interesse più generale, nel 1904 esce per esempio uno studio di Albert Brach su Nicola e Giovanni Pisano e la scultura senese del Trecento<sup>77</sup>. Interessante anche notare come Walter Rothes in *Die Blütezeit der Sienesischen Malerei* insista sull'importanza di Siena nell'evoluzione dell'arte italiana<sup>78</sup> o come Otto Wulff rifletta sullo stile della pittura del Trecento sul bimestrale *Repertorium für Kunstwissenschaft*, dedicando la prima parte del suo studio a Duccio ed ai senesi<sup>79</sup>.

Per quanto riguarda gli studi di interesse specifico, ricordo solo che Adolfo Venturi pubblica nel 1904 uno studio sulla scultura senese del Trecento, con riferimenti alla produzione in marmo e pietra poco rappresentata nella mostra di Palazzo Pubblico per questo periodo<sup>80</sup> e che nel 1907 esce il volume *Die Plastik Sienas im Quattrocento* di Paul Schubring. Nel 1904 Perkins analizza, ampliandolo, il catalogo di Ambrogio Lorenzetti<sup>81</sup>. La rivalutazione dell'arte senese del Quattrocento è argomento di vasta portata<sup>82</sup>. Essa avvenne in primo luogo grazie alle ricerche documentarie e alla raccolta di materiale figurativo promossa da riviste locali, come la *Rassegna d'arte senese*, che ebbe vita dal 1905 al 1926, e da quelle internazionali, prima fra tutte *The Burlington Magazine*, attento in particolare alla produzione del Sassetta e poi avvenne grazie alle aperture fornite dalle mostre del 1904, che contribuirono in maniera significativa ad alimentare l'interesse e lo sviluppo degli studi. Per citare un unico episodio coevo alle esposizioni di arte senese di interesse per l'argomento, sul numero di maggio 1904 della *Rassegna d'Arte* compare un articolo a firma Lucy Olcott, su alcune opere poco note di Matteo di Giovanni<sup>83</sup>. Nel 1907, 1908 e 1910 Emil Itzig Levin Jacobsen dedica tre

<sup>76</sup> Per un accenno a questo supplemento, si veda SCELFO 2005/I, 183.

<sup>77</sup> Si veda BRACH 1904.

<sup>78</sup> Per il capitolo sui protagonisti della scuola pittorica senese in particolare, si veda ROTHES 1904.

<sup>79</sup> Si veda WULFF 1904.

<sup>80</sup> Si veda VENTURI 1904/IV.

<sup>81</sup> Si veda PERKINS 1904/VI.

<sup>82</sup> Per studi sulla pittura senese del Quattrocento, si vedano SANI 1987 e CHRISTIANSEN, KANTER, STREHLKE 1988.

<sup>83</sup> Per il riferimento all'articolo della Olcott, si veda OLCOTT 1904/I.

volumi alla pittura senese rispettivamente del Trecento, del Quattrocento e del Cinquecento della Pinacoteca di Siena e ricordo che la prima monografia su Duccio di Buoninsegna, scritta da Curt Weigelt, è del 1911<sup>84</sup>. Precede di un anno la mostra incentrata appunto su Duccio, che apre a Siena nel 1912<sup>85</sup>. La produzione del Sodoma invece fu oggetto di numerosi studi anche prima delle mostre, già dai primissimi anni del Novecento<sup>86</sup>. Non vanno dimenticate poi le conseguenze della rivalutazione critica dell'arte senese del Quattrocento sul mercato, basti pensare alle dispersioni di dipinti quattrocenteschi avvenute in seguito alle esposizioni del 1904<sup>87</sup>.

Qualche indicazione può forse aiutare a registrare il grado di attenzione nei riguardi dei contributi di argomento senese e degli eventi contemporanei affini sulla stampa divulgativa e di grande distribuzione d'Oltremania. Il periodico inglese *The Studio*, specializzato in arti applicate, si dimostra attento alla produzione di Douglas e recensisce la sua *History of Siena*<sup>88</sup>. La *Guide to Siena* di Heywood e Olcott venne recensita, per esempio, sul settimanale *The Athenaeum*<sup>89</sup>. Il *Times Literary Supplement*, il supplemento culturale del quotidiano londinese del venerdì, nel 1904 recensì *The Story of Siena and San Gimignano* di Gardner<sup>90</sup>, ma non fece altrettanto per la mostra di arte antica senese di Palazzo Pubblico, nè per quella del Burlington Club, alle quali però il quotidiano *The Times* aveva dedicato spazio<sup>91</sup>. Sono invece oggetto di recensione sul supplemento le mostre di Primitivi di Parigi e di Düsseldorf<sup>92</sup>. È stato già accennato all'allineamento del *Times* con la Royal Academy, non sorprende quindi che

---

<sup>84</sup> Si veda WEIGELT 1911.

<sup>85</sup> Per la riscoperta di Duccio si veda lo sviluppo critico delineato in DEUCHLER 1984. Sulla mostra del seicentenario della *Maestà*, si veda il paragrafo relativo nel quinto capitolo e MONCIATTI, PICCININI 2004, 820 nota 36. Per il catalogo, si veda *In onore* 1913.

<sup>86</sup> Nel periodo tra il 1900 ed il 1911 uscirono, oltre a vari saggi sul Sodoma, ben sette monografie in volume tra le quali si distingue, per l'analisi dei documenti, quella di Cust del 1906.

<sup>87</sup> In merito alle dispersioni si vedano *Riflessi sul mercato: opere d'arte senesi sulla via dell'estero* nel secondo capitolo e l'appendice al terzo capitolo *I dipinti presenti nelle tavole del catalogo della mostra del Burlington Fine Arts Club*, si veda anche CAMPOREALE 2005/I.

<sup>88</sup> Si veda *A History of Siena* 1903. Due anni avanti aveva recensito la monografia sul Beato Angelico dello stesso autore.

<sup>89</sup> Per la recensione, si veda *Guide to Siena* 1904.

<sup>90</sup> Per la recensione, si veda *Siena* 1904.

<sup>91</sup> Si veda *The Burlington* 1904.

<sup>92</sup> Per gli articoli sulle mostre di Parigi e di Düsseldorf, inclusi anche nel primo capitolo, si vedano *French "Primitive" Art 1904* e *Old Masters at Düsseldorf* 1904.

l'esposizione annuale di antichi maestri organizzata alla Burlington House sia stata oggetto di ben tre recensioni sullo stesso supplemento<sup>93</sup>.

#### CON L'AUSILIO DELLE RIPRODUZIONI FOTOGRAFICHE

Un aspetto che le mostre di Siena e del Burlington Club ebbero in comune fu il valore riconosciuto alle fotografie ai fini della ricerca storico-artistica<sup>94</sup> e non solo perché una edizione dei cataloghi era ampiamente illustrata.

Nel primo caso una intera sala fu consacrata a riproduzioni fotografiche e fu indetta una campagna fotografica dei pezzi esposti, di una portata che, per esser stata originata da una mostra, si può considerare pionieristica per l'Italia di inizio Novecento<sup>95</sup>. Marco Mozzo ha messo in evidenza come la campagna fotografica legata alla 'Collezione generale delle fotografie dei Monumenti Medievali', indetta a livello nazionale nel 1878 e che a Siena avrebbe dovuto comprendere, oltre alle architetture medievali, anche ad esempio il complesso della Fonte Gaia, in quella città non venne mai realizzata<sup>96</sup>. Le fotografie realizzate nel 1904 quindi si inserivano in un panorama di documentazione alquanto lacunoso.

La campagna fotografica sugli oggetti senesi, che vide coinvolti vari professionisti tra i quali Alinari, Brogi e Burton di Firenze, Lombardi di Siena e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche<sup>97</sup>, è ancora apprezzabile nella sua totalità, nei quattro album fotografici conservati presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena<sup>98</sup> e, in misura ridotta, nelle tavole che illustrano i cataloghi. Il primo dei quattro album fotografici dei pezzi

<sup>93</sup> I tre articoli dal titolo *Old Masters at Burlington House* escono nei numeri di *The Times Literary Supplement* del 2 e 15 gennaio e del 5 febbraio 1904.

<sup>94</sup> Per una rassegna dei risultati della fotografia artistica di questo giro di anni, che comprende una recensione alle mostre di fotografia artistica tenutesi a Londra nel 1902 e 1903, si veda la pubblicazione *Camera-Kunst* 1903.

<sup>95</sup> Per una trattazione sintetica sui primordi dell'archiviazione di riproduzioni fotografiche in Italia e sulle vicende dell'Archivio fotografico nazionale, si veda CALLEGARI 2001.

<sup>96</sup> Si veda MOZZO 2004, 855, 867-869. Su un altro tentativo abortito riguardante una raccolta di fotografie di opere d'arte da raccogliersi all'interno di un consorzio di municipi coordinato da quello di Padova, proposta da Pietro Selvatico nel 1870 e sul dibattito che ne seguì, si veda SERENA 1997.

<sup>97</sup> Per questi dati e per la lettera di incarico di Ricci a Carlo Brogi, si veda CANALI 1999, 277, 280. Per qualche cenno sulla campagna fotografica si veda CAMPOREALE 2004, 81-82.

<sup>98</sup> Il totale delle riproduzioni ammonta a poco meno di quattrocento. Per la segnatura dei quattro album conservati presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, si veda *Mostra dell'antica arte senese. Fotografie*, R I 6-9, 4 voll. Sull'argomento si veda CAMPOREALE 2004, 71-72, 81-82, nota 133 a 75.

esposti in mostra, quello dedicato ai dipinti, fornisce, tra gli aspetti di interesse, un quadro sullo stato di conservazione di un buon numero di dipinti al momento dell'esposizione. Alcuni restauri su opere appartenenti a privati erano stati condotti con una certa pesantezza di mano; del resto anche sui dipinti presenti alla contemporanea esposizione di Londra, furono notati ritocchi pesanti e dorature *ex novo*<sup>99</sup>. L'attenzione alle potenzialità offerte dalla fotografia alla ricerca storico-artistica rientra nell'operato di Ricci. Lo studioso, nello stesso 1904, mentre a Roma nasceva la Fototeca Nazionale<sup>100</sup>, istituì a Firenze l'Archivio fotografico della Galleria degli Uffizi, mentre nei precedenti anni milanesi aveva partecipato alla fondazione dell'Archivio fotografico lombardo di catalogazione. Ricordo che fu proprio grazie alla riproduzione fotografica eseguita all'occasione dell'esposizione di Siena che un'opera trafugata dalla chiesa di San Clemente ai Servi di Siena venne recuperata, nel dicembre 1904. Si trattava della *Madonna del Popolo* di Lippo Memmi, tavola della quale la Società Senese degli Amici dei Monumenti diffuse in tempi brevissimi la foto, cosa che si rivelò cruciale per il buon esito del recupero<sup>101</sup>.

Per valutare l'ordine di grandezza della campagna realizzata a Siena in rapporto ai tempi, ricordo che alla mostra di Bruges del 1902 furono fotografate centoventicinque delle circa quattrocento opere esposte. Queste immagini fanno parte di una edizione limitata del catalogo di non facile reperibilità<sup>102</sup>. Ricordo anche che nel prospetto, datato 1904, che illustra l'impresa di *Noteworthy Paintings in American Private Collections* si annuncia che fino a quel momento ben cinquecento fotografie erano state realizzate per trarre le fotoincisioni di quel monumentale progetto, che avrebbe dovuto comprendere sedici volumi<sup>103</sup>. Ricordo anche che furono realizzati duemila negativi per un altro grande progetto, di interesse etnografico, concepito nel 1898 negli Stati Uniti, la celebre

---

<sup>99</sup> In merito si veda PÉRATÉ 1904/I, 5. Per un quadro su questo momento di passaggio da un restauro amatoriale di stampo ottocentesco a quello di tipo conservativo, si veda RISSOTTO 1997.

<sup>100</sup> Nel 1904 il governo italiano istituisce la Fototeca Nazionale ed emana un provvedimento legislativo che obbligava le case fotografiche a cedere al nuovo istituto un negativo di tutte le fotografie scattate di opere di arte di proprietà pubblica, si veda SPALLETTI 1979, 467-468.

<sup>101</sup> Su questo episodio di furto e restituzione avvenuto tra il 19 ed il 23 dicembre 1904, si veda GHINI 2005, 90.

<sup>102</sup> Devo quest'informazione alla cortesia di Claire Challéat, il cui studio su quest'esposizione è di imminente pubblicazione.

<sup>103</sup> Il prospetto illustrativo dell'opera, in folio stampato in *papier de Rives*, è già in sé di grande lusso. Si precisa che ciascuno dei sedici volumi previsti sarebbe stato illustrato con 40-60 fotoincisioni e che in totale duemila negativi avrebbero dovuto essere realizzati; è noto che fu pubblicato solo il primo volume. Si veda *Noteworthy paintings* 1904.

serie in venti volumi dal titolo *The North American Indian*, il cui finanziatore era Pierpont Morgan<sup>104</sup>.

Nel caso londinese tre album, a disposizione su un tavolino della *gallery*, offrivano la possibilità ai visitatori di fare confronti con opere senesi non esposte, possibilità non attuabile oggi, nemmeno virtualmente, dal momento che gli album non sono più rintracciabili.

Come ha sottolineato Haskell<sup>105</sup>, questo atteggiamento rientra in una prassi di apertura al mezzo fotografico offerta dal club ai conoscitori, anche in funzione del catalogo ragionato degli artisti. Tale prassi iniziò già nel 1894 con la mostra di dipinti, disegni e fotografie della scuola di Ferrara-Bologna ordinata da Adolfo Venturi<sup>106</sup>. Nel 1894 questa opportunità offerta all'interno di una esposizione temporanea rappresentava un elemento di novità<sup>107</sup>. Le foto, molte delle quali furono realizzate espressamente per questa occasione<sup>108</sup>, servivano a completare idealmente insiemi pittorici dispersi oppure come confronto, in funzione del catalogo ragionato dei pittori contenuto all'interno del catalogo. Erano raccolte in vari album a disposizione degli interessati su un tavolo<sup>109</sup>; se di grande formato, erano invece esposte su pannelli. Venturi fu promotore della fotografia; fin dai primi numeri della rivista da lui diretta, *L'Arte*, che nasceva sulle ceneri dell'*Archivio Storico dell'Arte* nel 1898, si trova un utilizzo misto di disegni, fotografie, fototipie e fotocalcografie<sup>110</sup>. Ma già nel 1887 lo studioso aveva denunciato la pigrizia degli storici dell'arte suoi connazionali nei riguardi delle fotografia sulla *Rivista storica italiana*, con queste parole «I tedeschi corrono l'Europa, su e giù per i Musei, cono rotoli di fotografie, e gl'italiani invece sono diventati sedentari, e fanno

<sup>104</sup> Il progetto di *The North American Indian, being a series of volumes picturing and describing the Indians of the United States, the Dominion of Canada, and Alaska* fu concepito nel 1898 da Edward Sheriff Curtis. I venti volumi (con portfolio) furono pubblicati dal 1907 al 1930 sotto gli auspici di Roosevelt e grazie al patrocinio da parte di John Pierpont Morgan, per un totale di \$ 400,000.

<sup>105</sup> Per l'importanza data all'apparato fotografico, si vedano HASKELL 1999, 114-116, HASKELL 2000, 95-96, 149-150, MONTANARI (a cura di) 2001, 46.

<sup>106</sup> Riflessioni su questo evento sono contenute in AGOSTI 1996, 111-113 e in HASKELL 1999.

<sup>107</sup> Ricordo che la prima mostra dove si fece ampio ricorso a fotografie, disegni e calchi per documentare opere d'arte inamovibili fu all'Esposizione nazionale di Belle Arti di Torino nel 1880, si veda MONCIATTI, PICCININI 2004, 815.

<sup>108</sup> Le foto non realizzate appositamente furono prestate da Herbert Cook ed, in misura minore, da Gustavo Frizzoni.

<sup>109</sup> La presenza dei tre album viene registrata anche in una recensione di Paul Schubring, si veda SCHUBRING 1904/II, 480.

<sup>110</sup> Per questi punti, si veda VALERI 2002, 71. Per uno studio su articoli di Gnoli e Venturi usciti negli anni 1888 e 1889 sull'*Archivio Storico dell'Arte*, ancora privi di supporti fotografici, si veda VALERI 2004.

poco uso della fotografia che rafforza la reminiscenza [...] poco disposti ad usare il nuovo mezzo di confronto che nessuna biblioteca italiana pensa certo ad accogliere fra i suoi scaffali i documenti primi della storia artistica, le fotografie inalterabili, vive e vere traduzioni de' nostri capolavori disseminati in Europa»<sup>111</sup>.

Venturi e Ricci erano sulla stessa linea di pensiero nel riconoscere il valore della fotografia come strumento di studio e l'importanza di fondare archivi fotografici<sup>112</sup>; già nel 1889 Guido Biagi, riallacciandosi ad alcune riflessioni di Venturi, affermava la necessità di accompagnare la futura scheda inventariale con una adeguata riproduzione fotografica<sup>113</sup>.

Sempre in tema di esposizioni temporanee, nella *Exhibition of Early Italian Art*, tenutasi alla New Gallery nel 1893-1894, un *Portfolio* a sé stante di riproduzioni fotografiche accompagnava il catalogo della mostra<sup>114</sup> e la parte finale del catalogo presentava l'elenco delle fotografie di molti degli oggetti esposti che erano disponibili per l'acquisto in mostra. Nella sezione di Storia e Archeologia dell'*Esposizione d'arte sacra* di Torino nel 1898, figuravano riproduzioni fotografiche di manoscritti non esposti e nell'atlante dei manoscritti in mostra uscito l'anno successivo erano incluse centoventi tavole di grande formato relative ai manoscritti più significativi<sup>115</sup>.

La possibilità dell'utilizzo di riproduzioni fotografiche all'interno delle esposizioni organizzate dal Club costituisce una palestra ed al contempo un riconoscimento per una metodologia di ricerca storico-artistica, quella dell'attribuzione, che stava assurgendo in questi anni a sistema scientifico, grazie ai contributi ed all'attività di conoscitori come Giovanni Morelli, Wilhelm von Bode e Bernard Berenson, per citarne solo alcuni<sup>116</sup>. Quest'ultimo cominciò la sua carriera quando la fotografia era ormai in grado di offrire riproduzioni di dipinti di buona qualità, da permettere di farne strumento efficace di

---

<sup>111</sup> Per questa presa di posizione, si veda VALERI 1996 e VALERI 2002, 72.

<sup>112</sup> Sulle posizioni di Venturi e Ricci in proposito, si veda CANALI 1999, 290-292.

<sup>113</sup> Sulle fotografie come corredo alle schede, si vedano CANALI 1999, 267-308, 275 e MOZZO 2004, 869-870. Per una sintesi sulla genesi ed elaborazione del modello della scheda di catalogo, si veda FERRANTE 2001, 43-46.

<sup>114</sup> Le riproduzioni fotografiche furono forse realizzate dalla ditta londinese Henry Dixon & Son, si veda *Portfolio* 1894.

<sup>115</sup> Su questi punti, si veda CRIVELLO 1997, 112-113, 114.

<sup>116</sup> Per una voce sull'attribuzione, si veda CASTELNUOVO 1984<sup>2</sup>. Per un intervento sull'uso delle riproduzioni fotografiche ai fini dello studio della storia dell'arte, a partire dall'ultimo terzo dell'Ottocento, dove però non è toccato il ruolo delle fotografie all'interno di esposizioni temporanee di dipinti, si veda BOHRER 2002.

ricerca, e quando lo sviluppo della rete ferroviaria permetteva lo studio degli originali con una certa facilità. Riguardo allo stretto legame tra fotografia e attribuzione è indicativo quanto lo studioso abbia scritto su *The Nation* nel 1893: «that patient comparison of a given work with all the others by the same master which photography has rendered easy. It is not at all difficult to see at any rate a great master's works [...] in such rapid succession that the memory of them will be fresh enough to enable the critic to determine the place and the value of any picture. And when this continuous study of originals is supplemented by isochromatic photographs, such comparison attains almost the accuracy of the physical science»<sup>117</sup>.

L'introduzione di procedimenti fototipografici ed in particolare della fotoincisione, dominante a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento<sup>118</sup>, sia stata adottata da numerosi periodici storico-artistici ed abbia in un certo senso favorito la nascita di altri, come *The Studio*, nato nel 1893, che si distingue per la cura e l'eleganza della veste grafica, o come la *Revue de l'Art*, fondata nel 1897<sup>119</sup>. Volendo citare le tappe dell'evoluzione della fotografia, cui consegue lo sviluppo dell'editoria libraria d'arte, prima del 1890, nel 1855 si assiste alla introduzione della fotolitografia; al 1861 risale un primo sistema empirico di fotografia a colori; al 1873 risale la pellicola ortocromatica, che garantisce un aumento sensibile, in stampa, della scala dei grigi e quindi una profondità di campo fino ad allora sconosciuta; la pellicola avvolgibile in celluloidi, brevettata da George Eastman nel 1884, inaugura l'era industriale della fotografia; dal 1890 furono prodotte pellicole flessibili pancromatiche<sup>120</sup>.

Analogamente nello stesso periodo si assiste ad una fioritura di pubblicazioni non specialistiche in tutta Europa, in particolare di collane di monografie artistiche ampiamente illustrate, con prezzi contenuti. La serie «Zur Kunstgeschichte des Auslandes» nasce nel 1900, ma forse la più celebre è la «Klassiker der Kunst», iniziata

---

<sup>117</sup> Per questa citazione, si veda KIEL 1962. Per brevi commenti e una ristampa dell'articolo di Berenson, si vedano ROBERTS 1986, ROBERTS 1995.

<sup>118</sup> Per riflessioni sulla fortuna dell'utilizzo di fotoincisioni nelle pubblicazioni storico-artistiche, considerate più adatte a riprodurre le opere d'arte nella loro essenza, con interessanti riferimenti al testo di William James Stillman *Old Italian Masters* del 1892, si veda HAMBER 1995, 100-101.

<sup>119</sup> Per queste e molte altre osservazioni in merito, si veda SPALLETTI 1979.

<sup>120</sup> Per questi dati, si veda SCARAMELLA 1999, 87-91, 243-244, 247. Per una breve disamina delle tappe dello sviluppo del procedimento in rapporto ai tentativi di utilizzo della fotografia nell'ambito della stampa, si veda MIRANDOLA 1985/I, 15-17. Per una breve rassegna di importanti testi di storia dell'arte e dei metodi di illustrazione scelti, dalla presenza di una sola stampa nella traduzione inglese di Rio del 1854, *Poetry of Christian Art*, alle pochissime incisioni nella *New History* di Crowe e Cavalcaselle del 1864-1866, alle distorsioni delle cromolitografie di opere di Botticelli del 1870, si veda WEINBERG 1997, 53.

proprio nel 1904 e caratterizzata da testi e prezzi contenuti. Si potrebbero anche citare la collana francese «Les Grands Artistes» e quella inglese «The Great Masters in Painting and Sculpture»<sup>121</sup>.

Volendo menzionare qualche altro episodio pionieristico connesso a pubblicazioni storico artistiche<sup>122</sup>, tra il 1890 ed il 1892 esce in fascicoli una delle prime edizioni europee dove la parte illustrata è costituita da fotoincisioni (opera di Federico Ongania) e porta il titolo *Calli e canali di Venezia*<sup>123</sup>, nel 1893 esce la prima monografia tedesca fornita di apparato di tavole e ne è autore il giovane Goldschmidt<sup>124</sup>; ma riccamente illustrato è anche il testo di Bode *Die Italienische Plastik* del 1891. Alla penna di Venturi che, fin dal 1887<sup>125</sup>, si esprime a favore della validità scientifica del mezzo fotografico, si deve la *Storia dell'Arte*, pubblicata a partire dal 1901, che rappresenta forse il primo esempio di impiego sistematico e su vasta scala dell'illustrazione fotografica in un'opera di interesse generale: 18318 illustrazioni in fototipia su 24069 pagine totali<sup>126</sup>. Esce nel 1895 quello che è considerato il primo catalogo d'asta corredato da fotografie. Fu realizzato per la vendita, curata dalla casa Christie, della collezione di dipinti antichi di Henry Doetsch, che fu console tedesco a Londra e socio del Burlington Club<sup>127</sup>.

---

<sup>121</sup> Su questi punti, si veda SPALLETTI 1979, 468-470.

<sup>122</sup> Per alcune note sull'entusiasmo per il mezzo fotografico in Ruskin, su alcune precoci esperienze maturate in Inghilterra, dove la fotografia era stata accolta favorevolmente da istituzioni come il South Kensington e la Royal Collection anche in relazione al restauro pittorico, si veda MOZZO 2004, 847-849 (con bibliografia).

<sup>123</sup> Federico Ongania non era nuovo ad aperture del mezzo fotografico per fini storico-artistici. Tra il 1878 ed il 1886 si data il monumentale rilievo fotografico di Ongania della Basilica di San Marco di Venezia, un importante precoce contributo della fotografia al servizio della storia dell'arte, per questo e per il precoce uso di fotoincisioni si veda MIRAGLIA 1981, 472-473.

<sup>124</sup> Si tratta della pubblicazione della dissertazione di Goldschmidt sull'arte tardo medievale a Lubeca; sullo studioso e l'opera in questione si veda BRUSH 2004, 233-237, 234.

<sup>125</sup> Nel 1887 lo studioso prende posizione a favore della fotografia a supporto della storia dell'arte in due sedi: sulle pagine della *Rivista storica italiana* e nell'introdurre il volume della casa fotografica Adolphe Braun, che era anche casa editrice. Per il primo intervento, si veda VALERI 1996, 101. Per il secondo intervento, si veda PETERS 2002.

<sup>126</sup> In merito si vedano SPALLETTI 1979, 471, VALERI 1997 e VALERI 2002, 72.

<sup>127</sup> L'edizione corredata da ottanta illustrazioni del catalogo della vendita Doetsch era in vendita in King Street al prezzo di una guinea, mentre, la versione dal titolo e testo identico ma priva di illustrazioni, era marcata uno scellino. Come si legge al termine dell'introduzione scritta da Jean Paul Richter, agli acquirenti dei dipinti fotografati fu concesso di acquisirne il negativo, si veda *Catalogue of the highly important collection* 1895.

Per quanto riguarda invece l'uso di fotografie da parte di storici dell'arte<sup>128</sup>, uso ai fini di studio che non fu necessariamente connesso all'inclusione di fotografie nelle loro opere a stampa, sappiamo che verso il 1845 Ruskin cominciò a collezionare dagherrotipi di architetture veneziane<sup>129</sup> e che questo primo entusiasmo si spense a favore di un ritorno alle arti del disegno<sup>130</sup>. Sappiamo anche che Giovanni Morelli aveva una collezione personale di fotografie<sup>131</sup>. Apprezzamento precoce nei riguardi del mezzo fotografico dimostrarono gli studiosi tedeschi, volendo citarne solo alcuni già nel 1864 Alfred Woltmann esaltava questa pratica, Hermann Grimm l'anno successivo afferma la maggiore importanza degli archivi fotografici rispetto alle gallerie di originali<sup>132</sup>, passando a figure attive nell'ambito museale, John Charles Robinson e Ralph Wornum ne scrivono in modo entusiasta rispettivamente nel 1870 e 1872<sup>133</sup>.

Per entrare poi nelle aule universitarie, Bruno Meyer al Politecnico di Karlsruhe illustrava le sue lezioni con *Glasphotogramme* già dalla metà degli anni Settanta dell'Ottocento<sup>134</sup>, Jakob Burckhardt faceva uso di fotografie durante le sue lezioni universitarie a Basilea nei primi anni Novanta<sup>135</sup>, così come faceva uso di diapositive Grimm a Berlino, Allan Marquand a Princeton e James Hoppin a Yale dai primi anni

<sup>128</sup> Per una disamina dei pareri sull'uso della fotografia ai fini dello studio e della didattica della storia dell'arte di Henri Delaborde, Ernst Gombrich, John Ruskin, Heinrich Wölfflin, Charles Eliot Norton, Herman Grimm, Hans Tietze ed Edgar Wind, si veda FREITAG 1979. Per una disamina dei pareri e dell'uso di fotografie da parte di Charles Blanc, Bernard Berenson, Léon Vidal, Giovanni Morelli, Heinrich Wölfflin, Corrado Ricci, Roberto Longhi, Julius von Schlosser, Richard Offner, Jenő Lányi, si veda SPALLETTI 1979, 471-478. Per una ampia ricognizione sull'uso della fotografia da parte degli storici dell'arte nell'Ottocento, si veda HAMBER 1995.

<sup>129</sup> Sui primi entusiasmi di Ruskin per la fotografia e sulla Arundel Society, fondata a Londra nel 1848 allo scopo di far eseguire incisioni di affreschi ed opere di arte antica da mettere a disposizione dei soci, ricordo solamente HASKELL 1976, 104-105, LEVI 1988, 225, HAMBER 1995, 110-111, WEINBERG 1997, 53.

<sup>130</sup> Sull'inadeguatezza dei mezzi di riproduzione fotografica in epoca vittoriana in rapporto alle scelte di Ruskin, si veda WEINBERG 1997, 52. Su Ruskin insegnante di disegno, dalla formazione grafica alle sperimentazioni didattiche, si veda LEVI, TUCKER 1997.

<sup>131</sup> Per questo punto e sul fatto che Morelli non ritenne necessario fare uso estensivo di immagini nei suoi scritti, si veda HAMBER 1995, 111.

<sup>132</sup> Per un quadro sull'entusiasmo per la fotografia tra gli storici dell'arte nel mondo germanico e per riferimenti a queste prese di posizione, si veda BREDEKAMP 2003 (con bibliografia).

<sup>133</sup> Wornum nel suo testo *Some account of the Life and Works of Hans Holbein, painter, of Augsburg* del 1867 aveva incluso due stampe all'albumina. Per i riferimenti e i brani di Robinson e Wornum, si veda HAMBER 1995, 106-107, 112-113.

<sup>134</sup> Sull'uso di *Glasphotogramme* e le reazioni che scatenò, si veda HAMBER 1995, 113-114.

<sup>135</sup> Per una foto che ritrae Burckhardt mentre attraversa Münsterplatz con un grande inserto di fotografie sottobraccio, si veda PETERS 2002, 198, fig. 14.

Ottanta<sup>136</sup>, mentre pare che Charles Eliot Norton ne abbia fatto uso a Harvard solo dal 1896<sup>137</sup>. Dal 1900 la proiezione di diapositive era diventata di prassi nell'insegnamento universitario della storia dell'arte<sup>138</sup>. Sull'esempio di Venturi, dal 1901 primo professore ordinario di storia dell'arte in Italia, Pietro Toesca a Torino e Igino Benvenuto Supino a Bologna si servivano a lezione di grandi riproduzioni in zincotipia e di diapositive, come quest'ultimo dichiara nel 1912<sup>139</sup>. Infine fu discussa nel 1924 all'Università di Harvard quella che è ritenuta la prima tesi di dottorato concernente problematiche legate alla fotografia di opere d'arte; portava la firma di Clarence Kennedy<sup>140</sup>.

#### COLLEZIONISMO E PRIMITIVI: QUALCHE RIFLESSO IN LETTERATURA

La scelta di collezionare Primitivi italiani, già di per sé ricercata<sup>141</sup>, entrò anche nella letteratura a cavallo tra Ottocento e Novecento, sia di lingua francese<sup>142</sup> che inglese<sup>143</sup>. Anatole France, in *Le lys rouge* del 1894, descrivendo il salotto di Miss Bell a Fiesole, per i Primitivi senesi usa queste parole: «aux murs du salon, des vierges siennoises, pâles, les mains longues, régnaient paisiblement au milieu des anges, des patriarches et

<sup>136</sup> Sull'uso di diapositive da parte di Marquand e Hoppin, si veda HAMBER 1995, 114.

<sup>137</sup> Per i riferimenti all'uso di riproduzioni fotografiche durante le lezioni universitarie, si veda FREITAG 1979, 119, 122. Sulla scelta tardiva di fare uso di diapositive da parte di Norton, oltre a Freitag, si veda SAISSELIN 1984, 100.

<sup>138</sup> Sull'introduzione della proiezione di diapositive e la rivoluzione che comportò nelle lezioni di storia dell'arte e sull'uso pionieristico di un doppio proiettore nelle lezioni di Wöllflin, si veda HAMBER 1995, 113-114 (con bibliografia).

<sup>139</sup> Le riproduzioni usate da Toesca e Supino erano realizzate appositamente per le lezioni nei formati 50x70 e 70x100, come fu dichiarato al decimo convegno internazionale di storia dell'arte del 1912, si veda VALERI 1997, 218.

<sup>140</sup> La dissertazione dal titolo *Light and Shade and the Point of View in the Study of Greek Sculpture* non vide la luce delle stampe, in proposito si veda FREITAG 1979, 122-123. Sull'attività di fotografo d'arte di Kennedy, si veda SWENSON 1987.

<sup>141</sup> A testimonianza della relativa novità della produzione senese all'interno del settore dei Primitivi, ricordo che tra i Primitivi del *Musée Italien* messo insieme da Nélie Jacquemart a Parigi, i pittori senesi non erano praticamente rappresentati, si vedano LACLOTTE 2000, 23 e SAINTE FARE GARNOT 2002.

<sup>142</sup> Per una panoramica sul culto dei Primitivi in altri autori come Anatole France, Paul Bourget, Maurice Barrès, Robert de Motesquiou, Sar Péladan, Joris Karl Huysmans, si veda CASTELNUOVO 1999. Su Sar Péladan, Huysmans e Anatole France in rapporto con il Medioevo e il misticismo (neo)medievale, si veda anche DAKYNS 1973, 214-215, 216-219, 276-277.

<sup>143</sup> Sulla passione per il collezionismo, sulla presenza di opere d'arte e di figure di collezionisti nella prosa nordamericana otto-novecentesca, si veda MAMOLI ZORZI 2001.

des saintes, dans les belles architectures dorée des triptyques»<sup>144</sup>. Frank Jewett Mather, professore di storia dell'arte a Princeton, nel 1909 afferma che dipinti senesi siano particolarmente appropriati per l'arredo ed il decoro di una villa toscana<sup>145</sup>.

È noto l'attaccamento di Bourget all'Italia ed in particolare a Siena, città che ne *La Pia* viene descritta con queste parole: «cette ville de toutes immobilités, où chaque pierre de chaque palais semble devoir rester identique et inébranlable à la même place, jusqu'au jour du dernier jugement»<sup>146</sup>. Un'opera senese, una tavoletta di biccherna, è l'oggetto intorno al quale ruota un racconto di Paul Bourget, intitolato *La Pia* scritto nel luglio 1896 e pubblicato all'interno della raccolta *Voyageuses*, nel 1897. La biccherna in questione, che nella storia raffigura una scena dal Libro di Tobia ed è dipinta da Neroccio, sarebbe stata scoperta da un viaggiatore francese in una pieve della campagna senese, venduta dopo la morte del prete e contro la volontà della perpetua per coprire le spese di lavori urgenti in chiesa, e alla fine sarebbe stata donata a quest'ultima in un inaspettato slancio di magnanimità dallo stesso acquirente, il mercante d'arte parigino Bernard de la Nauve<sup>147</sup>. L'entusiasmo con il quale viene descritta la scoperta della biccherna è quello proprio del viaggiatore esperto d'arte che riesce a riconoscere un capolavoro sulla scrivania di un prete di campagna, cosa che lo esalta molto di più della visione di una analoga biccherna all'interno di un archivio o museo. Le spiegazioni fornite nel racconto sulla funzione della biccherna rivelano forse la lettura da parte dello scrittore dell'articolo di Matthieu-Auguste Geffroy, uscito sui *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* nel 1882, e di altri studi sull'argomento pubblicati in ambito senese e rivelano anche una conoscenza diretta delle tipologia delle biccherne.

Entusiasmo analogo affiora in un episodio di *Sensations d'Italie*, uscito nel 1891, che raccoglie le impressioni di un viaggio compiuto dallo scrittore francese da Volterra alla Calabria. L'episodio verte sulla scoperta nel Convento di San Girolamo di Volterra di una *Annunciazione* di Benvenuto di Giovanni non menzionata nelle guide. È particolarmente apprezzato il fatto che l'opera si trovi ancora nel suo contesto

<sup>144</sup> Questa citazione, che ho ripreso da CASTELNUOVO 2004, si trova nella prima parte dell'ottavo capitolo, si veda FRANCE 1894.

<sup>145</sup> Questo è quanto asserisce lo storico dell'arte in un articolo dal titolo *The Art Collector: his Forties and Foibles* uscito nel 1909 su *The Nation*, quando Mather viveva in Italia ed era in contatto con Berenson, sul quale si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 100-103.

<sup>146</sup> Si veda BOURGET 1897, 287.

<sup>147</sup> Per la descrizione della biccherna e della sua scoperta sulla scrivania dell'arciprete, si veda BOURGET 1897, 279-282. Per l'identificazione dei luoghi dove è ambientato il racconto - la pieve sarebbe Santa Maria a Chianni -, luoghi che furono probabilmente visitati dallo scrittore nel 1892, si veda SYLVAIN 1985.

originario. Bourget arriva ad affermare che fuori contesto, all'interno delle raccolte del Museo di Siena, la tavola non si sarebbe distinta dalle altre di scuola senese<sup>148</sup>. Non è forse un caso che, quando ripasserà dalla galleria di Siena nel corso del medesimo viaggio, lo scrittore opti per evitare i Primitivi senesi, ai quali tante ore aveva dedicato in precedenti visite, e si lasci invece rapire da Sodoma<sup>149</sup>.

Passando poi a calcare le scene dei teatri francesi di fine Ottocento, si possono trovare evocazioni di dipinti Primitivi nel teatro simbolista, come in *La Fille aux mains coupées* un 'mystère' di Pierre Quillard allestito al Théâtre Mixte di Parigi nel maggio 1891. Il critico del *Mercur de France* così descrive la scena: «Sur le fond d'or des Primitifs, un fond d'or au semis d'icônes naïves d'anges en prières, les figures se mouvent lentes, rythmiques»<sup>150</sup>. Allo stesso clima simbolista appartengono alcune immagini riferite a figure femminili, genericamente ispirate alle Madonne dei fondi oro. Per esempio in *Sixtine* di Remy de Gourmont del 1890, si legge «Elle avait l'air assez quatorzième siècle, prisonnière en sa chaise abbatiale. Vêtus de rouge, ses pieds foulaient un coussin noir [...] fleur pale, la tête se penchait; l'ombre de l'ogive encadrait l'aurole blonde» e più avanti «Ah! beauté thaumaturge, beauté tabernaculaire!»<sup>151</sup>.

Anche la letteratura in lingua inglese dei primi lustri del Novecento riflette la moda di collezionare in particolare dipinti antichi.

Mi riferisco, ad esempio, alla raccolta di racconti *The Collector* del 1912 di Mather<sup>152</sup>, che tratta di varie tipologie di oggetti schizzando una serie di profili di esperti d'arte, o considerati tali, e di personaggi attivi sul mercato. All'interno della raccolta, l'autore ripubblica anche l'articolo già citato, apparso su *The Nation* nel 1909, che tratta dei punti di forza e delle debolezze del collezionista d'arte. Interessante notare come il collezionare in questo articolo sia inquadrato come una attività naturale dell'uomo di gusto. I collezionisti risultano divisi in due categorie. La prima è costituita da coloro che cercano, una volta eletto un periodo di preferenza ed essendovici specializzati; questo tipo di persona in genere sa distinguere. La seconda è costituita da coloro che sono cercati, dai mercanti e dagli esperti e sono altrimenti definiti *amassers*

<sup>148</sup> Sull'episodio, si veda BOURGET 1891, 16-17.

<sup>149</sup> Per l'accenno un po' disamorato ai Primitivi senesi, si veda BOURGET 1891, 50.

<sup>150</sup> Per questi riferimenti, si veda DAKYNS 1973, 246-247, 267. Sul teatro simbolista, con riferimenti alle idee di Quillard in merito, si veda HOLLAND 2000.

<sup>151</sup> Si veda GOURMONT 1890. Per questo e per altri esempi di 'Madonne' che compaiono nei versi di Jean Moréas (*Les Syrtes*, 1884) e di Laurent Tailhade (*Vitraux*, 1891), si veda DAKYNS 1973, 266-267.

<sup>152</sup> Si veda MATHER 1912.

di oggetti d'arte; questo tipo di persona in genere è sprovvisto di occhio, ma provvisto di mezzi<sup>153</sup>.

Da menzionare poi la raccolta *The Sport of Collecting* di Martin Conway, uscita nel 1914 con dedica a Bode<sup>154</sup>. Conway era professore di Belle Arti a Cambridge, collezionista e socio del Club. Si tratta di ricordi 'di caccia' a dipinti di antichi maestri italiani, sculture greche ed asiatiche, fino al racconto dell'acquisto e recupero del castello di Allington nel Kent. In *The Titan* di Theodore Dreiser del 1914<sup>155</sup>, il gusto del protagonista, l'imprenditore statunitense Frank Algernon Cowperwood, si affina al suo secondo Grand Tour in Europa<sup>156</sup>, quando arriva ad acquisire dipinti di maestri come Perugino, Luini, Previtali o Pinturicchio<sup>157</sup>.

Penso anche ad accenni al tema in *The House of Mirth* del 1905. In questo romanzo di Edith Wharton uno degli episodi riguarda un intrattenimento organizzato durante una festa elegante offerta dai coniugi Bry: una galleria di *Tableaux vivants* interpretati da graziose signore<sup>158</sup>, sotto quello che era considerato un soffitto autentico di Veronese. Tra i vari capolavori interpretati il primo era la *Primavera* di Botticelli, per arrivare a ritratti di Reynolds, passando da ritratti di Tiziano, Goya e Vandyck<sup>159</sup>. La stessa autrice in *The False Dawn* racconto scritto nel 1921 e uscito nel 1924 in *Old New York*, narra le vicende di un giovane rampollo, Lewis Raycie, precoce ammiratore e collezionista di Primitivi italiani e per questo incompreso e diseredato dal padre, che muore in miseria

<sup>153</sup> Su questo testo e sul suo autore si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 133-134, 137-139.

<sup>154</sup> Si veda CONWAY 1914. Per un estratto si veda HERMANN 2002<sup>2</sup>, 365-373.

<sup>155</sup> Per la prima edizione si veda DREISER 1914.

<sup>156</sup> Sul significato del Grand Tour in Italia tra fine Ottocento ed inizio Novecento per i viaggiatori statunitensi, per i più sofisticati dei quali soste in Umbria o a Pisa o Siena permettevano di vedere opere d'arte in contesti considerati più autentici di quello fiorentino e veneziano, si veda SAISSELIN 1984, 127-131, 129.

<sup>157</sup> La formazione di una raccolta di dipinti – sebbene non Primitivi - da parte di un Mister Marshall e di sua moglie in seguito a viaggi in Europa è anche il soggetto di un romanzo dal titolo *With the Procession*, scritto da Henry Blake Fuller e pubblicato a New York da Harper's nel 1895. Per riflessioni su figure come Cowperwood e Marshall imprenditori di successo divenuti collezionisti, si veda SAISSELIN 1984, 79-86.

<sup>158</sup> Questo intrattenimento riecheggia i *Tableaux vivants* narrati nel quinto capitolo de *Le affinità elettive* di Goethe ed in altri romanzi della stessa epoca, in merito si veda NORRIS 1994. Balli con allestimenti di quadri viventi erano di moda all'inizio del Novecento. Ne fu organizzato uno a Roma per celebrare il nono centenario della fondazione della Badia di Grottaferrata e raccogliere fondi per il suo restauro. I quadri viventi rappresentavano episodi salienti della storia del monastero con la nobiltà capitolina in veste di vari personaggi storici. Tra le molte segnalazioni sulla stampa locale, si veda OLIVA 1904.

<sup>159</sup> All'inizio dell'undicesimo capitolo di *The House of Mirth* si fa riferimento ad una galleria di *Old Masters* allestita in breve tempo da Simon Rosendale, velocemente arricchito, nella sua nuova casa sulla quinta strada a New York. Nessun dipinto Primitivo si prestava al gioco dei *Tableaux vivants*, si veda WHARTON 1905, 209-212.

pur di non privarsi dei suoi capolavori, dipinti di Giotto, Angelico, Mantegna, destinati ad esser apprezzati solo a distanza di due generazioni. Per la figura di Lewis la scrittrice probabilmente si ispirò in parte ad uno zio ed in parte alla figura di James Jackson Jarves, primo discepolo di Ruskin in America e primo statunitense a scrivere di arte a livello teorico, oltre che primo collezionista statunitense di Primitivi italiani<sup>160</sup>.

Entrano in letteratura anche altre conseguenze della vivacità del mercato di dipinti antichi, come la circolazione di falsi e l'esodo oltreoceano di pezzi autentici.

Volendo iniziare con il sempre fortunato tema dei falsi sul mercato, è del 1879 *A Rogue's Life from his birth to his marriage* di Wilkie Collins, dove viene descritto un falsario di *Old Masters* particolarmente abile a creare nuovi Claude<sup>161</sup>. Un monologo scritto da Paul Eudel ed interpretato da Félix Galipaux al Théâtre du Palais Royal di Parigi nel 1882 verte su un amatore e gallerista beffato ad una vendita dell'Hôtel Drouot che, pensando di aver acquistato uno schizzo autentico di Rubens, si ritrova per la mani un falso e decide di disfarsene inserendolo a sua volta in una vendita importante<sup>162</sup>. Nel racconto *The Rembrandt* della Wharton, edito per la prima volta sulla stampa periodica nel 1901, il parere di un esperto è richiesto per la valutazione di quello che per tutta la vita una anziana vedova ha ritenuto un dipinto di Rembrandt, acquistato in viaggio di nozze in Europa e che invece si rivelerà un falso. Nel racconto *The Daunt Diana* della stessa autrice, racconto che fu pubblicato nel 1909, la passione ossessiva del cercare e trovare, che sola avrebbe stabilito un legame tra il collezionista ed i pezzi della propria collezione porta un giovane, Humphrey Neave, a vendere in blocco una collezione d'arte ricevuta in eredità per poi ricercarne i singoli pezzi e rovinarsi per riacquistarli ad uno ad uno sul mercato<sup>163</sup>. La confessione di avere eseguito un falso da parte dell'artefice, è uno degli episodi culminanti de *La dame qui a perdu son peintre* del 1910 di Bourget<sup>164</sup>. La vicenda, come d'altronde la prima storia della raccolta di Mather

<sup>160</sup> Per alcune riflessioni su *The False Dawn*, si vedano SAISSSELIN 1984, 93-96 e MAMOLI ZORZI 2001, 24-26.

<sup>161</sup> Per la descrizione di come fare un Claude scritta dal padre del genere poliziesco, si veda COLLINS 1879, 40-41. Questa novella fu pubblicata a puntate da William Wilkie Collins, figlio di uno stimato pittore di paesaggi e pittore dilettante egli stesso, nel 1856 sulla rivista *Household Words*, grazie all'appoggio di Charles Dickens.

<sup>162</sup> Per il testo del monologo, si veda EUDEL 1882. Nel 1883 scrisse un altro pezzo teatrale che verte sul tema qui trattato, intitolato *L'amateur de tableaux* che non ho potuto consultare.

<sup>163</sup> Per una edizione integrale dei racconti della Wharton tra i quali quelli qui menzionati, usciti in prima istanza su varie riviste, si veda LEWIS (a cura di) 1968 (testo riedito nel 1989).

<sup>164</sup> Per riferimenti a tale confessione nella prima edizione del romanzo, si veda BOURGET 1910, 82. Per l'edizione italiana del romanzo si veda PIZZORUSSO 1993.

intitolata *The Del Puente Giorgione*, è forse ispirata al falso ritratto femminile di Leonardo lasciato in dono da Giovanni Morelli all'amica Laura Minghetti, moglie di un noto personaggio politico. Simeon Strunsky in *The Complete Collector II* del 1911 delinea la figura di un collezionista statunitense di falsi, la cui scelta di dedicarsi ai falsi è consapevole e deliberata data la riconosciuta impossibilità di mettere insieme una collezione di pezzi autentici<sup>165</sup>.

L'aneddoto della dispersione dei dipinti più importanti di una nobile famiglia fiorentina ridotta sul lastrico entra nelle pagine di *The Unnamed* di William Le Queux del 1902<sup>166</sup>. Sempre nel 1911 *The Outcry* di Henry James, scrittore che ha molto trattato di collezionismo e che qui cito solo per questo episodio, racconta di un lord inglese, Lord Theign, alquanto stupito che alcuni compatrioti insistano affinché non fosse venduto in America un suo dipinto italiano, un Moretto, per saldare i debiti di gioco di una figlia<sup>167</sup>.

Sebbene quelli elencati non siano che spunti sulla ricezione del tema del collezionismo di Primitivi italiani in letteratura, è facile rendersi conto dell'importanza e dell'attualità del tema già dagli esempi riportati. Tra gli autori menzionati Eudel è critico d'arte<sup>168</sup>, Conway<sup>169</sup> e Mather<sup>170</sup> erano storici dell'arte e collezionisti.

Il primo fu industriale, si diletta a scrivere su vari temi, dall'oreficeria algerina al teatro ed è ricordato come storiografo della principale casa d'aste parigina per gli anni dal 1881 al 1891, la sua opera, in vari volumi, porta il titolo *L'Hôtel Drouot et la curiosité*. Conway, curiosa figura di collezionista, esploratore, impresario, mercante, politico e studioso, fu autore di una trentina di libri; i suoi interessi in campo storico-artistico spaziavano da Reynolds, a Gainsborough, agli antichi maestri fiamminghi e toscani, fino a Giorgione e Van Eyck. Mather, come ho detto, visse in Italia dal 1906 al 1910, dove conobbe Berenson e dove approfondì la conoscenza dell'arte italiana; già in

---

<sup>165</sup> Si tratta di una raccolta di racconti pubblicati per la prima volta nel 1910 sul *New York Evening Post*, si veda STRUNSKY 1911. Sull'invasione di falsi negli Stati Uniti nella prima decade del XX secolo e sugli echi sulla stampa, si veda HARRIS 1990, 262-263.

<sup>166</sup> Interessante è la precisazione che il permesso di esportazione per il Tiziano, il Giotto ed il Raffaello della suddetta collezione (Valenti), negato in prima istanza, fu ottenuto grazie all'intercessione diretta del sovrano, su richiesta di una dama molto affascinante, si veda LE QUEUX 1902.

<sup>167</sup> Si veda JAMES 1911.

<sup>168</sup> Su Paul Eudel (1837-1911), si veda PALADILHE 1971.

<sup>169</sup> Su Martin Conway (1856-1937), si vedano SUTTON 1985/I, 122, HANSEN 2004.

<sup>170</sup> Su Frank Jewett Mather, si veda MORGAN 1989, 137-138.

questi anni collaborava per i periodici *Scribner's* e *The Nation*, attività che continuerà per molti anni.

Bourget si dimostra informato sui Primitivi. Sappiamo che era in rapporti con Berenson e che egli stesso era amatore e collezionista e che possedeva anche dipinti senesi<sup>171</sup>. Alcuni dei suoi dipinti sono passati al Musée des Beaux-Arts di Chambéry<sup>172</sup>. Si tratta di pannelli appartenenti ad una pala di Bartolo di Fredi proveniente dalla chiesa di San Domenico a Siena<sup>173</sup>, di una *Madonna col Bambino fra San Giacomo e San Domenico* di Neroccio de' Landi, di una *Sibilla* di Girolamo di Benvenuto già Chigi Saracini e di una *Sacra Famiglia* di Domenico Beccafumi<sup>174</sup>. Quelli oggi a Chambéry sono tutti dipinti di scuola senese, a testimonianza dell'attaccamento dello scrittore francese per la sua città di adozione<sup>175</sup>.

#### SULLE DISPERSIONI

Alla vigilia del varo della tanto attesa legge di tutela del 1902, Adolfo Orvieto, in una lettera dove chiedeva la collaborazione di Ricci al *Marzocco*, si esprimeva con toni allarmati sul problema della difesa dei beni artistici in Italia: «occorre che tutti coloro che hanno autorità e sentono vivo l'amore per l'arte ci prestino il loro valido appoggio, i

---

<sup>171</sup> Bourget non rende noto nei suoi scritti editi le circostanze né alcuna notizia sulla formazione della sua collezione, si sa soltanto che nel 1921 alcuni dipinti dello scrittore furono studiati da Berenson. Lo scrittore e lo storico dell'arte statunitense si conobbero attraverso Edith Wharton, si veda SAMUELS 1979, 129-130. Gli episodi sopramenzionati o gli elenchi di nomi di pittori senesi cui lo scrittore ricorre nei suoi scritti si inquadrano in un tipo di informazione da amatore d'arte, su questi argomenti si veda AUBERT 1985, 16-17, 20.

<sup>172</sup> Risale al 1980 il passaggio dei dipinti allo stato francese, in luogo della tassa di successione da parte degli eredi dello scrittore, ed il loro deposito al museo di Chambéry, città natale dello scrittore, si vedano AUBERT 1985 ed un cenno in FREULER 1994.

<sup>173</sup> Quest'opera, elencata da Berenson nel 1932, fu eseguita da Bartolo di Fredi per la Cappella Malavolti in San Domenico a Siena e comprende i pannelli con la *Visitazione* tra *San Domenico* e *San Cristoforo* sormontati da un pannello con la *Trinità*. Per due ricerche indipendenti su questa pala, si vedano FREULER 1987 e DE BOTTON, BOUCHER DE LAPPARENT 1988.

<sup>174</sup> Oltre ai dipinti oggi a Chambéry, i quali, eccetto per pannelli di Bartolo di Fredi non mi risulta che siano stati oggetto di studio in tempi recenti, fino al 1981 erano parte della raccolta anche altri dipinti senesi: una *Madonna col Bambino e Santi* di Sano di Pietro, citata in VAN MARLE 1927, VAN MARLE 1937, BERENSON 1968 e analizzata in KNAUF 1998, 386 ed un *San Paolo* attribuito al Maestro della Madonna di Palazzo Venezia, sul quale si veda LONJON 1983.

<sup>175</sup> Bourget fu tentato di far scrivere sulla sua lastra tombale 'Senese', si veda AUBERT 1985, 14.

nostri nemici sono potenti e non possono essere vinti che mediante uno sforzo collettivo di tutti i benpensanti»<sup>176</sup>.

Numerose furono le alienazioni tra fine Ottocento ed inizio Novecento. Si pensi a casi divenuti celebri: il mosaico con la *Natività delle Vergine* già sulla facciata del duomo di Orvieto pervenuto al South Kensington Museum nel 1891<sup>177</sup>, la vendita dei Van Dyck Cattaneo che, tra il 1907 ed il 1909, da Genova passarono in Inghilterra e negli Stati Uniti<sup>178</sup> e la *Schiavona* di Tiziano che, nonostante la notifica, nel 1911 lasciò per sempre l'Italia<sup>179</sup>. La legge 185 del 12 giugno 1902 e soprattutto la legge 364 del 20 giugno 1909<sup>180</sup> rappresentarono in certa misura un freno a questa tendenza, avendo affermato la supremazia dell'interesse pubblico nella salvaguardia del patrimonio storico e artistico ed istituito un ente centrale per la tutela e la gestione dello stesso.

In un celebre discorso tenuto da Roberto Longhi nel 1959 a Milano, il critico, dopo aver fatto riferimento ad alcune tra le principali mostre organizzate dal Burlington Club tra fine Ottocento ed inizio Novecento come a «fatti di seria cultura che non trovano risposdenze in nessun'altra nazione d'Europa a quegli anni»<sup>181</sup>, proseguiva con due episodi italiani, con queste parole: «in Italia, è vero, non furono senza pregio due mostre provinciali: nel 1904 quella di Siena; nel 1905 [*sic*] l'esposizione di Perugia». Constatate poi le dispersioni cui queste ultime dettero luogo si augurava che «quelle mostre non si fossero mai fatte»<sup>182</sup>.

Guardando un po' più da vicino gli esiti sul mercato della mostra del Burlington Club del 1904, non si può fare a meno di notare che il destino di prendere il largo, come per i dipinti esposti a Siena, toccò anche a numerosi dei dipinti esposti nella sede londinese<sup>183</sup>. Il National Art Collection Fund che a quest'epoca aveva un anno di vita,

---

<sup>176</sup> Per questa citazione tratta dal carteggio Ricci, si veda BENCIVENNI 1985.

<sup>177</sup> Si veda a riguardo MANIERI ELIA, TUCKER 2001.

<sup>178</sup> Sulle vicende del dipinto oggi alla National Gallery di Londra, si veda GENNARI SANTORI 2001.

<sup>179</sup> Dalla collezione Crespi di Milano il dipinto fu venduto a Wildenstein, entrerà poi nella collezione di Sir Herbert Cook, socio del Burlington Club, sulla vicenda si veda IAMURRI 2001.

<sup>180</sup> Sull'argomento si veda il paragrafo *Fronti normativi e sforzi organizzativi* nel quinto capitolo.

<sup>181</sup> In tempi più vicini a noi Nicholas Penny si è riferito alle esposizioni organizzate del club in termini analoghi: «the most scholarly exhibitions of the nineteenth century», si veda PENNY 2004, 387.

<sup>182</sup> Il discorso inaugurale del Convegno sulle mostre indetto dall'Ente Manifestazioni Milanesi uscì nel 1959 sul trimestrale *L'Approdo letterario*, si veda LONGHI 1959. Per la prima pubblicazione della versione integrale e per questo riferimento, si veda LONGHI 1969.

<sup>183</sup> Si vedano le ricerche svolte su una quarantina tra i principali dipinti senesi esposti a Londra e la loro ubicazione attuale, contenute nell'Appendice al terzo capitolo.

era presieduto da David Alexander Lindsay e contava tra i membri del consiglio di amministrazione Robert Benson<sup>184</sup>. Entrambi questi collezionisti furono coinvolti in prima linea nell'organizzazione della mostra ed in genere nelle attività del Burlington Club ed entrambi, da questo momento in poi, devolsero molto tempo ed energie nel tentativo di limitare la fuoriuscita di importanti opere d'arte dal Regno Unito<sup>185</sup>.

Il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico nazionale si sviluppò anche in Inghilterra, l'atteggiamento generale era sospettoso nei riguardi del pericolo dei compratori statunitensi<sup>186</sup>. Questi ultimi nel 1904, sulle pagine del *Burlington Magazine*, furono accusati di aver trasformato il mercato dell'arte in spettacolo e di averlo invaso facendo lievitare irragionevolmente i prezzi, di seguire le mode e di essere privi di conoscenza autentica<sup>187</sup>. Toni analoghi e forse ancora più aspri si leggevano nel 1909 in editoriali sullo stesso periodico<sup>188</sup> ed a firma di Bode sul bisettimanale *Der Cicerone*<sup>189</sup>. La nomina di Pierpont Morgan alla presidenza del Metropolitan Museum di New York nel 1904 sollevò voci allarmate da parte di Georges Cain da Parigi, di Adolfo Venturi da Roma, di Siegfried Lillienthal da Berlino e di numerosi altri intellettuali e critici d'arte in tutta Europa. La richiesta pressante di misure per limitare l'esodo di opere d'arte dall'Europa verso gli Stati Uniti venne riportata anche dal *New York Times*<sup>190</sup>. Tra il 1900 ed il 1914 questo quotidiano pubblicò circa trecento pezzi riguardanti le

---

<sup>184</sup> La fondazione del National Art Collections Fund, nella cui commissione esecutiva risultano anche altri soci come Robert Witt, Martin Conway, Roger Fry, Thomas David Gibson Carmichael, Max Rosenheim, viene segnalata immediatamente in *The Year's Art*, si veda CARTER 1904, 138-139.

<sup>185</sup> Per osservazioni riguardo al ruolo del club nel facilitare collaborazioni anche al di fuori della sede del club, allorquando alcuni soci faranno parte di associazioni e commissioni attive per la salvaguardia del patrimonio nazionale, si veda FYFE 2000, 151-152. Nel caso specifico Lindsay e Benson erano anche legati da un rapporto di parentela; la sorte ha voluto che entrambe le loro collezioni non siano arrivate integre ai nostri giorni.

<sup>186</sup> Per una apertura sul dibattito per la tutela del patrimonio artistico all'inizio del Novecento in Inghilterra e Stati Uniti, si veda GENNARI SANTORI 2000, 87-90.

<sup>187</sup> Questo editoriale tratta della tendenza dei compratori statunitensi di investire e rovinare il mercato di oggetti d'arte apprezzati già in Europa, come i dipinti della scuola di Barbizon, si veda *The consequences* 1904.

<sup>188</sup> Rispetto alle tendenze del collezionismo inglese o statunitense, si esalta l'approccio tedesco, si veda *The Racial* 1909 ed anche *À Berlin!* 1909.

<sup>189</sup> Nel riportare con toni allarmati degli acquirenti statunitensi attivi sui mercati di Londra, Berlino e Parigi Bode ricorda con nostalgia i tempi – qualche decina d'anni prima - in cui Charles Robinson invece di vendere aveva donato a Bode un El Greco per il museo di Strasburgo, si veda BODE 1909. Per altri interventi di Bode riguardanti le acquisizioni di dipinti da parte di collezionisti statunitensi, si veda HARRIS 1990, 260.

<sup>190</sup> Si veda il numero del 13 novembre 1904 alla pagina 5. Sulle acquisizioni statunitensi di inizio Novecento ed i loro echi sul quotidiano newyorkese, si veda HARRIS 1990, 258-263, 260.

acquisizioni di dipinti di antichi maestri o l'impatto del collezionismo statunitense in Europa, dei quali sessanta in prima pagina<sup>191</sup>.

La riflessione sulle avvenute dispersioni è intrinsecamente legata al contesto ed all'ottica relativa di chi ne scrive. Cambiano gli approcci ed il livello di coinvolgimento dall'immediato, per esempio nei commenti coevi alle mostre di Siena e Londra, oppure a distanza di mezzo secolo, ed è il caso delle parole di Longhi, o a distanza di più di cento anni, quando si può tentare di contestualizzare storicamente il fenomeno<sup>192</sup>.

Ho già avuto modo di illustrare<sup>193</sup> come Rudolf Borchardt, proprio nel 1904 sulle pagine del quotidiano romano *La Tribuna*, sostenesse addirittura che fosse lecito trafugare il patrimonio italiano per la semplice ragione che gli italiani non sapevano né difenderlo, né apprezzarlo, e che quindi fosse opera meritevole fargli valicare le Alpi per farlo divenire finalmente strumento di cultura estetica. L'Italia, secondo Borchardt, non solo era povera, ma anche ignorante, dunque poteva essere depauperata di quanto indegnamente possedeva<sup>194</sup>. D'altro canto Venturi, nel discorso di inaugurazione dell'anno accademico 1904-1905 all'Università di Roma, sosteneva il valore degli studi condotti su opere d'arte nel loro contesto originario, con queste parole: «gli studiosi stranieri hanno fatto miracoli, trattando dell'arte nostra, intraveduta come dai finestrini di una carrozza ferroviaria; ma chi è familiare con l'antico, chi respira e vive dove respirarono e vissero i nostri padri, otterrà maggiori risultanze»<sup>195</sup>.

Non troppo distante dalla logica applicata da Borchardt si mostrava Charles Holmes, il quale, nel recensire il primo volume di *Noteworthy Paintings in American Private Collections* nel 1908<sup>196</sup>, dava per scontato ed in un certo senso giustificava che l'Italia, in quanto nazione povera, venisse privata dei suoi beni artistici. Nella prosecuzione del ragionamento lo studioso sostituiva al concetto di spoliazione di un oggetto dal contesto

---

<sup>191</sup> Dal 1905 il quotidiano dedica alle notizie di carattere artistico una intera pagina del supplemento domenicale, per questi dati si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 28-29, 71-72.

<sup>192</sup> Sulla dispersione di alcune importanti opere senesi dopo la mostra di Palazzo Pubblico, si veda CAMPOREALE 2004, 93-95. Su quanto fu venduto dopo la mostra del Burlington Club, anche grazie all'attività di mercante di Douglas stesso, si vedano i paragrafi *Londra ed il mercato dell'arte* e *Chi comprava Primitivi e chi li vendeva* nel terzo capitolo.

<sup>193</sup> Si veda CAMPOREALE 2004, 97-101.

<sup>194</sup> Si veda BORCHARDT 1904.

<sup>195</sup> Per la citazione, la trascrizione del testo del discorso e per riflessioni in merito, si veda VALERI 1996, 112. Per una trascrizione del discorso, si veda anche SCIOLLA, FRASCIONE (a cura di) 1990.

<sup>196</sup> Doveroso sottolineare come nel primo ed unico volume uscito di *Noteworthy Paintings in American Private Collections* non sia menzionato nemmeno un dipinto senese, sull'argomento si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 246.

originario quello di spoliazione da un successivo contesto di appartenenza, per acquisizione in una data collezione. Ecco le parole di Holmes: «Titian's *Europa*, once in the possession of Lord Darnley, induces keen regret that it was from a wealthy England, not from an impoverished Italy, that treasure was captured»<sup>197</sup>.

Per tastare il polso della situazione oltreoceano, può essere utile un articolo, dal significativo titolo *Looting collectors*, uscito nel 1903 sul *New York Times*, dove si giustificava il diritto alla proprietà di importanti oggetti d'arte di provenienza italiana da parte appunto di 'saccheggiatori' statunitensi con il fatto che questi ultimi erano in grado di apprezzarli, preservarli ed esporli al pubblico<sup>198</sup>. In merito all'esposizione al pubblico di oltre Atlantico dei capolavori di arte italiana di questo periodo, vanno ricordati gli entusiastici commenti seguiti all'apertura al pubblico di Fenway Court, avvenuta a Boston nel 1903. L'entusiasmo derivava dalla sensazione di non aver semplicemente visitato una splendida collezione, ma di aver fatto un salto nel tempo e nello spazio. L'abilità di Isabella Stewart Gardner aveva saputo creare un contesto autentico per le opere d'arte esposte<sup>199</sup>, o almeno che ai recensori pareva tale. Nel 1910 poi Mather pubblica un articolo sulla *North American Review* commentando la legislazione italiana in materia di belle arti, argomentando che anche se venisse intrapresa la vendita all'estero di tutti i dipinti ancora in Italia in mano privata, questo non avrebbe comportato alcun danno al patrimonio artistico italiano<sup>200</sup>.

Una semplice osservazione infine, contenuta nel catalogo della mostra sui dipinti antichi delle collezioni private russe tenutasi a San Pietroburgo nel 1909, invita a riflettere sul destino comune a molte collezioni private dopo la morte del proprietario: «La famille Stroganov possède trois collections. [...]. Imposantes toutes trois, elles

---

<sup>197</sup> Per queste riflessioni sul dipinto, acquisito da Isabella Stewart Gardner, si veda HOLMES 1908.

<sup>198</sup> Ecco le parole che si leggono alla sesta pagina del numero del 19 aprile 1903 del quotidiano newyorkese: «masterpieces [...] were successfully carried off instead of remaining in a country no longer able to prevent their being destroyed by the degenerate descendants of the men who made them. Better that marbles should be exported to America, where they will be cared for and admired, than they should be neglected or destroyed by Italians impervious to the appeal of their beauty?». Per la citazione si veda GENNARI SANTORI 2000, 89.

<sup>199</sup> Per queste riflessioni sulle recensioni all'apertura di Fenway Court, si veda GENNARI SANTORI 2000, 91-92. Sulla formazione di questa collezione e sull'apprezzamento dell'arte medievale negli Stati Uniti, si veda CONSTABLE 1964, 44-64. Sulla consulenza di Berenson nella creazione della raccolta si veda TROTTA 2003. Per una storia del collezionismo di Primitivi italiani a Boston, si veda ZAFRAN 1994.

<sup>200</sup> In merito a questo articolo, si veda GENNARI SANTORI 2003/II, 100.

n'ont que ce seul défaut: l'âge avancé de leur propriétaires qui fait trembler pour leur avenir»<sup>201</sup>.

Una diversa conseguenza dell'espore dipinti di proprietà privata, universalmente apprezzabile, è che si rendono noti al pubblico, alla critica ed, in ultima analisi, ai posteri. Infatti, se nelle guide di città settecentesche si possono ancora trovare citate opere d'arte di proprietà privata, la stessa cosa in genere non succede nelle guide tardo-ottocentesche e primo-novecentesche. Queste erano rivolte, come è noto, ad una fascia molto più larga di pubblico<sup>202</sup>, che, durante i viaggi, non aveva necessariamente modo di essere ricevuta in dimore aristocratiche e di vederne i tesori. L'occasione di ammirare direttamente capolavori normalmente inaccessibili o di vederli pubblicati grazie ai cataloghi delle esposizioni retrospettive, ha rappresentato quindi non soltanto una opportunità di lancio sul mercato ma anche una interessante occasione di studio, nell'immediato come a distanza di molti anni.

---

<sup>201</sup> Per la citazione, si veda WEINER 1910. Per un articolo su questa mostra, si veda WEINER 1909. Sulle vicende delle collezioni della famiglia Stroganov, si veda KORCHUNOVA 2002.

<sup>202</sup> I viaggiatori nell'Ottocento risultano più numerosi e dotati di minor tempo e minori disponibilità rispetto al secolo precedente. Su questo cambiamento in relazione al nuovo formato più conciso della guida del 1855 *Itinéraire descriptif historique et artistique de l'Italie et de la Sicilie* di Augustin Joseph Du Pays, si veda CASTELNUOVO 1994, 141.

## CAPITOLO V

**DOPO IL 1904: MOSTRE RETROSPETTIVE NELL'«ITALIA ARTISTICA»**

Sul numero di aprile del 1905 della rivista *Emporium*, Corrado Ricci inaugurava una rubrica intitolata *Per la bellezza artistica d'Italia*, con una dura requisitoria nei confronti di una serie di attentati compiuti contro «le cose dell'arte e di natura che fanno bella e famosa la nostra patria [...] in nome dell'industria, dell'igiene, della comodità pubblica attenta a cose che, sinora per loro splendore, parevano sacre». Dall'anno precedente la ricognizione delle località periferiche del territorio nazionale aveva trovato spazio in una specifica rubrica sulla stessa rivista, denominata *Luoghi romiti*<sup>1</sup>. Era una fase particolarmente intensa e battagliera di un dibattito cui sono stati fatti riferimenti nei precedenti tre capitoli che verteva sulla tutela delle bellezze patrie. Se ne facevano portavoce la rivista pubblicata dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche e la collana *Italia artistica* dello stesso editore e diretta da Ricci<sup>2</sup>, che rappresentavano punti di riferimento e di richiamo, non privi di spessore e caratterizzati da una buona qualità grafica.

## FRONTI NORMATIVI E SFORZI ORGANIZZATIVI

Il dibattito sulla questione dei beni culturali era stato molto vivace fin dagli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia; la necessità di disciplinare la materia fu sentita da tutti color che avevano retto il dicastero dell'istruzione pubblica, come testimonia la serie di disegni di legge presentata in Parlamento. Volendo ricordare solo le tappe salienti, nel 1871 sono aboliti dal Senato i fidejcommessi, la Camera aggiunse però un articolo secondo il quale si dovevano mantenere in vigore le leggi ed i

---

<sup>1</sup> Per queste rubriche e per l'attenzione riservata all'arte retrospettiva su *Emporium* in questi anni, si veda TELLINI PERINA 1985, 106-107.

<sup>2</sup> In merito all'articolo si veda DOMENICALI 2002, 62-63.

regolamenti in materia storico-artistica degli stati preunitari, nel tentativo di tutelare il patrimonio artistico nazionale.

Il vuoto normativo in materia di tutela dei beni artistici registratosi nei cinquanta anni successivi all'unificazione d'Italia<sup>3</sup>, gli appelli di deputati ed intellettuali inascoltati, la bocciatura di ben nove proposte di riforma in materia, la presenza in Parlamento di un gruppo di deputati, tra i quali Carlo Alfieri, Giovanni Baracco, Andrea Calenda di Tavani e Luigi Ferraris, risolti a limitare al massimo le possibili interferenze della Stato nella gestione del patrimonio privato<sup>4</sup>, le numerose sentenze della Corte di Cassazione favorevoli nei riguardi di cittadini che si erano appellati contro il divieto di esportazione di alcuni capolavori artistici o addirittura nei confronti di chi era reo di averli esportati<sup>5</sup>, il riconoscimento quindi dello *ius utendi et abutendi* sulla proprietà privata, la limitatezza dei mezzi e degli uomini a disposizione del Ministero della Pubblica Istruzione per arginare le esportazioni illecite, aggiunti ai limiti delle leggi di tutela, alla negligenza nei controlli, alla incertezza nella gestione del patrimonio, alle ristrettezze di bilancio pubblico ed ad interessi privati, portarono a numerose alienazioni tra fine Ottocento ed inizio Novecento.

Quella dei disegni di legge è una lunga storia, spesso disegni deliberati dal Consiglio di Stato non arrivarono mai in Parlamento. Per esempio il disegno di legge di Cesare Correnti fu presentato nel 1875, nel 1876, e nel 1877 approvato al Senato si arenò alla Camera. Succedeva la cosa opposta ai due progetti presentati nel 1886. Altri tentativi

---

<sup>3</sup> Sulla legislazione sulle belle arti nei vari stati italiani a partire dal 1800, sulla difficoltà ad armonizzare sistemi legislativi diversi ed a liberarsi di un sistema giuridico di vecchia impostazione e sulle sue conseguenze sul mercato dell'arte nell'Italia post-unitaria, si veda GUERZONI 1997, 116-122.

<sup>4</sup> Su questo potente gruppo di tendenze liberali nel Parlamento italiano e per gli altri punti, si vedano GUERZONI 1997, 123 e MUSACCHIO (a cura di) 1994, 23.

<sup>5</sup> Nel 1869 lo Stato Italiano perse una causa contro il Conte Conestabile della Staffa, colpevole di aver venduto a stranieri alcuni pezzi della sua famosa collezione, tra i quali la *Madonna del libro* di Raffaello (ceduta per 310,000 lire d'oro all'imperatrice russa). Poi ci fu il caso del Principe Maffeo Barberini Colonna di Sciarra, il quale, tra il 1892 ed il 1894, vendette a stranieri alcuni dipinti famosi, come la *Violinista* di Raffaello: l'undicesima sessione della Corte Civile di Roma emise una sentenza che prevedeva tre mesi di detenzione, 5,000 lire di sanzione ed il pagamento del prezzo stimato del dipinto venduto, che ammontava a 1266,00 lire. Fu assolto dalla Corte d'Appello nel 1894, la sanzione fu prima ridotta a 1,800 lire e poi condonata con una amnistia. In modo analogo la Corte Civile di Roma condannò in prima istanza il Principe Mario Chigi Albani ed il mercante d'arte Despretz per aver venduto all'estero (ad Isabella Stewart Gardner) la *Madonna dell'Eucarestia* di Botticelli: la sanzione prevista inizialmente corrispondeva all'intero provento dell'intera vendita. La sentenza della Corte di Cassazione assolse il Principe per la non esistenza del crimine e condannò Despretz a tre mesi di detenzione ed al pagamento di una multa di 2,000 lire, che fu in seguito condonata. Ho qui riportato in sintesi il contenuto di una nota del saggio di Guerzoni del 1997, in quanto non facilmente reperibile, si veda GUERZONI 1997, 129-130 nota 48.

vennero fatti nel 1892, nel 1898 e nel 1900<sup>6</sup>. Quest'ultimo fu approvato nel 1901 e nel 1902 divenne legge (legge numero 185). L'instabilità politica per cui dal 1896 al 1901 si alternarono ben sette ministri alla guida della Minerva non giovò alla vicenda del servizio di tutela.

Tutti questi progetti di legge si basavano sulla necessità di eliminare le anomalie dovute alle diversità delle varie leggi dei governi preunitari, mai abrogate, e quella di tutelare il patrimonio dello Stato rispettando il diritto della proprietà privata. Diversi erano gli approcci verso l'oggetto da tutelare: la legge 183 del 1902 lo stabilisce in base al pregio ed al valore di mercato. Tra i principali obiettivi vi era quello di impedire l'esportazione illegale di oggetti considerati di pregio: strumento chiave per l'applicazione della legge dovevano essere i cataloghi dei beni pubblici<sup>7</sup> ed in mano privata. Un primo catalogo dei beni in mano privata fu pubblicato a fine dicembre 1903<sup>8</sup>. Su tutti questi punti i pareri erano discordi: nel 1878 Francesco De Sanctis dichiarava di sentire una trafittura al cuore ogni volta che un capolavoro lasciava l'Italia, nel 1901 l'onorevole Bordonaro riteneva provvidenziale l'esodo all'estero di opere d'arte perché il vedere capolavori italiani in musei stranieri avrebbe incentivato gli italiani in visita ad appassionarsi alle cose patrie<sup>9</sup>. Nel 1905 Frizzoni sostiene la possibilità di una conciliazione tra il governo e i privati in possesso di beni di sommo pregio, tra i quali, tra l'altro, risultava anche il suo nome; questa presa di posizione in pubblico contribuirà a raffreddare i rapporti con Ricci e gli ambienti governativi<sup>10</sup>.

Affiorò con gli anni la coscienza dell'inadeguatezza della legge del 1902 a svolgere una seria azione di salvaguardia del patrimonio, legge giunta a regolamentare il

---

<sup>6</sup> Ecco in sintesi i nomi dei Ministri e le date di proposta delle riforme bocciate in Parlamento cui si fa riferimento nel testo: Correnti 1872, Bonghi 1876, Coppino 1886 e 1888, Martini 1892, Gallo 1898 e 1900, si vedano GUERZONI 1997, 123 e MUSACCHIO (a cura di) 1994, 22-23.

<sup>7</sup> Luisa Becherucci, in una serie di lezioni che tenne ad Urbino nel 1980, individuava nelle esposizioni svoltesi in Italia all'inizio del Novecento a Brescia, Ravenna, Siena, Chieti, Macerata, Perugia, una sorta di prima applicazione della legge di tutela del patrimonio storico-artistico del 1902, che prescriveva la catalogazione degli oggetti d'arte presenti sul territorio nazionale, si veda BECHERUCCI 1995, 91.

<sup>8</sup> Il *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati* curato dal Ministero venne pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale del Regno* del 31 dicembre 1903.

<sup>9</sup> Per queste citazioni ed un ampio studio sulla legislazione in materia di tutela nei primi cinquanta anni di vita dello Stato italiano, si veda BOLOGNESI 2002, 15. Per un intervento che dedica particolare attenzione alla normativa per la tutela nello Stato pontificio e l'effetto delle cosiddette 'leggi eversive' del nuovo Stato unitario nelle Marche, si veda EMANUELLI 2005.

<sup>10</sup> L'opinione fu espressa dallo studioso in un discorso tenuto al Convegno sulle belle arti a Venezia nel 1905. Su Frizzoni, allievo diretto di Giovanni Morelli e socio onorario del Burlington Club, e sul suo successo all'estero e isolamento in Italia, si veda AGOSTI 1994.

complesso equilibrio tra diritti del proprietario del bene artistico ed interesse pubblico dopo oltre quaranta anni dall'Unità d'Italia. Tra i vari aspetti si era dimostrata carente contro l'esportazione, nella tutela dei beni immobili, nel garantire la conservazione dei beni mobili, nell'istituzione del catalogo, nelle regole delle riproduzioni. Si sarebbe avviato un *iter* quasi triennale legato tra gli altri ai nomi di Corrado Ricci, Giovanni Rosadi e Luigi Rava, di una nuova legge che disegnava una strategia di salvaguardia, che sarà approvata nel 1909<sup>11</sup> e che valorizzava tutto ciò che apparteneva ad una idea alta di patria, in campo artistico e naturalistico. Tra i miglioramenti apportati da questa legge rispetto alla precedente, evidenziati da Guido Guerzoni, vi è l'introduzione del più ampio termine 'cose mobili ed immobili' al posto di monumenti e oggetti mobili e immobili; l'introduzione del criterio di interesse rispetto a quello di pregio per l'applicazione delle normative di tutela ai fini dell'esportazione; l'estensione del diritto di esproprio da parte dello Stato sui beni mobili (invariato rimaneva il diritto di prelazione); l'eliminazione della distinzione tra interni ed esterni per cui gli edifici storici nella loro interezza erano tutelati; la regolamentazione in materia di reperti rinvenuti in scavi archeologici e loro esportazione<sup>12</sup>.

I dibattiti sulle pagine dei quotidiani sui problemi di furti, esportazioni illecite, degrado del patrimonio, acquisti di opere d'arte italiana da parte di collezionisti stranieri avevano avuto l'effetto di dare una nuova connotazione al concetto di patrimonio culturale, il quale, se prima era connesso con accademici, eruditi, mercanti e collezionisti, adesso era diventato elemento di identità nazionale.

L'Italia di inizio Novecento andava in cerca di una sua identità di nazione, memore sì del suo passato risorgimentale, ma soprattutto attraverso un processo, già delineato nel primo capitolo, di richiamo di un passato lontano e luminoso, fatto di sedimentazioni culturali e di centri vivificati dalla storia. Dallo studio della storia quindi si pongono le basi per il senso di appartenenza alla giovane nazione. Gli esiti di questi studi storici e poi storico-artistici forniranno agli italiani motivo di riconoscersi in una idea più solida e variegata di nazione. Lo sforzo è dunque su più fronti, quello normativo, per creare delle leggi di tutela del patrimonio, e quello organizzativo, per creare una struttura amministrativa pubblica in grado di intervenire per la tutela e per

---

<sup>11</sup> Per una analisi degli articoli della legge Rava-Rosadi, si veda BOLOGNESI 2002, 19-27.

<sup>12</sup> Tra i limiti della legge del 1909 va evidenziato che fino al 1912 non furono oggetto di tutela le aree naturali e nemmeno il patrimonio archivistico pubblico e privato. Per tutti questi punti si veda GUERZONI 1997, 130.

creare occasioni di valorizzazione del patrimonio artistico e culturale<sup>13</sup>, sforzo quest'ultimo che sboccia in una serie di pubblicazioni e di esposizioni.

Nei successivi paragrafi tenterò di riprendere il filo delle esposizioni, per quello che riguarda invece il vasto panorama delle pubblicazioni non mi pare fuori luogo sottolineare come una serie tipo *Italia artistica* rifletta l'immagine che andava formandosi dell'Italia. La collana si presentava come una raccolta di monografie sotto forma di libro illustrato accessibile ma curato nei dettagli, caratterizzato da un prezzo ragionevole. Erano dedicate a città e luoghi d'arte del Bel Paese, scritte in un linguaggio chiaro da un gruppo di autori qualificati, con testi che riassumevano i risultati delle conoscenze su un dato centro o territorio. Il primo volume porta la firma di Ricci e tratta della sua città, Ravenna. In tutto son centosedici volumi editi dal 1900 al 1938, dei quali la metà vede la luce tra il 1906 ed il 1914. Questa serie, di grande successo commerciale e più volte premiata, contribuì forse più di ogni altra a forgiare l'immagine del patrimonio storico-artistico italiano. Le scelte editoriali furono determinanti per la promozione turistica e culturale di certe regioni. Non sorprende che ben diciotto titoli riguardino il patrimonio della Toscana mentre nessuna pubblicazione fu riservata alle regioni di Molise, Sardegna e Valle d'Aosta ed un solo volume fu dedicato a Basilicata, Calabria e Liguria<sup>14</sup>.

A testimonianza della nuova attenzione rivolta al patrimonio artistico presente sul territorio italiano, va ricordato che *Italia artistica* non fu l'unica serie dedicata al Bel Paese a prender corpo in questo giro di anni. Un decina di anni dopo il suo avvio, nel 1910, l'editore Bonomi di Milano pubblicò il primo numero della collana *Italia monumentale*, una fortunata serie che si presentava in piccolo formato, ma ben illustrata. I libretti, editi sotto il patronato della Società Dante Alighieri e del Touring Club Italiano, erano dedicati ad un singolo complesso monumentale. Data la città dalla quale partiva l'iniziativa editoriale, non sorprende che le prime uscite siano state dedicate a monumenti milanesi o lombardi<sup>15</sup>, ma gli interessi si allargarono presto ad

---

<sup>13</sup> Sull'argomento degli organi amministrativi statali per la salvaguardia e tutela del patrimonio, segnalo solo un intervento sulla genesi del catalogo del patrimonio culturale italiano, si veda FERRANTE 2001.

<sup>14</sup> Sulla ideazione di *Italia artistica*, serie che al 1909 contava già 55 titoli, i quali erano stampati in genere in duemila copie nella prima edizione ed in mille nelle ristampe, si veda MANGINI 1985, 68-70. per altri dati sui rapporti di Ricci con il direttore Paolo Gaffuri, si veda DOMENICALI 2002, 66-72.

<sup>15</sup> Il testo introduttivo al monumento poteva essere in versione bilingue italiano/francese o anche in inglese. Il primo numero della serie è dedicato al Duomo di Milano (il secondo al Castello di Milano, il dodicesimo a Santa Maria delle Grazie e al Cenacolo di Leonardo), si veda BELTRAMI 1910. Prima del primo conflitto mondiale Bonomi aveva fatto uscire già una trentina di numeri, dopo la guerra l'impresa editoriale verrà ripresa da Alinari di Firenze.

altre regioni. Del 1911 è il primo volume della serie del Ministero dell'Istruzione intitolata *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia*. Il volume, ricco di fotografie, era dedicato ad Aosta e portava la firma di Pietro Toesca<sup>16</sup>. Nell'introduzione Ricci presentava l'ambizioso piano dell'opera che intendeva fornire una catalogazione del patrimonio artistico italiano seguendo la divisione territoriale dei municipi, lo stesso obiettivo che in Francia stava alla base della serie *Inventaire général des Richesses d'Art*, inaugurata già nel 1874. Nel 1914 infine parte la celebre collana *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, con il primo volume dedicato a Piemonte, Lombardia e Canton Ticino di Luigi Vittorio Bertarelli; 135000 delle 150000 copie della prima edizione furono distribuite ai soci nello stesso 1914. Lo scopo che si proponeva il sodalizio era di fornire cartine e uno strumento di informazione ai turisti italiani, in grado di soppiantare le guide straniere e soprattutto di aumentarne il numero<sup>17</sup>.

#### 1905: GROTTAFERRATA, CHIETI E MACERATA

Il 1905 vede l'aprirsi di tre esposizioni di arte antica in Italia. L'*Esposizione d'arte italo-bizantina nella badia greca di Grottaferrata*, rientra nelle celebrazioni per un centenario e fu realizzata in seno all'istituzione religiosa con l'ausilio di esperti esterni, come il giovane Muñoz, già incontrati in queste pagine e di autorità come Venturi e Ricci. Le mostre di Chieti e Macerata invece si inquadrano come iniziative pubbliche frutto del lavoro di comitati cittadini, volte alla promozione e alla conoscenza del territorio. La *Mostra d'arte antica abruzzese* nel titolo e nel taglio riflette più direttamente l'evento organizzato l'anno precedente a Siena, mentre la *Mostra d'arte antica* a Macerata era uno degli eventi collaterali di una più ampia *Esposizione regionale marchigiana*.

L'*Esposizione d'arte italo-bizantina* di Grottaferrata, tenutasi nel 1905 all'interno del palazzo dell'abate commendatario riguardava un ambito di produzione artistica a sè stante, quello dell'arte bizantina. L'iniziativa, che è stata già oggetto di studio, era volta

---

<sup>16</sup> Il secondo testo, dedicato al patrimonio artistico di Pisa, uscì nel 1912 in due volumi a firma di Roberto Papini; i testi continuarono ad uscire dopo la prima guerra mondiale, negli anni Trenta per esempio uscirono quelli dedicati a Fiesole e Cividale. Per il primo volume della serie, si veda TOESCA 1911.

<sup>17</sup> Il primo volume delle Guide rosse si apre con le parole dell'Inno del Touring Club: «O sacra terra nostra, Madre benigna e cara, la tua beltà ci mostra, la vita tua c'impara; guida il tuo amor ci sia, avanti, avanti, via!», si veda BERTARELLI 1914.

al recupero di una identità religiosa e culturale<sup>18</sup>. Emerge tra le esposizioni coeve per la scientificità dell'impostazione. Era articolata su due piani e in quattro sezioni, quella degli oggetti realizzati a Bisanzio e portati in Italia<sup>19</sup>, oggetti di stile bizantino creati in Italia, oggetti d'arte italiana con influssi bizantini ed imitazioni e prodotti neo-bizantini. Oltre a pezzi eccellenti difficilmente accessibili come il *Codex purpureus Rossanensis*, o a frammenti di tessuti copti provenienti dagli scavi di Achmin (l'antica Panopolis), la mostra includeva anche calchi in gesso di arredi liturgici e riproduzioni ad acquerello di pitture di catacombe romane e di mosaici.

L'Abate Arsenio Pellegrini fu l'anima del progetto. A Roma, è stato già accennato, nell'aprile dello stesso anno fu organizzato un ballo con allestimenti di quadri viventi per raccogliere fondi per il restauro dell'abbazia, cui prese parte anche l'Abate<sup>20</sup>. Parte del comitato scientifico erano anche Corrado Ricci ed Adolfo Venturi, oltre ad esperti del settore come Joseph Wilpert, il Barone Rodolfo Kanzler e Antonio Muñoz, allora ventunenne. Fu uno degli eventi organizzati per celebrare il nono centenario della fondazione dell'abbazia, unico cenobio greco-bizantino superstite del centro Italia, e contribuì in modo determinante ad una prima conoscenza della civiltà bizantina in Italia e della sua produzione artistica. L'esposizione di Grottaferrata è stata l'unica, in ambito italiano, a comprendere uno spettro ampio e diversificato di oggetti bizantini fino alla mostra tenutasi a Venezia del 1974.

Dal 10 giugno al 31 ottobre 1905 si tenne a Chieti una *Mostra d'arte antica abruzzese*<sup>21</sup>. Fu inaugurata dai sovrani alla presenza di rappresentanti di varie regioni ed accompagnata dal saluto ufficiale della comunità abruzzese di New York, oltre che dall'apertura del servizio di tram elettrico che collegava Chieti al suo scalo ferroviario. La mostra fu accompagnata da iniziative culturali, come il primo congresso storico abruzzese organizzato dalla Società di storia patria 'A.L. Antinori', e da una serie di escursioni organizzate verso i siti di maggiore interesse archeologico ed artistico all'interno della regione.

---

<sup>18</sup> Per uno studio dei pezzi principali, illustrati e divisi per tipologie, si veda MUÑOZ 1906. Una recensione di Arturo Jahn Rusconi comparve su *Emporium* del 1905. Sulla mostra, il suo contesto ed il suo carattere pionieristico per gli studi del settore, si veda LEARDI 2002.

<sup>19</sup> Fece molto discutere il dittico esposto dalla galleria romana Sterbini presentato come tavola bizantina, per il quale fu fatto il nome anche di Cimabue e di Duccio, in merito si veda VENTURI 1905/I.

<sup>20</sup> Per una descrizione del ballo si veda OLIVA 1904

<sup>21</sup> Il discorso inaugurale fu tenuto dal presidente della Commissione della mostra, Cesare De Laurentiis, nel Teatro Marruccino. Per il catalogo, uscito a mostra già chiusa, si veda *Catalogo generale* 1905.

Fu diretta da Cesare De Laurentiis ed ordinata da un ristretto gruppo di esperti: Tesorone, Piccirilli, Cappelletti e Cascella. Da raccolte pubbliche e private, anche extra regionali, vennero esposti, divisi in cinque sezioni distribuite in più di venti sale, ceramiche, codici miniati, dipinti, monete, oreficerie, reperti archeologici, ricami, sculture lignee e fotografie di monumenti della regione. Ho trovato tre fotografie scattate da Antonio De Silvestri dell'allestimento della mostra, interessanti per la scelta: ritraggono la *Croce* di Nicola da Guardiagrele dalla cattedrale di Guardiagrele, una statua della *Vergine* proveniente dalla chiesa della Mater Domini di Chieti ed un gruppo di sculture lignee provenienti dall'Aquila<sup>22</sup>.

Particolarmente ricca fu la sezione delle maioliche di Castelli, quella dell'oreficeria e quella dei tappeti di Pesco Costanzo. Non priva di importanza fu l'attenzione dedicata alle sculture lignee. Tre soli erano i codici miniati esposti, non numerosi neppure i lavori in ferro, in particolare fu notato che erano poche le chiavi e serrature antiche provenienti dalle raccolte dal Conte Pace, collezionista di origine abruzzese, la cui donazione a questa data era esposta al museo artistico-industriale di Roma<sup>23</sup>.

L'evento innesca un risveglio di interesse per la storia e l'arte locali. Questo fu preparato da una serie di articoli su riviste specializzate, come la *Rassegna abruzzese di storia ed arte* edita dal 1897 al 1900 e diretta da Giovanni Pansa e Pietro Piccirilli. A titolo di esempio, ricordo gli articoli di Émile Bertaux sui cicli di affreschi di Santa Maria di Ronzano, di San Pellegrino di Bominaco e di San Vincenzo al Volturno<sup>24</sup>, si deve poi allo stesso studioso la rivalutazione del pittore Andrea Delitio in un articolo del 1898<sup>25</sup>, l'anno prima si era dedicato all'orafo Pietro Vanni<sup>26</sup>. L'oreficeria abruzzese fu poi oggetto di studio da parte di Pietro Piccirilli<sup>27</sup>. Una prima conoscenza della

<sup>22</sup> Quest'ultima immagine è l'unica che fornisce un'idea dell'allestimento, con il gruppo di busti e sculture lignee assiepati su un bancone, ai piedi della statua dalla chiesa della Mater Domini di Chieti erano accostati tessuti ricamati. Queste tre foto sono contenute all'interno del quarto fascicolo de *L'Illustrazione abruzzese*.

<sup>23</sup> Nella recensione alla mostra di Venturi, che tocca brevemente tutte le sezioni dell'esposizione, si biasima lo stato indegno in cui la donazione Pace è conservata, si veda VENTURI 1905/II. Per una recensione un po' più ampia della mostra, si veda VENTURI 1905/III.

<sup>24</sup> Si vedano BERTAUX 1899, BERTAUX 1900.

<sup>25</sup> Andrea Delitio figura nella prima edizione dei *Central Italian Painters* di Berenson e sarà in seguito oggetto di maggiore attenzione da parte dello studioso. Per l'articolo di Bertaux, si veda BERTAUX 1898. Il pittore è stato al oggetto di un convegno nel 2000 e di studi recenti. Per una trattazione della fortuna critica del pittore in una recente monografia, si veda LORENZI 2001.

<sup>26</sup> Si veda BERTAUX 1897.

<sup>27</sup> Tra gli studi sull'oreficeria in Abruzzo di Pietro Piccirilli ricordo quello uscito su *L'Arte*, si veda PICCIRILLI 1904.

produzione orafa abruzzese del Quattrocento fu uno dei meriti delle esposizioni di Chieti e, successivamente, di Perugia: furono presentati per la prima volta, insieme a pezzi firmati e datati di Nicola da Guardiagrele, alcune suppellettili in metallo prezioso per le quali in genere fu fatto il nome di Nicola o quello dei suoi allievi<sup>28</sup>.

L'interesse per l'arte antica abruzzese si riflette anche sulla *Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti* e su alcuni articoli ne *L'Illustrazione abruzzese*, mensile di grande formato e di notevole qualità grafica edito dal 1899 a metà 1905. Vi si leggono annunci di arrivi di opere in vista dell'apertura della mostra<sup>29</sup>. Vi si trova anche un disegno ed una fotografia delle oreficerie<sup>30</sup>, una delle glorie dell'esposizione, alle quali<sup>31</sup> il periodico dedica qualche pagina<sup>32</sup>. L'ultimo articolo dell'ultimo fascicolo dell'*Illustrazione abruzzese* porta il titolo *I merletti dell'Aquila*<sup>33</sup>. Esalta l'opera di Concetta Nannicelli, insegnante e disegnatrice di ricami attiva dal 1878, e delle Scuole comunali professionali femminili a L'Aquila, istituto con oltre centoquaranta alunne pluripremiate, dove si tramandavano antiche tecniche del ricamo come il *punto antico aquilano*. Ventuno erano i quadri di merletti esposti dalla scuola alla Mostra d'arte antica, tra i quali il merletto della Regina Madre, eseguito con circa 7000 fuselli dalle cugine Bettina Nannicelli ed Anna Tribuzi, insegnanti entrambe alla scuola.

Se questi contributi furono rivolti ad un pubblico relativamente ristretto, quotidiani e settimanali garantirono per la mostra ed i simboli che rappresentava, una cassa di risonanza estesa a categorie di persone più ampie della cerchia degli esperti, le quali, in un certo senso, grazie a questo evento cominciano a prendere coscienza della propria dimensione culturale<sup>34</sup>. Una ristretta cerchia di promotori rese fruibile l'antica gloria

---

<sup>28</sup> Per queste considerazioni, si veda LORENZI 1997, 135. Per una monografia sull'artista, che ne analizza la produzione a distanza di un secolo dall'esposizione di arte antica di Chieti, si veda CADEI 2005.

<sup>29</sup> Un trafiletto annuncia l'arrivo di una *Madonna dell'Umiltà* promessa dall'antiquario Giuseppe Salvadori di Firenze, ritenuta opera di Nicola da Guardiagrele, si veda *Un dipinto* 1905.

<sup>30</sup> Delle fotografie è stato fatto cenno poco sopra. Il disegno di V. Alicandri si trova nel terzo numero del 1905 del mensile.

<sup>31</sup> Vari sono gli inviti a visitare la mostra e le note e corrispondenze che la riguardano sulla *Rivista abruzzese* del 1905, qui cito solo due lettere scritte da Pietro Piccirilli, si vedano PICCIRILLI 1905/I e PICCIRILLI 1905/II.

<sup>32</sup> Il pezzo porta la firma di Piccirilli ed è scritto in forma di dialogo tra l'autore ed un amico, al quale viene concessa una anteprima alla vigilia dell'apertura. I due passeggiano tra le oreficerie e via via vengono illustrati i pezzi più importanti e con iscrizioni. Il breve articolo non è privo di puntate polemiche contro un Don Pippo Ferrari, considerato ignorante in materia, si veda PICCIRILLI 1905/III.

<sup>33</sup> Per l'articolo sui merletti si veda D'ANGELO 1905.

<sup>34</sup> L'esposizione e lo studio del patrimonio culturale abruzzese si svolgeva secondo un doppio percorso di riscoperta, da parte di una comunità, di un'identità antica ed obliata attraverso la conoscenza del patrimonio

della comunità scegliendo la via dell'allestimento espositivo dei manufatti, privilegiando quindi una lettura storica attraverso gli oggetti, piuttosto che, come era uso erudito ottocentesco, attraverso descrizioni e studi come principali mediatori.

Anche l'*Esposizione regionale marchigiana*, inaugurata a Macerata il 16 agosto 1905, si iscrive in un clima cittadino alquanto vivace, riflesso da circoli, associazioni culturali, periodici (tra il 1900 ed il 1915 le testate arrivano a trentotto), scuole d'arte e teatri e ne costituisce il punto di massima visibilità. Lo scopo che il comitato direttivo si era preposto era di far conoscere la regione e di mostrare la vitalità delle Marche alla Nazione. Non era il primo tentativo di organizzare un evento del genere dopo l'annessione: cancellato quello del 1865 a causa del colera, nel 1869 si tenne una Esposizione Industriale Provinciale a Fermo e nel 1879 a Macerata una di belle arti<sup>35</sup>.

L'esposizione agricola e industriale rappresentava il risultato di uno sforzo collettivo dal punto di vista sia finanziario che organizzativo, una grande *kermesse* culminata con la visita reale del 22 agosto. Avrebbe dovuto chiudersi il 22 settembre, ma visto il successo di pubblico, fu decisa una proroga fino al 26 ottobre<sup>36</sup>. Tra le attrazioni il posto d'onore spettava alla stazione di telegrafia senza fili<sup>37</sup>, alta circa quaranta metri, si trattava probabilmente di una anteprima nazionale. La sezione di arte sacra fa parte delle cinque sezioni originarie in cui era stato suddiviso l'evento fin dal 1904. Furono allestite una *Mostra d'arte antica*, una *Mostra del Risorgimento*, una *Mostra folklorica e dialettale* e una *Mostra degli Archivi*, i cui ordinatori furono rispettivamente Egidio Calzini e Carlo Astolfi, Domenico Spadoni, Giovanni Crocioni, Ludovico Zdekauer.

Delle otto sale del Convitto dedicate alla pittura antica la prima era dedicata alla scuola pittorica fabrianese, con sei tavole di Allegretto Nuzi. La seconda era dedicata a quella severinate e camerinese, ad Antonio Vivarini, Carlo e Vittore Crivelli e loro seguaci ed alla scuola di Urbino. La terza sala era dedicata a Vincenzo Pagani, la sesta a

---

archeologico ed artistico regionale da un lato, e, dall'altro, attraverso la delineazione dei caratteri tipici dell'abruzzesità rivolta alla nazione italiana. Per questa lettura dell'esposizione, si veda TROILO 2001.

<sup>35</sup> Per un rapido quadro sull'esposizione di Macerata, incentrato sull'aspetto urbanistico, si veda D'AMICO 2005.

<sup>36</sup> Segnala la chiusura dell'esposizione la rivista *Le Marche*, non senza critiche nei riguardi della mancanza di coordinamento, e della sezione di libri di argomento marchigiano annunciata e mai organizzata; vi si lodano invece le mostre retrospettive, si veda *Notizie* 1905.

<sup>37</sup> Le comunicazioni a distanza furono un problema avvertito in questo periodo anche ai fini della navigazione e risolto da Marconi allo scorcio dell'Ottocento. Ricordo che a partire dal 1904 tra le pubblicazioni divulgative dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche nell'ambito della *Collezione di Monografie illustrate* ebbe vita la *Serie scientifica*, il cui primo titolo fu proprio *La telegrafia senza fili di Guglielmo Marconi* scritto da Don Angelo Zammarchi. In merito si veda MIRANDOLA 1985/II.

Federico Barocci e seguaci, Lotto, Maratta ed altri pittori del Seicento di Ascoli e Macerata. Vi si potevano ammirare anche numerosi pezzi settecenteschi. Le sale erano poi arricchite da mobili d'epoca, maioliche, terracotte e pezzi antichi, non mancavano nemmeno monete antiche e «Curiosità varie di Archeologia e Paleontologia». Numerosissimi erano gli oggetti di arte sacra, ordinati, stando al catalogo, in dodici scaffali. La raccolta contribuì ad una rivalutazione e definizione della tradizione pittorica marchigiana, questa presa di coscienza ebbe echi e prese corpo sia a livello locale<sup>38</sup> che in contributi di maggiore rilevanza, per esempio su Allegretto Nuzi<sup>39</sup>, Girolamo di Giovanni da Camerino<sup>40</sup> o Carlo Crivelli<sup>41</sup>.

Il catalogo della Mostra d'arte antica di Macerata, sintetico e privo di illustrazioni, uscì solo a mostra chiusa a mo' di documento e non restituisce se non una parvenza dell'aspetto della mostra<sup>42</sup>. Per sostenere ed accompagnare lo svolgersi dell'esposizione fu pubblicata una rivista illustrata *L'Esposizione Marchigiana*, diretta da Giovanni Spadoni; gli argomenti toccati negli articoli variavano da profili di marchigiani contemporanei al folklore, ai monumenti della regione, a cronache delle fasi preparatorie e delle cerimonie di inaugurazione e di chiusura, vi compaiono vari articoli di Giulio Urbini sull'arte nelle Marche, spesso ristampe di pezzi usciti in altri periodici ed una descrizione delle sale della Mostra d'arte antica<sup>43</sup>. Dall'esperienza di *L'Esposizione Marchigiana* nacque, a partire dal gennaio 1906, la *Rivista marchigiana illustrata*, un mensile di arte, attualità, storia, letteratura e costume, con il medesimo direttore e redazione trasferita a Roma.

Mi pare opportuno chiudere questa passeggiata attraverso l'Italia delle esposizioni di arte antica di cento anni fa, con alcune notazioni sulle esposizioni di Venturi scritte in

---

<sup>38</sup> Spesso i medesimi contributi escono in forma ridotta su periodici locali ed in forma ampia in riviste di maggiore rilevanza, talora hanno anche una edizione in forma di opuscoli o libri a sé, qui segnalo solo NATALI 1905.

<sup>39</sup> Allo studio dell'opera di Allegretto Nuzi si dedica, tra gli altri, Arduino Colasanti sia sulla *Rivista Marchigiana* e, più ampiamente, su *L'Arte* dell'anno 1906, si veda COLASANTI 1906.

<sup>40</sup> A Girolamo di Giovanni da Camerino è dedicato un articolo di Bernard Berenson, si veda BERENSON 1909/II.

<sup>41</sup> A Carlo Crivelli si dedica Giulio Cantalamessa sia su *Nuova antologia* che su *Studi Marchigiani*, si veda CANTALAMESSA 1905-1906.

<sup>42</sup> Per il catalogo dell'arte antica, volume che comprende anche l'arte moderna, si veda *Catalogo della mostra* 1905. Per una prima ricca catalogazione dei dipinti che si trovavano nelle Marche e che sono stati dispersi a partire dalla fine del Settecento, dove non è menzionata la mostra di Macerata del 1905, si veda COSTANZI (a cura di) 2005.

<sup>43</sup> Si veda *L'esposizione marchigiana* 1905.

marginale all'esposizione di Chieti, ma di interesse generale<sup>44</sup>. Lo studioso ripercorre una lunga serie di esposizioni a partire da quella organizzata a Napoli nel 1877, che ritiene una interessante raccolta ma senza conseguenze sugli studi, fino a quelle di Siena e Chieti. Menziona anche le grandi esposizioni di taglio monografico su Rembrandt ad Amsterdam (1898), su Lucas Cranach a Dresda (1899), su Van Dyck ad Anversa (1899)<sup>45</sup>, fino a quelle allestite regolarmente al Burlington Fine Arts Club di Londra, del quale era socio onorario, e su questi esempi, invita gli organizzatori delle mostre a non privilegiare l'oggetto di effetto, ma l'oggetto in quanto degno di essere studiato, anche se di aspetto umile o di piccole dimensioni, invita anche a privilegiare un criterio di taglio storico-artistico al posto di una semplice riunione di pezzi rappresentativi, essendo il fine ultimo di una mostra territoriale di fornire un quadro sulla topografia artistica e sui rapporti cronologici e stilistici, anche monitorando gli influssi esterni di artisti forestieri o di zone limitrofe su determinati centri o territori perché «l'Italia deve ancora disegnare la sua etnografia artistica».

Venturi non perde occasione di sottolineare come dell'organizzazione delle mostre di arte antica avessero saputo approfittare prima gli antiquari ed i mercanti e solo in seconda istanza gli studiosi. Esorta questi ultimi a catalogare, aprire musei, scuole ed istituti artistici con parole veementi: «Sorga intanto il museo paesano, non rigurgitante delle ciarpe della vanità umana, ma coi fiori più odorosi [...] a fissare i risultati, purtroppo passeggeri, dell'esposizione. Accanto al museo, s'apra la scuola e l'officina! Questo sia il volere risoluto di gente che sa la sua forza, ed ha imparato anche dall'esposizione a conoscer sè stessa».

1907: PERUGIA

Rientra in una più generale rivalutazione critica dei Primitivi la mostra dell'arte umbra tenutasi a Perugia nel 1907, posteriore di due anni a quella di Palazzo Pubblico a Siena. È forse l'unica tra quelle allestite in questi anni in Italia che la eguaglia per impatto ed importanza.

---

<sup>44</sup> Per l'articolo e le relative citazioni qui inserite, si veda VENTURI 1905/III, 79. Sulle esposizioni retrospettive monografiche qui menzionate si veda HASKELL 1994, 556-559.

<sup>45</sup> Su queste esposizioni monografiche, si veda HASKELL 2000, 102-105.

Il baricentro della cultura storica locale in Umbria per i primi tre lustri del nuovo secolo è la Deputazione di Storia Patria<sup>46</sup>, gli intellettuali giocano in questo periodo un ruolo importante nel dare nuovo impulso ad iniziative culturali e politiche<sup>47</sup>. Francesco Guardabassi e Romeo Stuart sono i fondatori nel 1898 del periodico *L'Umbria. Rivista d'arte e di letteratura*, un mensile (poi bimestrale) che ebbe vita fino al 1905 e che si occupò prevalentemente di letteratura, storia, arte, e, in misura minore, di cultura popolare. Il tentativo era quello di riunire le migliori forze umbre per contribuire al rinnovamento della cultura nazionale, di recuperare la tradizione e nel contempo di aprirsi ai metodi di ricerca moderni.

Questi intenti trovano uno sviluppo più organico nella rivista *Augusta Perusia*, fondata da Ciro Trabalza nel 1906, che ebbe vita fino al 1908. Il modello era quello della crociana *Napoli nobilissima* e l'ispirazione si lega ai soggiorni estivi di Benedetto Croce a Perugia dal 1896 al 1907<sup>48</sup>. Prima di chiudere<sup>49</sup>, la rivista diventa l'organo ufficiale della *Mostra di arte antica umbra*, alla quale è dedicata una rubrica a partire dal numero di luglio-agosto 1906<sup>50</sup> e dove a partire dal 1907 vengono dedicati articoli di approfondimento ad alcune tipologie presenti in mostra, dai gonfaloni<sup>51</sup> agli smalti<sup>52</sup>, alle miniature<sup>53</sup>, alle armi<sup>54</sup>. Sono anche analizzate le produzioni di singoli artisti presenti all'esposizione, da Matteo da Gualdo<sup>55</sup>, Gentile da Fabriano<sup>56</sup>, a Raffaello<sup>57</sup>,

---

<sup>46</sup> La Deputazione di Storia Patria in Umbria nasce nel 1896, quando si stacca dalla Regia Deputazione di Storia Patria per le Province toscane, che inizialmente comprendeva Toscana, Umbria e Marche e che era stata fondata nel 1862. Per questi dati e sull'organizzazione degli studi storici locali tra deputazioni e società di storia patria tra Otto e Novecento, si veda DE GIORGI 1999, 91-100, 96, 98. Per cenni sulla vitalità degli studi eruditi locali in questo periodo si veda TOSCANO 1966, 3-4, 8-9.

<sup>47</sup> Per un ampio quadro sulla cultura umbra ed i suoi protagonisti tra Ottocento e Novecento, si veda BRACCO, IRACE 1989.

<sup>48</sup> Questo è quanto si dichiara in una lettera a Briganti (erroneamente firmata Briganti) ascrivibile al fondatore del mensile, si veda *Carissimo Briganti* 1908.

<sup>49</sup> Nel suo ultimo anno di vita la rivista fu diretta da Francesco Briganti e Giustino Cristofani.

<sup>50</sup> Nella prima rubrica dedicata alla mostra in *Augusta Perusia*, vengono riportate varie notizie sui preparativi: le nomine dei componenti dei Comitati locali e del Comitato centrale della mostra, il concorso per il manifesto ufficiale, il contenuto delle liste degli oggetti da richiedere, notizie sulle sezioni programmate dedicate all'iconografia di San Francesco e sulla ricostruzione di ambienti domestici primo-rinascimentali, i lavori nei locali della Pinacoteca, altri progetti come quelli di concerti di musica sacra umbra; si veda *Cronache dell'Esposizione* 1906/I.

<sup>51</sup> Sui gonfaloni, si veda BOMBE 1907/I.

<sup>52</sup> Sugli smalti, si veda GNOLI 1907.

<sup>53</sup> Sulle miniature esposte a Perugia ed i loro rapporti con Siena, si veda ANSIDEI 1907.

<sup>54</sup> Sulle armi, si veda CAPPELLI 1907/I.

<sup>55</sup> Su Matteo da Gualdo, si veda ad esempio BERNARDINI 1907.

oppure sono analizzate singole opere<sup>58</sup>, come ad esempio l'*Annunciazione* esposta dal Conte Emanuele Ranieri, la cui attribuzione a Perugino fece molto discutere<sup>59</sup>; talora infine i contributi erano in forma di articoli, talora di brevi comunicazioni<sup>60</sup>. L'eroe dell'esposizione fu certamente l'Alunno, ammiratissima fu la sala dove erano disposte una dozzina di sue opere<sup>61</sup>.

A questa grande mostra, inaugurata il 29 aprile 1907 alla presenza del Re<sup>62</sup> ed allestita al primo piano del Palazzo dei Priori da Giulio Urbini, docente in un liceo fiorentino, collaborano molti intellettuali ed eruditi del tempo.

La mostra chiude il 16 novembre 1907<sup>63</sup>. Il progetto realizza per la prima volta il sogno, inseguito in più occasioni, di fare di Perugia e dell'Umbria il centro di una iniziativa culturale di vasta risonanza, consentendo ai promotori di mettere in evidenza la vocazione turistica della città e della regione, indicando un possibile settore di espansione dell'economia regionale. In contemporanea furono organizzati a Perugia eventi culturali paralleli come il tredicesimo congresso della Regia Deputazione di Storia Patria<sup>64</sup>.

Non mancano i precedenti per questo tipo di operazione culturale a Perugia. Il primo risale al 1855, più complesse furono invece le manifestazioni ospitate tra il luglio e l'ottobre 1879, quando, oltre all'esposizione agricolo-industriale regionale o ad eventi come il dodicesimo congresso alpino italiano, fu organizzata nel capoluogo umbro una Mostra d'arte antica, approfittando del trasferimento della Pinacoteca all'interno del

<sup>56</sup> Su Gentile, si veda BOMBE 1907/II.

<sup>57</sup> Su Raffaello, si veda DURAND-GRÉVILLE 1907 e la breve risposta TEZA 1907.

<sup>58</sup> Su opere in mostra di Ottaviano Nelli e dell'Alunno, si vedano CRISTOFANI 1907/I, BRIGANTI 1907.

<sup>59</sup> Sulla tavola, si veda SCALVANTI 1907.

<sup>60</sup> Per un esempio di comunicazione, si veda CAPPELLI 1907/II.

<sup>61</sup> Segnalo un solo articolo in merito, si veda FALOCI PULIGIANI 1907. Per una fotografia di questa sala, si veda GIGLIARELLI 1907, 607. Su questo pittore si veda BENAZZI, LUNGI 2004. Per un quadro e per riferimenti sulle vicende e sulla fortuna dei pittori umbri del Trecento e del Quattrocento, si veda CASTELNUOVO 2004, 798-800.

<sup>62</sup> Per il testo del discorso inaugurale pronunciato dal Sindaco di Perugia, il Conte Luciano Valentini, si vedano *Cronache della Mostra* 1907/III. Sulla seconda visita, in forma privata, del sovrano d'Italia e sul soggiorno a Perugia della Regina Madre, si vedano *Cronache della Mostra* 1907/IV. Per alcune fotografie del giorno dell'inaugurazione e delle successive visite dei reali a Perugia, si veda GIGLIARELLI 1907, 576, 600, 601, 602, 603, 696, 697. La poetessa Vittoria Aganoor Pompilj, fondatrice di *Ars Umbra*, fu scelta per accompagnare la Regina Madre nella visita alla mostra, si veda TOSCANO 1966, 26, nota 3.

<sup>63</sup> Per una notizia sulla chiusura della mostra avvenuta il 16 novembre 1907, senza alcuna cerimonia, si veda *La chiusura* 1907.

<sup>64</sup> Il congresso di tenne dal 29-30 ottobre. Per un reportage, si veda *Il XIII Congresso* 1907.

Palazzo dei Priori. Durante questo periodo alcune tra le più importanti famiglie perugine aprirono le loro collezioni al pubblico. Nei sei mesi e mezzo di apertura questa mostra attirò trentamila visitatori<sup>65</sup> contribuendo a plasmare l'immagine del capoluogo umbro come centro produttivo e culturale di una certa importanza nel panorama dell'Italia centrale, in grado di partecipare attivamente alla vitalità della giovane nazione<sup>66</sup>. L'annuncio della mostra del 1907 in *Augusta Perusia* infatti non perde l'occasione di accennare come quella del 1879, oltre che importante precedente a livello locale, abbia rappresentato la prima mostra allestita in Italia per celebrare le glorie artistiche di una determinata zona<sup>67</sup>.

Sulla stessa rivista mensile sono seguite le fasi di preparazione dell'esposizione del 1907 e annunciati prestiti, come quello da parte di Giovanni Magherini Graziani di testi di pregio editi in Umbria<sup>68</sup> o il prestito temporaneo di schede, monografie, fotografie ed incisioni concernenti opere d'arte umbra per una sala di consultazione riservata agli studiosi, disponibile in sede di mostra<sup>69</sup>. Varie furono le questioni che si posero nelle fasi preparatorie dell'esposizione sotto l'efficiente direzione di Ricci, dal riordino della Pinacoteca con un più rigoroso criterio cronologico e l'unione dei dipinti con gli oggetti medievali<sup>70</sup>, alle varie edizioni del concorso per il manifesto ufficiale, alla raccolta di donazioni che stentava a decollare<sup>71</sup>, alla preparazione dei locali, in particolare il Salone della Biblioteca Comunale e la Cappella dei Priori<sup>72</sup>, alla realizzazione od ottenimento dei gessi di sculture non amovibili<sup>73</sup>, alla sistemazione dei pezzi da esporre via via che

---

<sup>65</sup> Per una ristampa di un ricordo dell'esposizione del 1879 apparso in prima istanza su *Il Paese*, si veda *Esposizione umbra 1879*. Per un ampio studio di taglio storico sulla gestione del patrimonio storico artistico in Umbria e Marche tra Otto e Novecento, con particolari riferimenti alla mostra di arte antica tenutasi a Perugia nel 1879, in seguito alla quale fu aperta la pinacoteca civica nel Palazzo dei Priori, si veda TROILO 2003.

<sup>66</sup> Per una rassegna degli eventi organizzati a Perugia nel 1879 alla luce degli equilibri di rapporti tra le varie istituzioni cittadine coinvolte, si veda TROILO 2003, 159-162.

<sup>67</sup> Si veda il trafiletto *Esposizione d'arte umbra 1906*. Medesimo riferimento, a livello di precedente, compare in GIGLIARELLI 1907, 605.

<sup>68</sup> Si veda il trafiletto *Le arti tipografiche 1906*.

<sup>69</sup> Enumerato tra i progetti in vista della mostra già dal 1906, questo servizio reso agli studiosi fu reso possibile grazie alla generosità di Walter Bombe, si veda il trafiletto *Alla Mostra 1907*.

<sup>70</sup> Sull'acquisizione dei manufatti medievali dei Musei Civici e sul nuovo allestimento della Pinacoteca legato all'occasione della mostra, si veda GARIBALDI 1994.

<sup>71</sup> Per queste questioni, si veda *Cronache dell'Esposizione 1906/II*.

<sup>72</sup> Su questi punti, si veda *Cronache dell'Esposizione 1906/III*.

<sup>73</sup> Si veda *Cronache dell'Esposizione 1906/IV*.

pervenivano<sup>74</sup>. Per l'occasione fu anche intrapreso il riordino del Museo civico-univeristario con la sua raccolta numismatica<sup>75</sup>.

L'obiettivo iniziale, dichiarato sulla stessa rivista già al 1906, era di notevole ambizione: rendere l'Umbria tutta sede di mostra. Era previsto infatti che ai visitatori della mostra fosse messa a disposizione una rete di servizi per raggiungere, seguendo degli itinerari opportunamente disegnati, varie località della regione di interesse storico-artistico, dove avrebbero trovato membri di comitati locali pronti a guidarli<sup>76</sup>.

L'introduzione al catalogo della mostra, un volumetto scarno privo di illustrazioni, fu scritta da Giulio Urbini<sup>77</sup>. Nella serie *Raccolte d'Arte* parte della prestigiosa 'Collezione di Monografie illustrate', edita dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche e diretta da Ricci<sup>78</sup>, uscì nel 1908 una monografia sulla mostra con oltre duecentocinquanta fotografie a firma di Umberto Gnoli<sup>79</sup>, il quale, a distanza di qualche anno sarebbe diventato direttore della Pinacoteca.

Il lavoro era stato in parte anticipato nell'articolo sulle oreficerie esposte a Perugia, uscito sul numero di giugno di *Emporium*, sempre nel 1907, cui aveva risposto nel giugno dello stesso anno Peleo Bacci su *Arte e Storia* precisando origini e ambito cronologico dell'orafo Duccio di Donato. Uberto Bianchi aveva recensito la mostra su *L'Italia moderna*<sup>80</sup> e Giustino Cristofani su *L'Arte* dello stesso anno<sup>81</sup>. Ad Angelo Lupattelli si doveva anche un fascicolo illustrato sul contenuto dell'esposizione che accompagnava il periodico romano *Almanacco delle famiglie cristiane*<sup>82</sup>. Raniero Gigliarelli in *Perugia antica e Perugia moderna* descrive il percorso tra le sale della

---

<sup>74</sup> Si veda in proposito, *Cronache della Mostra* 1907/I.

<sup>75</sup> Su questo punto e sugli ultimi preparativi, si veda *Cronache della Mostra* 1907/II.

<sup>76</sup> Si veda *Cronache dell'Esposizione* 1906/I, 124.

<sup>77</sup> Si veda *Catalogo della Mostra* 1907.

<sup>78</sup> La serie *Raccolte d'Arte*, ideata e diretta da Ricci come la più ampia serie *Italia artistica*, intendeva divulgare le raccolte pubbliche e private e le mostre d'arte antica; altri titoli sono dedicati ad esempio Mostra d'arte antica senese del 1904, alla Galleria Borghese di Roma, all'Accademia Carrara di Bergamo, si veda MANGINI 1985, 69.

<sup>79</sup> Tra i capitoli in cui è diviso il testo, alcuni sono dedicati al Palazzo del Popolo, alla pittura, l'oreficeria, le miniature, intaglio e scultura lignea, ceramica, tovaglie, tessuti e ricami, topografia; si veda GNOLI 1908. Lo stesso Gnoli aveva recensito le oreficerie in mostra a Perugia su *Emporium* nel 1907, si veda TELLINI PERINA 1985, 109, 111.

<sup>80</sup> Si veda BIANCHI 1907.

<sup>81</sup> Per questa recensione si veda CRISTOFANI 1907/II.

<sup>82</sup> Si veda LUPATTELLI 1907.

mostra intercalando il testo con fotografie dell'allestimento<sup>83</sup>. Tra i vari altri articoli che hanno per oggetto singole sezioni dell'esposizione di antica arte umbra menziono soltanto quelli sulla pittura di Mary Logan Berenson sulla *Gazette des Beaux-Arts* del 1907<sup>84</sup> e di Federico Mason Perkins, usciti sui numeri di giugno e agosto della *Rassegna d'arte*<sup>85</sup>. L'autore esordisce la sua rassegna criticando la moda, lanciata da Siena e Macerata, delle mostre retrospettive affermando di apprezzarle unicamente come occasioni di studio ed per la comodità di vedere i dipinti in un unico luogo; a Perugia lo studioso gradisce particolarmente l'unione della mostra nella stessa sede della pinacoteca<sup>86</sup>. Di taglio più ampio sono gli studi di Walter Bombe su *Repertorium für Kunstwissenschaft*<sup>87</sup> e di Mario Labò<sup>88</sup>, usciti entrambi nel 1907.

Numerosissimi furono gli echi su quotidiani e settimanali italiani, quelli scritti da Ugo Nazzari per il *Resto del Carlino* furono anche raccolti in un volumetto<sup>89</sup>. Altrettanto numerosi gli echi su quotidiani stranieri<sup>90</sup>. Tra gli articoli comparsi su quotidiani italiani segnalò solo Primo Levi l'*Italico*, che sulle pagine del quotidiano *La Tribuna*<sup>91</sup> traccia un parallelo tra la Mostra di arte antica senese e quella di arte antica umbra, in funzione dei benefici che potevano risultare alle città sedi di mostra nel lungo termine. Levi invita a non perdere l'occasione di un così importante evento per osare di cambiare le regole del Palio e indire una riforma degli istituti artistici a Siena. A Perugia invita alla creazione di un museo medievale ed apprezza il nuovo ordinamento della Pinacoteca e del Museo Etrusco-romano, così come il nuovo vigore della produzione di

---

<sup>83</sup> Si veda GIGLIARELLI 1907, 607-623.

<sup>84</sup> Per questa recensione, non priva di pregiudizi negativi sulla pittura umbra, si veda LOGAN BERENSON 1907. Per le principali recensioni alla mostra di Perugia, si veda TOSCANO 1966, 28 nota 18.

<sup>85</sup> Si veda PERKINS 1907/I e PERKINS 1907/II.

<sup>86</sup> A queste critiche risponde punto per punto Raniero Gigliarelli in *Perugia antica e Perugia moderna*, come si legge nella prima parte del primo capitolo di questo lavoro.

<sup>87</sup> Per la recensione si veda BOMBE 1907/III.

<sup>88</sup> Si veda LABÒ 1907.

<sup>89</sup> Si veda NAZZARI 1907. Anche Bernardini raccolse i suoi scritti concernenti il contenuto dell'esposizione in un volumetto dal titolo *Alcune note di critica d'arte*, edito nel 1907.

<sup>90</sup> Segnalazioni della mostra comparvero su *Berliner Tagenblatt*, *The Times* (di Londra), *Leipziger Tagenblatt*, *La Nacion* (di Buenos Aires), *Kölnische Zeitung*, *The Eve Post* e *The Sun* (di New York), *Pittsburgh Post*, *Der Tag* (di Berlino), *The Daily Telegraph*, *New York Herald*, *The Guardian* (di Londra). Sul numero del 20 giugno 1907 della rivista statunitense *The Nation* infine Frank Jewett Mather dedica un lungo articolo alla mostra di Perugia. La traduzione di un articolo sulla mostra a firma Ashington comparso sul quotidiano londinese *Daily Mail* esce su *L'Unione Liberale* di Perugia del 24 ottobre 1907.

<sup>91</sup> Per l'articolo di Primo Levi l'*italico*, si veda L'ITALICO 1907.

ricami in Umbria da incentivare; inoltre apprezza la messa a fuoco sull'importanza dei maestri del legname e del pittore Matteo da Gualdo<sup>92</sup>, scaturite dall'occasione dell'esposizione, come già la mostra di Macerata del 1905 aveva reso giustizia all'opera di pittori come Allegretto Nuzi. L'intera raccolta di tali articoli, seguita dall'avvocato Ernesto Sallusti dell'ufficio della stampa dell'esposizione, era disponibile per la consultazione nella Biblioteca Comunale e fu costantemente seguita su *Augusta Perusia*<sup>93</sup>.

Non pochi furono i visitatori stranieri all'esposizione di arte antica umbra, talora erano gli autori degli articoli nei periodici appena menzionati. Furono particolarmente apprezzati il contesto dove si svolgeva la mostra e l'allestimento ordinato secondo un criterio cronologico. In aggiunta ai visitatori stranieri giunti appositamente c'erano anche i membri di comunità straniere residenti a Perugia, di lunga tradizione era la colonia tedesca. Il circolo romano-tedesco di Perugia contava tra i suoi soci il Conte Adalberto Érbach-Fürstenan, esperto di miniature, Walter Bombe, storico dell'arte, e gli storici Arturo Haseloff e Martin Wackernagel.

Il destino delle opere esposte comprende molte dispersioni e qualche acquisizione<sup>94</sup>. Anche senza poterne seguire sistematicamente le tracce in questa sede, si pensi al disegno di Raffaello con *L'incontro di Federico III con la sua sposa, Eleonora del Portogallo*, eseguito per gli affreschi della Libreria Piccolomini di Siena, esposto dai Conti Baldeschi di Perugia, che nel 1970 risulta venduto dai Contini Bonacossi ed oggi fa parte della Morgan Library di New York<sup>95</sup>. Si pensi poi alla *Pietà* di Piero di Cosimo esposta alla mostra dalla famiglia Cesqui di Abeto di Preci, conosciuta e studiata nel 1907 e che fu acquisita dalla Galleria Nazionale dell'Umbria nel 1917; dopo che era stata sequestrata alla famiglia Cesqui dallo Stato, perché a rischio di alienazione<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> Per l'opera di questo pittore la mostra rappresentò una occasione di rivalutazione Sulla fortuna di Matteo da Gualdo, si veda DRAGONI 2004.

<sup>93</sup> Per l'elenco dei titoli, si veda *La stampa e la Mostra 1907/I, La stampa e la Mostra 1907/II, La stampa e la Mostra 1907/III*.

<sup>94</sup> Ho letto anche un annuncio di donazione di un bozzetto in bronzo prestatato dal Marchese Albrites di Firenze alla Galleria di Perugia, si veda *Cronache della Mostra 1907/I*, 32. Non sono riuscita a rintracciare questo pezzo nei cataloghi della Galleria nazionale dell'Umbria.

<sup>95</sup> Per un racconto delle vicende di vari pezzi della Collezione Contini Bonacossi e per il passaggio da Zurigo ed avvenuta alienazione del disegno, si veda DE' GIORGI 1988. Sul disegno, si veda KNAB 1983.

<sup>96</sup> Bombe fa per primo il nome di Piero di Cosimo per quest'opera proveniente dalla chiesa di San Martino di Abeto, si veda BOMBE 1907/IV, lo studioso ritornerà sulla *Pietà* della Pinacoteca di Perugia nel 1924 su *Der Cicerone*. Venturi la attribuisce nello stesso 1907 a Bartolomeo della Gatta, si veda CRISTOFANI 1907/II, 304, 385 (tavola). Per una scheda, dove sono menzionati i principali interventi in merito al dipinto, si veda SANTI 1985.

Quasi contemporaneamente all'esposizione, nel 1907, uscì una *Guida di Perugia* edita a cura del Comitato della mostra<sup>97</sup>, Lupattelli da solo nel 1909 avrebbe redatto una nuova versione del catalogo della Pinacoteca. Senza voler menzionare le numerose pubblicazioni riguardanti San Francesco, singoli monumenti umbri o ritrovamenti archivistici, l'attenzione per il patrimonio artistico umbro si registra in questi anni sia da parte di appassionati stranieri sia da parte di studiosi. Tra i primi, si pensi ad esempio *The Story of Perugia* di Symonds e Duff Gordon del 1898, a *Pictures in Umbria* di Katharine Macquoid del 1905<sup>98</sup>, oppure a *Heures d'Ombrie* di Gabriel Faure del 1907; alla ricerca 'dell'anima umbra' è anche Gabriel Mourey in un articolo uscito sulla *Grande Revue* nel 1907. Si pensi anche a *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne* dell'abate Jules César Broussolle del 1901, dell'anno precedente sono le *Notes sur les Primitifs italiens: sur quelques Peintres des Marches et de l'Ombrie* di Jules Destrée.

Tra i contributi di storici dell'arte, Walter Bombe aveva dedicato a Benedetto Bonfigli una monografia nel 1904. Ricci nel 1902 dedica una monografia al Pinturicchio cui seguì un volume a firma di Arnod Goffin della serie *Les grandes Artistes* nel 1908 (è l'ottavo volume tra quelli dedicati ad artisti italiani), si tratta della quinta monografia sul pittore dal 1882. A Giovanni Boccati dedica un articolo sulla *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* ed un volumetto Bernardino Felicciangeli, entrambi editi nel 1906. Ad Agostino di Duccio si rivolsero gli studi di Andy Pointner sfociati in una monografia nel 1909, ad Arrigo van der Broeck si era dedicato Walter Bombe, i suoi studi assunsero forma di monografia nel 1911. A Fiorenzo di Lorenzo si erano dedicati Jean Carlyle Graham nel 1903 e Siegfried Weber nel 1904. Walter Rothes infine in *Anfänge und Entwicklungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst* del 1908 studia i rapporti della pittura umbra con quella senese, il titolo già indica delinea il rapporto di dipendenza della pittura umbra nei confronti di quella toscana, ed in particolare senese, che per molto tempo ha determinato la scarsa considerazione della pittura umbra del Trecento<sup>99</sup>.

È stato accennato nel terzo capitolo alla mostra *Pictures of the Umbrian School* organizzata dal Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1909, che nasce in risposta a

<sup>97</sup> Si veda BRIGANTI, MAGNINI, LOCATELLI 1907.

<sup>98</sup> Questa guida tratta essenzialmente dei centri di Perugia ed Assisi, si veda MACQUOID 1905.

<sup>99</sup> Per uno studio sulla fortuna della pittura umbra del Trecento, si veda TOSCANO 1966.

quella di Perugia<sup>100</sup>. Al di là di questi pur importanti echi, la *Mostra di arte antica umbra* rappresentò l'occasione di raccogliere una grande quantità di materiale, che in seguito sarebbe stato convogliato nella rete di musei presente sul territorio regionale, rete in via di formazione tra Ottocento e Novecento<sup>101</sup>, per esempio nella raccolta municipale di Todi, inaugurata poco dopo il 1907<sup>102</sup>. Sebbene i tempi non fossero ancora maturi per la rivalutazione dei trecentisti locali la mostra fu l'occasione, anche grazie ai repertori bibliografici che erano già a disposizione degli studiosi, di fare il punto su cinquanta anni di ricerche sulla pittura umbra<sup>103</sup>.

#### SIENA PER DUCCIO NEL 1912

Nel 1911 fu pubblicata a Lipsia la tesi di laurea di Curt Weigelt su Duccio di Buoninsegna, supervisore era August Schmarsow. Il lavoro di Weigelt tiene conto dei contributi del 1898 di Lisini e di Borghesi-Bianchi e, elemento nuovo, contiene un dettagliato catalogo delle opere<sup>104</sup>.

Nel 1912 Siena organizza la mostra dal titolo *In onore di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola*<sup>105</sup>, che in un certo senso prosegue il cammino di studio aperto dal giovane studioso tedesco. Avrebbe dovuto presiedere la commissione dell'esposizione Alessandro Lisini, direttore dell'archivio e già sindaco di Siena, ma fu chiamato alla soprintendenza dell'Archivio di Stato di Venezia, fu quindi sostituito dal professor Pietro Rossi. Nelle sale della Galleria dell'Opera del Duomo, dal primo settembre al

<sup>100</sup> La mostra di Londra fu recensita, in chiave estetizzante, dal Durand-Greville in uno scritto dal titolo *L'exposition d'Art ombrien à Londres*, edito ad Angers nel 1910. Bruno Toscano ha sottolineato come dal punto di vista della conoscenza dei Primitivi, il contributo di questa esposizione sia stato di scarsa rilevanza, si veda TOSCANO 1966, 28 nota 18.

<sup>101</sup> Sulla formazione del sistema museale umbro nei decenni successivi all'Unità di Italia, si veda MANIERI ELIA 2001. Come accennato nel secondo capitolo, successivamente alla mostra di Siena del 1904, si pongono le premesse per l'apertura del Museo Civico di Siena e, per esempio, delle raccolte locali di Asciano e di Montalcino, si veda BECHERUCCI 1995, 91, BAGNOLI (a cura di) 1997, CAMPOREALE 2004, 91-93.

<sup>102</sup> Sul museo comunale di Todi, si veda MAZZI 1998. Per questi spunti, si veda MONCIATTI, PICCININI 2004, 820-821.

<sup>103</sup> Sul rapporto tra l'esposizione del 1907 e gli studi precedenti, si veda TOSCANO 1966, 11-12, 21, 23, 27-28 note 13-18.

<sup>104</sup> Si veda WEIGELT 1911. Per la fortuna di Duccio negli studi si veda DEUCHLER 1984.

<sup>105</sup> Per il catalogo si veda *In onore* 1913.

primo dicembre, la mostra celebrava, con un anno di ritardo, il sesto centenario della conclusione della *Maestà* per il Duomo, avvenuta il 9 giugno 1311<sup>106</sup>.

Una novantina di dipinti erano allineati sulle pareti di tre ambienti: il vestibolo, la sala di Duccio e la sala dei seguaci di Duccio. A questi si accompagnavano ottantasei riproduzioni fotografiche di opere (e particolari di opere) conservate all'estero o fuori Siena, che, stando alle due foto dell'allestimento che compaiono nel catalogo, erano collocate per la gran parte su un ripiano sotto ai dipinti nella sala dei seguaci di Duccio, come per permettere un immediato confronto visivo. Davanti ad ogni dipinto era posizionata una seggiola ad uso dei visitatori. Tra le fotografie comparivano diversi pezzi già esposti al Burlington Club nel 1904, come la foto del trittico con la *Crocifissione* di Duccio delle collezioni reali inglesi. Le foto a grandezza naturale dei pannelli della predella del retro della *Maestà* conservati in collezione Benson e alla National Gallery di Londra erano state incluse tra i pannelli veri dell'opera per restituire una idea dell'insieme nella sua integrità. Alla chiusura dell'esposizione furono sottoposti a restauro i dipinti che non erano in buono stato di conservazione, prima della loro definitiva restituzione agli enti prestatari.

Data l'occasione del centenario e l'impossibilità di ottenere in mostra la *Madonna Rucellai* da Santa Maria Novella, opera la cui attribuzione era ancora discussa, non sorprende che protagonista dell'esposizione sia stata la *Maestà*, splendente al piano superiore del Museo dell'Opera del Duomo<sup>107</sup>. La ricollocazione prima e la mostra poi sancirono il tributo orgoglioso della città al padre della scuola pittorica senese e ne sottolineavano l'indipendenza nei confronti della scuola pittorica fiorentina e romana e l'importanza nel panorama della pittura dell'Italia centrale.

Il catalogo, pubblicato dalla Società degli Amici dei Monumenti, arricchito da una cinquantina di fotografie in bianco e nero e da disegni con una ricostruzione della *Maestà*, coincide con l'ottavo volume della *Rassegna d'arte senese* e vede la luce nel 1913. Riporta il testo del discorso inaugurale pronunciato il primo settembre 1912 nella Sala del Mappamondo dal presidente della commissione Rossi<sup>108</sup>, lo storico che aveva pronunciato il discorso di chiusura dell'*Antica Arte Senese*. Contiene due saggi di

---

<sup>106</sup> Il ritardo dell'apertura della mostra commemorativa trovò una giustificazione storica, nelle cronache di Vittorio Lusini sul catalogo, col fatto che Duccio avesse continuato a lavorare alla parte superiore della monumentale opera per molti mesi dopo la consegna.

<sup>107</sup> La prima illustrazione del catalogo ritrae la sala della mostra con la *Maestà*.

<sup>108</sup> Per il testo completo si veda ROSSI 1912.

Wladimir de Grüneisen, uno sugli influssi della tradizione bizantina e l'ispirazione individuale nel ciclo cristologico della *Maestà* e un altro dal titolo *I ritratti di Monna Muccia e di un committente ignoto nella Mostra ducciana di Siena*. Contiene anche un lungo saggio di Vittorio Lusini con note biografiche su Duccio, osservazioni ed un catalogo dei dipinti, seguiti da una cronaca della mostra. Chiudono il volume le didascalie brevi delle opere esposte, elencate secondo il percorso della mostra.

L'inaugurazione cadde in un momento delicato, quello della Pace di Losanna, ma l'esposizione fu visitata in seguito da alti prelati e varie personalità politiche come il Ministro agli Affari Esteri, il Marchese di San Giuliano, il sottosegretario al Ministero delle Poste e Telegrafi, l'onorevole Battaglieri, la Regina di Norvegia, Corrado Ricci<sup>109</sup>; sindaco di Siena in questo momento era Mario Bianchi Bandinelli.

La mostra fu recensita da Giacomo De Nicola sul *Burlington Magazine*<sup>110</sup> e da altri studiosi quali Vittorio Lusini sulla *Rassegna d'arte senese*<sup>111</sup> e Frederick Mason Perkins sulla *Rassegna d'arte*<sup>112</sup>. I tempi non erano maturi nel 1912 per approfondire lo studio della scuola di Duccio, traccia di ricerca che pure compare nel titolo. Bisognerà aspettare la fine del primo conflitto mondiale per avere degli studi di visuale ampia che comprendono tutta la pittura dell'epoca di Duccio, con gli *Essays in the Study of Sienese Painting* di Bernard Berenson del 1918 e i *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert* di Osvald Sirén del 1922.

Comunque per il 1912 il taglio in un certo senso era nuovo. Si tratta per il panorama italiano di un esempio precoce di esposizione di taglio monografico, taglio ed argomento cui, a distanza di novanta anni, ha reso omaggio un'altra mostra sul pittore senese dal titolo *Duccio. Alle origini della pittura senese*, dove molto spazio ed attenzione sono stati dedicati ai seguaci del pittore classificati in prima, seconda e terza generazione. Con *In onore di Duccio* Siena quindi apriva una altra stagione in Italia, quella delle mostre monografiche su figure di pittori, stagione destinata ad avere grande fortuna.

---

<sup>109</sup> Pierpont Morgan fu a Siena nel 1912, ma prima dell'apertura della mostra. Il magnate dell'acciaio visitò la città nel mese di aprile in compagnia di Douglas, in suo onore fu scoperto completamente il pavimento del Duomo, si veda PETRIOLI 1994.

<sup>110</sup> Si veda DE NICOLA 1912-1913.

<sup>111</sup> Per il testo di Lusini generato dall'occasione della mostra, si veda LUSINI 1913/I, dove pubblica documenti dell'Eremo di Lecceto, e, per una ipotesi sul precedente pavimento del duomo, si veda LUSINI 1913/II.

<sup>112</sup> Si veda PERKINS 1913/I e PERKINS 1913/II.

## CONCLUSIONI

Nel 1780 John Adams, futuro presidente degli Stati Uniti d'America, scrisse da Parigi una lettera alla moglie e, riferendosi ai suoi obiettivi primari, usò queste parole: «it is not indeed the fine Arts, which our Country requires [...] I could fill Volumes with Descriptions of Temples and Palaces, Paintings, Sculptures, Tapestry, Porcelaine, &c. &c. &c. – if I could have time. But I could not do this without neglecting my duty [...] I must study Politick and War that my sons may have liberty to study Mathematics and Philosophy [...] Geography, natural History, Naval Architecture, navigation, Commerce and Agriculture, in order to give their Children a right to study painting, Poetry, Musick [sic], Architecture, Statuary, Tapestry and Porcelaine»<sup>113</sup>. Questa dichiarazione di indomito pragmatismo rivela, da parte del futuro presidente, un alto senso del dovere e delle proprie priorità. Il fatto che in privato Adams, come d'altronde un altro presidente degli Stati Uniti, Thomas Jefferson<sup>114</sup>, fosse un appassionato collezionista d'arte non toglie valore alla sua visione secondo la quale soltanto a distanza di qualche generazione, diciamo a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, i cittadini statunitensi avrebbero potuto concedersi il lusso di dedicarsi all'arte. A posteriori sappiamo che grazie all'investimento in dipinti ed oggetti d'arte dei proventi realizzati da generazioni di finanzieri, industriali del ferro, dell'acciaio, dello zucchero ed imprenditori delle ferrovie, si sono formate alcune delle grandi collezioni che ancora si ammirano oltre Atlantico. L'acquisizione di dipinti senesi in certe collezioni statunitensi, e penso ai casi di Platt e di Morgan in particolare, non si può scindere dalle due esposizioni di arte antica senese che ebbero luogo nel 1904, analizzate in questa sede, e che portarono alla ribalta del mercato e degli studi una scuola pittorica al tempo non troppo nota.

Seguendo le tracce di alcuni dei pezzi principali esposti nel Palazzo Pubblico di Siena e nel Burlington Fine Arts Club di Londra, si è potuto constatare che la gran parte dei dipinti alienati pervennero negli Stati Uniti. La provenienza italiana, lecita o illecita, non stupisce data la situazione economica contingente e l'inadeguatezza della

---

<sup>113</sup> Per il testo della lettera del 12 maggio 1780, si veda BUTTERFIELD, FRIEDLAENDER, KLINE (a cura di) 1975.

<sup>114</sup> Sulla collezione di Jefferson, si veda HOWARD 1977.

legislazione in vigore in quegli anni, alla quale ho fatto cenno. Di natura sostanzialmente analoga sono le spiegazioni del fenomeno del passaggio del testimone alle collezioni statunitensi da parte delle raccolte private inglesi, che fino a tutto il diciannovesimo secolo erano le più ricche del mondo. Théophile Thoré è incantato davanti alla ricchezza dei tesori nascosti nelle case inglesi, visibili temporaneamente a Manchester nel 1857, ecco le sue parole: «Si l'on fait, un jour, l'inventaire des collections enfermées dans les hôtels et les châteaux de l'aristocratie anglaise, ce sera peut-être l'ouvrage le plus instructif sur l'histoire de l'art»<sup>115</sup>. Dopo le edizioni di Waagen, l'inventario generale delle collezioni inglesi non è mai stato perfezionato, ma dall'ultimo quarto dell'Ottocento sono state pubblicate alcune raccolte private e soprattutto il Burlington Club nel periodo della sua apertura - dal 1866 al 1952 - si è occupato di esporre e far studiare ai maggiori esperti viventi pezzi appartenenti a collezioni private inglesi, producendo una serie entusiasmante di esposizioni e cataloghi scientifici, direi i primi nel loro genere. Queste mostre, spesso ricche di novità e di aggiornamenti, furono relativamente poco frequentate, dato il carattere privato del club. Destino simile subirono anche i cataloghi del Burlington Club, spesso poco sfogliati dai posteri. Nel terzo capitolo si è tentato di rendere giustizia ad una istituzione coraggiosa e, fino alle aperture sull'argomento di Haskell, alquanto negletta.

Nel 1861 è sancita l'Unità d'Italia. Inizia un lungo processo che vede vari centri prendere gradualmente coscienza di sé come parte della giovane nazione e come realtà uniche e ricche in grado di contribuire a forgiare l'identità policentrica dello Stato italiano. Le premesse di questo doppio processo, come ho tentato di evidenziare, erano state poste da una forte tradizione di studi storici sviluppata a livello locale. Il riflesso forse più tangibile di una prima presa di coscienza si coglie nelle pagine de *Le cento città d'Italia*, supplemento culturale de *Il secolo d'Italia*, creato da Sonzogno. Le città, grandi e meno grandi, si ridestano ad una nuova vita culturale, vitalità sancita ad esempio dalle numerose mostre di arte sacra che animano le diverse province. Le esposizioni di arte sacra da fenomeno indotto da occasioni come i congressi eucaristici o centenari di fondazioni di abbazie o da fenomeno inserito all'interno di esposizioni di interesse più ampio e diversificato, col tempo, direi con la Mostra dell'antica arte senese, si specializzano in evento di interesse puramente storico-artistico organizzato su vasta scala da comitati di cittadini, con importanti ripercussioni economiche sulle città

---

<sup>115</sup> Per questa osservazione si veda BÜRGER 1865<sup>3</sup>, 2. Su Thoré e l'esposizione di Manchester, si veda MARGUERY 1925/I e MARGUERY 1925/II.

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

sede di mostra, anche nel lungo termine. Questo fenomeno, che vede i centri italiani protagonisti del loro destino e coscienti del loro valore intrinseco, prende forma sulla carta stampata nei volumi della serie *Italia artistica*, ideata da Corrado Ricci (fig. 97), studioso ed animatore culturale che non a caso compare alla testa di importanti esposizioni di arte antica, da quelle di Ravenna e Siena nel 1904 a quelle di Grottaferrata nel 1905 e di Perugia nel 1907.

## BIBLIOGRAFIA

- AARON ROTTNER 1996 = R. AARON ROTTNER, *J. P. Morgan and the Middle Ages*, in E. BRADFORD SMITH, (a cura di), *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*. Catalogo della mostra, University Park, 1996, University Park (Pa.), Palmer Museum of Art/The Pennsylvania State University, 1996, 115-126.
- À Berlin!* 1909 = *À Berlin!*, in «The Burlington Magazine», XV/73, 1909, 3-4.
- ADAM 2006 = G. ADAM, *Unico neo, unTiziano iperpubblicizzato*, in «Il Giornale dell'arte», CCL, gennaio 2006, 59.
- A Gentleman* 1978 = *A Gentleman from New England*, in «Apollo», CVII, 1978, 356-361.
- AGNEW 1967 = G. AGNEW, *Agnew's 1817-1967*, London, The Bradbury Agnew Press Ltd., 1967.
- AGNORELLI 2005 = P. AGNORELLI, *Mussini e la rinascita romantica dell'arte senese*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 138-155.
- AGOSTI 1989 = G. AGOSTI, *Un "italiano d'animo e tedesco di studi" a Firenze: Giovanni Morelli e i suoi interlocutori in Toscana*, in M. BOSSI, L. TONINI, (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Atti del convegno, Firenze, 17-19 dicembre 1986, Firenze, Centro Di, 1989, 117-126, 122.
- AGOSTI 1994 = G. AGOSTI, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, in G. BORA (a cura di), *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*. Catalogo della mostra, Milano, 1994-1995, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, 41-51, 7-49.
- AGOSTI 1996 = G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'Università 1880-1946*, Venezia, Marsilio 1996 («Saggi Marsilio»).
- AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1996 = G. AGOSTI, M.E. MANCA, M. PANZERI (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. Atti del convegno internazionale, Bergamo, 4-7 giugno 1987, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1993, 3 voll.
- AGRESTI 1998 = R. AGRESTI, *Franchi, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, L. Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998, 81-83.
- A History of Siena* 1903 = *A History of Siena by Langton Douglas*, in «The Studio», XXIX, 1903, 305.
- AIANAUD DE LASARTE 1968 = J. AIANAUD DE LASARTE, *Storia*, in *Museo d'arte di Catalogna Barcellona*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, c1968, 13-18, 14 («Musei», 11).
- Al Convegno del T.C.I.* 1904 = *Al Convegno del T.C.I.*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/44, 2 giugno 1904, 2.
- Alla Mostra* 1904 = *Alla Mostra dell'Arte Antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/59, 24 luglio 1904, 2.
- Alla Mostra* 1907 = *Alla Mostra d'Arte Antica*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 61.
- ALLAN BROWN 1993 = D. ALLAN BROWN, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1993 cit., II, 389-397.

- All'Esposizione di Siena 1904 = All'Esposizione di Siena. L'invito all'on. Orlando*, in «La Nazione», 26 marzo 1904, 1.
- A Montepulciano 1904 = A Montepulciano*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/44, 2 giugno 1904, 2.
- Ancora dell'Esposizione 1904 = Ancora dell'Esposizione di arte antica senese in Londra*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/49, 19 giugno 1904, 2.
- ANDERSON 1996 = J. ANDERSON, *The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli*, in T.W. GAEHTGENS, P.-K. SCHUSTER (a cura di), 'Kennerschaft'. *Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*. Atti del colloquio, Berlino, 10-11 dicembre 1995, in «Jahrbuch der Berliner Museen. Beiheft», XXXVIII, 1996, 107-119, 112.
- ANDERSON 1999 = J. ANDERSON, *Connoisseurship in Risorgimento Italy*, in eadem, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1999, 5-61 («Memorie Classe di Scienze morali, lettere ed arti», LXXXII)
- ANDERSON 2000 = J. ANDERSON, *Giovanni Morelli e l'arte del Rinascimento nelle Marche*, in M. MASSA (a cura di), *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano, Federico Motta Editore, 2000, 7-33 («Marche Disperse. Fonti», 1)
- ANDREWS 1964 = K. ANDREWS, *The Nazarens*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- ANDREWS 1967 = K. ANDREWS, *I Nazareni*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967 («Mensili d'arte»).
- ANGELI 1903 = D. ANGELI, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, in «Il Marzocco», VIII/18, 3 maggio 1903, 1-2.
- ANGELI 1904 = D. ANGELI, *L'Esposizione di Siena*, in «L'Italia moderna», s. III, II/17, 1904, 679-686.
- ANGELUCCI 1880 = A. ANGELUCCI, *Sulla Mostra d'arte antica in Torino del MDCCCLXXX. Osservazioni*, Torino, Stabilimento Artistico Letterario, 1880.
- ANSELMI ZONDADARI 2005 = M. ANSELMI ZONDADARI, *La ceramica a Siena: origine e cultura*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 122-137.
- ANSIDEI 1907 = V. ANSIDEI, *Le Miniature alla Mostra d'Antica Arte Umbra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 78-88.
- ARACNE 1904 = ARACNE, *Stoffe e merletti alla mostra d'antica arte senese*, in «Emporium», XX/116, 1904, 151-156, 151.
- ARTAUD DE MONTOR 1843 = A. DE MONTOR, *Peintres Primitifs. Collection de tableaux rapportée d'Italie*, Paris, Challamel, 1843.
- Art Exhibition at Siena 1904 = Art Exhibition at Siena*, in «The Morning Post», April 18 1904, 6.
- Art Treasures 1953 = Art Treasures for the Nation. Fifty years of the National Art-Collections Fund*, London, Thames and Hudson, 1953, 20.
- Art Treasures Centenary 1857 = Art Treasures Centenary. European Old Masters*. Catalogo della mostra, Manchester, 1957, Manchester, City of Manchester Art Gallery, 1957, VII-XI, VIII-IX.
- ARISI 1960 = F. ARISI, *Il Museo Civico di Piacenza*, Piacenza, Edizioni del Museo Civico, 1960, 3-45, 20-24.
- Arte retrospettiva 1904 = P.B. jr. Arte retrospettiva: l'esposizione dei primitivi*

- francesi a Parigi, in «Emporium», XX, 1904/120, 424-444.
- A *Selection* 1905 = *A Selection from the Collection of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray*, London, privately printed [1905], numeri 2, 3, tavv. 2, 3.
- A *Siena* 1904 = *A Siena*, in «Corriere della Sera», 20 ottobre 1904, 1-2.
- ASSUNTO 1984 = R. ASSUNTO, *L'Italia e l'arte italiana nelle "Franz Sternbalds Wanderungen" di Ludovico Tieck*, in «Colloqui del sodalizio», II ser., VII-VIII, 1980-1984 [1984], 239-246.
- AUBERT 1985 = J. AUBERT, *A propos d'une acquisition du Musée de Chambéry, Paul Bourget, amateur d'art*, in M.-G. MARTIN-GISTUCCI (a cura di), *Paul Bourget et l'Italie*, Genève, Editions Slatkine, 1985, 13-21 («Centre d'Etudes Franco-Italien. Universités de Turin et de Savoie. Bibliothèque Franco Simone» 14).
- AVERY-QUASH 2003 = S. AVERY-QUASH, *The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain with particular reference to pictures in the National Gallery*, in D. GORDON, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings*, London, National Gallery Company, 2003, XXV-XXIV, XXXIV-XXXVI.
- BAGNOLI (a cura di) 1997 = A. BAGNOLI (a cura di), *Museo civico e diocesano d'arte sacra di Montalcino*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1997, 13.
- BAGNOLI 2003 = A. BAGNOLI, *Maestro di Città di Castello*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003 - 2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 288-301, 290-295.
- BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE (a cura di) 2003/I = A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.
- BAGNOLI, BARTALINI, BELLOSI, LACLOTTE (a cura di) 2003/II = A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2003.
- BAILEY 1999 = M. BAILEY, *Flinging more than a paintpot: from the secret archives of the Victoria & Albert Museum*, in «Art Newspaper», XCI/10, 1999, 36-37.
- BAKER 1996 = 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 (a cura di), 'Kennerschaft'. *Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*. Atti del colloquio, Berlino, 10-11 dicembre 1995, in «Jahrbuch der Berliner Museen. Beiheft», XXXVIII, 1996, 143-153.
- BANDERA VIANI 1977 = M.C. BANDERA VIANI, *Variazioni ai cataloghi berensoniani di Benvenuto di Giovanni*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano, Electa Editrice, 1977, 311-314.
- BARGAGLI PETRUCCI 1903 = F. BARGAGLI PETRUCCI, *La mostra d'Arte antica senese del 1904*, in «Il Regno», I/1, 29 novembre 1903, 19.
- BARGAGLI PETRUCCI 1904/I = F. BARGAGLI PETRUCCI, *Arte e burocrazia*, Siena, Ignazio Gati, 1904 («Biblioteca del Regno»).
- BARGAGLI PETRUCCI 1904/II = F. BARGAGLI PETRUCCI, *Legislazione artistica*, in «Il Regno», I/48, 2 ottobre 1904, 9-10.
- BARGAGLI PETRUCCI 1904/III = F. BARGAGLI PETRUCCI, *In Piazza del Campo*, in «Il Regno», I/22, 27 aprile 1904, 1.

- BARGAGLI PETRUCCI 1904/IV = F. BARGAGLI PETRUCCI, *Nota artistica*, in «Il Regno», I/25, 15 maggio 1904, 13.
- BARGAGLI PETRUCCI 1904/V = F. PETRUCCI-BARGAGLI, *La mania dei Musei*, in «Il Regno», I/53, 27 novembre 1904, 6-7.
- BAROCCHI 1979 = P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il suo pubblico*, II, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, 7-81, 80-81.
- BAROCCHI 1998 = P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documentati. Volume primo. Dai neoclassici ai puristi 1780-1861*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1998.
- BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1985/I = P. BAROCCHI – S. GAETA BERTELÀ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia: Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, 211-377.
- BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1985/II = P. BAROCCHI – S. GAETA BERTELÀ, *Mostra di Dante e Mostra del Medio Evo 1865*, in P. BAROCCHI – S. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo 1840 – 1865*. Catalogo della mostra, Firenze, 1985, Firenze, S.p.e.s., 1985, 39-46.
- BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1986 = P. BAROCCHI – S. GAETA BERTELÀ, *La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello*, in *Omaggio a Donatello 1386-1986. Donatello e la storia del Museo*. Catalogo della mostra, Firenze, 1985-1986, Firenze, S.P.E.S., 1985, 77-121, 84-119.
- BAROCCHI – GAETA BERTELÀ 1989 = P. BAROCCHI – S. GAETA BERTELÀ, *La genesi della Collezione Carrand (1820-1888)*, in *Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889 – 1989*. Catalogo della mostra, Firenze, 1989, Firenze, Studio per le Edizioni Scelte, 1989, 39-131, 54.
- BARRAL I ALTET 1992 = X. BARRAL I ALTET, *Los museos de Barcelona antes del Palacio Nacional*, in *idem* (a cura di), *El Palacio Nacional de Montjuic. Crònica gràfica*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, 12-17, 12-13.
- BATAZZI 1988 = M. BATAZZI, *Il Liberty a Siena*, in *Siena tra Purismo e Liberty*. Catalogo della mostra, Siena, 1988, Milano - Roma, Arnoldo Mondadori Editore/De Luca Edizioni d'Arte, 1988, 224-233, 226.
- BECHERUCCI 1995 = L. BECHERUCCI, *Mostre e musei*, in A. BORALEVI, M. PEDONE (a cura di), *Lezioni di museologia*, Firenze, U.I.A. Centro studi per la Museologia e la Comunicazione visiva, 1995, 78-97.
- BEHRMAN 2003 = S.N. BEHRMAN, *Duveen. The Story of the Most Spectacular Art Dealer of All Time*, New York, The Little Bookroom, 2003<sup>3</sup>, 116-128.
- BELLANCA 2003 = C. BELLANCA, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governorato*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, 32-42 («Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. Supplementi», 10).
- BELLOSI 1993 = L. BELLOSI, *Francesco di Giorgio, Predica di San Bernardino 1458-1460 circa*, in L. BELLOSI (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*. Catalogo della mostra, Siena, 1993, Milano, Electa, 1993, 110-111.
- BELLOSI (a cura di) 1996 = L. BELLOSI (a cura di), *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*. Catalogo della mostra, Siena, 1996-1997, Milano, Skira editore, 1996.
- BELLOSI 2003 = L. BELLOSI, *Il percorso di Duccio*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 118-145, 131, fig. 31.

- BELTRAMI 1904/I = L. BELTRAMI, *Le sparse membra*, in «La Tribuna», XXII/282, 10 ottobre 1904, 1.
- BELTRAMI 1904/II = L. BELTRAMI, *L'Italia derubata e derisa. Risposta al dott. Rudolf Borchardt*, in «La Tribuna», 23 novembre 1904, 1-2.
- BELTRAMI 1904/III = L. BELTRAMI, *Le prigioni dell'arte – Il Monumento di Bernabò Visconti*, in «Rassegna d'Arte», IV/9, 1904, 133-137, 137.
- BELTRAMI 1910 = L. BELTRAMI, *Il Duomo di Milano*, Milano, E. Bonomi Editore, 1910 («L'Italia monumentale. Collezione di monografie» 1).
- BENATI 1995 = D. BENATI, *Giovanni Baronzio. Storie della Passione*, in D. BENATI (a cura di), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*. Catalogo della mostra, Rimini, 1995-1996, Milano, Electa, 1995, 260-261.
- BENAZZI, LUNGI (a cura di) 2004 = G. BENAZZI, E. LUNGI (a cura di), *Nicolaus pictor. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*. Catalogo della mostra, Foligno, 2004, Foligno, Orfini Numeister, 2004.
- BENCIVENNI 1985 = M. BENCIVENNI, *Corrado Ricci, Adolfo Orvieto e "Il Marzocco": note sulla nascita di una collaborazione*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*. Atti del Seminario di studi, Firenze, 12-14 dicembre 1983, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1985, 283-290, 287.
- BENEDETTI 1982 = M.T. BENEDETTI, *Nazareni e preraffaeliti: un nodo della cultura del XIX secolo*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXVII, 1982, 121-144.
- BÉNÉZIT 1999 = E. BÉNÉZIT, *Marochetti, Charles ou Carlo*, in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, IX, 1999, 245.
- BERENSON 1895 = B. BERENSON, *Venetian Painting chiefly before Titian at the Exhibition of Venetian Art. The New Gallery, 1895*, London, Vacher & Sons 1895.
- BERENSON 1897 = B. BERENSON, *Central Italian Painters of the Renaissance*, New York - London, G.P. Putnam's Sons, 1897.
- BERENSON 1909/I = B. BERENSON, *Central Italian Painters of the Renaissance. Second Edition revised and enlarged*, New York - London, G.P. Putnam's Sons, 1909, III-VI, IV.
- BERENSON 1909/II = B. BERENSON, *Gerolamo di Giovanni da Camerino*, in «Rassegna d'arte», VII, 1909, 129-135.
- BERENSON 1968 = B. BERENSON, *Italian Pictures of The Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London, Phaidon, 1968, I, 377.
- BERNARDINI 1907 = G. BERNARDINI, *Matteo di Pietro da Gualdo nella Mostra d'Antica Arte Umbra in Perugia*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 49-54.
- BERTARELLI 1914 = L.V. BERTARELLI, *Piemonte, Lombardia Canton Ticino*, Milano, Touring Club Italiano, 1914 («Guida d'Italia del Touring Club Italiano» 1).
- BERTAUX 1896 = É. BERTAUX, *L'esposizione di Orvieto e la Storia dell'Arte*, in «Archivio storico dell'arte», s.II, II, 1896, 405-426.
- BERTAUX 1897 = É. BERTAUX, *Trésors d'églises. Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vanni*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XVII, 1897, 77-112.
- BERTAUX 1898 = É. BERTAUX, *L'autore degli affreschi del duomo d'Atri Andrea da Lecce Marsicana e le sue opere autentiche in Sulmona, Guardiagrele, Mutignano e Isola del Gran Sasso*, in «Rassegna abruzzese di storia e arte», II, 1898, 200-207.
- BERTAUX 1899 = É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medievali Santa Maria di Ronzano e*

- San Pellegrino di Bominaco con appendice del Calendario Valvense*, in «Rassegna abruzzese di storia e arte», III, 1899, 107-129.
- BERTAUX 1900= É. BERTAUX, *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e la prima scuola d'artefici benedettini nel IX secolo*, in «Rassegna abruzzese di storia e arte», IV, 1900, 105-126.
- BERTINI CALOSSO 1935 = A. BERTINI CALOSSO, *La conoscenza delle bellezze d'Italia*, in *In memoria di Corrado Ricci* cit., 237-246.
- BIANCHI 1907 = U. BIANCHI, *L'esposizione d'arte antica a Perugia*, in «L'Italia moderna», XI, 1907, 3-12.
- Bibliografia* 1903 = *Bibliografia*, in «Rassegna d'Arte», III/1, 1903, 17.
- Bibliographie* 1904 = *Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'étranger sur le Beaux-Arts et la curiosité pendant la deuxième semestre de l'année 1904*, in «Gazette des Beaux-Arts», XLVI, 1904, 513-530, 526-527.
- BICKENDORF 1998 = G. BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann, 1998 («Berliner Schriften zur Kunst», 11).
- BINYON, LLOYD 2004 = L. BINYON, C. LLOYD, *Cust, Sir Lionel Henry*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, XIV, 2004, 822-823.
- BIORDI 1957 = R. BIORDI, *Il nume indigete del Palatino Giacomo Boni*, in «L'Urbe», XX/4, 1957, 32-34.
- BODE 1891 = W. BODE, *The Berlin Renaissance Museum*, in «The Fortightly Review», LVI, 1891, 506-515, 509.
- BODE 1903 = W. BODE, *Italienische Kunstpflege*, in «Kunstchronik», n.s., XV/6, 27 november 1903, 102-104.
- BODE 1909 = W. BODE, *Paris und London unter dem Gestirn der amerikanischen Kaufwut*, in «Der Cicerone», I/14, 1909, 441-443.
- BODKIN 1945 = T. BODKIN, *Dismembered Masterpieces. A Plea for their Reconstruction by International Action*, London, Collins, 1945, 26-27.
- BOHRER 2002 = F.N. BOHRER, *Photographic Perspectives. Photography and the institutional formation of art history*, in E. MANSFIELD (a cura di), *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*, London and New York, Routledge 2002, 246-259.
- BOLOGNA 1982 = F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Torino, Utet, 1982 («Storia dell'arte in Italia»).
- BOLOGNESI 2002 = C. BOLOGNESI, *Belle arti, patrimonio e legislazione*, in A. VARNI (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, Longo Editore, 2002, 7-52.
- BOMBE 1907/I = W. BOMBE, *Gonfalon umbri (Studi iconografici)*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 1-7.
- BOMBE 1907/II = W. BOMBE, *Le opere di Gentile da Fabriano alla Mostra d'Arte Antica Umbra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 113-115.
- BOMBE 1907/III = W. BOMBE, *Die Mostra d'Arte antica umbra in Perugia, 1907*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXX, 1907, 469-479.
- BOMBE 1907/IV = W. BOMBE, *Una Pietà di Piero di Cosimo*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 88-89.
- BONELLI, FATTORINI 2000 = L. BONELLI, G. FATTORINI, *Pitture e incisioni senesi*, in L. BONELLI CONENNA, A. PAZDEROVÁ, (a cura di), *Siena in Praga. Storia, arte, società...* Catalogo della mostra, Praga, 2000, Praga,

- Galleria Nazionale di Praga, 2000, 77-89, 82.
- BONI 1904 = G. BONI, *L'Italia derubata e i Musei stranieri*, in «La Tribuna», XXII/272, 30 settembre 1904, 3.
- BORCHARDT 1904 = R. BORCHARDT, *L'Italia derubata e i musei stranieri*, in «La Tribuna», XXII/301, 29 ottobre 1904, 5.
- BOREA 1993 = E. BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata II*, in «Prospettiva», 70, 1993, 50-74.
- BORENIUS 1913 = T. BORENIUS, *A Catalogue of the Paintings at Doughty House Richmond & elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook BT Visconde de Monserrate, edited by Herbert Cook. Volume I Italian Schools*, London, William Heinemann 1913, IX.
- BORENIUS 1916 = T. BORENIUS, *Pictures by the Old Masters in the Library of Christ Church Oxford*, London - New York - Toronto - Melbourne - Bombay, Oxford University Press, 1916, 40.
- BORENIUS 1923 = T. BORENIUS, *The Rediscovery of the Primitives*, in «The Quarterly Review», CCXXXIX, 1923, 258-270.
- BORGHESE 1904 = G. A. BORGHESE, *L'Italia interdetta*, in «Il Marzocco», IX/45, 6 novembre 1904, 3.
- BORGHESI - BANCHI 1898 = S. BORGHESI, L. BANCHI, *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Senese raccolti da S. Borghesi e L. Banchi*, Siena, Enrico Torrini Editore 1898, 94-95.
- BOSI MARAMOTTI 2000 = G. BOSI MARAMOTTI, *Gli anni bolognesi di Corrado Ricci*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e di Filosofia», s. IV, V/2, 2000, 489-499, 499.
- BOSKOVITS 1984 = M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency. Section III Volume IX*, Florence, Giunti Barbèra, 1984, 40-41, 209-211, tavv. LXXXVI-LXXXVII.
- BOSKOVITS 1988 = M. BOSKOVITS, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1988.
- BOSKOVITS 1990 = M. BOSKOVITS, *Duccio di Buoninsegna. Christ and the Samaritan Woman*, in M. BOSKOVITS, S. PADOVANI, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London, Sotheby's Publications, 1990, 68-77.
- BOURGET 1891 = P. BOURGET, *Sensations d'Italie (Toscane - Ombrie - Grande-Grèce)*, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1891.
- BOURGET 1897 = P. BOURGET, *Voyageuses*, Paris, Adolphe Lemerre, 1897, 279-282.
- BOURGET 1910 = P. BOURGET, *La dame qui a perdu son peintre*, Paris, Librairie Plon, c1910.
- BRACCO, IRACE 1989 = F. BRACCO, E. IRACE, *La memoria e l'immagine. La cultura umbra tra Otto e Novecento*, in R. COVINO, G. GALLO (a cura di), *L'Umbria*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989, 607-658, 645-647 («Storia d'Italia. Le regioni d'Italia dall'Unità ad oggi»).
- BRACH 1904 = A. BRACH, *Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhundert in Siena*, Strassburg, J.H. Ed, Heitz (Heitz & Mündel) 1904 («Zur Kunstgeschichte des Auslandes», XVI).
- BRANDI 1949 = C. BRANDI, *La mostra della scultura in legno a Siena*, in «L'immagine», XIII, 1949, 282-287.
- BREDEKAMP 2003 = H. BREDEKAMP, *A Neglected Tradition? Art History as*

- Bildwissenschaft*, in M.F. ZIMMERMANN (a cura di), *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*. Atti del colloquio, Williamstown, 2002, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 2003, 147-159, 148-150.
- BRIGANTI 1907 = F. BRIGANTI, *I due quadri dell'Alunno in Deruta*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 56-59.
- BRIGANTI, MAGNINI, LOCATELLI 1907 = A. BRIGANTI, M. MAGNINI, G. LOCATELLI, *Guida di Perugia. Edita a cura del Comitato della Mostra di Antica Arte Umbra*, Perugia, Tipografia Perugina già Santucci, 1907.
- BRIGSTOCKE 1978 = H. BRIGSTOCKE, *Matteo di Giovanni. Madonna and Child with S. Sebastian, S. Francis and Angels*, in *idem, Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1978, 82.
- BRIGSTOCKE 2000/I = H. BRIGSTOCKE, *Lord Lindsay as a collector of Paintings*, in A. WESTON LEWIS (a cura di), 'A poet in Paradise'. *Lord Lindsay and Christian Art*. Catalogo della mostra, Edinburgh, 2000, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, 25-33.
- BRIGSTOCKE 2000/II = H. BRIGSTOCKE, *Attributed to Duccio di Buoninsegna. The Crucifixion*, in A. WESTON LEWIS (a cura di), 'A poet in Paradise'. *Lord Lindsay and Christian Art*. Catalogo della mostra, Edinburgh, 2000, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, 38-39.
- BRIGSTOCKE 2000/III = H. BRIGSTOCKE, *The Death of St Ephraim and other Scenes from the Lives of the Hermits, Florentine School c. 1480-1500*, in A. WESTON LEWIS (a cura di), 'A poet in Paradise'. *Lord Lindsay and Christian Art*. Catalogo della mostra, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 2000, 60-63.
- BRIGSTOCKE 2003 = H. BRIGSTOCKE, *Lord Lindsay: Travel in Italy and Northern Europe, 1841-42, for Sketches of the History of Christian Art*, in «The Walpole Society», LXV, 2003, 161-258, 161-171.
- BRILLI 1986 = A. BRILLI, *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Siena, Monte dei Paschi, 1986.
- BRILLI 1996 = A. BRILLI, *I volti di Siena nella cultura anglosassone. Miti, suggestioni e fraintendimenti*, in *Siena tra storia e mito nella cultura anglosassone*. Atti della Giornata di studi, Siena, 1995, Siena, Betti editrice, 1996, 17-21.
- BRILLI 1998 = A. BRILLI (a cura di), *Siena, una regina gotica*, Città di Castello, Edimond, 1998.
- BROCKWELL 1932 = M.W. BROCKWELL, *Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bart.* London, William Heinemann, 1932.
- BROWN 2003 = D.A. BROWN, *Nativity with God the Father Surrounded by Angels and Cherubim*, in M. BOSKOVITS, D.A. BROWN, *Italian Paintings of the fifteenth century*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2003, 278-282 («The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue»).
- BRUSH 2004 = K. BRUSH, *La storia dell'arte medievale: Goldschmidt, Vöge, Toesca, Mâle e Porter*, E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2004, 229-252 («Arti e storia nel Medioevo» IV).
- BÜRGER 1865<sup>3</sup> = W. BÜRGER, *Trésors d'Art en Angleterre*, Paris, V<sup>o</sup>e Jules Renouard, 1865<sup>3</sup>, 18.
- BUSCIONI 1990 = M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e stile nazionale (1861-1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Firenze, Alinea Editrice, 1990.

- BUSEGHIN 1989 = M. L. BUSEGHIN (a cura di), *In viaggio con Penelope. Percorsi di ricamo e volute di merletto dal XVI al XX secolo. Collezione Arnaldo Caprai*. Catalogo della mostra, Perugia, 1989, Perugia, Electa/Editori Umbri Associati, 1989, 253.
- BUSEGHIN 1996 = M. L. BUSEGHIN, *L'opera e la figura di Roymene Robert Ranieri di Sorbello*, in G. TORTONELLI (a cura di), *Ricami della Bell'Epoca. La Scuola di Roymene Robert Ranieri di Sorbello 1904-1934*. Catalogo della mostra, Passignano sul Trasimeno, Perugia, 1996, Foligno, Editoriale Umbra, 1996, 27-47.
- BUSIRI VICI 1895 = A. BUSIRI VICI, *Esposizione eucaristica in Milano nel 13° congresso: l'Ultima Cena di Gesù con i dodici apostoli e la solenne processione papale del Corpus Domini nella Piazza Vaticana. Cenni storici con disegni*, Roma, G. Civelli, 1895.
- BUTTERFIELD, FRIEDLAENDER, KLINE (a cura di) 1975 = L.H. BUTTERFIELD, M. FRIEDLAENDER, M.J. KLINE (a cura di), *The Book of Abigail and John. Selected Letters of the Adams Family 1762-1784*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, 260.
- BUTZEK 2001 = M. BUTZEK, *Le pale di Sant'Ansano e degli altri Protettori della città nel duomo di Siena. Una storia documentaria*, in A. CECCHI (a cura di), *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001, 35-59, 38, 43, 45.
- CADEI 2005 = A. CADEI, *Nicola da Guardiagrele: un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.
- CAGIANELLI 2002 = F. CAGIANELLI, *Tra culto dei Primitivi e aspirazione verso il Simbolo. Carla Celesia di Vegliasco: un episodio inedito della fortuna degli affreschi del Camposanto di Pisa nel Novecento*, in F. CAGIANELLI (a cura di), *Carla Celesia di Vegliasco e il Camposanto di Pisa. Le decorazioni inedite della Villa "Il Poggio" a Collesalveti (1924)*, Livorno, Debate Otello Tipografia e Casa Editrice, 2002, 51-183.
- CAGLIOTI 2004 = F. CAGLIOTI, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*. Catalogo della mostra, Lucca, 2004, Cinisello Balsamo, 2004, 29-77, 58-62.
- CAGNOLA 1903 = G. CAGNOLA, *Bibliografia*, in «Rassegna d'Arte», III/11, 1903, 176.
- CAGNOLA 1904/I = G. CAGNOLA, *Bibliografia*, in «Rassegna d'Arte», IV/10, 1904, 159.
- CAGNOLA 1904/II = G. CAGNOLA, *Vandalismi*, in «Rassegna d'Arte», IV/11, 1904, 167.
- CAGNOLA 1904/III = G. CAGNOLA, *Bibliografia*, in «Rassegna d'Arte», IV/2, 1904, 30-31.
- CAIROLA 1962 = A. CAIROLA, *Il museo civico nel Palazzo Pubblico di Siena*, Siena, Edizione "La Balzana", 1962.
- CALLEGARI 2001 = P. CALLEGARI, *L'Archivio fotografico nazionale*, in A. STANZANI, O. ORSI, C. GIUDICI (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*. Catalogo della mostra, Bologna – Roma, 2001-2002, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2001, 63-65.
- Camera-Kunst 1903 = *Camera-Kunst. Internationale Sammlung von Kunst-Photographien der Neuzeit. Unter Mitwirkung von Fritz Loescher herausgegeben von Ernst Juhl*, Berlin, Verlag von Gustav Schmidt, 1903.
- CAMPOREALE 2004 = E. CAMPOREALE, *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, in «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», LXIX, n.s. LV, 2004, 45-126.
- CAMPOREALE 2005/I = E. CAMPOREALE, *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della

- mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 224-237.
- CAMPOREALE 2005/II = E. CAMPOREALE, *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 484-517.
- CANALI 1999 = F. CANALI, *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei. Documentazione, arte e restauro dei monumenti*, in N. LOMBARDINI, P. NOVARA, S. TRAMONTI (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999, 267- 308 («Biblioteca di "Ravenna studi e ricerche"», 4).
- CANESTRELLI 1904 = A. CANESTRELLI, *L'architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio, in Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 5-122.
- CANNADINE 1992<sup>2</sup> = D. CANNADINE, *The decline and fall of the British aristocracy*, London, Picador, 1992<sup>2</sup>.
- CANNISTRÀ 2005 = A. CANNISTRÀ, *Ugolino di Vieri e Viva di Lando. Reliquiario del cranio di San Savino 1340-45*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 270-273.
- CANNON-BROOKES 1984 = P. CANNON-BROOKES, *The London Art Market 1882-1931*, in *Art Commerce Scholarship. A Window onto the Art World – Colnaghi 1760 to 1984*. Catalogo della mostra, Londra, 1984, London, P. & D. Colnaghi & Co. Ltd., 1984, 39-41.
- CANTALAMESSA 1905-1906 = G. CANTALAMESSA, *Carlo Crivelli. Frammento di uno studio circa gli artisti veneti nelle Marche*, in «Studi marchigiani», I-II, 1905-1906, 101-118.
- CANTELLI 2005 = G. CANTELLI, *La fortuna dell'Antica Arte Senese nel Novecento "perché 'opera dei volenterosi sia parrezzata almeno da chi conosce la difficoltà"*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 10-13, 12.
- CANTELLI 2005/II = G. CANTELLI, *Orafo toscano della metà del XIV secolo e Giovanni d'Antonio, 1471*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 276-277.
- CAPPELLI 1907/I = C. CAPPELLI, *Armi e armature alla Mostra d'arte antica umbra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 115-118.
- CAPPELLI 1907/II = C. CAPPELLI, *Per una mazza in ferro*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 92-93.
- CARDINI 2001 = A. CARDINI, *L'economia senese dal Risorgimento al Fascismo*, in «Rassegna storica toscana», XLVII/1, 2001, 7-29.
- Carissimo Briganti* 1908 = *Carissimo Briganti*, in «Augusta Perusia», III/1-2, 5-6, 5.
- CARLI 1990 = E. CARLI, *L'arte di Siena allo specchio delle sue mostre. Lezione magistrale tenuta il 1° Settembre 1990*, in «Scuola di lingua e cultura italiana per stranieri, Siena. Annuario Accademico», 1989-1990, 5-20.
- CARNESECCHI, CLEMENTE, MOLTENI 1997 = F. CARNESECCHI, P. CLEMENTE, G. MOLTENI, *Le tradizioni popolari nell'Ottocento*, in R. BARZANTI, G. CATONI, M. DE GREGORIO (a cura di), *Storia di Siena III. L'età contemporanea*, Siena, Edizioni Alsaba 1997, 141-156.

- CARPIGNANO 2003 = G. CARPIGNANO, *Il Borgo medioevale di Torino e l'allestimento della Rocca dopo i restauri 1995-1996*, in G. KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*. Atti del Convegno di Studi, Saluzzo, 13-14 settembre 1996, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, 87-99.
- CARRINGTON 1967 = D. CARRINGTON, *Cardinal Fesch, a Grand Collector*, in «Apollo», 1967, 346-357.
- CARTER 1904 = A.C.R. CARTER, *The Year's Art 1904. A concise Epitome of all matters relating to the Arts of Painting, Sculpture, Engraving and Architecture and to Schools of Design, which have occurred during the year 1903, together with information respecting the events of the year 1904*, London, Hutchinson and Co., 1904, 152-156.
- CARTER 1905 = A.C.R. CARTER, *The Year's Art 1904. A concise Epitome of all matters relating to the Arts of Painting, Sculpture, Engraving and Architecture and to Schools of Design, which have occurred during the year 1904, together with information respecting the events of the year 1904*, London, Hutchinson and Co., 1905.
- CASTELLAN 1819 = A.L. CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellas et Constantinople*, Paris, A. Neveu Libraire, 1819, 3 voll.
- CASTELNUOVO 1984 = E. CASTELNUOVO, *Attribution*, in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis 1984<sup>2</sup>, II, 1097-1101.
- CASTELNUOVO 1988 = E. CASTELNUOVO, *Introduzione*, in L. BELLOSI (a cura di), *Simone Martini. Atti del convegno*. Atti del convegno, Siena, 27-29 marzo 1985, Firenze, Centro Di, 1988, 33-37.
- CASTELNUOVO 1993 = E. CASTELNUOVO, *Relazione introduttiva al convegno*, in AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1993 cit., I, 9-15.
- CASTELNUOVO 1994 = E. CASTELNUOVO, *L'Italia nelle guide francesi*, in C. BERTELLI (a cura di), *I francesi e l'Italia*, Milano, Banco Ambrosiano Veneto Libri Scheiwiller, 1994, 141-144.
- CASTELNUOVO 1996/I = E. CASTELNUOVO, *Grandezza e decadenza*, in C. BARACCHINI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1996, 3-12 («Biblioteca di storia dell'arte» 27).
- CASTELNUOVO 1996/II = E. CASTELNUOVO, *Le molte anime del museo*, in S. PETTENATI, G. ROMANO (a cura di), *Il tesoro della Città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*. Catalogo della mostra, Torino, 1996, Torino, Allemandi, 1996, 45-47, 47.
- CASTELNUOVO 1999 = E. CASTELNUOVO, «Primitifs» e «fin de siècle», in M. SEIDEL (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*. Atti del Convegno internazionale, Firenze 21-24 maggio 1997, Venezia, Marsilio, 1999, 47-54 («Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz» 2).
- CASTELNUOVO 2000 = E. CASTELNUOVO, *Alla ricerca dei Primitivi francesi*, in F. CAGLIOTI (a cura di), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998, Napoli, Università degli Studi "Federico II", febbraio 1999, Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», s. IV/1-2, 2000, 347-355.
- CASTELNUOVO 2004 = E. CASTELNUOVO, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2004, 785-809 («Arti e storia nel Medioevo» IV).
- CASTELNUOVO FRIGESSI 1960 = D. CASTELNUOVO FRIGESSI (a cura di), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, Torino,

- Giulio Einaudi editore, 1960, 437-548 («Saggi», 262). London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1924.
- Catalogo degli oggetti 1880 = Catalogo degli oggetti componenti la Mostra di Arte Antica Torino 1880*, Torino, Vincenzo Bona, 1880. *Catalogue of an Exhibition 1923 = Catalogue of an Exhibition of Carvings in Ivory*. Catalogo della mostra, Londra, 1923, London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1923.
- Catálogo de la exposición de arte antiguo 1902 = Catálogo de la exposición de arte antiguo, publicado por la Junta municipal de Museos y Bellas artes. Redactado por don Carlos de Bofarull y Sans, director del Museo arqueológico municipal*. Catalogo della mostra, Barcellona, 1902, Barcelona, Reproducciones artísticas, 1902. *Catalogue of an Exhibition 1925 = Catalogue of an Exhibition of Italian Art of the seventeenth century*. Catalogo della mostra, Londra, 1925, London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1925.
- Catalogo della esposizione 1861 = Catalogo della esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza dell'Indipendenza, contemporaneamente a quella dell'Industria Nazionale*. Catalogo della mostra, Firenze, 1861, Firenze, Tipografia Torelli, 1861. *Catalogue of an Exhibition 1939 = Catalogue of an Exhibition of British Medieval Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1939, London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1939.
- Catalogo della mostra 1905 = Catalogo della mostra di Belle Arti*, Macerata, Unione Cattolica Tipografica, 1905, 27-127. *Catalogue of Art Treasures 1857 = Catalogue of Art Treasures*. Catalogo della mostra, Manchester, 1857, London, Bradbury and Evans, 1857.
- Catalogo della Mostra 1907 = Catalogo della Mostra d'Arte Antica Umbra. Edito a cura del Comitato Esecutivo*, Perugia, Vincenzo Bartelli, 1907. *Catalogue of Italian Pictures 1914 = Catalogue of Italian Pictures at 16, South Street, Park Lane, London and Buckhurst in Sussex collected by Robert and Evelyn Benson*, London, privately printed at the Chiswick Press, 1914.
- Catalogo di Arte Sacra 1898 = Catalogo di Arte Sacra. Antica, moderna, applicata*, Torino, Roux Frassati e C<sup>o</sup> Editori, 1898. *Catalogue of Pictures 1815 = Catalogue of Pictures by Rubens, Rembrandt, Vandyke and other artists of the Flemish and Dutch School*. Catalogo della mostra, Londra, 1815, London, British Institution, 1815.
- Catalogo generale 1905 = Catalogo generale della Mostra d'arte antica abruzzese in Chieti*, Chieti, Tipografia Nicola Jecco, 1905. *Catalogue of Pictures 1816 = Catalogue of Pictures of the Italian and Spanish Schools*. Catalogo della mostra, Londra, 1816, London, British Institution, 1816.
- Catalogo Illustrato 1904 = Catalogo Illustrato della Sezione Arte Sacra nella Rotonda o Duomo Vecchio*, Brescia, Tipo-Litografia Editrice F. Apollonio, 1904. *Catalogue of Pictures 1921 = Catalogue of Pictures and other Objects of Art selected from the collections of Mr. Robert Holford [1808-1892]*, Londra, 1921-1922, London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1921.
- Catalogue of a collection of counterfeits 1924 = Catalogue of a collection of counterfeits, imitations and copies of works of art*. Catalogo della mostra, Londra, 1924,

- Catalogue of the Extensive 1951/I = Catalogue of the Extensive Art Library of the Burlington Fine Arts Club sold by Order of the Liquidator. The first portion*, London, Sotheby's & Co., 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> June, 1951.
- Catalogue of the Extensive 1951/II = Catalogue of the Extensive Art Library of the Burlington Fine Arts Club sold by Order of the Liquidator. The second portion*, London, Sotheby's & Co., 25<sup>th</sup> June, 1951.
- Catalogue of the Extensive 1951/III = Catalogue of the Extensive Art Library of the Burlington Fine Arts Club sold by Order of the Liquidator. The third portion*, London, Sotheby's & Co., 23<sup>rd</sup> July, 1951.
- Catalogue of the highly important collection 1895 = Catalogue of the highly important collection of pictures by Old Masters of Henry Doetsch, esq. Deceased, late of 7 New Burlington Street*, London, Christie, Manson & Woods' June 22-25, 1895, VII.
- Catalogue of Works 1850 = Catalogue of Works of Ancient and Mediaeval Art, exhibited at the House of the Society of Arts*, London, 1850, Chiswick, C. Whittingham [1850].
- CATENI 2003 = L. CATENI, *Segna di Bonaventura*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 314-315, 315.
- CATONI 1981 = G. CATONI, *Un treno per Siena. La Strada Ferrata Centrale Toscana dal 1844 al 1865*, Siena, Pistoiesi, 1981.
- CATONI 1996 = G. CATONI, *Eternity's fair orphan: Siena tra Otto e Novecento*, in *Siena tra storia e mito nella cultura anglosassone*. Atti della giornata di studi, Siena, 1995, Siena Betti editrice, 1996, 10-15.
- Cenni bibliografici 1904 = Cenni bibliografici*, in «L'Arte», VII, 1904, 85-92.
- CEPPARI RIDOLFI, MAZZONI 2002 = M.A. CEPPARI RIDOLFI, G. MAZZONI, *Biccherne perdute e falsi d'autore*, in A. TOMEI (a cura di), *Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna*. Catalogo della mostra, Roma, 2002, Azzano San Paolo (Bergamo), Retablo Bolis Edizioni, 2002, 60-88, 79, 84.
- Chalandon 1989 = *Chalandon, Emmanuel*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, I, Parigi - Torino, Larousse Einaudi, 1989, 632.
- CHANCELLOR 1908 = E. BERESFORD CHANCELLOR, *Wanderings in Piccadilly, Mayfair and Pall Mall*, London, Alston Rivers, Ltd. [1908], 95-96, 95.
- CHAPEL, GERE 1985 = J. CHAPEL, C. GERE, *The fine and decorative art collections of Britain and Ireland: the National Art Collections Fund book of art galleries and museums*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1985.
- CHASTEL 1956 = A. CHASTEL, *Le goût des "Préraphaélites" en France*, in M. LACLOTTE (a cura di), *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*. Catalogo della mostra, Parigi, 1956, Paris, Éditions des musées nationaux, 1956, VII-XXI.
- CHELAZZI DINI 1977 = G. CHELAZZI DINI, *Iacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno di studi, Siena, 2-5 ottobre 1975, Firenze, Centro Di, 1977.
- CHIAPPELLI 1904/I = A. CHIAPPELLI, *Arte senese*, in «Il Marzocco», IX/16, 17 aprile 1904, 1.
- CHIAPPELLI 1904/II = A. CHIAPPELLI, *Il pericolo della mostra di Siena*, in «Il Marzocco», IX/15, 10 aprile 1904, 3.
- CHIARINI 1994 = M. CHIARINI, *Thomas Patch (Exeter 1725 - Firenze 1782)*, in M. Chiarini, A. Marabottini, *Firenze e la sua immagine cinque secoli di vedutismo*. Catalogo della mostra, Firenze, 1994,

- Venezia, Marsilio, 1994, 292 e 160-170 (schede).
- CHLEDOWSKI 1913<sup>2</sup> = C. CHLEDOWSKI, *Siena*, Berlin, Verlag von Bruno Cassirer, 1913<sup>2</sup>, IX-IXI.
- CHRISTIAN 1973 = J. CHRISTIAN, *Early German Sources for Pre-Raphaelite Designs*, in «The Art Quarterly», XXXVI, 1973, 1-2.
- CHRISTIANSEN 1988 = K. CHRISTIANSEN, *Painting in Renaissance Siena*, in CHRISTIANSEN, KANTER, STREHLKE 1988, cit., 2-31, 28-30.
- CHRISTIANSEN, KANTER, STREHLKE 1988 = K. CHRISTIANSEN, L.B. KANTER, C.B. STREHLKE (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*. Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.
- CHURCHILL 1980 = K. CHURCHILL, *Italy and English Literature 1764-1930*, London - Basingstocke, Macmillan Press, 1980.
- CIAMPOLINI 1944-47 = C. CIAMPOLINI, *Alessandro Lisini*, in «Buletino Senese di Storia Patria», LI-LIV, 1944-47, 6-21.
- CIAMPOLINI 2005 = M. CIAMPOLINI, *Il Seicento alla Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 con un'appendice sui disegni*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 100-109.
- CIATTI 1994 = M. CIATTI (a cura di), *"Drappi, velluti, taffetà e altre cose". Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio*, Catalogo della mostra, Siena, 1994, Siena, Nuova immagine editrice, 1994.
- CINELLI 1982 = B. CINELLI, *Firenze 1861: anomalie di un'esposizione*, in *L'arte in mostra*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XVIII, 1982, 21-36.
- CINELLI 1996 = B. CINELLI, *William Otley un caso anomalo nella riscoperta dei Primitivi*, in «Annali Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», s. IV, 1-2, 1996, 409-414.
- CIVAI, TOTI 1987 = M. CIVAI, E. TOTI, *Il Palio e le rose*, in *Palio e Contrade*, cit, 17-27.
- CIVAI, TOTI 1995 = M. CIVAI, E. TOTI, *Fabio Bargagli Petrucci podestà di Siena*, in *Lo scaffale della pubblicità. Manifesti della collezione Bargagli Petrucci nella Biblioteca Comunale di Siena* Catalogo della mostra, Siena, 1995, Siena, Nuova immagine editrice, 1995, 15-19, 16.
- CLEGG, TUCKER 1993 = J. CLEGG, P. TUCKER, *Ruskin e la Toscana*. Catalogo della mostra, Londra, Sheffield, Lucca, Londra e Lucca, Lund Humphries/Publishers. Fondazione Raggianti, 1993.
- CLEMEN, FIRMENTICH-RICHARTZ 1905 = P. CLEMEN, E. FIRMENTICH-RICHARTZ (a cura di), *Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatbesitz auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904*, München, Bruckmann, 1905.
- COCHIN 1756 = C.N. COCHIN, *Voyage pittoresque d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de Peinture & Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, Jombert, 1756, 244-247.
- COKAYNE 1959 = G.E. COKAYNE, *The complete peerage of England, Scotland, Ireland, Great Britain and the United kingdom, extant, extinct or dormant*, a cura di V. GIBBS, XII/II, London, St. Catherine Press, 1959<sup>2</sup>, 802-803.
- COLASANTI 1904 = A. COLASANTI, *La mostra dell'antica arte senese*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», s. IV, CXI, 1904, 141-148.
- COLASANTI 1906 = A. COLASANTI, *Note sull'antica arte fabrianese. Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi*, in «L'Arte», IX, 1906, 263-277.

- COLLINS 1879 = W.W. COLLINS, *A Rogue's Life from his birth to his marriage*, New York, 1879.
- COLLODI 1886 = C. COLLODI, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte seconda (l'Italia centrale)*, Firenze, Felice Paggi libraio-editore, 1886<sup>3</sup>.
- COLLODI 1902 = C. COLLODI, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Italia Settentrionale, Centrale e Meridionale, Sicilia e Sardegna riordinato in un solo volume da Ferronio*, Firenze, R. Bemporad & Figlio Editori, 1902 («Biblioteca azzurra»), 247.
- COMANDUCCI 1973 = A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano, Luigi Patuzzi Editore, 1973<sup>4</sup>, 2171.
- Conferenza* 1904 = *Conferenza della Società per le industrie femminili italiane*, in «Il Regno», I/25, 15 maggio 1904, 9-10.
- Congresso eucaristico ed esposizione* 1897 = *Congresso eucaristico ed esposizione di arte sacra antica in Orvieto (5-8 settembre 1896)*. Atti del Congresso Eucaristico, Orvieto, 5-8 settembre 1896, Orvieto, Tipografia Comunale di E. Tosini, 1897.
- CONISBEE 2003 = P. CONISBEE, *The ones that got away*, in VERDI (a cura di) 2003 cit., 26-33.
- CONSTABLE 1964 = W.G. CONSTABLE, *Art Collecting in the United States of America. An Outline of a History*, Toronto and New York, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1964.
- CONWAY 1902 = W.M. CONWAY, *Early Tuscan art from the XII to the XV centuries*, London, Hurst and Blackett 1902, 140-176.
- CONWAY 1914 = M. CONWAY, *The Sport of Collecting*, London, T. Fischer Unwin, 1914.
- COOPER 1976 = N. COOPER, *The Opulent Eye: late victorian and edwardian taste in interior design*, London, The Architectural Press, 1976, 2, 53-252.
- COPPEL 1996 = S. COPPEL, *George Salting (1835-1909)*, in A. GRIFFITHS (a cura di), *Landmarks in Print Collecting. Connoisseurs and Donors at the British Museum since 1753*. Catalogo della mostra, Houston, San Marino, California, Baltimore, Minneapolis, 1996-1997, London, British Museum Press and Parnassus Foundation, 1996, 189-203.
- CORDARO 1983 = M. CORDARO, *Le vicende costruttive*, in C. BRANDI (a cura di), *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Siena - Milano, Monte dei Paschi di Siena. Silvana Editoriale, 1983, 27-143, 135-137.
- Corrado Ricci: Il palazzo* 1904 = *Corrado Ricci: Il palazzo pubblico di Siena e la mostra d'arte antica senese*, in «Il Corriere della Sera», 23 ottobre 1904, 7.
- COSTANZI (a cura di) 2005 = C. COSTANZI (a cura di) *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Milano, Silvana Editoriale, 2005, («Marche Disperse. Fonti», 4)
- CRISTOFANI 1907/I = G. CRISTOFANI, *Un trittico fabrianese ed il polittico di Ottaviano Nelli alla Mostra di Perugia*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 72-76.
- CRISTOFANI 1907/II = G. CRISTOFANI, *La mostra d'antica arte umbra a Perugia*, in «L'Arte», n.s. X, 1907, 286-304.
- CRIVELLO 1997 = F. CRIVELLO, *L'esposizione d'arte sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s.IV, II, 1997, 97-143.
- Cronache dell'Esposizione* 1906/I = *Cronache dell'Esposizione d'Antica Arte Umbra*, in «Augusta Perusia», I, 1906, 123-124.
- Cronache dell'Esposizione* 1906/II = *Cronache dell'Esposizione d'Antica Arte Umbra*, in «Augusta Perusia», I, 1906, 139-140.

- Cronache dell'Esposizione 1906/III = Cronache dell'Esposizione d'Antica Arte Umbra*, in «Augusta Perusia», I, 1906, 156.
- Cronache dell'Esposizione 1906/IV = Cronache dell'Esposizione d'Antica Arte Umbra*, in «Augusta Perusia», I, 1906, 186.
- Cronache della Mostra 1907/I = Cronache della Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 31-32.
- Cronache della Mostra 1907/II = Cronache della Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 47-48.
- Cronache della Mostra 1907/III = Cronache della Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 63-64.
- Cronache della Mostra 1907/IV = Cronache della Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 95-96.
- CUST 1904/I = R. H. HOBART CUST, *Il primo maestro del "Sodoma"*, in *Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 123-139.
- CUST 1904/II = R. H. HOBART CUST, *Notizie generali sulla Mostra d'Arte antica in Siena*, in «Rassegna d'Arte», IV/6, 1904, 87-90.
- CUST 1905 = L. CUST, *The Royal Collection of Paintings at Buckingham Palace and Windsor Castle. Vol. I. Buckingham Palace*, London – New York, William Heinemann, Charles Scribner's Sons 1905.
- CUST 1908 = L. CUST, *Flitcroft, Henry* (voce), in *Dictionary of National Biography*, VII, London, Smith, Elder & Co, 1908, 329-330.
- DABELL 2002 = F. DABELL, *La fortuna di Matteo di Giovanni tra Inghilterra e Stati Uniti dall'Otto al Novecento*, in D. GASPAROTTO, S. MAGNANI (a cura di), *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sansepolcro, 9-10 ottobre 1998, Montepulciano, Le Balze, 2002, 11-18.
- D'ACHIARDI 1904/I = P. D'ACHIARDI, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV*, in «L'Arte», nuova s., VII/6-8, 1904, 356-376.
- D'ACHIARDI 1904/II = P. D'ACHIARDI, *Spigolature della mostra d'arte antica senese*, in «L'Arte», nuova s., VII/9-10, 1904, 399-402.
- DAKYNS 1973 = J.R. DAKYNS, *The Middle Ages in French Literature 1851-1900*, London, Oxford University Press, 1973 («Oxford Modern Languages and Literature Monographs»).
- DALLA NEGRA 1992 = R. DALLA NEGRA, *La riforma del servizio di tutela (1902-1915)*, in *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Firenze e Pistoia, 1992, 183-211.
- D'AMICO 2005 = S. D'AMICO, *L'Esposizione Regionale Marchigiana del 1905: antefatti e sviluppi urbanistici nella città di Macerata*, in A. MASSA (a cura di), *Macerata 1905 l'Esposizione Regionale Marchigiana e 'l'arte fotografica' di Tullio Bernardini*. Catalogo della mostra, Macerata, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, 15-33, 24-26.
- D'ANCONA 1904 = P. D'ANCONA, *La miniatura alla Mostra senese d'arte antica*, in «L'Arte», nuova s., VII/9-10, 1904, 377-386.
- D'ANGELO 1905 = O. D'ANGELO, *I merletti dell'Aquila*, in «L'Illustrazione abruzzese», n.s. I/5, 1905, 118-120.
- DAVIES, GORDON 1988 = M. DAVIES, D. GORDON, *The Early Italian Schools before 1400*, London, National Gallery Publications, 1988.
- DE BENEDICTIS 1979 = C. DE BENEDICTIS, *La pittura senese 1330-1370*, Firenze, Salimbeni libreria editrice 1979 («Monografie e studi a cura dell'Istituto di

- storia dell'arte dell'Università di Firenze – Medioevo e Rinascimento»).
- DE BENEDICTIS 1998 = C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Le Lettere, 1998<sup>2</sup>, 143.
- DE BOTTON, BOUCHER DE LAPPARENT 1988 = J. DE BOTTON, D. BOUCHER DE LAPPARENT, *Le Retable de la Trinité de Bartolo di Fredi à Chambéry*, in «Revue du Louvre», XXXVIII, 1988, 218-229.
- DE BROSSES 1869<sup>3</sup> = C. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740*, Paris, Librairie Académique P. Didier et C<sup>le</sup>, 1869, 2 voll.
- DE CARLI 1997 = C. DE CARLI, *Girolamo di Benvenuto, Diana e Atteone*, in *eadem, I deschi da parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997, 196.
- DÉCULTOT 2000 = E. DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 («Perspectives germaniques»).
- DE GIORGI 1999 = F. DE GIORGI, *La storia locale in Italia*, Brescia, Editrice Morcelliana, 1999, 91-100, 92 («Manuali Morcelliana» 3).
- DE' GIORGI 1988 = E. DE' GIORGI, *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, 341-355, 353.
- DE GREGORIO 2001 = M. DE GREGORIO, *Giornalismo senese tra bibliografia e ricerca*, in M. DE GREGORIO (a cura di), *Dal villaggio al villaggio. Il giornalismo a Siena dalle origini alla rete*. Atti della giornata di studio, Siena, 23 ottobre 1999, Siena, Protagon Editori Toscani, 9-32, 21-27.
- DE GUBERNATIS 1879 = A. DE GUBERNATIS, *Pepoli, Carlo*, in *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879, 801-802.
- DE LA MORENA, PÉREZ-HIGUERA (a cura di) 1983 = A. DE LA MORENA, T. PÉREZ-HIGUERA (a cura di), M. GÓMEZ-MORENO, *Catalogo monumental de la Provincia de Avila*, Avila, Ediciones Institucion Gran Duque de Alba, 1983, 2 voll.
- Dell'Esposizione di Siena 1904 = Dell'Esposizione di Siena*, in «Il Marzocco», IX/17, 24 aprile 1904, 3.
- DE MARCHI 2001 = A.G. DE MARCHI, *Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2001 («Archivi di arte antica»).
- DE NICOLA 1912-1913 = G. DE NICOLA, *Duccio di Buoninsegna and His School in the Mostra di Duccio at Siena*, in «The Burlington Magazine», XXII, 1912-1913, 138-147.
- DEUHLER 1984 = F. DEUHLER, *Duccio*, Milano, Electa 1984, 10-20, 10, 15-17.
- Discorsi 1904 = Discorsi del Min. Orlando e C. Ricci alla Mostra d'Arte antica di Siena*, in in «Il Giornale d'Italia», 18 aprile 1904, 2.
- Discorsi parlamentari 1962 = Discorsi parlamentari di Vittorio Emanuele Orlando: pubblicati per deliberazione della Camera dei Deputati*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1962, 4 voll.
- DOMENICALI 2002 = M. DOMENICALI, *Corrado Ricci, l'Italia Artistica e l'immagine del paesaggio italiano*, in A. VARNI (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, Longo Editore, 2002, 53-89.
- DONATH 1920 = A. DONATH, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin, Richard Carl Schmidt & Co, 1920<sup>3</sup>, 171-185.
- DONATI 1904 = F. DONATI, *Il Palazzo del Comune di Siena. Notizie storiche*, in *Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 311-354.

- DOUGLAS 1902 = R.L. DOUGLAS, *A History of Siena*, London, John Murray 1902.
- DOUGLAS 1903/I = R.L. DOUGLAS, *Duccio and the Early History of Italian Painting*, in «The Monthly Review», XII/35, 1903, 130-147.
- DOUGLAS 1903/II = R.L. DOUGLAS, *Le maioliche di Siena*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», X, 1903, 3-23.
- DOUGLAS 1903/III = R.L. DOUGLAS, *A Note on the Recent Criticism of the Art of Sassetta*, in «The Burlington Magazine», IX/3, 1903, 265-275.
- DOUGLAS 1904/I = R.L. DOUGLAS (a cura di), *Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1904, London, printed for the Burlington Fine Arts Club 1904.
- DOUGLAS 1904/II = R.L. DOUGLAS, *The Exhibition of Early Art in Siena*, in «The Nineteenth Century», CCCXXXIII, 1904, 756-771.
- DOUGLAS 1905 = R.L. DOUGLAS (a cura di), *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1904, London, printed for the Burlington Fine Arts Club 1905.
- DOUGLAS 1927 = R.L. DOUGLAS, *I Dipinti senesi della "Collezione Benson" passati da Londra in America*, in «Rassegna d'Arte Senese e del Costume. La Balzana», XX/3, 1927, 99-106.
- DRAGONI 2004 = P. DRAGONI, *Musei locali e mitografia artistica: Matteo da Gualdo*, in E. BAIRATI, P. DRAGONI, *Matteo da Gualdo e il Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*. Catalogo della mostra, Gualdo Tadino, 2004, Milano, Electa/Editori Umbri associati, 2004, 39-50, 46-47 («Catalogo regionale dei beni culturali. Studi e prospettive»).
- DREISER 1914 = T. DREISER, *The Titan*, New York, John Lane, 1914.
- DUBOIS 2004 = I. DUBOIS, *Louis Réau, médiateur malgré lui? «Les Primitifs allemands» (1910)*, in A. KOSTKA, F. LUCBERT (a cura di), *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2004, 161-176 («Passagen/Passages. Deutsche Forum für Kunstgeschichte Centre allemand d'Histoire de l'Art», 8).
- DURAND-GREVILLE 1907 = E. DURAND-GREVILLE, *Raphael à l'Exposition de Pérouse*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 108-113.
- DURRIEN 1904 = P. DURRIEN, *La Peinture à l'Exposition des Primitifs Français*, Paris, Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1904.
- Duveen's pictures* 1941 = *Duveen's pictures in public collections of America*, New York, The William Bradford Press, 1941.
- Early Venetian Pictures* 1912 = *Early Venetian Pictures and other works of art*. Catalogo della mostra, Londra, 1912, London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1912.
- EASTLAKE 1848 = C. EASTLAKE, *Contributions to the Literature of the Fine Arts*, London, John Murray, 1870, 180-271, 182.
- EBERHARDT 1983 = H.-J. EBERHARDT, *Die Miniaturen von Liberale da Verona, Girolamo da Cremona und Venturino da Milano in den Chorbüchern des Doms von Siena Documentation - Attribution - Chronologie*. Tesi di dottorato, Berlino, Freie Universität, 1972, München, 1983, 204, nota 109.
- ELAM 1999 = C. ELAM, *Roger Fry and Early Italian Painting*, in C. GREEN (a cura di), *Art made modern. Roger Fry's Vision of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1999-2000, London, Merrel Holberton Publishers, 87-106, 90, 99-100.

- ELAM 2003 = C. ELAM, *'A more and more important work': Roger Fry and The Burlington Magazine*, in «The Burlington Magazine», CXLV/1200, 2003, 142-152.
- ELLIOT 2000 = D. B. ELLIOT, *Charles Fairfax Murray. The Unknown Pre-Raphaelite*, Lewes, The Book Guild Ltd., 2000, 65-76.
- ELSCHENBROICH 1955 = A. ELSCHENBROICH, *Borchardt, Rudolf*, in *Neue Deutsche Biographie*, II, Berlin, Duncker & Humblot, 1955, 456-457.
- EMANUELLI 2005 = F. EMANUELLI, *Tutela e dispersione del patrimonio culturale. Appunti di legislazione storica*, in C. COSTANZI (a cura di) cit., 37-45.
- ÉMÉRIC-DAVID 1863<sup>3</sup> = T.-B. ÉMÉRIC-DAVID, *Histoire de la peinture au Moyen Age*, Paris, Jules Renouard Libraire-Éditeur, 1863<sup>3</sup>, 1-131.
- EMILIANI 1997 = A. EMILIANI, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s. XXVII, 1997, 23-69.
- ERCULEI 1887 = R. ERCULEI, *Esposizione del 1887 di tessuti e merletti: Catalogo delle opere esposte, con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*. Catalogo della mostra, Roma, 1887, Roma, Stabilimento Giuseppe Civelli, 1887, 7-180.
- ERCULEI 1898 = R. ERCULEI, *Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli, & all'Esposizione di Arte Sacra in Orvieto*, Milano, Ulrico Hoepli Editore della Real Casa, 1898.
- ERRERA 1904/I = I. ERRERA, *Le stoffe alla mostra senese*, in «Rassegna d'Arte», IV/6, 1904, 86.
- ERRERA 1904/II = I. ERRERA, *Il piviale di Ascoli-Piceno*, in «Rassegna d'Arte», IV/8, 1904, 126.
- ERRINGTON 1992 = L. ERRINGTON, *Ascetics and sensualists, William Dyce's views on Christian Art*, in «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, 491-497.
- Esperimenti automobilistici* 1904 = *Esperimenti automobilistici*, in «Il Regno», I/28, 5 giugno 1904, 13.
- Esposizione d'arte umbra* 1906 = *Esposizione d'arte umbra*, in «Augusta Perusia», I, 1906, 15.
- Esposizione di Arte Antica* 1899 = *Esposizione di Arte Antica. Pistoia. Catalogo*. Catalogo della mostra, Pistoia, 1899, Pistoia, G. Flori, 1899.
- Esposizione Internazionale* 1911 = *Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi*. Catalogo della mostra, Roma, 1911, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1911, 40.
- Esposizione italiana* 1861 = *Esposizione italiana agraria, industriale e artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo ufficiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*. Catalogo della mostra, Firenze, 1861, Firenze, Tipografia Barbèra, 1861.
- Esposizione umbra* 1879 = *Esposizione umbra del 1879. Appunti*, Perugia, Vincenzo Santucci, 1879.
- EUDEL 1882 = P. EUDEL, *L'Hotel Drouot. Monologue*, Paris, Tresse Éditeur, 1882.
- Exhibition of Early German Art* 1906 = *Exhibition early German Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1906, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1906.
- Exhibition of Early Italian Art* 1893-1894 = *Exhibition of Early Italian Art from 1300 to 1550*. Catalogo della mostra, Londra, London, The New Gallery 1893-1894.
- Exhibition of French Primitives* 1904/I = *Exhibition of French Primitives in the Pavillon de Marsan. I*, in «The Athenaeum», 3992, April 30<sup>th</sup>, 1904, 568.

- Exhibition of French Primitives* 1904/II = *Exhibition of French Primitives. II*, in «The Athenaeum», 3994, May 14<sup>th</sup>, 1904, 632-633.
- Exhibition of Old Masters* 1870 = *Exhibition of Old Masters at the Royal Academy*, in «The Times», January 3, 1870, 3.
- Exhibition of Pictures* 1904 = *Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City*. Catalogo della mostra, Londra, 1904, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1904.
- Exhibition of Pictures by Masters* 1892 = *Exhibition of Pictures by Masters of the Netherlandish and allied schools of the XV. and early XVI. centuries*. Catalogo della mostra, Londra, 1892, London, printed for the Burlington Fine Arts Club 1892.
- Exhibition of Sienese Art* 1904 = *Exhibition of Sienese Art*, in «The Daily Telegraph», 25 Maggio, 1904.
- Exhibition of the Pictures, drawings & photographs* 1894 = *Exhibition of the Pictures, drawings & photographs of the works of the school of Ferrara-Bologna 1440-1540, also medals of members of the houses of Este and Bentivoglio*. Catalogo della mostra, Londra, 1894, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1894.
- Exhibition of the Works* 1871 = *Exhibition of the Works of Old Masters*. Catalogo della mostra, Londra, 1871, London, printed by Metchim and Son, 1871.
- Exhibition of Venetian Art* 1894 = *Exhibition of Venetian Art: the New Gallery, Regent Street, 1894-1895*. Catalogo della mostra, Londra, New Gallery, [London, the New Gallery, 1894].
- Exposition des Primitifs français* 1904 = *Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque Nationale. Catalogue*. Catalogo della mostra, Paris, 1904, Paris, Palais du Louvre et Bibliothèque Nationale, 1904.
- Facilitazioni ferroviarie* 1904 = *Facilitazioni ferroviarie*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/25, 27 marzo 1904, 3.
- FAGIOLI VERCELLONE 1997 = G. FAGIOLI VERCELLONE, *Filangieri di Candida Gonzaga, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, 602-604.
- FAHY 1978 = E. FAHY, *Italian Painting before 1500*, in «Apollo», CVII, 1978, 377-388.
- FALOCI PULIGIANI 1907 = D.M. FALOCI PULIGIANI, *La sala dell'Alunno*, in «Augusta Perugia», II, 1907, 129-145.
- FALORNI 1982 = M. FALORNI, *Senesi da ricordare*, Siena, Edizioni Periccioli, 359.
- FALORNI 2000 = M. FALORNI, *Arte, cultura e politica a Siena nel primo Novecento. Fabio Bargagli Petrucci (1875-1939)*, Monteriggioni, Il Leccio, 2000 («Documenti di Storia», 34), 36-51, 36-37.
- FANELLI, GODOLI 1990 = G. FANELLI, E. GODOLI, *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau*, II, Firenze, Cantini, 1990, 31.
- FARGNOLI 1995 = N. FARGNOLI, *Fabio Bargagli Petrucci e il ruolo di Siena come città d'arte*, in *Lo scaffale della pubblicità. Manifesti della collezione Bargagli Petrucci nella Biblioteca Comunale di Siena*. Catalogo della mostra, Siena, 1995, Siena, Nuova immagine editrice, 1995, 20-24.
- FAHY 1993 = E. FAHY, *Morelli and Botticelli*, in AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1993 cit., II, 351-358.
- FEHM 1986 = S.A. FEHM, *Luca di Tommè. A Sienese Fourteenth-Century Painter*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1983, 122-123.

- FERINO PAGDEN 1993 = S. FERINO PAGDEN, *Morelli and Botticelli*, in AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1993 cit., II, 331-349.
- FERRANTE 2001 = F. FERRANTE, *Verso il catalogo: dalla rilevazione alla conoscenza del patrimonio culturale attraverso la "scheda di catalogo"*, in A. STANZANI, O. ORSI, C. GIUDICI (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*. Catalogo della mostra, Bologna – Roma, 2001-2002, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2001, 43-46.
- FERRARI 1903 = G. FERRARI, *Ricordo della mostra d'arte sacra. Piacenza, settembre-ottobre 1902*, Piacenza, Stab. Tip. Piacentino, 1903.
- FERRARI 1904 = G. FERRARI, *Il Civico Museo di Piacenza*, Piacenza, Stabilimento Tipografico Piacentino, [1904], III-VII.
- FERRAZZA 1985 = R. FERRAZZA, *Elia Volpi e il commercio dell'arte nel primo trentennio del Novecento*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia: Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, 391-463, 405.
- FERRETTI 1980 = M. FERRETTI, *La forma del museo*, in *I Musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980 («Capire l'Italia»), 46-79, 71.
- FERRETTI 1981 = M. FERRETTI, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1981, X, 113-195, 185-189.
- FERRETTI 1985 = M. FERRETTI, *"Con l'ornamento, come l'aveva esso acconciato": Raffaello e la cornice della Santa Cecilia*, in «Prospettiva», 43, 1985, 12-25, 23, fig. 16.
- FERRETTI 1999 = M. FERRETTI, *Un nuovo monumento bolognese di Jacopo della Quercia*, in «Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica», V, 1999, 8-57, 17, 48.
- FERRETTI 2001 = M. FERRETTI, *Fonte Gaia di Jacopo della Quercia*, Siena, Santa Maria della Scala/Protagon Editori Toscani, 2001.
- FERRETTI 2004 = M. FERRETTI, *La seconda giornata di lavori*, in M. ROSSI (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*. Atti del seminario internazionale di studi, Carpi, 22-23 novembre 2002, Carpi, Comune di Carpi – Museo Civico, 2004, 312-315, 314.
- FFOULKES 1904/I = C.J. FFOULKES, *Early German Art at the Düsseldorf Exhibition. I. Hermann Wýnrich von Wesel and Conrad von Soest*, in «The Athenaeum», 4009, August 27<sup>th</sup>, 1904, 277-279.
- FFOULKES 1904/II = C.J. FFOULKES, *Early German Art at the Düsseldorf Exhibition. II. Stephan Lochner and the anonymous masters of Cologne and Westphalia*, in «The Athenaeum», 4013, September 24<sup>th</sup>, 1904, 420-422.
- FFOULKES 1904/III = C.J. FFOULKES, *Early German Art at the Düsseldorf Exhibition. III. Painters of the Lower Rhine, Cologne, and Westphalia*, in «The Athenaeum», 4014, October 1<sup>st</sup>, 1904, 451-454.
- Fine-Art Gossip* 1904/I = *Fine-Art Gossip*, in «The Athenaeum», 3990, April 16<sup>th</sup>, 1904, 505.
- Fine-Art Gossip* 1904/II = *Fine-Art Gossip*, in «The Athenæum», 3995, May 21<sup>th</sup> 1904, 663.
- FORCELLA 1980 = E. FORCELLA, *Roma 1911 – Quadri di una esposizione*, in G. PIANTONI (a cura di), *Roma 1911* Catalogo della mostra, Roma, 1980, Roma, De Luca 1980, 27-38, 31-32.
- FÖRSTER 1835 = E. FÖRSTER, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Leipzig, 1835.
- FÖRSTER 1862 = E. FÖRSTER, *Vermischte Schriften, von dr. E. Förster, Reisen in Italien, in England und Schottland*, München, 1862.

- FRANCE 1894 = A. FRANCE, *Le lys rouge*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1894, 125.
- FRANCESCHI MARINI 1904 = E. FRANCESCHI MARINI, *L'opera di due vecchi pittori senesi a Sansepolcro*, in *Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 151-159.
- Francesco Malaguzzi Valeri 1928 = Francesco Malaguzzi Valeri, in «Cronache d'arte», V/5-6, 1928, 327-354.
- FRANCHINA, FORLANI CONTI, MORANDI (a cura di) 1983 = L. FRANCHINA, M. FORLANI CONTI, U. MORANDI (a cura di), *Piazza del Campo. Evoluzione di una immagine: documenti, vicende, ricostruzioni*. Catalogo della mostra, Siena, 1983, Siena, Centro offset, 1983.
- FREDERICKSEN 1969 = B. FREDERICKSEN, *The Cassone Paintings of Francesco di Giorgio*, Malibu, J.Paul Getty Museum, 1969, 44, fig. 29.
- FREITAG 1979 = W.M. FREITAG, *Early Uses of Photography in the History of Art*, in «Art Journal», XXXIX/2, 1979, 117-123.
- French "Primitive" Art 1904 = French "Primitive" Art, in «The Times Literary Supplement», 15.4.1904, III/118, 117.
- FREULER 1987 = G. FREULER, *Die Malavolti-Kapelle des Bartolo di Fredi und Paolo di Giovanni Fei in S. Domenico in Siena*, in «Pantheon», XLV, 1987, 39-53.
- FREULER 1994 = G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis, Desertina Verlag, 1994, 493-495.
- FREY, BUSENHART 1996 = B.S. FREY, I. BUSENHART, *Special exhibitions and festivals: culture's booming path to glory*, in V.A. GINSBURGH, P.-M. MENDER, *Economics of the arts: selected essays*, Amsterdam, Elsevier, 1996, 275-302 («Contributions to economic analysis», 237).
- FRIEDLÄNDER 1903/I = M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVI, 1903, 66-91.
- FRIEDLÄNDER 1903/II = M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVI, 1903, 147-175.
- FRIEDLÄNDER 1924-1936 = M. FRIEDLÄNDER, *Die alniederländische Malerei*, Berlin, Cassirer, 1924-1936, 13 voll.
- FRINTA 1978 = M.S. FRINTA., *The Quest for a Restorer's Shop of Beguiling Invention: Restoration and Forgeries in Italian Panel Painting*, in «The Art Bulletin», LX/1, 1978, 7-23, 16.
- FRIZZONI 1904/I = G. FRIZZONI, *L'Esposizione di arte sacra nel Duomo vecchio di Brescia*, in «Il Marzocco», IX/40, 1904, 1.
- FRIZZONI 1904/II = G. FRIZZONI, *L'esposizione d'arte senese al "Burlington Fine Arts Club"*, in «L'Arte», VII, 1904, 256-270.
- FRY 1904/I = R. FRY, *Crowe and Cavalcaselle's History of Painting in Italy. Edited by Langton Douglas assisted by S. Arthur Strong. Vols I and II (Murray)*, in «The Athenæum», 4018, October 29th, 1904, 594-596.
- FRY 1904/II = R. FRY, *La Mostra d'Arte Senese al Burlington Club di Londra*, in «Rassegna d'Arte», IV/8, 1904, 116-118.
- FUNARO 1969 = L.E. FUNARO, *L'Italia nella «Revue des deux mondes» (1860-1915)*, in «Belfagor», XXIV/3, 1969, 350-356.
- FYFE 2000 = G. FYFE, *Art, Power and Modernity. English Art Institution, 1750-1950*, London and New York, Leicester University Press, 2000.
- GABBRIELLI 1995 = F. GABBRIELLI, *La rimozione della fonte di Jacopo della Quercia dalla Piazza del Campo e la sua ricomposizione nella Loggia del Palazzo*

- Pubblico*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CI, [1994] 1995, 312-352, 316, 323.
- GALLI 2003 = A. GALLI, *Ugolino di Nerio*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003 - 2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 348-361.
- GALLI, MORI 2003 = A. GALLI, F. MORI, *Bibliografia*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 521-539.
- GARDINER 2003 = J. GARDINER, *Rebels and Connoisseurs*, in VERDI 2003, cit., 16-25, 23.
- GARDNER 1904 = E.G. GARDNER, *The Story of Siena and San Gimignano*, London, Dent 1904 («Mediaeval Town Series»).
- GARIBALDI 1994 = V. GARIBALDI, *La Galleria nazionale dell'Umbria*, in C. BON VALVASSIN, V. GARIBALDI (a cura di), *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, Firenze, Arnaud Editore, 1994, 23-45, 30-31.
- GARINEI 2003 = S. GARINEI, *Wilhelm Lehmbruck: Giotto visto attraverso il cono, il cilindro e la sfera*, in «Proporzioni», 2003, 192-208.
- GARNETT 2000 = O. GARNETT, *The Letters and Collection of William Graham – Pre-Raphaelite Patron and Pre-Raphael Collector*, in «The Walpole Society», LXII, 2000, 145-343.
- GASKELL 2002 = I. GASKELL *Tradesmen as scholars. Interdependencies in the study and exchange of art*, in E. MANSFIELD (a cura di), *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, London and New York, Routledge, 2002, 146-162.
- GATTI 1900 = A. GATTI, *Mostra d'arte sacra in San Francesco a Bologna. Catalogo. Edizione definitiva*. Catalogo della mostra, Bologna, 1900, Bologna, Tip. Succ. Monti, 1900.
- GAUTHIER 1896 = P. GAUTHIER, *La Renaissance italienne et son historien français*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. III, XV, 1896, 495-504, 498.
- GENNARI SANTORI 2000 = F. GENNARI SANTORI, *The Taste of Business. Defining the American Art Collector 1900-1914*, in L. PASSERINI (a cura di), *Across the Atlantic. Cultural exchanges between Europe and the United States*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2000, 73-92 («Multiples Europes» 13).
- GENNARI SANTORI 2001 = F. GENNARI SANTORI, «Questo è il paese dei miliardi!». *La vendita dei Van Dyck Cattaneo (1907-1909)*, in F. GENNARI SANTORI, L. IAMURRI (a cura di), *Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 73, 2001, 37-47.
- GENNARI SANTORI 2003/I = F. GENNARI SANTORI, *Holmes, Fry, Jaccaci and the 'Art in America' section of the Burlington Magazine, 1905-10*, in «The Burlington Magazine», CXLV/1200, 2003, 153-163.
- GENNARI SANTORI 2003/II = F. GENNARI SANTORI, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milan, 5 Continents Editions, 2003.
- GEPPER, BAIONI 2004 = A.C.T. GEPPER, M. BAIONI (a cura di), *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, in «Memoria e Ricerca», XVII, 2004.
- GHIDETTI 1970 = E. GHIDETTI, *Borgese, Giuseppe Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970, 574-579.

- GHINI 2005 = C. GHINI, *I movimenti di tutela e la fondazione della Società Senese degli Amici dei Monumenti*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 82-99.
- GIACOSA, D'ANDRADE, VAYRA 1884 = G. GIACOSA, A. D'ANDRADE, P. VAYRA (a cura di), *Esposizione generale italiana. Torino 1884. Catalogo ufficiale della Sezione di Storia dell'arte. Guida illustrata al Castello Feudale del secolo XV*. Catalogo della mostra, Torino, 1884, Torino, Vincenzo Bona Tipografo, 1884.
- GIANNELLI 2005 = F. GIANNELLI, *Gli Amici dei Monumenti per la Mostra dell'Antica arte Senese*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 70-81.
- GIBELLINI 2000 = P. GIBELLINI (a cura di), *La beata riva. Trattato dell'oblio*, Venezia, Marsilio, 2000, 44, 172-173, 175.
- GIBSON-WOOD 1988 = C. GIBSON-WOOD, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York & London, Garland Publishing, 1988 («Outstanding theses in the Fine Arts from British Universities»).
- GIGLIARELLI 1907 = R. GIGLIARELLI, *Perugia antica e Perugia moderna. Indicazioni Storico Topografiche*, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa Editrice, 1907.
- GILARDI 1972 = A. GILARDI, *Il colore nella fotografia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1972, 38 («I documentari», 53).
- GILLET 1904 = L. GILLET, *L'art siennois à l'occasion d'une exposition récente*, in «Rèvue des deux mondes», XXIII, 1904, 367-398.
- GINZBURG 1979 = C. GINZBURG, *Spie: radici di un paradigma indiziario*, in A. GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, 59-106 («Einaudi paperbacks»).
- GINZBURG 2003 = C. GINZBURG, *Battling over Vasari: A Tale of Three Countries*, in M.F. ZIMMERMANN (a cura di), *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*. Atti del colloquio, Williamstown, 2002, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, 2003, 41-56.
- GIOLI 1997 = A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali - Ufficio centrale per i beni archivistici, 1997, 18-21, 109-140 («Pubblicazioni degli archivi di Stato. Quaderni della rassegna degli archivi di Stato» 80).
- GIORGI 2004 = S. GIORGI, *Guido da Siena*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 60-61.
- Gite artistiche 1904 = *Gite artistiche*, in «Il Marzocco», IX/19, 8 maggio 1904, 3.
- GNOLI 1907 = U. GNOLI, *Gli smalti nell'oreficeria della Mostra*, in «Augusta Perugia», II, 1907, 76-78.
- GNOLI 1908 = U. GNOLI, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1908 («Collezione di monografie illustrate. s.V. Raccolte d'Arte 6»).
- GOLDBERG 1906 = M. GOLDBERG, *Fleurs et Cendres (Impressions d'Italie)*, Reims, Édition de la Revue Litteraire, 1906.
- GOLDFARB 1995 = H.T. GOLDFARB, *The Isabella Stewart Gardner Museum. A companion*

- guide and history*, New Haven – London, Yale University Press, 1995.
- the Arts, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag, 1996, 97-132.
- GONSE 1880 = L. GONSE, *Exposition retrospective de Turin*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXII/2, 1880, 71-93.
- GUERZONI 1997 = G. GUERZONI, *Cultural Heritage and Preservation Policies: a few Notes on the History of the Italian Case*, in M. HUTTER, I. RIZZO (a cura di), *Economic Perspective of Cultural Heritage*. Atti del Convegno, Catania, 16-19 Novembre 1995, Basingstoke, MacMillan Press, New York, St Martin's Press, 1997, 107-132.
- GOURMONT 1890 = R. DE GOURMONT, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, Savine, 1890, 62, 291.
- GUIDA DI SIENA 1905 = *Guida di Siena con brevi note della sua storia e arte*, Siena, Enrico Torrini editore, 1905.
- GRAVES 1908 = A. GRAVES, *The British Institution 1806-1867: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the Institution*, London, George Bell & Sons & Algernon Graves 1908.
- GUIDE TO SIENA 1904 = *Guide to Siena*. By William Heywood and Lucy Olcott, in «The Athenaeum», 3998, June 11<sup>th</sup>, 1904, 758.
- GRIGIONI 1904 = C. GRIGIONI, *L'esposizione dell'antica arte senese*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», VII/7-9, 1904, 122-132.
- GUIDUCCI 1990 = A.M. GUIDUCCI, *Cristo portacroce, 1536 circa*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*. Catalogo della mostra, Siena, 1990, Milano, Electa, 1990, 186-187.
- GRISAR 1897 = H. GRISAR, *Note archeologiche sulla mostra di arte sacra antica a Orvieto*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana», III, 1897, 5-44.
- HALE 1996 = J. HALE, *England and the Italian Renaissance*, London, Fontana Press 1996<sup>2</sup>, 153-174, 159-161.
- GRONAU 1904 = G. GRONAU, *Notes from Ravenna*, in «The Athenaeum», 3996, May 28<sup>th</sup>, 1904, 696-697.
- HAMBER 1995 = A. HAMBER, *The Use of Photography by Ninetenth Century Art Historians*, in H.E. ROBERTS (a cura di), *Art history through the camera's lens*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1995, 89-121.
- GUAITINI ABBOZZO, SEPPILLI 1992 = G. GUAITINI ABBOZZO, T. SEPPILLI, *La ripresa revivalistica dell'artigianato femminile in Umbria fra Ottocento e Novecento*, in M.L. BUSEGHIN, V. FAGONE, T. SEPPILLI, B. TOSCANO (a cura di), *La tessitura e il ricamo*, Perugia, Electa Editori Umbri Perugia, 1992, 113-130 («Artigianato in Umbria»).
- HANSEN 2004 = P.H. HANSEN, *Conway, William Martin, Baron Conway of Allington*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, XIII, 2004, 58-59.
- GUDIOL I RICART 1986 = J. GUDIOL I RICART, *Introducción*, in J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, 11-19, 13.
- HARRIS 1990 = N. HARRIS, *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in modern America*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990.
- GUERZONI 1996 = G. GUERZONI, *The British Market of Paintings, 1789-1914*, in M. NORTH (a cura di), *Economic History and*
- HASKELL 1976 = F. HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London, Phaidon Press Limited, 1976.

- HASKELL 1987 = F. HASKELL, *Compromises of a connoisseur*, in «The Times Literary Supplement», 4392, 5th June 1987, 595-596.
- HASKELL 1988 = F. HASKELL, *The Growth of British Art History and its Debts to Europe*, in «Proceedings of the British Academy», LXXIV, 1988, 203-224.
- HASKELL 1993 = F. HASKELL, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven & London, Yale University Press 1993, 445-468.
- HASKELL 1994 = F. HASKELL, *Old Master Exhibitions and the second "Rediscovery of the Primitives"*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano - Parigi, Electa/Réunion des musées nationaux 1994, 552-564.
- HASKELL 1997 = F. HASKELL, *L'essor de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne et ses dettes envers l'Europe*, in *idem, L'Amateur d'art*, Paris, Librairie Générale Française 1997, 294-325 («Le livre de poche. Référence» 531)
- HASKELL 1999 = F. HASKELL, *Exhibiting the Renaissance at the end of the nineteenth century*, in M. SEIDEL (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze. Atti del convegno internazionale, Firenze 21-24 maggio 1997*, Venezia, Marsilio 1999, 111-117 («Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz», 2).
- HASKELL 2000 = F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven & London, Yale University Press 2000.
- HASTINGS 1902 = G. HASTINGS, *Siena, its architecture and its art*, London, De La More Press, 1902.
- HELBING 1904 = J. HELBING, *L'Exposition d'Art ancien à Sienna*, in «Revue de l'Art Chrétién», XLVII/4, 1904, 261-278.
- HERMANN 2002<sup>2</sup> = F. HERMANN, *The English as Collectors: A Documentary Sourcebook*, New Castle - Nottingham, Oak Knoll Press, The Plough Press 2002<sup>2</sup>.
- HEWLETT 1904 = M.H. HEWLETT, *The Road in Tuscany*, London - New York, Macmillan & Co., 1904, 2 voll.
- HEWLETT 1906 = M.H. HEWLETT, *The Road in Tuscany*, London - New York, Macmillan & Co., 1906<sup>2</sup>, 479-508.
- HEYWOOD 1902 = W. HEYWOOD, *A Pictorial Chronicle of Siena*, Siena, E. Torrini, 1902.
- HEYWOOD 1904 = W. HEYWOOD, *Palio and Ponte. An Account of the Sports of Central Italy from the Age of Dante to the XX<sup>th</sup> Century*, Siena - London, Enrico Torrini/Methuen & Co., 1904.
- HEYWOOD, OLCOTT 1903 = W. HEYWOOD, L. OLCOTT, *Guide to Siena. History of Art*, Siena, Enrico Torrini, 1903.
- HOBART CUST 1901 = R.H. HOBART CUST, *The pavement masters of Siena (1369-1562)*, London, George Bell and Sons 1901 («Handbooks of the Great Craftsmen» 1).
- HOBART CUST 2000 = R.H. HOBART CUST, *I Maestri del Pavimento del Duomo di Siena, 1369-1562*, Siena, Edizioni Cantagalli 2000.
- HOLLAND 2000 = M. HOLLAND, *The Difficult Distance. Mallarmé, Symbolism and the Stage*, in P. MCGUINNESS (a cura di), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, 72-89, 77.
- HOLMES 1904 = C. HOLMES, *Sienese Art at the Burlington Fine-Arts Club*, in «The Athenæum», 3997, June 4<sup>th</sup>, 1904, 728-729.
- HOLMES 1908 = C. HOLMES, *Review of J. La Farge - A.F. Jaccaci (ed.), Noteworthy Paintings in American Private Collections, I*, New York, The August F. Jaccaci Company,

- 1907, in «The Burlington Magazine», VI/2, 1908, 185.
- HOLT 1981 = E.G. HOLT (a cura di), *The Art of All Nations 1850-73. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, New York, Anchor Press 1981, 355-364.
- HÖLTER 1997 = A. HÖLTER, *Fiorillo, Giovanni Domenico (Johann Dominicus Justinus Augustus)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1997, 188-189.
- HOOCK 2004 = H. HOOCK, *Old Masters and the English School. The Royal Academy of Arts and the notion of a National Gallery of Art at the turn of the nineteenth century*, in «Journal of the History of Collections», XVI/1, 2004, 1-18.
- HOWARD 1977 = S. HOWARD, *Thomas Jefferson's Art Gallery for Monticello*, in «Art Bulletin», LIX, 1977, 583-600.
- HUBER 1981 = J. HUBER, *Franz Riepenhausen, Johannes Christian Riepenhausen*, in G. PIANTONI, S. SUSINNO (a cura di), *I Nazareni a Roma*. Catalogo della mostra, Roma, 1981, Roma, De Luca, 1981, 237-241.
- HULIN DE LOO 1902 = G. HULIN DE LOO, *Exposition de tableaux flamands du XIV<sup>e</sup>, XV, XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902.
- HUTCHISON 1968 = S.C. HUTCHISON, *The History of the Royal Academy, 1768-1968*, London, Chapman & Hall, 1968.
- Iacopo della Quercia* 1975 = *Iacopo della Quercia nell'arte del suo tempo*. Catalogo della mostra, Siena, 1975, Firenze, Centro Di, 1975.
- IAMURRI 2001 = L. IAMURRI, «Questo bellissimo quadro ha una lunga storia». *Note sulla vendita della Schiavona di Tiziano*, in F. GENNARI SANTORI, L. IAMURRI (a cura di), *Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 73, 2001, 49-55.
- I creditori* 1904 = *I creditori della Mostra dell'Arte Antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/102, 18 dicembre 1904, 3.
- I fratelli Lorenzetti* 1904 = *I fratelli Lorenzetti*, in «Il Regno», I/11, 7 febbraio 1904, 1.
- Il cancello e le sculture di Jacopo della Quercia* 1904 = *Il cancello e le sculture di Jacopo della Quercia*, in «Il Regno», I/19, 3 aprile 1904, 1.
- Il convegno generale del Touring Club Italiano* 1904 = *Il convegno generale del Touring Club Italiano*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/39, 15 maggio 1904, 2-3.
- Il cortile del Palazzo del Podestà* 1904 = *Il cortile del Palazzo del Podestà*, in «Il Regno», I/14, 28 febbraio 1904, 1.
- Il gotico a Siena* 1982 = *Il gotico a Siena: miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*. Catalogo della mostra, Siena, 1982, Firenze, Centro Di, 1982.
- Illustrated Catalogue* 1905 = *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1904, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1905.
- Illustrated Catalogue of a Collection of Italian Sculpture* 1913 = *Illustrated Catalogue of a Collection of Italian Sculpture and other Plastic Art of the Renaissance*. Catalogo della mostra, Londra, 1913, London, privately printed for the Burlington Fine Arts Club, 1913.
- Illustrated Catalogue of Pictures of the Umbrian School* 1910 = *Illustrated Catalogue of Pictures of the Umbrian School*. Catalogo della mostra, Londra, 1910, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1910.
- Il Palazzo Comunale di Siena* 1904 = *Il Palazzo Comunale di Siena*, in «Il Regno», I/9, 24 gennaio 1904, 1.

- I locali per la Mostra d'Arte antica 1904 = I locali per la Mostra d'Arte antica*, in «Il Regno», I/18, 27 marzo 1904, 1.
- Il Re a Siena 1904 = Il Re a Siena*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/32, 21 aprile 1904, 1-3.
- Il Re d'Italia a Siena 1904 = Il Re d'Italia a Siena*, in «La Nazione», 18 aprile 1904, 1-2.
- Il XIII Congresso 1907 = Il XIII Congresso della R. Deputazione di Storia Patria a Perugia*, in «Augusta Perugia», II, 1907, 158-159.
- Inaugurazione della mostra senese d'arte antica 1904 = Inaugurazione della mostra senese d'arte antica*, in «Il Regno», I/21, 17 aprile 1904, 1.
- In memoria di Corrado Ricci 1935 = In memoria di Corrado Ricci. Un saggio inedito, nota delle pubblicazioni, scritti di amici e collaboratori*, Roma, R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte 1935.
- In onore 1913 = In onore di Duccio di Boninsegna e della sua scuola*. Catalogo della mostra, Siena, 1912, Siena, Società Amici dei Monumenti, 1913.
- I rappresentanti di Parigi in Italia 1904 = I rappresentanti di Parigi in Italia*, in «La Nazione», 17 aprile 1904, 1.
- JACOBSEN 1898 = E. JACOBSEN, *La mostra eucaristica di Venezia (1897)*, in «L'Arte», I, 1898, 165-171, 165.
- JAMES 1911 = H. JAMES, *The Outcry*, New York, Charles Scribner's Sons, 1911, 171, 20-21.
- KANTER 1994 = L. KANTER, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston. Volume I, 13<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> century*, Boston, Museum of Fine Arts, 1994.
- KEMP-WELCH 1904 = A. KEMP-WELCH, *The French Primitives*, in «The Athenaeum», 4000, June 25<sup>th</sup>, 1904, 825.
- KENYON 1950 = F.G. KENYON, *Lindsay, David Alexander Edward*, in L.G. WICKHAM LEGG (a cura di), *The Dictionary of National Biography 1931-1940*, London, Oxford University Press, 536-537.
- KIEL (a cura di) 1962 = H. KIEL (a cura di), *The Bernard Berenson Treasury. A Selection from the Works, the Unpublished Writings, Letters, Diaries, and Journals: 1887-1958*, New York, Simon and Schuster, 1962, 70.
- KNAB 1983 = E. KNAB, *La nascita del disegno autonomo e gli esordi di Raffaello*, in E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER (a cura di), *Raffaello. I disegni*, Firenze, Nardini Editore, 1983, 19-75, 63, e 584, fig. 28.
- KODAK 1903 = KODAK, *L'istantanea. Corrado Ricci*, in «Il Marzocco», IX/12, 20 Marzo 1903, 2.
- KODAK 1904 = KODAK, *L'istantanea. Giacomo Boni*, in «Il Marzocco», IX/45, 6 novembre 1904, 3.
- KOESTER 1997 = O. KOESTER, *The Master of the Palazzo Venezia Madonna. St Vittorio of Siena / St Corona c. 1348-1351*, in *100 Masterpieces. Statens Museum for Kunst, Copenhagen*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 1997, 30-31, 228.
- KORCHUNOVA 2002 = M. KORCHUNOVA, *Une famille de collectionneurs, in Les Stroganoff. Une dynastie des mécènes*. Catalogo della mostra, Parigi, 2002, Paris, Paris-Musées, 2002, 49-59.
- KNAUF 1998 = M. KNAUF, *Sano di Pietro's Madonna Panels: a Survey and Catalogue raisonné of his Madonna and Child Pictures for Private Devotion*. Tesi di dottorato, Bloomington, Indiana University (Professor Bruce Cole), 1998.
- KUGLER 1861<sup>4</sup> = F. KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1861<sup>4</sup>, 2 voll.
- Kunsthistorische Ausstellung 1904 = Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904. Katalog*, Düsseldorf, Schmitz & Olbertz, 1904.

- KURZ 1948 = O. KURZ, *Fakes. A Handbook for collectors and students*, New Haven, Yale University Press, 1948.
- KUSTODIEVA 1994 = T. K. KUSTODIEVA, *The Hermitage. Catalogue of Western European Paintings. Italian Painting thirteenth to sixteenth centuries*, Florence, Giunti, 1994, 7-8, 265-266.
- LABÒ 1907 = M. LABÒ, *La mostra d'antica arte umbra*, Torino, Grafica Editrice Politecnica, 1907.
- La cappella della piazza del Campo* 1904 = *La cappella della piazza del Campo*, in «Il Regno», I/17, 20 marzo 1904, 1.
- La chiusura* 1904 = *La chiusura della mostra dell'antica arte senese*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/88, 1 novembre 1904, 3.
- La chiusura* 1907 = *La chiusura della Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 185-186.
- LACLOTTE 1983 = M. LACLOTTE, *Pietro Lorenzetti vers 1345-1348, Saint Martyr, Saint Antoine Abbé*, in *L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*. Catalogo della mostra, Avignone, 1983, Florence, Centro Di, 1983, 104-105.
- LACLOTTE 2000 = M. LACLOTTE, *Introduction*, in *Primitifs Italiens*, Paris, Editions Noesis, 2000, 19-33.
- La Conferenza di Corrado Ricci* 1904 = *La Conferenza di Corrado Ricci*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/25, 27 marzo 1904, 2-3.
- LACROIX 1863 = P. LACROIX, *Notice sur Éméric-David*, in T.-B. ÉMÉRIC-DAVID, *Histoire de la peinture au Moyen Age*, Paris, Jules Renouard Libraire-Éditeur, 1863<sup>3</sup>, I-XXX, VI.
- La ferrovia Lucca-Empoli* 1904 = *La ferrovia Lucca-Empoli*, in «Il Regno», I/44, 25 settembre 1904, 12.
- La grande Esposizione d'Arte a Siena* 1904 = *La grande Esposizione d'Arte a Siena*, in «La Nazione», 10 aprile 1904, 2.
- La lampada della Cappella dei Nove nel Palazzo della Signoria a Siena* 1904 = *La lampada della Cappella dei Nove nel Palazzo della Signoria a Siena*, in «Il Regno», I/20, 10 aprile 1904, 1.
- LAMY 1921/I = M. LAMY, *La découverte des primitifs italiens au XIX<sup>e</sup> siècle. Sérour d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, in «Revue de l'Art Ancien et moderne», XXXIX, 1921, 169-181.
- LAMY 1921/II = M. LAMY, *La découverte des primitifs italiens au XIX<sup>e</sup> siècle. Sérour d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français II*, in «Revue de l'Art Ancien et moderne», XL, 1921, 181-190.
- La lupa dei Turini e la Mostra d'Arte Antica* 1904 = *La lupa dei Turini e la Mostra d'Arte Antica*, in «Il Regno», I/16, 13 marzo 1904, 1.
- La mostra d'Arte Antica* 1904/I = *La mostra d'Arte Antica*, in «Il Regno», I/50, 6 novembre 1904, 14.
- La mostra d'Arte Antica* 1904/II = *La mostra d'Arte Antica a Siena. La solenne inaugurazione. L'intervento dei Sovrani*, in «La Nazione», 9 aprile 1904, 3.
- La Mostra d'Arte Antica di Siena e la Pinacoteca* 1904 = *La Mostra d'Arte Antica di Siena e la Pinacoteca*, in «Il Marzocco», IX/44, 30 ottobre 1904, 3.
- La Mostra d'Arte Antica di Siena. La cerimonia* 1904 = *La Mostra d'Arte Antica di Siena. La cerimonia inaugurale. Le feste al Re. La mostra*, in «Il Corriere Italiano», 18 aprile 1904, 2.
- La Mostra dei Negozi* 1904/I = *La Mostra dei Negozi*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/35, 1 maggio 1904, 2.

- La Mostra dei Negozi* 1904/II = *La Mostra dei Negozi*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/36, 5 maggio 1904, 3.
- La Mostra dei Negozi* 1904/III = *La Mostra dei Negozi*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/40, 19 maggio 1904, 3.
- La Mostra dell'antica Arte Senese* 1904 = *La Mostra dell'antica Arte Senese*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/70, 6 ottobre 1904, 2.
- La Mostra dell'Arte Antica* 1904/I = *La Mostra dell'Arte Antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/27, 3 aprile 1904, 3-4.
- La Mostra dell'Arte Antica* 1904/II = *La Mostra dell'Arte Antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/34, 28 aprile 1904, 1.
- La Mostra dell'Arte Antica* 1904/III = *La Mostra dell'Arte Antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/80, 1 settembre 1904, 2.
- LANDINI 2003 = F. LANDINI, *Lo 'straordinario' per la Mostra del 1904*, in «Il Carroccio», XIX/108, 2003, 38-40.
- LANZI 1792 = L. LANZI, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana compendiate e ridotta a metodo per agevolare a' dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze, Stamperia di Ant. Gius. Pagani, 1792.
- LANZI 1795-1796 = L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-1796, 3 voll.
- La "Pace" di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo della Signoria a Siena* 1904 = *La "Pace" di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo della Signoria a Siena*, in «Il Regno», I/8, 17 gennaio 1904, 1.
- La Piazza del Campo* 1904 = *La Piazza del Campo*, in «Il Regno», I/10, 31 gennaio 1904, 1.
- L'appartamento* 1904 = *L'appartamento della regina*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/43, 29 maggio 1904, 2.
- LARBAUD 1913 = V. LARBAUD, *A.O. Barnabooth, Ses Oeuvres completes, c'est-à-dire Un Conte, ses Poésies et son Journal intime*, Paris, 1913.
- La Regina* 1904/I = *La Regina Margherita a Siena*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/40, 19 maggio 1904, 1-2.
- La Regina* 1904/II = *La Regina Margherita a Siena*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/41, 22 maggio 1904, 1-2.
- La Regina* 1904/III = *La Regina Margherita a Siena*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/42, 26 maggio 1904, 1-3.
- La sala delle Balestre* 1904 = *La sala delle Balestre*, in «Il Regno», I/6, 3 gennaio 1904, 1.
- L'arte antica senese in Inghilterra* 1904 = *L'arte antica senese in Inghilterra*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX, 43, 29 maggio 1904, 2.
- L'art gothique siennois = L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*. Catalogo della mostra, Avignon, 1983, Florence, Centro Di, 1983.
- La sala toscana* 1903 = *La sala toscana all'Esposizione di Venezia*, in «Il Marzocco», VIII/12, 22 marzo 1903, 3.
- La stampa e la Mostra* 1907/I = *La stampa e la Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 127.
- La stampa e la Mostra* 1907/II = *La stampa e la Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 158.
- La stampa e la Mostra* 1907/III = *La stampa e la Mostra*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 186.
- LASTRI 1791-1795 = M. LASTRI, *L'Etruria pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al*

- presente, Firenze, Niccolò Pagni e Giuseppe Bardi, 1791-1795, 2 voll.
- La Toscana 1911 = La Toscana alla Mostra delle Regioni. Roma MCMXI*, Firenze, G. Carnesecchi e Figli, 1911, 41, 44, 47, 49.
- LAURENT 1997 = S. LAURENT, *Armand Point : un art décoratif symboliste*, in «Revue de l'art», CXVI, 1997, 89-94.
- LAVICE 1862 = A. LAVICE, *Révue des musées d'Italie. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposés dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*, Paris, Jules Tardieu, 1862, XXXVI-XXXVII.
- La visita della Regina 1904 = La visita della Regina Margherita a San Gimignano, S. Galgano e Brolio. La formale promessa all'on. Callaini*, in «La Nazione», 31 marzo 1904, 3.
- LEAHY 2002 = H.R. LEAHY, "For Connoisseurs". *The Burlington Magazine 1903-1911*, in E. MANSFIELD (a cura di), *Art History and its Institutions. Foundations of a discipline*, London and New York, Routledge, 2002, 231-245.
- LEARDI 2002 = G. LEARDI, *Una mostra di arte bizantina a Grottaferrata. L'evento, i protagonisti e il contesto culturale romani di primo Novecento*, in «Studi romani», L, 2002, 311-333.
- Le arti tipografiche 1906 = Le arti tipografiche all'Esposizione umbra*, in «Augusta Perugia», I, 1906, 83.
- Le cento città d'Italia 1888 = Le cento città d'Italia. Supplemento mensile illustrato del Secolo*, XXIII, 7862, 25 febbraio 1888.
- Le feste di Siena 1904/I = Le feste di Siena. La Mostra dell'antica arte senese*, in «La Nazione», 14 aprile 1904, 1.
- Le Esposizioni Sacre 1898 = Le Esposizioni Sacre in Italia*, in «Arte Sacra», 1898, 31.
- Le feste di Siena 1904/II = Le feste di Siena*, in «La Nazione», 17 aprile 1904, 1.
- Le grandi feste di Siena 1904 = Le grandi feste di Siena. L'Esposizione dell'arte antica senese – La visita del sovrano*, in «La Nazione», 17 aprile 1904, 3-7.
- Le industrie femminili italiane 1906 = Le industrie femminili italiane*, Milano, Pilade Rocco e C., 1906.
- LEJEUNE 1979 = A. LEJEUNE, *The Gentlemen's Clubs of London*, London, Macdonald and Jane's, 1979.
- LENSI 1934 = A. LENSÌ, *La donazione Loeser in Palazzo Vecchio*, Firenze, Comune di Firenze. Tipocalcografia classica, 1934, 9-17, 25-26.
- LENSI 1996 = A. LENSÌ, *Quaderni di Ricordi 1871-1918*, Pontassieve, Centro Stampa 2P, 1996.
- LEONCINI 1995 = A. LEONCINI, *Il manifesto della mostra dell'antica arte senese del 1904: Carmela Ceccherelli*, in *Lo scaffale della pubblicità. Manifesti della collezione Bargagli Petrucci nella Biblioteca Comunale di Siena*. Catalogo della mostra, Siena, 1995, Siena, Nuova immagine editrice, 1995, 65-66.
- LEONE DE CASTRIS 2003 = P. LEONE DE CASTRIS, *Simone Martini*, Milano, Federico Motta Editore, 2003.
- LE POGAM 2004 = P.-Y. LE POGAM, *Il Medioevo al museo. Dal "Musée des Monuments français" ai "Cloisters"*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, 759-784 («Arti e storia nel Medioevo» IV).
- Le prove 1904 = Le prove per un servizio di automobili*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/44, 2 giugno 1904, 2-3.

- L'Esposizione d'arte antica* 1904 = *L'Esposizione d'arte antica a Siena. L'intervento dei sovrani*, in «La Nazione», 25 marzo 1904, 3.
- L'Esposizione di Siena* 1904 = *L'Esposizione di Siena*, in «L'Illustrazione italiana», XXI/29, 1904, 56.
- L'Esposizione italiana* 1884 = *L'Esposizione italiana del 1884 in Torino*, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1884, 49-56.
- L'esposizione marchigiana* 1905 = *L'esposizione marchigiana. La Mostra di Arte Antica*, in «L'Esposizione Marchigiana», 1905, 219-220.
- LE QUEUX 1902 = W. LE QUEUX, *The Unnamed. A Romance of Modern Italy*, London, Hodder and Stoughton, 1902, 144-145, 339.
- Le 20,000 lire del Re a Siena* 1904 = *Le 20,000 lire del Re a Siena*, in «La Nazione», 23 aprile 1904, 1.
- LEVEY (a cura di) 2003 = M. LEVEY (a cura di), *The Burlington Magazine. A Centenary Anthology*, London and New Haven, Yale University, 2003.
- LEVI 1987 = D. LEVI, *Fortuna di Morelli: appunti sui rapporti fra storiografia artistica tedesca ed inglese*, in «Bergomum», LXXXII, 1987/3, 19-54.
- LEVI 1988 = D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi Editore 1988.
- LEVI 1990 = D. LEVI, *Design, scuole, musei: il modello inglese*, in *Storia del disegno industriale 1851-1918. II. Il grande emporio del mondo: 1851-1918*, Milano, Electa, 1990, 32-51.
- LEVI 1993/I = D. LEVI, *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in «The Burlington Magazine», CXXXV, 1993, 133-148.
- LEVI 1993/II = D. LEVI, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in AGOSTI, MANCA, PANZERI (a cura di) 1993 cit., I, 133-148, 136-138.
- LEVI 1996 = D. LEVI, *Cavalcaselle in Camposanto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, I/1, 1996, 337-352.
- LEVI, TUCKER 1997 = D. LEVI, P. TUCKER, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Venezia, Marsilio, 1997 («Saggi Marsilio»).
- LEWIS (a cura di) 1968 = R.W.B. LEWIS (a cura di), *The Collected Stories of Edith Wharton*, New York, Scribner's Son's, 1968, 2 voll.
- LINDSAY 1847 = A.W. CRAWFORD LORD LINDSAY, *Sketches of the History of Christian Art*, London, John Murray, 1847, 3 voll.
- L'inventario della miseria* 1904 = *L'inventario della miseria. Il catalogo degli oggetti di sommo pregio appartenenti ai privati*, in «Il Marzocco», IX/43, 23 ottobre 1904, 1.
- LISINI 1897 = A. LISINI, *Introduzione*, in F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della Provincia di Siena*, Siena, Stab. Tip. Carlo Nava 1897, III-VII.
- LISINI 1904 = A. LISINI, *Notizie di orafi e di oggetti di oreficeria senesi*, in *Arte Antica Senese. Volume II*, in «Buletino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 645-678.
- LISTER 1993 = W.B.C. LISTER, *A Bibliography of Murray's Handbooks for Travellers*, Norfolk, 1993.
- List of Books* 1887 = *List of Books in the Library of the Burlington Fine Arts Club*, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1887.
- L'ITALICO 1907 = L'ITALICO, *Da Siena a Perugia*, in «La Tribuna», 13 agosto 1907, 3.
- LITTLE 1999 = C.T. LITTLE, *Stati Uniti. Musei e collezioni* (voce), in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia

- italiana fondata da Giovanni Treccani, X, 1999, 824-830.
- LLOYD 1993 = C. LLOYD, *Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago, The Art Institute, 1993, 152-158.
- LOESCHER 1904 = F. LOESCHER, *Die Bildnisphotographie*. Berlin, G. Schmidt, 1904.
- LOCOROTONDO 1962 = G. LOCOROTONDO, *Azeglio, Vittorio Emanuele Taparelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1962, 757-758.
- LOFFREDA 1989 = B. LOFFREDA, *Elisa Ricci*, in M. L. BUSEGHIN 1989, cit., 83-84.
- LOGAN BERENSON 1904 = M. LOGAN BERENSON, *L'Exposition de l'Ancien Art Siennois*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXI/3, 1904, 200-214.
- LOGAN BERENSON 1907 = M. LOGAN BERENSON, *L'exposition d'ancien art ombrien à Pérouse*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXVIII, 1907, 218-236.
- LONGHI 1956 = R. LONGHI, *Officina ferrarese (1934)*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze, Sansoni, 1956, 64, 107, nota 118.
- LONGHI 1959 = R. LONGHI, *Vicenda delle mostre d'arte antica*, in «L'Approdo letterario», V/8, 1959, 3-22, 5.
- LONGHI 1969 = R. LONGHI, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in «Paragone», 235, 1969, 3-23, 5.
- LONJON 1983 = M. LONJON, *Maître de la Madone du Palais de Venise, vers 1340. Saint Paul*, in *L'art gothique siennois: enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*. Catalogo della mostra, Avignone, 1983, Florence, Centro Di, 1983, 145-146.
- LONGSTREET 1935 = G. W. LONGSTREET, *The Isabella Stewart Gardner Museum, Fenway Court, General Catalogue*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1935, 42, 82.
- LORENZI 2001 = L. LORENZI, *La fortuna critica*, in G. BENEDICENTI, L. LORENZI, *Andrea Delitto: catalogo delle opere*, Firenze, Centro Di, 2001, 143-149.
- LORENTZ 2004 = P. LORENTZ, *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Réunion des Musée Nationaux, 2004 («Collection solo», 29).
- LORENZI 1997 = L. LORENZI, *Riflessioni in margine ad alcune croci abruzzesi meno note*, in M.G. CIARDI DUPRÉ, L. LORENZI (a cura di), *Nicola da Guardiagrele e il suo tempo*. Atti del Convegno, Guardiagrele, 1996, Pescara, Gruppo 2003 Eventi, 1997, 135-148.
- LOSERIES 1998 = W. LOSERIES, *La scoperta dell'arte medievale: itinerari senesi*, in M. BOSSI, M. SEIDEL (a cura di), *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del XIX secolo*. Atti del convegno di studi, Firenze, 28-29 novembre 1996, Venezia, Marsilio, 1998, 128-155.
- Lo stile «Liberty» a Siena 1904 = Lo stile «Liberty» a Siena*, in «Il Regno», 1/22, 27 aprile 1904, 5.
- LUCKHURST 1951 = K.W. LUCKHURST, *The story of exhibitions*, London - New York, The Studio 1951.
- LUPATELLI 1907 = A. LUPATELLI, *Mostra di Antica Arte Umbra in Perugia*, Roma, Desclée Lefebure Editori, 1907.
- LUSINI 1904 = V. LUSINI, *Dell'Arte del Legname innanzi il suo statuto del 1426*, in *Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 183-246.
- LUSINI 1913/I = V. LUSINI, *Per lo studio della vita e delle opere di Duccio di Buoninsegna*, in «Rassegna d'arte senese», IX, 1913, 19-32.

- LUSINI 1913/II = V. LUSINI, *Duccio di Buoninsegna e il pavimento del Duomo di Siena*, in «Rassegna d'arte senese», IX, 1913, 74-91.
- LYGON, RUSSELL 1980 = D. LYGON, F. RUSSELL, *Tuscan Primitives in London Sales: 1801-1837*, in «The Burlington Magazine», CXXII, 1980, 112-117.
- MACQUOID 1905 = K. MACQUOID, *Pictures in Umbria*, London, T. Werner Laurie, 1905.
- MAFFII 1904/I = M. MAFFII, *L'anima di Siena e la mostra d'antica arte senese*, in «Il Regno», I/46, 9 ottobre 1904, 11-12.
- MAFFII 1904/II = M. MAFFII, *Per il Museo di Siena*, in «Il Regno», I/49, 30 ottobre 1904, 13.
- MAFFII 1904/III = M. MAFFII, *Per la chiusura della mostra di Siena. I*, in «Il Corriere Italiano», 9 ottobre 1904, 2.
- MAFFII 1904/IV = M. MAFFII, *Per la chiusura della mostra di Siena. II*, in «Il Corriere Italiano», 12 ottobre 1904, 1.
- MAIOCCHI 2001 = M.C. MAIOCCHI, *Camillo Boito e l'esposizione di Belle Arti di Milano del 1872. Un laboratorio per l'arte italiana, in Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», LXXIII, 2001, 5-11.
- MAMOLI ZORZI 2001 = R. MAMOLI ZORZI, *Introduction: collectors, collecting, and American literature*, in *eadem* (a cura di), *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*, Venezia, Marsilio Editori, 2001, 15-29 («I libri del Dipartimento di studi anglo-americani Università Ca' Foscari di Venezia»).
- MALAGUZZI VALERI 1903 = F. MALAGUZZI VALERI, *Siena*, in «Rassegna d'Arte», III/10, 1903, 158.
- MALAGUZZI VALERI 1904/I = F. MALAGUZZI VALERI, *La Mostra d'arte antica senese*, in «Il Marzocco», IX/17, 24 aprile 1904, 2.
- MALAGUZZI VALERI 1904/II = F. MALAGUZZI VALERI, *La mostra dell'antica arte senese*, in «L'Illustrazione Italiana», XXXI/21, 1904, 409-412.
- MARUCCHI (a cura di) 1956 = A. MARUCCHI (a cura di), G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno. Volume I Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma. Appendici*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, 55 («Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte», 1).
- MANGINI 1985 = G. MANGINI, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873 - 1915*, in G. MIRANDOLA (a cura di), «Emporium» e *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*. Catalogo della mostra, Bergamo, 1985, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, 39-80.
- MANIERI ELIA 2001 = G. MANIERI ELIA, *La nascita di un "sistema museale umbro" e la contrastata vicenda della salvaguardia del patrimonio nella regione dopo l'Unità d'Italia*, in E. BORSELLINO (a cura di), *Piccoli musei d'arte in Umbria*, Venezia, Marsilio, 2001, 21-30.
- MANIERI ELIA, TUCKER 2001 = G. MANIERI ELIA, P. TUCKER, *Reliquie, rappezature, falsificazioni: vicende critiche e materiali del mosaico con la Natività della Vergine, già sulla facciata del duomo di Orvieto*, in F. GENNARI SANTORI, L. IAMURRI (a cura di), *Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 73, 2001, 21-36.
- MANNI 1904 = G. MANNI, *Ode a Margherita di Savoia*, Siena, Tip. Calasanziana, 1904.
- MARCONI 2004 = P. MARCONI, *Il Borgo medievale di Torino. Alfredo D'Andrade e il borgo medievale in Italia*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e*

- storia nel Medioevo. Volume quarto. *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2004, 491-520, 499-520 («Arti e storia nel Medioevo» IV).
- MARCUCCI 1988 = R. MARCUCCI, *Tito Sarrocchi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*. Catalogo della mostra, Siena, 1988, Milano - Roma, Arnoldo Mondadori Editore/De Luca Edizioni d'Arte, 1988, 124-129, 262-263.
- MARGUERY 1925/I = H. MARGUERY, *Un pionnier de l'histoire de l'art: Thoré-Bürger (deuxième article)*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXVII, 1925, 295-311, 296-297.
- MARGUERY 1925/II = H. MARGUERY, *Un pionnier de l'histoire de l'art: Thoré-Bürger (troisième et dernier article)*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXVII, 1925, 367-380, 369-370, 374.
- MARGUILLIER 1904 = A. MARGUILLIER, *L'exposition des maîtres anciens à Düsseldorf*, in «Gazette des Beaux Arts», XXXII/3, 1904, 265-286.
- MARIANELLI 1971 = M. MARIANELLI (a cura di), *Rudolf Borchardt. Scritti italiani e italici*, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, CXVIII.
- MARINI 1988 = M. MARINI, *Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in *Siena tra Purismo e Liberty*. Catalogo della mostra, Siena, 1988, Milano - Roma, Arnoldo Mondadori Editore/De Luca Edizioni d'Arte, 1988, 266-286, 266-268.
- MARTIN 2004/I = F.-R. MARTIN, *Henri Bouchot et la "seconde redécouverte des maîtres anciens"*, in D. THIEBAUT, P. LORENTZ, F.-R. MARTIN (a cura di), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Catalogo della mostra, Parigi, 2004, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 2004, 24-34.
- MARTIN 2004/II = F.-R. MARTIN, *La gloire des Primitifs français (1904-1945)*, in D. THIEBAUT, P. LORENTZ, F.-R. MARTIN (a cura di), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Catalogo della mostra, Parigi, 2004, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 2004, 59-74, 66-69.
- MATHER 1912 = F.J. MATHER, *The Collectors, being Cases mostly under Ninth and Tenth Commandment*, New York, H. Holt and company, 1912.
- MAUREL 1906 = A. MAUREL, *Petites villes d'Italie. Toscane - Vénétie*, Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1906.
- MEYER 2001 = S.A. MEYER, *La storia delle arti del disegno (1798-1820) di Johann Dominicus Fiorillo con un'antologia di scritti*, Bologna, Minerva Edizioni, 2001.
- MAZZA (a cura di) 1902 = A. MAZZA (a cura di), G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Volume nono Domenico di Bartolo e la scuola senese del secolo XV. Ottaviano Nelli. Gentile da Fabriano. Allunno ed altri pittori della scuola umbra. Benedetto Bonfigli e Fiorenzo di Lorenzo. Pietro Perugino*, Firenze, Successori Le Monnier 1902.
- MAZZI 1998 = M.C. MAZZI, *Cronaca di una raccolta municipale: Todi e il suo 'circondario'*, in M.C. MAZZI, B. TOSCANO (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Todi: dipinti*, Milano, Electa/Editori Umbri Associati, 1998, 25-76, 56-65 («Catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria»).
- MAZZOCCA 1981 = F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in F. ZERI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte terza Situazioni momenti indagini. Volume secondo Grafica ed immagine. II. Illustrazione fotografica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1981, 322-419, 340, 377, figg. 455-456.
- MAZZOCCA 1989 = F. MAZZOCCA, *Conoscitori ed artisti tedeschi a Firenze tra Rumohr e l'"Antologia"*, in M. BOSSI, L. TONINI (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera*

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

- dell'Ottocento. Atti del convegno, Firenze, 1986, Firenze, Centro Di, 1989, 43-51.
- MAZZOCCA 1996 = F. MAZZOCCA, *Fortune ottocentesche*, in C. BARACCHINI, E. CASTELNUOVO (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1996, 165-180 («Biblioteca di storia dell'arte» 27).
- MAZZONI 2001 = G. MAZZONI, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001.
- MAZZONI 2004 = G. MAZZONI, *Icilio Federico Joni, Biccherna (verso) Stile del XV secolo*, in *idem* (a cura di), *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*. Catalogo della mostra, Siena, 2004, Siena, Protagon Editori, 2004, 134-135.
- MCCARTHY 1991 = K. MCCARTHY, *Women's Culture. American Philanthropy and Art, 1830-1930*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 98-99.
- MCCLINTOCK 1996 = K. MCCLINTOCK, *The Classroom and the Courtyard: Medievalism in American Highbrow Culture*, in E. BRADFORD SMITH (a cura di), *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*. Catalogo della mostra, University Park, 1996, University Park (Pa.), Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University, 1996, 41-53.
- MENGOZZI 1904 = N. MENGOZZI, *Il Monte dei Paschi. Lavori artistici*, in *Arte Antica Senese. Volume II*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 433-636.
- MESSINA 1997 = M.G. MESSINA, *In Italia, l'arte ha da essere italiana? Arti figurative e costruzione d'identità*, in S. BERTELLI (a cura di), *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, 100-132 («Quaderni del castello di Gargonza» 11).
- METZ 1798 = C. M. METZ, *Imitations of Ancient and Modern Drawings from Restoration of the Art in Italy to the present time*, London, printed from the author, 1798.
- MEZZANOTTE 1966 = P. MEZZANOTTE, *Beltrami, Luca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1966, 71-74.
- MIDDELDORF 1976 = U. MIDDELDORF, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools XIV-XIX century*, London, Phaidon Press, 1976, 25-29.
- MIARELLI MARIANI 2002 = I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, in *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», LXXVII, 2002, 5-23.
- MILANESI 1852-1858 = G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, presso On. Porri, 1852-1858, 3 voll.
- MILONE 1993 = A. MILONE, «Non vi era giorno che non acquistassi frammenti bellissimi per la storia delle Arti», in C. BARACCHINI (a cura di), *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*. Catalogo della mostra, Pisa, 1993, Firenze, Studio per le edizioni scelte, 1993, 45-59.
- MILONE 2004 = A. MILONE, *Pisa officina dei primitivi*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004 («Pubblicazioni della Classe di Lettere e Filosofia. Scuola Normale Superiore Pisa» 33).
- MILTON 1816 = H. MILTON, *Letters on the fine arts, written from Paris in the year 1815*, London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816.
- MIMITA LAMBERTI 1982 = M. MIMITA LAMBERTI, *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in *L'arte in mostra*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XVIII, 1982, 37-54.

- MINA 1904 = L. MINA, *Impressioni Senesi ed Appunti sulla Mostra d'Arte Antica*, Alessandria, G.M. Piccone, 1904.
- MIRAGLIA 1981 = M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. ZERI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini. Volume secondo. Grafica e immagine*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1981, 421-543.
- MIRANDOLA 1985/I = G. MIRANDOLA, *Libro, stampa, editoria tra Ottocento e Novecento*, in *idem* (a cura di), «*Emporium*» e *Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*. Catalogo della mostra, Bergamo, 1985, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, 9-20.
- MIRANDOLA 1985/II = G. MIRANDOLA, *Scienza e tecnologia in «Emporium» e nella produzione dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, in *idem* (a cura di), «*Emporium*» e *Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*. Catalogo della mostra, Bergamo, 1985, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, 271-280, 271-272.
- MODIGLIANI 1904 = E. MODIGLIANI, *Un quadro sconosciuto di Simone Martini*, in «*Emporium*», XX/115, 1904, 71-72.
- MONCIATTI, PICCININI 2004 = A. MONCIATTI, C. PICCININI, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore 2004, 811-846 («*Arti e storia nel Medioevo*» IV).
- Mond Collection* 1910 = *Mond Collection. An Appreciation by J.P. Richter*, London, John Murray, 1910, 2 voll.
- MONTANARI (a cura di) 2001 = T. MONTANARI (a cura di), F. HASKELL, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa, Scuola Normale Superiore 2001.
- MORGAN 1989 = H.W. MORGAN, *Keepers of Culture. The Art Thought of Kenyon Cox, Royal Cortissot and Frank Jewett Mather Jr.*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 1989, 105-138.
- MORI 1915 = A. MORI, *Gli albori del giornalismo senese*, in «*La cultura moderna. Natura e arte*», XIV/5, 30 gennaio 1915, 319-325.
- Mostra* 1904 = *Mostra dell'Antica Arte Senese, Aprile - Agosto 1904. Catalogo generale illustrato*, Siena, Tip. e Lit. sordomuti di L. Lazzeri, 1904.
- Mostra d'arte antica* 1904 = *Mostra d'arte antica*, in «*Il Regno*», I/14, 28 febbraio 1904, 14.
- Mostra della città di Roma* 1884 = *Mostra della città di Roma alla Esposizione di Torino nell'anno 1884*, Roma, Tipografia dei Fratelli Centenari, 1884.
- Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904)* 1905 = *Mostra dell'Antica Arte Senese (Anno 1904). Resoconto e memorie*, Siena, Tipografia Nuova, 1905.
- MOZZO 2004 = M. MOZZO, *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia cit.*, 847-870 («*Arti e storia nel Medioevo*» IV).
- MUÑOZ 1904 = A. MUÑOZ, *Byzantinische Kunstwerke in der Mostra dell'antica Arte Senese (Siena 1904)*, in «*Byzantinische Zeitschrift*», XIII, 1904, 705-708.
- MUÑOZ 1906 = A. MUÑOZ, *L'Art Byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome, Danesi, Editeur, 1906.
- MUÑOZ 1911 = A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff. Seconde partie. Moyen-Âge – Renaissance, Époque moderne*, Rome, Imprimerie de l'unione editrice, 1911, 9-10.

- MUSACCHIO 1994 = M. MUSACCHIO (a cura di), *L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890). Inventario*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994, 2 voll («Pubblcazioni degli Archivi di Stato. Strumenti» CXX).
- Museografia italiana* 2003 = *Museografia italiana negli Anni Venti: il museo di ambientazione*. Atti del convegno, Feltre, 2002, Feltre, Comune di Feltre, 2003.
- MUSSET 1867 = A. DE MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, in *Oeuvres de Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1867, 421-505, 430.
- NARDI 2001 = C. NARDI, *Archeologia e costruzione nazionale in Italia nei secoli XIX e XX. Percorsi di ricerca tra le fonti dell'Archivio centrale dello Stato*, in *Antiquités, Archéologie et construction nationale au XIX<sup>e</sup> siècle*. Giornate di studio, Roma, 29-30 aprile 1999, Ravello 7-8 aprile 2000, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CXIII/2, 2001, 657-663, 661.
- NATALI 1905 = G. NATALI, *L'arte marchigiana*, Macerata, 1905.
- NAZZARI 1907 = G.U. NAZZARI, *L'antica arte umbra alla mostra di Perugia (1907). Estratti dal Resto del Carlino di Bologna e dall'Unione Liberale di Perugia*, Perugia, Tipografia Guerriero Guerra, 1907.
- NERI 1981 = S. NERI (a cura di), *Palio e ponte*, Palermo, Edikronos, 1981.
- NERI 1997 = M.L. NERI, *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*, in S. BERTELLI (a cura di), *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, 133-169, 145-146 («Quaderni del castello di Gargonza» 11).
- NERI 1999 = S. NERI, *Viaggio in Toscana per illustrare il libro di Maurice Hewlett. 1901 e 1902. Da 'The Adventures of an Illustrator', Little, Brown and Co., Boston, 1925, cap. XXX*, in A. BRILLI, S. NERI (a cura di), *An American Artist In Tuscany. Un Artista Americano in Toscana (1858-1926)*. Catalogo della mostra, Sansepolcro, 1999, Cinisello Balsamo, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1999, 34-40, 36.
- New Year's Day* 1903 = *New Year's Day*, in «The Studio», XXVII, 1903, 318.
- NICEFORO 1904 = A. NICEFORO, *Sempre più poveri?*, in «Il Corriere Italiano», 20 ottobre 1904, 1-2.
- NOCKLES 1994 = P.B. NOCKLES, *The Oxford Movement in context. Anglican High Churchmanship 1760-1857*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- NORRIS 1994 = M. NORRIS, *Deconstruction and The House of Mirth*, in S. BENSTOCK (a cura di), *Edith Wharton. The House of Mirth. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from five Contemporary Critical Perspectives*, Boston and New York, Bedford Books of St. Martin's Press, 1994, 419-446, 437-442.
- Noteworthy Paintings* 1904 = *Noteworthy Paintings in American Private Collections edited by John La Farge and August F. Jaccaci. Prospectus*, New York, Merril and Baker, 1904, 6.
- Notice des tableaux exposés* 1815 = *Notice des tableaux exposés dans la galerie du musée*, Paris, L.-P. Dubray, 1815.
- Notice des tableaux* 1815<sup>2</sup> = *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et plusieurs autres tableaux de différentes écoles, Exposés dans le Grand Salon du Musée Royal*, Paris, Dubray et C.<sup>e</sup> Imprimeurs, 1815<sup>2</sup>.
- Notizie* 1904 = *Notizie*, in «Il Regno», I/43, 18 settembre 1904, 15-16.

- Notizie* 1905 = *Notizie*, in «Le Marche», V, 1905, 331-332.
- OCCHINI 1939 = P.L. OCCHINI, *Fabio Bargagli Petrucci*, in «Bullettino senese di storia patria», XLVI, 1939, 277-296.
- OJETTI 1904 = U. OJETTI, *La Mostra d'arte senese antica*, in «Il Corriere della Sera», 23 aprile 1904, XX/112, 1.
- OJETTI 1906 = U. OJETTI, *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1906, 159, 189.
- Old Masters at Düsseldorf* 1904 = *Old Masters at Düsseldorf*, in «The Times Literary Supplement», 16 settembre 1904, III/140, 281.
- OLCOTT 1904/I = L. OLCOTT, *Di alcune opere poco note di Matteo di Giovanni*, in «Rassegna d'Arte», IV/5, 1904, 65-68.
- OLCOTT 1904/II = L. OLCOTT, *Un quadro attribuito a Salvanello*, in «Rassegna d'Arte», IV/9, 1904, 141-142.
- OLCOTT 1907 = L. OLCOTT, *Artistic Guide to Siena: with 32 illustrations and Map*, Firenze, Società editrice Fiorentina, [1907].
- OLIVA 1904 = D. OLIVA, *Quadri viventi di dame e cavalieri, evocazione della Badia di Grottaferrata*, in «Il Giornale d'Italia», 21 aprile 1904, 2.
- On collecting* 1903 = *On collecting and collectors*, in «The Studio», XXVII, 1903, 156.
- On colour* 1903 = *On colour and the sense of colour*, in «The Studio», XXVII, 1903, 78.
- On respect* 1906 = *On respect for old age*, in «The Studio», XXXVII, 1906, 94.
- On the encouragement* 1904 = *On the encouragement of decorative art*, in «The Studio», XXXI, 1904, 188.
- On the prices* 1904 = *On the prices of pictures*, in «The Studio», XXXI, 1904, 372.
- On the worship of the Old Masters* 1904 = *On the worship of the Old Masters*, in «The Studio», XXX, 1904, 94.
- OTTLEY 1823 = W.Y. OTTELY, *The Italian School of Design being a Series of facsimiles of original Drawings by the most eminent Painters and Sculptors of Italy with biographical Notices of the Artists and Observations on their Works*, London, Taylor and Hessey, 1823.
- Osimo* 1904 = *Osimo. Furto nel Duomo*, in «Rassegna d'Arte», IV/10, 1904, s. p.
- Our Letter from Siena. Local items* 1904 = *Our Letter from Siena. Local items*, in «The Italian Gazette and Florence Gazette», January 12<sup>th</sup>, 1904, 10.
- OVIDI (a cura di) 1864 = E. OVIDI (a cura di), *Scritti del cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza*, Roma, Tipografia Salviucci, 1864, 1-41.
- PACCHIEROTTI 1995 - 1996 = L.S. PACCHIEROTTI, *La Mostra dell'antica arte senese: Siena: aprile-ottobre 1904* Tesi di laurea, Siena, Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia (Professor Giuseppe Cantelli), 1995-96.
- PACCHIEROTTI 2002 = L.S. PACCHIEROTTI, *Il Santa Maria della Scala e la mostra dell'antica arte senese*, in «Il Giornale di Santa Maria della Scala», III/7, 2002, 6.
- PACCHIEROTTI, ROCCHIGIANI 2003 = L.S. PACCHIEROTTI, R. ROCCHIGIANI, *Una mostra memorabile. Il ricordo di una esposizione unanimemente apprezzata che ancor oggi fa parlare di sé*, supplemento a «Il Carroccio», XIX, 108, 2003, 3-22, 17-20
- PACCHIEROTTI 2005/I = L.S. PACCHIEROTTI, *La Mostra dell'Antica Arte Senese 17 aprile - 30 ottobre 1904*, in G. CANTELLI, L.S.

- PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 51-69.
- PACCHIEROTTI 2005/II = L.S. PACCHIEROTTI, *Scultura in gesso in mostra. La Gipsoteca Comunale e la cultura delle "copie" a Siena nell'ultimo quarto del XIX secolo*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 202-220.
- PACCHIEROTTI 2005/III = L.S. PACCHIEROTTI, *Mostra dell'Antica Arte Senese. Catalogo Illustrato*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 222-223.
- PACCHIEROTTI 2005/IV = L.S. PACCHIEROTTI, *Maestro dell'Osservanza e Sano di Pietro. San Giorgio e il drago, quarto decennio del XV secolo*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 280-281.
- PACINI 2003 = P. PACINI, *Jacques Maritain e la riscoperta della spiritualità dei Primitivi*, in «Città di Vita», LVIII, 2003, 567-588.
- PAILLOT DE MONTABERT 1812 = J.N. PAILLOT DE MONTABERT, *Dissertation sur les Peintures du Moyen Âge, et sur celles qu'on a appelé Gothiques*, in «Magasin Encyclopédique», Mars 1812, 53-90, 339-358.
- PALADILHE 1971 = J. PALADILHE, *Eudel, Paul*, in *Dictionnaire de biographie française*, XIII, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1971, 238.
- Palio e Contrade* 1987 = *Palio e Contrade tra Ottocento e Novecento*. Catalogo della mostra, Siena, 1987, Siena, Edizioni Alsaba [1987], 19, figg. 2, 56.
- PALUSTRE 1888 = L. PALUSTRE, *Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887*. Catalogo della mostra, Tours, 1887, Tours, 1888.
- PÀNTINI 1904 = R. PÀNTINI, *Il Cuore di Siena. Il Palio e la mostra*, in «Il Regno», I/22, 27 aprile 1904, 10-12.
- Parigi – Esposizione artistica* 1904 = *Parigi – Esposizione artistica*, in «Rassegna d'Arte», IV/1, 1904, 13.
- PARPAGLIOLO 1935 = L. PARPAGLIOLO, *Corrado Ricci e la legislazione delle belle arti*, in *In memoria di Corrado Ricci* cit., 135-147.
- PARRI 2005 = G. PARRI, *Taddeo di Francesco, Giusa di Frosino e Andrea di Bartolo. Cassa per votazioni dei governatori della Repubblica 1400-1410*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 240-241.
- PASSAVANT 1820 = J. D. PASSAVANT, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges der selben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerei zu betrachten ist*, Heidelberg, Oswald, 1820.
- PATCH 1772 = T. PATCH, *[Pitture di Giotto nella Chiesa del Carmine, disegnate e incise da T. Patch]*, Firenze, 1772.
- PELLEGRINI 2005 = E. PELLEGRINI, *Abscondi non potest civitas supra montem posita. La Mostra dell'Antica Arte Senese e la scoperta di una storia iconografica della città*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della

- mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 110-121, 118-119.
- PENNY 2004 = N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. Volume I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London, National Gallery Company, 2004.
- PÉRATÉ 1896 = A. PÉRATÉ, *L'exposition d'art religieux à Orvieto*, in «Gazette des Beaux-Arts», s.III, XVI, 1896, 497-505.
- PÉRATÉ 1904/I = A. PÉRATÉ, *L'Expositions d'Art Siennois à Sienne & à Londres*, in «Les Arts», XXXIII, 1904, 2-16.
- PÉRATÉ 1904/II = A. PÉRATÉ, *L'Expositions d'Art Siennois à Sienne & à Londres*, in «Les Arts», XXXIV, 1904, 10-25.
- Per comodo dei forestieri* 1904 = *Per comodo dei forestieri*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/18, 3 marzo 1904, 2.
- Per il movimento dei forestieri* 1904 = *Per il movimento dei forestieri*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/25, 27 marzo 1904, 2.
- Per il Palio* 1904 = *Per il Palio*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/30, 14 aprile 1904, 2.
- PERKINS 1903 = F. MASON PERKINS, *Andrea Vanni*, in «The Burlington Magazine», II/6, 1903, 309-325.
- PERKINS 1904/I = F. MASON PERKINS, *Un quadro sconosciuto del Sassetta*, in «Rassegna d'Arte», IV/5, 1904, 76-77.
- PERKINS 1904/II = F. MASON PERKINS, *Un altro quadro del Sassetta*, in «Rassegna d'Arte», IV/10, 1904, 156-157.
- PERKINS 1904/III = F. MASON PERKINS, *The Sienese Exhibition of Ancient Art*, in «The Burlington Magazine», V/XVIII, 1904, 581-587.
- PERKINS 1904/IV = F. MASON PERKINS, *La pittura alla Mostra d'arte antica in Siena*, in «Rassegna d'Arte», IV/10, 1904, 145-153.
- PERKINS 1904/V = F. MASON PERKINS, *Di alcune miniature nella Mostra d'Arte antica in Siena*, in «Rassegna d'Arte», IV/11, 1904, 174-175.
- PERKINS 1904/VI = F. MASON PERKINS, *The Forgotten Masterpiece of Ambrogio Lorenzetti*, in «The Burlington Magazine», V, 1904, 81-84.
- PERKINS 1905 = F. MASON PERKINS, *Pittura senese negli Stati Uniti*, in «Rassegna d'Arte Senese», I, 1905, 74-78.
- PERKINS 1907/I = F.M. PERKINS, *La pittura dell'Esposizione di arte antica, di Perugia*, in «Rassegna d'arte», VII/6, 88-95.
- PERKINS 1907/II = F.M. PERKINS, *La pittura dell'Esposizione di arte antica di Perugia*, in «Rassegna d'arte», VII/8, 113-119.
- PERKINS 1913/I = F.M. PERKINS, *Appunti sulla mostra ducciana a Siena*, in «Rassegna d'arte», XIII, 1913, 5-9, 35-40.
- PERKINS 1913/II = F.M. PERKINS, *Appunti sulla mostra ducciana a Siena (continuazione e fine)*, in «Rassegna d'arte», XIII, 1913, 35-40.
- PERKINS 1920/I = F. MASON PERKINS, *Some Sienese Paintings in American Collections. Part one*, in «Art in America», VIII/5, 1920, 195-210.
- PERKINS 1920/II = F. MASON PERKINS, *Some Sienese Paintings in American Collections. Part two*, in «Art in America», VIII/6, 1920, 272-292.
- Per la chiusura* 1904 = *Per la chiusura della mostra dell'arte antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/87, 30 ottobre 1904, 1.
- Per la Mostra dei Negozi* 1904 = *Per la Mostra dei Negozi*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/38, 12 maggio 1904, 3.
- Per la Mostra dell'Antica Arte senese* 1904 = *Per la Mostra dell'Antica Arte senese*, in «Il Regno», I/8, 17 gennaio 1904, 14.

- Per la mostra dell'arte antica 1904 = Per la mostra dell'arte antica*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/19, 6 marzo 1904, 1-2.
- Per la tutela dei monumenti 1904 = Per la tutela dei monumenti*, in «La Nazione», 22 ottobre 1904, 1.
- Per l'Esposizione dell'antica arte senese 1904 = Per l'Esposizione dell'antica arte senese*, in «La Nazione», 19 aprile 1904, 1.
- Per l'Esposizione di Siena 1904 = Per l'Esposizione di Siena*, in «La Nazione», 27 marzo 1904, 1.
- PERI 1999 = P. PERI, *Collezioni e collezionisti italiani di merletti antichi*, in C. PAGGI COLUSSI (a cura di), *Nobili intrecci. La collezione di merletti della Marchesa Viola Cambiaso Peirano*. Catalogo della mostra, Milano, 1999, Napoli, MP Edizioni d'arte, 1999, 21-31.
- Per il convegno del Touring Club 1904 = Per il convegno del Touring Club*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/35, 1 maggio 1904, 2.
- PETERS 2002 = D. PETERS, *Fotografie als 'technisches Hilfsmittel' der Kunstwissenschaft*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XLIV, 2002, 167-206.
- PETRIOLI 1994 = P.G. PETRIOLI, *Come abbiamo perso un ricco patrimonio, quell'arte svenduta*, in «Il nuovo Campo di Siena», XV/20, 19 maggio 1994, 9.
- PETRIOLI 1996/I = P.G. PETRIOLI, *Da Lord Lindsay a Bernard Berenson. La pittura senese nella storia dell'arte anglosassone*, in *Siena tra storia e mito nella cultura anglosassone*. Atti della Giornata di studi, Siena, 1995, Siena, Betti editrice, 1996, 38-51.
- PETRIOLI 1996/II = P.G. PETRIOLI, *L'arte antica senese nel collezionismo anglosassone*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XVII, 1996, 379-395.
- PETROCCHI 1904 = L. PETROCCHI, *Cattedrale di Massa Marittima: L'altar maggiore, lavoro di Flaminio Del Turco, senese*, in *Arte Antica Senese. Volume II*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 637-644.
- PETTENATI 1978 = S. PETTENATI, *Il marchese Emanuele d'Azeglio e il collezionismo ottocentesco*, in *eadem, I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino, Museo civico di Torino, 1978, IL-LXIII, L-LII.
- PETTENATI 1995 = S. PETTENATI, *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo*, in S. PETTENATI, A. CROSETTI, G. CARITÀ (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate e filantropo*. Atti della Giornata di studio, Savigliano, 7 novembre 1992, Torino, Musei civici di Torino, 1995, 51-64, 52.
- PEVSNER 1939 = N. PEVSNER, *An Exhibition of British Medieval Art*, in «The Burlington Magazine», LXXV, 1939, 13-17.
- Photographic Archives 1986 = Photographic Archives. Arxiu Mas*, in «Visual Resources», III/2, 1986, 117-118.
- PIANTONI 1981 = G. PIANTONI, *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in G. PIANTONI, S. SUSINNO (a cura di), *cit.*, 30-38, 35-37.
- PIANTONI, SUSINNO (a cura di) 1981 = G. PIANTONI, S. SUSINNO (a cura di), *I Nazareni a Roma*. Catalogo della mostra, Roma, 1981, Roma, De Luca, 1981.
- PICCIRILLI 1904 = P. PICCIRILLI, *Oreficeria medievale abruzzese*, in «L'Arte», VII, 1904, 67-73.
- PICCIRILLI 1905/I = P. PICCIRILLI, *La mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti», XX, 1905, 434-438.
- PICCIRILLI 1905/II = P. PICCIRILLI, *La mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti», XX, 1905, 539-548.

- PICCIRILLI 1905/III = P. PICCIRILLI, *Mostra d'arte antica abruzzese. Alla vigilia dell'apertura*, in «L'Illustrazione abruzzese», n.s. I/3, 1905, 71-72.
- PICONE PETRUSA 1988/I = M. PICONE PETRUSA, *1861 Firenze. Esposizione nazionale 15 settembre – 8 dicembre*, in M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori Editore, 1988, 78-81 («Quaderni di Disegno come scrittura/lettura» 6/1988).
- PICONE PETRUSA 1988/II = M. PICONE PETRUSA, *1911 Roma. Esposizione internazionale (28 marzo – 31 dicembre)*, in M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori Editore, 1988, 122-127 («Quaderni di Disegno come scrittura/lettura» 6/1988).
- PICONE PETRUSA, PESSOLANO, BIANCO 1988 = M. PICONE PETRUSA, M. R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori Editore, 1988.
- PICONE PETRUSA 1997 = M. PICONE PETRUSA, *The Italian Renaissance at exhibitions during the later nineteenth century*, in R. PAVONI (a cura di), *Reviewing the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in nineteenth-century Italian Art and Decoration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 207-238, 237 («Cambridge Studies in Italian History and Culture»).
- Pictures, drawings, designs 1883 = Pictures, drawings, designs and studies by the late Dante Gabriele Rossetti. Born 1828; Died 1882*, Catalogo della mostra, Londra, 1883, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1883.
- PIERINI 1997 = M. PIERINI, *Le riviste d'arte a Siena nella prima metà del Novecento*, in R. BARZANTI, G. CATONI, M. DE GREGORIO (a cura di), *Storia di Siena III. L'età contemporanea*, Siena, Edizioni Alsaba 1997, 173-186, 174-176.
- PIERINI 2000 = M. PIERINI, *Simone Martini*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000.
- Pittura senese 1903 = Pittura senese*, in «Il Regno», I/2, 6 dicembre 1903, 9-11.
- PIZZORUSSO 1993 = C. PIZZORUSSO (a cura di), P. BOURGET, *La dama che ha perduto il suo pittore*, Firenze, Giunti, 1993.
- POGGI 1904 = G. POGGI, *La mostra d'antica arte senese*, in «Emporium», XX/115, 1904, 31-48.
- POPE-HENNESSY 1947 = J. POPE HENNESSY, *Sieneese Quattrocento Painting*, Oxford & London, Phaidon Press Ltd., 1947, 30.
- POPE-HENNESSY 1987 = J. POPE-HENNESSY, *The Robert Lehman Collection. I. Italian Paintings*, New York, The Metropolitan Museum of Art - Princeton University Press, 1987.
- PORCIANI 1997 = I. PORCIANI, *Identità locale – identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in O. JANZ, P. SCHIERA, H. SIEGRIST (a cura di), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1997, 141-182 («Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento» Quaderno 46).
- Portfolio 1894 = Portfolio of photographic reproductions of pictures of the Early Italian Art Exhibition*, London, The New Gallery, 1894.
- POST 1930-1966 = C.R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1930-1966, 14 voll.
- Premi del «Marzocco» 1903 = Premi del «Marzocco» per l'anno 1903*, in «Il Marzocco», VIII/1, 4 gennaio 1903, 4.

- PRENTICE 1981<sup>3</sup> = R. PRENTICE, *Good intent, good offices*, in *idem* (a cura di), *The National Trust for Scotland Guide*, London, Jonathan Cape, 1981<sup>3</sup>, 305-310, 306-307.
- PRETI HAMARD 1999/I = M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre. «La partie historique qui manquait au Musée»*, in M.-A. DUPUY (a cura di), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*. Catalogo della mostra, Parigi, 1999-2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 226-243.
- PRETI HAMARD 1999/II = M. PRETI HAMARD, *Liste des œuvres de l'exposition des «écoles primitives» en 1814*, in M.-A. DUPUY (a cura di), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*. Catalogo della mostra, Parigi, 1999-2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 508-510.
- PRETI HAMARD 1999/III = M. PRETI HAMARD, *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et plusieurs autres tableaux de différentes écoles, Exposés dans le Grand Salon du Musée Royal* numm. 175, 176 (scheda a cura di), in M.-A. DUPUY (a cura di), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*. Catalogo della mostra, Parigi, 1999-2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 165.
- PREVITALI 1962 = G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo romantico*, in «Paragone», XIII/149, 1962, 32-51.
- PREVITALI 1964 = G. PREVITALI, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vassari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.
- PREVITALI 1965 = G. PREVITALI, *Les Primitifs et les collectionneurs au 18<sup>e</sup> siècle*, in «L'Œil», CXXI, 1965/I, 2-15, 66-67 (tradotto da *La fortuna dei Primitivi* 1965).
- PREVITALI 1989<sup>2</sup> = G. PREVITALI, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vassari ai Neoclassici*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989<sup>2</sup>.
- PROBST 2003 = S.E.L. PROBST, *Opera Museo Stibbert: casa e museo*, in G. KANNÈS (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*. Atti del Convegno di Studi, Saluzzo, 13-14 settembre 1996, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2003, 63-72, 67.
- PUCCHINELLI 2005 = B. PUCCHINELLI, *La Sezione di Legni Intagliati alla Mostra del 1904. L'intaglio a Siena nell'Ottocento e nel primo Novecento e i disegni della Scuola dell'Ornato*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCHINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 157-175.
- PULLAN 1998 = A. PULLAN, *Public goods or private interests? The British Institution in the early nineteenth century*, in A. HEMINGWAY, W. VAUGHAN (a cura di), *Art in the bourgeois society, 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press 1998, 27-44.
- Quadri falsi* 1904 = *Quadri falsi nella galleria di Monaco*, «L'Arte», nuova s., VII/9-10, 1904, 391.
- RAGGHIANI 1973<sup>2</sup> = C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1973<sup>2</sup>, 119, 130.
- RAGONIERI 2003 = G. RAGONIERI, *Duccio di Buoninsegna. Maestà*, in A. BAGNOLI, R. BARTALINI, L. BELLOSI, M. LACLOTTE (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, 208-233.
- READ 1926 = H. READ, *Obituary Notice. Lieut. Colonel George Babington Croft Lyons*, in «The Antiquaries Journal», VI, 1926, 451-452.
- REFF 1963 = T. REFF, *Degas's Copies of Older Art*, in «The Burlington Magazine», CV, 1963, 241-251, 241, 246.

- Re Vittorio Emanuele a Siena 1904 = Re Vittorio Emanuele a Siena, in «La Stampa», 18 aprile 1904, 1. Bildende Kunst», nuova s. XVI, 1905, 99-108.
- RICE 1985 = E. RICE, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985, 104-105. RIDLEY 2004 = J. RIDLEY, *Lindsay, David Alexander Edward*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, XXXIII, 2004, 864-865.
- RICCI 1887 = C. RICCI, *L'arte dei bambini*, Bologna, Nicola Zanichelli 1887. RIEPENHAUSEN, RIEPENHAUSEN 1810 = F. RIEPENHAUSEN, J.C. RIEPENHAUSEN, *Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung*, Tübingen, J.C. Cotta'schen, 1810, 2 voll.
- RICCI 1904/I = C. RICCI, *A Siena. Per la mostra d'arte antica*, in «Il Marzocco», IX/14, 3 aprile 1904, 1. RIO 1861-1867 = A.-F. RIO, *De l'art chrétien*, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1861-1867, 4 voll.
- RICCI 1904/II = C. RICCI, *Sempre della mostra di Siena*, in «Il Marzocco», IX/16, 17 aprile 1904, 4. RISSOTTO 1997 = L. RISSOTTO, *La nascita della "professione" di restauratore tra Ottocento e Novecento*, in S. MARCONI, (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma, Edizioni Quasar, 1997, 271-276.
- RICCI 1904/III = C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904 («Collezione di monografie illustrate. s.V. Raccolte d'Arte» 1). ROBERTS 1986 = H. ROBERTS, *Documents in the history of Visual Documentation: Bernard Berenson on Isochromatic Film*, in «Visual Resources», III/2, 1986, 131-138.
- RICCI 1904/IV = C. RICCI, *Giovanni da Siena, in Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 247-310. ROBERTS 1992 = H.E. ROBERTS, *The Medieval Spirit of Pre-Raphaelitism*, in L. DE GIROLAMI CHENEY, *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewistown Queenston Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, 15-26.
- RICCI 1904/V = C. RICCI, *La mostra d'arte sacra in Ravenna*, in «Emporium», XX/117, 1904, 180-195. ROBERTS 1995 = H.E. ROBERTS, *Documents in the History of Visual Documentation. Bernard Berenson on Isochromatic Film*, in *eadem* (a cura di), *Art history through the camera's lens*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1995, 123-126, e 127-131.
- RICCI 1977 = G. RICCI, *Gli incunaboli del Baedeker. Siena e le prime guide del viaggio borghese*, in «Ricerche storiche», VII/2, 1977, 345-381. ROBINSON 1862 = J.C. ROBINSON (a cura di), *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediaeval, renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum, June 1862*. Catalogo della mostra, Londra, 1862, London, printed
- RICHARDSON 1991 = J. RICHARDSON, *Picasso 1881-1906*, Milano, Leonardo, 1991.
- RICHTER 1901 = L.M. RICHTER, *Siena*, Leipzig und Berlin, E.U. Seemann 1901 («Berümete Kunstsätten», 9).
- RICHTER 1904 = L.M. RICHTER, *The exhibition of the French Primitives in Paris*, in «The Studio», XXXII, 1904, 191-197.
- RICHTER 1905 = L.M. RICHTER, *Die Ausstellungen alter sienischer Kunst in London und Siena*, in «Zeitschrift für

- by George E. Eyre and William Spottiswoode, 1862.
- ROBINSON 1975 = D. ROBINSON, *Burne-Jones, Fairfax Murray and Siena*, in «Apollo», CII, 1975, 348-351.
- ROMANELLI 1970 = P. ROMANELLI, *Boni, Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970, 75-77.
- ROMBAI 1997 = L. ROMBAI, *L'Italia come espressione geografica. Stato e autonomie locali dopo l'unificazione nazionale*, in S. BERTELLI (a cura di), *La chioma della vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1997, 37-52, 46-51 («Quaderni del castello di Gargonza» 11).
- ROSDONI 1886 = G. ROSDONI, *Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo contado (Siena e l'antico contado senese)*, Firenze, Uff. della Rassegna Nazionale. Tip. Cellini, 1886, 13-36, 177-178.
- ROSENBLUM 1984 = R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1984 («Studi in arte» 1).
- ROSSI 1895 = P. ROSSI, *Le origini di Siena*, Siena, Lazzari, 1895 («Conferenze della Commissione senese di storia patria», I).
- ROSSI 1904/I = P. ROSSI, *La mostra della antica arte senese*, in «Rassegna Nazionale», CXXXIX, 1904, 74-83.
- ROSSI 1904/II = P. ROSSI, *Simone Martini e Petrarca*, in *Arte Antica Senese. Volume I*, in «Buletino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 160-182.
- ROSSI 1912 = P. ROSSI, *Duccio di Buoninsegna (Discorso inaugurale della Mostra)*, in «Rassegna d'arte senese», VIII, 1912 [1913], 3-14.
- ROTHES 1904 = W. ROTHES, *Die Blütezeit der Sienischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Italienische Kunst*, Strassburg, J.H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1904, 9-29 («Zur Kunstgeschichte des Auslandes», XXV).
- Royal Academy Pictures 1904 = *Royal Academy Pictures 1904 illustrating The Hundred and Thirty-Sixth Exhibition of the Royal Academy*, in «The Magazine of Art», 1904, Part 1-4.
- RUBIN 2000 = P. RUBIN, *Portrait of a lady: Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the Market for Renaissance Art in America*, in «Apollo», CLII, 2000, 37-44.
- RUMOHR 1827-1831 = C.F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, Berlin und Stettin, in der Nicolai'schen Buchhandlung, 1827-1831, 3 voll.
- RUSCONI 1904/I = A. J. RUSCONI, *Siena, Bergamo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904 («Italia artistica»).
- RUSCONI 1904/II = A.J. RUSCONI, *L'exposition d'art ancien à Sieme*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», XVI, 1904, 139-150.
- RUSSELL 1994 = F. RUSSELL, *Early Italian pictures and some English collectors*, in «The Burlington Magazine», CXXXVI/1091, 1994, 85-90.
- RUTTER 1904 = F. RUTTER, *Round the galleries*, in «The Sunday Times», 10 Luglio, 1904.
- SAARINEN 1977 = A.B. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, Einaudi, 1977, 38-40, 68-70.
- SAINTE FARE GARNOT 2002 = N. SAINTE FARE GARNOT, *I dipinti italiani di Nélie Jacquemart*, in A. DI LORENZO (a cura di), *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*. Catalogo della mostra, Milano, 2002-2003, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, 23-31, 26-28.

- SAISSELIN 1984 = R.G. SAISSELIN, *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1984.
- SALERNO 1957 = L. SALERNO, *Vita e opere di Giulio Mancini*, in G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno. Volume II Commento alle opere del Mancini di Luigi Salerno*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1957, VII-XXXVII («Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte», 1).
- SALVATORI 2004 = G. SALVATORI, *L'Esposizione nazionale di Belle Arti a Napoli nel 1877: echi di critica nella stampa periodica intorno alle arti applicate*, in S. LA BARBERA (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*. Atti del convegno, Palermo, 2003, Bagheria, Aiello & Provenzano, 2004, 142-156, 143-144.
- SAMUELS 1979 = E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- SAMUELS 1987 = E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- SANI 1987 = B. SANI, *Artisti e committenti a Siena nella prima metà del Quattrocento*, in *I Ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*. Atti del convegno, Firenze, 2-3 dicembre 1983, Monte Oriolo (Firenze), Francesco Papafava Editore, 1987, 485-507.
- SANI 1988 = B. SANI, *Artisti, critici, restauratori e mercanti a Siena dallo storicismo al decadentismo*, in *Siena tra Purismo e Liberty*. Catalogo della mostra, Siena, 1988, Milano - Roma, Arnoldo Mondadori Editore/De Luca Edizioni d'Arte, 1988, 15-24, 22-23.
- SANI 1998 = B. SANI, *Conservazione e restauro del patrimonio artistico del senese. Rapporti tra il Ministero e la Commissione consultiva conservatrice nei primi decenni dell'Unità*, in A. C. TOMASI, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Venezia, Marsilio, 1998, 35-51.
- SANI 2005 = B. SANI, *Per la conservazione e il restauro del patrimonio senese dal governo dei Lorena alla seconda guerra mondiale. Un bilancio delle ricerche in atto*, in C. PIVA, I. SGARBOZZA (a cura di), *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*. Atti del Seminario, Roma, 2004, Roma, De Luca, 2005, 273-280.
- SANMINIATELLI 1967 = D. SANMINIATELLI, *Domenico Beccafumi*, Milano, Bramante editrice, 1967, 88-89, tav. 21.
- SANPERE I MIQUEL 1906 = S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, Tipografía L'Avenç, 1906, 2 voll.
- SANTI 1985 = F. SANTI, *Piero di Cosimo. Pietà*, in *idem, Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1985, 79-80, fig. 63.
- SATTEL 1981 = I. SATTEL, *Joseph Anton Koch*, in G. PIANTONI, S. SUSINNO (a cura di) cit., 146-148.
- SCALVANTI 1907 = O. SCALVANTI, *La tavola dell'Annunciazione di casa Ranieri alla Mostra di Perugia*, in «Augusta Perugia», II, 1907, 97-108.
- SCARAMELLA 1999 = L. SCARAMELLA, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, Edizioni De Luca, 1999 («Materiali della cultura artistica», 3).
- SCELFO 2005 = L. SCELFO, *Tradizione e rinnovamento. L'arte a Siena nella prima metà del XX secolo*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*.

- Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 176-191.
- SCELFO 2005/II = L. SCELFO, *Gaetano Marinelli. Madonna con Bambino*, in G. CANTELLI, L.S. PACCHIEROTTI, B. PUCCINELLI (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Siena, 2005-2006, Siena, Protagon, 2005, 466-467.
- SCHLOSSER MAGNINO 1964 = J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze - Vienna, La Nuova Italia Kunstverlag Anton Schroll & C., 1964<sup>3</sup> («Il pensiero storico», 12).
- SCHMIDT 1904 = H. SCHMIDT, *Die Architekturphotographie*, Berlin, G. Schmidt, 1904.
- SCHUBRING 1904/I = P. SCHUBRING, *Die Kunsthistorisches Ausstellung in Düsseldorf*, in «Kunstchronik», n.s., XV/30, 8 luglio 1904, 484-487.
- SCHUBRING 1904/II = P. SCHUBRING, *Mostra dell'antica arte senese*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVII/5, 1904, 470-480.
- SCHUSTER 1988 = G. SCHUSTER, *L'Italia derubata e i musei stranieri (1904)*, in G. SCHUSTER, F. DELLE CAVE, *Rudolf Borchardt. L'Italia e la poesia tedesca. Aufsätze und Reden 1904 - 1933*, Frankfurt am Main, Deutsch-Italienische Vereinigung e. V., 1988, 11-20, 61-71 (trad. tedesca), 118-137.
- SCIOLLA, FRASCIONE (a cura di) 1990 = G.C. SCIOLLA, M. FRASCIONE (a cura di), A. VENTURI, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, Torino, Il Segnalibro, 1990, 69-80.
- Scultura dipinta* 1987 = *Scultura dipinta. Maestri del legname e pittori a Siena 1250-1450*. Catalogo della mostra, Siena, 1987, Firenze, Centro Di 1987.
- SEBAG-MONTEFIORE 1997 = C. SEBAG-MONTEFIORE, *R.H. Benson as a Collector*, in J. WAKE, cit., Oxford, Oxford University Press, 1997, 481-487.
- SEIDEL 1999 = M. SEIDEL, *Das Renaissance-Museum. Wilhelm Bode als "Schuler" Jacob Burckhardts*, in M. SEIDEL (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*. Atti del convegno internazionale, Firenze, 21-24 maggio 1997, Venezia, Marsilio, 1999, 55-109 («Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz», 2).
- SELVATICO 1836 = P.E. SELVATICO, *Sulla cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti*, Padova, Tip. Della Minerva, 1836.
- SERENA 1997 = T. SERENA, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, II, 1997, 75-96.
- SÉROUX D'AGINCOURT 1823 = J.B.L.G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, 6 tomi.
- SERVICE 1979 = A. SERVICE, *London 1900*, London, Granada Publishing, 1979, 3.
- SEYMOUR 1907 = F. SEYMOUR, *Siena and her artists*, London, T. Fisher Unwin, 1907.
- SEYMOUR 1970 = C. SEYMOUR, *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1970, 87-89.
- SGARBOZZA 2002 = I. SGARBOZZA, *Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani*, in *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», LXXVII, 2002, 24-40.
- SHAPLEY 1960 = F.R. SHAPLEY, *The Samuel H. Kress Collection. North Carolina Museum of*

- Art, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1960, 18-19, 22-23.
- SHAPLEY 1961 = F.R. SHAPLEY, *The Samuel H. Kress Collection. A Catalog of European Paintings and Sculpture*, Miami, The University of Miami Press, 1961, 26-27.
- SHAPLEY 1966 = F.R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV century*, London, Phaidon Press, 1966.
- SHAPLEY 1979 = F.R. SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings*, I, Washington, National Gallery of Art, 1979.
- SHEARMAN 1983 = J. SHEARMAN, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 220-221, tav. 192.
- Siena* 1904 = *Siena*, in «The Times Literary Supplement», 15.4.1904, III/118, 115.
- Siena. La mostra d'arte senese* 1904 = *Siena. La mostra d'arte senese*, in «Rassegna d'Arte», IV/5, 1904, 173.
- Siena Saturday Mornings* 1904 = *Siena Saturday Mornings*, in «The Italian Gazette and Florence Gazette», 8<sup>th</sup> November, 1904, 6.
- SIMPSON 1987 = C. SIMPSON, *The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London, Bodley Head, 1987. SINGER 1904 = H.W. SINGER, *The Fine Arts and Horticultural Exhibition at Düsseldorf*, in «The Studio», XXXII, 1904, 230-238, 234.
- SISI 2000 = C. SISI, *La collezione di Galgano Saracini*, in *La collezione Chigi Saracini di Siena. Per una storia del collezionismo italiano*. Catalogo della mostra, Mantova, 2000, Firenze, S.P.E.S., 2000, 21-28.
- SIZERANNE 1904 = R. SIZERANNE, *Les prisons de l'art*, in idem, *Questions esthétiques contemporaines*, Paris, Librairie Hachette, 1904, 213-264.
- SMITH 1860 = T. SMITH, *Recollections of the British Institution for promoting The Fine Arts in The United Kingdom: with some accounts of the means employed for that purpose and Biographical Notices of the Artists who have received Premiums 1805-1860*, London, Simpkin & Marshall, 1860.
- Some new Italian books* 1904 = *Some new Italian books*, in «The Italian Gazette and Florence Gazette», November 22<sup>nd</sup>, 1904, 4.
- SOMMER 1967 = I. SOMMER, *Untersuchungen zu Rudolf Borchardts Italien – Rezeption*. Tesi di dottorato, Bonn, Università di Bonn, 1967, 141-150.
- SPALLETTI 1979 = E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana I. Materiali e problemi II. L'artista e il suo pubblico*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979, 415-484, 466, 468.
- SPALLETTI 1994 = E. SPALLETTI, *La scomparsa dei maestri e l'affermazione delle tendenze «moderne». La città e la nuova storiografia sul Rinascimento senese (1890-1904)*, in C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, 519-572.
- SPALLETTI 1995 = E. SPALLETTI, *Fortuna critica e collezionismo dell'antica scultura lignea italiana nel Settecento e nell'Ottocento: un avvio di ricerca*, in C. BARACCHINI (a cura di), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*. Catalogo della mostra, Lucca, 1995, I, Firenze, Studio per Edizioni Scelte 1995, 9-30, 22-25.
- STADERINI 2004/I = A. STADERINI, «Primitivi» fiorentini dalla collezione Artaud de Montor: parte I Lippo d'Andrea e Stefano d'Antonio, in «Arte cristiana», XCII/823, 2004, 259-266.
- STADERINI 2004/II = A. STADERINI, «Primitivi» fiorentini dalla collezione Artaud de Montor: parte II Giuliano Amadei e Domenico di

- Michelino, in «Arte cristiana», XCII/824, 2004, 333-342.
- STALEY 1963 = A. STALEY, *William Dyce and outdoor Naturalism*, in «The Burlington Magazine», CV, 1963, 470-476, 473.
- STANZANI, ORSI, GIUDICI 2001 = A. STANZANI, O. ORSI, C. GIUDICI (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*. Catalogo della mostra, Bologna – Roma, 2001-2002, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2001.
- STEEGMAN 1947 = J. STEEGMAN, *Lord Lindsay's "History of Christian Art"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», X, 1947, 123-131.
- STELLA 1997 = E.M. STELLA, *Corrado Ricci fra restauro e conservazione*, in «Quaderni IRTEC», Ravenna- Faenza, 1997.
- STELLA 2001 = E.M. STELLA, *Cronache da Siena: la Mostra d'antica arte senese del 1904*, in F. GENNARI SANTORI, L. IAMURRI (a cura di), *Mercato, patrimonio e opinione pubblica. Sulla circolazione internazionale delle opere d'arte, 1870-1914*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 73, 2001, 13-20.
- STILLMAN 1892 = W.J. STILLMAN, *Old Italian Masters*, New York, 1892, 261.
- STREHLKE 2004/I = C.B. STREHLKE, *Giovanni di Paolo. Lateral panel of an altarpiece: Saint Nicholas of Tolentino Saving a Shipwreck*, in *idem*, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004, 177-182.
- STREHLKE 2004/II = C.B. STREHLKE, *John G. Johnson and the Italian Painting Collections at the Philadelphia Museum of Art*, in *idem*, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004, 1-19.
- STRONG 1902 = A. STRONG, *Catalogue of Pictures forming the collection of Lord and Lady Wantage at 2, Carlton Gardens, London Lockinge House, Berks and Overstone Park and Ardington House*, London, Wetherman & Co., 1902.
- STROUSE 1999 = J. STROUSE, *Morgan American Financier*, London, The Harvill Press, 1999, 501.
- STRUNSKY 1911 = S. STRUNSKY, *The Complete Collector II*, in *idem*, *The Patient Observer and His Friends*, New York, Dodd, Mead and Company, 1911, 189-199.
- Survey of London* 1963 = *Survey of London. Volume XXXII. The Parish of St. James Westminster. Part Two. North of Piccadilly*, London, The Athlone Press University of London, 1963, XXXII.
- SUTTON 1972 = D. SUTTON (a cura di), *Letters of Roger Fry*, London, Chatto & Windus, I, 1972, 216-217.
- SUTTON 1979/I = D. SUTTON, *Robert Langton Douglas. IV Sena Vetus*, in «Apollo», CIX, 1979, 271-287.
- SUTTON 1979/II = D. SUTTON, *Robert Langton Douglas. V The Discovery of Sassetta*, in «Apollo», CIX, 1979, 288-293.
- SUTTON 1979/III = D. SUTTON, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315.
- SUTTON 1979/IV = D. SUTTON, *Robert Langton Douglas. XI Commerce and Connoisseurship*, in «Apollo», CIX, 1979, 367-383.
- SUTTON 1979/V = D. SUTTON, *Robert Langton Douglas. XII A Lawyer from Philadelphia*, in «Apollo», CIX, 1979, 387-393.
- SUTTON 1979/VI = D. SUTTON, *Maiolica in Tuscany*, in «Apollo», CIX, 1979, 334-341, 337.
- SUTTON 1984 = D. SUTTON, *Collecting Old Masters in the twentieth century*, in *Art Commerce Scholarship. A Window onto the*

- Art World – Colnaghi 1760 to 1984.* Catalogo della mostra, Londra, 1984, London, P. & D. Colnaghi & Co. Ltd., 1984, 42-44.
- SUTTON 1985/I = D. SUTTON, *Aspects of British Collecting. Part IV Discoveries*, in «Apollo», CXXIII, 1985, 118-129.
- SUTTON 1985/II = D. SUTTON, *Letters from Herbert Horne to Roger Fry*, in «Apollo», CXXIII, 1985, 136-158.
- SUTTON 1985/III = D. SUTTON, *Aspects of British Collecting. IV From Otley to Eastlake*, in «Apollo», CXXIII, 1985, 84-95.
- SUTTON 1989 = D. SUTTON, *Sir Herbert Cook: An Amateur of the Old School*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXIV, 1989, 301-304.
- SWEENEY 1966 = B. SWEENEY, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia, John G. Johnson Collection, 1966, 35.
- SWENSON 1987 = C. SWENSON, *The experience of sculptural form: photographs by Clarence Kennedy*. Catalogo della mostra, Detroit, 1987, Detroit, Founders Society Detroit Insitute of Arts, 1987.
- SYLVAIN 1985 = J.L. et E. SYLVAIN, *Autour de "La Pia" (sur les pas de Bourget)*, in M.-G. MARTIN-GISTUCCI (a cura di), *Paul Bourget et l'Italie*, Genève, Editions Slatkine, 1985, 164-172, 170-171 («Centre d'Etudes Franco-Italien. Universités de Turin et de Savoie. Bibliothèque Franco Simone», 14).
- SYMONDS 1886 = .A. SYMONDS, *Renaissance in Italy. The Catholic Reaction. Part II*, London, Smith, Elder & Co., 1886.
- TAHON 2002 = E. TAHON, *Bruges, Cultural Capital*, in *Impact 1902 revisited. Early Flemish and Ancient Art Exhibition, Bruges 15<sup>th</sup> June – 15<sup>th</sup> September 1902*. Catalogo della mostra, Bruges, 2002, Vlaanderen, OKV, 2002, 37-54, 39-40, 49-50.
- TARAMELLI 1898 = A. TARAMELLI, *L'Esposizione Eucaristica di Orvieto. Ricordi*, in «Arte Sacra», 1898, 222-223.
- TARCHIANI 1904 = N. TARCHIANI, *Il museo dell'arte senese*, in «La Nazione», 22 ottobre 1904, 1.
- TELLINI PERINA 1985 = C. TELLINI PERINA, *L'arte retrospettiva in «Emporium»*, in G. MIRANDOLA (a cura di), «Emporium» e Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915. Catalogo della mostra, Bergamo, 1985, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, 99-120.
- TEMPLE 1906 = A.G. TEMPLE, *Illustrated Catalogue of the Exhibition of Works by the Early Flemish Painters*. Catalogo della mostra, Londra, 1906, London, Arnold Fairbairns 1906.
- TEZA 1907 = E. TEZA, *Per una firma di Gentile*, in «Augusta Perusia», II, 1907, 145.
- The Burlington 1904 = The Burlington Fine Arts Club*, in «The Times», May 23, 1904, 5.
- The Burlington 1912 = The Burlington Fine Arts Club. History, rules, regulations, and by-laws with list of members*, London, Chiswick Press 1912.
- The Burlington 1952 = The Burlington Fine Arts Club*, in «The Burlington Magazine», XCIV, 1952, 97-99.
- The consequences 1904 = The consequences of the American Invasion*, in «The Burlington Magazine», V/13, 1904, 353-355.
- The Frick Collection 1968 = The Frick Collection. An illustrated catalogue. Volume II Paintings French, Italian and Spanish*, New York, The Frick Collection, 1968.
- The History 1939 = The History of Art Congress*, in «The Burlington Magazine», LXXV, 1939, 3.
- The Loyd Collection 1967 = The Loyd Collection of Paintings and Drawings at Betterton*

- House, Lockinge near Wantage, Berkshire*, London, Brandbury Agnew Press Ltd, 1967, i.
- The old art 1903 = The old art versus the new*, in «The Studio», XXVII, 1903, 242.
- The Racial 1909 = The Racial Aspect of collecting*, in «The Burlington Magazine», XV/78, 1909, 329-331.
- The Siena Exhibition 1904/I = The Siena Exhibition*, in «The Italian Gazette and Florence Gazette», April 5<sup>th</sup>, 1904, 10.
- The Siena Exhibition 1904/II = The Siena Exhibition*, in «The Italian Gazette and Florence Gazette», April 26<sup>th</sup>, 1904, 10.
- THIEBAUT 2004 = D. THIEBAUT, "Une grandiose manifestation en faveur de l'art primitif français", in D. THIEBAUT, P. LORENTZ, F.-R. MARTIN (a cura di), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Catalogo della mostra, Parigi, 2004, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 2004, 13-23, 17.
- THIEBAUT, LORENTZ, MARTIN 2004 = D. THIEBAUT, P. LORENTZ, F.-R. MARTIN (a cura di), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Catalogo della mostra, Parigi, 2004, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 2004.
- TINTI 1934 = M. TINTI, *La collezione Loeser in Palazzo Vecchio*, in «Illustrazione Toscana e dell'Etruria», XII, 1934, 3-9.
- TOESCA 1904 = P. TOESCA, *Opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni romane*, in «L'Arte», nuova s., VII/6-8, 1904, 303-308, 305.
- TOESCA 1911 = P. TOESCA, *Aosta*, Roma, E. Calzone Editore, 1911 («Ministero dell'Istruzione. Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia» 1).
- TOLOSANI 1904/I = D. TOLOSANI, *La mostra di Siena*, in «Antiquaria», I/5, 22 Aprile, 1904, 2.
- TOLOSANI 1904/II = D. TOLOSANI, *Il pericolo della mostra di Siena*, in «Antiquaria», I/5, 28 Aprile, 1904, 3.
- TOLOSANI 1904/III = D. TOLOSANI, *La mostra di Siena*, in «Antiquaria», nuova s. I/1, 22 Maggio 1904, 2.
- TOMASI 2004 = M. TOMASI, *Falsi e falsari*, in E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, 871-888 («Arti e storia nel Medioevo» IV).
- TOMASSINI 1998 = L. TOMASSINI, *Itinerari e viaggiatori. Verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento*, in M. BOSSI, M. SEIDEL (a cura di), *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del XIX secolo*. Atti del convegno di studi, Firenze, 28-29 novembre 1996, Venezia, Marsilio, 1998, 236-261.
- TOMASSINI 2001 = L. TOMASSINI, *Immagini di Siena nell'Ottocento. Fotografie e guide per viaggiatori*, in *Fotografi a Siena nell'800*. Catalogo della mostra, Siena, Santa Maria della Scala, 2001 – 2002, Firenze, Alinari, 2001, 19-48.
- TOSCANO 1966 = B. TOSCANO, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, in «Paragone», XVII/193, 1966, 3-32.
- TOSCANO 1990 = B. TOSCANO, *Geografia artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Paris-Torino, Larousse Einaudi 1990, II, 532-540, 534.
- TOSCANO 1995 = B. TOSCANO, *Conservato e perduto nella pittura in Umbria: le "uscite" otto-novecentesche*, in G. CALZONI, A.C. ROSSI (a cura di), *Spoletto 1895-1995. Una banca, una città, un territorio*, Spoleto, Banca Popolare di Spoleto, 1995, 150-231.
- TRIPPS 1996 = J. TRIPPS, *Tendencies of Gothic in Florence: Andrea Bonaiuti*, in M. BOSKOVITS (a cura di), *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section IV, volume VII (part I)*, Florence,

- Giunti Gruppo Editoriale, 1996, 168-171, tavv. XX-XX<sup>1</sup>.
- TROILO 2001 = S. TROILO, *L'archeologia tra municipalismo e regionalismo nell'Abruzzo post-unitario*, in *Antiquités, Archéologie et construction nationale au XIX<sup>e</sup> siècle*. Giornate di studio, Roma, 29-30 aprile 1999, Ravello 7-8 aprile 2000, in «Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée», CXIII/2, 2001, 703-737, 728-731.
- TROILO 2003 = S. TROILO, *Patrie. Il bene storico-artistico e l'identità locale fra Otto e Novecento*, in B. CURLI (a cura di), *Grande mercato e diritti sociali nell'Europa del Novecento*, in «Memoria e Ricerca», XIV, 2003, 159-176.
- TROTTA 1997 = G. TROTTA, *Siena*, in G. TROTTA, *Luoghi di culto non cattolici nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Becocci Scala, 1997, 17.
- TROTTA 2003 = A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, Napoli, La Città del Sole, 2003 («Istituto italiano per gli studi filosofici. Testimonianze» 36).
- TUCKER 1998 = P. TUCKER, *Giovanni Battista Cavalcaselle, John Ruskin e Charles Fairfax Murray: interlocutori ed antagonisti*, in A.C. TOMASI (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Venezia, Marsilio, 1998, 257-276.
- TUCKER 2002 = P. TUCKER, "Responsible outsider". *Charles Fairfax Murray and the South Kensington Museum*, in «Journal of the History of Collections», XIV/1, 2002, 115-137.
- TUCKER 2004 = P. TUCKER, *Charles Fairfax Murray e Firenze*, in M. CIACCI, G. GOBBI SICA (a cura di), *I giardini delle regine il mito di Firenze nell'ambiente preraffaelita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*. Catalogo della mostra, Firenze, 2004, Livorno, Sillabe, 2004, 102-111, 108-110.
- TURNER 1904 = P.M. TURNER, *The House and Collection of Mr. Edgar Speyer*, in «The Burlington Magazine», V/18, 1904, 544-553.
- Un Convegno Turistico generale* 1904 = *Un Convegno Turistico generale*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/30, 14 aprile 1904, 2.
- Un dipinto* 1905 = *Un dipinto di Nicola da Guardiagrele orafo abruzzese del secolo XV*, in «L'Illustrazione abruzzese», 1905, n.s. I/2, 48.
- Un omaggio* 1904 = *Un omaggio a S. M. il Re*, in «Il Libero Cittadino», XXXIX/45, 5 giugno 1904, 2.
- Un quadro sconosciuto* 1904 = *Un quadro sconosciuto di Simone Martini*, in «Emporium», XX/116, 1904, 160.
- VALERI 1996 = S. VALERI, "Non più l'Italia è immemore dell'arte sua" un discorso di Adolfo Venturi, in S. VALERI (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*. Atti del convegno, Roma, 1992, Roma, 1996, 99-116.
- VALERI 1997 = S. VALERI, *La riproduzione fotografica nelle edizioni storico-artistiche*, in S. MARCONI, (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma, Edizioni Quasar, 1997, 215-223, 218.
- VALERI 2002 = S. VALERI, *Adolfo Venturi e l'editoria per l'arte tra decoratori, fotografi e pittori*, in «Storia dell'arte», CIII, n.s. III, 2002, 67-82.
- VALERI 2004 = S. VALERI, *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento; Domenico Gnoli, Adolfo Venturi e l'Archivio storico dell'arte*", in S. LA BARBERA (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*. Atti del convegno, Palermo, 2003, Bagheria, Aiello & Provenzano, 2004, 292-300, 292.
- VAN MARLE 1932-1938 = R. VAN MARLE, *The Italian Schools of Painting*, The Hague, Martin Nijhoff, 1932-1938, 19 voll.

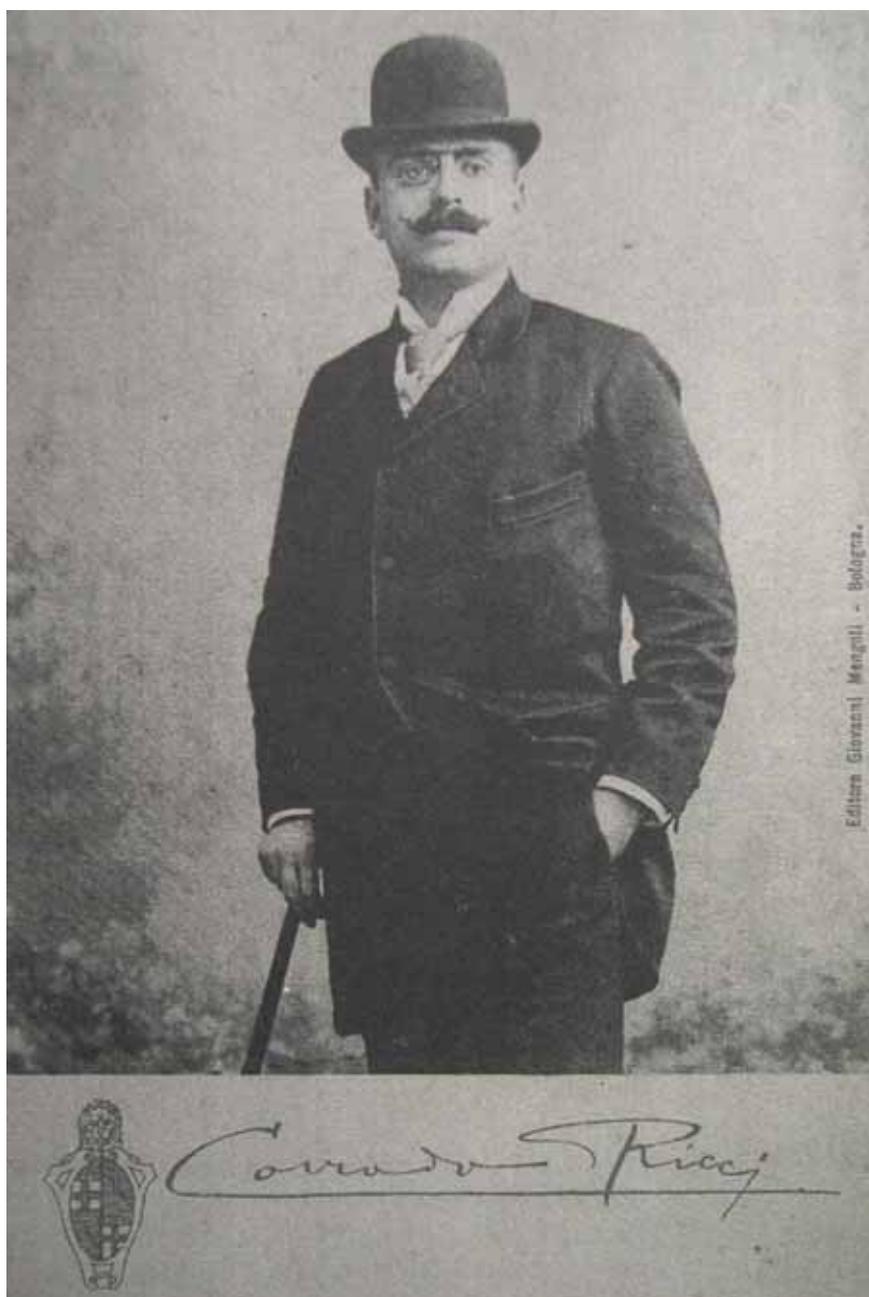
- VAN MARLE 1937 = R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVI, The Hague, Martinus Nijhoff, 1937, 312.
- VANNINI 1988 = E. VANNINI, *La Sala monumentale Vittorio Emanuele II*, in *Siena tra Purismo e Liberty*. Catalogo della mostra, Siena, 1988, Milano - Roma, Arnoldo Mondadori Editore/De Luca Edizioni d'Arte, 1988, 168-174.
- VATNE 1990 = D. VATNE, *Andrea di Niccolò, c. 1445-c. 1525: Sienese Painter of the Renaissance*. Tesi di dottorato, Bloomington, Indiana University, (Professor Bruce Cole), 1990, 8, 118-119, 237.
- VENTURI 1904/I = A. VENTURI, *La mostra dell'antica arte senese*, in «L'Arte», nuova s., VII/3-5, 1904, 184-185.
- VENTURI 1904/II = A. VENTURI, *La Madonna di Simone Martini nella Galleria Borghese*, in «L'Arte», n. s., VII/6-8, 1904, 309-310.
- VENTURI 1904/III = A. VENTURI, *L'esposizione d'arte sacra a Brescia*, in «L'Arte», nuova s., VII/6-8, 1904, 323-324.
- VENTURI 1904/IV = A. VENTURI, *La scultura senese nel Trecento*, in «L'Arte», nuova s., VII/6-8, 1904, 209-222.
- VENTURI 1905/I = A. VENTURI, *Dittico attribuito a Cimabue, nell'esposizione di Grottaferrata*, in «L'Arte», n.s. VIII, 199-201.
- VENTURI 1905/II = A. VENTURI, *La mostra d'arte antica abruzzese*, in «L'Arte», n.s. VIII, 295-297.
- VENTURI 1905/III = A. VENTURI, *Le esposizioni d'arte retrospettiva. A proposito dell'esposizione di Chieti*, in «L'Illustrazione abruzzese», n.s. I/4, 1905, 77-79.
- VENTURI 1911 = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte I*, Milano, Ulrico Hoepli, 1911, 498-501, 498.
- VENTURI 1972 = L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1972.
- VENTURI 1991<sup>2</sup> = A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1990<sup>2</sup>, 78-80 («I testimoni dell'arte»).
- VERDI (a cura di) 2003 = R. VERDI (a cura di), *Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund*. Catalogo della mostra, Londra, 2003, London, Hayward Gallery and the National Art Collections Fund in association of Scala Publishers, 2003.
- VERTOVA 2004 = L. VERTOVA, *Fatti e favole*, in «Artista», 2004, 56-59.
- VILAIN 1990 = J. VILAIN, *Dreyfus, Gustave*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Parigi - Torino, Larousse Einaudi, 1990, 131.
- VITRY 1904 = P. VITRY, *Die Ausstellung der altfranzösischen (Primitiven) Malerei in Paris*, in «Kunstchronik», n.s., XV/21, 15 april 1904, 340-343.
- Vittorio Emanuele Orlando* 2002 = *Vittorio Emanuele Orlando. Discorsi parlamentari*, Bologna, Il Mulino, 2002 («Collana archivio storico del Senato»).
- VON HOLST 1967 = N. VON HOLST, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, London, G.P. Putnam's Sons, 1967.
- VON KLENZE 1906 = C. VON KLENZE, *The Growth of Interest in the Early Italian Masters*, in «Modern Philology», IV/2, 1906, 207-268.
- WAINWRIGHT 1978 = V.L. WAINWRIGHT, *Andrea Vanni and Bartolo di Fredi: Sienese Painters in their Social Context*. Tesi di dottorato, Londra, University of London, University College, (Professor John White), 1978, 147-148, 156.

- WAKE 1997 = J. WAKE, *Kleinwort, Benson: The History of Two Families in Banking*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- WAKE 2004 = J. WAKE, *Benson, Robert Henry*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, V, 2004, 198-200.
- WARREN 1996 = J. WARREN, *Bode and the British*, in T.W. GAEHTGENS, P.-K. SCHUSTER (a cura di), 'Kennerschaft'. *Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*. Atti del colloquio, Berlino, 10-11 dicembre 1995, in «Jahrbuch der Berliner Museen. Beiheft», XXXVIII, 1996, 121-142.
- WATERHOUSE 1960 = E.K. WATERHOUSE, *General Note to Gallery IX and Lecture Room*, in *Italian Art and Britain*. Catalogo della mostra, Londra, 1960, London, Royal Academy of Arts, 1960, V-VII, 100-101.
- WATERHOUSE 1962 = E.K. WATERHOUSE, *Some Notes on William Young Otley's Collection of Italian Primitives*, in C.P. BRAND, K. FOSTER, U. LIMENTANI (a cura di), *Italian Studies presented to E. R. Vincent*, Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd, 1962, 272-280.
- WATERHOUSE 1981 = E.K. WATERHOUSE, *Holman Hunt's "Giovanni Bellini" and the Pre-Raphaelites*, in «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, 473-477.
- WATERHOUSE 1984 = E.K. WATERHOUSE, *Thoughts on the cataloguing of pictures at exhibitions*, in *Art Commerce Scholarship. A Window onto the Art World – Colnaghi 1760 to 1984*. Catalogo della mostra, Londra, 1984, London, P. & D. Colnaghi & Co. Ltd, 1984, 60-62.
- WAUTERS 1902 = A.-J. WAUTERS, *Les Primitifs flamands à Bruges*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1902.
- WATSON 1944 = F.J.B. WATSON, *On the early history of collecting in England*, in «The Burlington Magazine», LXXXV, 1944, 223-228.
- WEALE 1902 = W.H.J. WEALE (a cura di), *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Première section: tableaux Catalogue*. Catalogo della mostra, Bruges, 1902, Bruges, Desclée, De Brouwer et C<sup>ie</sup>, 1902.
- WEINBERG 1992 = G.S. WEINBERG, "First of all beginnings": *Ruskin's studies of early Italian paintings at Christ Church*, in «The Burlington Magazine», CXXXIV, 1992, 111-120.
- WEINBERG 1997 = G.S. WEINBERG, "Looking backward". *Opportunities for the Pre-Raphaelites to see "pre-Raphaelite art"*, in M. FREDERICK WATSON (a cura di), *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, London, Aldershot, 1997, 51-62.
- WEIGELT 1911 = C.H. WEIGELT, *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1911, 2 voll («Kunstgeschichte Monographien», XV).
- WEINER 1909 = P.P. WEINER, *Esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla rivista Starije Godi*, in «L'Arte», XII, 1909, 220-222.
- WEINER 1910 = P.P. WEINER, *Collections et expositions de peinture en Russie*, in P.P. WEINER, E. DE LIPHART, J. SCHMIDT, N. WRANGELL, A.A. TROUBNIKOFF, A. BENOIS, S. MAKOWSKY, *Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées Russes représentées à l'exposition organisée à St-Peterbourg en 1909 par la revue d'art ancien Staryé Gody*, Bruxelles, Librairie Nationale d'art et d'histoire G. Van Oest & C<sup>ie</sup>, 1910, 3-16, 8.
- WHARTON 1905 = E. WHARTON, *The House of Mirth*, London –New York, Macmillan and Co., 1905.

- WHEATLEY 1891 = H.B. WHEATLEY, *London Past and Present. Its History, associations, and traditions based upon the Handbook of London by the late Peter Cunningham*, London, John Murray, 1891, III, 211-212.
- Who was who* 1929 = *Who was who 1916-1929*, London, Adam & Charles Black, 1929, 843.
- Who was who* 1941 = *Who was who 1929-1940*, London, Adam & Charles Black, 1941.
- WITT 1928 = R. WITT, *Introduction*, in *Twenty-five years of the National Art-Collections Fund 1903-1928*, Glasgow, The University Press, 1928, 1-24.
- WOLLESEN 1998 = J.T. WOLLESEN, *The case of the disappeared Stoclet Madonna*, in «Pantheon», LVI, 1998, 4-9.
- WULFF 1904 = O. WULFF, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei I: Duccio und die Sienesen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVII, 1904, 89-112.
- ZACCONE 1998 = G.M. ZACCONE, *Torino 1898. L'Ostensione della Sindone e l'Esposizione d'Arte Sacra*, Torino, Gribaudo, 1998, 5-28.
- ZAFRAN 1994 = E.M. ZAFRAN, *On the collecting of early Italian Paintings in Boston*, in KANTER 1994 cit., 11-49.
- ZAZZERONI 1982 = A. ZAZZERONI, *Le corriere del Campo e le feste senesi dal 1650 al 1914*, Siena, Edizioni Periccioli, 1982, 134.
- ZDEKAUER 1903 = L. ZDEKAUER, *Langton Douglas, The real Cimabue [Il vero Cimabue]. Nella Nineteenth Century, London N. 313, Marzo 1903 pp. 13*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», X, 1903, 126-130.
- ZDEKAUER 1904 = L. ZDEKAUER, *Sano di Pietro e Messer Cione di Ravi, Conte di Lattaia*, in *Arte Antica Senese. Volume I*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XI, 1904, 140-150.
- ZERI 1988 = F. ZERI, *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1988 («Archivi di arte antica»).
- ZERI, GARDNER 1980 = F. ZERI, E.E. GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Siense and Central Italian Schools*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980, 20-21, 101-102.

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 1**

**Corrado Ricci agli inizi del Novecento**

Fotografia di Giovanni Mengoli, Bologna

Foto da N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*,  
Ravenna, Società di Studi Ravennati, 1999

ELISA CAMPOREALE

Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento

**MOSTRA DELL'ANTICA ARTE SENESE**  
APRILE-AGOSTO 1903

*L'idea di tenere in Siena una Mostra dell'Antica Arte Senese è stata accolta ovunque favorevolmente, tanto che molti cittadini, convinti della grande utilità morale e materiale che ne verrà a Siena, hanno già sottoscritto per molte azioni. Ma per assicurarne il migliore esito occorrono ancora altri sottoscrittori; ed è perciò che con grande fiducia si fa nuovo appello ai cittadini per pregarli a voler favorire questa importantissima Mostra che onorerà grandemente la Città e vi richiamerà numerosissimi visitatori.*

*La Mostra è posta sotto l'Alto Patronato di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, ed ha un Comitato così costituito:*

**Comitato d'Onore**

CIGLI ZANBARDI MICELI, DESSAVENTURA, Senatore del Regno - TOLUCCI CASTELLO COMINI, ROSSANO, Senatore del Regno - CROSCIO Prof. GIULIO, Deputato al Parlamento - BASTONI COME GREGORINA, Deputato al Parlamento - CALZANI Cav. AVV. LEVI, Deputato al Parlamento - TIGI Cav. Prof. TOMMASO, Deputato al Parlamento - SOCI ELLIOTTI, Deputato al Parlamento - SORANI Cav. AVV. UGO, Deputato al Parlamento - Presidente della Deputazione Provinciale di Siena - Direttore del R. Archivio di Siena - Soprintendente della R. Accademia di Belle Arti - Presidente del Circolo Artistico - Presidente della Deputazione del Monte dei Paschi - Provveditore del Monte dei Paschi - Rettore della R. Università - Presidente della R. Camera di Commercio ed Arti - Presidente del Ril. Spedali Riuniti di S. M. della Scala - Rettore del Ril. Spedali Riuniti di S. M. della Scala - Presidente della Società di Esecutori di Pie Disposizioni - Rettore della Società di Esecutori di Pie Disposizioni - Presidente della Società Senese di Storia Patria - Presidente della Commissione per i restauri in S. Francesco - Segretario della Commissione per i restauri in S. Francesco - Rettore dell'Opera del Duomo - Rettore dell'Opera di Provenzano - Vicario della Curia Arcivescovile.

**Comitato Esecutivo**

Presidenti Onorari S. E. MINISTRO DE' AFFARI DI SICURTÀ, IL Cav. SINDACO DI SIENA — Presidente Effettivo: LIGNI Cav. ALESSANDRO — Vice-Presidenti: CIGLI SARRAZINI FABIO, VALVETI-SARINI Cav. UFF. AVV. LEVI — Proveditori: MARIANI Cav. Prof. VITTORIO — Cassieri: CIGLIANI Cav. UFF. INGEN. — Segretario: BIANCHI Cav. PIULI, TANGI Cav. MASTROTTI — Consiglieri: FRANCHI Cav. Prof. ALESSANDRO, LIGNI Cav. Dott. VITTORIO, PIZZETTI INGEG. DOTT. FABIO, PIZZOLINI GIULIENI COSTI PIETRO, TOLUCCI COSTI Cav. RIBBI.

*I sottoscrittori potranno pagare l'azione di Lire Cento in rate entro il primo semestre 1903; riceveranno un diploma con medaglia d'oro se sottoscriveranno per 10 azioni, un diploma con medaglia d'argento se sottoscriveranno per cinque, ed un diploma con medaglia di bronzo se sottoscriveranno per due azioni; secondo i risultati finanziari della Mostra stessa i sottoscrittori avranno diritto al rimborso di parte o dell'intera somma sottoscritta, ed i sottoscrittori per L. 1000 saranno i primi ad essere rimborsati; i sottoscrittori per L. 500 i secondi e quelli per L. 100 i terzi, come pure potranno anche concorrere ad un dividendo sugli utili in proporzione delle somme rispettivamente sottoscritte.*

*Tutti i sottoscrittori avranno libero ingresso alla Mostra.*

Siena, Gennaio 1903.

---

**MOSTRA DELL'ANTICA ARTE SENESE**

Il sottoscritto si obbliga di prendere numero \_\_\_\_\_ azioni di L. 100,00 ciascuna da pagarsi in \_\_\_\_\_ rate uguali.

Lì \_\_\_\_\_ 1903. FIRMA \_\_\_\_\_

Siena, Nuova Tip.

Fig. 2

Modulo di sottoscrizione alle azioni della Mostra dell'Antica Arte Senese  
Siena, Archivio Storico del Comune, Postunitario, Carteggio X A,  
Categoria XXII, busta 24



ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 4**

**Carmela Ceccarelli**

*Manifesto ufficiale della Mostra dell'Antica Arte Senese*

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

Foto da *Lo scaffale della pubblicità. Manifesti della collezione Bargagli Petrucci nella Biblioteca Comunale di Siena*. Catalogo della mostra, Siena, 1995, Siena, Nuova immagine editrice, 1995

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 5**

**Annunci di riduzioni sui biglietti ferroviari per la Mostra dell'Antica Arte Senese**

Targa, realizzata dallo stabilimento G. Ranci di Milano

Siena, Archivio Storico del Comune, Postunitario, Carteggio X A, Categoria XXII,

busta 24

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



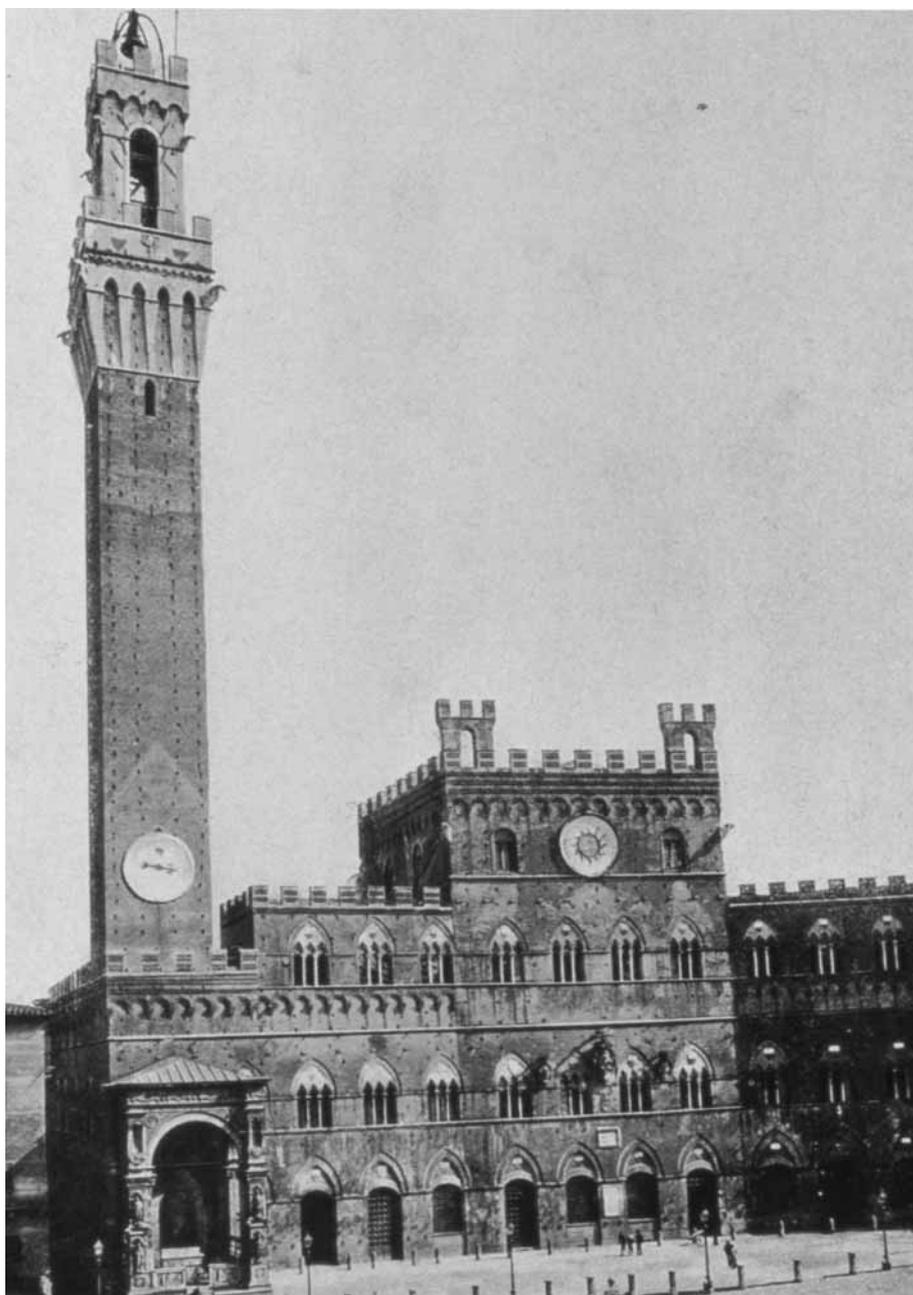
**Fig. 6**

**Siena, Palazzo Pubblico, anteriormente agli interventi conclusi nel 1904**  
Sede della Corte d'Assise

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 7**

**Siena, Palazzo Pubblico dopo i restauri**

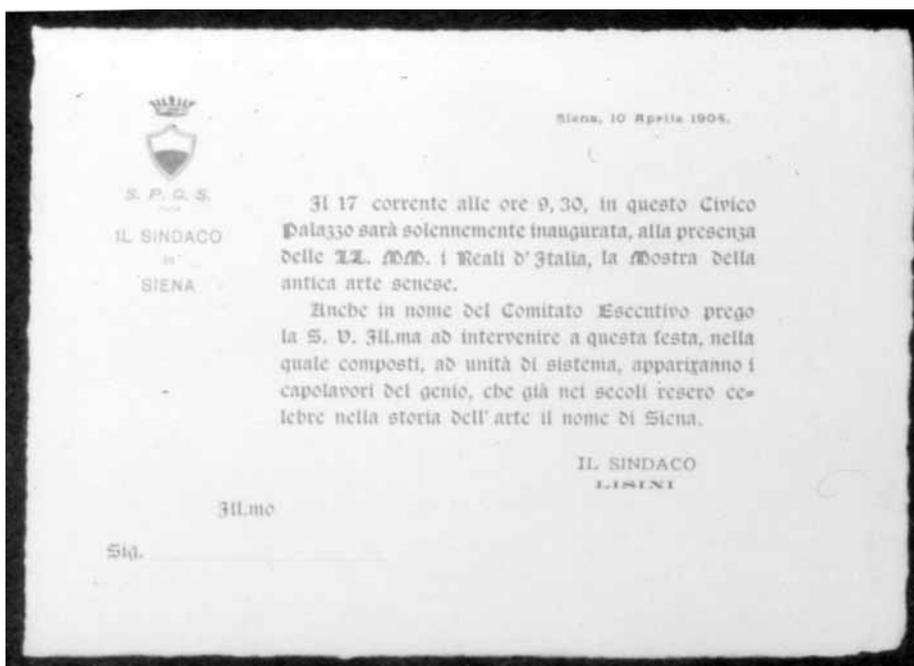
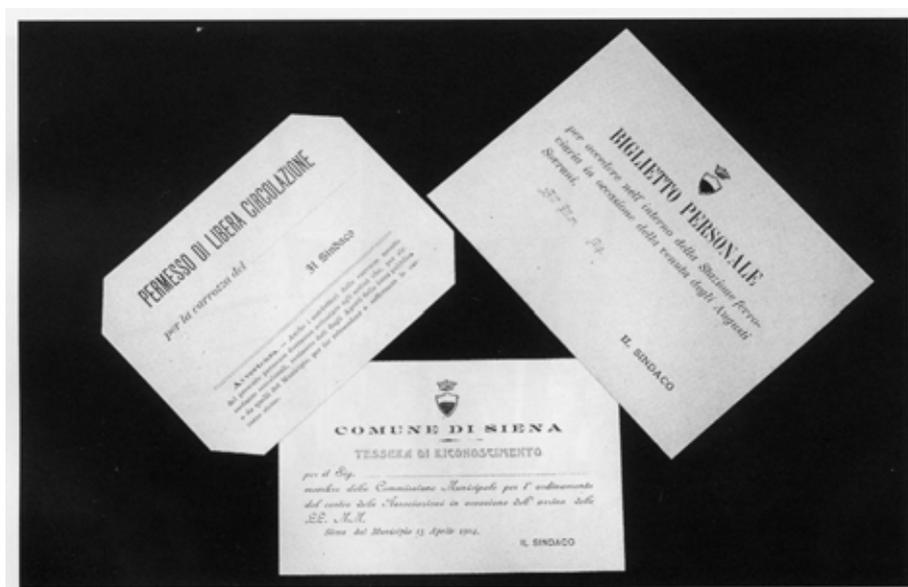
Mostra dell' Antica Arte Senese, sede dell'esposizione

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 8a** Lasciapassare per carrozze, biglietto di accesso alla stazione e tessera di riconoscimento per gli organizzatori della Mostra dell'Antica Arte Senese

**Fig. 8b** Invito all'inaugurazione della Mostra dell'Antica Arte Senese

Siena, Archivio Storico del Comune, Postunitario, Carteggio X A,  
Categoria XXII, busta 24

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



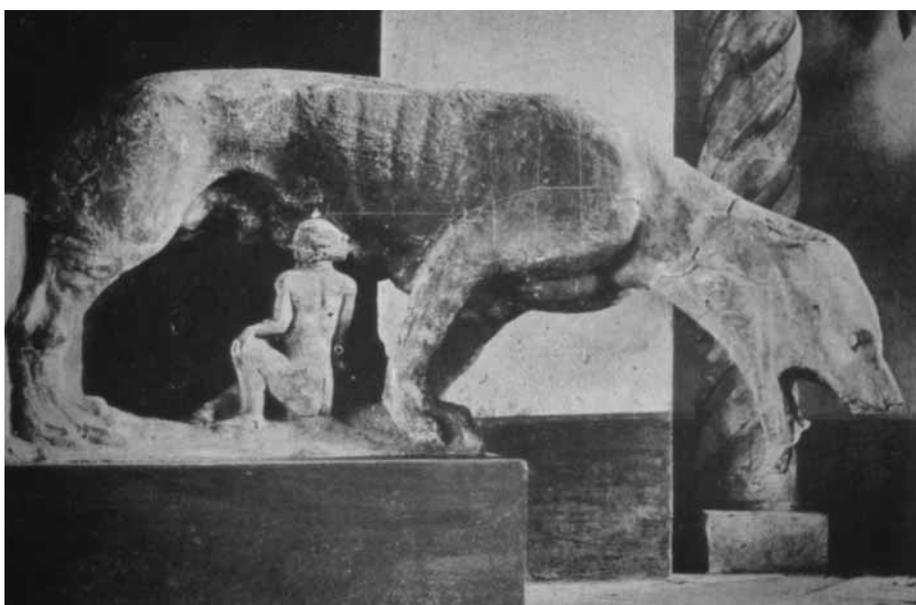
**Fig. 9**

**Pieghevole con le regole del gioco della Pallonata**

Siena, Archivio Storico del Comune, Postunitario, Carteggio X A,  
Categoria XXII, busta 25

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig 10**

***Lupa con Romolo e Remo già dozzione del Palazzo Pubblico***

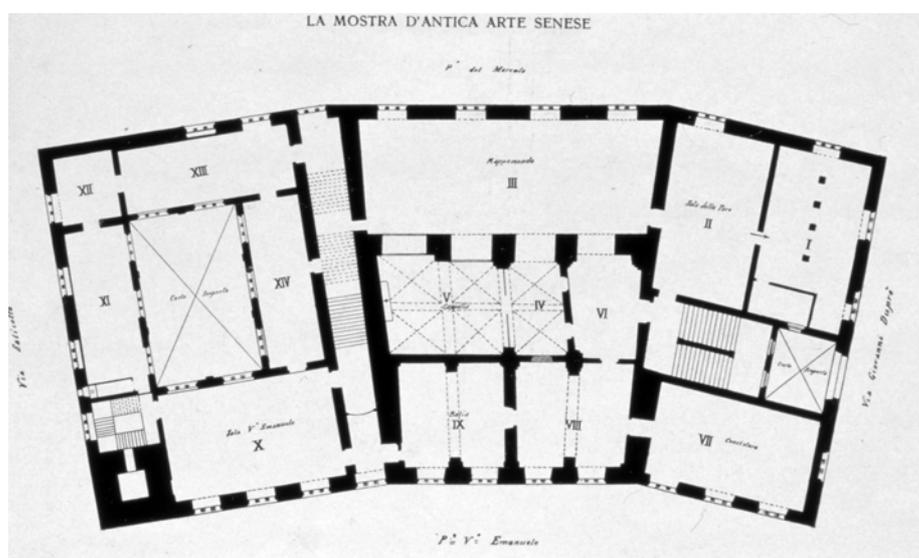
Mostra dell'Antica Arte Senese, dal vano di ingresso

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 11**

**Pianta del primo piano**

Mostra dell'Antica Arte Senese

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 12**

**Sala dei Pilastrini con la sezione storico-topografica**

Mostra dell'Antica Arte Senese, prima sala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 13**

**Sala della Pace con l'oreficeria minore**

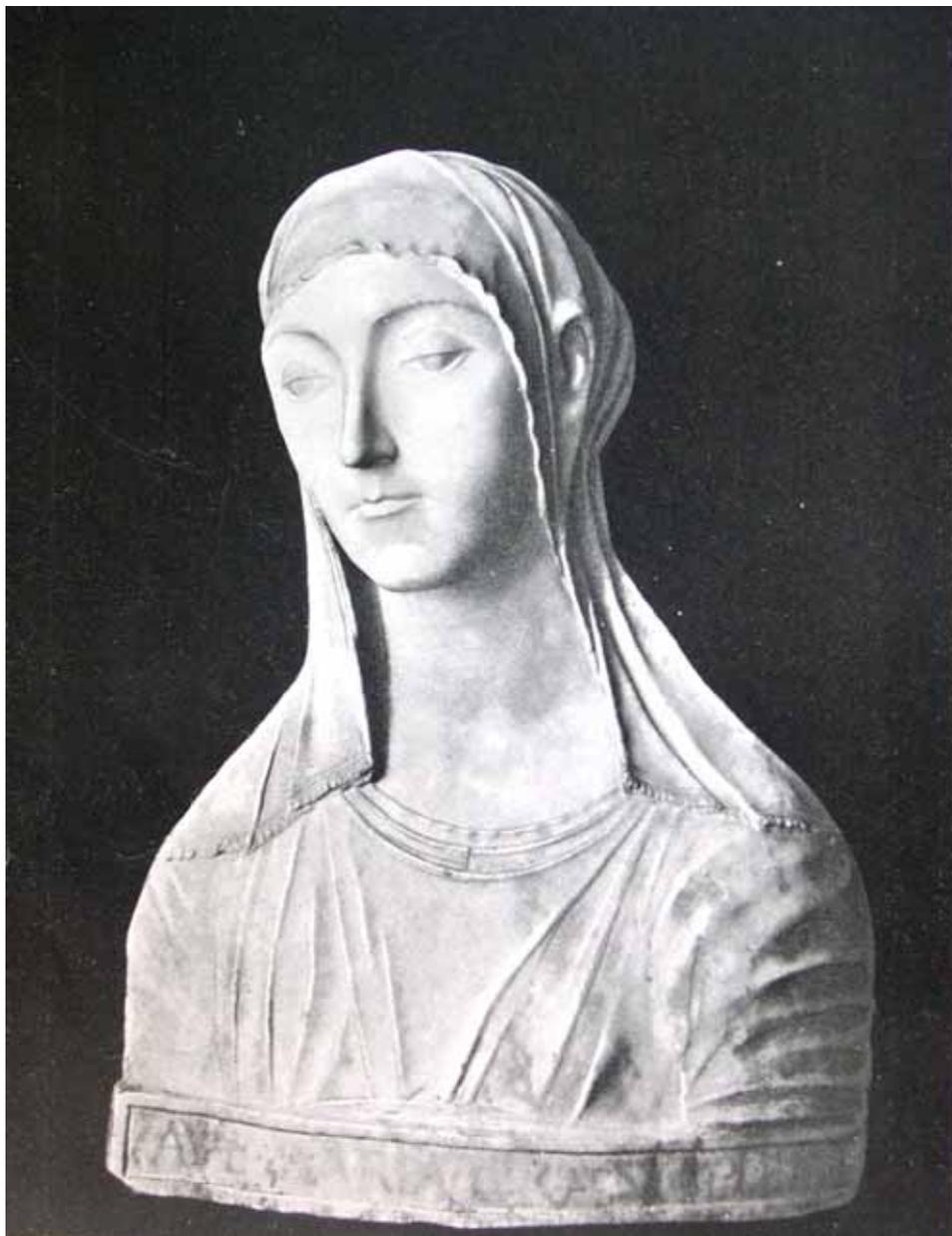
Mostra dell' Antica Arte Senese, seconda sala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 14**

**Mino da Fiesole *Busto della Madonna***

Marmo, cm 51 x 37 x 136

Mostra dell'Antica Arte Senese, seconda sala , esposto dalla famiglia Palmieri Nuti  
Washington, National Gallery of Art

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 15**

**Sala del Mappamondo con i tessuti antichi**

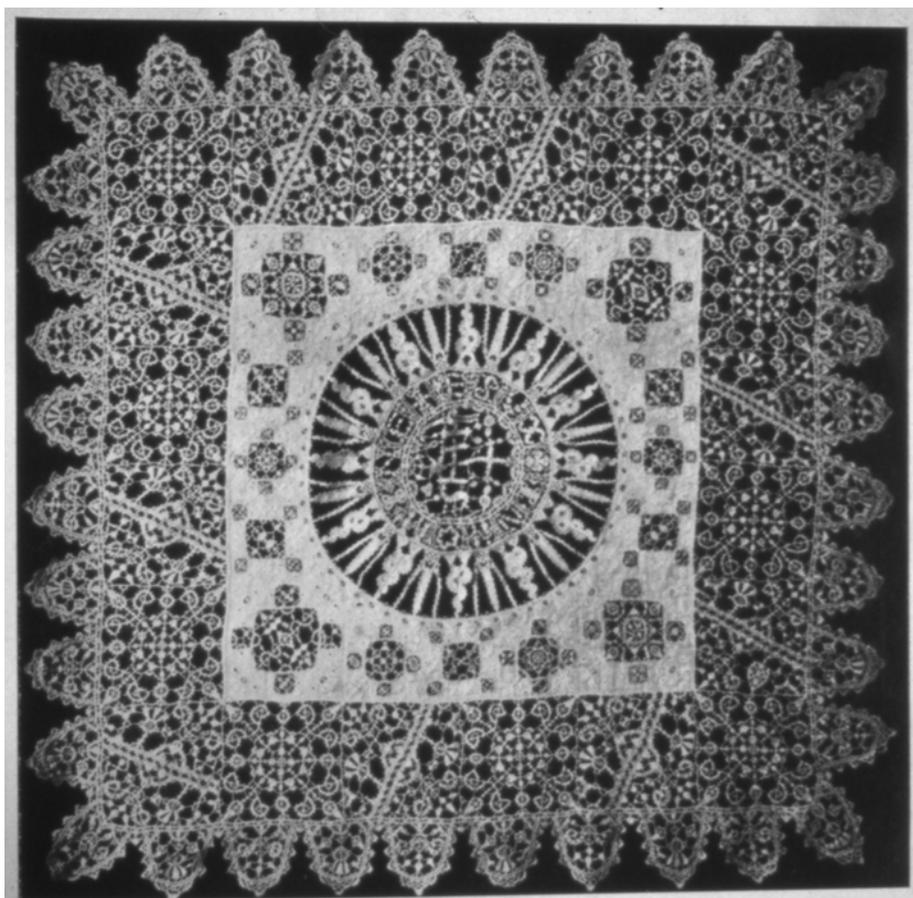
Mostra dell'Antica Arte Senese, terza sala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 16**

*Coprialice a punto a reticello*

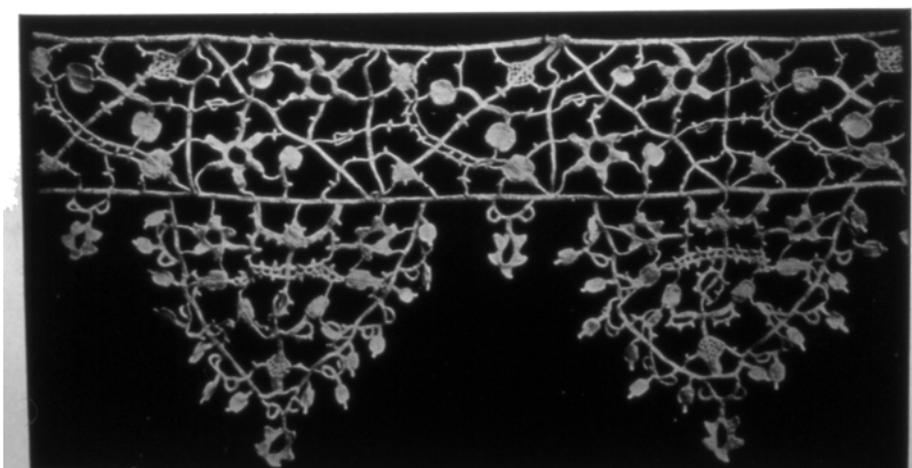
Mostra dell' Antica Arte Senese, dalla terza sala (proprietà Fabio Chigi Barbino)

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 17a e Fig. 17b**

*Piviale del XVI secolo (a). Merletto a punto di Spagna (b)*

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla terza sala

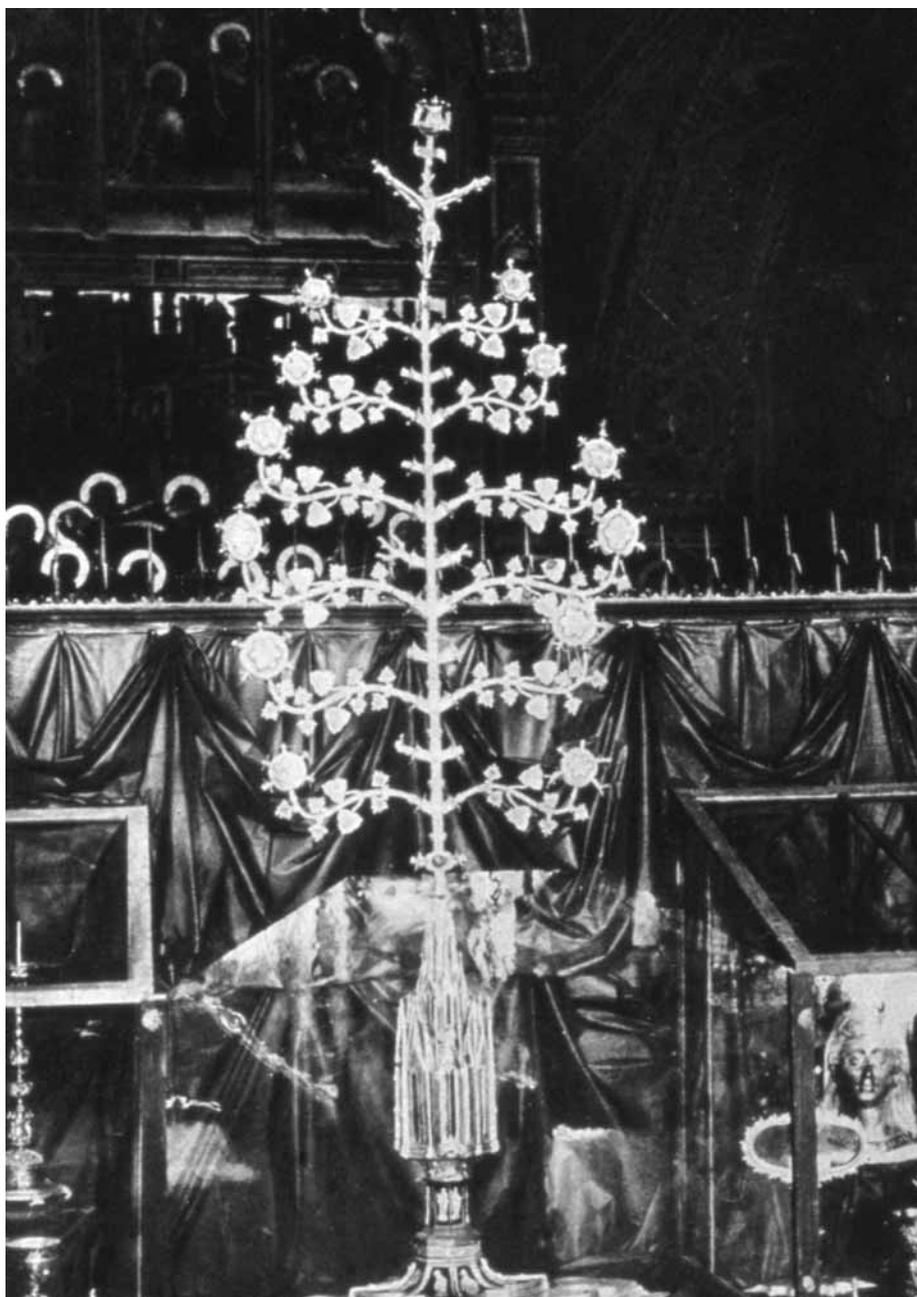
Proprietà Savino Cresti (Fig. 17a); Rosa Marchi Cantucci (Fig. 17b)

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 18**

**Orafo toscano della metà del XIV secolo e Giovanni d'Antonio**

*Albero di Lucignano*

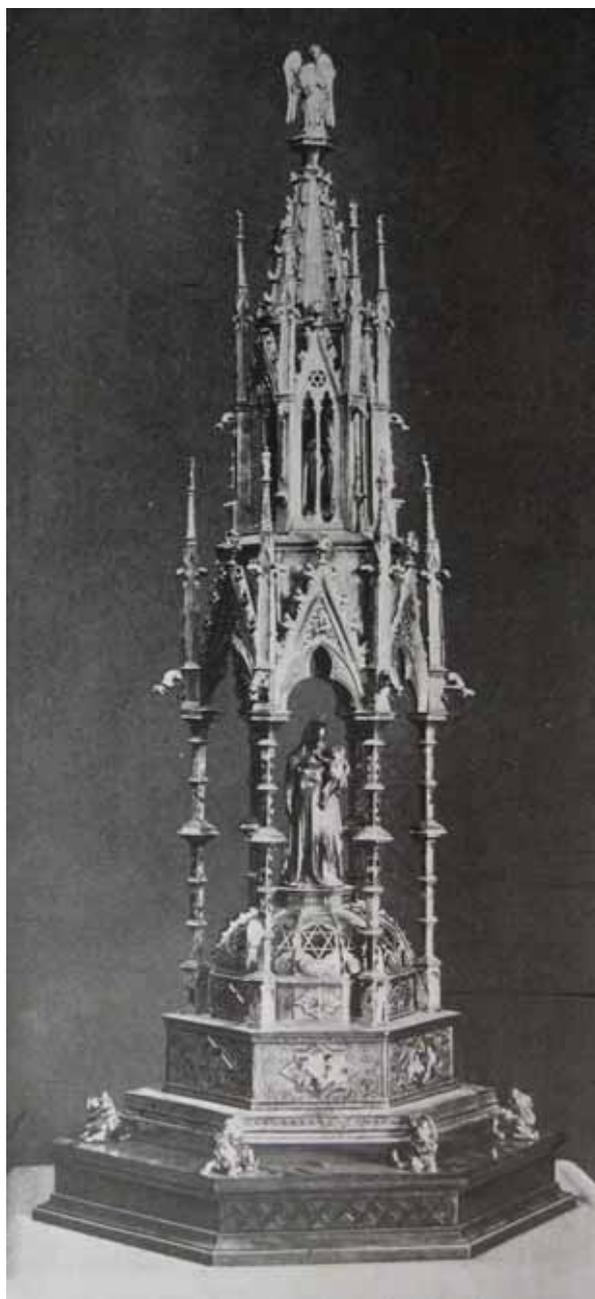
Mostra dell' Antica Arte Senese, dalla terza sala

Lucignano, Museo Comunale

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 19**

**Ugolino di Vieri e Viva di Lando**

***Reliquiario della testa di San Savino***

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla quinta sala

Orvieto, Opera del Duomo

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 20**

**Pace di Valentino e consoci**

***Reliquiario della testa di San Galgano***

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla quinta sala

Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 21**

**Mobile detto *Cappucciaio***

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla sesta sala  
Siena, Comune (ufficio del Sindaco)

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 22**

**Sala di Balìa con le sculture**

Mostra dell'Antica Arte Senese, nona sala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 23**

**Taddeo di Francesco, Giusa di Frosino, Andrea di Bartolo *Cofanetto***

Legno, cm 59 x 71 x 43

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla nona sala, Siena, Palazzo Pubblico

Foto da *L'art gothique siennois, enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*. Catalogo della mostra,

Avignone, 1983, Florence, Centro Di, 1983

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 24**

**Jacopo della Quercia**

*Statue lignee dalla chiesa di San Martino*

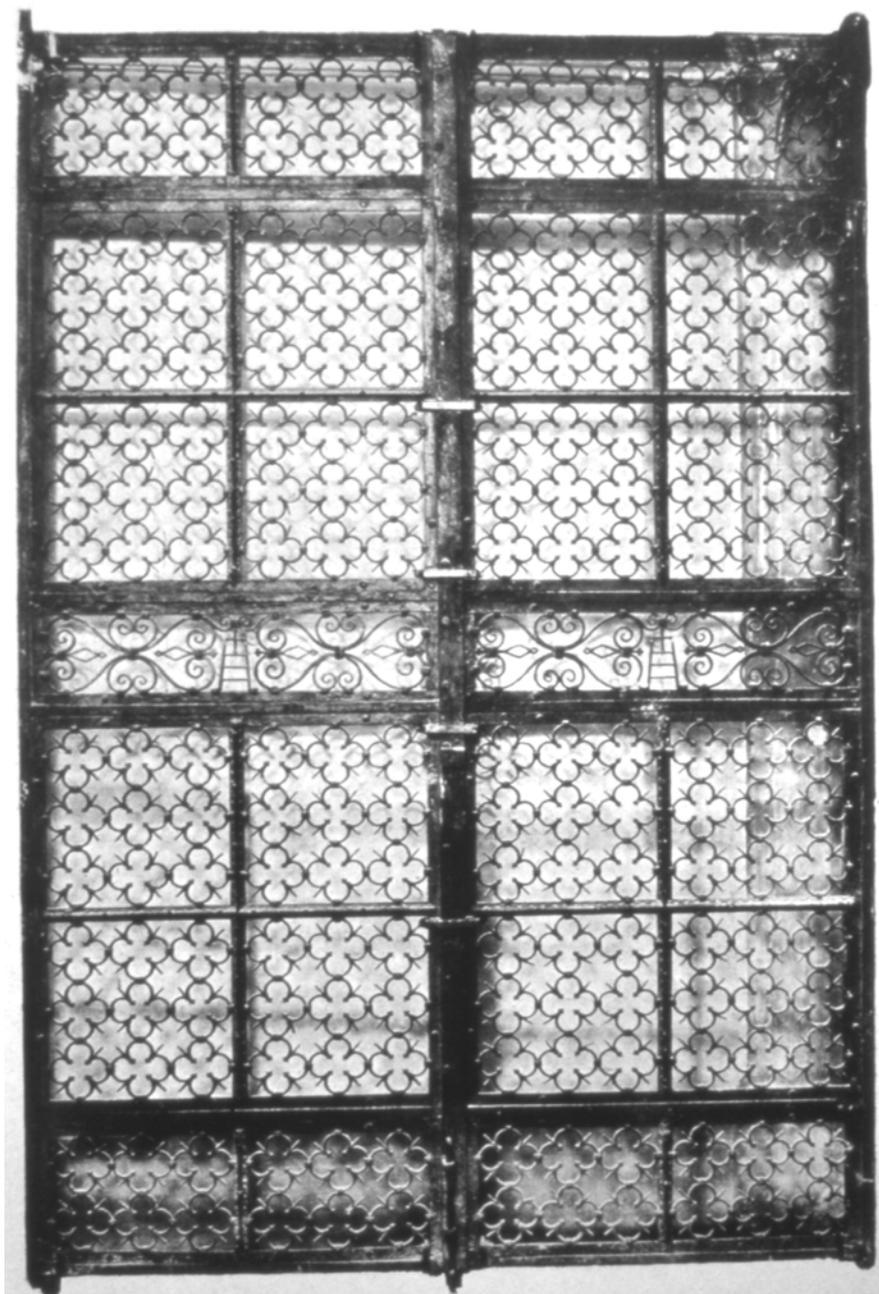
Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla nona sala

Siena, Museo dell'Opera del Duomo

Foto da *Mostra dell'Antica Arte Senese, Aprile - Agosto 1904. Catalogo generale illustrato*, Siena, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 25**

***Cancello di ferro***

Mostra dell'Antica Arte Senese, dal vano scale dell'undicesima sala  
Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904



ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 27**

*Gesso del Monumento funebre a Ilaria del Carretto*  
Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla diciassettesima sala  
Siena, Palazzo Pubblico

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 28a e Fig. 28b**

**Jacopo della Quercia**

***Frammenti della Fonte Gaia***

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla diciannovesima sala, Loggia di Palazzo  
Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala (in restauro)

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 29**

***Vetrina intagliata con maioliche antiche***

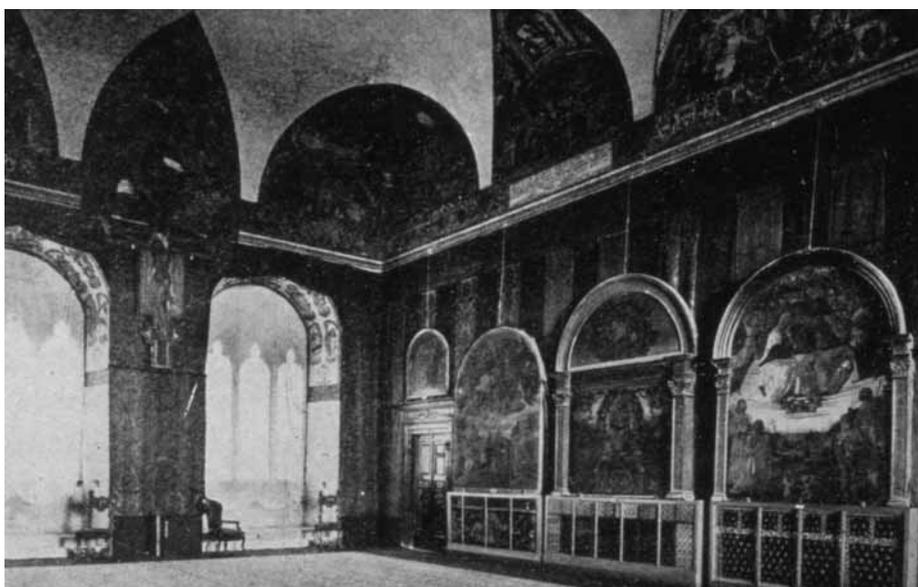
Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla ventesima sala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 30**

**Sala grande della Signoria con i dipinti di dimensione maggiore**

Mostra dell' Antica Arte Senese, venticinquesima sala

Foto da A. Cairola, *Il museo civico nel Palazzo Pubblico di Siena*,

Siena, Edizione "La Balzana", 1962

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 31**

**Domenico Beccafumi** *San Michele Arcangelo scaccia gli angeli ribelli*

Tempera su tavola, cm 370 x 270

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla venticinquesima sala

Siena, Chiesa di San Niccolò al Carmine

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 32**

**Girolamo del Pacchia**  
*Ascensione di Cristo*

Tempera su tavola, cm 370 x 270

Mostra dell' Antica Arte Senese, dalla venticinquesima sala

Siena, Chiesa di San Niccolò al Carmine

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 33**

**Duccio di Buoninsegna *Madonna col Bambino poi detta Madonna Stoclet***

Tempera su tavola, cm 27 x 21

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla ventisettesima sala

Ubicazione attuale sconosciuta

Foto da D. Sutton , *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in "Apollo", CIX, 1979, 249-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 34**

**Simone Martini** *Vergine Annunciata*

Tavola su tavola, cm 30.5 x 21.5

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla ventisettesima sala

San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in "Apollo", CIX, 1979, 249-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 35**

**Pietro Lorenzetti**

*Madonna col Bambino*

Tempera su tavola, cm 79 x 56

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla ventottesima sala  
Firenze, Museo di Palazzo Vecchio (Donazione Loeser)

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 36**

**Sano di Pietro *Presentazione al tempio***

Tempera su tavola, già cm 130 x 145 (trafugata, tagliata e parzialmente recuperata e ricomposta)

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla ventinovesima sala

Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 37**

***Cancellata ed inginocchiatoio della Contrada dell'Onda e Stallo da Orvieto***

Mostra dell'Antica Arte Senese, trentaduesima sala

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 38**

**Maestro dell'Osservanza *Natività della Vergine***

Tempera su tavola, cm 220 x 160

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla trentatreesima sala

Asciano, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra di Palazzo Corboli

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 39**

**Stefano di Giovanni, detto il Sassetta *Adorazione dei Magi***

Tempera su tavola, cm 30.5 x 35.5

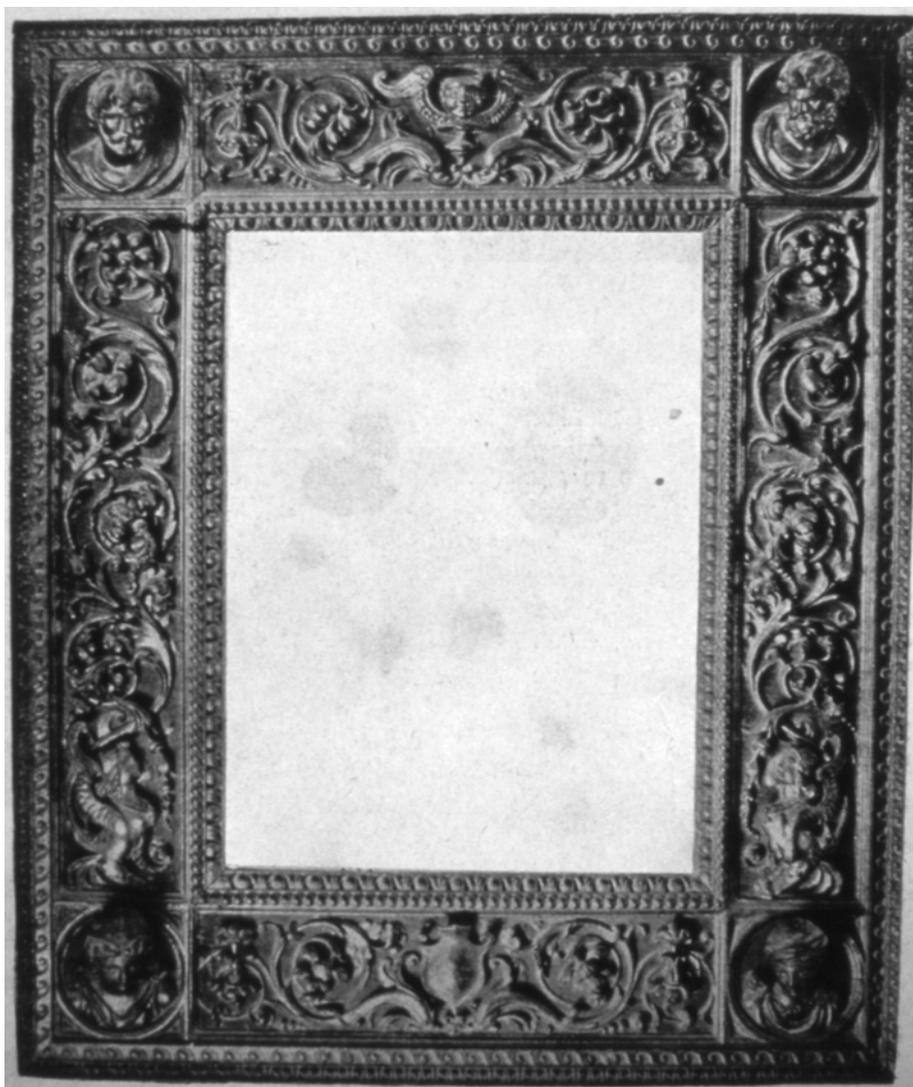
Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla trentacinquesima sala  
Siena, Collezione Chigi Saracini (Monte dei Paschi)

Foto da K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*.

Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 40**

**Ambito di Giovanni Barili *Cornice intagliata***

Legno, cm 110 x 130

Mostra dell'Antica Arte Senese, dalla sala trantasettesima

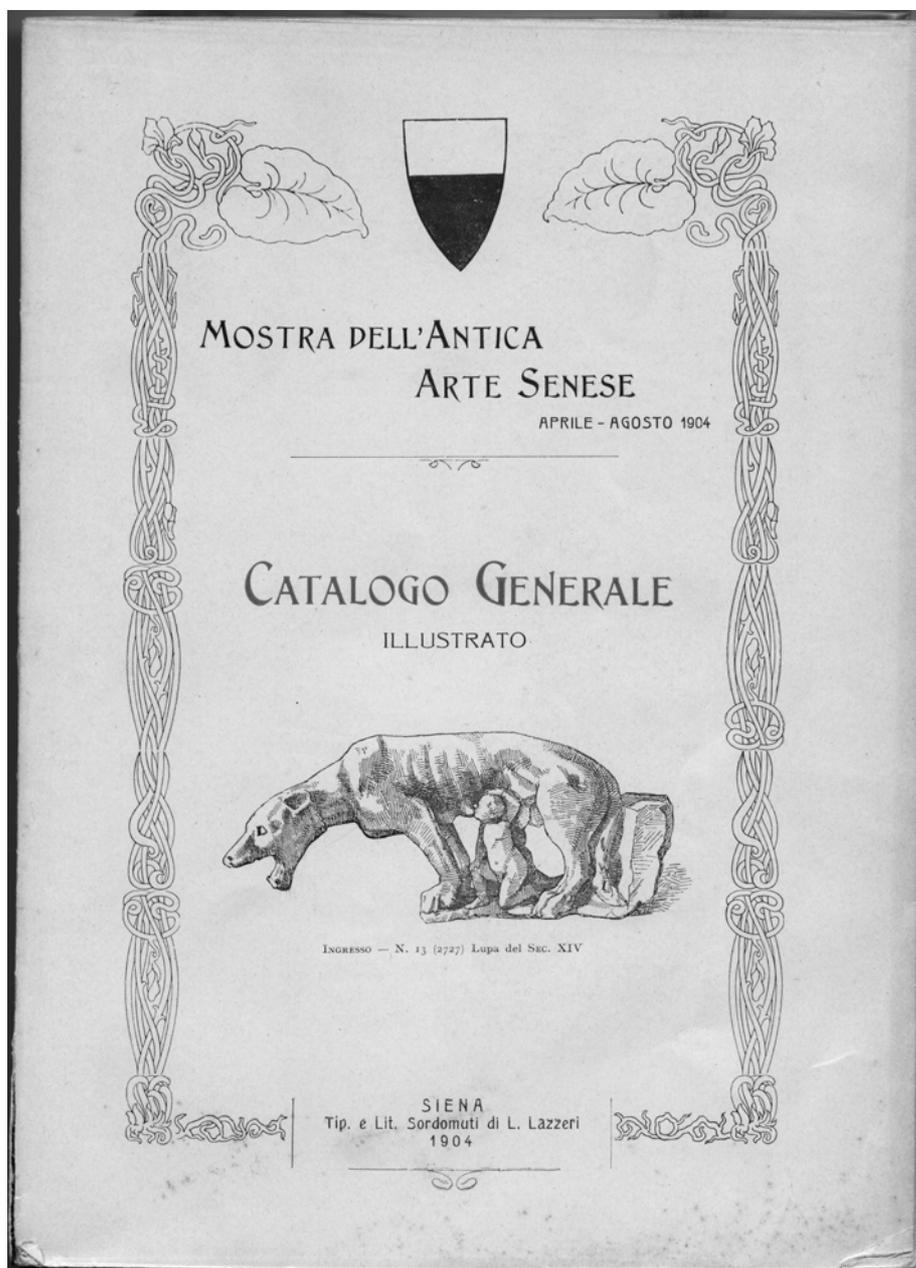
Siena, Museo diocesano di arte sacra

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 41**

*Mostra dell'Antica Arte Senese. Catalogo generale illustrato*

Catalogo della mostra, Siena, 1904, Siena, Tip. e Lit. sordomuti di L. Lazzeri, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 42**

**Giovanni di Turino**

***Lupa che allatta Romolo e Remo***

Mostra dell'Antica Arte Senese, dall'esterno del portone di ingresso  
Siena, Palazzo Pubblico

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 43**

**Maestro dell'Osservanza (attribuito in catalogo a Salvanello)**

***San Giorgio e il drago***

Mostra dell'Antica Arte Senese

Siena, Museo diocesano di arte sacra

Foto da K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*.

Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 44**

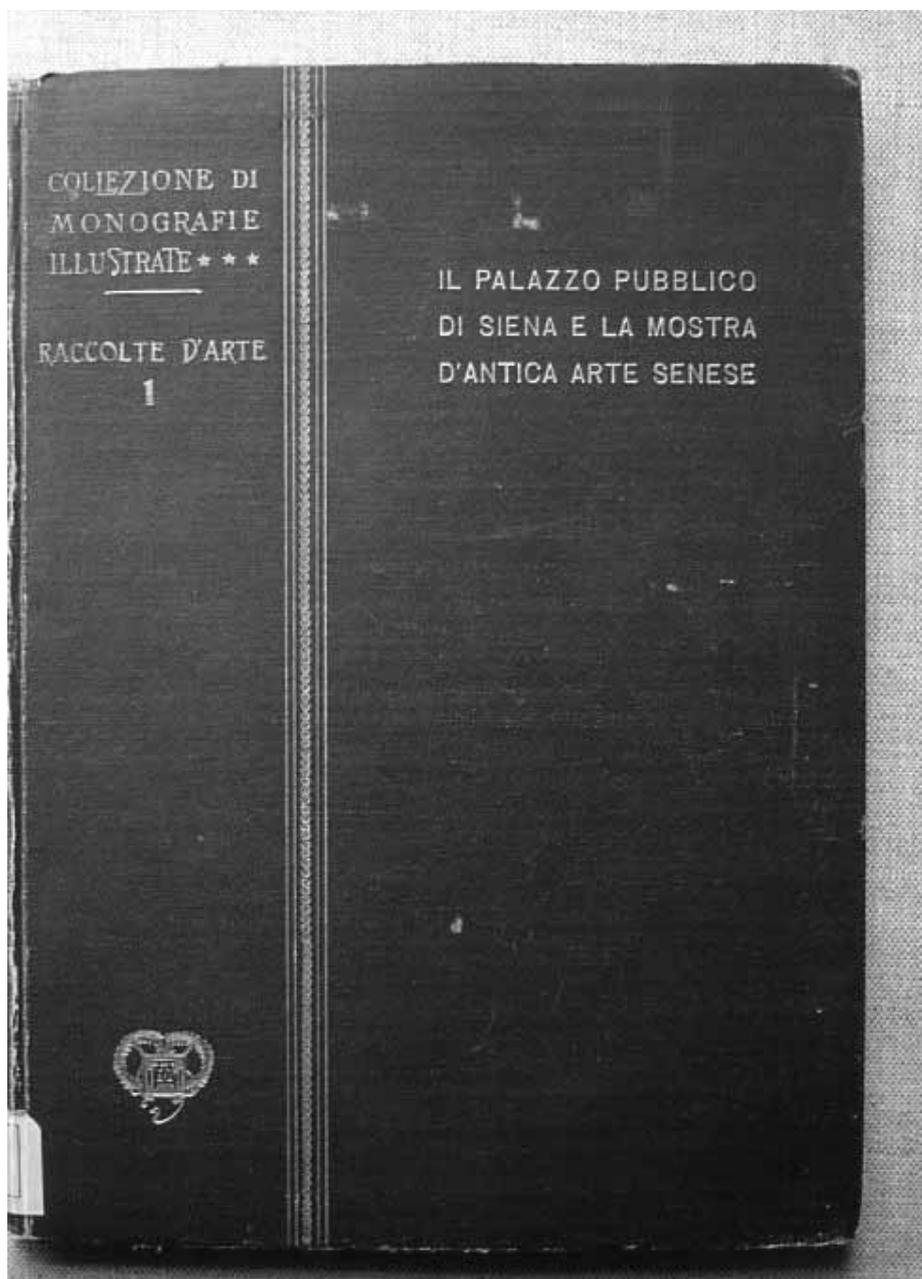
**Ambito di Jacopo della Quercia (attribuito in catalogo a Jacopo della Quercia)  
*Sant'Antonio e Sant'Ambrogio***

Mostra dell' Antica Arte Senese, esposte da Giulio Barbaresi  
Siena, Palazzo Pubblico

Foto da C. Ricci, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d' Antica Arte Senese*, Bergamo,  
Istituto Italiano d' Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 45**

**C. Ricci** *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*  
Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, 1904

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 46**

**Giovanni di Paolo *Paradiso***

Tempera su tavola, cm 46.5 x 40.6

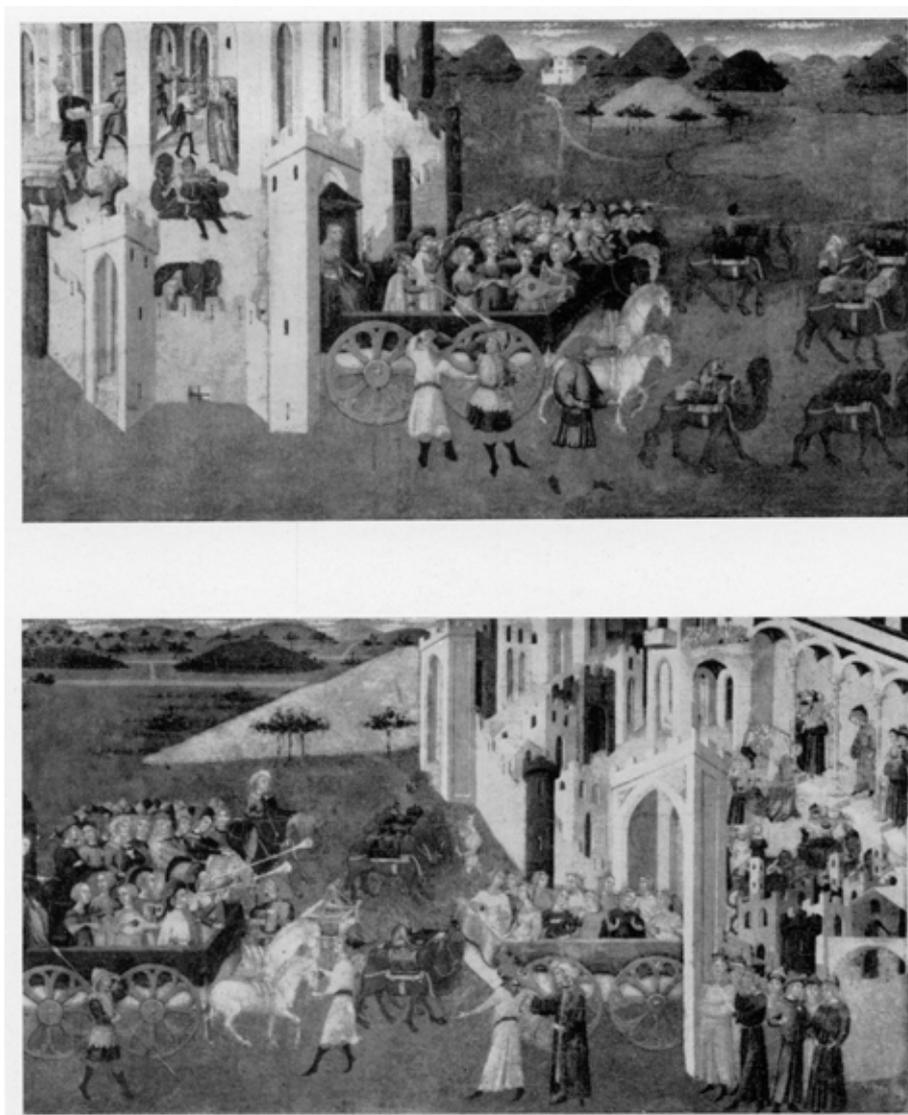
Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Palmieri Nuti  
New York, Metropolitan Museum of Art

Foto da K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*.

Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 47**

**Pittore senese del terzo quarto del XV secolo *Re Salomone e la Regina di Saba***

Fronte di cassone, tempera su tavola, cm 35.2 x 62.2 e cm 35.2 x 63.2

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Palmieri Nuti

New York, Metropolitan Museum of Art

Foto da F. Zeri, E.E. Gardner, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Sieneese and Central Italian Schools*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 48**

**Giovanni di Paolo** *San Nicola da Tolentino che salva una nave dal naufragio*  
Tempera su tavola, cm 52 x 42.3

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Palmieri Nuti  
Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art

Foto da C.B. Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 49**

**Segna di Bonaventura *Madonna del latte***

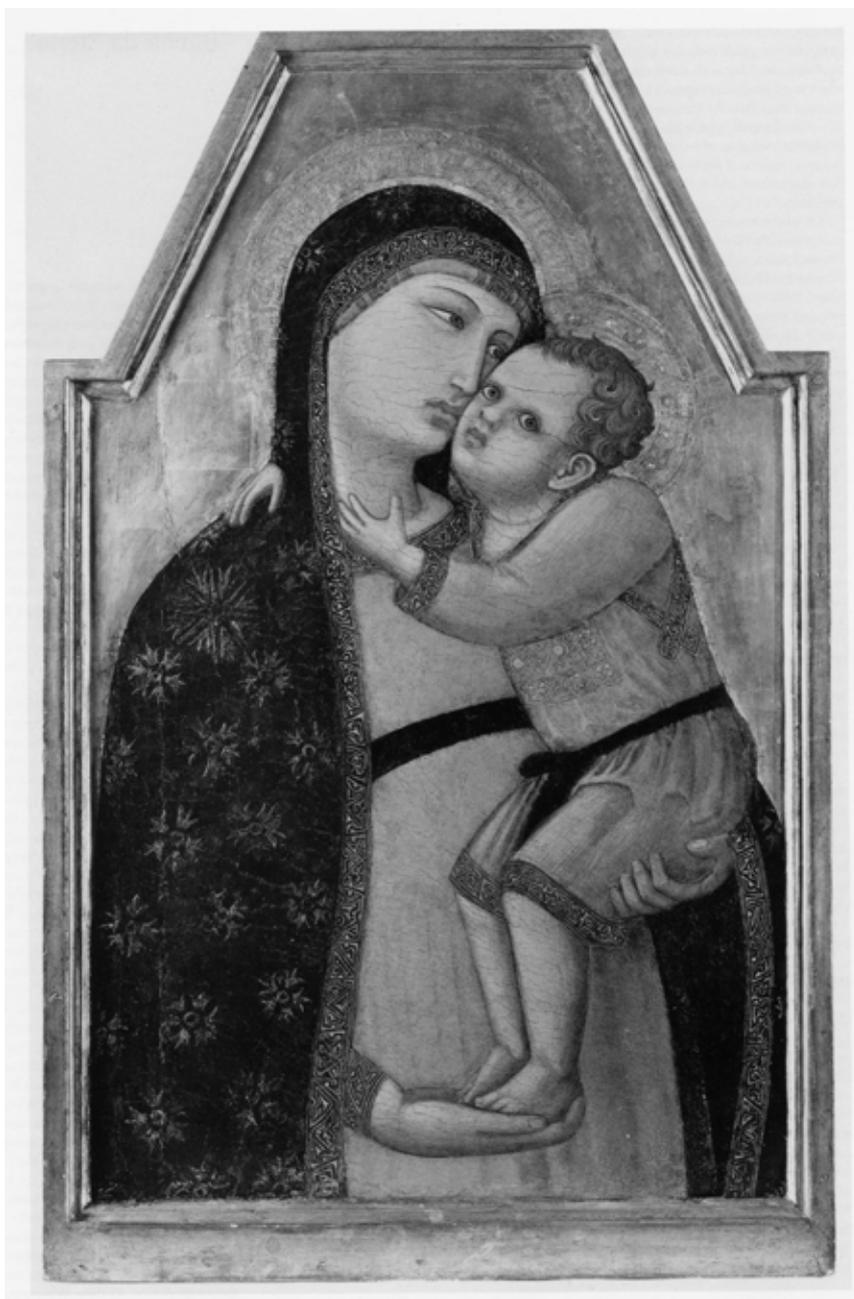
Tempera su tavola, cm 106.2 x 71.4

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Griccioli  
New Haven, Yale University Art Gallery

Foto da A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 50**

**Ambrogio Lorenzetti *Madonna col Bambino***

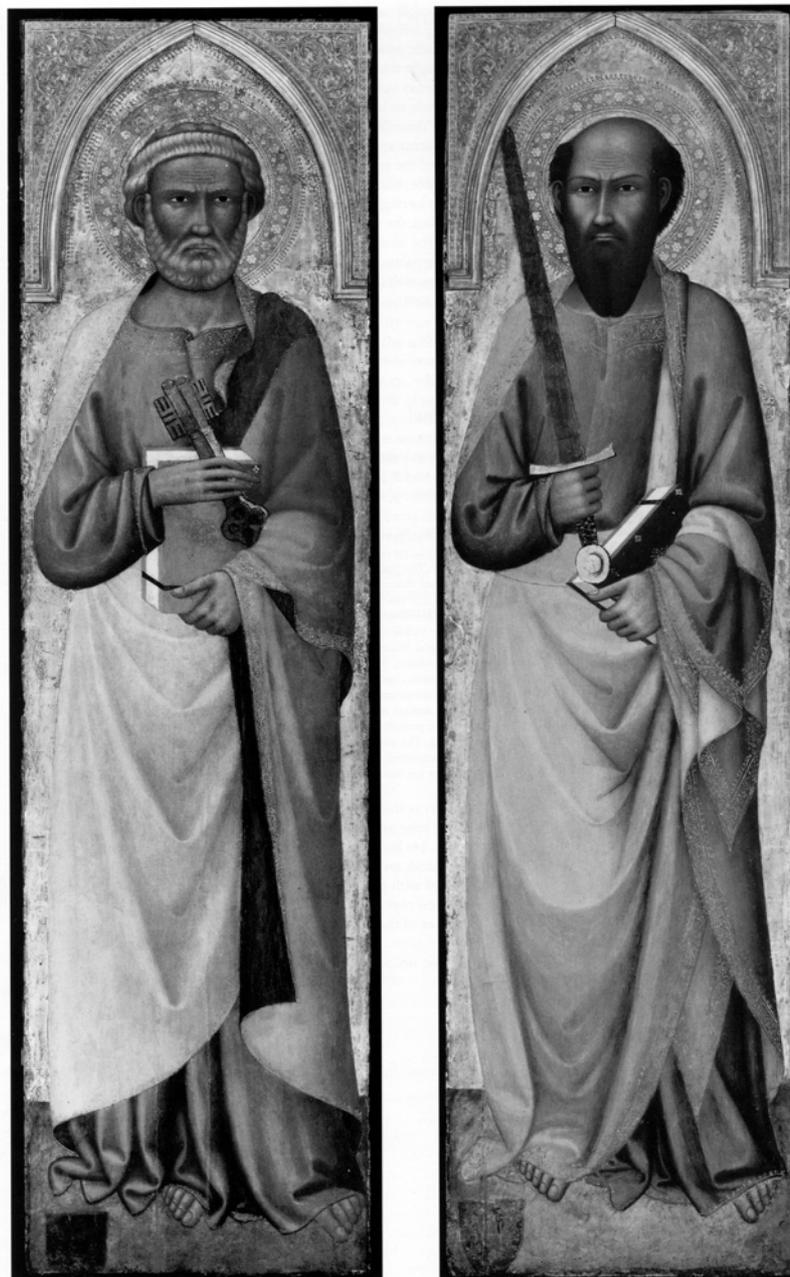
Tempera su tavola, cm 75.5 x 45.3

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Griccioli  
Boston, Museum of Fine Arts

Foto da L. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston. Volume I, 13<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> century*,  
Boston, Museum of Fine Arts, 1994

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 51**

**Andrea Vanni *San Pietro e San Paolo***

Tempere su tavola, rispettivamente cm 152.5 x 41.7 e cm 153.5 x 42

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Griccioli

Boston, Museum of Fine Arts

Foto da L. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston. Volume I, 13<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> century*,

Boston, Museum of Fine Arts, 1994

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 52**

**Francesco di Giorgio Martini** *Madonna col Bambino e due angeli*

Tempera su tavola, cm 73.4 x 46.1

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto dalla famiglia Griccioli

Coral Gables (Florida), Lowe Art Gallery

Foto da F.R. Shapley, *The Samuel H. Kress Collection. A Catalog of European Paintings and Sculpture*,  
Miami, The University of Miami Press, 1961

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 53**

**Segna di Bonaventura *Madonna col Bambino***

Tempera su tavola, cm 89.9 x 56.5

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto da Tito Giuggioli  
Raleigh (North Carolina), North Carolina Museum of Art

Foto da A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte (a cura di), *Duccio. Alle origini della pittura senese*. Catalogo della mostra, Siena, 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 54a e Fig. 54b**

**Sano di Pietro**

*Madonna col Bambino e San Francesco che riceve le stimmate*

Tempere su tavola, diametro rispettivamente cm 12.7 e cm 11.8

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposti da Giulio Grisaldi del Taia  
New York, Metropolitan Museum of Art (54a) e ubicazione sconosciuta (54b)

Foto da G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 55**

**Matteo di Giovanni *San Girolamo nel suo studio***

Tempera su tavola, cm 172.5 x 122.9

Mostra dell'Antica Arte Senese, esposto da Angelo Cecconi

Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum

Foto da E.P. Bowron, *European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum, Cambridge*,  
Harvard University Art Museums, 1990

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 56**

**Boston, Isabella Stewart Gardner Museum**

Cortile, lato settentrionale

Foto da H.T. Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum. A companion guide and history*,  
New Haven and London, Yale University Press, 1995

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 57**

**Robert Langton Douglas nel 1902**

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. The Early Years*, in «Apollo», CIX, Aprile 1979, 248

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 58**

**Duccio di Buoninsegna** *Tentazione di Cristo da parte del diavolo, Resurrezione di Lazzaro, Chiamata di Pietro e Andrea, Cristo e la Samaritana al pozzo*

Tempere su tavola, risp. cm 43.2 x 46, cm 43.5 x 46.4, cm 43.5 x 46, cm 43.5 x 46

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposti da Robert Benson

rispettivamente a New York, Frick Collection, Fort Worth, Kimbell Art Museum, Washington, National Gallery of Art e Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, Foto Londra, Witt Library

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 59**

**Londra, 17 Savile Row**

già sede del Burlington Fine Arts Club

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 60**

**Domenico Beccafumi**

*Martirio di Santa Lucia*

Tempera su tavola, cm 57.7 x 82.5

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Robert Benson  
già Berlino, Kaiser Friedrich Museum (distrutto nel secondo conflitto mondiale)

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 61**

**Ambrogio Lorenzetti *Crocifissione***

Tempera su tavola, cm 68 x 35

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Charles Fairfax Murray  
Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum

Foto da E.P. Bowron, *European Paintings before 1900 in the Fogg Art Museum*,  
Cambridge (Massachusetts), Harvard University Art Museums, 1990

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 62**

**Londra, Burlington Fine Arts Club**

Interno della *gallery* nel 1921

Foto di Bedford Lemere, cortesia di English Heritage.NMR

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 63**

**Londra, Burlington Fine Arts Club**

Interno della *gallery* nel 1921

Foto di Bedford Lemere, cortesia di English Heritage.NMR

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 64**

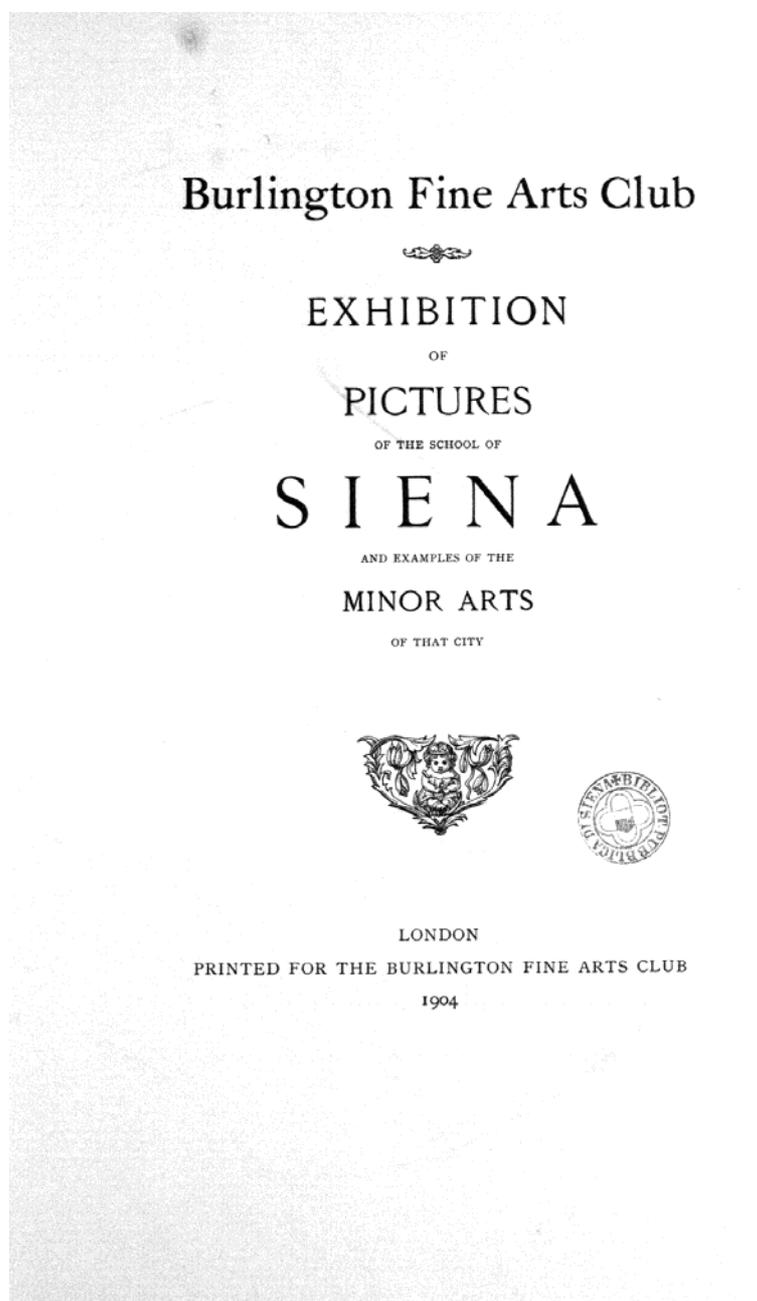
**Londra, Burlington Fine Arts Club**

Interno della *gallery* nel 1921

Foto di Bedford Lemere, cortesia di English Heritage.NMR

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 65**

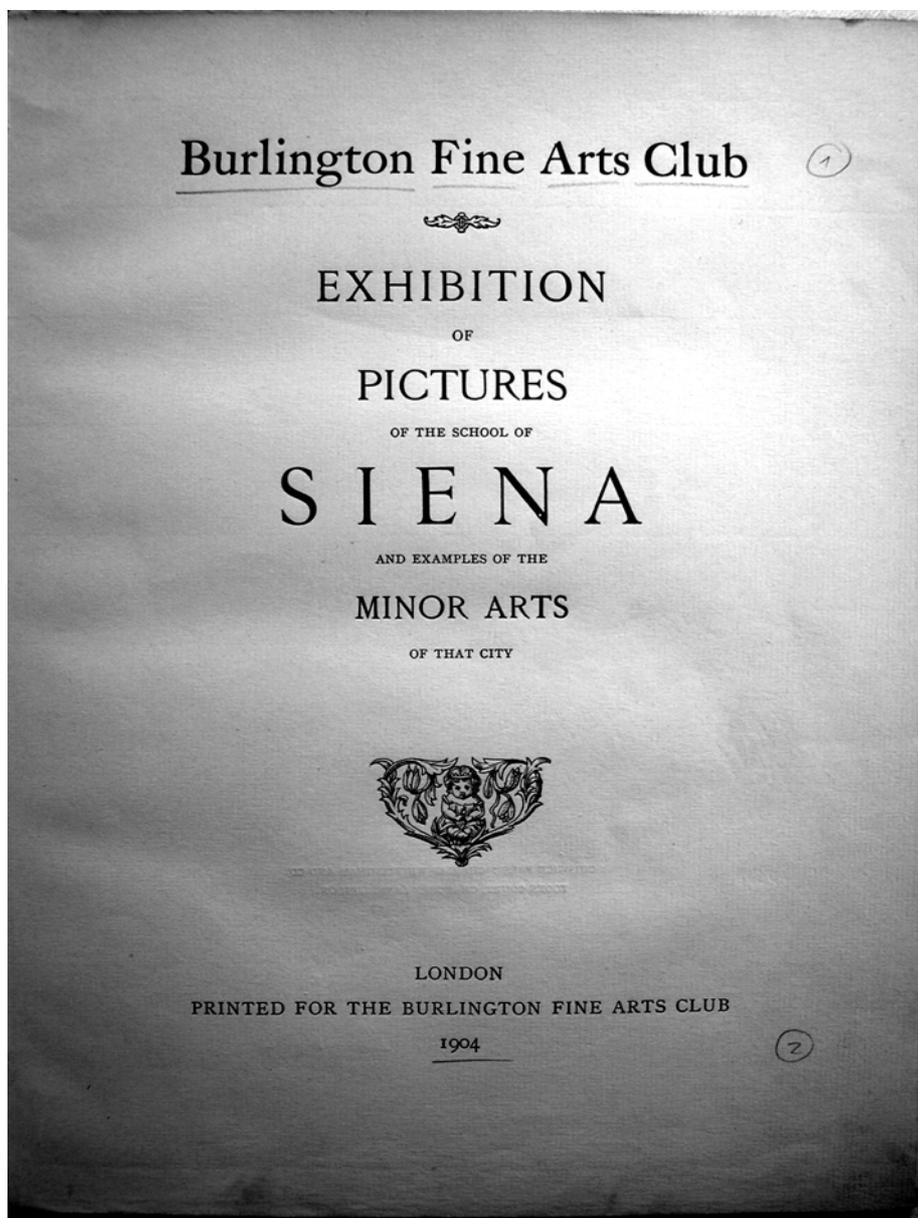
*Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*

London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1905

Edizione di grande formato con tavole

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 66**

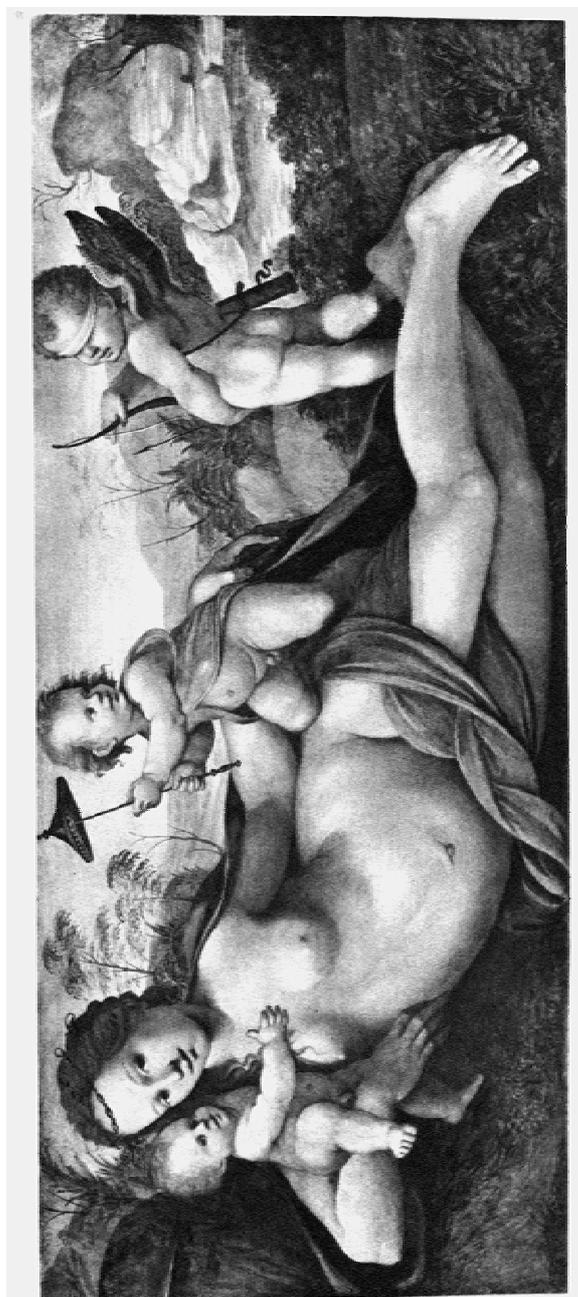
*Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City*

London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1904

Edizione senza tavole

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 67**

**Girolamo del Pacchia *Venere e amorini***

Tempera su tavola, cm 62.2 x 146.1

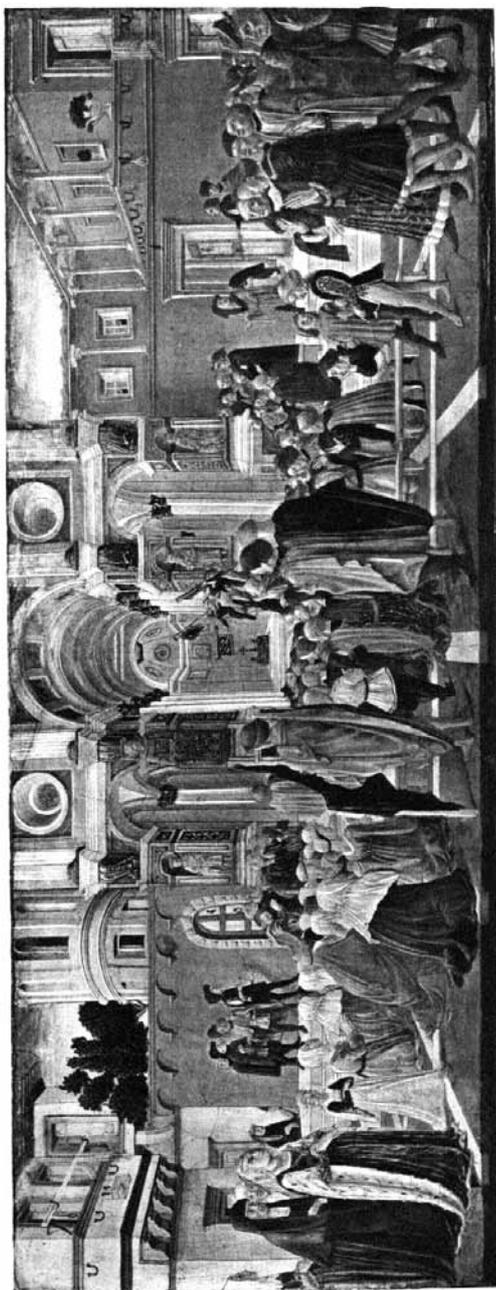
Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Herbert Jekyll

Ubicazione attuale sconosciuta

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1904,  
London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 68**

**Francesco di Giorgio Martini *Predicazione di San Bernardino***

Tempera su tavola trasportata su tela, cm 32 x 79.2

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Royal Institute di Liverpool  
Liverpool, Walker Art Gallery

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1904,  
London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 69**

**Andrea Bonaiuti *Santa Maria Maddalena***

Tempera su tavola, cm 31 x 11

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Adolph von Beckerath  
New York, collezione privata

Foto da J. Tripps, *Tendencies of Gothic in Florence: Andrea Bonaiuti*, in M. Boskovits (a cura di), *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Section IV, volume VII (part I)*, Florence, 1996

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 70a e Fig. 70b Benvenuto di Giovanni**

***Cristo al Calvario e Crocifissione***

Tempere su tavola, rispettivamente cm 41.4 x 47.4 e cm 41.4 x 52.9

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Frederick Cook

Washington, National Gallery of Art

Foto da K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*.

Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 71a e Fig. 71b Benvenuto di Giovanni**

*Discesa al Limbo e Resurrezione di Cristo*

Temperre su tavola, rispettivamente cm 42.1 x 46.6 e cm 42.1 x 47.4

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Frederick Cook

Washington, National Gallery of Art

Foto da K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*.

Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 72**

**Giovanni Baronzio**  
*Storie di Cristo*

Tempera su tavola, cm 70 x 110

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Grigorij Stroganov

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 73**

**Simone Martini**

***San Geminiano, San Michele Arcangelo e Sant'Agostino***

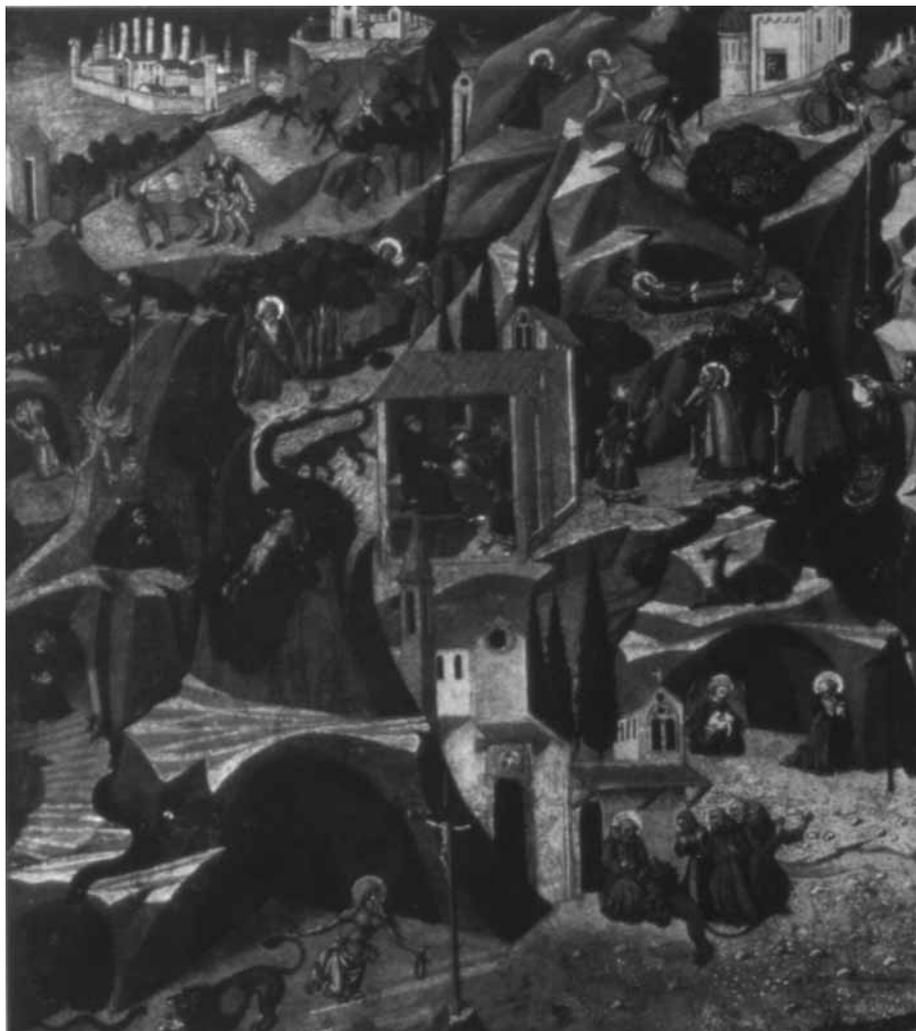
Tempera su tavola, rispettivamente cm 59.7 x 35.8, cm 59.7 x 35.8 e cm 60 x 35.8, cuspidi cm 33 x 31.1

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto dal Fitzwilliam Museum  
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 74**

**Giuliano Amidei *Morte di Sant'Efrem e storie di eremiti* (particolare)**

Tempera su tavola, cm 49.5 x 163.5

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da David Alexander

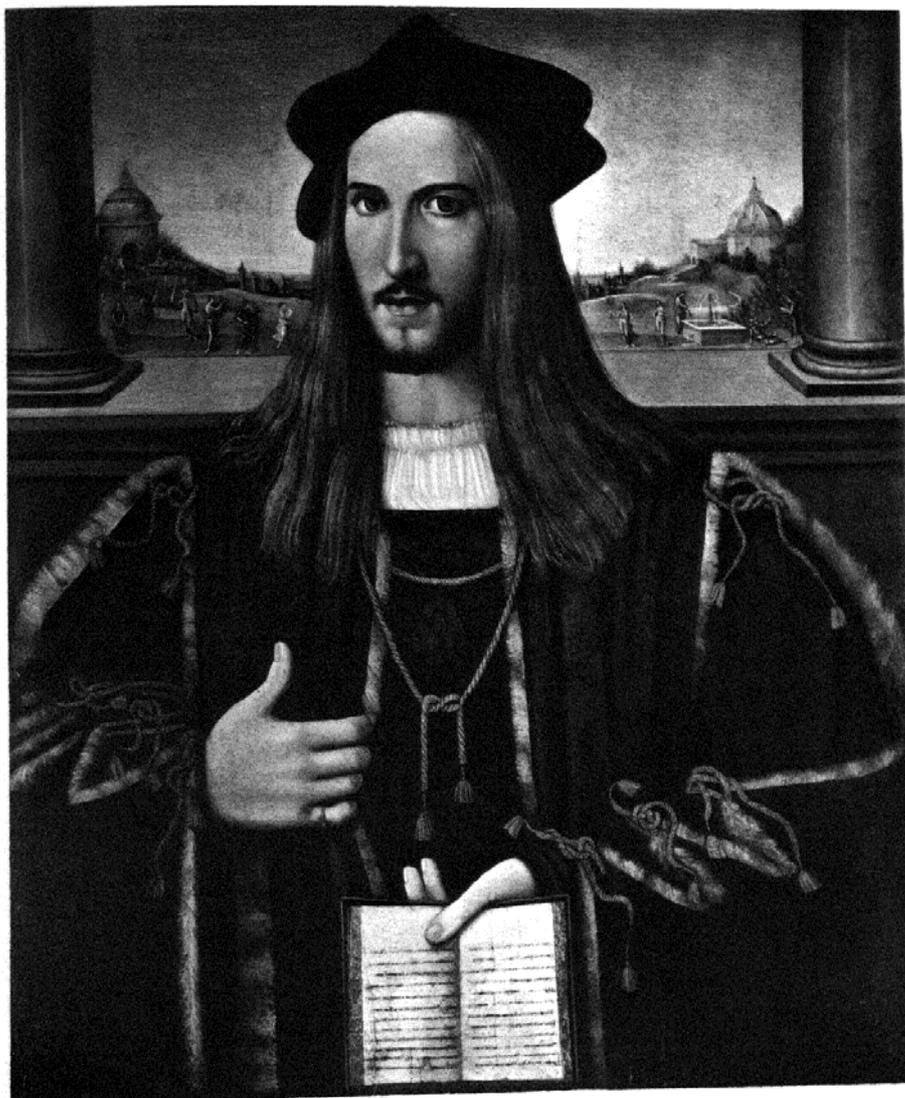
Edward Lindsay

Edimburgo, National Gallery of Scotland (in deposito)

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 75**

**Scuola ferrarese inizio XVI secolo (Ambito di Domenico Panetti)**

***Ritratto di Alberto III Pio da Carpi***

Tempera su tavola, cm 58.4 x 49.5

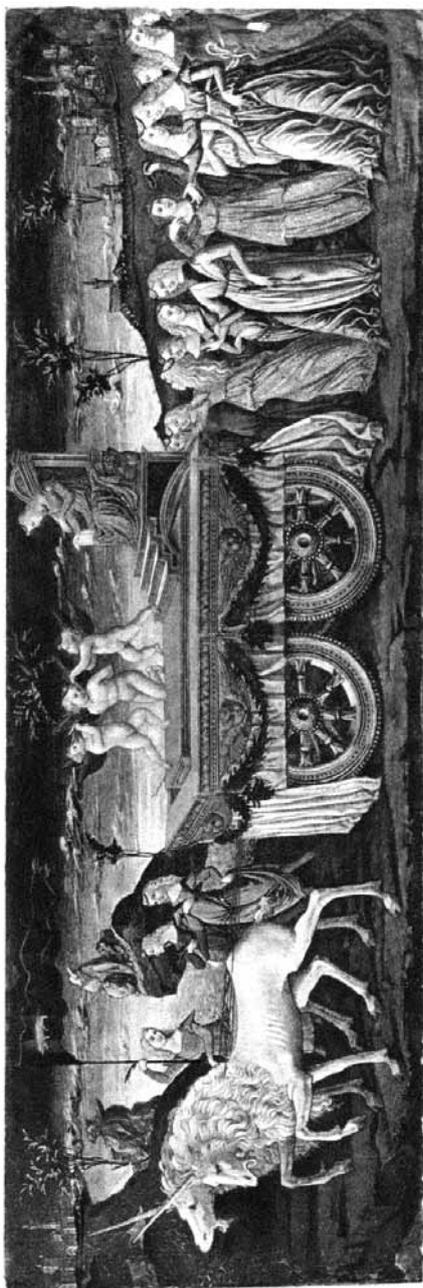
Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Ludwig Mond

Londra, National Gallery

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 76**

**Ambito di Liberale da Verona**  
***Trionfo della Castità***

Tempera su tavola, cm 40.6 x 123.2

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Harriet Loyd Wantage  
Oxford, Ashmolean Museum (deposito)

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 77**

**Domenico Beccafumi**

***Fuga di Clelia***

Tempera su tavola, cm 61 x 123

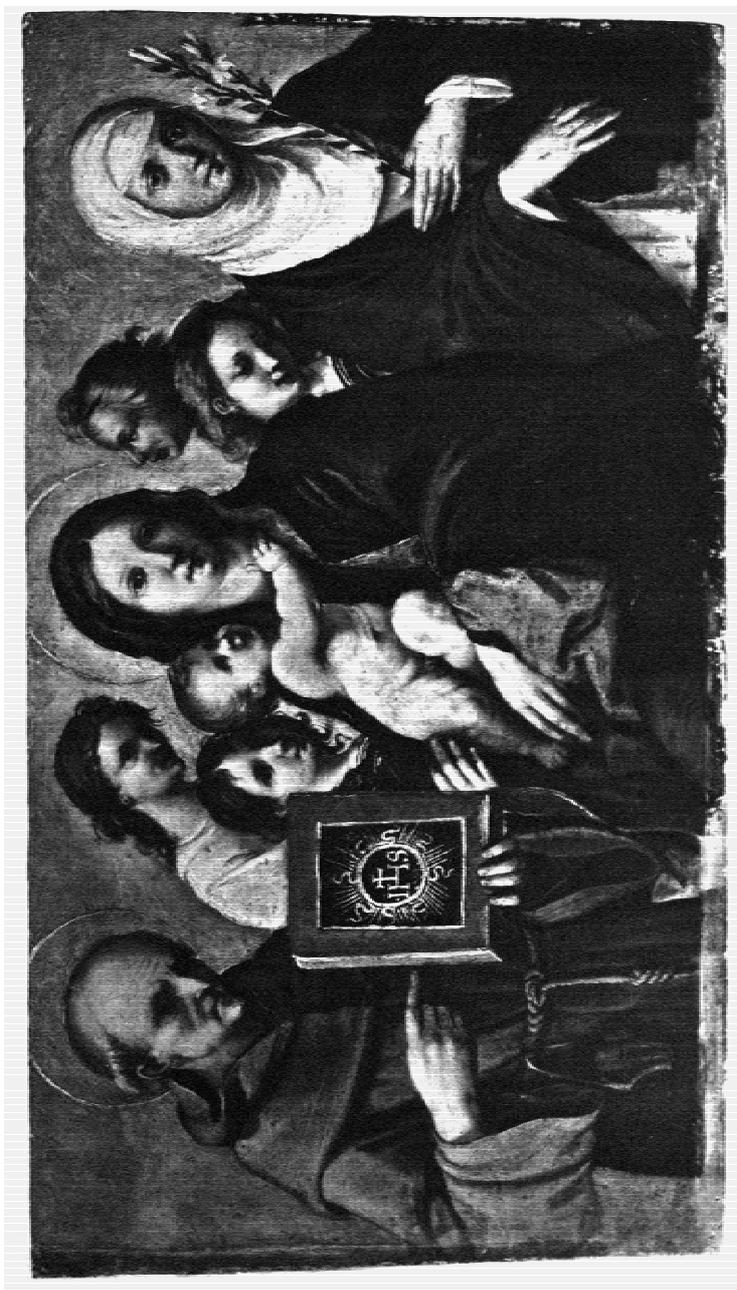
Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Evelyn Holford Benson

Ubicazione attuale sconosciuta

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 78**

**Girolamo del Pacchia**

*Madonna col Bambino tra quattro Angeli, San Bernardino e Santa Caterina da Siena*

Tempera su tavola, cm 21.6 x 36.8

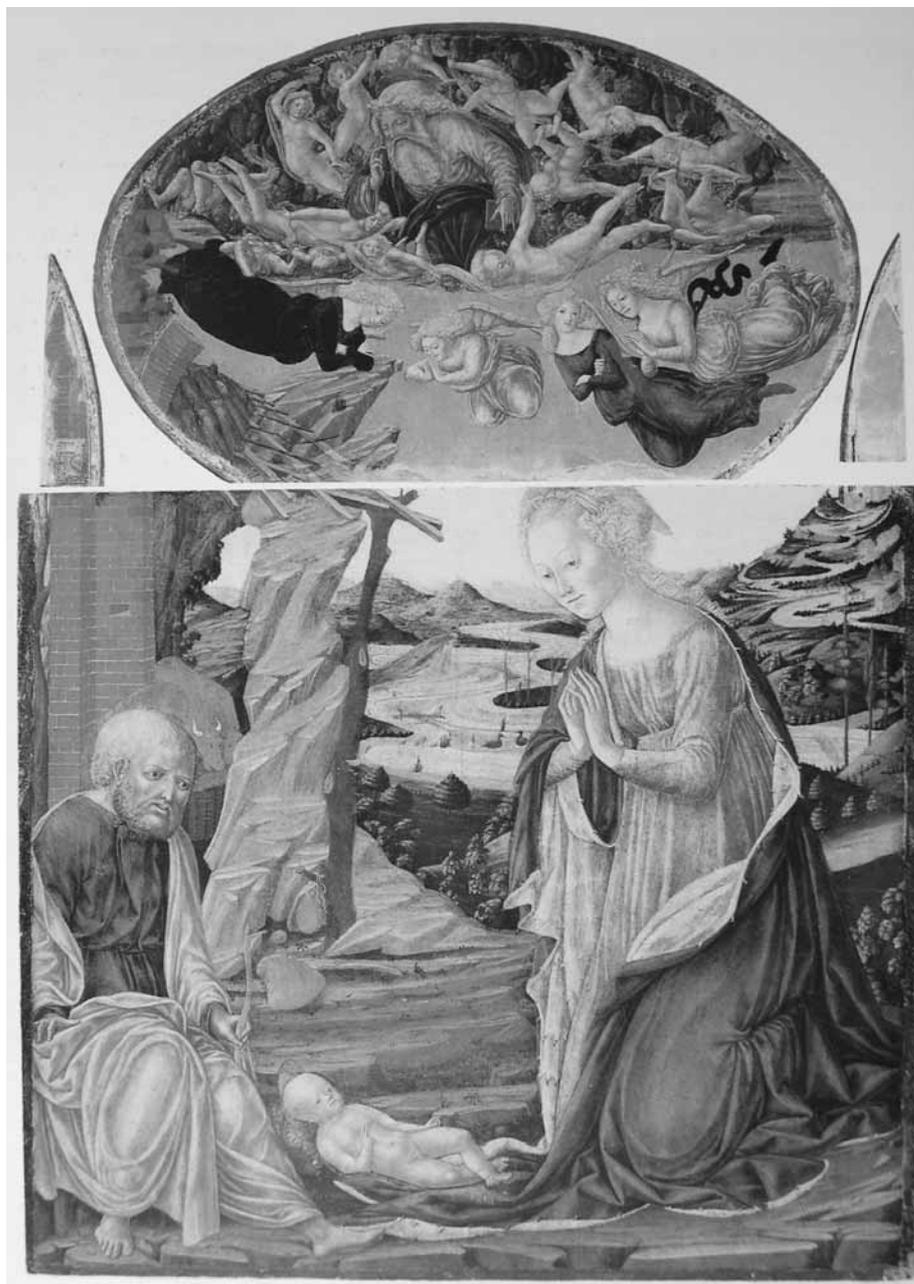
Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Adolph von Beckerath

Ubicazione attuale sconosciuta

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra, Londra, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 79**

**Francesco di Giorgio Martini** *Natività e Dio Padre benedicente tra angeli*

Tempere su tavola, rispettivamente cm 52.1 x 57.2 e cm 32.3 x 51.6

Exhibition of Pictures of the School of Siena, parte inferiore esposta da Robert Benson  
New York, Metropolitan Museum of Art e Washington, National Gallery of Art

Foto da K. Christiansen, L.B. Kanter, C.B. Strehlke (a cura di), *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*.

Catalogo della mostra, New York, 1988-1989, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 80**

**Francesco di Giorgio Martini** *Natività con Dio Padre benedicente tra angeli*  
Tempera su tavola, cm 83.5 x 57.5

Exhibition of Pictures of the School of Siena, parte inferiore esposta da Robert Benson  
New York, Metropolitan Museum of Art e Washington, National Gallery of Art

Foto da M. Boskovits, D.A. Brown, *Italian Paintings of the fifteenth century*, New York – Oxford,  
Oxford University Press, 2003

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 81**

**Maestro Benedetto di Giorgio da Faenza**

*Piatto con al centro San Girolamo nel deserto* e particolare del retro con la firma

Maiolica, diametro cm 24,5, firmato sul retro

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto dal Victoria & Albert Museum

Londra, Victoria & Albert Museum

Foto da D. Sutton, *Maiolica in Tuscany*, in «Apollo», CIX, 1979, 334-341

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 82**

**Stile di Antonio del Pollaiuolo (falso)**

***Ritratto di dama di profilo***

Tempera su tavola, cm 50.8 x 33

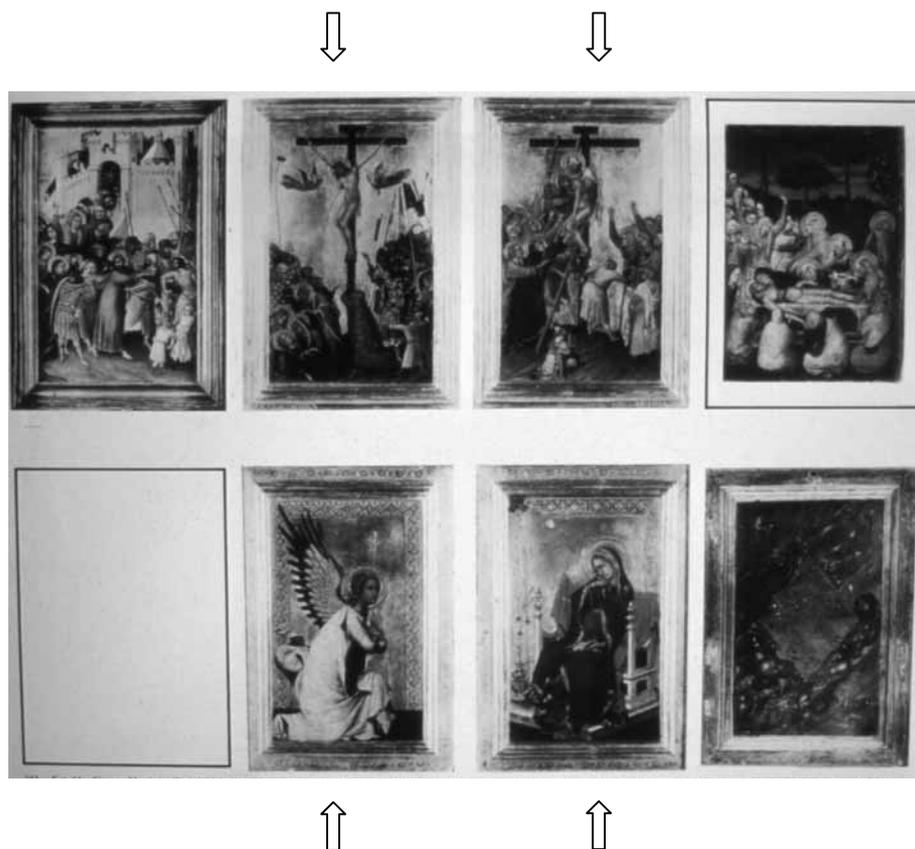
Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Ludwig Mond

Ubicazione attuale sconosciuta

Foto da *Mond Collection. An Appreciation by J.P. Richter. Portfolio*, London, John Murray, 1910

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 83**

**Simone Martini**

**Ricostruzione del *Polittico portatile Orsini***

Pannelli divisi tra il Museo del Louvre di Parigi, il Museo di Belle Arti di Anversa e la Gemäldegalerie di Berlino

Foto da M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1988, 397

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 84**

**Ugolino di Nerio *Polittico di Santa Croce*, ricostruzione e fotomontaggio**

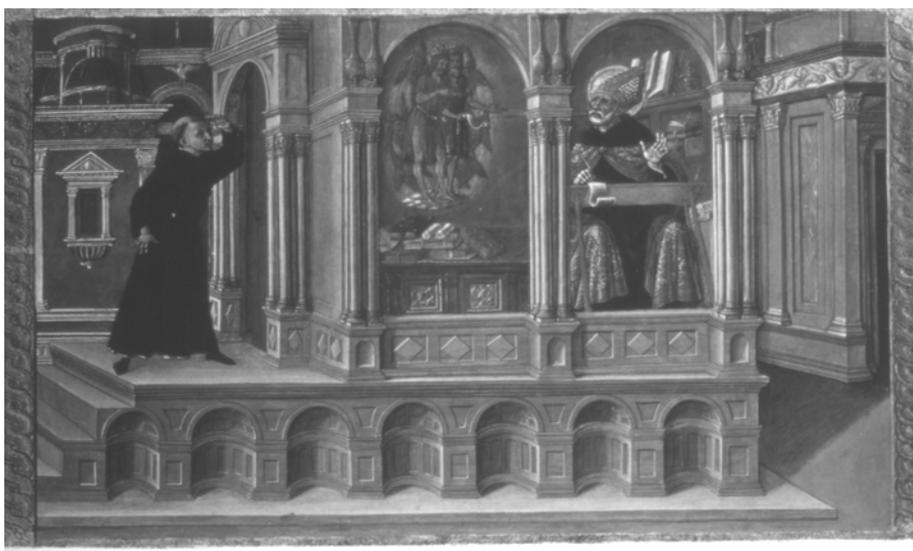
Exhibition of Pictures of the School of Siena, pannelli "T" e "U"

Pannelli divisi tra la Gemäldegalerie di Berlino, il Los Angeles County Museum, la National Gallery di Londra, il Philadelphia Museum of Art, il Metropolitan Museum of Art di New York

Foto da M. Boskovits, *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe Italienische Malerei*, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 85a e Fig. 85b Matteo di Giovanni**

***Visione di San Gerolamo della sua flagellazione e Visione di Sant'Agostino***

Tempere su tavola, rispettivamente cm 35.8 x 64.4 e cm 36 x 64.4

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Adelbert Wellington  
Chicago, The Art Institute

Foto da C. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago. A Catalogue of the  
Collection*, Chicago, The Art Institute, 1993

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 86**

**Matteo di Giovanni**

*Madonna col Bambino tra San Sebastiano, San Francesco e due angeli*

Tempera su tavola, cm 51.3 x 39.7

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Arthur Severn  
Edimburgo, National Galleries of Scotland (comprata da Douglas nel 1910)

Foto da H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh, 1978

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 87**

**Maestro della Madonna di Palazzo Venezia  
*San Vittore e Santa Corona***

Copenhagen, Statens Museum for Kunst

(già di Frederick Augustus Hervey e poi di William Young Ottley)

Foto da D. Sutton, *Aspects of British Collecting. IV From Ottley to Eastlake*, in «Apollo», CXXIII, 1985, 84-95

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 88**

**Duccio di Buoninsegna**

*Annunciazione e Stimmate di San Francesco* (particolari del trittico con la *Crocifissione*)

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Edoardo VII

Collezioni reali inglesi

Foto da *Illustrated Catalogue of Pictures of Siena and Objects of Art*. Catalogo della mostra,

Londra, 1904, London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1905

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 89**

**Sano di Pietro** *Madonna col Bambino tra Santa Caterina, San Francesco, San' Ambrogio, San Girolamo, San Giovanni Battista e San Bernardino da Siena*

Tela, cm 43 x 52.8

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto dal Christ Church College  
Oxford, Christ Church College Picture Gallery

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 90**

**Ugolino di Nerio *San Bartolomeo e Sant'Andrea***

Tempera su tavola, cm 62 x 70

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da David Alexander

Edward Lindsay

Londra, National Gallery of Art

Foto da M. Davies, D. Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, London, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 91**

**Andrea Vanni**

***Madonna col Bambino in trono***

Tempera su tavola, 94.9 x 52.7

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto dal Fitzwilliam Museum  
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 92**

**Luca di Tommé**

***Madonna col Bambino in trono e quattro angeli***

Tempera su tavola, cm 160 x 86.7

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto dal Fitzwilliam Museum  
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 93**

**Andrea di Niccolò**

***Madonna col Bambino tra San Girolamo e San Pietro***

Tempera su tavola, cm 47.2 x 35.6

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto dal Fitzwilliam Museum  
Cambridge, Fitzwilliam Museum

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 94**

**attribuito a Sano di Pietro**

***Santa Martire***

Disegno a punta d'argento su fondo azzurro con lumeggiature bianche, cm 25.1 x 15.6

Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Charles Fairfax Murray

New York, Pierpont Morgan Library

Foto da D. Sutton, *Robert Langton Douglas. VI An Annus mirabilis*, in «Apollo», CIX, 1979, 294-315

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 95**

**Ugolino di Nerio**

***San Simone e San Taddeo***

Tempera su tavola, cm 70.5 x 62.5

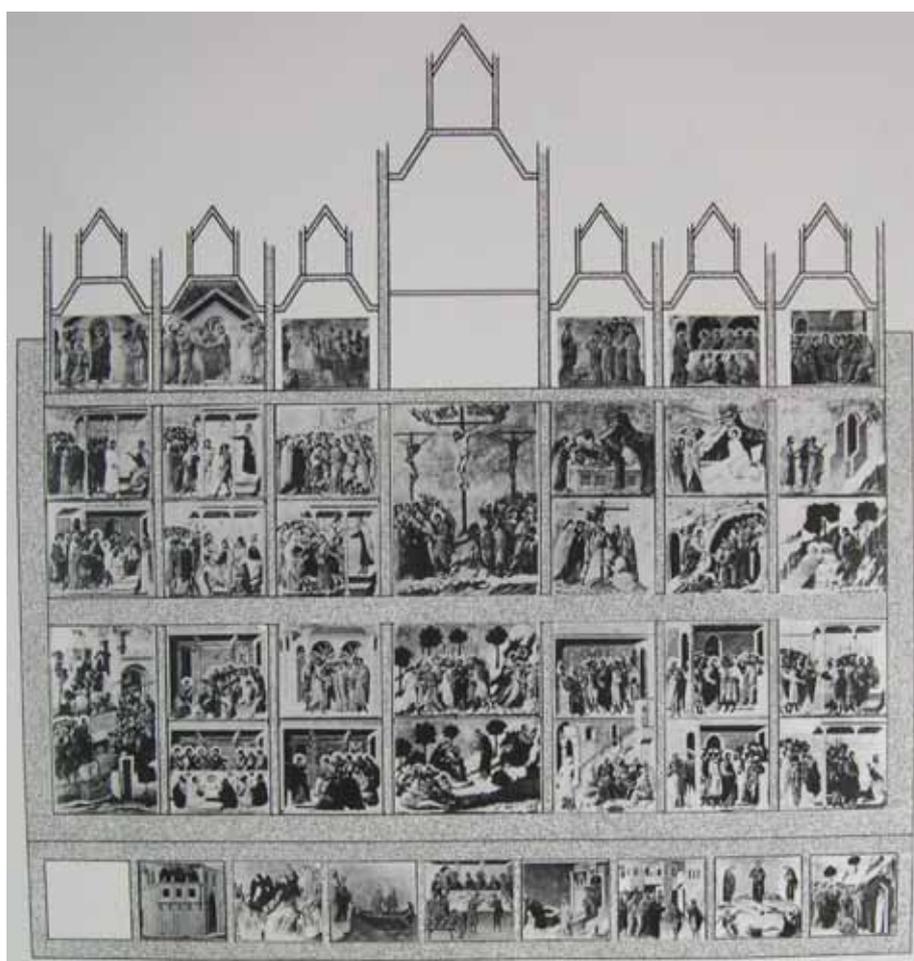
Exhibition of Pictures of the School of Siena, esposto da Henry Wagner

Londra, National Gallery of Art

Foto da M. Davies, D. Gordon, *The Early Italian Schools before 1400*, London, 1988

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 96**

**Duccio di Buoninsegna**

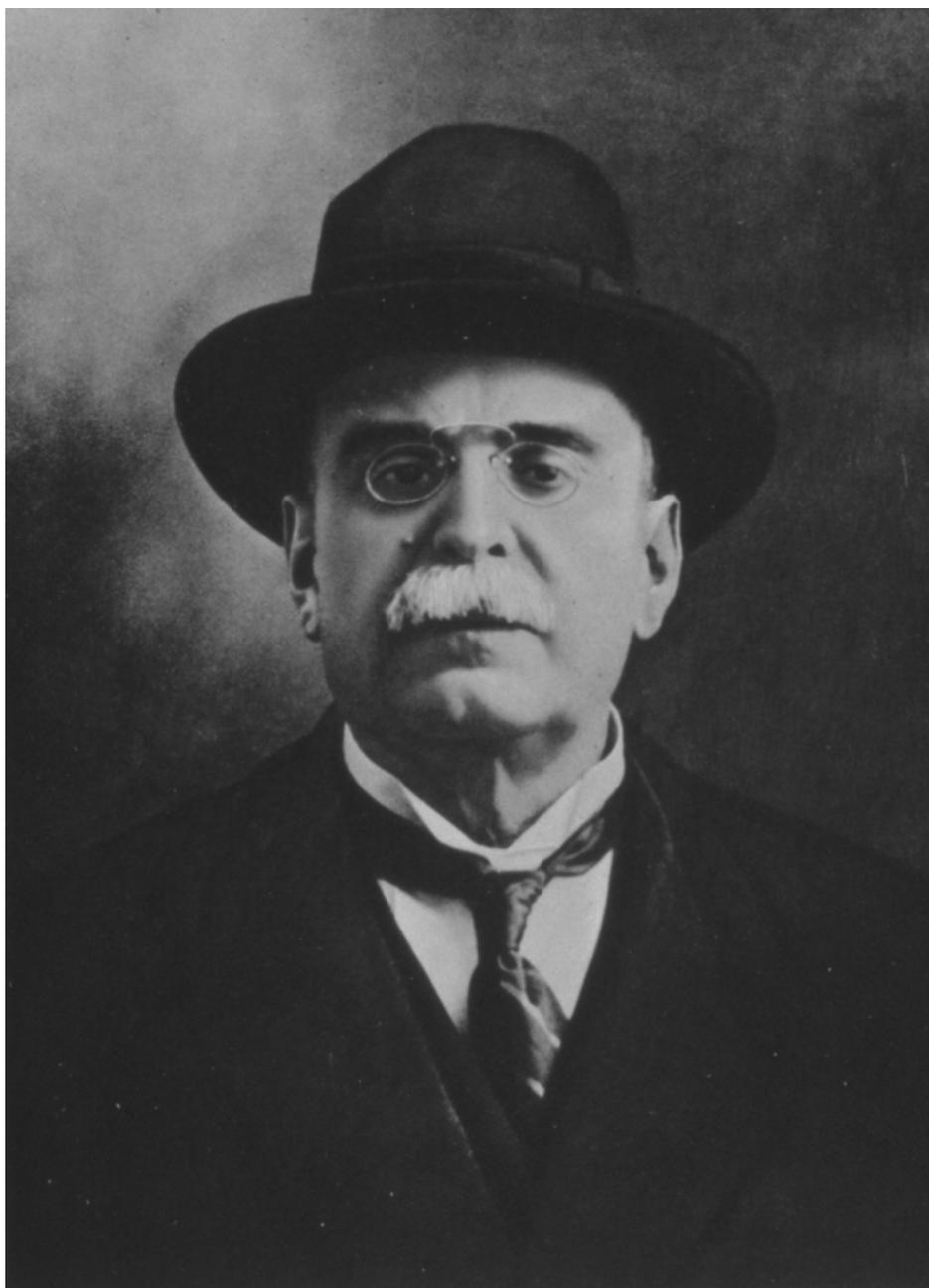
**Ricostruzione e fotomontaggio della parte tergale della *Maestà***

Foto da J. White, *Duccio Tuscan Art and the medieval Workshop*,

London, Thames and Hudson, 1979, fig 52

ELISA CAMPOREALE

*Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*



**Fig. 97**

**Corrado Ricci in età matura**

Foto da *In memoria di Corrado Ricci. Un saggio inedito, nota delle pubblicazioni, scritti di amici e collaboratori*, Roma, R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1935