



FORTUNA DEL BAROCCO IN ITALIA

Le grandi mostre del Novecento

a cura di

Michela di Macco e Giuseppe Dardanello

SAGEP
EDITORI

Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

Comitato scientifico

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale

Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

Sagep Editori

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica e impaginazione

Barbara Ottonello

Matteo Pagano

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Redazione

Francesca Bocasso

Romina Origlia

Stefania Ventra

Traduzioni

Francesca Bocasso

Roberto Caterino

© 2019 Sagep Editori, Genova

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-634-2

SOMMARIO

<i>Un saluto</i> Mercedes Viale Ferrero	XIII
<i>Un pensiero</i> Andreina Griseri	XIV
Introduzione Michela di Macco, Giuseppe Dardanello	XVII
LE MOSTRE PIEMONTESE	
<i>Le mostre del Barocco piemontese (1937 e 1963): premessa al progetto di ricerca</i> Giuseppe Dardanello	3
<i>La mostra del Barocco piemontese del 1937</i> Sara Abram	5
<i>La mostra del Barocco piemontese del 1963</i> Giuseppe Dardanello	35
<i>Diana trionfatrice. Fare una mostra sul Barocco?</i> Giovanni Romano	69
<i>Le mostre piemontesi – Discussione</i> Michela di Macco Chiara Gauna	76
LE MOSTRE DI ARCHITETTURA	
<i>Il Barocco in Italia visto dall'estero: le mostre di architettura</i> Joseph Connors	87
<i>Le mostre di architettura – Discussione</i> Susan Klaiber Giuseppe Dardanello	110

LE MOSTRE DI SCULTURA

- La lenta emancipazione critica e di pubblico per la scultura di età barocca in Italia, attraverso le mostre del Novecento* 119
Alessandro Angelini

LE MOSTRE IN ITALIA

- Milano e Genova Pittrici. Mostre e studi nel Novecento* 139
Francesco Frangi, Alessandro Morandotti

- Da Guido Reni a Guercino: le mostre bolognesi dal 1954 al 1968* 177
Massimo Ferretti

- Il Seicento fiorentino in mostra. Le origini (1911-1959)* 197
Claudio Pizzorusso

- Mostre a Roma sul Seicento dal 1950 al 2000* 217
Evelina Borea

- Le mostre napoletane sul Sei e sul Settecento* 247
Andrea Zezza

- Le mostre in Italia – Discussione* 276
Michela di Macco
Silvia Ginzburg
Andrea Bacchi
Giovanni Romano

- Abstract 288

Apparati

- Bibliografia 295

- Indice dei nomi 322

IL SEICENTO FIORENTINO IN MOSTRA LE ORIGINI (1911-1959)

Claudio Pizzorusso

Nel paragrafo dedicato alla *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento* del 1922 che Francis Haskell ritenne necessario includere nella sua breve ma veridica storia delle esposizioni d'arte, egli non esitò a qualificare quell'impresa come «la più importante di tutto il Novecento», perché «mutò permanentemente la percezione della storia dell'arte europea da parte del pubblico»¹. Dal revanscismo nazionalistico che aveva ispirato la rassegna di Palazzo Pitti², trasse un primo giovamento anche quella «scuola fiorentina» che, dopo Filippo Baldinucci e Luigi Lanzi, non aveva certo goduto di grandi favori³. Tuttavia il Novecento si era aperto con una sporadica ripresa d'interesse, la quale, nel suo insieme, aveva avvistato, sin dal primo decennio, i punti cardinali che avrebbero a lungo fissato i caratteri della pittura fiorentina secentesca:

- il superamento degli artifici del manierismo, mediante una rinnovata attenzione al “naturale” e un recupero di modelli del primo Cinquecento: Bernardino Poccetti (Chiappelli 1903; Bruscoli 1907; Geisenheimer 1909) e Santi di Tito (Geisenheimer 1907)⁴;
- l'invenzione di un'idea fiorentina di “Barocco”, forgiata su un'apertura “sovrannazionale” verso il piglio colorista di Venezia e la graziosa vaghezza del Correggio rivisto da Barocci: Lodovico Cigoli (Battelli 1903; Busse 1911)⁵;
- la vocazione a una poetica di affetti, spesso tracimanti in un'introversione appassionata e morbosa: Francesco Furini (von Bürkel 1907-1909; Popp 1909; Voss 1910)⁶;

¹ F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven (Tc) 2000 (ed. it. cons. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008, p. 175).

² F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 5, 2, 1975, pp. 837-901. Più in generale, sul rilancio del Seicento nei primi decenni del Novecento, cfr. *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010 – 1° maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Polistampa, Firenze 2010; M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.

³ Per una vasta sintesi della fortuna del Seicento fiorentino si veda M. Chappell, *Renascence of the Florentine Baroque*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 7, 1998, pp. 56-111; e dello stesso, *Florentine Baroque Art Bibliography* sul sito mlchap.people.wm.edu.

⁴ A. Chiappelli, *Bernardino Poccetti a Pistoia*, in «Bullettino storico pistoiese», V, 1903, 4, pp. 1-7; G. Bruscoli, *Le pitture del Poccetti nello Spedale degli Innocenti di Firenze*, Ariani, Firenze 1907; H. Geisenheimer, *Spigolature poccettiane*, in «Arte e storia», XXVII, 1909, 3, pp. 76-80; Idem, *Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570*, in «Arte e storia», XXVI, 1907, 3-4, pp. 18-21.

⁵ G. Battelli, *Luoghi romiti: S. Mimato al Tedesco – Cigoli*, in «Emporium», XVIII, 1903, 103, pp. 56-74; K.H. Busse, *Manierismus und Barockstil. Ein Entwicklungsproblem der florentinischen Seicentomalerei, dargestellt an dem Werk des Lodovico Cardì da Cigoli*, Dissertation Universität Leipzig, 1911.

⁶ L. von Bürkel, *Francesco Furini*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXVII, 1907-1909, pp. 55-90; H. Popp, *Zu Francesco Furini*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 316-317; H. Voss, *Note su alcuni disegni del Furini nel Gabinetto delle stampe del Louvre*, in «Rassegna d'arte», X, 1910, pp. 39-41.

– la vena baios, bizzarra e irregolare, eppur codificata, della burla di tradizione letteraria: Giovanni da San Giovanni e Volterrano (von Bürkel 1906; Giglioli 1908; Poggi 1910)⁷. Il contributo a questo avvio, offerto prevalentemente da studiosi di area germanica, avrebbe poi trovato una sistematizzazione epocale nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* di Ulrich Thieme e Felix Becker, che sin dal primo volume del 1907 presentava le dettagliate voci biografiche degli Allori padre e figlio, rispettivamente a firma di Emil Schaeffer e di Hans Posse⁸. E se ancora dalla Germania giungeva la prima importante monografia dedicata a un fiorentino del Seicento, con la tesi sul Cigoli discussa da Kurt Heinrich Busse a Lipsia nel 1911 – che affrontava la questione della definizione storiografica della pittura fiorentina entro le categorie di “Manierismo” e “Barocco”⁹ –, in Italia si compiva il primo affondo interdisciplinare ad opera di Arnaldo Alterocca, che nel novembre 1909 sosteneva all'Università di Bologna, con Giovanni Pascoli, la sua riscoperta di Lorenzo Lippi, più come poeta che come pittore¹⁰. Questa a grandi linee era la situazione degli studi quando Ugo Ojetti progettò e realizzò la *Mostra del Ritratto italiano*, a Firenze in Palazzo Vecchio, da marzo a ottobre del 1911. Sebbene l'iniziativa fosse essenzialmente mirata alla celebrazione delle glorie nazionali, e quindi fosse guidata da un criterio iconografico, nondimeno vi si tracciò un profilo non scontato dell'arte italiana dal XVI al XIX secolo¹¹. Il Seicento fiorentino ebbe il suo ovvio protagonista in Giusto Sustermans, in quanto “fotografo” di almeno tre generazioni medicee¹². Al suo fianco apparvero però, nella sala di Giovanni dalle Bande Nere, altri maestri, testimoni ognuno di una particolare vocazione naturalista: Valore e Domenico Casini, spinti, sull'onda di Cristofano Allori e dello stesso Sustermans, verso un superamento degli standard bronzeschi con il *Niccolò Pesciolini* e la *Famiglia di Giovan Battista Strozzi*¹³; Andrea Comodi, allora poco noto, ma sorprendente con il suo *Autoritratto*¹⁴; Jacopo da Empoli, ancora tutto da scoprire, ma superbo

⁷ L. von Bürkel, *Giovanni da San Giovanni*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», I, 1906, pp. 138-141; O.H. Giglioli, *Su un quadro del Volterrano nella Galleria degli Uffizi creduto finora di Giovanni da San Giovanni*, in «Bollettino d'arte», II, 1908, 9, pp. 355-358; G. Poggi, *Di alcuni affreschi di Giovanni da San Giovanni nelle ville di Pratolino e di Mezzomonte*, in «Rivista d'arte», VII, 1910, pp. 36-38, e Idem, *La cappella Calderini in Santa Croce e gli affreschi di Giovanni da San Giovanni*, in «Rivista d'arte», VII, 1910, pp. 38-41.

⁸ In U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, I, Engelmann, Leipzig 1907, pp. 319-322.

⁹ Vedi nota 5.

¹⁰ A. Alterocca, *La vita e l'opera di Lorenzo Lippi, poeta e pittore. Con nuove copiose indagini e con appendice di rime inedite*, tesi di laurea, Università di Bologna, 10 novembre 1909. La discussione della tesi era stata anticipata dall'articolo *Lorenzo Lippi (1606-1665). Note biografiche con nuove indagini in documenti*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1909, seguito poi da un secondo: *L'opera pittorica di Lorenzo Lippi (n. 1606 m. 1665) con nuove indagini – Illustrata da 7 incisioni*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1910. Questi lavori di Alterocca sarebbero infine confluiti nella monografia *La vita e l'opera poetica e pittorica di Lorenzo Lippi. Con nuove indagini e con rime inedite. XIX tavole fuori testo*, Battiatto, Catania 1914.

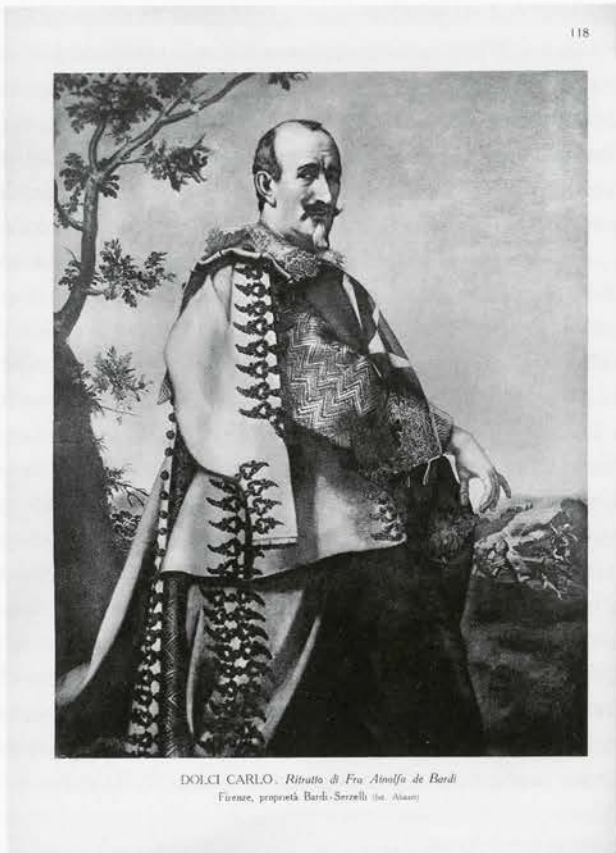
¹¹ *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Spinelli, Firenze 1911; T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 407-413.

¹² Del fiammingo furono esposti 32 dipinti, di cui 23 raffiguranti membri di casa Medici, dalla generazione di Cosimo II ad Anna Maria Luisa. Forse non per caso, l'anno seguente sarebbe uscita la monografia di Pierre Baudier (*Juste Sustermans, peintre des Médicis*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1912).

¹³ Il *Pesciolini* fu presentato in mostra come Valore Casini (allora di proprietà Nomi Pesciolini a San Gimignano), mentre la *Famiglia Strozzi* vi figurava come “Scuola fiorentina del '600”. Quest'ultimo dipinto (allora di proprietà Strozzi, oggi a Firenze in palazzo Guicciardini) è stato riconosciuto ai fratelli Casini da Chiara d'Afflitto (cfr. L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2004, 1-2, pp. 167-170, p. 197, nota 35, p. 199, nota 56).

¹⁴ La prima ricostruzione dell'attività di Comodi sarebbe stata pubblicata giusto l'anno seguente per cura di Friedrich

1. Carlo Dolci, *Fra Ainolfo de' Bardi*. Firenze, Galleria degli Uffizi (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924).



DOLCI CARLO. *Ritratto di Fra Ainolfo de' Bardi*
Firenze, proprietà Bardi-Serzelli (in. Aiazzi)

nel *Concino Concini*¹⁵; Carlo Dolci, celebre da tempo anche fuor d'Italia, ma per immagini e stile ben diversi dal giovanile luminismo del ritratto lì proposto di *Fra Ainolfo de' Bardi* (allora di proprietà Bardi Serzelli)¹⁶ (fig. 1). L'irrinunciabile e atavica inclinazione di Firenze al giocoso aveva il suo emblema nel *Ritratto del Piovano Arlotto*, assegnato a Giovanni da San Giovanni¹⁷.

Noack (in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VII, Seemann, Leipzig 1912, pp. 278-279).

¹⁵ Anche di Jacopo da Empoli sarebbe uscita l'anno seguente la voce firmata da Kurt Heinrich Busse (sotto il lemma «Chimenti, Jacopo», in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VI, Seemann, Leipzig 1912, pp. 500-503). Il *Concini*, allora a Monaco di Baviera in collezione Messinger, si trova ora a Varsavia nel Museo Giovanni Paolo II-Collezione Porčinski.

¹⁶ Allora di proprietà Bardi Serzelli, il dipinto è poi pervenuto alla Galleria degli Uffizi nel 1954 (L. Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci 1616-1687*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno – 15 novembre 2015), a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, Sillabe, Livorno 2015, pp. 176-179).

¹⁷ Pur mantenuta sino a tempi recenti (M. Chiarini, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, 2 voll., Centro Di, Firenze 2003, II p. 204), questa attribuzione appare poco convincente: Federico Zeri ne aveva infatti chiosato la fotografia Brogi con un'ipotesi, peraltro anch'essa insoddisfacente, a favore del Volterrano (cfr. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=56985&titolo=Franceschini+Ba+ldassarre+%28Volterrano%29%2C+%28%3F%29%2C+Ritratto+del+piovano+Arlotto). Sullo stravagante e geniale pittore valdarnese si concentrarono le ricerche di Odoardo H. Giglioli, che nel 1920 gli avrebbe dedicato

Infine, sul fronte post-cortonesco, figuravano il Volterrano col *Ritratto di un chiaus d'Albania*¹⁸, e Alessandro Rosi, protagonista con Sigismondo Coccapani – come vedremo – di un'intricata controversia critica, ma che in quella mostra comparve, pressoché sconosciuto, con un dipinto, il *Ritratto del canonico Alessandro Ridolfi*, di cui è rimasto saldamente immutato autore¹⁹.

Tra questa del 1911 e la successiva impresa espositiva di Ogetti del 1922, si registrano due o tre eventi di rilievo. Si prese sempre più coscienza critica dell'importanza del disegno come carattere peculiare del Seicento fiorentino, imprescindibile eredità della tradizione rinascimentale. L'inesauribile patrimonio dei fogli dei «professori del disegno», a suo tempo sapientemente ordinato da Filippo Baldinucci, già dall'ultimo ventennio dell'Ottocento era stato sistematicamente revisionato e catalogato. In quello stesso arco di anni (1912-1921), il direttore della Galleria degli Uffizi Giovanni Poggi, il conservatore del Gabinetto dei disegni Pasquale Nerino Ferri e l'editore Leo Olschki idearono una collana di facsimili raccolti in portfolio, tre dei quali furono dedicati ad artisti secenteschi attivi a Firenze: Cigoli, Empoli, Cristofano Allori e Furini (1913)²⁰; Callot e Stefano Della Bella (1914)²¹; Matteo Rosselli, Giovanni da San Giovanni, Lorenzo Lippi e Cecco Bravo (1915)²². La pubblicazione di questi fascicoli si accompagnò ad altrettante mostre²³, che costituirono così la prima presentazione pubblica del ruolo della grafica per i «riformatori» fiorentini, «i quali, sebbene fioriti nella prima metà del seicento, ebbero il merito di non subire l'influsso michelangiolesco che travolse nel manierismo la maggior parte degli artisti contemporanei»²⁴. Un passaggio decisivo furono poi le ricerche di Hermann Voss confluite nel *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*²⁵. In tre capitoli del secondo volume lo studioso tedesco ricostruì quel movimento «controcorrente» artefice del «superamento del manierismo». Pur consapevole della relatività del lavoro filologico («utopistica [è] un'esposizione priva di errori soggettivi, per così dire matematicamente giusta»)²⁶, Voss ricompose qui, in molti casi per la prima

la prima monografia (*Giovanni da San Giovanni*, Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1920), edita nella collana «Piccola collezione di arte» dei Fratelli Alinari, che nei suoi 42 numeri avrebbe accolto solo un altro fiorentino secentesco (G. Battelli, *Lodovico Cardi, detto il Cigoli*, Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1922).

¹⁸ Oggi di ubicazione ignota, il dipinto si trovava allora a Firenze in palazzo Corsini, proveniente dai Lanfredini (M.C. Fabbri, in M.C. Fabbri, A. Grassi, R. Spinelli, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Edifir, Firenze 2013, pp. 325-326, che non segnala il passaggio a questa mostra).

¹⁹ Questo ritratto, oggi non rintracciato, apparteneva alla collezione Stiozzi Ridolfi, ed era presentato semplicemente come «Un gentiluomo fiorentino» (E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Edifir, Firenze 1994, pp. 59-60).

²⁰ *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Seconda – Fascicolo Primo. Disegni di Lodovico Cardi, detto il Cigoli. Jacopo Chimenti, detto l'Empoli. Cristofano Allori. Francesco Furini, Olschki*, Firenze 1913.

²¹ *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Seconda – Fascicolo Quarto. Disegni di Jacopo Callot e Stefano Della Bella, Olschki*, Firenze 1914.

²² *I disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Serie Terza – Fascicolo Quarto. Disegni di pittori fiorentini del Sec. XVII. Matteo Rosselli. Giovanni da San Giovanni. Lorenzo Lippi e Cecco Bravo, Olschki*, Firenze 1915.

²³ *Mostra dei disegni di Lodovico Cardi detto il Cigoli*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, giugno – dicembre 1913), a cura di P.N. Ferri, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1913; *Mostra dei disegni e incisioni di Jacopo Callot, di Stefano Della Bella e della loro scuola*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, gennaio – aprile 1914), a cura di P.N. Ferri e F. Di Pietro, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1914; *Mostra di disegni di pittori fiorentini del secolo XVII*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, gennaio – maggio 1915), a cura di P.N. Ferri e O.H. Giglioli, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1915.

²⁴ P.N. Ferri, in *I disegni della R. Galleria degli Uffizi* 1913.

²⁵ H. Voss, *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Grote, Berlin 1920 (ed. it. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 1994).

²⁶ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 3. Un caso tipico di rettifica seriore è il *Battesimo* (Firenze, Galleria Corsini) riprodotto da Voss come opera di Santi di Tito (*Ivi*, p. 243, fig. 147), poi correttamente restituito da Roberto Longhi ad Agostino Ciampelli

volta, il catalogo di maestri e allievi. Così Poccetti, Santi di Tito, Passignano, ma anche Ciampelli, Boscoli, Gregorio Pagani, Fabrizio Boschi, Ottavio Vannini trovarono un loro specifico posto in questo vasto affresco di un Seicento aurorale, nel quale a Cigoli spetta di «spalanca[re] le porte» al Barocco²⁷. Ma oltre questi meriti, resta la visione critica d'insieme, solida e durevole sino a oggi, soprattutto laddove Voss aveva compreso che la pittura fiorentina era strettamente legata al contesto culturale della città, individuando almeno tre plessi essenziali: la continuità programmatica con la tradizione del primo Cinquecento autoctono; la correlazione con gli intenti che animarono il «recitar cantando» e la nascita del melodramma; il gusto per la fabulazione²⁸.

Si giunge dunque alla grande rassegna del 1922, per valutare la posizione che vi ebbe la pittura fiorentina. Per una netta distinzione dalla categoria del «tardorinascimento» coniata da Voss, nessuno dei fiorentini considerati dallo studioso tedesco innovatori e precursori del nuovo secolo, vi figurò: non Santi di Tito, non Pagani né Passignano, neppure il più giovane Ciampelli. Lo stesso Cigoli, sebbene nelle brevi note del catalogo, redatte da Nello Tarchiani, venisse segnalato «per una fattura spedita ed un colore nutrito e sugoso»²⁹, era presente con solo una *Testa di frate cappuccino* (Firenze, collezione Capponi), davvero poco rappresentativa di colui che Voss, come si è detto, aveva ritenuto «il vero fondatore dello stile Barocco nella pittura toscana»³⁰. Un peso ben diverso venne concesso a Jacopo da Empoli, non certo per quantità – solo due le sue opere esposte. In tre delle sei righe di presentazione egli venne celebrato per la «monumentalità della composizione», la «nobiltà dello stile» e l'«aulica solennità»³¹, quasi a voler fare di lui una sorta di Annibale Carracci fiorentino. I due dipinti scelti – assecondando un'impostazione generale della mostra – intendevano privilegiare invece la propensione naturalistica di Jacopo. *L'Ebbrezza di Noè*, già Bardi Serzelli, delle sette versioni conosciute è la più dinamica e forte nelle espressioni, e si distingue per uno spettacolare brano di natura morta, depositato in primo piano come omaggio al naturalismo romano³². Ancor più evocativa era l'altra tela, la *Cena in Emmaus* (allora nella collezione pisana Schiff, oggi alla Alte Pinakothek di Monaco), che poté apparire forse come l'episodio più «caravaggesco», e non solo per l'evidente richiamo iconografico alla *Cena in Emmaus* Patrizi (ora Brera) del Merisi presente in mostra: non a caso, con le più approfondite conoscenze acquisite nel secondo dopoguerra, l'opera sarebbe stata assegnata a Filippo Tarchiani, un nome totalmente sconosciuto nel 1922, che si sarebbe affermato in seguito come il più solido e precoce esponente del luminismo fiorentino³³ (fig. 2). Nell'ottica di questa prima rincorsa al caravaggismo, che era una delle opzioni centrali della mostra, appare sorprendente l'assenza di Giovanni Martinelli, verso il quale aveva già mosso i primi

(parere riferito in J. Hess, *Nuovi aspetti dell'arte di Francesco Mochi*, in «Bollettino d'arte», XXIX, VII, 1936, p. 319, nota 33).

²⁷ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 13.

²⁸ *Ivi*, in particolare le pp. 21-29 e 36-37.

²⁹ *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), II edizione, Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922, p. 70.

³⁰ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 13.

³¹ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 85.

³² Cfr. I. Della Monica, in *Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli, chiesa di Santo Stefano, convento degli Agostiniani, 21 marzo – 20 giugno 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2004, pp. 151-152.

³³ M. Gregori, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1° ottobre - 1° novembre 1964), Alfieri & Lacroix, Milano 1964, p. 76; C. Pizzorusso, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 172-174.



EMPOLI *La Cena in Emmaus*
Pisa, collezione Schiff

2. [Jacopo da Empoli] Filippo Tarchiani, *Cena in Emmaus*. Monaco, Alte Pinakothek (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti 1924*).

passi Matteo Marangoni, che pure era membro del Comitato organizzatore³⁴. Rivelatore degli intenti e delle preferenze dell'impresa ogettiana, era poi il commento che accompagnò Carlo Dolci, «anche troppo celebre» per le sue composizioni «leziose o lacrimose», condotte sul filo di una pittura caramellosa – comunque esemplificata da tre dipinti, uno dei quali era la *Carità* della collezione d'Afflitto, oggi in palazzo degli Alberti a Prato³⁵. Sebbene fosse stato riscattato di recente da una fine lettura dello stesso Marangoni, il quale, liberandosi dal «senso di oppressione e di stucchevolezza» indotto da quelle opere di oleografico pietismo, aveva colto in lui la poesia di una «visione nostalgica di un mondo di cose perfette»³⁶, Carlino continuò a essere stigmatizzato per essersi distolto dalla «via intrapresa da giovine»: quella cioè del naturalismo «magnifico» del *Fra Ainolfo de' Bardi* – come nell'11 qui nuovamente esposto –, foriero di una ben «più solida fama»³⁷.

“Bruciato” il Cigoli, il compito di testimoniare un'apertura di Firenze verso una pittura corposa, calda di colore e sensualmente appagante – altro obbiettivo cui puntava la mostra –, fu affidato a Cristofano Allori, che «fu il più robusto coloritore della scuola fiorentina del

³⁴ M. Marangoni, *Pittura secentesca nella Galleria Corsini a Firenze*, in «Dedalo», I, 2, 1920-1921, p. 449.

³⁵ *Mostra della pittura italiana 1922*, pp. 83-84.

³⁶ Marangoni 1920-1921, p. 448.

³⁷ *Mostra della pittura italiana 1922*, pp. 83-84.



ROSSELLI MATTEO *I tre fanciulli nella fornace*
Firenze, R. Galleria dell'Accademia.

3. [Matteo Rosselli] Lorenzo Lippi, *I fanciulli condotti alla fornace*. Firenze, Galleria Palatina (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti* 1924).

Seicento»³⁸. Di lui si esposero non la *Giuditta* – troppo «celebre», e forse anche troppo “bronzinesca”? –, né gli altri grandi dipinti facilmente visibili in Galleria Palatina, bensì due capolavori chiesastici, a dimostrazione della compiuta emancipazione dell’arte sacra dagli schemi del «tardomanierismo»³⁹. Al suo fianco, il coetaneo Matteo Rosselli, bollato senza mezzi termini come «artista di molto studio, ma di poca levatura» – erano parole di Carlo Gamba –⁴⁰, era comunque presente in quanto, sulla falsariga delle considerazioni di Lanzi, era stato un caposcuola, maestro nel «guidar ciascuno per la sua via»⁴¹. Ma per ironia della sorte, l’unica sua opera scelta, *I tre fanciulli nella fornace*, lodata come un *unicum*

³⁸ *Ivi*, p. 20.

³⁹ Furono esposti *La Madonna dà il rosario a San Domenico* dalla chiesa di San Domenico a Pistoia, e *Il Beato Manetto risana uno storpio muto* dalla Santissima Annunziata di Firenze, quest’ultimo tradizionalmente riconosciuto, sin dalle fonti secentesche, come il simbolo del definitivo distacco di Cristofano dal padre Alessandro e della sua adesione alle nuove tendenze fiorentine. Fu presentato anche un terzo dipinto, il piccolo rame con *Tobia e l’Arcangelo Raffaele* della Galleria Palatina, che, sebbene portato a termine dall’allievo Zanobi Rosi, come in seguito si sarebbe scoperto, offriva un buon esempio del protobarocco fiorentino.

⁴⁰ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 159.

⁴¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo (1795-1796)*, a cura di M. Capucci, 3 voll., Sansoni, Firenze 1968-1974, I, p. 172.



4. [Bernardo Strozzi, poi Sigismondo Coccapani]
Alessandro Rosi, *Sacra Famiglia*.
Wiesbaden, Städtisches Museum.

nel repertorio di Rosselli per la sua «intonazione più calda, con tinte più fuse e con pennellata più franca e spedita»⁴², sarebbe stata riconosciuta in seguito come opera giovanile di uno dei suoi migliori allievi, Lorenzo Lippi⁴³ (fig. 3). Quest'ultimo, di cui si proponeva la versione Bardi Serzelli del *Giacobbe e Rachele al pozzo*⁴⁴, veniva segnalato per la sua eleganza piacevole e garbata, come lo era in poesia il suo «celebre» *Malmantile racquistato*, e per le sue pitture «condotte con gustosi impasti di colore e con tocco vivace»⁴⁵. La schiera dei coloristi era poi completata da Jacopo Vignali e da Francesco Furini. Il primo, ancora poco messo a fuoco, sebbene lo si ritenesse «facilmente riconoscibile per le dolci gradazioni e le delicate sfumature», era presente con una sola opera⁴⁶; il secondo, più noto e, soprattutto, più immediatamente ammaliante con «i suoi nudi elegantemente atteggiati, un po' lividi, un po' ombrati eccessivamente», contava ben otto dipinti e si qualificava come «il pittore più delicato del Seicento fiorentino»⁴⁷. Infine, per restare nell'ambito del colorismo «alla veneta», va segnalato un singolare caso attributivo tra le opere di Bernardo

⁴² *Mostra della pittura italiana 1922*, p. 159.

⁴³ C. d'Afflitto, *Precisazioni sulla fase giovanile di Lorenzo Lippi*, in «Paragone», 353, 1979, pp. 70-71.

⁴⁴ Ancora una volta venne preferita la versione di proprietà privata (oggi dispersa) a quella delle collezioni pubbliche (allora alla Galleria dell'Accademia, oggi in Palatina; cfr. C. d'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Edifir, Firenze 2002, pp. 224, 233).

⁴⁵ *Mostra della pittura italiana 1922*, p. 114.

⁴⁶ *Ivi*, p. 189.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 91-92. Oltre ai lavori sopra segnalati alla nota 6, nel 1914 era uscita la piccola monografia di Arturo Stanghellini (*Francesco Furini pittore*, «Biblioteca di «Vita d'arte»», 11, Lazzari, Siena 1914), che di fatto era un estratto dal numero di luglio-agosto 1913 della rivista senese.

5. Giovanni da San Giovanni, *Apollo e Fetonte*. Firenze, Galleria degli Uffizi (da *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti* 1924).



GIOVANNI DA SAN GIOVANNI. *Apollo e Fetonte*.
Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

Strozzi, artista allora ritenuto più veneziano che genovese, e amato per un'«atmosfera fra giorgionesca e caravaggesca», come scriveva Giuseppe Fiocco⁴⁸. Tra gli oltre venti dipinti esposti sotto il suo nome – quanti, tra i secenteschi, escluso Caravaggio, ne avevano solo Domenico Fetti e Bernardo Cavallino –, figurava una *Sacra Famiglia* di proprietà dell'antiquario fiorentino Luigi Grassi. Intorno a questa tela, vent'anni dopo, Roberto Longhi avrebbe ricostruito la figura di Sigismondo Coccapani, pittore «non senza riflessi caravaggeschi e, tuttavia, tipicamente toscano nei suoi modi tra fioriti e negromantici»⁴⁹: ovvero, quel nucleo di dipinti che, dopo quasi un altro mezzo secolo, avrebbe restituito spessore a quell'Alessandro Rosi comparso in sordina alla mostra del ritratto del 1911⁵⁰ (fig. 4). L'ultimo scorcio sulla Firenze secentesca che si poté vedere nel 1922 si apriva sulle burle,

⁴⁸ *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 174.

⁴⁹ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», I, 1943, p. 57, nota 77. Longhi basava la sua ricostruzione sulla lunetta con la *Storia di Sant'Antonino* del primo chiostro del convento fiorentino di San Marco, siglata e datata da Coccapani.

⁵⁰ Su questa vicenda attributiva, risoltasi allo scadere degli anni '80, cfr. Acanfora 1994 e Eadem, *Sigismondo Coccapani. Ricomposizione del catalogo*, Aska Edizioni, Firenze 2017. La *Sacra Famiglia* Grassi si trova ora allo Städtisches Museum di Wiesbaden.

le baie, le beffe, i conviti, le conversazioni facete. A tre artisti fu affidata la testimonianza di questa tradizione della città. Giovanni da San Giovanni, con la sua genialità bizzarra e con la sua pittura strapazzata, ne fu l'incarnazione. Oltre all'immancabile *Ritratto del Piovano Arlotto*, comparve una decina di "scherzi portatili" con capricci di Parnaso, affrescati su "paniere" ed embrici, dei quali si suggerì persino una lettura in chiave pre-impressionista: Giovanni – erano parole di Giglioli citate in catalogo – «studiò e seppe risolvere i problemi della luce all'aria aperta con una modernità di effetti veramente straordinaria»⁵¹ (fig. 5). Completavano questo gruppo la *Burla del Piovano Arlotto*, che Giglioli aveva tolto al Mannozi per restituirla al Volterrano⁵² – il quale compariva con solo questo pezzo, quasi che il suo ruolo di brillante interprete di Pietro da Cortona non fosse mai esistito –, e una straordinaria *Festa campestre alle Cascine* di Stefano Della Bella⁵³, che riassumeva in sé il non banale percorso della pittura di paesaggio a Firenze, tra formule autoctone e innesti forestieri, ma di cui si sarebbero ricostruite le tappe molto più tardi (fig. 6).

In conclusione, a chiusura della kermesse di Palazzo Pitti⁵⁴, nonostante la presenza di opere di alto livello, in alcuni casi anche sorprendenti, il bilancio per la pittura fiorentina secentesca non poté dirsi positivo, non essendosi modificata di molto la sostanza del giudizio critico espresso da Carlo Gamba alla vigilia dell'inaugurazione: «I Fiorentini anche migliori [...] bisogna convenire che in quest'epoca splendano di luce minore per mancanza d'intemperanza creativa: sono corretti, eleganti, delicati come il Furini o Cristofano Allori o spiritosi come Giovanni da S. Giovanni, ma il senso creativo monumentale si estinse in loro coll'era repubblicana»⁵⁵. Si rafforzò cioè la convinzione di una Firenze "antiseccentista", ma senza una particolare forza innovativa autonoma: «i toscani [sono] di minore originalità, indecisi fra la tradizione gloriosa e le nuove conquiste, ma più fedeli al passato lontano che alle novità recenti»⁵⁶.

Dal 1922 alla Seconda Guerra non si registrano esposizioni significative per il Seicento fiorentino. Nelle grandi «manifestazioni d'italianità» che Mussolini caldeggiò⁵⁷, prima a

⁵¹ *Mostra della pittura italiana 1922*, pp. 102-103.

⁵² Giglioli 1908.

⁵³ Questo grande disegno acquarellato, siglato e datato 1630, apparteneva alla collezione fiorentina di Carlo Lotterighi della Stufa; venne esposto nuovamente nel 1931 alla *Mostra del giardino italiano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 25 aprile – 31 giugno 1931), a cura di C. Gamba, U. Ujetti, N. Tarchiani, Ariani, Firenze, n. 11, poi alla mostra delle *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, ottobre 1965), a cura di M. Gregori, Vallecchi, Firenze 1965, p. 48, n. 15); adesso si trova a New York presso la Morgan Library.

⁵⁴ Per completare il bilancio del 1922 andrà ricordata la parallela esposizione al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, per cura di Odoardo Giglioli, di una scelta di disegni italiani sei-settecenteschi, dove figurarono esattamente tutti gli undici artisti fiorentini presenti a Pitti, con la sola aggiunta di Cecco Bravo, del quale sin dal 1915 si era intuito, almeno nella grafica se non ancora nella pittura, la pirotecnica personalità [*Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 20 aprile – 6 novembre 1922), a cura di O.H. Giglioli, Giannini, Firenze 1922]. Per un pieno recupero del Montelatici bisognerà però attendere gli studi di Gerhard Ewald e Anna Rosa Masetti dei primi anni Sessanta.

⁵⁵ C. Gamba, *Quel che si vedrà nella Mostra del 600-700 a Pitti*, in «Il Marzocco», XXVII, 16, 16 aprile 1922. Altrettanto negativo era stato il giudizio di Nello Tarchiani (*I pittori fiorentini del '600*, in «Il Marzocco», XXVII, 14, 2 aprile 1922).

⁵⁶ A. Jahn Rusconi, *La Mostra della pittura italiana del 600 e 700*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, p. 274.

⁵⁷ Circolare inviata da Mussolini ai prefetti, citata in Haskell 2000, (ed. cons. 2008), p. 154.



6. Stefano Della Bella, *Festa campestre alle Cascine*. New York, The Morgan Library & Museum.

Londra nel 1930 con l'*Exhibition of Italian Art 1200-1900*, poi a Parigi nel 1935 con l'*Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo*, entrambe mostre-manuale di storia dell'arte italiana, furono ammessi solo dipinti di Volterrano e Carlo Dolci a Londra, di Cristofano Allori, Furini e Dolci a Parigi; tra i disegni, un Giovanni da San Giovanni a Londra, e a Parigi quattro fogli di Jacopo da Empoli, Giovanni da San Giovanni, Furini e Stefano Della Bella; mentre per la scultura di età post-giambolognesca ci si limitò a un'opera di Pietro Tacca solo a Parigi⁵⁸.

Se non spiccava dunque nelle sale d'esposizione, in quegli anni il Seicento fiorentino si avvale però di una notevole fioritura di studi – alcuni dei quali svolti come tesi di laurea tra Germania e Italia –, prevalentemente condotti sul “canone” di Voss, prima illuminato da intuizioni di Longhi (1927)⁵⁹, poi riproposto da Adolfo Venturi (1934)⁶⁰: si ricorderanno il Poccetti di Giovanna Weisz (1929-30)⁶¹, il Santi di Tito di Günter Arnolds (1934)⁶², l'Empoli di Simonetta De Vries (1933)⁶³, il Cristofano Allori di Hanna Koritzer (1928)⁶⁴. Perdurò invece il silenzio sulla statuaria secentesca, fatta eccezione, ovviamente, per Giambologna e il suo seguito di specialisti del bronzo: dall'ormai storico e capitale saggio di Alois Grünwald del 1910⁶⁵, che ricostruiva per la prima volta le figure di Domenico e Giovan Battista Pieratti, e di Giovanni Caccini, nessun progresso sostanziale si fece almeno fino alla tesi di Ate Morini sullo stesso Caccini (1940)⁶⁶.

Con una delle sue ultime imprese espositive fiorentine d'arte antica, la *Mostra medicea* allestita a palazzo Medici nel 1939, Ogetti si impegnò in un tentativo di legittimazione di un bipolarismo della civiltà fascista, rivendicando, a fianco di Roma, anche il primato di Firenze

⁵⁸ Cfr. *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra (London, Burlington House, 1° gennaio – 20 marzo 1930), Royal Academy of Arts, London 1930; M. Dei, *Ogetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, in «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 81-89.

⁵⁹ R. Longhi, *Un San Tomaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, in «Vita artistica. Studi di storia dell'arte», II, 1927, 1, pp. 4-12, in particolare 7-8.

⁶⁰ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, VII, Hoepli, Milano 1934, pp. 569-750.

⁶¹ G. Weisz, *Bernardino Poccetti, un pittore fiorentino del tardo Rinascimento*, tesi di laurea, Università di Roma, 1929-1930.

⁶² G. Arnolds, *Santi di Tito, pittore di Sansepolcro*, R. Accademia Petrarca, Arezzo 1934.

⁶³ S. de Vries, *Jacopo Chimenti da Empoli*, in «Rivista d'arte», XV, 1933, pp. 329-398.

⁶⁴ H. Koritzer, *Cristofano Allori*, inaugural Dissertation, Leipzig Universität, 1928.

⁶⁵ A. Grünwald, *Über einige unechte Werke Michelangelos*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», V, 1910, pp. 11-70.

⁶⁶ A. Morini, *Giovanni Caccini scultore e architetto fiorentino*, tesi di laurea, Università di Firenze, 1940.



7. Giovan Battista Foggini,
Cardinal Leopoldo de' Medici.
Firenze, Gallerie degli Uffizi.

quanto alla storia culturale dell'Italia. Nella sua introduzione egli non celò questo intento, persino con un'inflessione polemica: «Lorenzo [il Magnifico][...] essendo così schiettamente fiorentino, è stato italiano, e, perché fiorentino e italiano, è stato universale. [...] Così oggi il Fascismo di Mussolini, guardando a Roma e a questi romanissimi fiorentini che scrivevano latino in gara con Cicerone e con Virgilio, prepara l'avvenire, e non solo della nostra nazione»⁶⁷. La mostra, ovviamente incentrata sull'età dell'Umanesimo e del Rinascimento,

⁶⁷ U. Ojetti in *Mostra Medicea. Palazzo Medici. Firenze. 1939-XVII. Seconda edizione*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici, 1939), Marzocco, Firenze, 1939, pp. 8-9.

ebbe meriti museografici non trascurabili, come il ricongiungimento dell'*Orfeo* di Bandinelli con la sua base di Benedetto da Rovezzano e la loro ricollocazione nel primo cortile del palazzo⁶⁸, ed ebbe anche il pregio di celebrare la storia artistica e culturale di Firenze sotto l'angolazione del collezionismo, configurandosi così, insieme alla *Mostra del Cinquecento toscano* dell'anno successivo in palazzo Strozzi, come l'embrione della colossale cavalcata cinquecentesca delle cosiddette "mostre medicee" del 1980, targate Consiglio d'Europa. Nelle sezioni prettamente iconografiche primeggiava la strumentale presenza dei ritrattisti, come Santi di Tito, Jacopo da Empoli e, in abbondanza, Sustermans. Fu però l'occasione per presentare qualche scultore seicentesco: si videro alcuni eredi della grande tradizione cinquecentesca, specialisti del bronzo, come Pietro Tacca, o del porfido, come Romolo Ferrucci del Tadda e lo «sconosciutissimo» Mattia Ferrucci; ma anche, forse per la prima volta, l'uomo di punta del Barocco fiorentino, Giovan Battista Foggini, con due capolavori in marmo, i ritratti a figura intera e a mezzo busto del cardinal Leopoldo (fig. 7). Con la campionatura degli opifici granducali, si affacciarono in mostra artisti noti, Ligozzi e Poccetti per i commessi in pietre dure, e altri pressoché inediti, come Cosimo Ulivelli e Agostino Melissi per l'arazzzeria. E sebbene le figure e i regni di Cosimo II e di Ferdinando II restassero in ombra, la cultura della Firenze seicentesca fu compensata attraverso un'ampia documentazione di testi a stampa, immagini e cimeli, relativi agli apparati per feste e spettacoli, al «Rinascimento scientifico che fu grande gloria toscana» con Galileo e l'Accademia del Cimento, e alla rivoluzione musicale del "recitar cantando" «nuova gloria fiorentina e perciò medicea»⁶⁹. Colpisce, infine, la totale assenza dalla rassegna dell'Accademia della Crusca, pur anch'essa gloria cinque-seicentesca: esclusione che non può non addebitarsi a una opportunità politica, nel momento in cui la storica istituzione fiorentina, già ridimensionata nel 1923, si vedeva confinata, nel dibattito sulla lingua della nuova nazione italiana, a un ruolo marginale e "passatista" a fronte della centralità della Roma imperiale, dove dal 1935 la Reale Accademia d'Italia aveva lanciato l'impresa quinquennale del suo *Vocabolario*⁷⁰.

Dopo la sospensione della guerra, per una prima ripresa significativa bisognerà attendere il 1952, quando, nelle salette della Strozzi, uno staff soprintendenziale guidato da Anna Maria Francini Ciaranfi riunì, dichiaratamente ad uso degli studiosi, un consistente gruppo di cosiddetti "bozzetti" appartenenti alle Gallerie fiorentine⁷¹. Sebbene, come osservò subito Fiorella Sricchia⁷², la nozione di "bozzetto" vi apparisse assai generica ed elastica, tra studi preparatori, modelletti, "bozze alla grossa", dipinti incompiuti, la mostra poneva comunque in risalto un aspetto rilevante della prassi creativa, di cui già dal Seicento si era riconosciuto il valore non solo come strumento meramente funzionale, e di cui si era voluto sin da allora preservare la memoria, come indicava il gusto collezionistico del cardinal Leopoldo de' Medici. Luciano Berti e Umberto Baldini portarono così alla luce l'importanza dell'esperienza

⁶⁸ Da tempo il soprintendente Giovanni Poggi aveva auspicato questa operazione (*Della statua di Orfeo di Baccio Bandinelli già nel primo cortile del palazzo Mediceo*, in «Rivista d'arte», IX, 1916, 1, pp. 59-61).

⁶⁹ Per tutti i dati cfr. *Mostra Medicea 1939, passim*, e le per citazioni E. Allodoli, *I Medici*, in *Ivi*, p. 24.

⁷⁰ Cfr. G. Vaccaro, *Chi dice lingua dice nazione. L'asse Roma-Firenze e la nuova questione della lingua*, in «Il 996», IX, 2011, 1, pp. 23-58 (ringrazio Laura Ricci della preziosa segnalazione).

⁷¹ *Bozzetti delle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, dicembre 1952 - gennaio 1953), a cura di A.M. Francini Ciaranfi, Giuntina, Firenze 1952.

⁷² F. Sricchia, *Mostra dei bozzetti (Firenze, 'La Strozzi', Genn.-Febbr. 1953)*, in «Paragone», 39, 1953, pp. 59-62.



8. Cristofano Allori, *Susanna e i vecchi*. Firenze, Gallerie degli Uffizi.



9. Lorenzo Lippi, *La Musica*. Londra, Jean-Luc Baroni.

veneziana del Passignano, il più libero uso della macchia da parte di Cristofano Allori rispetto al Cigoli, nonché alcune personalità ancora in ombra o addirittura sconosciute, come Coccapani, Curradi, Martinelli, Nicodemo Ferrucci e Simone Pignoni (fig. 8).

Due anni dopo, in occasione del IV centenario della fondazione di São Paulo, Gilberto Ronci curò nella città brasiliana la mostra *Da Caravaggio a Tiepolo*. Nell'impostazione essa non si discostò molto da quella del 1922: di pittori fiorentini ne furono scelti solo quattro, ognuno con una sola opera, ma "fresca" – come il *Contratto nuziale* di Giovanni da San Giovanni appena edito da Giuliano Briganti⁷³ –, o mai vista in pubblico – come la *Musica* di Lippi (fig. 9) e il *David* di Furini (fig. 10), entrambi della collezione romana dell'architetto Andrea Busiri Vici –, o comunque non ovvia – come il *Martirio di Sant'Andrea* di Carlo Dolci. Nella ricca bibliografia ragionata che faceva del catalogo un viatico non usuale, si leggeva che «manca una trattazione specifica sull'arte toscana del '600 e del '700»⁷⁴: Ronci lamentava cioè l'assenza di una visione d'insieme, che era ancora di là da venire.

Nel dicembre del 1956, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, si inaugurò *Il Seicento europeo*.

⁷³ G. Briganti, *La 'Burla del Piovano Arlotto' di Giovanni da San Giovanni*, in «Paragone», 39, 1953, pp. 46-49.

⁷⁴ G. Ronci, in *Da Caravaggio a Tiepolo. Pittura italiana del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile 1954), a cura di G. Ronci, Tiberi, Roma 1954, p. 20. Tuttavia, nei brevi commenti agli artisti, Ronci si affidò per Giovanni da San Giovanni all'articolo ora ricordato di Briganti, e per Furini alla recente monografia di Elena Toesca (*Francesco Furini*, Tumminelli, Roma 1950); mentre per Lippi si limitò a riprendere quasi alla lettera le parole di Nello Tarchiani del 1922, così come ne reiterò il giudizio su Dolci, pietista, controriformato, patetico e sentimentalista. La mostra comunque fu ricordata come una delle migliori imprese di Gilberto Ronci nel profilo che Cesare Gnudi tracciò di lui al momento della sua prematura scomparsa (C. Gnudi, *Necrologio. Gilberto Ronci (21 luglio 1921-10 ottobre 1964)*, in «Bollettino d'arte», XLIX, serie IV, 1964, 4, pp. 443-444.

10. Francesco Furini, *David*.
Prato, Palazzo degli Alberti.



Realismo Classicismo Barocco, sotto gli auspici del Consiglio d'Europa, un'altra mostra "ministeriale" che si trovò ad assumere un forte valore simbolico sul piano politico, cadendo nel pieno allarme del mondo occidentale per le simultanee crisi d'Ungheria e di Suez – che traspariva nelle inquiete parole dell'introduzione di Mario Salmi⁷⁵ –, ma anche alla vigilia della nascita, sempre a Roma, della Comunità Economica Europea. In questo pantheon dell'arte vetero-continentale, polarizzato sulle tre categorie affisse nel titolo, la parte fiorentina ebbe non poche difficoltà, non potendosi ridurre né al «realismo» di Caravaggio, né al «classicismo» di Annibale Carracci, né al «Barocco» di Pietro da Cortona. Nel saggio introduttivo di Luigi Salerno non le spettò neppure una menzione⁷⁶. Per l'esposizione furono scelti cinque artisti, ma le scarse righe che li presentavano in catalogo, redatte dallo stesso Salerno e da Alessandro Marabottini, rivelavano tutto l'impaccio critico di fronte alla loro natura sfuggente, non classificabile. Così Cristofano Allori appartiene allo «pseudo caravaggismo» fiorentino», mancandogli però «la viva commozione e la partecipazione al vero»⁷⁷; anche Bilivert «rivela un influsso del Caravaggio», ma si perde poi nell'eleganza sartoriale tipica della Firenze secentesca⁷⁸; Furini ha una «sensibilità raf-

⁷⁵ M. Salmi, *Premessa*, in *Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957), De Luca, Roma 1956, p. 8.

⁷⁶ L. Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo* 1956, pp. 19-28.

⁷⁷ A. Marabottini, in *Ivi*, p. 62. Dell'Allori era esposto il *San Giovanni Battista* della Galleria Palatina.

⁷⁸ L. Salerno, in *Ivi*, p. 73. Il *Tarquino e Lucrezia* dell'Accademia di San Luca, qui presentato come opera del Bilivert, è ora riconosciuto a Felice Ficherelli.

finatissima e decadente», quasi fosse un leonardesco *fin-de-siècle*⁷⁹; di Lippi non si sa che dire, salvo segnalare presunte «ascendenze gentileschiane»⁸⁰; Dolci, infine, si porta dietro il perenne peccato, mai assolto, di aver abbandonato il «franco naturalismo» degli esordi per volgersi «al patetico e al sentimentale», stucchevolmente⁸¹.

Tuttavia il cambio di passo era alle porte. Già dal 1952 Fiorella Sricchia aveva completato la sua tesi di laurea su Lorenzo Lippi, nella quale offriva, per la prima volta, la ricostruzione di un quadro d'insieme su «quanto può stare con sufficiente approssimazione fra il Cigoli e il Dolci»⁸²; ovvero, su quella *tranche* della pittura fiorentina che procede oltre il campo d'interesse di Voss, e sul quale peraltro, nello stesso '52, Federico Zeri gettava una nuova luce, anche sul piano metodologico, con *Pittura e Controriforma*⁸³. Purtroppo entrambi i lavori dei due studiosi sarebbero apparsi anni dopo, ritardando sensibilmente lo sviluppo critico sull'argomento.

Un segnale innovativo arrivò nel 1958 da Parigi, dove, per cura della conservatrice del *Cabinet des dessins* del Louvre Roseline Bacou, e del *chargé de mission* newyorkese Jacob Bean, fu proposta una selezione dei disegni appartenuti a Filippo Baldinucci, e acquisiti per il museo nel 1806 da Dominique Vivant Denon. Oltre ad arricchire sensibilmente le conoscenze su un'ampia rosa di artisti, e ribadire la fedeltà fiorentina alla pratica del disegno dal naturale, questa mostra e, soprattutto, il suo smilzo cataloghino⁸⁴ esaltano la competenza e il gusto del conoscitore, dando spessore alla personalità del grande erudito che del Seicento fiorentino era stato il demiurgo e il tutore (fig. 11).

Si giunge così a un punto fermo nelle mostre del secondo dopoguerra. Nel 1959, quarto centenario della nascita del Cigoli, San Miniato al Tedesco rese omaggio al suo maestro nativo, allestendo una mostra pressoché irripetibile – di certo oggi –, che riuniva la quasi totalità delle opere mobili del pittore, accuratamente presentate da Mario Bucci: quarantacinque tra tele, tavole e affreschi staccati, oltre a una sessantina di suoi disegni, studiati da Anna Forlani. Protagonista fu il confronto ravvicinato tra il suo *Ecce homo* della Palatina e quello genovese di Caravaggio, simulando la virtuale gara tra i due – la versione del Passignano, terzo presunto concorrente, è dispersa – che si presumeva indetta da Massimo Massimi⁸⁵ (fig. 12). La maggiore novità però fu la raccolta, selezionata da Mina Gregori, di trentacinque opere che ricostruivano i contesti dell'attività cigolesca: furono

⁷⁹ *Ivi*, p. 127. Era nuovamente esposto il *David* Busiri Vici visto in Brasile.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 169-170. Anche per Lippi fu riproposta la *Musica* Busiri Vici.

⁸¹ A. Marabottini, in *Ivi*, pp. 117-118. Coerentemente con il commento, di Dolci fu esposto per l'ennesima volta il *Fra Ainolfo de' Bardi*, come trentacinque anni prima.

⁸² F. Sricchia, *Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima metà del '600*, in «Proporzioni», IV, 1963, p. 242; in calce al proprio scritto, l'autrice appone la data 1952, in riferimento al proprio lavoro di tesi, discussa con Roberto Longhi.

⁸³ F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957; nella *Premessa*, l'autore ricorda di aver compiuto lo scritto «fra il luglio e l'agosto del 1952».

⁸⁴ *Dessins florentins de la collection de Filippo Baldinucci (1625-1696)*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1958), a cura di J. Bouchot-Saupique, R. Bacou, J. Bean, Editions des Musées Nationaux, Paris 1958. La mostra venne replicata l'anno successivo al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma.

⁸⁵ Sulla mitica, ma di fatto mai esistita, vicenda del concorso Massimi, enfatizzata dalle fonti toscane, è stata fatta nuova luce, grazie a ritrovamenti documentari, alla fine degli anni '80 (cfr. M. Gregori, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca, 12 dicembre 1991 – 15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 26 marzo – 24 maggio 1992), a cura di Eadem, Electa, Milano 1991, pp. 248-253.

11. Jacopo da Empoli, *Studio di nudo*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



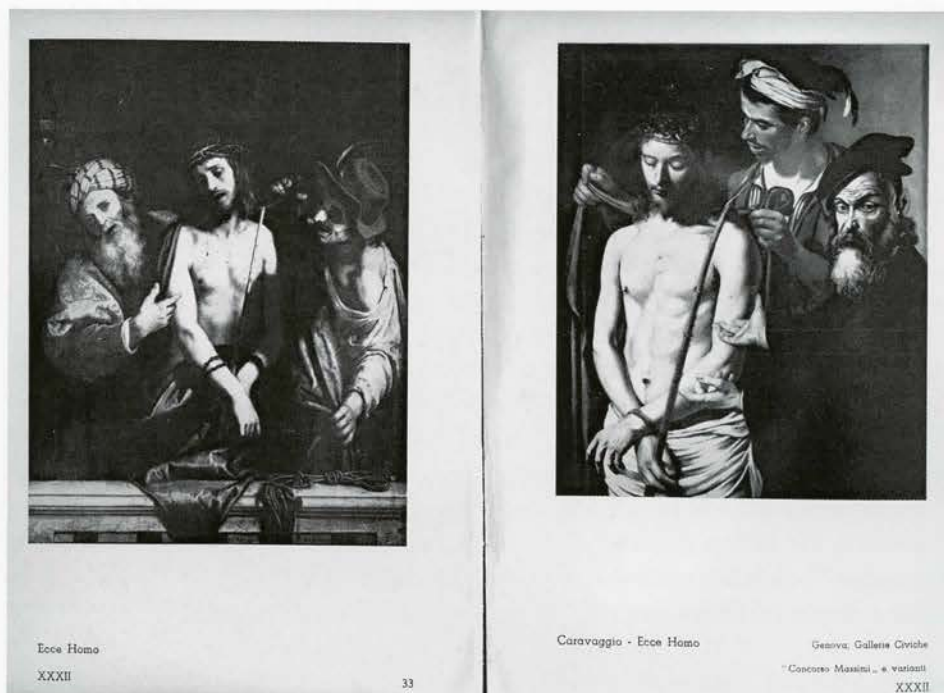
così posti in evidenza il ruolo di Federico Barocci per la riforma antimanierista, la solida catena di «quieta grandezza»⁸⁶ e di semplice naturalismo che legava Santi di Tito, Empoli e Commodi (o Ciarpi che fosse)⁸⁷, la fresca sprezzatura pittorica di Cristofano Allori, gli sprazzi protobarocchi di Fabrizio Boschi, l'impatto del Cigoli sui suoi giovani allievi, più o meno noti, come Giovan Battista Lupicini o Sigismondo Coccapani (al solito, documentato da un dipinto poi confluito nel catalogo di Alessandro Rosi, ma comunque presente in quanto autore, seppur non ancora riconosciuto, della *Testa di San Giovanni Battista sul bacile*)⁸⁸, fiorentini e non, come Domenico Fetti⁸⁹.

⁸⁶ Voss 1920, (ed. cons. 1994), p. 242.

⁸⁷ Il *Miracolo di San Benedetto* dell'Accademia Etrusca di Cortona, esposto a San Miniato come Commodi, è stato poi assegnato a Baccio Ciarpi da Ilaria Toesca (*Andrea Commodi, un quadro di Baccio Ciarpi e una nota al Mancini*, in «Bollettino d'arte», XLVI, serie IV, 1961, pp. 177-179).

⁸⁸ La *Sacra Famiglia* di collezione privata fiorentina, esposta a San Miniato come Coccapani, si trova ora in collezione privata a Carpi, dirottata su Alessandro Rosi (Acanfora 1994, pp. 67-68). Viceversa, la *Testa di San Giovanni Battista*, oggi dispersa, presentata nel 1959 come "Scuola del Cigoli", è riconosciuta come opera di Coccapani (Eadem 2017, pp. 160-161).

⁸⁹ Per tutto quanto menzionato cfr. *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra (San Miniato al Tedesco, Accademia degli Euteleti, 1959), a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, Accademia degli Euteleti, San Miniato 1959. Il catalogo era completato da un importante e pionieristico saggio di Luciano Berti sul Cigoli architetto.



12. Lodovico Cigoli, *Ecce homo*. Firenze, Galleria Palatina; Caravaggio, *Ecce homo*. Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco (da *Mostra del Cigoli e del suo ambiente* 1959).

Costruita sostanzialmente sul “canone” di Voss, la mostra, priva ancora di un saggio di inquadramento generale che desse conto degli articolati svolgimenti del Seicento fiorentino, si reggeva su quella breve pagina di Longhi del 1927, ampiamente riportata da Giulia Sinibaldi nella sua *Presentazione*, che in qualche modo risarciva la stroncatura con la quale lo stesso critico, commentando le celebrazioni fatte nel 1913 a «quell’idiota di Cigoli», aveva sentenziato: «La tradizione figurativa del rinascimento toscano è disfatta»⁹⁰. Gli organizzatori riconobbero a Longhi un primato nell’aver intuito nei fiorentini quei «frammenti o residui di una vena naturalistica, amorosa e dedita all’apparenza ottica delle cose, ai “valori”, che è probabilmente eredità di uno degli aspetti dello spirito figurativo del Quattrocento»⁹¹. Ed essi gli furono grati per aver avuto «il coraggio di puntare su iniziative apparentemente “eretiche”»⁹², quali appunto la mostra di San Miniato. Un magistero, quello di Longhi, che nel corso dei successivi anni Sessanta, sulle pagine di «Proporzioni» e di «Paragone», avrebbe innescato un flusso ininterrotto di studi dai quali, finalmente, gli artisti fiorentini presero una loro propria configurazione⁹³.

⁹⁰ R. Longhi, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, in «La Voce», V, 41, 9 ottobre 1913, p. 1171.

⁹¹ Longhi 1927, p. 7. Un ampio stralcio del testo longhiano è citato da G. Sinibaldi, *Presentazione*, in *Mostra del Cigoli* 1959, pp. 19-20.

⁹² *Mostra del Cigoli* 1959, p. 10.

⁹³ Tra il '60 e il '65 si dovranno ricordare – in ordine imparziale – le pubblicazioni, prevalentemente sulle riviste longhiane, di M. Bacci, G. Chelazzi Dini, C. Del Bravo, A. Forlani, M. Gregori, A.R. Masetti, F. Sricchia.

13. Copertina del catalogo
*70 pitture e sculture del '600 e '700
fiorentino*, Firenze, Palazzo Strozzi,
1965.



**70 PITTURE E SCULTURE
DEL '600 E '700 FIORENTINO**

FIRENZE - PALAZZO STROZZI

Nel 1960 una mostra di beneficenza a favore della Croce Rossa Italiana, curata da Mina Gregori, portò alla luce un notevole numero di tesori segreti delle case fiorentine⁹⁴: tra i quattordici dipinti secenteschi, andrà segnalata la *Comunione di Santa Lucia* di Simone Pignoni, in quanto esordio pubblico della raccolta di Piero Bigongiari, che nel tempo sarebbe stato il più appassionato cultore e interprete della pittura fiorentina: anzi, forse il primo, “Big”, a tentare di definirne un’essenza, forgiata «tra Galileo e il “recitar cantando”»⁹⁵ – come aveva intuito Voss –, che lo svincolasse dalla morsa letale dell’ossessione caravaggesca, del ponderoso “ideale classico”, dell’ondivago e fagocitante “Barocco”.

⁹⁴ *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Circolo Borghese e della stampa, 11 giugno – 11 luglio 1960), a cura di M. Gregori, Giorgi & Gambi, Firenze 1960. Il mercato antiquario fiorentino, che nella prima mostra di palazzo Strozzi nel 1953 non aveva mostrato particolari attenzioni al Seicento nostrano [*Prima mostra nazionale antiquaria*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, luglio – agosto 1953), Giuntina, Firenze 1953], aveva invece prontamente reagito sin dalla I Biennale Internazionale, sempre a Strozzi, del 1959.

⁹⁵ Dal 1962-1964 Bigongiari attese a una serie di saggi sulla pittura fiorentina del Seicento, poi riuniti in volume (*Il caso e il caos 1. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il “recitar cantando”*, Rizzoli, Milano 1974), riedito ampliato (*Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il “recitar cantando”*, Sansoni, Firenze 1982).

Ricerca, collezionismo, mercato, ormai in moto congiunto, sarebbero confluiti, nell'ottobre del 1965, a chiusura della IV Biennale dell'antiquariato a Palazzo Strozzi, nell'ormai celebre *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*⁹⁶ (fig. 13). In apertura del catalogo, Piero Bargellini, di lì a un anno "sindaco dell'alluvione", osservava che «questa mostra non è che un assaggio. Il banchetto della pittura del Sei e Settecento fiorentino sarà imbandito in seguito [...]. Gli "appunti" della signorina Gergori [*sic*] sono quanto mai indicativi e vorrei dire normativi»⁹⁷. E in quel testo, sul quale, difatti, si sarebbero formate intere generazioni di studenti e studiosi, Mina Gregori annunciava: «Una grande esposizione che presenti tutti gli aspetti della civiltà artistica toscana di quei secoli si deve fare e si farà entro un paio d'anni»⁹⁸. Ne sarebbero trascorsi dieci prima di vedere realizzato, con una magnifica impresa transoceanica, il sogno di sir Harold Acton sugli ultimi Medici⁹⁹, e venti prima di assistere all'ipertrofica conclusione del Seicento fiorentino¹⁰⁰. Ma questa è storia nota e, bene o male, già raccontata¹⁰¹.

⁹⁶ *70 pitture e sculture* 1965.

⁹⁷ P. Bargellini, *Caduta d'un luogo comune*, in *Ivi*, p. 3.

⁹⁸ M. Gregori, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento*, in *Ivi*, p. 5.

⁹⁹ *Gli ultimi Medici. Il tardo Barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1972; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1972), a cura di F. Chiarini, F.J. Cummings, Centro Di, Firenze 1974. Questa mostra segnò anche un risveglio d'interesse per la scultura barocca, sollecitato, più di dieci anni prima dalle ponderose ricerche di Klaus Lankheit (*Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici [1670-1743]*, Bruckmann, München 1962).

¹⁰⁰ *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Disegno, incisione, scultura, arti minori*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), a cura di G. Guidi, D. Marcucci, Cantini, Firenze 1986.

¹⁰¹ G. Cantelli, *La pittura fiorentina del Seicento e la sua fortuna critica nella seconda metà del Novecento*, in *Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'arte Otello Cirri, Museo Piaggio, 18 marzo - 12 giugno 2005), a cura di P. Carofano, Felici, Pisa 2005, pp. CXXXV-CXL. A integrazione di questo testo vanno ricordate almeno due esposizioni rilevanti ai fini della conoscenza del Seicento fiorentino: *La natura morta italiana* 1964, prima importante apertura, curata sempre da Mina Gregori (sezione V, pp. 76-89), sulla natura morta toscana; *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 1° settembre - 16 ottobre 1977), a cura di E. Borea, Centro Di, Firenze 1977, fondamentale ricostruzione, su base archivistica, del gusto collezionistico di una figura apparentemente marginale della stirpe medicea. Inoltre Cantelli omette una impressionante sequenza di mostre dedicate, in uno stretto giro di anni, al disegno fiorentino, sulla scia del volume capitale di Christel Thiem (*Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Bruckmann, München 1977): si ricorderanno almeno *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte I. Disegni*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 1976), a cura di A. Forlani Tempesti, A.M. Petrioli Tofani, Olschki, Firenze 1976; *Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 20 ottobre - 20 dicembre 1977), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, De Luca, Roma 1977; *Il disegno fiorentino del Seicento nella Marucelliana. 6° Biennale Internazionale della Grafica d'Arte*, catalogo della mostra (Firenze, Biennale Internazionale della Grafica d'Arte, novembre - dicembre 1978), a cura di G. Brunetti *et al.*, Vallecchi, Firenze 1978; *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 1979), a cura di M.L. Chappell *et al.*, Olschki, Firenze 1979; *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 2 ottobre 1981 - 18 gennaio 1982), a cura di C. Monbeig-Goguel, F. Viatte, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1981.