

MARIA VITTORIA BRUGNOLI

STORICA DELL'ARTE, FUNZIONARIA DELL'AMMINISTRAZIONE
DEI BENI CULTURALI E DOCENTE UNIVERSITARIA

a cura di

ENZO BORSELLINO e FEDERICA PAPI



Roma TrE-Press

2017

Università degli Studi Roma Tre



MARIA VITTORIA BRUGNOLI

STORICA DELL'ARTE, FUNZIONARIA DELL'AMMINISTRAZIONE
DEI BENI CULTURALI E DOCENTE UNIVERSITARIA

Atti della Giornata di studio in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli
(Roma, Dipartimento di Studi Umanistici, 15 aprile 2015)

a cura di
ENZO BORSELLINO e FEDERICA PAPI



RomaTre-Press

2017

L'organizzazione della Giornata di studio e la pubblicazione degli atti sono state possibili grazie ai contributi del Dipartimento di Studi Umanistici e dei professori Enzo Borsellino e Fiorenza Rangoni

Progetto scientifico:

Enzo Borsellino, Monica Minati, Federica Papi

Ringraziamenti:

Lorenzo Di Bartolomeis, Fabrizio Musetti, Marco Lodi e lo staff della segreteria del Dipartimento (Collaborazione all'organizzazione della Giornata di studio)

Simone Selvaggi (Trascrizione delle registrazioni di alcuni interventi)

Rosaria Massa (Redazione degli *abstracts* in inglese)

Danilo Renzulli (Digitalizzazione fotografie dell'Archivio Brugnoli)

Si ringraziano inoltre Eloisa Dodero, Fabrizio Federici, Maria Teresa Gallo e Paola Gerlandi per la gentile collaborazione

Referenze fotografiche: Archivio fotografico Brugnoli; Enzo Borsellino (foto pp. 18, 19, 20); Dipartimento di Studi Umanistici (foto p. 25). Si rimane a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare

Coordinamento editoriale:

Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Edizioni: Roma TrE-Press ©

Roma, giugno 2017

ISBN: 978-88-94885-21-7

<http://romatypress.uniroma3.it>



Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.

Immagine di copertina: Maria Vittoria Brugnoli ancora al lavoro (3 febbraio 2008)

Indice

<i>Premessa</i>	5
Enzo Borsellino e Federica Papi	
MARIO PANIZZA, Magnifico Rettore dell'Università Roma Tre <i>Architettura e Museografia: spunti di riflessione dalla biografia di Maria Vittoria Brugnoli</i>	7
MARIO DE NONNO, Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici <i>Un patrimonio di esperienza, di memoria e di ricordi</i>	9
ENZO BORSELLINO, <i>Le ragioni di un ricordo</i>	11
MARIA VITTORIA BRUGNOLI STORICA DELL'ARTE	
GIOVANNA SAPORI, <i>Da Giovanni e Cherubino Alberti a Perino del Vaga. Appunti sugli studi cinquecenteschi di Maria Vittoria Brugnoli</i>	29
LILIANA BARROERO, <i>Maria Vittoria Brugnoli e i suoi studi sul Seicento</i>	41
FRANCESCO PETRUCCI, <i>Maria Vittoria Brugnoli e Baciccio</i>	53
MONICA MINATI, <i>La biblioteca e l'archivio di Maria Vittoria Brugnoli</i>	67
FEDERICA PAPI, <i>L'archivio di Maria Vittoria Brugnoli. Materiali biografici, bibliografici e un singolare ritrovamento: le immagini fotografiche della collezione Contini Bonacossi</i>	73
MARIA VITTORIA BRUGNOLI FUNZIONARIA DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI CULTURALI	
MARIA LETIZIA CASANOVA, <i>Una generazione di pionieri dei beni culturali</i>	85
MARIA GIULIA BARBERINI, <i>Maria Vittoria Brugnoli e il Museo Artistico Industriale di Roma</i>	87
MASSIMO FERRETTI, <i>Soltanto in vista di un ritratto 'tipologico'</i>	103

MARIA VITTORIA BRUGNOLI DOCENTE UNIVERSITARIA

FIorenza RANGONI, *Le tesi di museologia e di storia del collezionismo* 113

SIMONE SELVAGGI, Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII. *Riflessioni di uno studente sul testo di Maria Vittoria Brugnoli* 121

CONCLUSIONI

BRUNO TOSCANO, *Spirava un buon vento per la conservazione* 129

RELAZIONI FUORI PROGRAMMA

EMANUELE OJETTI, *A nostra zia Maria Vittoria* 137

ANDREA EMILIANI, *La politica delle arti prima di Maria Vittoria Brugnoli. Dibattiti parlamentari tra gli anni '20 e '40 del Novecento* 139

ELISABETTA DIANA VALENTE, *Maria Vittoria Brugnoli per il «Bollettino d'Arte»* 151

BIBLIOGRAFIA DI MARIA VITTORIA BRUGNOLI

ENZO BORSELLINO, *Gli scritti di Maria Vittoria Brugnoli* 165

ELISABETTA DIANA VALENTE, *Gli scritti di Maria Vittoria Brugnoli nella rivista «Bollettino d'Arte»* 169

INDICE DEI NOMI

Premessa

A quasi due anni dalla scomparsa di Maria Vittoria Brugnoli (9 luglio 2013), il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre ha voluto dedicare una Giornata di studio in ricordo della professoressa (Roma, 15 aprile 2015).

L'iniziativa, organizzata da Enzo Borsellino, Monica Minati e Federica Papi, ha inteso rendere omaggio all'illustre storica dell'arte ripercorrendone, attraverso gli interventi di chi ha lavorato o collaborato con lei, ma anche di chi ha potuto avvalersi della sua eredità intellettuale, la sua carriera di studiosa, di funzionaria dell'Amministrazione dei Beni Culturali e di docente universitaria.

La Giornata è stata aperta dai saluti del Magnifico Rettore Mario Panizza e del Direttore del Dipartimento Mario De Nonno. Entrambi non hanno conosciuto personalmente Maria Vittoria Brugnoli ma, attraverso la lettura delle sue vicende biografiche, hanno sottolineato, il primo l'importanza dello studio della Museografia per gli architetti, il secondo quello dell'esperienza della ricerca scientifica condotta sul campo trasmessa alle nuove generazioni.

Gli interventi successivi, introdotti da Enzo Borsellino che ha illustrato le ragioni che hanno spinto all'organizzazione della Giornata in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli, sono stati raggruppati in tre sezioni destinate a mettere in luce la sua figura di studiosa (Giovanna Saporì, Liliana Barroero, Francesco Petrucci, Monica Minati, Federica Papi), quella di funzionaria dell'Amministrazione dei Beni Culturali (Maria Letizia Casanova, Maria Giulia Barberini, Massimo Ferretti) e quella di docente universitaria (Fiorenza Rangoni, Simone Selvaggi). L'incarico di tracciare le conclusioni su quanto emerso dagli interventi è stato affidato a Bruno Toscano che ha messo in risalto il valore di quella generazione

di addetti alla tutela di cui ha fatto parte la Brugnoli.

Fuori programma è intervenuto Emanuele Ogetti, suo nipote, che ha commemorato la zia attraverso il racconto di alcuni aneddoti e ricordi familiari, mentre Andrea Emiliani ed Elisabetta Diana Valente hanno offerto un prezioso contributo inviando il loro testo per la pubblicazione degli atti.

Oggi siamo lieti di dare alle stampe gli scritti dedicati a Maria Vittoria Brugnoli, in un volume che sarà possibile consultare anche online in *open access*, permettendo così che il suo ricordo possa diffondersi anche sul web e tramandarsi a tutte le future generazioni.

Breve biografia di Maria Vittoria Brugnoli

Nata a Roma il 7 giugno del 1915, Maria Vittoria Brugnoli iniziò la sua formazione di storica dell'arte sotto la guida di Pietro Toesca entrando poi a far parte stabilmente del ruolo organico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione nel 1948. Il suo percorso ministeriale la portò a ricoprire diversi incarichi di rilievo: da quello di direttore del Museo di Palazzo Venezia (1965-1973) fino a quello di Soprintendente, prima alle Gallerie di Mantova, Cremona e Verona (1973), poi alle Gallerie di Bologna (1974) e infine a quelle di Roma (1977-1979). Numerosi furono in questi anni gli studi da lei dedicati ad alcuni grandi maestri del Rinascimento e del Seicento, alle problematiche del restauro e della conservazione e 'avanguardia' ai temi della museologia e museografia, divenuti fondamentali in quegli anni in cui ci si preparava all'istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali (1975). Proprio alla nuova disciplina della Museologia fu dedicata la sua docenza universitaria affidatagli dalla facoltà di Magistero dal 1973 al 1985. Oggi le dispense dei suoi corsi sono state raccolte in un importante volume (*Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, Roma 2010) che permette agli studenti di prendere pienamente coscienza dell'importanza del fenomeno del collezionismo nelle dinamiche della storia dell'arte.

Enzo Borsellino e Federica Papi

*Architettura e Museografia: spunti di riflessione
dalla biografia di Maria Vittoria Brugnoli*

Non ho conosciuto personalmente la professoressa Maria Vittoria Brugnoli, ma so, dalla sua biografia, che si è occupata molto di Museografia. Per un architetto la Museografia è importante perché il suo studio, che affronta l'organizzazione degli spazi, la disposizione dei prodotti espositivi e le caratteristiche dei materiali, aiuta nella comprensione del funzionamento e della distribuzione di qualsiasi opera architettonica.

I primi musei raccolgono collezioni d'arte, con l'intento di conservare e tramandare. Il luogo, generalmente un palazzo nobile, è costituito da ambienti generosi, idonei a mettere in mostra sculture e pitture. Con l'architettura moderna il progetto dell'edificio si specializza: il museo diventa un luogo dove le opere non sono solo esposte, ma narrate attraverso il ritmo del percorso che tiene conto del materiale espositivo.

Si pensi al museo a crescita illimitata di Le Corbusier, un edificio a forma di spirale quadrata che lascia al visitatore la possibilità di 'attraversare' le sale, per costruirsi un percorso personalizzato, in evoluzione costante, appunto a crescita illimitata, così come è l'arte.

L'ottenimento di nuove spazialità, che integrino quelle tradizionali, è possibile solo attraverso un costante dialogo con il museografo e con le varie professionalità che partecipano a costruire gli obiettivi e le priorità. Il dialogo e il confronto sono indispensabili proprio per raggiungere la soluzione più incisiva, nell'immaginare un edificio che sappia essere un'opera architettonica di pregio e che sappia valorizzare al massimo le opere in esposizione.

Mario Panizza
Magnifico Rettore
Università degli Studi Roma Tre

Un patrimonio di esperienza, di memoria e di ricordi

La figura e l'attività di Maria Vittoria Brugnoli sono sintetizzate nel sottotitolo della giornata a lei dedicata, di cui il presente volume raccoglie gli atti: storica dell'arte, funzionaria dell'Amministrazione dei Beni Culturali e docente universitaria. Anche per riguardo alle mie specifiche competenze, non mi azzardo a entrare nel merito di tutti questi aspetti, ma come Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici – nel quale è confluito quello di Studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione, che già nella titolazione dichiarava una specificità che lo distingueva tra le consimili strutture di ricerca in campo universitario – vorrei sottolineare come in esso sia tuttora radicato un patrimonio di metodo e di esperienza, che caratterizzava già l'antico Istituto di Storia dell'Arte da cui quel dipartimento aveva avuto origine, e che adesso nutre una delle anime dell'attuale dipartimento.

Anche all'occhio del profano, e tanto più se comunque molto interessato, da filologo, a questi temi, appare evidente come lo studio della storia dell'arte – o meglio, della storia delle arti – si proietti sulla ricerca sul campo e richieda la capacità concreta di dialogare con il singolo oggetto prima di tracciare le grandi sintesi storiografiche. Per questo motivo ho raccolto volentieri l'invito di Enzo Borsellino a introdurre, anche con queste poche righe, gli interventi degli studiosi – giovani e meno giovani – che illustrano in questa sede i diversi momenti del percorso di Maria Vittoria Brugnoli.

Come docente, Maria Vittoria Brugnoli è stata membro a suo tempo del già ricordato Istituto di Storia dell'Arte; in questa fase della sua attività confluivano i risultati della sua precedente esperienza

nell'Amministrazione, lunga e impegnata, nutrita da una solida ricerca scientifica condotta secondo un metodo che Pietro Toesca, maestro di tanti studiosi della sua generazione, amava riassumere nella formula «prima conoscitori, poi storici».

Come studiosa, la Brugnoli affiancava interventi di largo respiro sugli artisti maggiori della tradizione Cinque-Seicentesca, da Leonardo a Caravaggio, da Bernini a Gaulli, alla costante ricerca sui temi del collezionismo e della museologia, temi che costituiscono tuttora uno specifico campo di interesse del nostro Dipartimento. I suoi scritti su questi argomenti, raccolti in volume, sono diventati un testo destinato agli studenti che oggi affrontano il difficile e affascinante percorso degli studi di storia dell'arte. Che questo testo, apparso pochi anni fa, sia già esaurito – fatto che non succede così frequentemente nell'editoria specializzata – dimostra come esso costituisca uno strumento, non solo utile, ma necessario. Mi auguro, quindi, che ne venga proposta una nuova edizione: scavare nel concreto della storia, nell'analisi dei fenomeni e degli oggetti, rappresenta d'altronde, il fondamento della scuola del conoscere.

Ripercorrere sul filo della memoria e del vaglio critico l'itinerario di chi ci ha preceduto in questi ambiti consente di tener vivo quel carico di esperienza, di memoria e di ricordi sui quali si fonda oggi il nostro lavoro e che rappresenta un patrimonio da trasmettere alle nuove generazioni, fresco per riversarsi in una vita nuova.

Mario De Nonno
Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi Roma Tre

Enzo Borsellino

Le ragioni di un ricordo

Ringraziamenti

Vorrei brevemente premettere all'illustrazione delle ragioni che ci hanno spinto ad organizzare questo incontro alcuni ringraziamenti: prima di tutto al Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici, professore Mario De Nonno, per avere voluto accogliere all'interno della nostra struttura Dipartimentale questa iniziativa; a tutto lo staff della segreteria del Dipartimento per l'organizzazione dell'evento; all'ingegnere Fabrizio Musetti e a Lorenzo Di Bartolomeis per la realizzazione grafica della locandina e del manifesto; a Marco Lodi per le riprese video che ci permetteranno di conservare memoria di questo evento, e alle dottoresse Monica Minati e Federica Papi che hanno elaborato con me l'intero progetto scientifico della presente Giornata di studio e ne hanno reso possibile l'attuazione.

Ricordi visivi di Maria Vittoria Brugnoli

Per i molti presenti che non hanno avuto modo di conoscere direttamente la professoressa Brugnoli ho pensato di far scorrere, durante questo mio breve intervento, una sequenza di fotografie alcune delle quali gentilmente concessemi dagli eredi o ritrovate nel suo archivio che la ritraggono in quattro diverse inaugurazioni di mostre risalenti agli anni '60 e '70: la vediamo in compagnia di una illustre ospite, la Regina Fabiola del Belgio con alle spalle i suoi colleghi Giovanni Carandente e Italo Faldi (Figg. 1-3); insieme ad Ilaria Toesca (Fig. 9);



Figg. 1-3 – L'inaugurazione di una mostra negli anni '60 (si riconoscono vicino alla Brugnoli la Regina Fabiola del Belgio, Giovanni Carandente e Italo Faldi)





Fig. 4 – Nella Galleria della Reggia di Venaria nel 1963

in atto di illustrare al Sottosegretario per i beni culturali e ambientali, on. Giorgio Spitella¹, alcuni arazzi esposti alla mostra di antichi tessuti italiani² (Fig. 5). A quella stessa occasione va riferita la fotografia che

¹ Eletto Senatore il 20 giugno 1976, Giorgio Spitella (Foligno 1925-Perugia 2001) ricoprì la carica di Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione dal 13 febbraio al 28 luglio 1976 e di Sottosegretario di Stato per i Beni Culturali e Ambientali dal 31 luglio al 3 agosto 1979. Cfr. Senato della Repubblica <www.senato.it> (ultimo accesso 5.04.2017), Senatori della Repubblica, scheda «Giorgio Spitella».

² Si tratta della mostra *Antichi tessuti italiani dalle collezioni del Museo di Palazzo Venezia*



Figg. 5-6 – Inaugurazione della mostra *Antichi tessuti italiani* (1977), con il Senatore Giorgio Spitella, Maria Letizia Casanova e Giovanni Carandente



Fig. 7 – Ad una mostra dove si riconoscono tra gli altri Luisa Mortari, Filippa Maria Aliberti Gaudio e di spalle a destra Claudio Strinati (fine anni '70)

la riprende accanto alla dottoressa Casanova, qui presente, allora Direttrice del Museo del Palazzo di Venezia, al Sottosegretario Spitella e a Giovanni Carandente (Fig. 6). A proposito del Sottosegretario per i Beni Culturali e Ambientali ora ricordato, devo purtroppo rilevare l'assenza a questa Giornata di un rappresentante del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo. Avendo contattato la segreteria del Ministro Dario Franceschini, si era fatto presente che avremmo avuto piacere di avere qui tra noi il Ministro in persona, o il Sottosegretario di Stato, a testimonianza dell'apprezzamento della lunga e proficua attività svolta da Maria Vittoria Brugnoli all'interno del Ministero dal 1948 al 1980. Nessuno di loro è oggi presente, neanche il Capo segreteria del Sottosegretario architetto Biancaneve Codacci Pisanelli che aveva assicurato la sua presenza. In un'altra inaugurazione più o meno coeva, la Brugnoli è attorniata da varie persone tra cui si riconoscono Luisa Mortari, Filippa Maria Aliberti Gaudio e di spalle a destra

tenutasi a Roma presso il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia dal dicembre 1977 al febbraio 1978, il cui catalogo fu curato da Lucia Portoghesi.



Fig. 8 – Davanti a palazzo Barberini con i colleghi dell'allora Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma



Fig. 9 – Con Ilaria Toesca negli anni '70



Figg. 10-11 – La festa del suo pensionamento (1980) nella biblioteca della Soprintendenza con la consegna di un ciordolo

Claudio Strinati (Fig. 7). Un'altra interessante foto la ritrae al centro di un gruppo di funzionari e impiegati della Soprintendenza di Roma nel cortile di Palazzo Barberini: si riconoscono da sinistra: Jacopo Recupero, Giovanni Carandente, Elena La Valle, Carla Guglielmi Faldi, Maria Vittoria Brugnoli, Giulia Frisardi, Italo Faldi, Paola Della Pergola (dietro alla sinistra di Faldi), Maria Grazia Marcucci, Marisa Degni (Fig. 8). Un'altra istantanea la ritrae nella Galleria della Reggia di Venaria nel 1963 (Fig. 9).

Relative, probabilmente, al suo pensionamento sono invece alcune fotografie che la ritraggono nel corso del brindisi di saluto nella biblioteca della Soprintendenza di Palazzo Venezia (Fig. 10). Fra i partecipanti si distinguono il giovane funzionario Claudio Strinati ed Eraldo Gaudio, allora direttore del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, che consegna un dono alla Brugnoli (Fig. 11). Più recenti e a colori, sono infine una fotografia risalente al 1985, scattata da me a Berlino



Fig. 12 – Viaggio di studio a Berlino con Bianca Saletti nel 1985

durante un viaggio di studio in Germania, dove appare insieme alla professoressa Bianca Saletti (Fig. 12) e una del 2008 che le ho scattato furtivamente mentre stava consultando un testo nella sua biblioteca alla ricerca di spunti per l'attribuzione di un suo acquarello (Fig. 13). Due fotografie del 2015 documentano la consegna dell'Archivio Brugnoli al Dipartimento di Studi Umanistici e l'evento di questa Giornata di studio (Figg. 14-15).

Tre ragioni del ricordo

La prima ragione di questo incontro risiede nel fatto che, tra le disposizioni testamentarie, la professoressa Brugnoli ha indicato di affidare a me la gestione della destinazione della sua biblioteca e del suo archivio. Io ho subito suggerito agli eredi che vedevo nella donazione



Fig. 13 – Maria Vittoria Brugnoli ancora al lavoro (3 febbraio 2008)



Fig. 14 – Il trasferimento dell'Archivio Brugnoli al Dipartimento di Studi Umanistici (2015)

della biblioteca e dell'archivio al nostro Dipartimento l'atto più naturale e giusto per far sì che rimanesse all'Università degli Studi Roma Tre una parte tangibile dei suoi interessi di studiosa e di storica dell'arte. E così è stato, tranne che per tutti i testi già posseduti dalla biblioteca del Dipartimento, come riferirà meglio, in questa sede, la dottoressa Monica Minati. I volumi della professoressa Brugnoli sono stati già inventariati e porteranno un *ex libris* indicante la provenienza come «Dono Brugnoli». A questo proposito desidero esprimere un ringraziamento particolare al dottor Carlo Spadafora che con molta pazienza ha collaborato con me e con la dottoressa Minati nella selezione dei libri da destinare alla nostra biblioteca.

La seconda ragione deriva dal fatto che Maria Vittoria Brugnoli è stata la prima docente dell'insegnamento di Museografia in un corso di laurea curriculare³. Nel 1973-1974 tenne il suo primo corso presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', allora diretto dal professor Luigi Grassi al quale è dedicata la nostra biblioteca. Si deve infatti all'illustre studioso la fondazione della Biblioteca di Storia dell'Arte alla quale Grassi destinò, prima di Maria Vittoria Brugnoli, i suoi libri più importanti e fu proprio lui ad accogliere, nell'Istituto di Storia dell'Arte, la Brugnoli che, nel 1962⁴, aveva conseguito la libera docenza universitaria. Per molti anni la disciplina mantenne la denominazione di Museografia poi modificata dal nostro Dipartimento in Museologia, essendo allora i corsi di Museografia indirizzati specificamente al versante tecnico allestitivo di competenza degli architetti, con i quali il responsabile scientifico delle collezioni deve comunque essere sempre in sinergia attiva quando progetta un museo o un nuovo allestimento di un museo. Dei suoi corsi, ricordo le avvincenti lezioni sui recuperi e i restauri di importanti opere d'arte (a.a. 1973-1974) e

³ Precedenti corsi non curricolari si erano tenuti all'università di Pisa negli anni 1967-1968, dove fu istituito dal Ministero della Pubblica Istruzione, su iniziativa del professore Carlo Ludovico Ragghianti, un 'Corso di cultura ed integrazione' di Museologia affidato a Luisa Becherucci, allora Direttrice della Galleria degli Uffizi, poi sospeso. La Becherucci continuò l'attività di docente di Museologia a Firenze presso un'università privata (Università Internazionale dell'Arte-UIA) e nel 1976 all'interno della Scuola di Perfezionamento di Storia dell'Arte dell'Università di Urbino (cfr. L. BECHERUCCI, *Lezioni di Museologia. 1969-1980*, a cura di A. Boralevi, M. Pedone, Firenze 1995, pp. 7-17).

⁴ Vedi, *infra* a p. 6, la *Breve biografia di Maria Vittoria Brugnoli*.

sulle collezioni e i musei italiani ed europei, in particolare quelle sul collezionismo di Isabella d'Este e sul suo studiolo, sugli allestimenti della Pinacoteca Nazionale di Bologna (a.a. 1974-1975), chiari effetti della sua permanenza prima a Mantova e poi a Bologna come Soprintendente in quelle importanti città; sul collezionismo tra XVI e XVIII secolo e sulla collezione Giustiniani (a.a. 1975-1976), frutto degli studi pionieristici eseguiti sul Palazzo Giustiniani di Bassano di Sutri e di Roma con Paolo Portoghesi, Italo Faldi, Ilaria Toesca e Giovanni Becatti alla fine degli anni '50 (1957)⁵. E ancora i suoi corsi sui musei e il collezionismo nel XIX secolo e nella prima metà del XX secolo (a.a. 1976-1977) e sui musei nel mondo contemporaneo (a.a. 1977-1978). Tale attività didattica si avvaleva inoltre di una lunga esperienza da lei conseguita nel settore della tutela, della conservazione e della gestione dei musei avendo lavorato per molti anni nell'Amministrazione dei Beni Culturali come Ispettore storico dell'arte prima e come Direttore dopo. Come sentiremo dire tra poco, ella diresse per molti anni il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (1965-1973), di cui fece il primo e complesso riscontro inventariale, non essendo stato allora ancora schedato l'immenso patrimonio di quel museo. Nel 1977 fu anche nominata Soprintendente a Roma, carica che mantenne fino al 1979 quando divenne Ispettore Centrale presso la Direzione Generale del Ministero per i beni culturali e ambientali. La sua carriera ministeriale terminò nel 1980, mentre continuò quella di docente universitaria fino al 1985.

Da questo percorso si evince chiaramente come la sua ricerca, i suoi studi e la sua attività di conservatore e direttore di museo e di funzionaria di Soprintendenza rifluissero giustamente nell'ambito dell'insegnamento universitario. Con quale migliore e solida base di conoscenza si poteva d'altronde insegnare ai giovani la storia dei musei e le problematiche della loro gestione?

La terza ragione è legata principalmente al desiderio di ricordare, a circa due anni dalla sua scomparsa, la sua attività di studiosa soprattutto dell'arte del Cinquecento e del Seicento, come i successivi relatori riferiranno.

⁵ Cfr. i saggi contenuti nel «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, III-IV.

Le testimonianze di chi l'ha conosciuta ma anche di chi non l'ha mai incontrata

Gli invitati a parlare a questa Giornata hanno in buona parte conosciuto Maria Vittoria Brugnoli: alcuni sono stati suoi colleghi in servizio presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma, poi denominata ai Beni Artistici e Storici, come le dottoresse Maria Letizia Casanova e Maria Giulia Barberini che hanno diretto entrambe, dopo la Brugnoli, l'importante Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Altri relatori, tra cui chi vi parla, sono stati suoi colleghi nel corso della sua attività universitaria, così come Giovanna Saponi, Liliana Barroero, Bruno Toscano e Fiorenza Rangoni la quale, da sua allieva e laureata, ha poi intrapreso la carriera universitaria nella stessa struttura dove insegnò la sua Maestra. Un'altra sua allieva qui presente come relatrice è la dottoressa Federica Papi che ebbe occasione di seguire l'ultimo corso tenuto dalla Brugnoli, ma che poi sostenne l'esame con me che allora facevo parte della commissione e che mi ha anche ricordato come la tenni un'ora e mezza sotto torchio prima di darle un meritato 30 e lode! Federica Papi insieme alla dottoressa Monica Minati ci daranno conto del contenuto dell'archivio della professoressa Brugnoli avendo già svolto il riordinamento e una prima generale catalogazione del materiale che lo compone.

A portare un'importante testimonianza dell'attività di storica dell'arte di Maria Vittoria Brugnoli, è stato invitato il Direttore del Museo del Barocco di Ariccia, l'architetto Francesco Petrucci. Egli nel 1999 volle, infatti, conoscere ed inserire nel comitato scientifico di una mostra da lui organizzata su Giovanni Battista Gaulli detto Baciccio colei che, circa cinquanta anni prima, aveva pubblicato i primi studi sul pittore. Risale, difatti, al 1949 il primo contributo della Brugnoli sull'artista genovese⁶, seguì subito dopo da altri importanti saggi pubblicati fino agli anni '60 del Novecento.

La dottoressa Monica Minati, oltre che riferirci della biblioteca della Brugnoli, ricorderà la frequentazione della sua casa nel corso della preparazione del volume sulla storia del collezionismo pubblicato nel 2010⁷, del quale, annuncio, che si sta attualmente lavorando, con l'editore Graziano Campisano, alla nuova edizione, essendo la prima già esaurita.

⁶ M.V. BRUGNOLI, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, III, pp. 225-239.

⁷ EAD., *Dal privato al pubblico: note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, a cura di E. Borsellino, Roma 2010.

Tra coloro che parleranno della Brugnoli, senza averla mai conosciuta personalmente, ma che come lei hanno vissuto quel decennio che va dagli anni '70 agli '80, ricco di rivolgimenti, di innovazioni, di speranze (ricordo che nel 1975 fu finalmente istituito il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali), è il professore Massimo Ferretti, docente presso la Scuola Normale Superiore di Pisa.

A chiudere questa Giornata di studio a lei dedicata è stato, infine, invitato un giovane studente del nostro corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali che ha conosciuto la Brugnoli solo attraverso lo studio del volume sulla storia del collezionismo d'arte e di antichità che ho prima menzionato. A proposito di questo volume ricordo che per la presentazione, tenutasi il 14 dicembre 2010 presso la Fondazione Besso, fu scelta inconsapevolmente una giornata nel corso della quale si scatenò a Roma una guerriglia urbana a causa di una manifestazione non autorizzata proprio lì vicino, tra via del Plebiscito, piazza Venezia e corso Vittorio, costringendo alcuni relatori, tra cui chi vi parla, e molti uditori a raggiungere la Fondazione a piedi! Ma la sala si riempì lo stesso di colleghi, amici, cultori d'arte, ex studenti, a dimostrazione dell'interesse per quel libro e per la sua autrice.

Concludo questi ricordi con un esemplificativo aneddoto sulla Brugnoli che testimonia il suo spirito di sacrificio e di disponibilità per la buona riuscita di una mostra. Nel 1953 fu organizzata un'esposizione su Antonello da Messina nella città natale dell'artista e non essendoci molti soldi a disposizione per il trasporto delle opere la funzionaria fu incaricata da Guglielmo De Angelis D'Ossat, allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, di portare in treno da Roma a Messina il *Ritratto d'uomo* di Antonello della Galleria Borghese nascosto in una normalissima borsa contro la volontà di Paola della Pergola, allora Direttrice del Museo. Per il ritorno, fortunatamente, si trovarono i fondi per un trasporto più rispettoso dei protocolli relativi alla sicurezza e alla conservazione. Su quella mostra la Brugnoli scrisse poi una recensione sul «Bollettino d'Arte» del 1953⁸ tacendo ovviamente sul sistema di trasporto 'inusuale' utilizzato per far raggiungere al prezioso dipinto il luogo della mostra.

⁸ M.V. BRUGNOLI, *Mostra di Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, in «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 1953, IV, pp. 366-367.



MARIA VITTORIA BRUGNOLI

STORICA DELL'ARTE, FUNZIONARIA DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI CULTURALI E DOCENTE UNIVERSITARIA



Giornata di studio in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli

15 aprile 2015

Aula del Consiglio - Dipartimento di Studi Umanistici
via Ostiense 234-236

ore 9:30

SALUTI ISTITUZIONALI

MARIO PANIZZA, Rettore Magnifico dell'Università Roma Tre
GIACOMO MARRAMAO, Presidente della Scuola di Lettere, Filosofia e Lingue
MARIO DE NONNO, Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici

ore 10:00

ENZO BORSELLINO, *Le ragioni di un ricordo*

ore 10:15

MARIA VITTORIA BRUGNOLI STORICA DELL'ARTE

GIOVANNA SAPORI, *Gli studi sul Cinquecento*
LILIANA BARROERO, *Gli studi sul Seicento*
FRANCESCO PETRUCCI, *Ricordo di una mostra sul Baciccio*
MONICA MINATI, FEDERICA PAPI, *La biblioteca e l'archivio personale di Maria Vittoria Brugnoli*

ore 11:30

MARIA VITTORIA BRUGNOLI FUNZIONARIA DELL'AMMINISTRAZIONE DEI BENI CULTURALI

MARIA LETIZIA CASANOVA, *Una generazione di pionieri dei beni culturali*
MARIA GIULIA BARBERINI, *Il Museo di Palazzo Venezia e il MAI*
MASSIMO FEBRETTI, *Soprintendenze: ricerca, tutela e valorizzazione del territorio*

ore 12:15

MARIA VITTORIA BRUGNOLI DOCENTE UNIVERSITARIA

FIorenza RANGONI, *Le tesi di museologia e storia del collezionismo*
SIMONE SELVAGGI, *Riflessioni su un testo di storia del collezionismo*
BRUNO TOSCANO, *Conclusioni*

Organizzazione scientifica: Enzo Borsellino

Per informazioni: Monica Minati: minatimonica@yahoo.it - Federica Papi: federicapapi@libero.it

Progettazione e realizzazione grafica: Laboratorio Informatico grafico-editoriale - Dipartimento di Studi Umanistici (Università Roma Tre)
<http://dipartimento.uniroma3.it/studiومانistici>



Fig. 15 – Locandina della Giornata di studio in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli (15 aprile 2015)

MARIA VITTORIA BRUGNOLI
STORICA DELL'ARTE

Giovanna Saporì

*Da Giovanni e Cherubino Alberti a Perino del Vaga.
Appunti sugli studi cinquecenteschi di Maria Vittoria Brugnoli*

I primi studi sul Cinquecento di Maria Vittoria Brugnoli datano alla fine degli anni Cinquanta, cioè ancora nel clima di grande fermento dei contributi anche di storia dell'arte sviluppatosi dopo la fine della seconda guerra mondiale. Allora si apriva una fase decisiva per l'arte del Cinquecento anche in Italia. Zeri pubblicò nel 1957 *Pittura e Controriforma*¹, che proponeva una nuova lettura delle opere di Pulzone e insieme di Jacopino del Conte, Federico Zuccari, Marco Pino come espressione di tendenze e contesti della società e *in primis* della Chiesa del pieno Cinquecento. Nel 1961 Giuliano Briganti, dalle ricerche della tesi di laurea, pubblicò *La Maniera italiana*² che metteva in primo piano molte personalità, alcune pochissimo conosciute, sulla scena di due ben distinti poli artistici: Firenze e Roma. Come è noto, l'esigenza, così avvertita in quegli anni, di precisare, ordinare e distinguere anche dal punto di vista teorico fasi e caratteri della complessa vicenda figurativa sviluppatasi sotto il segno di Michelangelo e di Raffaello, improntò il convegno *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini* tenuto a Roma nel 1960³ e quello su *The Renaissance and the Mannerism* a New York l'anno successivo⁴. Da quelle riflessioni, in particolare quelle di Shearman e di Smyth, derivarono nuove scansioni di periodizzazione e nuove definizioni divenute d'uso comune ma che

¹ F. ZERI, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

² G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, (La pittura italiana, 10), Roma 1961.

³ *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Atti del convegno internazionale (21-24 aprile 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962.

⁴ *The Renaissance and the Mannerism*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York 1961), Princeton University Press 1963.

non hanno del tutto sostituito quelle di inizio Novecento. Alcuni anni fa *Anachronic Renaissance* di Nagel e Wood⁵, teso su un larghissimo arco cronologico, ha avuto il merito di riaccendere l'attenzione anche sul tema della identità del Rinascimento e il dibattito suscitato ha dimostrato che una buona parte degli storici dell'arte è sensibile alla necessità di nuove riflessioni. È chiaro cioè che è inevitabile aggiornare anche la valutazione dell'arte del Cinquecento che per convenzione e consuetudine continuiamo a definire maniera o manierismo. Non c'è però da meravigliarsi se, per incapacità di porsi delle domande o attaccamento alla comodità e all'astrazione delle etichette o per timore di lacune di idee e conoscenze, alcuni ripropongano oggi formule miste ormai completamente svuotate di significato come quella della «maniera toscoro-mana».

Brugnoli, già nei suoi primi studi, non utilizza formule fini a se stesse, ma ad esempio per connotare il gusto decorativo e il linguaggio figurativo, commisto di suggestioni nordiche, degli affreschi del Palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri si limita a sottintendere il clima del «manierismo internazionale» indagato da Antal e Zeri. Oggetto dei suoi studi in quel giro di anni sono Bernardo Castello e Antonio Tempesta, tra i frescanti Giustiniani (1957)⁶, e poi Giovanni e Cherubino Alberti (1960)⁷ e ancora altri pittori che certamente erano allora «manieristi» in seconda e terza fila sugli spalti degli studi storico-artistici e per alcuni dei quali si disponeva sostanzialmente solo dei medaglioni, di qualità e impostazione differente, ma già piuttosto 'antichi', di Venturi e Voss. I suoi interessi, sia legati all'incarico di funzionario della Soprintendenza, che individua le opere da restaurare e ne segue i cantieri, sia squisitamente personali, la conducevano pragmaticamente alla ricerca dei documenti e delle fonti, all'osservazione diretta dei dipinti, all'attribuzione.

Fra gli argomenti cinquecenteschi di Maria Vittoria Brugnoli, che includono anche Michelangelo e Leonardo, Aspertini e Peruzzi, in questa occasione voglio soffermarmi su un paio di esempi.

Comincio dagli affreschi degli Alberti in palazzo Ruggeri, *Allegorie e gesta di Pompeo* (Figg. 1-4) in onore del proprietario Pompeo Ruggeri,

⁵ A. NAGEL, C.S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

⁶ M.V. BRUGNOLI, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e i suoi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, III-IV, pp. 255-265; EAD., *I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, Roma 1957, pp. 241-254.

⁷ EAD., *Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960, III, pp. 223-246.



Fig. 1 – Giovanni e Cherubino Alberti, *Allegorie e gesta di Pompeo*, Roma, Palazzo Ruggeri, seconda volta della Loggia con l'*Allegoria della Prudenza*



Fig. 2 – Giovanni e Cherubino Alberti, *Allegorie e gesta di Pompeo*, Roma, Palazzo Ruggeri, seconda volta della Loggia, particolare



Fig. 3 – Giovanni e Cherubino Alberti, *Allegorie e gesta di Pompeo*, 1591, Roma, Palazzo Ruggeri, terza volta della Loggia, particolare



Fig. 4 – Cherubino Alberti, *Storie di Pompeo*, disegno preparatorio, Londra, British Museum

datati 1591, opera all'origine del primo moderno saggio sui due pittori e specialmente sulla loro attività romana⁸. Voss aveva dedicato ai due artisti una pagina di *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 1920⁹, nel capitolo intitolato *Sudtoskanisch-umbrische Strömungen*, un titolo che si spiega soltanto pensando alla posizione geografica di Sansepolcro, patria della talentuosa famiglia degli Alberti. Fra di loro privilegiò Giovanni, il più giovane, al quale riferiva la maggiore responsabilità, mentre considerava Cherubino un imitatore del fratello e piuttosto lo apprezzava come incisore. Trattando gli affreschi della Sala Clementina nei Palazzi Vaticani (con l'aggiunta di quelli a San Silvestro, a San Giovanni in Laterano, nella cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva), Voss riconosceva la

⁸ Vedi nota precedente.

⁹ H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, I, Berlin 1920.

novità dell'opera, ma in realtà come antefatto della pittura prospettica e illusiva del Barocco (Barocco è una delle chiavi di recupero dell'arte del tardo Cinquecento). È indicativo che il grande studioso osservando nella Sala Clementina la profusione degli elementi decorativi vegetali, forse perché ne percepiva l'incongruenza con la *facies* prebarocca che a lui premeva, scrisse che «manchmal ein fast unangenehmer Wirklichkeiteffekt in einzeln Partien entsteht»¹⁰.

Altri sono gli interessi della giovane Brugnoli che entrata in Palazzo Ruggeri su segnalazione del collega Italo Faldi, prima di tutto fa realizzare una campagna fotografica che per lei è puntualmente, al pari della diretta, continua presenza nei cantieri di restauro, il primo strumento conoscitivo, quello che con la salita sui ponteggi la mette *vis a vis* con la pittura. Riconosce così gli affreschi come opera di Giovanni e Cherubino Alberti e riesamina la loro carriera al seguito del padre Alessandro e l'opera, dal Palazzo del Giardino a Sabbioneta per Vespasiano Gonzaga fino ai grandi successi romani e aldobrandiniani, e per la prima volta tenta di distinguere, con l'analisi stilistica, nella tradizionale attribuzione del primato a Giovanni Alberti e nella confusione fra lui e i fratelli Cherubino e Alberto, fra Giovanni più prospettico e Cherubino più dotato come pittore di figure.

Già in questa occasione presta specifica attenzione ai disegni, un'attenzione allora in Italia certamente rara, tanto più per gli artisti del tardo Cinquecento, e probabilmente legata alla sua amicizia con Luigi Grassi, pioniere nel panorama italiano degli studi sul disegno. Con una sinteticità e pacatezza quasi anglossassoni, Brugnoli scrive, pochi anni dopo l'articolo sugli Alberti, una breve recensione al catalogo dei quasi trecento disegni raffaelleschi che Philip Pouncey e John Gere, due finissimi conoscitori, avevano appena pubblicato¹¹. Sottolinea ad esempio la ricostruzione di Giovan Francesco Penni disegnatore e il raggruppamento dei fogli di Peruzzi, proposti da Pouncey; garbatamente fa riserve sull'inserimento in catalogo di Viti e Genga. Nello stesso anno pubblica sulla stessa rivista, il «Bollettino d'Arte», organo ufficiale del Ministero, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella cappella Pucci: note sulla*

¹⁰ *Ibid.*, p. 530.

¹¹ M.V. BRUGNOLI, *Ph. Pouncey, J.A. Gere, Italian Drawings... in the British Museum – Raphael and His Circle*, in «Bollettino d'Arte», XLVII, 1962, IV, p. 383; P. POUNCEY, J.A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and His Circle*, 2 voll., London 1962.

*prima attività romana del pittore*¹². Anche in questa occasione il lavoro preliminare è quello della campagna fotografica (1960), a cominciare dagli affreschi della volta (Figg. 5-8) che, per la notevole altezza delle cappelle di Trinità dei Monti, erano certamente i meno leggibili nella documentazione precedente. Brugnoli non manca di mettere in risalto quanto la visione ravvicinata sul ponteggio – un’occasione certamente molto esclusiva – sia per lei rivelatrice dell’opera e della esecuzione pittorica di Perino. Il primo punto da lei esaminato è quello della datazione degli affreschi che, sulle indicazioni di Vasari, era ritenuta sino ad allora precedente alla partenza dell’artista per Firenze nel 1523. Brugnoli mette in sequenza i dati oggettivi: nomina di Lorenzo Pucci cardinal protettore della chiesa (gennaio 1523), concessione a lui della cappella, ripresa della peste a Roma (febbraio-luglio 1523), partenza di Perino per Firenze, ritorno a Roma. Non esclude che prima di lasciare Roma Perino avesse messo qualche idea sulla carta, ma è convinta che la pittura fosse cominciata dopo il ritorno a Roma nel 1524, in vicinanza dei primi affreschi di San Marcello, e che la vera interruzione dei lavori fosse causata dal Sacco del 1527. È vero che i pagamenti poi ritrovati da Linda Wolk-Simon¹³ accertano che nel giugno 1522 Perino lavorava per Pucci, ma la pittura, a cominciare dall’alto come al solito nelle decorazioni a fresco, fu certamente realizzata in seguito. Infatti, osserva Brugnoli, anche i disegni per le storie di Maria per la volta della cappella, e in particolare la *Presentazione al tempio* (New York, Metropolitan Museum), nella tecnica, nel modulo figurale, nel movimento e nei tipi delle teste riflettono l’incontro con Parmigianino. Nel suo articolo dedica perciò alcune pagine al soggiorno romano di Parmigianino e di Rosso, allora un argomento ancora in buona parte da approfondire, della cui presenza vede i riflessi in Perino non solo in quegli anni prima del Sacco ma con un’azione duratura nelle opere genovesi e ancora più tardi. Inoltre, per la definizione del contesto e per i diversi esiti del raffaellismo, la studiosa prende in esame anche la volta dello ‘studio’ nel Palazzo della Cancelleria, da poco riferita a Peruzzi da Pouncey, della quale sottolinea le analogie con l’*équipe* delle Logge e di alcune scene in particolare con Perino e con Machuca. Sono suggestioni riprese e ampliate successivamente negli studi, in ultimo in

¹² M.V. BRUGNOLI, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, in «Bollettino d’Arte», XLVII, 1962, IV, pp. 327-350.

¹³ L. WOLK-SIMON, *Two Early Fresco Cycles by Perino del Vaga. The Palazzo Baldassini and the Pucci Chapel*, in «Apollo», 155, 2002, pp. 11-21.



Fig. 5 – Perino del Vaga, *Visitazione*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, lunettone di fondo



Fig. 6 – Perino del Vaga, *Incontro alla Porta d'Oro*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, volta



Fig. 7 – Perino del Vaga, *Annunciazione*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, volta



Fig. 8 – Perino del Vaga, *Fede e Carità*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, lunettone sinistro

quelli recenti di Alessandro Angelini¹⁴. Ma ancora per il contesto sono per lei funzionali anche nuove aperture sulle declinazioni raffaellesche fuori di Roma, ad esempio, sugli affreschi della chiesa dell'Assunta di Trevignano per i quali, per confronto con quelli di San Giacomo degli Spagnoli, proponeva un'attribuzione a Pellegrino da Modena, una proposta solitamente trascurata negli studi sul pittore al quale il ciclo è ormai concordemente riferito. Altre opere di Perino del Vaga prese in considerazione dalla studiosa, come gli affreschi di Palazzo Baldassini, della cappella del Crocifisso a San Marcello o la smembrata pala della *Deposizione* alla Minerva, ponevano anch'esse per lei la questione del prima o dopo il soggiorno a Firenze. Sulla sequenza cronologica da lei avanzata si può essere oggi solo in parte d'accordo, tuttavia resta ancor oggi il problema di una precisazione della fisionomia di Perino prima di Genova. Effettivamente, se consideriamo la stretta forbice dei due anni tra la morte di Raffaello e il soggiorno di Perino a Firenze e i caratteri delle opere sicuramente fiorentine, cioè il disegno per i *Diecimila martiri* (Vienna, Albertina) e il *Passaggio del Mar Rosso* (Milano, Brera), sembra opportuno datare quelle opere romane dopo Firenze, negli anni precedenti il Sacco. In particolare, la grandiosa costruzione del sistema architettonico e decorativo del salone di Palazzo Baldassini (ante 1525) con i suoi effetti illusivi deve esser considerata, come ho proposto in occasione del convegno su Leone X¹⁵, in stretta connessione con altre sperimentazioni nella medesima direzione come gli affreschi della cappella del Crocifisso in San Marcello e quelli perduti della cappella Griffoni (disegno al British Museum) nella stessa chiesa.

Brugnoli continuò in seguito a coltivare il suo interesse per Perino come prova la recensione della mostra del 1966 nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi, curata da Bernice Davidson, che era già considerata la specialista del pittore. Era la prima mostra monografica sull'artista, sconosciuto fuori dalla stretta cerchia degli addetti ai lavori, che presentava una sessantina di fogli di sua mano e di un piccolo gruppo di suoi allievi e collaboratori, da Luzio Romano a Tibaldi, a Siciolante, a Marco Pino, frutto di un lungo lavoro che resta un fondamento per gli studi sull'artista e il suo contorno. Nella recensione, ancora una volta

¹⁴ A. ANGELINI, *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in *Arte e politica*, a cura di N. Barbolani Di Montauto et al., Firenze 2013, pp. 39-44.

¹⁵ G. SAPORI, *La decorazione dei palazzi a Roma al tempo di Leone X. Da Raffaello a Perino del Vaga*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. Cantatore et al., Roma 2016, pp. 435-458.

pubblicata nel «Bollettino d'Arte»¹⁶, Maria Vittoria Brugnoli, con piglio deciso e con la consueta correttezza, discute alcune attribuzioni, suggerisce collegamenti, confronti. Resta critica sulla osservanza vasariana di Davidson a proposito della cronologia delle opere di Perino *ante* Sacco; nello stesso tempo, in contrasto con la studiosa americana, segue Vasari per la datazione della Sala Pontefici al tempo di Clemente VII e non di Leone X. Infine, fra i vari casi considerati nella recensione, si può citare il foglio con schizzi di Perino dalla Cappella Sistina allora collegati da Hirst con la *Creazione di Eva* nella volta della cappella del Crocifisso a San Marcello e da Brugnoli anche con la volta Pucci a Trinità dei Monti, a conferma delle sue idee sulla vicinanza progettuale delle imprese, in parte incompiute, in parte perdute, di Perino.

¹⁶ M.V. BRUGNOLI, *Sulla mostra di disegni di Perin del Vaga*, in «Bollettino d'Arte», LI, 1966, 3-4, pp. 191-199.

Liliana Barroero

Maria Vittoria Brugnoli e i suoi studi sul Seicento

Gli interessi scientifici di Maria Vittoria Brugnoli si intrecciano con frequenza alla sua attività di tutela, condotta dapprima in qualità di Ispettore e poi di Soprintendente, e ne riflettono l'impegno 'sul territorio', come si direbbe oggi, a partire dall'immediato dopoguerra. Essi abbracciano un arco cronologico piuttosto esteso, dal Medioevo al primo Settecento, anche se, almeno dal punto di vista numerico, le sue ricerche sul Cinquecento risultano prevalenti. Molte erano via via rese note sulla rivista ufficiale del Ministero, il «Bollettino d'Arte», e successivamente in quei fondamentali cataloghi pubblicati dalla Soprintendenza di Roma e del Lazio nei quali venivano proposte, spesso per la prima volta, opere restaurate e recuperate agli studi, esposte in mostre che rappresentavano un momento irrinunciabile per gli studiosi. In quelle occasioni, opere senza nome ritrovavano la loro paternità, di altre si rettificavano attribuzioni improprie ma soprattutto veniva riportato alla luce un patrimonio capillarmente diffuso non solo nel territorio laziale ma nella stessa città di Roma, le cui chiese costituivano spesso ancora un campo semi inesplorato, almeno per certi aspetti dei secoli XVII e XVIII¹, al cui recupero la studiosa ha contribuito in modo non trascurabile.

¹ Si veda ad esempio M.V. BRUGNOLI, *Mostra dei restauri 1969*, Roma 1970; EAD., *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967*, Roma 1968; EAD., *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Roma 1967 e i rendiconti sulle attività della Soprintendenza pubblicati sul «Bollettino d'Arte», L, 1965, 1-2, pp. 115-116, 3-4, pp. 123-124; LII, 1967, 4, pp. 247, 248-249, 250-251). Da un restauro da lei diretto nacque il recupero della figura di Imperiale della Gramatica (EAD., *Imperiale (e non Antiveduto) della Gramatica*, in «Paragone», 255, 1971, pp. 71-74).

Enzo Borsellino ha ricordato il numero speciale del «Bollettino d'Arte» nel quale Maria Vittoria Brugnoli insieme a Italo Faldi nel 1957 pubblicava, a seguito di una campagna di restauri supportata dall'esame di cospicui fondi archivistici, i cicli di affreschi eseguiti per Vincenzo Giustiniani nel suo palazzo (oggi Odescalchi) di Bassano di Sutri da un gruppo di protagonisti del primo Seicento: Domenichino (*Storie di Diana*, 1609-10, Fig. 1), Francesco Albani (*Storie di Fetonte*, 1609-10, Fig. 2) e Bernardo Castello (*Storie di Psiche*, firmate e datate 1605, Fig. 3); a Faldi spetta il saggio sull'eccentrico Paolo Guidotti². Mentre i primi due complessi erano noti alla letteratura, benché necessitassero ancora di una esatta collocazione, gli affreschi di Bernardo Castello, nonostante la presenza della firma e della data, rappresentarono una vera e propria scoperta, e costituirono l'occasione per chiarire cronologia e consistenza dei due soggiorni romani dell'artista, legato ai 'genovesi' Giustiniani. I periodi romani nel percorso dell'artista erano rimasti fino ad allora oscuri e confusi anche se erano attestati da fonti antiche (Baglione, Soprani, che curiosamente non citavano il ciclo di Bassano, forse la sua impresa più importante, insieme alla perduta pala per San Pietro). La bellissima serie delle *Storie di Psiche* emersa a Bassano consentiva a Maria Vittoria Brugnoli di rileggere l'*iter* del Castello e di metterne in luce i riferimenti culturali e letterari: oltre all'evidente recupero raffaellesco, il particolare legame con il poeta Giovambattista Marino, allora impegnato nella stesura dell'*Adone*, per la cui *Galeria* il pittore genovese eseguì disegni e dipinti. La parallela riscoperta, anch'essa supportata da un'accurata ricerca di archivio, degli affreschi dei bolognesi Albani e Zampieri, per i quali allora si riscontrava (fatto che oggi può apparire paradossale) «lo scarso interesse dimostrato dalla critica degli ultimi decenni»³, sarebbe risultata di grande rilievo negli anni in cui l'attenzione per la pittura 'classica'

² EAD., *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e i suoi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, III-IV, pp. 255-265; EAD., *Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano di Sutri*, ivi, pp. 266-277; I. FALDI, *Paolo Guidotti e gli affreschi della "sala del Cavaliere" nel Palazzo di Bassano di Sutri*, ivi, pp. 278-295. La studiosa dedicò nella stessa sede un saggio ai cicli decorativi più antichi, alcuni dei quali – allora lasciati anonimi – giudicava a ragione precedenti al passaggio in proprietà Giustiniani del Castello, quando (1601-1603) viene coinvolto nelle decorazioni anche Antonio Tempesta (EAD., *I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, ivi, pp. 241-254).

³ EAD., *Gli affreschi dell'Albani*, cit., p. 267.

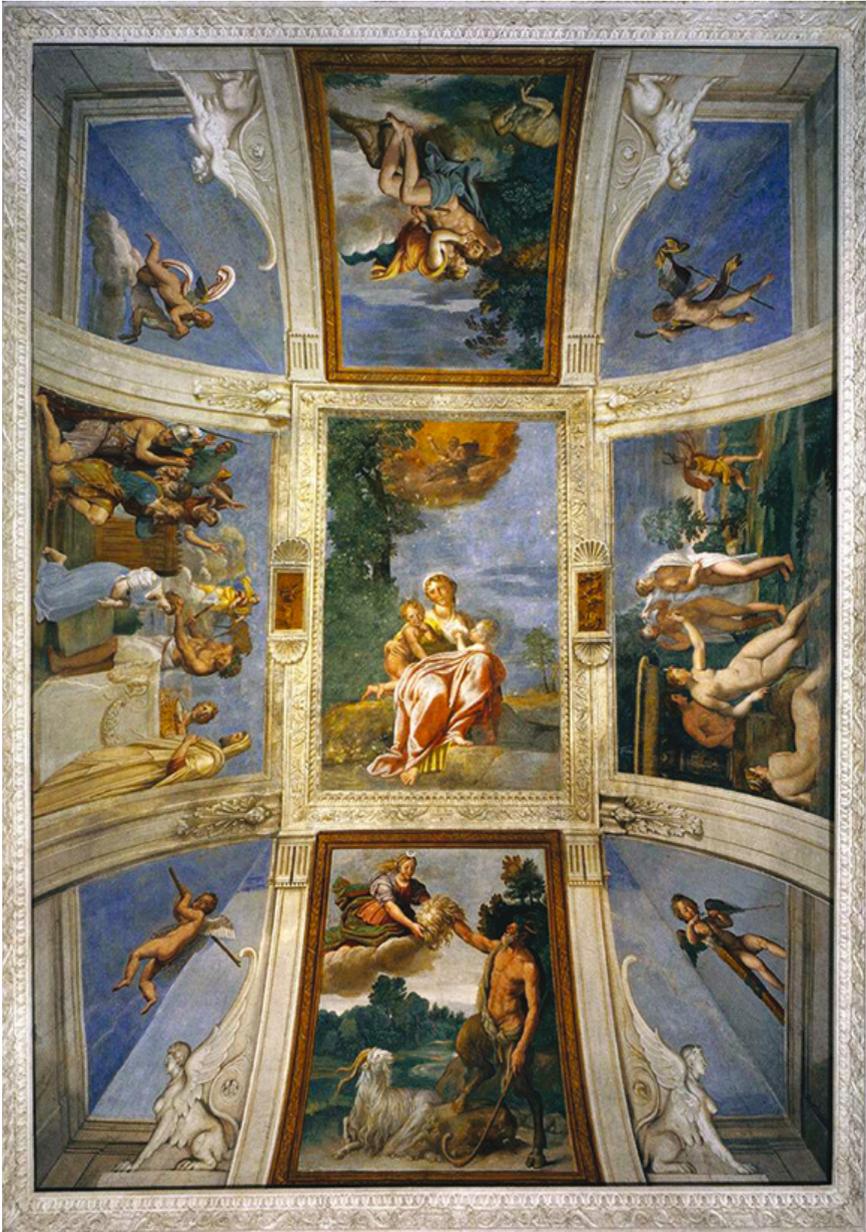


Fig. 1 – Domenichino, *Storie di Diana*, Palazzo Giustiniani Odescalchi a Bassano di Sutri



Fig. 2 – Francesco Albani, *Morte di Fetonte*, Palazzo Giustiniani Odescalchi a Bassano di Sutri



Fig. 3 – Bernardo Castello, *Storie di Psiche*, Palazzo Giustiniani Odescalchi a Bassano di Sutri

avrebbe prodotto le importanti biennali d'arte antica di Bologna.

Erano del resto anni nei quali i protagonisti del Seicento tornavano finalmente alla luce, anche grazie a Roberto Longhi che infatti accolse su «Paragone» alcuni frutti delle ricerche della studiosa, come nel caso di Giovan Battista Gaulli (il Baciccio). Con questi studi ella ricoprì il ruolo di vera e propria 'apripista', oltre che per alcuni articoli, curando un fascicolo monografico per la serie dei «Maestri del colore»⁴. La meritoria iniziativa, nata da un'idea di Roberto Longhi, costituiva un'opera di alta divulgazione la cui qualità non fu più replicata, caratterizzata da un magnifico apparato illustrativo a colori.

Dell'importanza di questi suoi specifici studi tratterà Francesco

⁴ EAD., *Il Baciccio*, (I Maestri del colore, 214), Milano 1966.

Petrucchi. Qui voglio semplicemente ricordare come già dal suo primo contributo Maria Vittoria Brugnoli avesse individuato la difficoltà e, in fondo, l'inutilità di imprigionare l'artista – qualunque artista – in una definizione, che per il Gaulli era quella allora corrente di «berninismo»: Gaulli, sottolineava,

«è uno di quegli artisti per i quali la critica generalmente non ha ritenuto opportuno applicarsi ad una particolare indagine, sembrando sufficiente averlo incasellato sotto quella voce "berninismo" nella quale si intendeva individuata – davvero troppo genericamente, e per ciò stesso con scarsa aderenza alla realtà pittorica – la fisionomia intera di un artista del Seicento che, per essere tale, era già quanto mai estraneo ad ogni sommaria ed unilaterale classificazione»⁵.

È qui evidente la denuncia dei limiti di una volontà classificatoria a tutt'oggi non ancora spenta, anzi nocivamente perdurante nel suo costringere entro limiti astratti la vitalità dell'esperienza artistica.

Sempre per il Seicento, in alcuni suoi brevi scritti, Maria Vittoria Brugnoli rese note alcune rilevanti sculture: una terracotta di Gian Lorenzo Bernini, un *S. Gerolamo* (Fig. 4) da lei individuato come bozzetto per la scultura nella cappella Chigi del duomo di Siena, dove la figura del santo è abbozzata dentro la nicchia che l'avrebbe dovuta contenere⁶, e due di Ercole Ferrata (Fig. 5) e di Pierre-Étienne Monnot⁷ provenienti dalla collezione Gorga e conservate nel Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, rispettivamente bozzetti per il monumento al cardinale Lelio Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini e di Innocenzo XI in San Pietro; il primo ormai stabilmente accettato nel *corpus* del maestro mentre per il secondo, pur mantenendone la collocazione in ambito francese, l'attribuzione è stata spostata verso Pierre Legros il giovane.

⁵ EAD., *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, III, pp. 225-239, la citazione è tratta da p. 225; EAD., *Inediti del Gaulli*, in «Paragone», 81, 1956, pp. 21-33.

⁶ EAD., *Un bozzetto del Bernini per il "San Girolamo"*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 291-293. La scultura è attualmente conservata nel museo di Termini Imerese. In anni recenti il bozzetto è stato esposto nella mostra *Alessandro VII Chigi (1599-1667), il Papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, p. 418.

⁷ M.V. BRUGNOLI, *Due bozzetti del Seicento: Ercole Ferrata e Pierre-Etienne Monnot*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960, IV, pp. 339-345.



Fig. 4 – Gian Lorenzo Bernini, *S. Gerolamo*, bozzetto per la statua del santo nella cappella Chigi del duomo di Siena, Termini Imerese, Museo Civico B. Romano



Fig. 5 – Ercole Ferrata, Bozzetto per il monumento al cardinale Lelio Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini, Roma, Museo di Palazzo Venezia

Ma un episodio in particolare resta legato al suo nome: il recupero, anch'esso a seguito di un restauro, del *S. Francesco in meditazione* della chiesa di San Pietro a Carpineto Romano (Fig. 6), da lei proposto come opera di Caravaggio⁸ in alternativa a quello della chiesa di Santa Maria della Concezione dei Cappuccini a Roma (Fig. 7). La tela dei Cappuccini era stata scoperta da Giulio Cantalamessa all'inizio del Novecento e, dopo una serie di dibattiti, accettata come autografo caravaggesco da Roberto Longhi nella sua monografia dedicata al Merisi⁹. L'articolo della Brugnoli sul «Bollettino d'Arte», per quanto datato 1968 era stato redatto nel luglio 1970¹⁰ e quindi successivo

⁸ EAD., *Un 'San Francesco' da attribuire al Caravaggio e la sua copia*, in «Bollettino d'Arte», LIII, 1968, 1, pp. 11-15. La tela è attualmente in deposito presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma.

⁹ R. LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano 1957, ora in *Studi caravaggeschi*, tomo I, pp. 145-157 (*Opere complete di Roberto Longhi*, XI), Firenze 2000. La citazione del *S. Francesco* è a p. 153.

¹⁰ BRUGNOLI, *Un 'San Francesco'*, cit., p. 14.



Fig. 6 – Caravaggio?, *S. Francesco in meditazione*, Carpineto Romano, chiesa di San Pietro, in deposito a Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

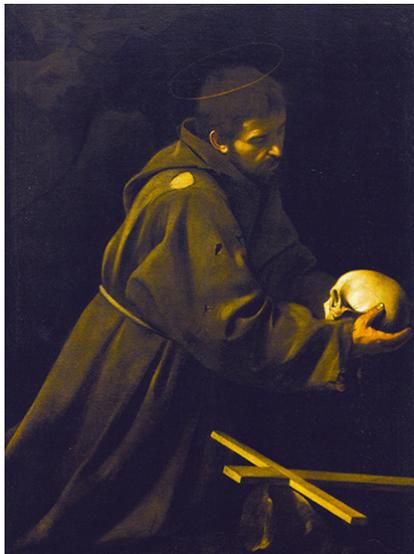


Fig. 7 – Caravaggio?, *S. Francesco in meditazione*, Roma, chiesa di Santa Maria della Concezione dei Cappuccini

non solo al volume di Longhi¹¹, nel quale era ribadita la paternità caravaggesca, ma alla morte dello stesso Longhi, occorsa il 3 giugno di quell'anno. Nel suo volume così Longhi commentava la tela dei Cappuccini, riprodotta a piena pagina (tavola 56):

«un santo amico, fedelissimo, che nella stanzetta cavata entro il tufo, postasi accanto la croce povera, piallata in fretta dal converso falegname del convento, e rattristandosi sul teschio polito, si espone a noi vicinissimo nella ruvida tonaca che, per quello strappo, ci offre anche un brano sommesso di spalla dorata»¹².

Anche se Longhi non poté evidentemente avere a disposizione lo scritto con la nuova scoperta, è lecito supporre che egli la conoscesse bene, sia per l'entità del problema sia per i suoi antichi rapporti con

¹¹ R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma 1968.

¹² *Ibid.*, p. 37. Qui Longhi riprende pressoché alla lettera quanto aveva scritto nella breve monografia del 1957.

la studiosa. Ma è proprio per quella «ruvida tonaca» e per il modo con cui la fune la cingeva che – a quanto ricorda Bruno Toscano, che di quell'episodio fu testimone diretto – Longhi mantenne la sua preferenza in favore della tela da lui pubblicata (oggi le ultime ricerche diagnostiche sembrano spostare invece l'asse dell'autografia in favore del quadro già a Carpineto).

Se oggi risulta ancora molto difficile, nonostante tutto, ipotizzare che Caravaggio eseguisse più di una redazione dello stesso dipinto, allora era cosa ancora più ostica: e forse a ragione, vista la quantità di presunti autografi caravaggeschi che pressoché giornalmente vengono tuttora rintracciati, tanto che viene da condividere l'espressione un po' pesante ma pertinente di Tomaso Montanari, «La madre del Caravaggio è sempre incinta»¹³. Allora nascevano, per così dire, figli che giustamente pretendevano, e ottenevano, attenzione. Maria Vittoria Brugnoli era pienamente consapevole del problema delle copie da Caravaggio, affrontato da Longhi in un suo bellissimo saggio del 1960 in occasione della scoperta della *Flagellazione di Cristo alla colonna* del Museo di Rouen, riconosciuta come originale in luogo di quella conservata in una collezione svizzera:

«Nel caso di una pittura di spinta 'veridica' come quella del Caravaggio una copia, anche diminuita nel *ductus* e impoverita nella materia in confronto all'originale, continua a trasmettere di esso la situazione mentale e quasi morale, il nocciolo di contenuto che si lascia poi rivestire mentalmente anche della sua integrità di aspetto formale; non dico grammaticale»¹⁴.

Un nuovo confronto diretto tra i due dipinti, effettuato nel 1982 quando in occasione della mostra dedicata all'iconografia di San Francesco¹⁵ furono messi l'uno accanto all'altro, non sciolse la questione dell'autografia, né si fecero passi avanti rispetto a quanto osservato più di dieci anni prima da Maria Vittoria Brugnoli. Vale quindi la pena

¹³ T. MONTANARI, *La madre del Caravaggio è sempre incinta*, Milano 2011.

¹⁴ R. LONGHI, *Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche*, in «Paragone», 121, 1960, pp. 23-36, ora in *Studi caravaggeschi*, tomo II, pp. 243-254 (*Opere complete di Roberto Longhi*, XI), Firenze 2000. La citazione è tratta da p. 243.

¹⁵ *L'Immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò e C. Strinati, Roma 1982. Le schede dedicate ai dipinti, di C. Strinati, sono alle pp. 91-92, nn. 82 e 83; entrambe sono poste sotto la dicitura «Michelangelo Merisi da Caravaggio, (attribuito a)».

di riprendere la questione là dove quello scritto l'aveva lasciata. Come per la tela già nota, il lavoro era complicato dall'assenza di testimonianze, perché nessun documento e nessuna fonte ne recavano la benché minima traccia (Pevsner ipotizzava che a questo dipinto si potesse riferire la citazione, nel processo Baglione del 1603, di un prestito di una «veste da cappuccino» fornita a Caravaggio da Gentileschi)¹⁶. Un'opera senza una sua storia, che includeva quindi in sé ogni informazione, visto che le ricerche nell'archivio Aldobrandini (il cardinale Pietro era protettore della chiesa di Carpineto che lui stesso aveva affidato ai Minori riformati) erano state senza esito. A dati esterni quali l'impatto folgorante che l'opera di Caravaggio esercita sull'osservatore, andavano quindi accompagnati altri elementi ricavabili dal restauro, come l'analisi del pigmento, e la scoperta di alcuni 'pentimenti', di norma considerati prova dell'autografia di un'opera. Confrontando i due dipinti la studiosa rilevò differenze non secondarie nella stesura cromatica, piatta e magra in quello dei Cappuccini, densa nell'altro, «corposa, sanguigna nel volto e nella mano», con veloci lumeggiature e tocchi di luce sull'unghia, sull'orecchio e sul naso del santo, «gli impasti luminosi e ricchi di materia» del saio. Ma l'argomento decisivo sembrava essere una significativa differenza nel cappuccio: quello di Carpineto era stato modificato dal pittore stesso, in fase di stesura, in conformità della regola dei Minori riformati, il cui cappuccio era di forma tondeggiante invece che lunga e appuntita. Introducendo questa considerazione, Maria Vittoria Brugnoli osservava che questo costituiva un dato storico all'interno di un dipinto senza storia¹⁷, vista l'importanza che proprio questo elemento, benché puramente esteriore, rivestiva nella disputa tra Cappuccini e riformati.

Per molti studiosi il problema oggi resta ancora aperto: alcuni non escludono che entrambe le tele possano essere originali, altri le ritengono copie di qualità di un originale ancora da rintracciare (ricordiamo per inciso che lo *status* della copia era allora assai più nobile rispetto ad oggi, come attesta Vincenzo Giustiniani). Fin dal titolo Maria Vittoria Brugnoli prende partito decisamente per il quadro di Carpineto, anche se è pienamente consapevole dei problemi connessi alla sua proposta. La complessa questione viene da lei trattata in poche pagine serrate e dense, non prive di finezze di scrittura e di sensibili osservazioni. Al di

¹⁶ BRUGNOLI, *Un 'San Francesco'*, cit., p. 14 nota 2.

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

là della soluzione del quesito, che lasciamo agli specialisti del Merisi, il recupero di questo problema caravaggesco meglio di qualunque altro scritto può documentare il rilievo delle ricerche di Maria Vittoria Brugnoli anche per l'arte del Seicento.

Francesco Petrucci

Maria Vittoria Brugnoli e Baciccio

Ho avuto modo di conoscere personalmente Maria Vittoria Brugnoli (Roma, 17 giugno 1915 - 9 luglio 2013) in occasione della preparazione della prima mostra monografica sul Baciccio, allestita nel Palazzo Chigi di Ariccia tra dicembre 1999 e marzo 2000, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf e del sottoscritto¹.

La professoressa, che incontrai nella sua residenza di via Paolo Orosio a Monte Mario, mi accolse cordialmente, colpendomi subito per la sua lucidità, affabilità, simpatia e concretezza, non disgiunte da una certa signorilità, virtù proprie di alcune gentildonne della buona borghesia romana di una volta. L'avevo contattata, dopo alcune infruttuose ricerche presso la Soprintendenza di Roma – di cui aveva pur fatto gloriosamente parte, come valente ispettrice e illuminata Soprintendente –, tramite una sorella del professor Luigi Grassi.

Le dissi che saremmo stati onorati di una sua adesione al comitato scientifico, assieme agli altri due veterani negli studi sul pittore: Robert Enggass (1921-2003) e Beatrice Canestro Chiovenda (1901-2002), che avevo rintracciato poco tempo prima con non poche difficoltà. Accettò prontamente, con l'entusiasmo che la caratterizzava, fornendo anche utili suggerimenti, che sarebbero poi confluiti nella selezione delle opere da esporre e nel catalogo della mostra.

Maria Vittoria Brugnoli aveva, infatti, pubblicato alcuni fondamentali studi su Giovan Battista Gaulli, detto Baciccio, o – come amava ricordare – alla genovese Baciccia (Genova 1639-Roma 1709), elaborando la prima

¹ Cfr. *Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1639-1709*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Milano 1999.

vera ricostruzione critica della sua personalità e avviando una sistemazione cronologica della sua produzione, con una brillante lettura di quel linguaggio rimasta sotto molti aspetti fundamentalmente insuperata.

Già nel suo primo articolo, risalente al 1945, forniva un'inedita investigazione sulla produzione grafica del Baciccio, rimasta sino ad allora un settore trascurato della sua multiforme attività artistica, nonostante l'importanza che essa aveva rivestito nel processo creativo gaullesco. Soltanto gli approfonditi studi di Graf, avviati dalla fine degli anni '70, avrebbero poi risarcito compiutamente tale lacuna².

Nel 1949 pubblicava sul «Bollettino d'Arte» il suo principale contributo sul pittore, ancora oggi testo imprescindibile nonostante il ridotto titolo *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, approdando ad un superamento della voce generica di 'berninismo' sotto la quale l'artista era stato sino ad allora etichettato e collocandolo nel giusto ruolo protagonista che gli competeva nell'ambito della grande pittura del Barocco maturo³.

Lucida e rigorosa è la sua ricostruzione della nebulosa fase formativa, sollevando in primo luogo perplessità sul tradizionale discepolato con Luciano Borzone, affermato da Carlo Giuseppe Ratti (1768), dato che il maestro morì nel 1645, quando Gaulli aveva appena sei anni. La cultura genovese del pittore veniva comunque riaffermata con forza, sottolineando, attraverso una puntuale lettura del linguaggio giovanile, i rapporti con artisti come Bernardo Strozzi – questi sì allievo del Borzone –, Pieter Paul Rubens, Anton van Dyck e Giovanni Benedetto Castiglione; tali contatti venivano confermati dalla accertata frequentazione della bottega di Cornelis de Wael, con cui sarebbe venuto a Roma, che possedeva otto suoi dipinti giovanili come riporta un inventario del 1667⁴.

Maria Vittoria Brugnoli attribuisce particolare importanza soprattutto all'insegnamento di Rubens, «del quale il genovese faceva propri gli impasti densi e grumosi, vividi di solida materia cromatica che si conformava plasticamente. E la tipologia rubensiana doveva poi divenirgli familiare, ribadita dagli esempi della scultura del Bernini». L'attenta studiosa sfiora qui con il solito acume un argomento di notevole interesse, il peso di

² Cfr. M.V. BRUGNOLI, *Disegni del Baciccio*, in «Arti figurative», 1945, I, 1-2, pp. 49-54.

³ Cfr. M.V. BRUGNOLI, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, 1949, III, pp. 225-239.

⁴ Cfr. C.G. RATTI, *Delle vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, 2 voll., Genova 1768-1769. Sulla formazione del pittore vedi ad ultimo F. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009, pp. 7-14, con una sostanziale condivisione delle posizioni della Brugnoli, anche alla luce di nuovi dati conoscitivi.

Rubens per lo sviluppo del Barocco romano, soprattutto attraverso le pale della Chiesa Nuova (Fig. 1). Si tratta di una delle componenti paradossalmente più trascurate del linguaggio berniniano, poco considerata anche da illustri studiosi dello scultore come Rudolf Wittkower, ma intuita ad esempio da un fine conoscitore sostanzialmente estraneo agli studi berniniani come Federico Zeri, che in un'intervista ha definito Bernini «il più grande allievo di Rubens»⁵.

Come esempio evidente dell'influsso vandyckiano portava il cosiddetto *Ritratto di abate* della Galleria di Palazzo Bianco a Genova, oggi identificato con l'abate Giovan Battista Spinola, poi cardinale, distintosi come uno tra i massimi mecenati del Gaulli. Sentori di quella lezione venivano individuati in varie opere giovanili, come la pala della chiesa romana di San Rocco e soprattutto la *Pietà Chigi*,



Fig. 1 – Pieter Paul Rubens, *Madonna e Bambino benedicente con angeli e cherubini adoranti*, Roma, Santa Maria in Vallicella, altare maggiore



Fig. 2 – Baciccio, *Compianto su Cristo morto (Pietà Chigi)*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

⁵ Cfr. F. ZERI, *La costellazione del falso*, conversazioni a cura di Marco Dolcetta, Milano 2000, p. 143. Sull'argomento dei rapporti tra Bernini e Rubens cfr. F. PETRUCCI, *Bernini pittore dal disegno al "maraviglioso composto"*, Milano 2006, pp. 92-97.

conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, (Fig. 2)⁶.

Ma la professoressa mette in risalto anche un altro aspetto della cultura figurativa gaullesca, sino ad allora rimasto sostanzialmente ignorato dalla critica: la devozione verso la pittura emiliana. Nella decorazione illusionistica coglie l'importanza della conoscenza diretta degli affreschi parmensi del Correggio, la cui suggestione è presente nel *Presepe* di Fermo. Il viaggio del Gaulli a Parma nel 1669 viene confermato dalla riscoperta di un documento sino ad allora non considerato dalla critica (una lettera di raccomandazione del Bernini), sebbene fosse stato pubblicato da molti anni⁷.

L'«assunto bolognese» ricorre negli scorci paesaggistici che fanno da sfondo alle sue composizioni, cui viene sagacemente restituita particolare rilevanza, in riferimento ad opere come la pala con *San Giovanni Battista* di San Nicola da Tolentino, il *Cristo e la Samaritana* della Galleria Spada, il *Riposo in Egitto* Chigi o la pala di San Francesco a Ripa. La studiosa coglie una filiazione diretta dal paesaggio ideale di estrazione carraccesca, non mediata dal classicismo arcadico di Albani e Poussin. All'influsso di Reni viene ricondotta in particolare l'*Assunta* Chigi, messa giustamente in rapporto con la pala di analogo soggetto dipinta dal pittore emiliano e conservata in Sant'Ambrogio a Genova (1616-1617).

Il riferimento ideale a modelli bolognesi è stato successivamente confermato dalla presenza di numerose copie da Annibale Carracci, Domenichino e Reni presenti negli inventari ereditari dell'artista, resi noti soltanto nel 1996 da Maurizio Fagiolo dell'Arco e Rossella Pantanella⁸.

Rimane comunque centrale nella lettura di Maria Vittoria Brugnoli il sodalizio con Bernini, momento decisivo nello sviluppo del linguaggio del pittore e di svolta per le successive fortunate commissioni. La studiosa vede in Gaulli la «intuizione della riposta realtà coloristica della statuaria berniniana» e la capacità di «sciogliere la tensione drammatica del Bernini in ritmi decorativi». Oltremodo felice è la comprensione della «funzione mediatrice del Baciccio nei confronti del berninismo degli scultori dell'ultimo Seicento», come testimonia il rapporto formale tra la sua pittura scultorea, che volge in termini di pura astrazione il naturalismo

⁶ Per una bibliografia aggiornata sulle opere citate e su quelle menzionate più avanti, cfr. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, cit., *ad indicem*.

⁷ Cfr. F. IMPARATO, *Documenti sul pittore Baciccio*, in «Archivio storico dell'arte», II, 1889, p. 155.

⁸ Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, R. PANTANELLA, *Museo Baciccio. In margine a quattro inventari inediti*, Roma 1996.



Fig. 3 – Gian Lorenzo Bernini, *Cattedra*, Roma, Basilica Vaticana



Fig. 4 – Baciccio, *Trionfo del Nome di Gesù*, Roma, Il Gesù, volta

berniniano, con le opere di Melchiorre Cafà, Antonio Raggi e Giuseppe Mazzuoli, che forniscono un parallelo plastico di quella pittura.

Per quanto riguarda la ritrattistica, giustamente considerata uno dei generi di punta nella produzione del Baciccio, ne viene sottolineata la dipendenza da «taluni principi usati dal Bernini nel ritrarre», che si esplicano nella «interpretazione estremamente viva ed immediata del personaggio, risolta in precisa caratterizzazione attraverso la briosa resa pittorica, che annota o descrive con estrema efficacia senza impegnare a fondo, però, tutto intero il soggetto». Manca infatti a Gaulli, virtuoso del pennello ed eccellente fisionomista, la forza interiore che caratterizza alcuni ritratti berniniani, come pure l'intensità espressiva della ritrattistica di Velázquez, rimanendo spesso in superficie, in fondo come aveva fatto Anton van Dyck, altro suo modello nel genere.

La studiosa sottolinea inoltre, con precoce intuizione, l'importanza della *Cattedra* berniniana della Basilica Vaticana, quale fonte di ispirazione per la decorazione della volta della navata della Chiesa del Gesù con il *Trionfo del Nome di Cristo* (Figg. 3-4).



Fig. 5 – Baciccio, *Santa Marta in gloria*, Roma, Santa Marta

A sua volta viene giustamente rivalutato il peso dell'ultimo Gaulli sulla pittura tardo barocca, ove «i modi figurativi del Bernini si conformano in capriccio decorativo», in riferimento alla formazione di artisti di cultura settentrionale e spessore internazionale come Sebastiano Ricci, Alessandro Magnasco o Giovan Battista Pittoni. Le novità delle sue invenzioni in ambito decorativo e la proiezione verso il rococò è espressa da opere come la *Gloria di Santa Marta* e soprattutto la *Gloria di Sant'Ignazio* nel transetto sinistro del Gesù, un modello per tante glorie di santi del Settecento romano (Figg. 5-6).

La professoressa curava, nello stesso anno in cui usciva l'articolo del «Bollettino d'Arte», la voce sul pittore nella «Enciclopedia cattolica»,



Fig. 6 – Baciccio, *Gloria di Sant'Ignazio*, Roma, Il Gesù, transetto sinistro

ribadendo le posizioni critiche già espresse⁹.

In un articolo del 1956 pubblicato su «Paragone» incrementava il catalogo del pittore portando all'attenzione della critica nuove opere, in buona parte disegni, sottolineando l'importanza di Pietro da Cortona nella prima produzione grafica del Gaulli. In questa sede rendeva noti alcuni disegni per la decorazione della piccola chiesa di Santa Marta al Collegio Romano (1672 c.a), dimostrando il ruolo svolto dall'artista quale regista e progettista del cantiere, alle cui dipendenze lavorarono pittori come Girolamo Troppa e Paolo Albertoni, lo scultore Leonardo Retti detto 'Leonardo Lombardo' e lo stuccatore Antonio Roncati¹⁰.

Maria Vittoria Brugnoli nel 1966 curò esemplarmente il fascicolo dei «Maestri del Colore» dedicato al genovese, attraverso il quale anche il grosso pubblico ha potuto apprezzare la qualità e la piacevolezza estetica della sua arte. Posso aggiungere che la mia passione per

⁹ Cfr. M.V. BRUGNOLI, *Baciccio (Gaulli Giovan Battista)*, in «Enciclopedia cattolica», II, 1949, pp. 658-660.

¹⁰ Cfr. EAD, *Inediti del Gaulli*, in «Paragone», VII, 81, 1956, pp. 21-33.

Baciccio, inconsapevolmente e senza mai immaginare quante energie vi avrei dedicato molti anni dopo, nacque proprio dalla consultazione di quel fascicolo, sfogliando ancora bambino la collana che era stata raccolta da mio padre, pubblicata con belle immagini a colori a pagina piena – al meglio di quanto era stato fatto sino ad allora – dai Fratelli Fabbri Editori¹¹.

L'ultimo suo contributo risale allo stesso anno ed è la recensione del fondamentale volume di Robert Enggass, pubblicato nel 1964 con il titolo *The painting of Baciccio*¹². In tale scritto, pur mettendo in evidenza i pregi e il rigore filologico della 'bella monografia', che tra l'altro arricchiva con numerose opere il catalogo dell'artista, con il garbo che la caratterizzava ne evidenziava alcune lacune. In primo luogo la scarsa importanza data al disegno, imprescindibile «in vista della più precisa puntualizzazione critica» del *modus operandi* gaullesco, come momento fondamentale del suo processo creativo, per esempio in riferimento alla decorazione di Santa Marta e in generale alla schedatura delle opere.

Rimarcava l'importanza della berniniana *Cattedra* di San Pietro, già espressa nell'articolo del 1949 e stranamente trascurata da Enggass, quale modello per la volta del Gesù, come affermazione di una continuità spaziale tra esterno e interno, a differenza della pittura dei quadraturisti. Segnalava inoltre alcuni nuovi ritratti, identificando in Giacomo Rospigliosi il cardinale in collezione privata alla University Park, Pennsylvania, che fu pubblicato dallo stesso Enggass come anonimo e che apparteneva alla sua collezione privata, rettificando la datazione al 1668 circa, rispetto a quella proposta dallo studioso americano, che lo collocava attorno al 1690.

Sulla base di un recente restauro eseguito dalla Soprintendenza, ella sottolineava infine la qualità degli affreschi della cappella Montioni in Santa Maria di Montesanto, visti in termini riduttivi da Enggass, precisando che il *San Giacomo* era dipinto ad olio su muro. A riguardo debbo ribadire, come ho scritto nella mia monografia del 2009, che «oggi purtroppo la decorazione si presenta nuovamente in cattivo stato, probabilmente a causa di umidità stagnante, e necessiterebbe di un ulteriore intervento conservativo».

Concludo questo mio breve *excursus* sui rapporti tra l'insigne studiosa

¹¹ Cfr. EAD., *Il Baciccio*, (I Maestri del colore, 214), Milano 1966.

¹² Cfr. R. ENGGASS, *The painting of Baciccio, Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, Pennsylvania University Press, 1964; M.V. BRUGNOLI, *Il Baciccio di Enggass*, in «Paragone», 1966, 195, pp. 71-74.

e il suo artista preferito, elencando alcune sue attribuzioni che hanno contribuito a consolidarne il catalogo, soprattutto nell'ambito della ritrattistica, un settore che mi è particolarmente caro.

Nell'articolo del 1949 ha restituito a Baciccio il *Ritratto del cardinale Neri Corsini* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, già ritenuto copia, precisando a ragione che il *Ritratto del cardinale Felice Rospigliosi* della Villa Gropallo di Genova, esposto come opera del Gaulli alla mostra sulla pittura genovese del 1947, è opera di Jacob Ferdinand Voet¹³.

Per quanto riguarda la ritrattistica papale, dopo aver segnalato il *Ritratto di Alessandro VIII* della collezione Corrado a Venezia, ha ribadito giustamente la paternità del Gaulli per il *Ritratto di Clemente XI* della collezione Torlonia (Villa Albani), già attribuito impropriamente al Maratta (tuttavia respinto da Enggass nella sua monografia), mentre nella recensione del 1966 ha aggiunto il *Ritratto di Clemente X* della collezione Kossodo a Lima, risarcendo una lacuna nella ritrattistica del pontificato Altieri (ho potuto pubblicarne l'immagine, messami a disposizione dalla studiosa, nella monografia del 2009).

Ma ha anche portato all'attenzione degli studi capolavori come il *Beato Giovanni Chigi* del Palazzo Chigi di Ariccia (Fig. 7) e il *San Francesco adora il crocifisso* in collezione privata a Genova, sempre rifiutato da Enggass. Ha restituito importanza alla pala di Fiastra, a suo avviso ispirata alla *Caduta di San Paolo* di Ludovico Carracci della Pinacoteca di Bologna, reintegrandola nell'ambito degli studi sul pittore, mentre ha opportunamente ricondotto a Gaulli la coppia di dipinti raffigurante *Sant'Andrea* e *San Filippo* del Palazzo Reale di Genova, ancora stranamente respinti da Enggass e restituiti al pittore dal sottoscritto con ulteriori conferme. Ha inoltre reso noto il *Baccanale* della collezione Klabin a San Paolo del Brasile, da lei rintracciato quando si trovava sul mercato antiquario romano, l'*Angelo custode* della collezione Ribolzi a Montecarlo, la *Fortezza e Carità* della collezione Mentasti, preparatorio per uno dei pennacchi di Sant'Agnes in Agone (Fig. 8), i due bozzetti per la cappella del Battesimo nella Basilica Vaticana, oggi a Salisburgo, Salzburger Barockmuseum.

In un nostro incontro avvenuto nell'estate del 1999, Maria Vittoria Brugnoli mi informò che nel 1950 Giovanni Incisa della Rocchetta le

¹³ Sul ritratto del cardinale Rospigliosi, cfr. F. PETRUCCI, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005, p. 165, n. 73.



Fig. 7 – Baciccio, *Beato Giovanni Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi



Fig. 8 – Baciccio, *Fortezza e Carità*, già collezione Mentasti

aveva segnalato che il *Ritratto di Alessandro VII* e il *Ritratto di Mario Chigi*, costituenti i capolavori della ritrattistica del Gaulli e tra le opere più eccelse della ritrattistica romana del '600, erano passati – dopo la vendita all'asta a Monaco di Baviera nel 1918 della prestigiosa collezione Messinger, da cui provenivano –, nella collezione del re Ferdinando I di Bulgaria (1861-1948) in Germania.

Tale riferimento, che all'epoca della mostra non riuscì a verificare



Fig. 9 – Baciccio, *Ritratto di Mario Chigi*, Sofia, Museo di Arte Straniera

nella sua fondatezza, si è rivelato poi pertinente, quando, dieci anni dopo, in occasione della preparazione della mia monografia su Gaulli (2009), ho avuto l'occasione di rintracciare in maniera abbastanza sorprendente i due ritratti a Sofia. Molti studiosi, tra cui la stessa Brugnoli e Enggass, si erano arrovellati per ritrovarli, ma senza alcun risultato e

nei libri che li segnalavano venivano sempre pubblicate le vecchie foto in bianco e nero del catalogo della collezione Messinger (1910)¹⁴.

Un giorno, proprio quello in cui ricorrevano i trecento anni trascorsi dalla morte del pittore, il 2 aprile 2009, un pilota dell'aeronautica e storico dell'arte, Francesco Gatta, durante una visita guidata al Palazzo Chigi di Ariccia, riconosceva in un ritratto esposto lo stesso personaggio che aveva visto pochi giorni prima, raffigurato in un altro ritratto del Museo di Arte Straniera a Sofia. Mi inviò con un sms la foto che aveva scattato con il cellulare e così ebbi modo di riconoscere, strabiliato, il perduto ritratto di Mario Chigi ex Messinger (Fig. 9).

Presi subito contatto con l'Istituto di Cultura Bulgara a Roma e quindi con la direzione del museo, che mi confermò la presenza nei depositi anche del secondo perduto ritratto, quello del papa, fratello di Mario Chigi (Fig. 10). Immediatamente mi venne alla mente quello che mi aveva detto anni prima la nostra studiosa, cui rivolsi un ulteriore pensiero affettuoso e riconoscente, prima di annunciarle il rocambolesco ritrovamento. I due dipinti erano confluiti infatti nel 1961 nel museo bulgaro, già Palazzo Reale, assieme a parte delle collezioni dell'ex re di Bulgaria!¹⁵.

¹⁴ Cfr. P. D'ACHIARDI, *La Collection Messinger*, Roma 1910.

¹⁵ Sull'ingarbugliata storia dei due ritratti cfr. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, cit., pp. 361-363, 420-421.



Fig. 10 – Baciccio, *Ritratto di Alessandro VII Chigi*, Sofia, Museo di Arte Straniera

Monica Minati

La biblioteca e l'archivio
di Maria Vittoria Brugnoli

Ho avuto il piacere e l'onore di conoscere la professoressa Maria Vittoria Brugnoli nel 2008 quando era in corso la pubblicazione del suo ultimo libro¹ dedicato alla storia del collezionismo dall'antichità al Settecento, che permette di prendere pienamente coscienza dell'importante fenomeno nelle dinamiche della storia dell'arte².

Non è stato solo un lavoro, ma soprattutto un'esperienza di crescita professionale e personale. Ricordo con grande piacere i pomeriggi trascorsi con la professoressa e le nostre lunghe e piacevoli conversazioni sui nostri reciproci studi e sulla mia tesi di dottorato, a cui stavo lavorando in quel periodo, che la Brugnoli lesse con molto entusiasmo nonostante non amasse particolarmente i Nazareni poiché li trovava piuttosto noiosi e privi di una propria personalità artistica³.

Sono sempre stata colpita dal suo garbo, dall'eleganza, dal suo vivace intuito intellettuale e dalle attenzioni che mostrava nei miei confronti, chiedendomi spesso, sempre con viva partecipazione, delle mie ricerche e del mio lavoro.

Sono pertanto davvero lieta di poter usufruire di una parte della

¹ M.V. BRUGNOLI, *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, a cura di E. Borsellino, Roma 2010.

² È gradito esprimere qui il mio più vivo ringraziamento al professore Enzo Borsellino, relatore della mia tesi di Laurea, con il quale tuttora collaboro, per avermi dato la possibilità di dare un piccolo contributo all'ultima pubblicazione di Maria Vittoria Brugnoli, seguendone tutte le fasi redazionali, in particolare l'organizzazione del corredo delle illustrazioni e la cura redazionale delle referenze fotografiche e della bibliografia.

³ Sono particolarmente grata a Maria Vittoria Brugnoli per aver letto la mia tesi di dottorato, dedicata al Casino Giustiniani Massimo al Laterano, discussa nel 2012 presso l'Università «G. d'Annunzio» di Chieti (tutor professoressa Maria Giulia Aurigemma).

nutrita biblioteca della Brugnoli, che mi è stata donata dalla sua famiglia. Grazie a lei oggi possiedo la serie completa della rivista «Paragone», alcuni volumi fondamentali della storia dell'arte dal Rinascimento fino alla fine del XVII secolo, libri sul restauro, varie monografie, cataloghi di mostre e, naturalmente, molte sue pubblicazioni, quali la monografia su Baciccio⁴, pittore che le era particolarmente caro, e i saggi dedicati a Leonardo da Vinci editi nel 1974 e nel 1982⁵.

Numerosi dunque gli interessi scientifici della studiosa romana, documentati anche dal suo archivio personale, oggetto recentemente di una prima sommaria catalogazione da parte mia e della collega Federica Papi. Gran parte del fondo archivistico è composto da materiale fotografico – molto prezioso soprattutto quello su opere restaurate e sulla salvaguardia del patrimonio storico-artistico⁶ – relativo ai suoi studi, e da una ricca documentazione sui numerosi ruoli istituzionali che ricoprì dal 1948 al 1985⁷. Durante la catalogazione la mia attenzione è stata particolarmente attratta da una vecchia cartolina gialla con la scritta «Leonardo, Artisti in rapporto con Leonardo, Mostra Didattica Leonardesca».

Dal materiale rinvenuto all'interno si ricava che l'interesse della professoressa per Leonardo precede di molti anni le sue pubblicazioni⁸ sul maestro da Vinci. I suoi interessi leonardeschi risalgono infatti agli anni '50, più precisamente al 1952, quando nei saloni monumentali di Palazzo Venezia fu allestita la *Mostra didattica leonardesca*⁹ (Fig. 1), esposizione

⁴ M.V. BRUGNOLI, *Il Baciccio*, Milano 1966.

⁵ EAD., *Il Cavallo*, in *The Unknown Leonardo*, a cura di L. Reti, Londra 1974, pp. 86-109; EAD., *Il monumento Sforza e il Cavallo Colossale*, in *Leonardo e Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1982, pp. 89-112.

⁶ Le sue comprovate competenze e la metodicità, spesso avanguardistica nel lavoro, la portarono a occuparsi di un arco cronologico molto esteso nell'ambito della tutela del patrimonio storico-artistico, come documentano i numerosissimi interventi di restauro da lei diretti. Quest'argomento è stato oggetto, da parte della scrivente, di una relazione dal titolo: *Maria Vittoria Brugnoli e l'azione di salvaguardia nel Lazio tra tutela e restauro*, presentata al convegno *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra* (Convegno del X anniversario della Sisca, Società Italiana di Storia della Critica d'Arte), Perugia 17-19 novembre 2015, i cui atti sono in corso di stampa.

⁷ Sui ruoli istituzionali di Maria Vittoria Brugnoli oltre a E. BORSELLINO, *Museologia e Museografia: recto e verso della stessa medaglia*, in *Dal Privato al Pubblico*, cit., pp. 6-11, confronta, *infra* p. 6, la *Breve biografia di Maria Vittoria Brugnoli*.

⁸ Cfr. nota 5.

⁹ *Mostra didattica leonardesca*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione-Direzione

itinerante¹⁰ di riproduzioni di opere e progetti del poliedrico artista, curata da Giorgio Castelfranco e a cui collaborarono, nell'ideazione e nell'organizzazione, Maria Vittoria Brugnoli e Corrado Maltese, senza dimenticare i contributi di Carlo Bertelli, di Emanuele Djalma Vitali e di Ennio Cerlesi.

È noto il rapporto professionale e intellettuale che ha legato la professoressa proprio a Giorgio Castelfranco. Nell'anno di realizzazione della mostra leonardesca, lei rivestiva l'incarico di segretaria redazionale del «Bollettino d'Arte», diretto dall'illustre storico e critico dell'arte veneziano¹¹. Il coinvolgimento nell'organizzazione scientifica dell'esposizione fu per la studiosa un'esperienza molto significativa, come documentano le fotografie dei pannelli della mostra, oltre alle numerose immagini di opere che sarebbero state utilizzate per i confronti, conservate nel suo archivio.

Questo materiale, e specialmente i pannelli didattici, mi hanno particolarmente colpito, tanto da spingermi ad approfondire le soluzioni didattiche adottate nel 1952 per la conoscenza di un artista così celebre e complesso come Leonardo.

Si trattò di un vero e proprio esperimento avanguardistico che, nelle intenzioni di Castelfranco, aveva lo scopo di far conoscere tutte le attività di Leonardo al vasto pubblico affinché, come scrisse Antonio Segni, allora Ministro della Pubblica Istruzione che inaugurò la mostra, «sia diffusa la nozione o il senso almeno di quanto sia stato intenso e profondo il travaglio delle menti italiane nel Rinascimento e quanto sia stata tenace e illuminata la loro volontà di nuove espressioni umane e di nuovi mezzi di vita»¹².

Nella breve e arguta introduzione del Ministro si colgono quelle che sono le linee guida del Ministero nell'ambito dell'organizzazione di mostre didattiche. Lo scopo principale dunque non era solo quello di

Generale Antichità e Belle Arti, Roma 1952. In mostra furono esposte solo riproduzioni poiché nello stesso anno ricorrevano le celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Leonardo e sarebbe stato piuttosto complicato riunire in un'unica esposizione gli originali del maestro conservati all'estero.

¹⁰ La mostra, dopo essere stata ospitata a Roma, fu trasferita in altre dodici città italiane (Firenze, Genova, Torino, Milano, Verona, Venezia, Gorizia, Udine, Trieste, Perugia, Napoli, Caserta).

¹¹ Sull'attività scientifica e sui ruoli istituzionali di Castelfranco cfr.: P. NICITA MISIANI, *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'arte (1901-1974)*, Bologna 2007, pp. 158-171.

¹² A. SEGNI, *Premessa*, in *Mostra didattica*, cit., pp. 3-4.

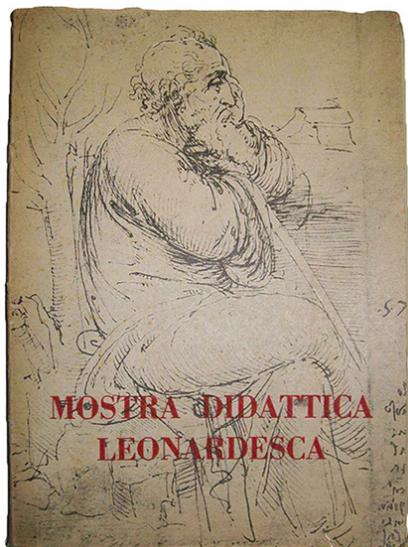


Fig. 1 – Copertina del catalogo della *Mostra didattica leonardesca* (Roma, Palazzo Venezia, 1952)



Fig. 2 – Pannello introduttivo esplicativo del piano della *Mostra didattica leonardesca*

illustrare in maniera semplice al grande pubblico la storia dell'arte attraverso le sue figure più rappresentative, ma di far comprendere appieno il senso più profondo del valore universale dell'esperienza artistica.

Per l'allestimento della mostra leonardesca fu utilizzato un metodo, all'epoca già diffuso, basato sull'inserimento nei pannelli didattici di testi – in cui le spiegazioni dei curatori si intrecciavano con le citazioni tratte dagli scritti dell'artista – e di immagini. Quarantotto pannelli¹³, di cui quattro introduttivi (Fig. 2), accompagnavano l'analisi e la lettura delle riproduzioni delle opere e dei progetti del geniale scienziato toscano, mentre le riproduzioni maggiori, quelle realizzate per i grandi dipinti, furono sistemate in 15 vetrine.

L'obiettivo era quello di mettere in evidenza tutti gli ambiti di interesse del poliedrico artista; non solo l'opera pittorica e grafica, ma anche le sue competenze di biologo, anatomologo, geologo, architetto, di tecnico del lavoro e la sua curiosità per l'invenzione teatrale.

Maria Vittoria Brugnoli fu l'autrice di otto pannelli, il primo dei quali dedicato alla botanica e i restanti alla *Leda* e alle influenze di Leonardo su

¹³ Tutti i testi dei pannelli furono pubblicati nel catalogo della mostra.

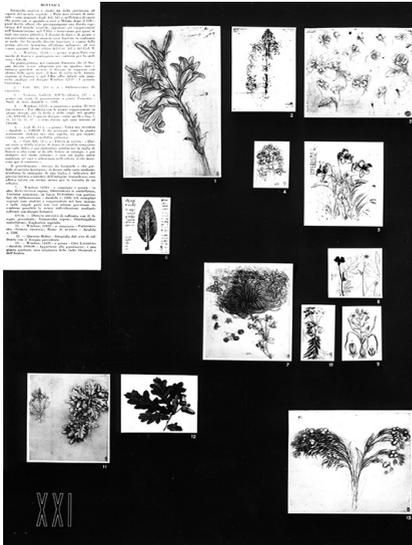


Fig. 3 – Pannello redatto da Maria Vittoria Brugnoli per la *Mostra didattica leonardesca*: «Botanica»

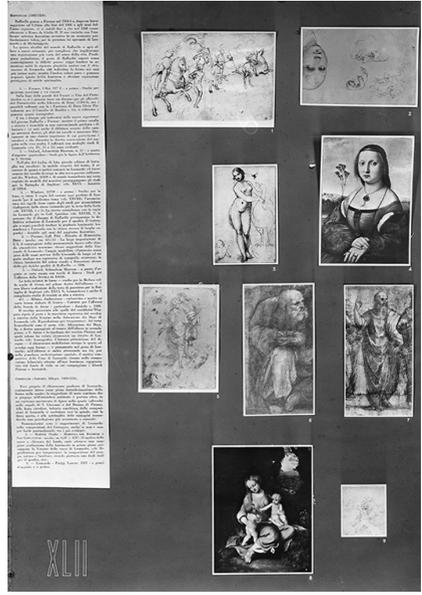


Fig. 4 – Pannello redatto da Maria Vittoria Brugnoli per la *Mostra didattica leonardesca*: «Leda»

alcuni suoi noti colleghi e sui pittori leonardeschi (Figg. 3-8).

La mostra del 1952 costituì una novità nel panorama culturale di quegli anni, come si può intuire leggendo l'articolo di Giorgio Castelfranco apparso sul «Bollettino d'Arte» del 1954, quando l'esposizione era alla sua tredicesima tappa. Il celebre studioso, infatti, pur ricordando i limiti di un lavoro che «non aveva apportato novità sensazionali», ne ribadiva al contempo il merito di essersi allontanato «dai risultati più comuni della critica vinciana degli ultimi decenni»¹⁴.

¹⁴ G. CASTELFRANCO, *Mostra didattica leonardesca*, in «Bollettino d'Arte», XXXIX, 1954, I, pp. 86-89, la citazione è tratta da p. 89; ID., *In margine alla mostra didattica leonardesca: Chiana e Transimeno negli studi geografici di Leonardo*, ivi, pp. 273-276; ID., *In margine alla mostra didattica leonardesca: il preventivo di Leonardo per il monumento sepolcrale di Giangiacomo Trivulzio*, in «Bollettino d'Arte», XL, 1955, III, pp. 262-269.



Figg. 5-8 – Pannelli redatti da Maria Vittoria Brugnoli per la *Mostra didattica Leonardesca*. Tav. XLI: «Influenze di Leonardo»; Tav. XLII: «Raffaello»; Tav. XLIII: «Pittura Veneta»; Tav. XLIV: «Pittori leonardeschi»



Federica Papi

L'archivio di Maria Vittoria Brugnoli.

*Materiali biografici, bibliografici e un singolare ritrovamento:
le immagini fotografiche della collezione Contini Bonacossi*

L'aver intrapreso, insieme alla collega Monica Minati, una ricognizione e prima catalogazione del materiale contenuto nell'archivio di Maria Vittoria Brugnoli, donato dai nipoti al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Ateneo dopo la scomparsa della professoressa (9 luglio 2013), che – mi fa piacere ricordare – ebbi occasione di conoscere da studentessa seguendo il corso di «Museologia» nel suo ultimo anno di docenza, mi ha consentito di approfondire ed apprezzare le sue vicende biografiche e professionali ripercorrendo 'da vicino' le tappe della sua lunga e brillante carriera. Innanzitutto quella di studiosa.

Emozionante è stato rinvenire tutti i documenti che ne svelano il percorso formativo compiuto sotto l'egida dell'illustre medievista Pietro Toesca: la sua tesi di laurea su *Agostino di Duccio a Venezia e a Rimini* (a.a. 1937-1938), i tanti taccuini colmi di appunti presi durante i corsi di perfezionamento tenuti da Toesca tra il '39 e il '41, la tesina del II° anno di corso della Scuola di specializzazione intitolata *Andrea dell'Aquila, pittore e scultore* e quella del III° anno discussa nel 1945 su uno degli argomenti che diventerà uno dei suoi 'cavalli di battaglia': *Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio*¹.

Naturalmente la professoressa ha gelosamente conservato anche tutti i suoi scritti, dalle prime alle ultime stesure. Si tratta di manoscritti e dattiloscritti sui quali sono posti di sua mano note e appunti che ne rivelano l'*iter* concettuale. Spesso vi sono allegate anche le illustrazioni selezionate per la relativa pubblicazione destinata sovente al «Bollettino d'Arte», come più volte ricordato dai precedenti relatori e come si può facilmente

¹ Si veda *infra* la relazione di Francesco Petrucci.

ricavare dalla bibliografia raccolta in fondo al volume. Molti dei negativi di queste fotografie, a testimonianza dell'appartenenza della Brugnoli ad un'epoca che il progresso tecnologico ha ormai inesorabilmente cancellato, sono costituiti ancora da lastre fotografiche in vetro.

Consistente nel suo archivio, come è naturale che sia, è anche il materiale bibliografico relativo ai temi della Museografia e Museologia. Diverse cartelle contengono numerosi fascicoli delle riviste specializzate in questo settore disciplinare: dalla serie di «Museum», «Museum News», «Mouseion» «Museumskunde», alla collana diretta da Giorgio Castelfranco «Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia» avviata nel 1953; in altre sono invece conservate tutte le dispense dei suoi corsi di Museologia tenuti nei vari anni accademici presso la Facoltà di Magistero, oggi in parte confluite, grazie al sostegno e alla preziosa collaborazione del professore Enzo Borsellino e della dottoressa Monica Minati, nel volume *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, ultimo grande impegno editoriale della Brugnoli².

Il volume, come sappiamo, si concentra sulla storia del collezionismo e si ferma al XVIII secolo, ma l'interesse della professoressa andava ben oltre il Settecento. La sua partecipazione al dibattito internazionale che si sviluppò nel XX secolo sul ruolo sociale, educativo, conservativo ed estetico del Museo, e quindi sulla museologia contemporanea, trova riscontro in appunti di sua mano allegati ad articoli raccolti sull'argomento e dalle numerose riproduzioni fotografiche che documentano allestimenti museali in uso in Italia, Europa e Stati Uniti agli inizi del Novecento. Tale materiale è stato da lei utilizzato per la dispensa redatta per il corso tenuto nell'anno accademico 1976-1977 che partendo dal *Museo nel XIX secolo* arriva fino agli *Esempi di musei "nuovi" sorti in America e in Europa nel corso dei primi decenni del '900*. A rileggerla verrebbe voglia di trasformarla in un secondo libro, postumo, destinato ad offrire agli studenti un significativo panorama sullo sviluppo del «Museo pubblico» negli ultimi due secoli.

Se ci si domanda quale fosse il parere della Brugnoli circa il 'compito del museo' la risposta sarebbe forse quella fornita nella dispensa da lei curata per il corso tenuto nell'anno accademico 1973-1974, dove si legge: «la funzione basilare di un museo è la conservazione delle opere d'arte: in tale funzione si riconosce addirittura una delle ragioni istitutive del museo».

² M.V. BRUGNOLI, *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, a cura di E. Borsellino, Roma 2010.

Un'opinione che va senz'altro messa in rapporto con l'esperienza lavorativa che la Brugnoli ebbe modo di acquisire negli anni in cui lavorò per l'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, in particolare con quella svolta presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma dove, in qualità di ispettore, si occupò sia dell'urgente riordino e riorganizzazione dei musei romani³, sia di assicurare al patrimonio artistico la necessaria tutela. Molte delle carte conservate nel suo archivio sono inerenti proprio ai diversi incarichi che ricoprì: dai progetti per i musei romani alle molteplici campagne di restauro da lei dirette sulle quali abbiamo rinvenuto in archivio perizie, relazioni e riproduzioni fotografiche che documentano le varie fasi d'intervento. Cito tra questo materiale, solo a titolo esemplificativo, il dossier relativo al restauro della cosiddetta *Madonna d'Acuto* (Fig. 1), intervento ritenuto da lei esemplare e spesso portato ad esempio nelle sue lezioni, e quello della *Madonna in trono col Bambino* (Fig. 2), due preziose sculture lignee

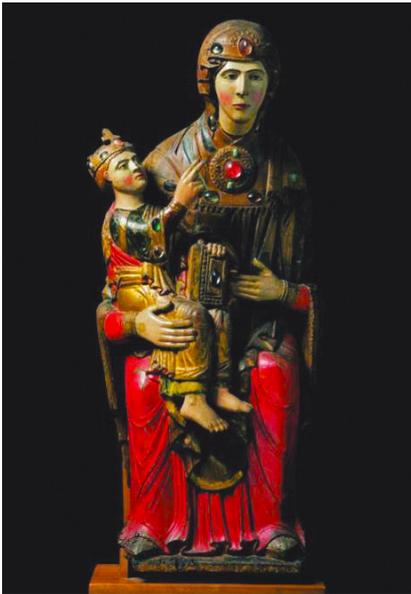


Fig. 1 – *Madonna col Bambino* (secc. XII-XIII), già Santa Maria in Acuto (Fiuggi), Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia



Fig. 2 – *Madonna in trono col Bambino* (sec. XIV), già Museo Artistico Industriale, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

³ Si veda, *infra*, l'intervento di Maria Giulia Barberini.

entrambe conservate nel Museo Nazionale del Palazzo di Venezia che, com'è noto, la Brugnoli diresse dal 1965 al 1973.

Rimanendo sul fronte ministeriale vorrei soffermarmi su un singolare ritrovamento avvenuto durante l'inventariazione dell'archivio, rinvenimento che permette di richiamare al rapporto di collaborazione e amicizia che si instaurò tra la professoressa e un altro illustre studioso della generazione a lei precedente. Se, infatti, Toesca è stato certamente il suo 'maestro' per la formazione di storica dell'arte, altrettanto fondamentale fu per lei la figura di Giorgio Castelfranco dal quale, immagino, sia derivata quella particolare attenzione verso la tutela del patrimonio artistico che sempre la contraddistinse.

Come è stato più volte ricordato, la Brugnoli iniziò a lavorare alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti nel 1948. Il suo primo incarico fu quello di segretaria di redazione del «Bollettino d'Arte» che, a partire da quell'anno, era diretto proprio da Castelfranco. Fu allora che tra i due iniziò quella proficua collaborazione e quel rapporto di stima intellettuale che li accompagnò per gran parte della successiva carriera. Per inciso vorrei ricordare che a quella data Castelfranco aveva da soli quattro anni ripreso servizio presso le Belle Arti in qualità di Soprintendente di prima classe. Nel 1938, infatti, in applicazione delle leggi razziali fasciste, era stato dapprima sospeso dai ruoli e allontanato da Firenze per la visita di Hitler, poi definitivamente dispensato dal servizio⁴. Fu riassunto il 1 gennaio del 1944 e, dopo la liberazione di Roma, destinato alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma. Dal 2 ottobre 1946 gli venne affidato anche l'incarico di partecipare alla Missione italiana in Germania diretta da Rodolfo Siviero per il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi. La statura morale di questo *Monument man* – così è stato definito Castelfranco nella mostra che gli è stata dedicata nei mesi scorsi a Firenze presso Casa Siviero⁵ – deve essere stata di grande esempio per la giovane Brugnoli che

⁴ Per le notizie relative ai servizi svolti e ai ruoli raggiunti da Giorgio Castelfranco (Venezia 1896-Roma 1978) nell'ambito dell'Amministrazione della Direzione Antichità e Belle Arti, oltre alla voce di P. NICITA MISIANI, *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'arte (1901-1974)*, Bologna 2007, pp. 158-171, si veda la documentazione conservata presso ACS, MPI, AA.BB.AA, *Personale cessato al 1972 – Soprintendenti*, b. 8, *Giorgio Castelfranco*, che contiene i documenti ufficiali fino all'anno del pensionamento (1966).

⁵ *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto*, catalogo della mostra, a cura di A. Castellani, F. Cavarocchi, A. Cecconi, Ospedaletto (Pisa) 2015.

collaborò con lui alla ricostruzione post bellica del patrimonio artistico condotta, a partire dagli anni '50, dall'ufficio esportazione della Soprintendenza. A capo di quell'ufficio vi era Castelfranco – lo diresse dal 1951 al 1966 – il quale dirigeva contemporaneamente anche il Gabinetto Fotografico Nazionale (dal settembre 1958 al febbraio 1964). A riprova del rapporto di stima che li legò già in quegli anni è la presenza, assolutamente inaspettata, nell'archivio della Brugnoli di una scatola contenente un prezioso repertorio fotografico proveniente dal GFN – il timbro sul retro porta ancora l'indirizzo di via in Miranda, 6 – composto da circa 400 fotografie (formato 12x9 cm) raffiguranti dipinti, sculture, mobili e vari oggetti d'arte appartenuti alla collezione Contini Bonacossi, nome riportato sul dorso del contenitore. Questa scoperta mi è apparsa quasi come una sorta di 'dono', poiché capitava esattamente nel momento in cui stavo studiando la genesi di quella raccolta in relazione al restauro di due importanti opere conservate nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo provenienti dalla donazione che i coniugi Contini Bonacossi fecero a quel museo nel 1928⁶. La collezione Contini Bonacossi, relativamente alle sue ultime 'spinose' vicende, era inoltre l'argomento che mi accingevo a studiare per il Convegno organizzato dalla Sisca previsto per novembre 2015, dedicato alle «figure e protagonisti nel secondo dopoguerra»⁷.

Ma perché la Brugnoli era in possesso di tali fotografie? La spiegazione più probabile è che lei abbia collaborato 'silenziosamente' con Castelfranco nel complicato e burrascoso epilogo della vicenda Contini.

⁶ F. PAPI, *Vicende della collezione Contini Bonacossi dalla formazione alla donazione della "raccolta di quadri, mobili antichi e altri oggetti d'arte, destinati a ornare le sale di Castel Sant'Angelo in Roma" e una novità sul polittico degli Zavattari*, in *La Madonna di Luca Signorelli e il Compianto. Due restauri della collezione Contini Bonacossi nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*, a cura di A. Mastroianni, Roma 2014, pp. 63-93. Sul tema segnalò anche il recente contributo di E. TOFFALI, *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio antiquario. Acquisti, vendite e contatti nei primi anni di attività mercantile (1913-1928)*, in «Gazzetta Antiquaria. Studi e ricerche», febbraio 2016 (consultabile *on line*), nel quale l'autrice riprende molti dei documenti da me già pubblicati dandogli in alcuni casi delle interpretazioni a mio avviso piuttosto discutibili e contraddittorie.

⁷ F. PAPI, *Giorgio Castelfranco e la salvaguardia nel secondo dopoguerra: la spinosa questione della donazione della collezione Contini Bonacossi a Firenze*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra* (Convegno del X anniversario della Sisca, Società Italiana di Storia della Critica d'Arte), Perugia 17-19 novembre 2015, i cui atti sono in corso di stampa.

In qualità di rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Castelfranco partecipò, infatti, ai lavori della commissione, presieduta da Mario Salmi, incaricata di condurre le difficili trattative con gli eredi Contini-Papi per la scelta delle opere che, in base alle disposizioni testamentarie di Vittoria e Alessandro Contini Bonacossi, dovevano essere devolute allo Stato. Il numero di negativo posto sul retro delle foto ritrovate nell'archivio Brugnoli trova difatti piena corrispondenza con quello degli scatti della collezione Contini Bonacossi eseguiti dal Gabinetto Fotografico Nazionale tra il 1957 e il 1959⁸.

La maggior parte delle riproduzioni, dunque, risalgono proprio agli anni in cui si svolse la difficile transazione e dalle informazioni registrate a matita dalla Brugnoli sul retro si intuisce quello che sembra essere stato un tentativo di ricostruzione dei vari passaggi di proprietà di ciascuna delle opere che, nell'arco di cinquant'anni, transitarono nella raccolta o che vi fecero sempre parte⁹. Vi sono annotati, quando identificati, autore, soggetto, collocazione e provenienza. Le foto sono distribuite in buste di cui due sono bianche e recano sul retro la dicitura «Bollettino d'Arte», le altre sono le classiche gialline del «Ministero della Pubblica Istruzione». Quest'ultime contengono le foto delle opere che, in quegli anni, si trovavano ancora in Villa Vittoria a Pratello Orsini, sede della raccolta.

L'allestimento della celebre residenza Contini a Firenze, come raccontano molti di quelli che la frequentarono – tra i quali ci fu anche il giovane Federico Zeri¹⁰ – era stato organizzato per scuole e per maestri, come suggerito dai criteri museografici allora più in voga. Tale disposizione si ritrova nelle fotografie che risultano distribuite

⁸ Tali informazioni sono state fornite dalla dottoressa Elena Berardi dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione che qui si ringrazia.

⁹ Il repertorio fotografico comprende anche opere che a quella data non erano più di proprietà Contini, sia perché già alienate sia perché donate. Vi compaiono, infatti, anche alcune degli oggetti che Alessandro Contini offrì a Castel Sant'Angelo nel 1928. Fra questi mancano però le foto sia della pala di Luca Signorelli che del politico degli Zavattari, un'assenza che confermerebbe l'ipotesi da me già avanzata (PAPI, *Vicende della collezione*, cit., p. 83), che alcune delle opere che giunsero a Castel Sant'Angelo non fecero mai parte della raccolta ma vennero acquistate proprio con l'intenzione di donarle a quel museo.

¹⁰ F. ZERI, *Prefazione*, in *Villa Vittoria da residenza signorile a Palazzo dei Congressi a Firenze*, a cura di E. Colle, A. Lazzeri, Firenze, Centro Internazionale Congressi, 1995, pp. 9-10; E. COLLE, *L'allestimento Contini Bonacossi, Ivi*, pp. 49-75. Si veda inoltre F. ZERI, *Confesso che ho sbagliato*, Milano 1995.

secondo la collocazione delle opere nella villa; vi ritroviamo infatti annotato sulle buste il nome dei vari ambienti – «sala dei fiorentini», «del Sassetta», «del Bellini», di «Tiziano», di «Paolo Veronese», di «Cimabue», di «Goya», ecc. – e all'interno le foto delle opere contenute in quelle sale (Figg. 3-8). Altre buste raccolgono quelle dei mobili antichi, ceramiche e sculture. Nelle due buste bianche sono invece conservate le riproduzioni dei «quadri già Contini», distinti tra quelli rintracciati e quelli non ancora identificati. C'è infine un'ultima busta particolarmente interessante perché reca la scritta «all'ufficio recupero», altro elemento che conduce direttamente a Castelfranco poiché, come abbiamo già avuto modo di ricordare, quest'ultimo fu insieme a Siviero uno dei principali artefici del recupero delle opere d'arte trafugate in Italia dai Nazisti.

Non mi dilungo oltre sul materiale contenuto nell'archivio Brugnoli seppure ci sarebbe molto ancora da raccontare: ad esempio sulla grandissima quantità di schedine bibliografiche ricchissime di appunti e note raccolte in contenitori di legno o anche sui progetti di allestimento dei musei romani. Ho voluto soffermarmi soprattutto sul rinvenimento delle foto Contini perché lo ritengo una ulteriore prova di quella profonda stima che legò Castelfranco alla Brugnoli e viceversa. Non fu d'altronde un caso che proprio la professoressa scrisse nel 1980 sul «Bollettino d'Arte» il necrologio e la bibliografia *in memoriam* di quell'illustre funzionario delle Belle Arti appartenuto a una generazione di storici dell'arte da cui ancora oggi abbiamo molto da imparare¹¹.

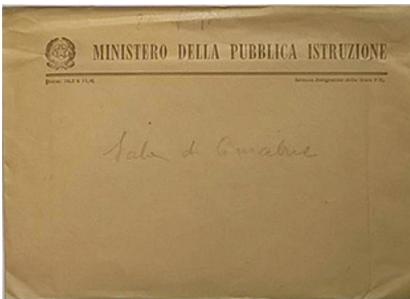


Fig. 3 – Busta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione, Archivio Brugnoli

¹¹ M.V. BRUGNOLI, *Giorgio Castelfranco*, in «Bollettino d'Arte», LXV, 1980, 7, pp. 127-129.



Fig. 4 – Cimabue (attr.), *Madonna in trono fra santi e angeli*, Firenze, Uffizi, Collezione Contini-Bonacossi



Fig. 5 – Giovanni Bellini, *Il Crocifisso tra S. Giovanni e la Madonna*, già Collezione Contini-Bonacossi, Parigi, Louvre

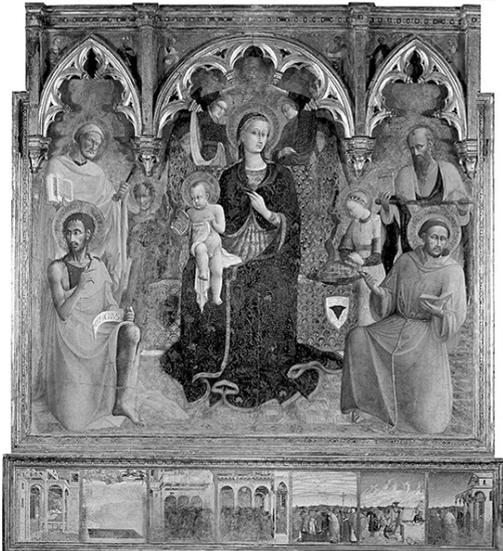


Fig. 6 – Sassetta, *Madonna col Bambino fra angeli e santi* (Pala della madonna della Neve), Firenze, Uffizi, Collezione Contini-Bonacossi



Fig. 7 – El Greco, *Espolio*, già collezione Contini (replica della versione di Toledo), New York, collezione privata



Fig. 8 – Francisco Goya, *Sant'Ambrogio Vescovo*, già Collezione Contini-Bonacossi, Cleveland, Museum of Art

MARIA VITTORIA BRUGNOLI
FUNZIONARIA DELL'AMMINISTRAZIONE
DEI BENI CULTURALI

Maria Letizia Casanova

Una generazione di pionieri dei beni culturali

Maria Vittoria Brugnoli era nata nel 1915 in una casa ai piedi del Campidoglio, all'inizio di quella via delle Tre Pile che, alla fine del Seicento Papa Innocenzo XI (1676-1689), aveva voluto per assicurare un più rapido accesso alla sommità del Colle.

A tale data, erano ancora aldilà da venire i lavori di sfoltimento edilizio (1926-1941) che avrebbero trasformato radicalmente questo versante dell'area capitolina, distruggendone il fitto tessuto abitativo per far posto alla grande arteria che, con il nome di via del Mare, avrebbe indicato ai romani un percorso alternativo e più diretto verso il riscoperto Lido di Ostia.

Pur situandosi quindi in un contesto storico-ambientale ancora tardo ottocentesco, la vita di Maria Vittoria è stata, come poche altre, testimone di sconvolgenti sommovimenti epocali: lei, che da bambina aveva assistito all'avvento delle prime automobili e delle prime macchine da scrivere, conclude la sua parabola esistenziale nell'era di internet. Anche il suo esordio nel campo della cultura è, per così dire, traumatico: gli anni della seconda guerra mondiale e quelli immediatamente successivi la vedono, giovane insegnante e poi collaboratrice a vario titolo presso le soprintendenze, alle prese con esigenze nuove da ordinare in categorie mentali e lavorative che tengano conto di una realtà in rapida evoluzione.

Decisiva per la sua formazione come storica dell'arte è stata l'influenza, nel campo degli studi specifici, di due personalità di grande spessore: Pietro Toesca, per l'eccezionale qualità del suo magistero, e Giorgio Castelfranco per il talento organizzativo, il rigore delle scelte, la duttilità nell'adeguamento a realtà ambientali e culturali diverse.

Entro queste due 'diretrici di marcia', Maria Vittoria ha incanalato un'intensa attività scientifica, che si riflette su ogni singola voce delle sue attribuzioni istituzionali, conseguenti all'ingresso nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti. Esse spaziano dalla tutela del territorio al riordinamento di collezioni museali di primissima importanza, quali quelle del già Museo Artistico Industriale e, soprattutto, del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Qui, come direttore (1965-1973), Maria Vittoria realizza gran parte dell'imponente progetto di riscontro, revisione e schedatura inventariale del patrimonio del museo.

Nell'ambito di queste molteplici attività, il punto fermo è senz'altro rappresentato dalla pubblicazione del «Bollettino d'Arte» – che Maria Vittoria curò ininterrottamente, dapprima come segretaria di redazione (1948), poi come redattore capo – quale piattaforma insostituibile in un processo di costante aggiornamento culturale, proficuo terreno d'incontro tra le vecchie e le nuove generazioni di studiosi.

Così com'era stata compagna di lavoro attenta e disponibile nei confronti dei colleghi, instaurando con molti di essi solidi rapporti d'amicizia, Maria Vittoria Brugnoli fu anche esemplare funzionario dello Stato. Ne rispettò scrupolosamente le scelte, anche se talune di esse furono da lei particolarmente sofferte; come nel caso del forzato distacco dalla Soprintendenza di Roma, di cui aveva assunto la direzione nel 1978, distacco che peraltro fu vissuto con quella riservatezza e quella signorilità che è stata la cifra più vera di una figura di rara onestà intellettuale.

Maria Giulia Barberini

*Maria Vittoria Brugnoli
e il Museo Artistico Industriale di Roma*

Maria Vittoria Brugnoli può essere considerata a buona ragione non solo una studiosa ma anche un'abile organizzatrice nel campo della gestione dei Beni Culturali. Vediamolo nei fatti.

Nel 1952 troviamo il suo nome collegato alle decisioni relative allo scioglimento del Museo Artistico Industriale di Roma – fondato nel 1874 e annesso ad una scuola d'arte applicata – e alla diaspora dei suoi materiali che pure avevano una loro identità storica.

Una commissione, composta da Antonio Maria Colini e Carlo Pietrangeli, direttore il primo, funzionario il secondo per i Musei Comunali; da Emilio Lavagnino, Soprintendente ai Beni Storico Artistici di Roma, coadiuvato da Antonino Santangelo, direttore del Museo del Palazzo di Venezia, e dalla Brugnoli stessa, dovette decidere la distribuzione delle collezioni del M.A.I., imballate fin dal 1944 per preservarle da possibili danneggiamenti all'indomani dei bombardamenti del quartiere San Lorenzo (1943), come voluto da Alberto Gerardi, ultimo direttore dell'Istituto e da Giulio Carlo Argan, che ne fu presidente dal 1940 al 1944.

Fu un percorso irto di difficoltà nell'ambito del quale i rappresentanti delle diverse istituzioni tentarono di ratificare: 1) il trasferimento delle collezioni archeologiche ai Musei Capitolini e all'Antiquarium comunale; 2) il passaggio, in forma di deposito temporaneo, delle collezioni di arte medioevale e moderna nel Museo del Palazzo di Venezia; 3) lo spostamento di una parte degli oggetti al Museo di Roma, fermo restando che la proprietà di tutte le opere rimaneva al Comune di Roma.

Nel 1955 la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti decise di procedere alla compilazione di nuovi inventari dei materiali – redatti

proprio dalla Brugnoli – in vista della loro sistemazione in Palazzo Barberini, dove si era deciso di istituire al secondo piano un Museo delle Arti decorative, autorizzando a questo scopo il deposito nel palazzo delle collezioni dell'ormai ex Museo Artistico Industriale¹.

Ma nel 1956 gli stessi personaggi citati si riunirono nuovamente alla presenza del direttore generale De Angelis d'Ossat, per riprendere in esame la possibilità di ripartire ulteriori opere tra Palazzo Venezia, Palazzo Barberini e il Museo della Civiltà Romana.

Fu questa incertezza di intenti a determinare tutta la confusa storia successiva di quelle collezioni che coinvolse non solo il Museo Artistico Industriale, ma anche realtà quali Palazzo Venezia, ritrovatosi all'improvviso denominato «Museo delle arti applicate o delle collezioni», pensando così di consolidarne il 'carattere misto' con cui quell'Istituto era nato, e successivamente anche Palazzo Barberini sul quale si accese, invece, un forte dibattito.

Tra il 1956 e il 1961 la Brugnoli venne distaccata presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, allora diretta da Nolfo di Carpegna – Soprintendente era Emilio Lavagnino –, per occuparsi delle collezioni dell'ex Museo Artistico Industriale. Ma la situazione di tali oggetti era disastrosa: collezioni immagazzinate in locali non idonei, prive di inventari e dei vecchi cataloghi indispensabili per un loro riordino.

Il lavoro della Brugnoli funzionario fu quindi quello di una scrupolosa ricognizione consistente nel creare un fondamentale elenco di oggetti comprendente oltre 2370 opere eterogenee tra le quali: bronzi, oreficerie, placchette, ferri e serrature, armi, cuoi, smalti, avori, legni scolpiti, marmi, terrecotte, stoffe e ricami, di varie epoche comprese tra il XIII e il XIX secolo (Figg. 1-8).

A questo scrupoloso lavoro si aggiunse l'inventariazione di altre collezioni, già depositate tramite i lasciti Dusmet e Gorga e risalenti al 1948-50, composte da porcellane, mobili, arazzi per un totale di oltre 200 opere.

A queste iniziative realizzate in prima persona, la Brugnoli affiancò due elenchi molto particolari: il primo indicante gli oggetti presenti nei vecchi inventari del Museo Artistico Industriale ma non pervenuti alla Galleria Nazionale, forse persi a causa dei continui spostamenti, e un «Elenco di oggetti» presi in consegna dal Comune di Roma,

¹ F. ZERI. *La situazione della Galleria Nazionale e del Museo Artistico-Industriale*, in *Italia Nostra, Situazione e problemi dei musei di Roma*, X dibattito, Ridotto del Teatro Eliseo, Roma 1967, pp. 1-7.



Fig. 1 – Manifattura italiana, *Placchetta con figura femminile* (secc. XVI-XVII), dono Principe B. Odescalchi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 2 – Manifattura savonese, Pannello con *Scipione l'Africano* (sec. XVI), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 3 – Manifattura di Urbino, Piatto da pompa con *Il toro di Falaride*, (sec. XVI), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 4 – Manifattura aragonese, Piatto umbinato a larga tesa. (sec. XVI), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

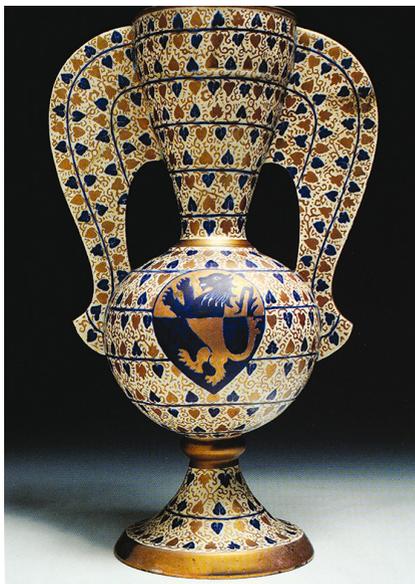


Fig. 5 – Manifattura ispano-moresca, *Vaso biancato*, (sec. XIX), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

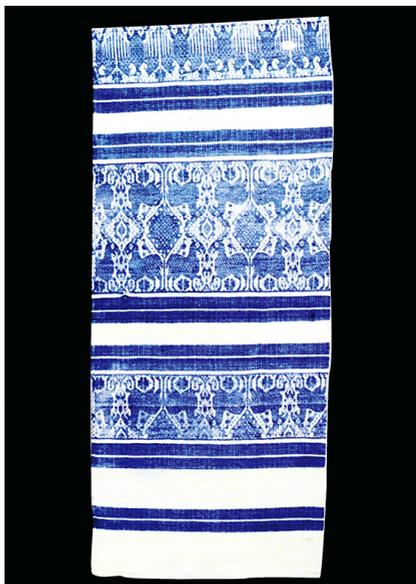


Fig. 6 – Manifattura umbra, *Tovaglia perugina in lino ad 'occhio di pernice'*, (sc. XV), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 7 – Mino da Fiesole, *Penitenza e studio di San Girolamo* (sev. XV), Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia



Fig. 8 – Mino da Fiesole, *Il leone riporta a San Girolamo le bestie rubate* (sec. XV), Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

dal Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, dal Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo e dal Museo delle ceramiche di Faenza. Materiale utilissimo per la ricostruzione dei passaggi delle collezioni di arte decorativa del Museo Artistico Industriale nei vari istituti dello Stato e del Comune.

Ma proprio mentre effettuava questo lungo lavoro di catalogazione, Giovanni Carandente², nuovo direttore della Galleria Nazionale e, contemporaneamente, del Museo del Palazzo di Venezia, nei primi anni '60, delineava un progetto, forse l'unico veramente possibile, di riordinamento delle collezioni dei due Musei che si trovavano in condizione incerta e confusa, perché i due istituti si erano nel frattempo arricchiti per lasciti e donazioni di oggetti e opere d'arte della più diversa natura e qualità³.

Nacque quindi l'idea di articolare il Museo delle Arti Decorative negli spazi settecenteschi di Palazzo Barberini, al secondo piano, circoscrivendo l'epoca delle opere esposte ai secoli XVII e XVIII, operando scambi con Palazzo Venezia che avrebbe invece rappresentato l'arte del Medioevo e del Rinascimento.

Il nuovo museo prese temporaneamente il nome del «Museo del Rococò», restringendo però l'esposizione solo ad alcuni oggetti di arte applicata provenienti dal M.A.I.

Nel 1965 la Brugnoli fu nominata direttore del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, al posto di Giovanni Carandente, e vi rimase fino al 1977. Il suo progetto consistette nel farne un Museo di scultura e di oggetti d'arte applicata riorganizzando completamente le sale di esposizione permanente sia nell'appartamento Barbo sia in quello Cybo, dove già Santangelo prima e Carandente dopo avevano iniziato a smontare l'allestimento Hermanin. Per rendere comunque visibile il ricco patrimonio del Museo, la Brugnoli programmò una serie di mostre a carattere didattico, nelle quali espose anche materiali che, nel futuro ordinamento, sarebbero stati accolti in sale studio. Questi sono anche gli anni dell'arrivo a Palazzo Venezia della collezione d'armi Odescalchi, acquistata nel 1959 ed esposta in una sistemazione definitiva nel 1974, accompagnandosi con una prima serie di arazzi dei secoli XV e XVI.

Nel 1977 la Brugnoli fu nominata Soprintendente per i Beni Artistici

² M.G. BARBERINI, *Giovanni Carandente*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 144-153.

³ P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2009.

e Storici di Roma, carica che mantenne fino al 1980. Il suo fu un impegno lungo e difficile che si intrecciava con spostamenti di opere dall'una all'altra Galleria della Soprintendenza e con il complesso lavoro di ricognizione e di studio delle stesse raccolte.

Indicare accanto al nome di Maria Vittoria Brugnoli quelli di Nolfo di Carpegna, di Giovanni Carandente, di Emilio Lavagnino, Soprintendente alle Gallerie dal 1952 al 1963, di Guglielmo Matthiae, Soprintendente dal 1966 al 1974 e di Paola Della Pergola, non è casuale. Si tratta di personalità competenti e combattive, politicamente 'scorrette', che vanno inquadrare nelle battaglie sui progetti per la Galleria d'Arte Antica di Palazzo Barberini e per Palazzo Venezia, direttori che si dichiaravano disposti a mettersi in gioco, a ribaltare i propri progetti, a scompaginare le carte.

Il risultato di tanti ragionamenti museografici condannò, però, definitivamente quello delle Arti decorative; mentre non si riuscì neppure a dare un'identità più specifica a quello di Palazzo Venezia.

Sembra opportuno chiedersi il perché, ma per farlo è necessario ripercorrere velocemente la storia del Museo Artistico Industriale che, dopo una serie di vicende assai confuse, lunghe tribolazioni e incomprensioni, venne definitivamente dismesso nel 1954, come si ricorda nel volume edito nel 2005 dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, curato da Gabriele Borghini⁴, da cui sono prese le seguenti notizie necessarie per un breve *excursus*.

Vicende storiche del M.A.I.

Bisogna tornare indietro nel tempo e risalire al 1875 quando nei locali dell'ex convento di San Lorenzo in Lucina venne istituito il primo nucleo del Museo Artistico Industriale che intendeva raccogliere esempi di arte decorativa in costante osmosi tra arte ed industria.

Tra i fondatori dell'Istituto spiccano due personaggi fondamentali: il principe Baldassarre Odescalchi⁵, un progressista liberale di matrice cattolica, e Augusto Castellani, membro della famiglia di orafi romani.

Gli oggetti antichi provenivano in parte da cessioni effettuate

⁴ *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, a cura di G. Borghini, Roma 2005.

⁵ M.G. BARBERINI, *Baldassarre Odescalchi, un aristocratico moderno*, in «Antologia di Belle Arti», N.S., 67-70, 2004, pp. 168-178.

dalla Giunta Liquidatrice dei Beni Ecclesiastici, come i frammenti in marmo, datati tra il IV e il XVIII secolo, giunti dalle chiese e dai conventi di Sant'Agostino, dell'Aracoeli e di Santa Maria del Popolo, recuperati dal principe proprio nel periodo in cui aveva fatto parte della commissione. Oggi quella collezione è in parte esposta nel Lapidario di Palazzo Venezia e in parte si trova nel Museo di Roma. Svariati oggetti erano invece pervenuti come doni di Augusto Castellani (Fig. 9), del marchese Erolì, dello stesso Baldassarre che, in quegli anni, regalò una bella collezione di vetri soffiati e dipinti (Figg. 10-13), oggi a Palazzo Barberini, oltre ad alcuni sportelloni lignei per finestre, risalenti al XV secolo, oggi a Palazzo Venezia.

Sfrattato dopo un anno da questa sede e spostato al Collegio Romano, il Museo venne incrementato diventando, di fatto, «Museo del Medioevo e della Rinascenza per lo studio dell'arte applicata all'industria».

Un importante articolo di Antonella Magagnini (2005) rivela una storia nata nel Collegio Romano per volontà di Ruggiero Bonghi, Ministro della Pubblica Istruzione dal 1874 al 1876, che voleva creare in quell'edificio

«Un polo culturale dell'epoca realizzato nel segno tangibile dei rapporti tra Stato e Comune. Un luogo evocativo dotato di una serie di istituzioni culturali e museali rigorosamente di emanazione statale o comunale, eterogenee per indirizzo e finalità, tali da costituire nella Capitale del Regno un baluardo del nuovo pensiero contro il pensiero teocratico»⁶.

Il progetto si concretizzò in appena un anno e mezzo a partire dall'autunno del 1874 fino al marzo del 1876, quando venne inaugurata, alla presenza del principe di Piemonte, una struttura complessa e articolata. In questa trovarono posto, accanto alle istituzioni gesuitiche, la Società Geografica, cinque nuovi musei: il Museo Preistorico, l'Italico, il Lapidario, il Museo dei Gessi e il «Museo del Medio Evo e della Rinascenza», cioè il M.A.I., rimasto in quegli anni privo di sede, e la grande Biblioteca Nazionale.

Con intelligenza, la commissione direttiva del M.A.I. pensò di armonizzare e coordinare il nuovo Museo con il percorso ideato dal Ministro Bonghi raccogliendo i tipi dell'arte italiana dall'VIII al XVII secolo.

In questa nuova struttura vennero esposte le collezioni del M.A.I.,

⁶ A. MAGAGNINI, *La collezione archeologica del MAI nei Musei Capitolini*, in *Del M.A.I.*, cit., pp. 107-120.



Fig. 9 – Manifattura toscana, *Calice* (secc. XIV-XV), dono A. Castellani, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 10 – Manifattura muranese, *Calice con stelo a serpente* (sec. XIX), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

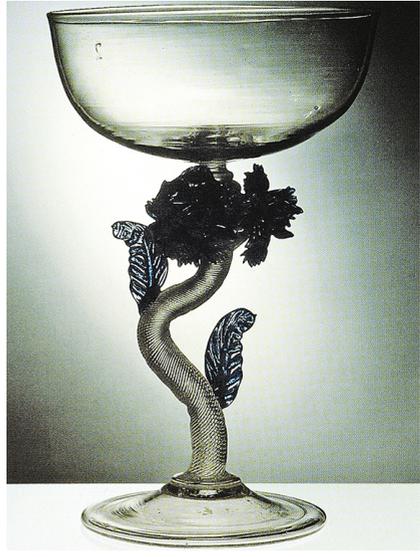


Fig. 11 – Manifattura muranese, *Calice con stelo ricurvo con foglie e fiori* (sec. XIX), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 12 – Manifattura muranese, *Vaso con decorazione a smalto* (sec. XX), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 13 – Manifattura veneziana, *Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta*, (sec. XVI), dono Principe B. Odescalchi, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

unitamente ad una cospicua serie di oggetti ottenuti in deposito dal Museo Kircheriano (Figg. 14-15), e nel gennaio del 1876 si approvava l'istituzione delle prime tre scuole d'arte annesse al Museo.

Insomma, un polo culturale *ante litteram*.

L'operazione voluta dal ministro fu originale ed innovativa ma di breve durata. Nel 1876 cadde il Governo di destra e cadde anche quell'istituzione per l'arte antica e moderna. Una caduta rovinosa che lasciò molti problemi sul campo.

Nel 1880, a causa di disavanzi economici, il Museo viene trasferito nei locali di San Giuseppe a via Capo le Case dove verrà raggiunto dalle scuole ingranditesi con corsi per stuccatori, intagliatori del legno e marmorari. Si eseguono diversi prototipi per l'Esposizione generale di Torino, dove gli allievi ottengono il diploma d'onore e, con delibera comunale, tutti gli oggetti acquistati o donati diventano proprietà del Comune.

Ma nel 1913 il crollo parziale del fabbricato del San Giuseppe obbliga a spostare le collezioni in San Pietro in Vincoli dove gli oggetti vengono imballati e immagazzinati. La denominazione del museo è temporaneamente mutata in «Regia Scuola Industriale» con un'appendice al San Michele dove viene istituita la Scuola comunale di ceramica artistica, diretta da Duilio Cambellotti.

Un successivo spostamento avverrà verso la nuova sede di via Conte Verde, dove le collezioni vennero riordinate ed esposte da Luigi Serra e dove nel 1934 troviamo Emilio Lavagnino quale insegnante di storia dell'arte.

Con la seconda guerra mondiale, le collezioni vennero chiuse in casse e portate in un ricovero a Civita Castellana. Si succedono alla direzione del museo prima Virgilio Guzzi, poi Giulio Carlo Argan.

Nel 1947 il Museo Artistico Industriale era sul punto di essere sfrattato dai locali di Via Conte Verde per dare spazio all'Istituto Galileo Galilei che già occupava parte dell'edificio e i materiali, riportati da Civita Castellana, rimasero nelle casse.

Nel 1954 l'Istituto Artistico Industriale divenne Istituto d'Arte e il materiale dell'annesso museo, ormai superfluo alla nuova scuola, fu diviso fra diverse istituzioni, comunali e statali, in base a criteri eterogenei.

Le strade del Museo e delle scuole si divisero definitivamente.

A quegli anni e per intervento della stessa Brugnoli, risale il gesto del conte Pace che non ritirò il gruppo degli oltre 500 pezzi della collezione di ferri battuti comprendenti: chiavi, bandelle, serrature mostrate in 38 quadri, lasciati al Museo Artistico Industriale ed ora a



Fig. 14 – Bottega degli Embriachi, Cofanetto esagonale con *Storia di Griselda* (secc. XIV-XV), dono Museo Kircheriano, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 15 – Bottega degli Embriachi, Cofanetto esagonale con *Storie di Giacobbe* (secc. XIV-XV), dono Museo Kircheriano, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Palazzo Venezia (Figg. 16-17).

Tutti i registri compilati dalla Brugnoli, fondamentali per la ricostruzione dei passaggi delle collezioni di arte decorativa, sono oggi conservati a Palazzo Barberini e a Palazzo Venezia e hanno il destino di un grande lavoro incompiuto.

Nel frattempo, mentre il progetto del Museo delle Arti Decorative non decolla, segnato solo da infinite soluzioni provvisorie, il lavoro di ricognizione procede fino ad arrivare a metà degli anni '70 quando le sale al secondo piano del Palazzo Barberini vengono destinate ad essere una sezione della Galleria Nazionale d'Arte Antica e gli oggetti nuovamente spostati in un deposito.

Altri, invece, erano stati trasferiti già nel 1974-1976, sotto forma di deposito temporaneo, a Palazzo Venezia, secondo il criterio di 'compatibilità': cioè ceramiche, marmi e alcune sculture lignee italiane, di alta

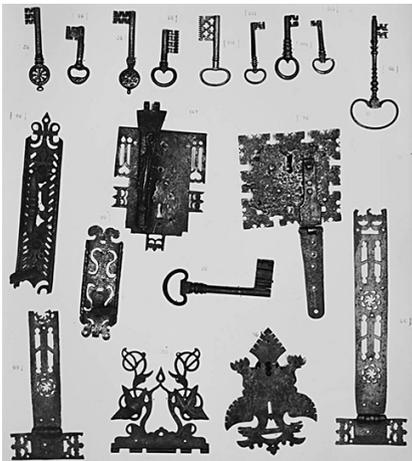


Fig. 16 – Manifattura italiana, *Serrature, chiavi, bandelle*, dono del Conte Renato Pace, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



Fig. 17 – Manifattura italiana, *Copriserratura con puttini alati*, dono del Conte Renato Pace, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

qualità, risalenti al XIV-XV secolo, e alle quali la Brugnoli, divenuta direttrice di Palazzo Venezia, dedicò alcune schede pubblicate sia nel «Bollettino d'Arte» che nei cataloghi relativi all'attività di restauro della Soprintendenza e una piccola esposizione nell'appartamento Barbo.

Con l'uscita di Maria Vittoria Brugnoli dalla direzione della Soprintendenza, l'organizzazione del Museo delle Arti decorative si è spezzato a seguito di soluzioni provvisorie.

Il mondo della cultura avrebbe voluto un piano organico e razionale per i due musei, da realizzarsi nello spirito di una collaborazione autentica fra mondo degli studi e Amministrazione delle Belle Arti, nella consapevolezza che le contrapposizioni più pericolose sarebbero giunte dall'insensibilità e indifferenze della classe politica che spazzò via velocemente tanti progetti mai più ripresi.

A tutt'oggi solo gli addetti riescono a distinguere le opere del M.A.I. dal resto delle collezioni di arte applicata e comunque parliamo di oggetti ai quali il pubblico può tuttora accedere con grande difficoltà.

Massimo Ferretti

Soltanto in vista di un ritratto 'tipologico'

C'è qualcosa di azzardoso, davvero, sia nell'avermi invitato a parlare, sia nell'averlo accettato; e la ragione è semplicissima: non ho mai conosciuto di persona Maria Vittoria Brugnoli. L'ho soltanto intravista pochissime volte durante il breve, ma non brevissimo periodo in cui fu Soprintendente a Bologna (un incarico molto delicato: subentrava a Cesare Gnudi, che per tanti anni aveva fatto di questa figura 'amministrativa' una presenza incisiva nella vita culturale della città). Perché correre questo azzardo, allora? Evidentemente, sia da una parte che dall'altra si confida nel fatto che proprio questa condizione di 'distanza', senza legami affettivi, possa servire ad una forma particolare di ricordo. Proverò a spiegare questa particolarità con un'analogia, buona ad intendersi almeno fra storici dell'arte: il ritratto. Il mio intervento non servirà a completare quel ritratto di Maria Vittoria Brugnoli che è in programma oggi. Non potrà farlo se per ritratto s'intende la descrizione propriamente fisiognomica, individuale e somigliante, quale fu avviata al tempo di Giotto. Potrò suggerire soltanto qualche spunto in vista di un ritratto 'tipologico', per così dire; ossia un ritratto nella forma tipica dell'età medievale (restando inteso che neanche questa fu propriamente arbitraria). Avverto però che sarò costretto a servirmi di ricordi personali non meno che se parlassi di qualcuno che mi è stato familiare. E benché sia scelta almeno in parte obbligata dalla mancata frequentazione e più ancora da ragioni di brevità, e men che mai dovuta al bisogno di mettersi in piazza, sento il bisogno di scusarmi in anticipo per il modo un po' invasivo di parlare in prima persona.

Sarà stato cinque o sei anni fa, nel corso di un'esercitazione, non so più se in aula o fuori. Mi capitò di dire ai miei allievi pisani che

alla loro età avrei sperato di lavorare in Soprintendenza, non di rimanere all'Università; ed aggiungevo – quel che più conta – che non era soltanto una mia propensione: la pensava allo stesso modo buona parte degli studenti di storia dell'arte della mia età, anche quelli che uscivano da scuole diverse dalla mia. Notai subito (è il vantaggio di avere pochi studenti e di poterli guardare in faccia) che la cosa aveva provocato un certo stupore, come mi venne poi confermato da alcuni di loro. Un episodio da niente, si dirà; al più, una di quelle scintille che svelano di botto come l'avvicendamento generazionale ci riguardi ormai in pieno. Non sarebbe stato il caso di rammentare quell'episodio se non fosse che quel mezzo stupore stava ad indicare nel modo più semplice che nel giro di una quarantina di anni o poco più è cambiato qualcosa di profondo nel modo d'intendere il lavoro dello storico dell'arte. Qualcosa che forse non riflette subito l'immagine complessiva della nostra disciplina, l'ampiezza e natura del suo spettro, ma il fatto che l'opera di tutela non vi occupi più, molto probabilmente, quella posizione centrale che aveva allora. Fermiamoci pure. Non serve aggiungere come siano subentrati modelli di abilità comunicativa, promozionale ecc., più distanti da quell'orizzonte fatto innanzitutto di 'cose' in cui ci sembrava allora innanzitutto legata la storia dell'arte (gli scavi, le biblioteche, ecc.).

Non posso sapere quali fossero le aspirazioni di Maria Vittoria Brugnoli appena laureata, nel 1938. Immagino che per la sua generazione, che stava passando attraverso l'esperienza della guerra, il lavoro di tutela non si potesse configurare con quegli slanci di natura sociale, territoriale, politica, ma anche di sospetto verso il centro 'ministeriale', che lo renderanno così promettente, così entusiasmante agli occhi di chi era sui venti anni verso il 1970. Altro il quadro dei tempi e degli eventi; e dunque ben diverso il punto di avvio, se facciamo conto delle generazioni. Tutti noi sappiamo che sarà poi studiosa in grado di fare il suo lavoro sia in Soprintendenza che all'Università, ma i suoi primi passi li aveva fatti altrove. Seguendo un *iter* abbastanza consueto fino a qualche tempo fa, aveva cominciato a lavorare nella scuola, insegnando storia dell'arte nei licei. Non so se facesse a tempo a concorrere per l'abilitazione: non sarebbe stata comunque una deviazione dalla sua futura traiettoria. Chi scorra le liste degli abilitati all'insegnamento liceale di storia dell'arte, vi troverà infatti, quasi immancabilmente, quelli che sarebbero poi riusciti fra i migliori studiosi della loro generazione, spesso finiti poi nelle Soprintendenze. Già fra i primi abilitati della nuova

disciplina liceale, nel 1928, si erano contate le future Soprintendenti Fernanda Wittgens, Augusta Ghidiglia, Luisa Becherucci¹. Anche il predecessore di Maria Vittoria Brugnoli a Bologna, Cesare Gnudi, era passato in maniera brillante per quella prova. C'era, intendo dire, una continuità di fatto fra insegnamento liceale, universitario, lavoro nei musei o nelle Soprintendenze. L'esperienza fatta in un ambito era il miglior viatico ad affrontare l'accesso in un altro.

Maria Vittoria Brugnoli non arrivò all'insegnamento universitario direttamente da quello liceale, come accadeva per tante altre discipline, ma dalla Soprintendenza; e lo svolse in parallelo. Solo più tardi ebbe l'incarico d'insegnare Museografia. A questo punto, sempre per spiegarmi in poche parole e quindi in modo allusivo, proverò ad incastrare nel discorso quest'altro ricordo, ancora più personale. Benché non se ne vedano tracce bibliografiche significative, a partire dall'anno 1977-1978 mi fu affidato l'incarico di quella stessa disciplina all'Università di Bologna. Lo rammento per questa precisa ragione: presumo di essere stato il primo docente della materia che non fosse contemporaneamente in servizio (o lo fosse stato) presso una Soprintendenza o un Museo civico. Subentravo difatti ad Andrea Emiliani, passato ad insegnare altra materia, sempre a Bologna. A Pisa, da alcuni anni, lo stesso 'incarico' di Museografia era affidato a Luisa Becherucci, la direttrice degli Uffizi; mentre qui a Roma, nell'allora Facoltà di Magistero, l'insegnamento era coperto da Maria Vittoria Brugnoli. Non che l'insegnamento ci fosse ovunque, ma dove c'era sembrava naturale che fosse affidato a chi nei musei ci stava o c'era stato davvero, tutti i giorni. Il lavoro dello storico dell'arte, nelle sue diverse forme, restava tendenzialmente unitario, come si è detto; ma l'esperienza di cantiere aveva tutto il peso che doveva avere.

Non so, allora, se fosse proprio un buon segno che quell'incarico d'insegnamento venisse dato a me (che avevo rinunciato alla possibilità di andare in Soprintendenza), ma era un segno. Non sto affettando modestia e, tanto meno, vorrei sminuire il lavoro scientifico che da una quarantina di anni a questa parte è fiorito assieme agli insegnamenti di Museografia, di Storia del collezionismo, ecc., presenti ormai in ogni sede; non sempre o non necessariamente affidati a chi ha (o ha avuto) diretta pratica di musei e di tutela. Non è mio il compito

¹ Cfr. E. FRANCHI, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 79, 2003, pp. 5-20, p. 18.

di rievocare la parte, di quel lavoro scientifico e didattico, che fu svolta dalla Brugnoli. Né è questa l'occasione per tentare un più largo bilancio di quello spostamento di competenze pratiche verso l'ambito universitario. Facendo la somma dei 'più' e dei 'meno' è un campo in cui il recente sviluppo accademico delle nostre discipline ha dato frutti. Partendo dal lavoro didattico e dalle ricerche nate come semplici tesi, sono stati bonificati interi settori della storia della tutela, del restauro, del patrimonio; e non sarebbe sempre possibile che lo facesse chi per gran parte della giornata avesse continuato a lavorare in musei e soprintendenze, se a quei compiti pensava. In questo senso è stato un bene che l'insegnamento della Museografia (assieme ad altri) si sia più stabilmente radicato nelle nostre sedi universitarie. E tuttavia non si potrà tacere che, mentre il nostro scacchiere disciplinare si andava espandendo ed articolando, si sono indebolite le competenze non strettamente specialistiche di noi storici dell'arte; che mentre si stava parlando sempre più di continuità patrimoniale, scadeva la strumentazione utile a darne la descrizione unitaria, organica. È naturale che tale articolazione disciplinare, se può avere senso nei corsi universitari (ove sia ben pianificata), è destinata a riflettersi negativamente sul fronte operativo della nostra disciplina, nel lavoro 'sul campo'. Quando ci si proverà a fare la storia dello sfascio delle strutture della tutela avvenuto in questo paese, per quanto sia stato pilotato soprattutto dall'alto e con precise responsabilità politiche, sarà onesto tenere conto anche di questo. E l'Università italiana non potrà tirarsene fuori e darsi piena assoluzione.

D'altra parte, non capita neppure che musei e servizi di tutela possano configurarsi, com'è avvenuto in altri paesi, quale sponda alternativa ai rischi o della scomposizione specialistica o della prevalente declinazione metodologica della nostra disciplina. In molti dei nostri Musei civici la stessa figura del direttore che abbia competenze specifiche è ormai in recessione; tanto che non si fanno più concorsi per reclutare adeguati sostituti di chi se n'è andato in pensione. Altra storia da ripercorrere sarebbe quella della crisi del sistema di reclutamento universitario, ora sempre più marcatamente localistico: almeno nel nostro ambito disciplinare, quello vecchio consentiva ancora di attingere dalle fila degli addetti alla tutela. Ci furono spesso travasi significativi fra i due contigui bacini professionali (a metà degli anni Settanta ben quattro funzionari di Soprintendenza vinsero il concorso per professore ordinario di storia dell'arte all'Università, preferendo rimanere in servizio nelle strutture d'origine: vuol pur dire qualcosa).

Tutto questo, tornando a Maria Vittoria Brugnoli, è servito soltanto a dire che il suo profilo culturale e operativo – considerato come 'tipo' – è ormai distante da noi. Per un po', è nell'ordine delle cose, questa sensazione di distanza; ma per altri e sostanziali aspetti, no: e non è che ogni svolgimento vada registrato come avanzamento o conquista. Nessuno si sogna oggi di recuperare terreno agitando il ricordo di Adolfo Venturi o della sua Scuola di specializzazione. Ma, per sintetizzare all'estremo, solo il modo meccanicamente trionfalistico, brillantemente acritico con cui pochi mesi fa una parte significativa dell'opinione 'colta' italiana ha accolto un'operazione di esplicita autodistruzione istituzionale come la nomina dei direttori dei grandi musei italiani, e soltanto perché il reclutamento era stato fatto 'anche' fuori d'Italia, mentre l'intera operazione appariva già fallita nel momento in cui da fuori erano giunte pochissime candidature di peso, non consente grandi speranze a largo raggio (rispetto a poco più di un anno fa, faccio questo aggiornamento del *cahier de doléances*). E se almeno si avesse la franchezza, da parte di questa mediocre leva politica e giornalistica, di ammettere in modo critico che «i musei appartengono ormai alla categoria dei mass media», come ha ben visto Yves Michaud², senza gli addobbi retorici e patri di «Bellezza&Civiltà», senza asservimenti economicisti sbagliati innanzitutto perché di troppo breve respiro, allora si potrebbe cominciare ad intavolare un progetto più chiaro ed adeguato alla realtà di questi giorni.

Non l'ho ancora finita, però, con i ricordi personali: servono ad aggiungere ancora qualcosa. Mi sono chiesto, venendo qua: quando devo aver incontrato per la prima volta il nome di Maria Vittoria Brugnoli, intendo dire da lettore? Di certo, sarà capitato su «Paragone», a cui mi ero abbonato prestissimo, ma non è quello che ora interessa. Credo invece che interessi il contesto bibliografico in cui il suo nome mi è rimasto impresso, quello a cui ancora oggi per me istintivamente si lega. Già negli anni del liceo e soprattutto da matricola avevo scoperto che presso il Museo di San Matteo a Pisa (più tardi al Palazzo Reale, a un passo dalla Facoltà di Lettere) c'era una ricca biblioteca di storia dell'arte. Era aperta a chiunque, ogni giorno (cosa che oggi non accade più, neppure, ad esempio, in un museo del calibro della Pinacoteca di Bologna). Significò la scoperta di tante riviste e libri e autori, collane e repertori i cui nomi erano già fissati nella memoria

² Y. MICHAUD, *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris 2003.

attraverso le bibliografie della vecchia «Biblioteca d'arte Rizzoli» (e cose simili). Com'è capitato a tutti, passavo ore a scorrere le costole dei libri sugli scaffali o a sfogliare voracemente le riviste dalla prima all'ultima pagina (non sarebbe stato immaginabile andare a cercare un articolo e richiudere subito l'annata). La storia dell'arte trovò così la sua incarnazione cartacea. Fra le altre cose feci la scoperta del «Bollettino d'Arte»; e lì, nei fascicoli degli ultimi decenni, il nome di Maria Vittoria Brugnoli era ricorrente. Fu allora che entrò nella mia memoria di lettore di cose storico-artistiche, ma vi entrò (non sembri riduttivo a chi le è stato vicino), quasi in subordine alla rivista. Perché? Ci può essere una prima, superficiale ragione. Sono ora andato a controllare ed ho trovato che appariva dove poteva essere maggiormente visibile: nel paratesto. Compare difatti in fronte ad ogni fascicolo a partire dal 1949, come segretaria di redazione (subentrando all'archeologa Luisa Banti) e ci rimane fino al 1961, ma solo perché dall'anno successivo comincia a figurare fra i numerosissimi redattori.

Non sta a me, ripeto, parlare dei suoi lavori scientifici comparso sul «Bollettino d'Arte». Le mie lontane percezioni bibliografiche hanno invece senso proprio in rapporto alla particolare fisionomia di questa rivista, nei cui fascicoli c'erano rubriche dedicate a restauri e nuovi acquisti; semplici schede dedicate al lavoro di Soprintendenza; e nei primi anni Cinquanta, c'erano immagini con gli allestimenti di musei e di mostre. Fu anche sfogliando quelle pagine che credo di aver cominciato a capire quali dimensioni concrete ed operative avesse il mestiere dello storico dell'arte. Se cercassi ora di spiegare perché è diventato meno facile farsi un'idea simile attraverso le annate più recenti della stessa rivista, e perché non sia più così immediata quella compresenza di situazioni locali in un più largo quadro nazionale, il discorso si diramerebbe troppo. Ma mi pare che nell'evoluzione di quella specifica forma editoriale si debba leggere la crisi della struttura ministeriale, incapace di gestire anche quel ruolo di centralità.

Sarei però insincero se dicessi che quando sarebbe piaciuto andare a fare lo storico dell'arte in Soprintendenza i modelli di funzionario venissero riconosciuti soprattutto nella generazione di Maria Vittoria Brugnoli, specialmente se erano di estrazione romana, ministeriale. Chi ha avuto venti anni attorno al 1970, ha vissuto una forte spinta all'aggregazione con altre classi generazionali; ma erano quelle dei fratelli maggiori, non dei genitori. Nel campo della tutela c'era la speranza di riuscire a fare qualcosa di un po' diverso, maggiormente diffuso

nei luoghi e presente nella vita sociale. Ora che sono state stolidamente distrutte le strutture amministrative in cui quella generazione aveva operato, entro un quadro di difficoltà materiali com'era quello degli anni Cinquanta (per non dire della guerra e del dopoguerra immediato), il rispetto per loro è decisamente cresciuto.

MARIA VITTORIA BRUGNOLI
DOCENTE UNIVERSITARIA

Fiorenza Rangoni

*Le tesi di museologia e di storia del collezionismo**

L'attività di docente della professoressa Brugnoli, non secondaria rispetto al suo profilo di studiosa e di funzionaria dell'Amministrazione dei Beni Culturali, può essere ben illustrata dagli argomenti di tesi di laurea da lei assegnati negli anni del suo magistero, almeno da quelli 'rintracciati', lasciando aperto il campo ad ulteriori eventuali acquisizioni.

L'arco temporale si svolge dall'anno accademico 1976-1977 al 1982-1983.

Le tesi, rispetto ai numeri di oggi, non sono numerose, una decina. Ma la quantità è dato assai opinabile, considerata una struttura universitaria completamente diversa da quella odierna. Restano invece inconfutabili l'apertura verso temi di ricerca che erano allora di estrema attualità nel dibattito sulla funzione sociale e didattica dell'arte e la qualità dei risultati.

Nell'archivio Brugnoli, attualmente conservato presso il nostro Dipartimento, non sono rimaste tracce di progetti o riflessioni circa l'assegnazione delle tesi. Ricordo, se mi posso permettere una memoria personale, che l'assegnazione avvenne, in alcune occasioni, in modo collegiale: essendo io allora dall'altra parte del tavolo non sono in grado di dire se il collegio docente discutesse prima in conclave gli argomenti da assegnare e se quindi essi seguissero una logica interna alla ricerca dell'allora Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero, o se ciascun docente proponesse agli studenti *hic et nunc* i

* Ringrazio il collega ed amico Borsellino per avermi invitato a partecipare a questa Giornata e vorrei precisare che farò riferimento, nella citazione delle tesi, all'anno accademico in cui sono state discusse, non potendo risalire al momento dell'assegnazione.

temi. Comunque sia stato, gli argomenti che sono stati svolti erano, torno a dire, della massima attualità e proiettati ad esplorare temi ancora del tutto inediti.

Gli argomenti discussi possono essere divisi grosso modo in quattro classi:

- Museologia e Museografia
- Storia del collezionismo
- Didattica museale
- Storia del restauro

Museologia e Museografia

La prima tesi assegnata dalla Brugnoli riguardava *Il Museo di Atanasio Kircher* elaborata da Roberta Rezzi e discussa nell'a.a. 1976-1977, correlatore di questa tesi e di quelle citate di seguito è stato il collega Enzo Borsellino. Si trattò di ricostruire l'origine e la storia del Museo Kircheriano, fondato nel 1651 dall'enciclopedico gesuita Padre Athanasius Kircher, disperso tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento tra il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il Museo Nazionale Romano ed il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini», di seguirne le varie manomissioni e di ricostruirne la fisionomia museografica attraverso il confronto delle fonti (gli inventari De Sepi e Bonanni).

Indubbiamente uno studio che potremmo definire d'avanguardia poiché, nonostante non mancassero ricerche su Athanasius Kircher, l'attenzione al suo 'museo' appariva ancora frammentaria e legata soprattutto ad aspetti non museologici e museografici. Il saggio di Roberta Rezzi *Il Kircheriano, da museo d'arte e di meraviglie a museo archeologico*, figurerà nel primo importante studio sul Gesuita intitolato *Enciclopedismo in Roma barocca* del 1986¹. Da questo momento in poi sarà un fiorire di studi sull'argomento ma quello della Rezzi risulta ancora citato negli studi più recenti.

Maria Vittoria Brugnoli aveva anche iniziato un percorso di ricerca museografica relativa ai musei del territorio laziale riguardanti sia la

¹ R. REZZI, *Il Kircheriano, da museo d'arte e di meraviglie a museo archeologico*, in *Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di M. Casciato, Venezia 1986, pp. 295-302.

storia degli oggetti e delle collezioni, sia la conservazione dei materiali e l'inesistenza di strutture, anche minimali, di avvicinamento del fruitore ai contenuti. Non era soltanto un interesse classificatorio a guidare la docente, ma la consapevolezza della centralità culturale della 'struttura museo' nel territorio, soprattutto quello più lontano dalla grande città.

Un'idea germinale e condivisa che ebbe poi concretizzazione alcuni anni più tardi nella ricerca «I Musei Locali del Lazio» diretta da Bruno Toscano, prodotto che vide le stampe nel «Bollettino d'Arte», organo ufficiale dell'allora Ministero per beni culturali e ambientali (1985)².

La metodologia di lavoro da parte del laureando prevedeva una ricerca storica – origine e storia del museo – l'illustrazione e l'analisi del sistema espositivo esistente, la schedatura delle opere, il rilevamento di problemi di conservazione, di esposizione e di didattica in senso lato, e infine la presentazione di un possibile progetto di riordino secondo i criteri museografici e didattici che si stavano fissando in quegli anni; il tutto era in stretta relazione con il contemporaneo dibattito assai acceso sul ruolo del museo nella società, fosse esso diocesano o civico, o statale.

Il primo ad essere studiato fu il *Museo Diocesano di Orte* nell'anno accademico 1978-1979 a cura di Daniela Cardinale; seguirono nell'anno accademico 1979-1980 il *Museo Diocesano di Velletri* e il *Museo Civico di Viterbo e la sua collezione di sculture medievali e moderne*, tesi rispettivamente di Anna Gogosi e Fiorenza Rangoni.

Affrontare tali argomenti significava per il laureando non soltanto un accurato lavoro bibliografico e di ricerca documentaria, bensì anche il contatto diretto con i luoghi, le opere e le persone, l'interagire con le istituzioni (direttori del museo – quando v'erano – funzionari della Soprintendenza, archivisti, ecc.); relazioni non sempre facili, tutt'altro, poiché spesso la diffidenza delle istituzioni nei confronti dello studente, faceva aggio sulla possibilità e sulla occasione di discutere serenamente e a viso aperto di problemi di grande attualità.

Molto è cambiato nella percezione del museo nel corso dei decenni trascorsi e molto è cambiato nella sua gestione, molto spesso in meglio: ognuno dei musei qui citati ha un sito web più o meno sviluppato o in costruzione in cui si possono effettuare 'navigazioni' esplorative molto interessanti, e ricavare informazioni utili; insomma si è realizzato, in parte almeno, quello che, un po' utopisticamente, desideravamo diventasse un museo.

² *I musei locali del Lazio*, in «Bollettino d'arte», LXX, 1985, 30, Supplemento.

Non sono in grado di dire quanto abbiano contato le nostre tesi nelle linee di sviluppo e di miglioramento intraprese da parte degli enti responsabili, devo con rammarico però ritenere che nulla abbiano contato, dal punto di vista della conservazione, se nel 2005 è crollata una parete della sala della pinacoteca del Museo Civico di Viterbo, laddove già molti decenni fa avevo segnalato nella mia tesi gravi problemi statici, di cui, per altro non ero la sola ad essere a conoscenza.

Storia del collezionismo

L'ambito della storia del collezionismo vide anch'esso temi di ricerca nuovi, quanto relativamente nuova era la disciplina. Nel 1980-1981 Giulia Davoli discusse la tesi *Le esposizioni d'arte a Roma nei secoli XVII e XVIII* e nel 1982-1983 Stefania Cormio discusse *Il Cardinale Silvio Valenti Gonzaga collezionista, tutore, promotore delle Belle Arti nella Roma Papale al tempo di Benedetto XIV*.

Al tema delle 'mostre d'arte' che si tenevano in vari luoghi di Roma (Oratorio di S. Giovanni Decollato, Virtuosi al Pantheon, S. Salvatore in Lauro, S. Bartolomeo dei Bergamaschi, ecc.) era stata assegnata dagli studiosi, fino ad allora, ben poca importanza. Citiamo dall'introduzione della tesi della Davoli:

«La scelta di questo argomento [...] è stata determinata dalla volontà di chiarire un tema storico-artistico ancora aperto all'indagine, dal momento che la letteratura se ne è occupata sinora più a livello di curiosità culturale che di studio critico vero e proprio. Fatta eccezione per due studiosi, Haskell e Koch, più direttamente attenti al problema, gli altri lo hanno preso in considerazione di sfuggita [...] occasionale riflessione legata per relazioni episodiche agli argomenti temporaneamente studiati».

Lo studio di Giulia de Marchi³ sulle esposizioni in S. Salvatore in Lauro vedrà la luce solo nel 1987.

Al raffinato collezionista di dipinti Silvio Valenti Gonzaga, segretario di Stato di Benedetto XIV e redattore dell'editto *Proibizione della estrazione delle statue di marmo o metallo, pitture, antichità e simili* (5 gennaio

³ G. DE MARCHI, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725); stime di collezioni romane note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1987.

1750) in forza del quale le opere confiscate dovevano essere destinate ai musei e la cui quadreria è stata immortalata dal pennello di Pannini, erano stati dedicati, fino a quel momento, solo quattro contributi a stampa e non strettamente correlati alla sua collezione, così che la pubblicazione dell'articolo derivato naturalmente dalla tesi della Cormio, *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, pubblicato nel «Bollettino d'Arte»⁴, aprirà la strada ad una notevole serie di studi a cui contribuirà ancora nel 1992 la stessa Cormio con l'articolo: *L'inventario degli arredi del cardinale Valenti Gonzaga* in «Antologia di Belle Arti»⁵.

A queste ultime si deve aggiungere un altro studio importante per argomento e per difficoltà: la tesi sulla collezione del Cardinale Joseph Fesch, zio di Napoleone Bonaparte, una parte della quale (un migliaio di dipinti) costituisce il nucleo del Musée Fesch di Ajaccio fondato alla fine degli anni '50 del XIX secolo. Stefania Vannini, autrice dello studio, la discusse nel 1984-1985 e nel 1987 pubblicò il saggio *Il cardinale Fesch e la sua collezione* nel volume «Ville e Palazzi» della collana «Studi sul Settecento romano»⁶ curata da Elisa Debenedetti, studiosa che nel frontespizio della tesi risulta come relatore, mentre la Brugnoli come correlatore. Se ne evince che Vannini non era iscritta all'allora Facoltà di Magistero, bensì alla Facoltà di Lettere e Filosofia dello stesso Ateneo, La Sapienza.

Va a questo proposito ricordato che gli studenti di Lettere della Sapienza che allora volevano seguire il corso di Museografia dovevano necessariamente 'emigrare' al Magistero e a volte ne venivano così 'folgorati' da chiedere qui l'argomento di tesi.

Dunque l'insegnamento di Museografia e Museologia impartito presso la nostra Facoltà aveva riscosso interesse anche presso la 'sorella maggiore', che ne era priva. L'interesse era stato, peraltro, precoce se già nell'anno accademico 1981-1982 la Brugnoli figurava come relatore della tesi di laurea di Gabriella Bernardini, discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, molto significativa e di respiro molto ampio, che ebbe come correlatore Maurizio Calvesi.

⁴ S. CORMIO, *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, in «Bollettino d'Arte», LXXI, 1986, 35/36, pp. 49-66.

⁵ S. CORMIO, *L'inventario degli arredi del cardinale Valenti Gonzaga*, in «Antologia di Belle Arti», N.S. 39/42, 1991-1992, pp. 148-166.

⁶ S. VANNINI, *Il Cardinale Fesch e la sua Collezione*, in *Ville e Palazzi*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 3, Roma 1987, pp. 301-309.

Didattica museale

Questo lavoro della Bernardini che porta il titolo *Didattica dei Musei: teoria e sperimentazione* è ovviamente strettamente legato alle riflessioni, anche internazionali, dell'ambiente intellettuale storico artistico che si interrogava sulla 'funzione didattica dei musei'. Relativamente allo specifico argomento della didattica nei musei storico-artistici, come si ricava dal passo introduttivo di seguito riportato, la laureanda prende infatti in considerazione il panorama europeo:

«Nella prima parte di questo lavoro, attraverso l'esame di scritti teorici, atti di convegni e interventi su riviste specializzate, dal 1945 ad oggi - in ambito sia nazionale che internazionale - metterò a fuoco alcuni punti chiave attorno a cui si possono organizzare attività didattiche che inseriscano attivamente il museo nella formazione del ragazzo e permettano quindi, in seguito, all'adulto di servirsi abitualmente di questo istituto come di uno strumento di aggiornamento culturale e di funzione estetica. [...] esaminerò le potenzialità educative che esso [il museo] offre e/o potrebbe offrire ulteriormente, attraverso l'esame di esperienze didattiche effettuate negli ultimi decenni in alcuni musei italiani e stranieri - limitandomi all'Europa occidentale - e di materiali pubblicati dalle varie sezioni didattiche [...] ponendo l'attenzione in modo particolare sul rapporto tra musei e scuola dell'obbligo»⁷.

Argomenti analoghi erano però stati anticipati di alcuni anni in una tesi di altrettanto ampio respiro e apertura intellettuale. Nell'a.a. 1977-1978 Ana Maria Rybko affrontava la didattica dei musei storico-artistici negli Stati Uniti. Una tesi che inevitabilmente stimolava il confronto tra un processo di didattica museale ben più progredito di quello italiano, anche se non privo di difetti e mancanze, ed i tentativi di 'laboratorio' e sperimentali che si andavano organizzando al tempo nel nostro paese⁸.

⁷ G. BERNARDINI, *Didattica dei Musei: Teoria e Sperimentazione*, tesi di laurea, a.a. 1981-1982, Università degli Studi di Roma, Relatore prof. M.V. Brugnoli, Correlatore prof. Maurizio Calvesi, pp. 2-3.

⁸ La copiosa documentazione (libri, fascicoli, opuscoli, ecc.) sulla attività didattica allora svolta da molti musei italiani e stranieri raccolta durante il lavoro di ricerca delle tesi sopra citate è stata poi donata alla Biblioteca del Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi Roma Tre dove è attivo un corso di perfezionamento di Didattica generale e museale.

Storia del restauro

Ancora resta da citare la tesi di Maria Gabriella De Monte *Il restauro della statuaria nei secoli XV e XVI* discussa nell'a.a. 1982-1983. Tesi, questa, che diversamente dalle altre, in cui era immediato il rapporto di esperienza concreta tra lo studente e l'oggetto dello studio, ha maggiori affinità con la teoria e la storia del restauro, affrontando il tema dell'evoluzione del concetto di restauro in rapporto con l'antico attraverso una attenta rilettura delle fonti e della bibliografia sull'argomento.

Credo non siano necessarie conclusioni per questa carrellata di soggetti di studio, solo un pensiero deferente a Maria Vittoria Brugnoli e un po' di nostalgia per la nostra gioventù.

Simone Selvaggi

Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte
e di antichità dall'antico al secolo XVIII.

Riflessioni di uno studente sul testo di Maria Vittoria Brugnoli

Ringrazio vivamente il professore Borsellino di avermi invitato a partecipare a questa Giornata di studio in ricordo della storica dell'arte, nonché funzionaria dell'Amministrazione dei Beni Culturali e docente universitaria Maria Vittoria Brugnoli. Io, studente di Storia e conservazione del patrimonio artistico-archeologico presso l'Università Roma Tre, non ho avuto il piacere e l'onore di conoscerla personalmente, ma fortunatamente mi si è presentata l'occasione di scoprirne gli interessi e le qualità intellettuali attraverso la lettura del suo testo sulla Storia del collezionismo (Fig. 1). Frequentando il corso di Museologia del professore Borsellino mi sono trovato a studiare questo libro della Brugnoli e, nonostante i timori iniziali e le preoccupazioni per la vastità dei contenuti propri della Storia del collezionismo, leggendolo pagina dopo pagina, mi sono accorto che essi andavano svanendo lasciando il posto a emozioni e curiosità crescenti. Trapela dalle pagine del testo una passione dell'autrice nel ricostruire le vicende di quelli che nel corso del tempo erano stati i promotori e gli iniziatori delle prime forme di collezione, di coloro che per primi, avendo compreso il valore estetico e culturale dell'arte, o anche, il suo intrinseco messaggio di *status symbol*, avevano raccolto o commissionato opere per il proprio piacere e interesse conservandole in ricche e private dimore aperte alla fruizione di pochi.

Il volume, dopo una nota introduttiva curata dal professore Enzo Borsellino, che chiarisce e distingue i concetti di Museologia e Museografia come due aspetti paralleli di un medesimo interesse museale, si articola in due parti: la prima, dedicata a *Il collezionismo*



Maria Vittoria Brugnoli

Dal privato al pubblico

Note sul collezionismo
d'arte e di antichità
dall'antico al secolo XVIII

a cura di Enzo Borsellino

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

Fig. 1 – Copertina del volume M.V. BRUGNOLI, *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, Roma 2010

dall'antichità al secolo XVII, affronta il fenomeno dalle prime forme sviluppatesi nel mondo greco e romano fino al Seicento; la seconda riguarda invece il XVIII secolo ed è intitolata *Il Settecento: dal privato al pubblico*. In questa parte vengono analizzati le grandi innovazioni e gli importanti mutamenti storici che nel Settecento portarono alla nascita dei primi musei pubblici, come il *Musée de la République* istituito nel 1793 nella *Grande Galerie* del Louvre e il *Musée des Monuments Français* del 1795, che ospitava le sculture provenienti, principalmente, dalle chiese soppresse o distrutte nel corso della Rivoluzione Francese, che rischiavano di andare disperse.

Il museo diventa, a partire da quegli anni, il luogo di apprendimento e di cultura e il fine educativo è alla base delle aperture pubbliche di quelle collezioni private riconosciute come elementi costitutivi della storia e della civiltà, come ben esprime l'antico aforisma citato nel libro della professoressa Brugnoli: «soltanto gli uomini istruiti sono liberi»¹.

Un fine, quello educativo, caro all'autrice che ci lascia con questo lavoro traccia evidente di tutti i suoi interessi, dei suoi studi e le basi per un buon processo di crescita culturale.

Nella prima parte, invece, il volume illustra come con l'Umanesimo prima e il Rinascimento dopo si aprì la strada a più ampi aspetti del collezionismo che investivano anche gli ambienti destinati alle preziose raccolte; la Brugnoli si sofferma, infatti, sull'importante fenomeno degli studioli, luoghi privati dove il principe si rifugiava circondato da opere d'arte e oggetti vari, testimonianze dei propri interessi e destinate a saziare gli appetiti estetici ed intellettuali. Allo stesso tempo, non tralascia di citare raccolte minori precedenti come quella del notaio Forzetta, conosciuta purtroppo solo attraverso una 'nota' del 1335 e indagata dalla stessa studiosa con efficaci strumenti filologici che permettono di dare ai termini citati significati più corretti.

Maria Vittoria Brugnoli esamina anche molti aspetti artistici e collezionistici del XVII secolo e in particolare quelli del Seicento romano, come si può evincere dal capitolo sull'*Età d'oro del collezionismo* nel quale offre al lettore, e quindi allo studente, un panorama esaustivo delle principali collezioni d'arte e di antichità che si formarono a Roma e fuori di Roma grazie all'interesse e alla disponibilità economica di appassionati membri dell'élite sociale dell'epoca: monarchi, principi,

¹ M.V. BRUGNOLI, *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, a cura di E. Borsellino, Roma 2010, p. 13.

nobili, cardinali, ma anche ricchi borghesi, eruditi ed artisti.

È merito di questo testo se ho imparato quanto l'amore e la passione per l'arte spinsero collezionisti come Scipione Borghese a far trafugare di notte la tanto da lui agognata *Deposizione* di Raffaello dalla chiesa di San Francesco a Perugia o a minacciare di incarcerare il Domenichino che non voleva cedergli la famosa *Caccia di Diana* commissionata dal cardinal Pietro Aldobrandini o, infine, a farsi destinare, tramite lo zio papa Paolo V, un numeroso gruppo di quadri sequestrato nella bottega del Cavalier d'Arpino a compensazione dell'assoluzione dalla condanna per detenzione abusiva di archibugi comminata nei riguardi dell'artista.

Come scritto dall'autrice, il Seicento fu il secolo del grande collezionismo in cui nuove e importanti collezioni nacquero dalla dispersione e vendita di raccolte, altrettanto importanti, più antiche. Se tale fatto causò gravi perdite in Italia al contempo determinò l'avvio delle grandi collezioni europee: si pensi, ad esempio, alla collezione Gonzaga che da Mantova arrivò a Londra, oppure a quella d'Este che da Modena giunse a Dresda, o ancora quella Giustiniani che da Roma finì a Berlino.

Dal volume ho inoltre appreso come in mancanza di originali i collezionisti richiedessero i calchi delle sculture più famose o le copie dei dipinti dei grandi maestri che aggiungevano senza problemi alle loro raccolte.

Nel Settecento, come spiega la professoressa nel libro, si ha maggior senso critico dell'arte e aumentano gli studi su di essa nei suoi vari ambiti; si sente un bisogno crescente di aprire al pubblico le collezioni come fondamento del progresso storico e intellettuale dell'uomo e della società, secondo un fine pedagogico. Tutte queste premesse, frutto delle speculazioni scaturite da fenomeni culturali come l'Illuminismo, portarono alla nascita dei primi musei pubblici e alla costruzione di edifici museali appositamente progettati. A Roma si ebbe nel 1734 l'apertura al pubblico, per l'utilità sia degli artisti che degli studiosi, del Museo Capitolino di cui fu promotore papa Clemente XII Corsini. Intorno agli anni '50 del Settecento papa Benedetto XIV Lambertini, il papa dei dotti, istituì la Pinacoteca Capitolina, anch'essa con accesso libero al pubblico e ai «forastieri», cioè i turisti, salvando dalla sicura dispersione due importanti collezioni private messe in vendita in quegli anni: quella Sacchetti e quella Pio di Savoia. E ancora Roma costituisce un ulteriore primato con la fondazione del Museo Pio-Clementino, avviato nel 1771 da Clemente XIV e concluso dal suo

successore Pio VI Braschi, che segna un passaggio notevole verso l'istituzione del museo pubblico.

Ho appreso dal professore Borsellino, durante la presentazione del corso e dei testi da studiare, che la professoressa Brugnoli, avendo toccato con mano la necessità per lo studio della sua materia di un manuale che ne fosse guida, forniva agli studenti durante il suo insegnamento universitario delle dispense per rimediare alla mancanza di un testo base. In questi fascicoli, che ho potuto consultare per curiosità presso la Biblioteca «Luigi Grassi» del nostro Dipartimento, e che risalgono alla fine degli anni '70 e inizi '80, ho ritrovato i temi fondamentali poi confluiti nel 2010 nel testo che mi è stato consigliato di studiare, che, a mio avviso, è molto più di un manuale.

L'autrice affronta in modo coinvolgente, seppure a volte con termini ed espressioni difficili per noi studenti, almeno ad una prima lettura, un tema complesso come quello della storia del collezionismo, selezionando gli argomenti più significativi del fenomeno analizzato fino alle soglie del XIX secolo, quando il concetto di raccolta di pubblica utilità si era ormai ben codificato. Questa è la ragione, io credo, della indicazione, riportata nel titolo, che si tratta di «note» sul collezionismo d'arte e di antichità. Del resto, come dichiara espressamente nella sua premessa, Maria Vittoria Brugnoli introduce un efficace parallelo tra la difficoltà a tracciare una totale storia del collezionismo e dei musei e il tentare di comporre una pinacoteca universale come era stato già anticipato dall'Algarotti nel XVIII secolo quando aveva affermato che «è opera quasi che infinita avere quadri di ogni pittore»².

² *Ibid.*

CONCLUSIONI

Bruno Toscano

Spirava un buon vento per la conservazione

Mi è stato chiesto di concludere questo convegno, ma io penso che le conclusioni siano già state tratte e che il compito è stato assolto, come meglio non si potrebbe, da Massimo Ferretti. Poiché però devo ricavarmi uno spazio, scelgo un obiettivo che a me sembra di particolare importanza, se non il punto centrale, cioè l'esigenza di storicizzare la generazione a cui apparteneva Maria Vittoria Brugnoli.

Se procediamo in modo il più possibile oggettivo, senza eccessive asprezze ma anche senza edulcorazioni, non possiamo che constatare che i caratteri identitari di quella generazione di addetti alla tutela costituiscono nell'insieme un patrimonio che non ha avuto eredi, o almeno non li ha avuti in misura proporzionata al suo valore. A mio parere, la generazione della Brugnoli e – aggiungo – quella, immediatamente precedente, di Giorgio Castelfranco, appartengono, nella storia dell'esercizio della tutela, ad una fase che definirei 'etica', un aggettivo che sembra adatto anche per caratterizzare un periodo della ricerca storico-artistica, segnata da analoghe oscillazioni.

Se si può registrare una fase etica della tutela, si sottintende che non tutte le fasi sono uguali. Ma allora, qual è il contrario di una fase etica? Seguendo ordinarie distinzioni filosofiche, il contrario di una fase etica è una fase 'edonistica'. Così come nella storia dell'arte, anche nella tutela e nei modi d'esercizio della tutela si succedono corsi e ricorsi in cui si alternano fasi etiche e fasi edonistiche. Purché, però, ci si intenda: si tratta di una chiave interpretativa che naturalmente va usata nel senso di ammettere anche eccezioni e sfumature.

Volendo dare una cronologia alla fase etica potremmo puntare sui decenni che hanno al centro la seconda guerra mondiale. In quegli

anni sono attivi nella pubblica amministrazione personaggi che, osservati da un contesto oggi così radicalmente mutato, appaiono sempre più lontani. A quella generazione, che merita veramente il massimo rispetto, appartenevano personalità come Lavagnino e Castelfranco ma anche figure più spiccatamente di funzionari, come Luigi Serra che era Soprintendente delle Marche. Questa generazione, che dedicava una particolare attenzione alla ricerca territoriale, era nutrita dalla piena consapevolezza che la conservazione in un paese come l'Italia deve essere concepita in relazione a un'identità nazionale non assimilabile a quella tedesca, o francese, o spagnola, ma a una realtà del patrimonio che possiede qualità distributive decisamente diverse. Operare in questa realtà per salvaguardarla equivaleva dunque a misurarsi con una incomparabile moltiplicazione di centri e nello stesso tempo con una presenza 'periferica' dei beni capillarmente diffusa. Era questo – e lo è nonostante tutto ancora oggi – il vero primato italiano, non certo quello del possesso del sessantacinque per cento dei beni mondiali, statisticamente fumoso eppure vantato anche da personalità ufficiali.

Dunque si può parlare di una vera strategia della tutela solo se è commisurata a questa identità italiana. Ma lo è sempre stata? Ha continuato ad esserlo anche dopo la generazione dei Serra, dei Lavagnino, dei Castelfranco, dei Viale, così come dopo la generazione successiva, cioè quella di Bruno Molajoli, Pasquale Rotondi, Maria Vittoria Brugnoli, figure di dirigenti in piena sintonia, come i loro più anziani colleghi, con le specificità dell'assetto del patrimonio artistico italiano. Fu certo anche questa vocazione ad agevolarli nel grave compito di garantire l'incolumità delle opere d'arte, esposte ad ogni rischio negli anni di guerra. Sono ben note in questo così arduo campo, in situazioni spesso avventurose, le benemerenze di Pasquale Rotondi; pari a quelle di Lavagnino e di Castelfranco, che avevano dovuto affrontare anche gli enormi problemi della protezione dai rischi dei bombardamenti. I funzionari della generazione immediatamente successiva, soprintendenti-storici dell'arte che rivestirono ruoli di primo piano nell'amministrazione a partire dagli anni Cinquanta, in una congiuntura che, anche se non più tragicamente connessa alla guerra in atto, era tuttavia piena di insidie, sono stati gli eredi naturali di questo particolare senso di impegno e responsabilità.

Conservo un ricordo diretto della figura di Maria Vittoria Brugnoli, che fu chiamata ad insegnare nello stesso Istituto universitario dove anche io insegnavo. Oggi mi sento portato a collegare il suo modo di

intendere il proprio ruolo di funzionario della tutela con tratti caratteristici della sua personalità umana. Con lei si instaurava un clima di cordialità non prima di aver superato una fase di distanza in cui tuttavia non si avvertiva alcuna diffidenza, piuttosto un'esigenza di serietà nel momento di impostare un rapporto fra colleghi. Figura femminile tutt'altro che fragile, anzi di solidità quasi 'marziale', la Brugnoli aveva superato con grande forza d'animo il gravissimo incidente di lavoro che avrebbe potuto costarle la vita, come purtroppo avvenne al restauratore che l'accompagnava, durante un sopralluogo nel sottotetto della chiesa abaziale di Grottaferrata. Non intendo certo cedere a idealizzazioni ma non è dubbio che ricerche per salvare opere nelle 'pieghe' della città e del territorio, perlustrazioni *intus et in cute* dei monumenti fossero, per dir così, l'occupazione abituale di quella generazione di addetti alla conoscenza e alla salvaguardia del patrimonio.

Ora, sarebbe improprio affermare che quella virtuosa stagione non abbia avuto alcun seguito. Il lavoro ammirevole svolto da funzionari della 'leva' successiva in aree delle Puglie o nell'Appennino emiliano, nelle valli piemontesi o nel Pistoiese e, un po' più tardi, al Tuscolo, in Basilicata e in Calabria sta a dimostrare il contrario. Tuttavia questi preziosi esiti finiranno per restare alquanto in ombra, mentre andrà configurandosi, con tanto maggiore evidenza in sedi metropolitane, un *modus operandi* cui mi sembra si attagli, appunto, l'etichetta di 'edonistico'. A caratterizzarne la fisionomia niente mi sembra più efficace che osservare inclinazioni e comportamenti che acquistano forte rilievo in coincidenza con l'avvento e l'ascesa dei media: l'estinguersi di una virtuosa attività di molti uffici, qual era lo svolgimento di campagne di ricognizione territoriale e la relativa presentazione dei risultati, e la concentrazione dell'interesse su grandi mostre, preferibilmente monografiche, raramente inserite in programmi generali di conoscenza e valorizzazione, più spesso legate ad aspettative di risonanza e di successo; in breve, la 'cultura degli eventi' e, parallelamente, l'attitudine ad allineare la produzione scientifica del museo o del patrimonio agli standard di un'editoria d'alto costo. Mentre viene sempre meno in mente di definire questo tipo di funzionario di nuova generazione «operatore della tutela», appare sempre più evidente il delinarsi della figura dell'«uomo d'immagine» che aspira a sedere nel *gotha* mediologico e soprattutto televisivo.

Non può meravigliare che il 'prodotto' di questa generazione si sia spesso rivelato piuttosto diverso da quello che ascriviamo a merito dei predecessori. Ciò, anche a causa del concretizzarsi di un altro aspetto,

che a me sembra da considerare non disgiunto dalle osservazioni precedenti. Allorché si attribuisce al termine ‘tutela’ l’estensione che le spetta, non si può dimenticare che in un paese come l’Italia un enorme patrimonio pubblico coesiste, e spesso interagisce nei significati, con un grande patrimonio privato. Questo è, a sua volta, alla base di un mercato che si è sviluppato a vari livelli, a cominciare da quello che si distingue non solo per trasparenza ma anche per particolare dignità culturale; tuttavia senza trascurare che nel quadro d’insieme non mancano certo più spregiudicati commerci. Allora può avvenire che si assottigli, fino anche a perdersi, il senso di distanza – diciamo, il limite di guardia – da comportamenti e da attività come quelli connessi al mercato, tanto più che non è al mercato che dovremmo chiedere di contenere giudiziosamente fenomeni come la dispersione e la esportazione. Personalmente, penso che un mercato illuminato può essere un buon alleato nella conservazione e nella tutela, ma quando l’equilibrio si rompe questa ‘alleanza’ fra pubblico e privato è all’origine di situazioni di incompatibilità e di vera e propria conflittualità. È anche vero che la memoria non ci soccorre se vogliamo citare le volte in cui simili situazioni sono state ufficialmente contestate e legalmente perseguite.

Su questo punto potremmo concludere assumendo che nelle fasi ‘edonistiche’ le attività istituzionali conseguenti alle prioritarie finalità di conservazione e tutela, esaltate nelle fasi ‘etiche’, sono state sacrificate ad un’indulgente vicinanza, che può dar luogo a problemi, con pratiche e aspirazioni caratteristiche delle grandi case d’asta e di antiquariato.

Del resto, un esame in chiave di corsi e ricorsi conduce alla constatazione che situazioni di evidente conflittualità in relazione a comportamenti poco trasparenti sono reperibili anche agli esordi della tutela di Stato. Nel rispetto della memoria di antichi maestri non è peccato ricordare che Adolfo Venturi concorse con il suo parere d’ufficio a provocare una delle perdite più clamorose per il patrimonio artistico italiano, cioè lo Studiolo di Federico da Montefeltro a Gubbio, di cui era proprietario il principe Massimo Lancellotti, che lo aveva allestito come una singolare altana in cima alla sua villa al Tuscolo. Fu la relazione stesa nel 1888 dal Venturi, allora Ispettore ministeriale delle Belle Arti, in cui asseriva che lo stato di conservazione del monumento era così compromesso «che sono rimaste solo poche tracce delle sue antiche parti», a sbloccarne la confisca cui lo Stato intendeva procedere in termini di legge. Rimasto in mani private, lo storico manufatto poteva entrare nel mercato: ciò che avvenne mezzo secolo dopo, con

il passaggio al noto mercante Adolph Löwi, che lo esportò prontamente in America; esattamente nel 1939, per colmo di ironia lo stesso anno in cui venivano promulgate le leggi Bottai sulla tutela. Dopo un eccellente intervento diretto da Olga Raggio, lo studiolo di Gubbio è tornato a splendere in una delle sale del Metropolitan Museum di New York. Certe sirene non risparmiarono il grande storico dell'arte italiana neanche quando era al vertice della sua fama. Il suo nome compare, associato a quello del Van Marle, nel frontespizio di un volume intitolato *Gemme d'arte antica italiana*, pubblicato da un editore milanese nel 1938. A colpirci, tanto più in confronto al pregio del libro in carta a mano, formato elefante e rilegatura in pelle con bordi dorati, sono la qualità delle opere, tutte di collezione privata, e le attribuzioni davvero incredibili, firmate dal Venturi.

Forse fu anche la consapevolezza di precedenti che, come quello dello Studiolo, non aiutavano certo la tutela, a contribuire al formarsi, subito dopo la guerra, di funzionari portati a esercitare con maggior rigore e vigilanza i loro compiti. È comprensibile che in ambienti che coltivavano altri interessi, fondati su un indulgente *laissez faire*, molti di loro fossero considerati invadenti, fiscali e vessatori. Un libro, brillante e beffardo, del vecchio militante futurista Antonio Fornari, che apparve nel 1950, *La ragioneria del Parnaso*, rifletteva indubbiamente anche preoccupazioni e malumori propri di quegli ambienti. Se si sente il bisogno di utilizzare polemicamente l'editoria, o la stampa, per dare un'immagine assai poco esaltante di funzionari o anche di studiosi, se ne può dedurre che la loro azione per la conservazione è stata davvero costante e rigorosa e che ha intaccato qualche interesse.

Spero che questa non sia, al momento di concludere, una considerazione consolatoria, ma esistono segnali che collocano decisamente *in partibus fidelium* la più giovane leva di funzionari. Nel più recente concorso per Soprintendenti storici dell'arte sono risultati vincitori alcuni fra i candidati più giovani, che oggi dirigono con grande energia importanti poli museali. La speranza che si sia aperta una nuova fase 'etica' sembra quasi paradossalmente avvalorata, come avveniva al tempo della *Ragioneria del Parnaso*, dalla diffidenza e dalla vera e propria ostilità che storici dell'arte che potrebbero dirigere Soprintendenze suscitano ancora una volta. Il brano di giornale che vorrei citare a supporto di questa speranza non possiede certo la destrezza pamphletistica di Fornari ma riflette come può una *opinio*, suffragata da leggi recenti, che è *communis* soprattutto nel contesto di un certo mercato

d'arte, cui risulta contigua l'autrice della nota:

«Da anni gli architetti delle Soprintendenze sono abituati a fare un mestiere leggermente diverso da quello per cui sono formati. Gli storici dell'arte meno, standosene questi più strenuamente arroccati nella loro torre eburnea di certezze o seducenti disquisizioni. Anche quando lavorano sul territorio, e devono 'tutelare' nella perenne frustrazione di non poter studiare, pubblicare, scrivere. [...] se gli architetti la spuntano nel sistema odierno dei Beni culturali rispetto agli storici, non sarà forse perché la nostra categoria [i. e. la categoria degli storici dell'arte] manca troppo spesso di senso pratico, concretezza, volontà di sporcarsi le mani scendendo dall'olimpico del bello?».

È un pensiero maligno, lo riconosco; ma sospetto di essere nel giusto se interpreto in un certo modo le virgolette apposte a 'tutelare' e soprattutto la natura di quelle qualità, la cui mancanza viene rimproverata ai funzionari storici dell'arte: «senso pratico, concretezza, volontà di sporcarsi le mani». «Suvvìa», così la scrivente (A. Orlando, *Il Giornale dell'Arte*, aprile 2015) sembra esortarli: «non fate troppo sul serio e rientrate nei ranghi!»

Al ricordo di Maria Vittoria Brugnoli mi permetto di unire un saluto agli storici dell'arte oggi impegnati nelle attività di tutela, che seguendo l'esempio di quanti li hanno onorevolmente preceduti svolgono con dedizione e competenza un compito, al quale li vincola anche un solenne articolo della Costituzione italiana. Lavorano in condizioni notoriamente precarie, con risorse del tutto insufficienti, per niente convinti che il miglior premio sia un'immagine in rete o qualche riga su un grande giornale.

RELAZIONI
FUORI PROGRAMMA

Emanuele Ojetti

A nostra zia Maria Vittoria

Buongiorno e grazie a tutti i presenti!

Penso che nostra zia, Maria Vittoria Brugnoli, sarebbe stata felicissima di questa iniziativa. Volevo leggervi il testo del messaggio di condoglianze del suo giardiniere: «è mancata una signora con la 's' maiuscola». Ecco: questo era lei.

Romana, come avete detto, ma di famiglia, diciamo, milanese quando Milano e la Lombardia non erano ancora 'italiani/e' nel senso proprio del termine, perché, se pensiamo che suo nonno era al Ministero della Pubblica Istruzione quando, dopo l'Unità, bisognava ancora 'fare gli italiani' (sono, tra l'altro, bellissimi i libri del nonno, Siro Corti, libri che raccontano l'inizio della storia nazionale e lei ne era la nipote!).

Suo prozio, Carlo Pietro Borgomaineri, era uno che si era imbarcato con Garibaldi per Marsala, cioè uno dei 'Mille'. Quindi lei costituiva, con le sue parentele, veramente un 'ponte' dal Risorgimento fino al moderno telefonino: avete visto anche dalle foto che la si poteva contattare, anche se con un po' di difficoltà, al cellulare!

Perché una signora con la 's' maiuscola? Perché, ovviamente, lei ha sempre tenuto distaccata la sua professionalità dagli affetti famigliari: noi nipoti, ad esempio, sapevamo pochissimo del suo lavoro e dei suoi studi. Quello che si può dire, in due parole, è che è stata sempre molto sicura delle sue scelte, che portava avanti fino alla fine, proprio un po' 'alla tedesca', e anche nelle discussioni, che potevano spaziare dalla politica al sociale, era impossibile farle cambiare idea.

Vorrei dare qui alcune note biografiche: lei, che mi piace ricordare era una grande amante della montagna, sposò non più giovanissima, nostro zio, il conte Renato Pace, pittore (noi presenti non siamo, infatti, suoi

nipoti diretti in quanto, Maria Vittoria Brugnoli, non aveva più parenti stretti e la sua famiglia finisce proprio con lei). Noi siamo nipoti di suo marito, pronipote, a sua volta, del Segretario di Stato di Papa Pio IX, il Cardinale Giacomo Antonelli. Insomma, nostra zia è cresciuta e ha vissuto in un ambiente familiare di grande rilevanza storica e forse per questo era un'attentissima ed appassionata lettrice della situazione politica italiana.

Penso che quello che è stato detto su di lei qui oggi abbia fatto aprire a noi nipoti un cassetto pieno di notizie che non abbiamo mai considerato o saputo. Io, ad esempio, mai avrei pensato che lei avesse fatto così tante cose nell'arco della sua vita e ringrazio tutti i presenti per i loro contributi in suo ricordo.

Ritengo, comunque, in aggiunta a quanto finora detto, di dover sottolineare ancora due importanti aspetti della sua personalità che, secondo me, sono molto interessanti: il primo, più serio, è che lei è stata una donna (con la 'd' maiuscola stavolta!) quando le donne contavano molto poco; una donna che si è creata da sola perché il suo percorso culturale sfociato nella storia dell'arte se l'è costruito unicamente con le sue mani, con tutte le difficoltà che ci potevano essere, appunto come donna, a cavallo tra la prima e la seconda guerra mondiale. Basti pensare che nostra zia è nata nel 1915 e che alla fine degli anni '30 era già 'su piazza'. Non era scontato, a quell'epoca, avere donne così forti. Il suo è dunque l'esempio che le donne possono conquistare quello che vogliono con grande passione, grande dedizione al lavoro e grande volontà.

L'altro aspetto, invece, è più una nota di colore: noi nipoti ci siamo sempre chiesti come nostra zia abbia potuto raggiungere la sua considerevole età di Novanta e passa anni sempre in buona salute. Solo negli ultimi mesi abbiamo riscontrato in lei qualche difficoltà, ma quasi fino alla fine dei suoi anni è stata benissimo. Mai malattie, niente. Qual era il segreto? Ricordo che una sera ero lì in casa sua quando era ancora vivo nostro zio. Chiacchieravamo di politica, poi mio zio si allontanò per andare in cucina. Incuriosito lo seguì domandandogli cosa stesse per fare. Lui mi disse che stava preparando la cena. «Cosa mangiate?» gli chiesi, «non lo vedi?», mi rispose. «Sto tagliando un'arancia a fette e ci metto un po' di zucchero». Ecco, questa era la loro cena. Non bevevano alcool e mangiavano come canarini!

Andrea Emiliani

*La politica delle arti prima di Maria Vittoria Brugnoli.
Dibattiti parlamentari tra gli anni '20 e '40 del Novecento*

B. Pace, *Per una politica delle arti.*
Discorso pronunciato alla Camera dei Deputati il 19 dicembre 1924

Era la prima volta che l'espressione entrava alla Camera ed era significativamente pronunciata, come titolo del suo intervento, da Biagio Pace il 19 dicembre 1924 di fronte agli scanni semivuoti. L'anno che era il '24, quello del delitto di Giacomo Matteotti, si concludeva dunque con una relazione del Governo nazionale che riconfermava gli *slogans* che vedevano nel patrimonio artistico un coefficiente determinante per «la formazione del carattere degli italiani» e anche per «l'utile economico» apportato alla nazione. Il clima evocato dalle parole di Pace è quello gratulatorio che diverrà consueto, sospeso tra valori della stirpe e arte come tradizione. Proprio per questo, l'esordio è nettamente contrario al marinettismo: «Il museo non è affatto nemico della macchina». E in più, «I nostri ordinamenti, se pur suscettibili di lievi ritocchi», sono di buona qualità, e così il personale tecnico. Tra un paio di mesi, Mussolini assumerà su se stesso la responsabilità dell'avvenuto, e anche interventi di questa natura sembrano allinearsi sul piano del garantismo.

La relazione si muove in più direzioni. Sul personale scientifico, ad esempio, è necessaria qualche osservazione. La prima si indirizza alla polemica sulla condotta personale e dei risultati di lavoro di alcuni direttori di musei capaci di precludere agli studiosi

«intere raccolte e magazzini rigurgitanti di materiale scientifico; e persino, stranissima cosa, impediscono al professore universitario di archeologia e d'arte di utilizzare il materiale di archeologia e di galleria per mettere talvolta in salvo effettive

responsabilità, più spesso per gelosie purtroppo frequentissime nel fegatosissimo campo degli eruditi».

Biagio Pace persegue il suo intervento disciplinare, tanto più singolare se si pensa che è il primo che egli compie, ed investe anche «la necessità di rendere sempre più regolare e uniformemente preliminare» il coordinamento delle pubblicazioni nel campo archeologico. L'oratore sottolinea, poi, il punto fragile del bilancio e annota invece il decoroso livello delle retribuzioni «ma ciò riguarda solo coloro che sono in carriera», invece per i giovani studenti sarebbe necessario un «riordinamento degli insegnanti archeologici» che «aprisse una carriera a chi s'è sobbarcato ad un laborioso perfezionamento triennale oltre la laurea».

Ci sono poi punti deboli, come ad esempio la numismatica che manca di personale specializzato. Bisogna «conservare all'Italia l'onorata tradizione degli studi antiquari». Se non possiamo aspettare che qualcuno venga a insegnarci la chimica organica, afferma pericolosamente Pace, (mentre al centro si grida: «Neppure quella possono insegnarci») tanto meno «non è possibile ammettere in qualunque modo che venga ad insegnarci storia d'Italia o dell'arte italiana, come è purtroppo avvenuto nel passato».

Ma ora si esamina il bilancio, che al 1924 destina all'Istruzione Pubblica qualcosa oltre un miliardo di lire: mentre «alle belle arti sono dedicati 33 milioni». Ma, attenzione, aggregati a questi sono «le spese di insegnamento artistico [che] superano gli 8 milioni»; oltre ai dieci milioni «per stipendi di personale», ed altri 3 indirizzati «all'arte moderna e ai palazzi reali». Insomma,

«per le ricerche, per le pubblicazioni, per i restauri dei monumenti, per gli acquisti e per l'incremento e la sistemazione delle raccolte, per la parte cioè positiva e vivente del programma, resta una cifra che è intorno ai 12 milioni».

Pace si arrischia a confronti polemici: come destinare soltanto 25 mila lire al Museo Nazionale di Roma, che deve comprendere dalle «uniformi dei custodi, ai restauri locali, acquistare opere d'arte, acquistare le scope e gli stracci per la pulizia», e pagare 50 mila lire l'allestimento «di lusso» dell'ufficio «di lavoro di un direttore generale di un Ministero»? E sì, ripete il relatore, che il Museo Nazionale è addirittura il Museo dell'Impero! Al Museo di Torino, poverino, «sono assegnate lire 4040» soltanto; e se «un miracolo si può fare da qualche direttore

di buona volontà, pure i miracoli sono sempre delle cose molto relative. Meglio pensare ad una opportuna, anzi doverosa, retribuzione più equa dei fondi».

Il ragionamento più serio e fondato riguarda i visitatori ed il bilancio che ne deriva. I visitatori dei musei italiani raggiungono il milione di unità, ed il bilancio degli ingressi al *tourniquet* è di 4 milioni di lire (evidentemente, si pagavano 4 lire). Ma il risultato è di miliardi a vantaggio dell'economia nazionale «senza, perciò, ridurre il problema artistico ed archeologico dell'Italia ad un volgare problema d'industria alberghiera», ma come un prezioso aspetto economico; che non è svalutare l'arte italiana «sol perché divenga oggetto di affari». E comunque, meglio l'arte che l'organizzazione turistica del gioco e del mercatino (la Camera commenta, ma è difficile comprendere l'allusione).

Pace ha una visione assai chiara del problema della tutela e degli investimenti artistici, nonché della connessione che corre tra turismo e grandi opere pubbliche. Occorre un progetto comune. E qui emerge la figura carismatica del Presidente del Consiglio, che

«respingeva allora la teoria che fa dell'arte una manifestazione di lusso, qualche cosa che può essere e può non essere, proclamandola per contro un bisogno essenziale della vita, la stessa umanità nostra, lo stesso nostro passato incancellabile».

E la sua «devozione mistica con cui ha peregrinato fra la bellezza di Agrigento e Siracusa, e le sue acute considerazioni e come le ravvivasse, accostandole alle ragioni medesime della presente vita nazionale».

Su questo orizzonte precocemente celebrativo, si eleva già ora il ritratto del ventennio, nel corso del quale l'arte, antica o moderna, «nella sua molteplice natura è il più indiscusso ed operante strumento di dominio spirituale che l'Italia possiede nel mondo». Culto di tradizione e incremento della professionalità, sia pur coltivata in patria e fuori dall'informazione internazionale, faranno da supporto ad un mondo tecnico-scientifico povero di mezzi e tuttavia tollerante. La perseveranza nei confronti del passato e della tradizione, entro questi limiti, è perfino un merito, lo stesso cui Bottai un decennio più tardi darà il suo sigillo.

C. Ricci, *Sempre per l'arte.*
Discorso pronunciato in Senato il 15 maggio 1925

Il vecchio Senatore Corrado Ricci, dimissionario nel 1919 per limiti di età dalla Direzione generale tanto dignitosamente retta per una quindicina d'anni, ed eletto nel Senato del Regno, prende la parola a Palazzo Madama il 15 maggio del 1925. In altra e precedente seduta, egli ha tratteggiato i temi generali. Ora ne affronta il bilancio, notando immediatamente la diminuzione relativa ai musei e alle gallerie, oltre che agli scavi, di ben seicentomila lire. E sì che lui ed il suo vecchio compagno di banco, Luigi Rava, già ministro nel governo giolittiano, recuperato anch'esso nel Senato del governo nazionale, l'avevano detto ed avvertito sulla necessità di fondi.

Con il generale riassetto del '23, calano i funzionari delle Soprintendenze: erano 1072, dovevano crescere a 2000, sono ridotti a 683 «rendendo necessaria la fusione di varie sovrintendenze e quindi la diminuzione dei posti e dei concorsi». E per fare le nozze coi fichi secchi, un grave errore è stato «commesso fondendo le sovrintendenze dei monumenti con quelle delle gallerie, ossia fondendo e confondendo le competenze». Il contrario di ciò che, con la legge del 1907, la coppia Rava-Ricci, aveva inteso fin dall'inizio affermare: lo esige anzitutto lo specifico professionale. Ora, càpita invece che ci sia «a dirigerle [le Soprintendenze] o un architetto che non si è mai occupato di gallerie, oppure un intendente di pittura che non conosce e non sa risolvere i problemi costruttivi e statici». Inoltre, i concorsi e i trasferimenti, resi possibili e facili e specie come punizione o correttivo disciplinare, hanno confuso molte cose. Di più, le nomine al grado superiore sono ora decise dal Consiglio di amministrazione, anziché da una commissione di valore scientifico: e questo sconcio perdura ancora oggi. «La vecchia legge disponeva che gl'ispettori e i direttori fossero scelti da sole persone competenti, ossia da sovrintendenti o da membri del Consiglio superiore delle antichità e belle arti o da maestri della materia».

Ricci si dedica anche al problema della qualità degli Istituti d'arte, nei quali continua a ravvisare luoghi privilegiati di formazione professionale. In realtà, le considerazioni vanno nell'antica direzione di un dibattito a riguardo delle arti utili e dell'esperienza pragmatica, da trasferire nella scuola dal momento che «le antiche botteghe [dice con fermezza] sono morte e per sempre». Le botteghe rispondevano «a necessità di un

tempo, a necessità, che sono scomparse e che non si possono ripetere artificialmente». Un tempo un'artista «aveva bisogno di garzoni o scolari che gli preparassero per la pittura tavole, tele, colori». La bottega, «sotto la direzione del maestro, doveva produrre a centinaia, anzi a migliaia, le immagini sacre per le cappelline domestiche e per tutti i capoletti»; oggi mezzi più moderni soddisfano pienamente e facilmente alle necessità. «Ora, il lavoro dell'artista è ridotto a un'azione esclusivamente personale».

Ricci raccomanda «al Ministro e al Governo di non considerare l'arte come una manifestazione di solo godimento», e di lusso. In Italia l'arte «costituisce una funzione morale ed economica di prim'ordine». La conclusione è dubbiosa, perfino critica perché «i governi, che si sono succeduti», l'hanno aiutata solo a sbalzi, e con una specie di benevola concessione talora «con l'aria di una mal dissimulata pietà verso un'illustre decaduta». Preferisce condursi al modello francese, il cui governo ha compreso che «l'arte, per una grande nazione, rappresenta anche una funzione politica».

*Sul Bilancio dell'Educazione Nazionale.
Relazione e Discussione, 1937-XV-1938-XVI*

Relazione e discussioni nelle due Camere a riguardo del bilancio dell'Educazione Nazionale 1937-1938, sembrano piuttosto sbiaditi. Il bilancio reca la cifra di 47 milioni di lire per le Belle Arti, suddivise in 27 capitoli di spesa. Il consuntivo elaborato dalla direzione generale per gli anni 1935-1936 non reca grandi novità, almeno sotto il profilo museografico. Si affrontano piani di restauro presso Gallerie e Musei Regi, si riordina il Museo di San Martino a Napoli e provvisoriamente la Galleria Nazionale di Parma. Si lavora per il bimillenario Augusteo e così pure per il centenario di Giotto, che si celebreranno a guerra incominciata.

Ma cerchiamo una più diretta qualità nei resoconti d'aula. Nella discussione, Ciarlantini sull'esempio di George Duhamel si batte «contro tutte le conseguenze della civiltà meccanica in cui viviamo e in cui stiamo sempre più precipitando sull'esempio nord americano con un abbassamento del tono della nostra vita, e con una specie di rovesciamento dei valori morali». Contro il modello nord americano basato su radio e cinema, ricorda Bottai che affermava: «crediamo nell'uomo integro, pieno, assoluto, contro l'uomo tecnico, perché crediamo che l'economia e la tecnica debbano servire l'uomo e non

l'uomo debba servire alla tecnica e l'economia» e, infatti, – precisa Ciarlantini – se il fascismo «è modernità, è avanguardismo in permanenza» dovrà asservire «ai suoi altissimi fini educativi e la radio e il cinematografo». E annota meglio: «Con questo non vogliamo dire che noi fascisti rinunzieremo al meglio della nostra tradizione, che è la continuità della nostra grande storia». Non si è affacciato, ancora, il tema orrendo della condanna razziale, ma prenderà quota l'anno seguente.

L'intervento dell'On. Maraini si sofferma invece sulle scuole artistiche. Intanto, apprendiamo che le otto Accademie italiane contavano, nel 1936, un totale di 1319 allievi. Gli Istituti d'arte erano invece 58 ed avevano 7438 allievi. Da questi numeri, la forza per affrontare un'arte di Stato, improbabile per un sistema educativo e artistico che è in ritardo di una o più generazioni. Salvo la scuola di architettura. Anch'egli comunque, pur sollevando il tema ad una consistente celebrazione di regime, ammette che l'importante è che «qui non si continui più ad educare la gioventù su schemi sopravvissuti al passato e ormai superati dal presente», ma combattendo per un'arte che esca «dalla torre d'avorio del cerebralismo estetizzante, schivo della vita» di moda in Europa, e di «ricondere le arti a fiorire dal lavoro e dal mestiere». Inoltre è dell'opinione che sia «un vanto il poter attingere a idee e forme del nostro passato».

In Senato, si dà più spazio al patrimonio e anche al lavoro di sopralluogo e di conoscenza intrapreso direttamente dal Ministro Bottai. Si dà rilievo alla notizia dell'istituzione del Museo archeologico di Ferrara, nel palazzo di Ludovico il Moro. Poi, si dedica spazio e incentivo anche alla numismatica, che ha il merito di diffondere «le innumerevoli figurazioni del volto e delle parole del Duce». È stato bandito un concorso per ispettori nei ruoli delle Belle Arti (otto posti). L'intervento di Cian porta brevemente l'accento sull'esiguità del bilancio delle Belle Arti, che è di circa 46 milioni e che dunque costituisce la quarantesima parte del bilancio del Ministero. I servizi cui sopperire crescono ogni anno, come anche i doveri nei confronti del patrimonio archeologico e architettonico. Ma nessuno affronta il fatto che l'esiguità condanna il lavoro culturale delle Belle Arti.

In conclusione, Bottai annuncia la revisione della legge «sulla tutela artistica monumentale ed un riordinamento della istruzione artistica», e promette un dibattito fuori dal culturalismo che «ha separato la cultura dalla vita, l'arte dal mestiere». Come è facile avvertire, si tratta di un'annata di attesa, forse presaga a livello ministeriale dell'aumento di tensioni che si viene predisponendo per il prossimo bilancio.

I Soprintendenti a convegno (1938)
Relazioni e discussioni, in «Le Arti», Anno I, fasc. 1-2, 1938

Assiduamente preparato, il convegno degli amministratori tecnico-scientifici italiani ebbe luogo nel salone del Borromini nei giorni dal 4 al 6 di luglio del 1938. Si aprì con i saluti di rito ed ebbe una consistente ufficialità, a giudicare dalla minuziosa relazione pubblicata su «Le Arti», che era divenuta la rivista di valore ideologico e critico, confinando così il vecchio «Bollettino d'Arte» tra le carte burocratiche. Alla fine, visita a Palazzo Venezia e colloquio con il capo del governo che, dopo i saluti e le congratulazioni, «ha impartito direttive per l'attività dell'amministrazione, insistendo particolarmente sulla necessità che la catalogazione delle cose d'arte sia condotta sistematicamente, integralmente, sollecitamente»: affermazione che, se sorprende per la sua apparizione in questo contesto ufficiale, ci permette soprattutto di vedere quale fosse l'efficacia delle direttive superiori. Infatti il catalogo non fece un passo avanti.

Il convegno, dice Bottai all'atto di inaugurare i lavori, «deve considerarsi come una manifestazione concreta e fattiva, ma necessariamente iniziale e parziale, della politica artistica del Regime». Si affrontano i rapporti tra uffici dello Stato ed enti pubblici, il problema dell'esportazione, quello del restauro, la catalogazione, la tutela delle bellezze naturali e, infine, il coordinamento dei criteri museografici. È prevista una reiterazione annuale e si annuncia che l'anno 1939, XVII dell'Era Fascista, vedrà pienamente affrontato il tema del «Restauro in tutti i suoi aspetti; e che i convenuti si troveranno in quell'occasione di fronte ad un fatto nuovo: l'Istituto Centrale per il Restauro delle opere d'arte, che sorgerà entro l'anno, secondo il progetto discusso e approvato in questo primo Convegno».

Le dichiarazioni programmatiche di Giuseppe Bottai confermano pensieri già fatti, a iniziare da quello che dice che la legge di tutela del 1909, «benché i tempi fossero tutt'altro che propizi all'affermazione del diritto superiore dello Stato anche contro gli interessi particolari dei singoli», ebbe il merito di sottrarre l'opera d'arte all'esclusività del diritto privato «e implicitamente affermava che il capolavoro, come espressione dello spirito e dato fondamentale per la storia della nostra civiltà, è oggetto del pubblico interesse, anche se appartenga ad enti o a privati».

«Dovunque esista un'opera d'arte assoluta, ivi è un assoluto interesse dello Stato». Il Soprintendente dovrà agire nel più vivo rigore scientifico

«Ma se l'opera d'arte è eternamente attuale e perennemente moderna, potrà mai essa urtare interessi attuali o esigenze moderne d'arte e di vita, che a loro volta siano veramente tali?».

La legge di tutela, quella che nascerà nel giugno 1939, confermerà le vecchie posizioni e darà spontanea adesione alla vecchia linea risorgimentale e, prima ancora, illuminista, del superiore interesse del diritto pubblico.

Dalle amarezze del bilancio non può sottrarsi neppure Bottai. Se la situazione non è disperata, dice, però rimane seria. Il tessuto ideologico del suo pensiero è esibito con efficacia, e si può immaginare come abbiano lavorato i collaboratori della segreteria, che furono Brandi e Argan e che ebbero a consulente lo stesso Longhi. Quest'ultimo si occupò del tema del catalogo, e l'adeguamento europeo traspare bene già ora dal programma del Ministro: che forse accentuò almeno un aspetto, quello della preclusione alle campagne conoscitive dei colleghi studiosi stranieri. In realtà, si voleva dire che era necessario e urgente un catalogo da mettere a loro disposizione. (C'è tra i ricordi di Gombrich quello che rivede Otto Kurz, il bibliotecario del Warburg londinese da poco fuggito da Vienna, vagare per la pianura bolognese con una pesante macchina fotografica di legno, accompagnato da sir Denis Mahon che lo aiutava: gli obiettivi della loro ricerca erano rispettivamente Reni e Guercino. Correva l'anno 1934, e a giudicare dalla quantità di negativi commissionati dai due alla ditta Villani, e tuttora ottimamente disponibili per noi, si direbbe che essi abbiano presto desistito dai tentativi personali. Ma la ditta Villani è stata un vero archivio di studio per i giovani bolognesi degli anni '50, e dunque la raccolta privata ha sostituito per molti decenni ogni archivio pubblico).

La relazione sul Catalogo è affidata a Roberto Longhi. Si tratta d'uno di quei momenti nei quali la praticità di Longhi rivela un profondo buon senso, sorretto dal valore d'una scienza indiscutibile. Ordinario nell'Università di Bologna dal primo dicembre 1934, egli si era dedicato alla preparazione di questo convegno profittando così del distacco nella capitale dopo i primi tre anni di prova. A riguardare e a controllare le date effettive del soggiorno di Longhi a Bologna, le sue soste risultano essere assai brevi rispetto al risultato che la sua azione didattica doveva esercitare, a cominciare dalla creazione d'una vera e propria scuola. Dopo il triennio di ordinariato, Longhi tornò a Bologna solo nel '40 per interrompersi, naturalmente, nel '43; e riprese altrettanto brevemente dopo la guerra, a decorrere dal 1946. Presto conseguirà

infatti la cattedra se non a Roma, nella più vicina Firenze.

Si rinvia alla sua interezza contenuta nei verbali per l'interessante minuziosità della proposta operativa: dal tema descrittivo al documento fotografico allegato, dai processi di numerazione all'importanza delle segnalazioni contro il furto fino alla nuova rubrica, formalmente richiesta, dei dati qualificativi contenuti nelle tre indicazioni: a) sul valore intrinseco dell'opera. b) sul suo valore di connessione ambientale. c) sull'eventuale valore estrinseco del materiale impiegato.

Longhi passa inoltre all'esame delle pubblicazioni divulgative e scientifiche per i musei. Il suo indice sommario dovrebbe comprendere, in successione: 1. Storia della Galleria; 2. Bibliografia ragionata degli scritti dedicati alla Galleria o alle opere; 3. Repertorio ovvero catalogo delle opere (con la successione dei contenuti così impostata: Autore e breve notizia critica sul medesimo – Soggetto e particolarità iconografiche dell'opera – Storia della critica su di essa con rimandi numerici alla bibliografia generale – Indicazioni esatte sulla tecnica, le misure, lo stato di conservazione, i restauri subiti – Provenienza e vicissitudini (esposizioni, ecc.) – Referenze fotografiche – Indicazione del collocamento per sala e numero di inventario); 4. Riproduzioni nitide e schiettamente documentarie delle opere (si consiglia un volumetto separato, ovvero *souvenir*, come in molte gallerie straniera); 5. Indici di riscontro e di completamento.

Tocca a Marino Lazzari, Direttore generale, di far notare il parallelismo che – nel catalogo – corre «tra atto amministrativo e atto scientifico» e che non è «reciproca limitazione, ma unità di indirizzo».

Guglielmo Pacchioni è un amministratore assai fine di gusto. A lui viene affidata la relazione sui Musei italiani, che ha subito inizio con una dichiarazione. Una prima tendenza, dice, è quella di «dare respiro» al materiale esposto. La seconda, che corre parallela, impone la rinuncia ai contorni in stile: come le decorazioni falsamente egizie nei musei archeologici e falsi seggioloni di stile rinascimentale nei musei di pittura. Dare spazio con un «criterio rigoroso di scelta» senza abolire la selezione imposta da «una gerarchia valutativa» è il «primo compito di un ordinatore di galleria».

Lo spazio serve ai visitatori intelligenti e anche a quelli turistico-popolari. Ma mette in guardia da esposizioni 'senza stile', cioè misere e meschine; molti ampliamenti di musei in realtà non sono così necessari come sembrano. Per mettere in piedi il museo, Pacchioni fa ricorso alle doti come «sensibilità, fantasia, ingegnosità degli accordi;

sensu di euitmia e di misura; ripugnanza per il banale, per il corrente, per il senza volto e carattere proprio; sensu soprattutto del rapporto che deve correre tra un'alta opera d'arte e il luogo che le deve servire di contorno e di sfondo». Come in un'abitazione. La neutralità non esiste nelle cose dello spirito; e neppure nel museo, sia pur dopo averlo ripulito delle 'intonazioni di stile'.

Anche alcuni aspetti tecnici, pur della più accettata presenza – come per eccellenza il lucernario a soffitto, assieme alle pareti cieche – possono conferire alla sala una certa aria «di laboratorio, di classificazione scientifica che attenua i valori lirici delle pitture e toglie all'atmosfera della galleria quella libera serenità che viene da un più diretto contatto con la visione esterna».

Tra arte del passato e attualità non può esistere conflitto, e il museo deve riflettere bene questa continuità. Ma la forma del museo non può appiattirsi su un solo modello, anzi bisogna elaborare e salvare «quella che è la fisionomia propria della raccolta, dell'edificio e del luogo» segni tutti della mentalità di chi li ha creati. Appiattare significa nutrire sfiducia verso il presente, prosegue, e questo non può avvenire oggi. Piuttosto, bisogna considerare il problema del museo inserito nel problema urbanistico.

In conclusione, Guglielmo Pacchioni ha chiesto ai suoi colleghi di valutare con attenzione che usare la scienza e la filologia storica non significa necessariamente fare della museografia, del restauro e della stessa critica d'arte, altrettante scienze esatte.

Intervenendo nella discussione, infine, il ministro Bottai fa presente l'urgenza di attrezzare i musei per la visita serale e notturna. Ciò ha già avuto luogo a Napoli nel '36, e con vero successo di pubblico.

Quanto a Lazzari, Direttore generale, auspica che le diverse esperienze museografiche che si vengono facendo in Italia non rimangano fatti sporadici ma «raccogliersi nella definizione d'un museo tipicamente italiano e cioè rigorosamente scientifico e perfettamente educativo». E l'allusione conduce scopertamente al progetto per la mostra universale del 1942, destinata a divenire per ovvie ragioni E 42.

Quando Mussolini chiude il Convegno dei Soprintendenti nel salone del Mappamondo di Palazzo Venezia, il suo discorso si corona con una sorprendente invocazione alla necessità assoluta e improcrastinabile della catalogazione. Con questa invocazione, del tutto insolita per lui, Mussolini guadagna il primo posto per ardore e intelligenza: almeno con riguardo a questo problema della conoscenza, che necessariamente

si dilata parecchio nella moderna disciplina storico-artistica e nel concetto di tutela che ne consegue.

Il fatto è che censimento e catalogazione dell'opera d'arte richiama con ogni probabilità, nell'oratoria stentorea del dittatore, i provvedimenti urgenti che già nel 1934 erano stati diramati con una circolare che aveva per oggetto la difesa aerea del patrimonio d'arte. Il Comitato Interministeriale Protezione Antiaerea, riunito il 10 giugno 1934, procede alla formazione e alla divulgazione di uno schema che prevede: a) censimento del patrimonio artistico e culturale; b) registri relativi ad ogni specie di materiale; c) mezzi di protezione, ecc.

Appare assai probabile che, nell'autunno del 1938, e dunque quattro anni dopo, l'insolita preoccupazione di Mussolini sia quella di richiamare le difese antiaeree già citate addirittura prima delle Sanzioni delle Nazioni Unite. Ciò che comunque oggi rimane sul tappeto è la triste sicurezza di allora di poter compilare in pochi giorni quel sognato censimento che da decenni e decenni, ormai da secoli, s'è visto lentamente sfuggire dalle possibilità dell'amministrazione delle Belle Arti italiane. E oggi, nel 2015, con l'aria che tira, forse per sempre.

Elisabetta Diana Valente

Maria Vittoria Brugnoli per il «Bollettino d'Arte»¹

Maria Vittoria Brugnoli ha fatto parte per moltissimi anni dell'*équipe* di Redazione del «Bollettino d'Arte», organo di informazione scientifica dell'attuale Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Fondato nei primi anni del Novecento, il «Bollettino d'Arte» fu pensato per una diretta continuità con la pubblicazione de «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti», prima rivista istituzionale editata dal 1894 per cura del Ministero della Pubblica Istruzione, finalizzata a rappresentare le nuove istanze relative alla conoscenza e alla riorganizzazione del patrimonio culturale italiano nel periodo postunitario.

Curata dal Direttore delle RR. Gallerie Adolfo Venturi, la rivista verrà pubblicata per pochi anni, dal 1894 al 1902, per un totale di cinque volumi², nei quali si rispecchiano i tanti fermenti che attraversavano le

«Gallerie Nazionali, non più semplici depositi dell'antico, ma istituzioni [...] ereditate in gran parte senz'ordine e senza luce di storiche ricerche [...] che oggi si rifanno, si dispongono ordinatamente nelle sedi più ampie, si fregiano di nomi veri, suggeriti dalla critica storica [...]: fervore di vita nuova cui diede impulso [...] il Ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli, che, con decreto del 13 marzo 1882, ha conferito] autonomia alle pinacoteche ed ai musei»³.

¹ Siamo lieti di accogliere all'interno della presente pubblicazione il contributo di Elisabetta Diana Valente, membro dell'*équipe* di redazione del «Bollettino d'Arte», che completa e arricchisce il panorama bibliografico di M.V. Brugnoli riportato ne *Gli scritti di Maria Vittoria Brugnoli* (cfr. *infra*, pp. 165-167), da cui è stato espunto quanto dalla studiosa pubblicato a vario titolo sulla storica rivista dal 1949 al 1980.

² La rivista «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti», è complessivamente formata dalla pubblicazione di quattro annate (Anno I, 1° luglio 1893 – 1° luglio 1894; Anno II, 1° luglio 1894 – 1° luglio 1895; Anno III, 1° luglio 1895 – 1° luglio 1896; Anno IV, 1° luglio 1896 – 1° luglio 1897) e un Volume V (1° luglio 1897 – 1° luglio 1902).

³ A. VENTURI, *Editoriale*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane», cit., 1894, Anno I, p. V.

L'*Editoriale* di Venturi, in apertura del volume che costituisce l'Anno I de «Le Gallerie Nazionali», è, infatti, quasi una 'rappresentazione plastica' di quanto è stato già realizzato a quel tempo (come il riallestimento delle Gallerie di Modena e Parma, esempi seguiti da taluni Musei civici italiani); o di quanto ci si apprestava a fare per conferire un assetto razionale alle raccolte di Torino, Milano, Firenze, Venezia (che con propri proventi possono incrementare le collezioni «secondo un disegno razionale e scientifico, di modo che rappresenteranno un giorno la varietà della vita italiana nell'arte, lo sviluppo delle scuole artistiche dai loro primordi al trionfo»); e ancora un moto di soddisfazione per l'avvenuta compilazione del catalogo delle collezioni fedecommissarie, sempre a rischio di gravi perdite di patrimonio; e infine l'insistita importanza di pubblicare «ogni atto che appresti alla scienza nuovi elementi di studio o frutti di nuove ricerche»⁴.

Ben presto ci si rese conto, però, che la struttura editoriale de «Le Gallerie Nazionali Italiane», sarebbe divenuta insufficiente a rappresentare la fisionomia e lo sviluppo graduale di pinacoteche e musei pubblici e che la quantità e la qualità delle informazioni esigevano una diversa e più frequente periodicità. Si pensò così alla creazione di uno strumento a stampa innovativo: il «Bollettino d'Arte».

La rivista – fondata da Corrado Ricci⁵ nel 1907 con il nome di «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione. Notizie dei Musei delle Gallerie e dei Monumenti» – nasce quale periodico mensile di aggiornamento e di informazione delle attività di tutela coordinate dall'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, di concerto con Gallerie, Musei e Uffici Regionali del Regno. Un operato complesso, fatto di mille sfaccettature e molteplici aspetti, al quale si richiamano le parole del Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Rava nell'*Editoriale* del nascente Bollettino:

«Acquisti e restauri di opere di antichità e d'arte e di monumenti, doni, esposizioni di stampe e di disegni, riordinamenti totali e parziali delle raccolte, in una parola tutto quello che può interessare il pubblico patrimonio di arte e di storia artistica, sarà materia della nuova pubblicazione. La quale dovrà raccogliere anche tutte quelle notizie che si riferiscono all'azione di tutela che

⁴ *Ivi*, p. VI.

⁵ Cfr. S. SICOLI, *Corrado Ricci*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 510-527, in particolare pp. 510 e 520.

l'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti esercita sulle collezioni, sui singoli oggetti archeologici ed artistici e sugli edifici di interesse monumentale appartenenti a corpi morali o a privati»⁶.

Progressivamente, tuttavia, la rivista andò modificando la sua fisionomia iniziale per interessi più vasti, legati ad approfondimenti di natura storica e scientifica, trasformandosi così in una rivista d'arte antica e moderna, all'interno della quale l'attività di rendicontazione d'ufficio venne riassorbita in spazi e rubriche dedicate, mentre si apriva a collaborazioni esterne all'Amministrazione, con un'ampiezza di orizzonti che ne determinarono via via un maggiore peso culturale in campo italiano e internazionale. Fin dagli anni '20 del secolo scorso, infatti – sotto la direzione di Arduino Colasanti⁷ e di Roberto Paribeni⁸ –, la rivista iniziò ad ospitare, accanto ai consueti articoli sulle cosiddette arti maggiori, studi su stoffe, vetri, ceramiche e mobili d'epoca medievale e moderna, cioè argomenti su categorie di oggetti non valorizzati dall'estetica idealista allora prevalente⁹. Paribeni, in particolare, aveva esteso l'invito a collaborare con

⁶ La proposta dell'istituzione di un «Bollettino mensile delle Belle Arti» (in continuità con la pubblicazione «Gallerie Nazionali Italiane») venne formulata nell'ottobre del 1906 da Corrado Ricci al Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Rava. I suggerimenti e il progetto avanzati da Ricci trovano pieno accoglimento e immediata richiesta di operatività nella nota che il Ministro invia, il 2 ottobre dello stesso anno, ai Direttori di Gallerie, Musei e Uffici regionali per la conservazione dei monumenti e agli Ispettori per i monumenti e scavi del Regno: «si inizierà presto la pubblicazione di un bollettino mensile, il quale, all'infuori di quanto forma oggetto delle «Notizie degli scavi», rispecchierà fedelmente il movimento delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici regionali del Regno. [...] Sarà perciò cura delle SS. LL. di inviare a questo Ministero di volta in volta e con la massima sollecitudine tutte quelle informazioni che [...] potranno venire pubblicate nel Bollettino, avvertendo che ogni oggetto dovrà formare argomento di una notizia brevissima, accurata e precisa, corredata, quando ciò sia possibile, da fotografie e disegni, e firmata dall'autore [...]. Resta nello stesso tempo vietato ai Direttori dei pubblici istituti artistici ed ai funzionari dipendenti da questa Amministrazione di fornire ad estranei notizie e riproduzioni di opere di antichità e d'arte, nuovamente acquistate o scoperte, di restauri, di riordinamenti, di esposizioni, *prima che abbiano veduta la luce nel nuovo Bollettino*, il quale, uscendo puntualmente ogni mese, porterà senza ritardo alla conoscenza degli studiosi e del pubblico gli acquisti ed i lavori che si sono fatti man mano»; cfr. gli scritti di Corrado Ricci e Luigi Rava, in apertura del primo fascicolo della rivista, in «Bollettino d'Arte», Roma, I, 1907, I.

⁷ Arduino Colasanti, redattore responsabile della rivista dal 1907, ne diventa direttore con la nascita della serie II, dal 1921 (fasc. I) al 1928 (fasc. V).

⁸ Roberto Paribeni è stato direttore della rivista dal 1928 (fasc. VI della serie II) al 1933, fasc. XII della serie III.

⁹ Cfr. G.B. TRICHES, *Editoriale*, in «Bollettino d'Arte» LXIV, 1979, 1, p. 1; e L. ARCANGELI,

il «Bollettino d'Arte» anche «agli insegnanti di archeologia, storia dell'arte e scienze affini», ai «cultori stranieri di siffatte discipline che si interessano dell'arte nostra», agli «amatori d'arte»¹⁰.

Per quanto attiene nello specifico a Maria Vittoria Brugnoli, la sua attività di servizio e di collaborazione con la rivista è stata non solo straordinariamente lunga ma anche senza interruzioni per più di trent'anni, dal 1949 al 1980; nel tempo si è dedicata alla vita del periodico con diversi ruoli: da Segretaria di redazione nel 1949, poi da Redattore specialista per l'arte medievale e moderna (dal 1962), membro del Comitato di redazione (dal 1964), sino a diventare Consulente nel 1979.

L'ingresso formale della Brugnoli nella testata del «Bollettino d'Arte» data precisamente all'edizione del fascicolo I del 1949¹¹. Chiamata dall'allora direttore responsabile della rivista, Guglielmo de Angelis d'Ossat, a ricoprire il ruolo di Segretaria di redazione, in sostituzione dell'archeologa Luisa Banti, affianca l'*équipe* dei redattori composta da Doro Levi¹², Giorgio Castelfranco¹³, Luigi Crema¹⁴ e, poco dopo, Giorgio Rosi¹⁵ (che

Bollettino d'Arte 100 anni, 1907-2007 (brochure pubblicitaria dedicata alle celebrazioni per i 100 anni dalla nascita della rivista).

¹⁰ R. PARIBENI, *Editoriale*, in «Bollettino d'Arte», XXXV, 1931, I, p. 2.

¹¹ Maria Vittoria Brugnoli aveva ottenuto all'inizio del 1948 il comando presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Precedentemente, abilitata all'insegnamento della storia dell'arte nei licei, aveva lavorato presso il liceo Tasso di Roma; in seguito, in qualità di vincitrice del concorso per la docenza di materie letterarie nelle scuole medie, aveva preso servizio a Viareggio, poi di nuovo nel liceo Tasso, ancora a Forte dei Marmi ed, infine, ancora presso il liceo romano fino al 1946-1947, portando a compimento nel frattempo la Scuola di perfezionamento, oltre l'incarico, per conto della Soprintendenza alle Gallerie di Roma, della redazione di schede aggiornate delle opere d'arte in San Luigi dei Francesi; cfr. M. RAGOZZINO, *Maria Vittoria Brugnoli*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte*, cit., p. 120.

¹² Redattore per l'arte antica dal 1948 (fasc. I della serie IV) al 1974 (fasc. 3-4 della serie V). Per il profilo biografico, cfr. F. CARINCI, *Teodoro Davide Levi (detto Doro)*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 416-425.

¹³ Redattore per l'arte medievale e moderna per l'intero arco della pubblicazione della IV serie della rivista (1948-1964); cfr. P. NICITA MISLANI, *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte*, cit., pp. 158-171, in particolare pp. 167-168.

¹⁴ Redattore per l'arte medievale e moderna dal 1948 al 1949 (fino al fasc. IV della IV serie). Per il profilo biografico, cfr. I. CHESSA, L. RINALDI, *Luigi Crema*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna 2011, pp. 218-226, in particolare p. 219.

¹⁵ Redattore per l'arte medievale e moderna dal 1950 (fasc. I della serie IV) al 1973

nel 1950, fascicolo I, prenderà il posto di Crema), con i quali condividerà un lungo percorso professionale, non solo per i lavori di bollettino ma per l'attività di ricostruzione e rilancio del patrimonio culturale nazionale dopo la seconda guerra mondiale¹⁶. Sono anni di lavoro intensissimo per la neo redazione del «Bollettino d'Arte», impegnata con forza, all'indomani degli eventi bellici, a ricostruire l'intera rete delle relazioni istituzionali su tutto il territorio nazionale, a stimolare e riorganizzare i materiali per garantire alla rivista una regolare uscita e, con essa, un costante aggiornamento delle novità passate sotto la lente della tutela del patrimonio archeologico, artistico e architettonico nazionale. Il periodico, infatti, era stato rifondato nel 1948 da De Angelis d'Ossat (Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione), dopo la parentesi temporale 1938-1943, durante la quale la rivista aveva assunto il nome di «Le Arti», quando annoverava fra gli studi pubblicati anche quelli di interesse musicale, teatrale, con uno spazio considerevole dedicato all'arte contemporanea (nelle svariate manifestazioni artistiche, dagli eventi espositivi, ai concerti e ai concorsi), inserendosi con grande vivacità nel dibattito culturale dell'epoca. Nell'*Editoriale* di apertura della IV serie della rivista si legge con chiarezza, inoltre, la determinazione di De Angelis d'Ossat a ricondurre la rivista nell'alveo della tradizione di fondazione, non solo riacquistando la testata originale ma auspicando che, nel 'rinnovato' «Bollettino d'Arte», gli scritti sarebbero stati finalizzati ad informare «gli studiosi dell'attività svolta per la conservazione, la tutela e la conoscenza delle opere d'arte

(fasc. 4 della V serie), cfr. R. PICONE, *Giorgio Rosi, Ivi*, pp. 510-514.

¹⁶ Relativamente alla Brugnoli, nel 1950 riceve l'incarico dalla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie dell'Aquila di censire le opere d'arte della città di Atri e ne termina la schedatura completa (RAGOZZINO, *Maria Vittoria Brugnoli*, cit., p. 121). Ma è innanzitutto il proficuo rapporto di collaborazione con Giorgio Castelfranco, Soprintendente alle Gallerie di Roma, che porta la studiosa – ormai vincitrice del concorso per ispettore aggiunto dal 1952 – ad entrare progressivamente nel vivo del dibattito relativo alla catalogazione e cura del patrimonio, ai problemi museologici in relazione alla storia del collezionismo, alle problematiche museali moderne, quando il museo pubblico deve assolvere alla sua funzione di istituto di pubblica utilità (cfr., ad esempio: *Musei e Gallerie d'Arte in Italia. 1945-1953*, a cura di G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953; *Ragguaglio delle arti. Incremento del patrimonio artistico italiano 1954-1958*, a cura di M.V. Brugnoli, Roma 1959; *Musei in Italia negli ultimi decenni*, in *Museo perché, museo come: saggi sul museo*, a cura di P. Romanelli, P. Rotondi, De Luca, Roma 1980, pp. 31-38; M.V. BRUGNOLI, *Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, a cura di E. Borsellino, Roma 2010).

italiane, dello Stato e di Enti, [...] cioè notizie criticamente e storicamente adeguate di scavi, ritrovamenti, scoperte, restauri, riordinamenti di musei», evitando di valorizzare opere di proprietà privata, per concentrarsi invece sugli studi di opere inedite di proprietà pubblica¹⁷.

È in osservanza a queste finalità istituzionali che si dispiega l'attività di studiosa e insieme l'impegno redazionale di Maria Vittoria Brugnoli, la quale, se da una parte pubblica sul «Bollettino d'Arte» gli esiti di talune ricerche sui temi della pittura e della scultura del Cinque e del Seicento – per esempio: Baciccio (Fig. 1), Giovanni e Cherubino Alberti, Baldassarre Peruzzi, Perin del Vaga, Caravaggio¹⁸ –, dall'altra, in qualità di Segretaria di redazione, anima e supporta un serrato lavoro di squadra con Levi, Castelfranco e Rosi per la pubblicazione in ciascun fascicolo del periodico di una *Cronaca d'Arte*. All'interno di quest'ultima, per effetto di una sapiente tessitura di relazioni con gli organi territoriali dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti¹⁹,

¹⁷ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Editoriale*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, 1948, I.

¹⁸ In «Bollettino d'Arte»: *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, XXXIV, 1949, III, pp. 225-239; *Note sul rapporto Leonardo-Michelangelo*, XL, 1955, II, pp. 124-140; *I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, XLII, 1957, III-IV, pp. 241-254; *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel Palazzo di Bassano di Sutri*, XLII, 1957, III-IV, pp. 255-265; *Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano di Sutri*, XLII, 1957, III-IV, pp. 266-277; *Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma*, XLV, 1960, III, pp. 223-246; *Due bozzetti del Seicento: Ercole Ferrata e Pierre Etienne Monnot*, XLV, 1960, IV, pp. 339-345; *Gli affreschi di Perin Del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, XLVII, 1962, IV, pp. 327-350; *Un "San Francesco" da attribuire al Caravaggio e la sua copia*, LIII, 1968, 1, pp. 11-15; *Recupero di un Crocifisso trecentesco nel Museo di Palazzo Venezia*, LIII, 1968, 2-3, pp. 80-83; *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella "uccelliera" di Giulio II*, LVIII, 1973, 2-3, pp. 113-122.

¹⁹ Complessivamente un progetto di rifondazione e rilancio della rivista portato a compimento, secondo la Brugnoli, in gran parte per merito di Giorgio Castelfranco, redattore dal 1948 al 1964, il cui impegno fu determinante per riprendere in una nuova serie la pubblicazione della rivista, dopo un'interruzione di circa dieci anni. Castelfranco, nei ruoli dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti dal 1926, come ispettore, dopo una temporanea sospensione dai ruoli per via delle leggi razziali nel 1938, aveva raggiunto nel 1943 il Governo provvisorio costituitosi a Salerno, assumendo la funzione di Direttore Generale delle Belle Arti. A Roma nel 1944 fu reintegrato nel ruolo di ispettore, per essere nominato Soprintendente nel 1948 e Ispettore Centrale presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Infine nel 1964 divenne Soprintendente alle Gallerie di Roma fino al pensionamento nel 1966, avendo ricoperto nel contempo anche gli incarichi di Direttore del Gabinetto Fotografico



Fig. 1 – Baciccio, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

confluiscono ininterrottamente rendicontazioni di scavi, scoperte, doni e acquisti di opere, restauri, mostre, i voti del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti²⁰, i libri ricevuti, scritti *in memoriam* – dati raggruppati per tipologia di intervento, talora organizzati in brevi e agili rubriche.

Numerosissime sono le recensioni di libri a firma di Maria Vittoria Brugnoli all'interno della rubrica *Libri ricevuti* o *Recensioni* – agende costanti del periodico dal 1948 al 1976 (serie IV e V della rivista)²¹. In esse si coglie lo studio e l'approfondimento di tematiche diversissime, come anche la propensione, talvolta, ad uno scritto dal taglio divulgativo (con carattere argomentativo, tecnico ma anche informativo), in coerenza con l'esigenza sempre più diffusa di comunicare il mondo dell'arte e le sue innumerevoli implicazioni 'ai non addetti ai lavori'²², e indiscutibilmente in linea con le iniziative di divulgazione scientifica promosse dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti

Nazionale (settembre 1958 - febbraio 1964) e Direttore dell'Ufficio Esportazione (settembre 1951 - gennaio 1966), cfr. M.V. BRUGNOLI, *Giorgio Castelfranco*, in «Bollettino d'Arte», LXV, 1980, 7, pp. 127-129.

²⁰ Fondamentale la pubblicazione ricorrente dei pareri del Consiglio, che, come noto, era uno tra gli organismi ufficiali di consultazione in materia d'Arte e di Archeologia, composto da esperti dei vari settori, in servizio all'interno delle istituzioni pubbliche, o docenti universitari o delle Accademie di Belle Arti. Tali commissioni consultive erano state considerate fondamentali fin dalla nascita dello Stato Italiano, tanto che agli inizi degli anni 60 dell'800 erano stati istituiti appositi Consigli di esperti per indirizzare le politiche dei Ministri che si occupavano del patrimonio artistico. Il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, istituito subito dopo la seconda guerra mondiale è ancora operante presso il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo con il nome di Consiglio Superiore per i Beni Culturali e Paesaggistici. In esso «si sono succedute nel tempo alcune delle maggiori autorità italiane in campo archeologico e artistico ... [E significative, ad esempio] le decisioni prese dal 1948 al 1960, che riguardano le ricostruzioni e i restauri dopo la guerra di monumenti importantissimi come Santa Maria delle Grazie e l'Accademia di Brera a Milano, o Palazzo Schifanoia a Ferrara; le risistemazioni e gli ampliamenti dei maggiori musei italiani con nuovi criteri espositivi; gli interventi di conservazione dei principali cicli pittorici», cfr. M. MERCALLI, *Il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e l'attività della Sezione II (Arte Medievale e Moderna) dal 1948 al 1960*, in «Bollettino d'Arte», XCIV, 2009, 2, pp. 161-176.

²¹ L'aggiornamento costante delle novità della ricerca rappresenta un'esigenza istituzionale determinante, al punto che ciascun sommario di fascicolo contiene in calce un esplicito invito a spedire in redazione i libri da recensire.

²² Vedi, *infra*, pp. 169-177, la bibliografia relativa alle recensioni di libri scritte dalla Brugnoli.

nel secondo dopoguerra²³, finalizzate all'approfondimento dei temi di museologia e museografia, considerati di grande rilevanza, inoltre, negli anni di preparazione all'istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali (1975).

Altrettanto frequenti nel «Bollettino d'Arte» sono gli scritti della Brugnoli riferiti agli eventi espositivi organizzati con ritmo vivace sull'intero territorio nazionale, dopo i recenti eventi bellici. Se la necessità di risanare il patrimonio artistico dalle ferite della guerra è fortemente sentita, altrettanto fondamentale è l'esigenza di rilanciarne la conoscenza attraverso gli strumenti dell'ampia attività scientifica (catalogazione, restauri, musealizzazione) svolta dai funzionari dell'Amministrazione di Antichità e Belle Arti. Gli aggiornamenti, le novità e gli esiti dell'intera attività istituzionale trovano ampio spazio, quasi in 'tempo reale', nei fascicoli del «Bollettino d'Arte», che funge da cassa di risonanza degli obiettivi della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Un dinamismo che si coglie anche nei tanti *reportages* critici delle mostre redatti dalla Brugnoli (su: i maestri del primo Rinascimento, Guido Reni, arte cinese a Venezia, Jacopo Bassano a Venezia, ecc.); svariate anche le occasioni, per la studiosa, di entrare nel vivo del dibattito scientifico attraverso la stesura di *note a margine* ai temi portati in mostra (rapporti Leonardo-Michelangelo, i Carracci, pittura del Seicento a Venezia, Poussin al Louvre, ecc.)²⁴.

²³ Sull'importanza della divulgazione scientifica e sull'attività didattica dei musei, fortemente sostenute dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, cfr., ad esempio: la prefazione del Ministro della Pubblica Istruzione, Antonio Segni, in *Mostra didattica leonardesca 1952*, a cura della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 1952, pp. 3-4; S. PARCA, *Achille Bertini Calosso*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte*, cit., pp. 85- 103, in particolare p. 100. Si rammenti, inoltre, che nel 1950 la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, su iniziativa di Giulio Carlo Argan, aveva inaugurato un Centro per la funzione educativa dei Musei, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, cfr.: C. GAMBÀ, *Cronologia della vita e dell'opera di Giulio Carlo Argan*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, p. 490.

²⁴ La Brugnoli pubblica nel «Bollettino d'Arte»: *Mostra di Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, XXXVIII, 1953, IV, pp. 366-368; *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, XXXIX, 1954, III, pp. 279-281; *Mostra di Guido Reni*, XXXIX, 1954, III, pp. 281-282; *Arte cinese in Palazzo Ducale a Venezia*, XXXIX, 1954, III, pp. 282-283; *Note sul rapporto Leonardo-Michelangelo*, XL, 1955, II, pp. 124-140; *La Mostra di Bernardo Bellotto a Venezia*, XL, 1955, IV, pp. 365-366; *Note alla Mostra dei Carracci*, XLI, 1956, IV, pp. 356-360; *Mostra di Jacopo Bassano a Venezia*, XLII, 1957, III-IV, pp. 358-360; *Il secolo del Rococò (Mostra dell'arte e della civiltà del secolo XVIII)*,

Un autentico ‘spirito di servizio’ può definirsi, inoltre, quell’infaticabile appassionato impegno della Brugnoli per garantire la periodicità del «Bollettino d’Arte», all’interno della cui *équipe* assumerà la funzione di Redattore per l’arte medievale e moderna nel 1962²⁵. Un ‘sentimento’ che non verrà meno quando, durante gli anni ’60 e ’70, ricoprirà incarichi d’importanza via via maggiore nei ruoli del Ministero, come già illustrato negli altri interventi in questo stesso volume. I temi affrontati dalla Brugnoli in ambiti operativi sempre più vasti ed eterogenei continueranno a riflettersi nelle proposte per il «Bollettino d’Arte», specialmente attraverso la redazione di schede tecniche che la studiosa pubblicherà nel *Notiziario – Attività delle Soprintendenze*, rubrica dedicata ad ospitare contributi sintetici riguardanti restauri, acquisti, doni. Tra le tante schede, e solo per fare alcuni esempi, quelle relative al restauro del complesso decorativo dell’interno della chiesa di Gesù e Maria al Corso e quelle di opere di Giacomo e Guglielmo Courtois nell’Oratorio della Congregazione «Prima Primaria» del complesso monumentale del Collegio Romano; così come le note informative dell’acquisto di arazzi destinati alle collezioni del Museo del Palazzo di Venezia in Roma (una manifattura di Bruxelles raffigurante il *Giudizio Universale* del 1500 circa; e una manifattura di Tournai del 1515 circa con *Giuditta e Oloferne*), o ancora, le sintetiche e puntuali relazioni di restauro di bozzetti di Andrea Pozzo, conservati nella sacrestia della chiesa di Sant’Ignazio a Roma (Figg. 2-3)²⁶.

XLIII, 1958, III, pp. 287-292; *Note alla Mostra de “La pittura del ‘600 a Venezia”*, XLIV, 1959, III, pp. 281-285; *La Mostra del Poussin al Louvre*, XLV, 1960, IV, pp. 373-377; *La Mostra del Crivelli a Venezia*, XLVI, 1961, III, pp. 286-289; *La Mostra bolognese de “L’ideale classico del ‘600 in Italia e la pittura di paesaggio”*, XLVII, 1962, IV, pp. 354-357; *Sulla mostra di disegni di Perin del Vaga*, LI, 1966, 3-4, pp. 191-193.

²⁵ Il nome della Brugnoli compare nella rosa dei redattori dal fascicolo I del 1962, al tempo del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Bruno Molajoli, direttore della rivista dal 1961 (fasc. I-II) al 1967 (fasc. 3). In seguito la Brugnoli entrerà nel Comitato di redazione della rivista, nato nel 1964 per emanazione dello stesso Molajoli, e continuerà ad esserne parte attiva anche con i successivi direttori generali alle Antichità e Belle Arti, responsabili della direzione del «Bollettino d’Arte»: Vito Agresti (fasc. 4 del 1967 – fasc. 3-4 del 1972), Salvatore Accardo (fasc. 1 del 1973 – fasc. 3-4 del 1975) e Guglielmo B. Triches (l’annata del 1976), quando si chiude la V serie della rivista per effetto della nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali.

²⁶ Cfr. le schede di restauro di opere della Soprintendenza alle Gallerie di Roma, firmate dalla Brugnoli in qualità di direttore dei lavori o degli acquisti di arazzi per il Museo del Palazzo di Venezia (in «Bollettino d’Arte», *Notiziario - Attività delle Soprintendenze: Gesù e Maria al Corso. Decorazione dell’interno*, L, 1965, 1-2, pp. 115-116, figg. 63-66;

Maria Vittoria Brugnoli porterà a termine il suo impegno 'militante' per il «Bollettino d'Arte» nel 1980, da Consulente di indirizzo per le scelte di politica editoriale della rivista, contribuendo ancora una volta al suo rilancio editoriale nel 1979 con la VI serie, nata dopo l'istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali, con l'impegno e la dedizione auspicati dal Direttore Generale Guglielmo B. Triches, affinché la rivista riflettesse «meglio di quanto [...] mai avvenuto in passato la fitta e spesso intricata trama della realtà contingente entro la quale viviamo e operiamo e che di volta in volta ci frena, ci incita, comunque, ci condiziona»²⁷.

Oratorio della Congregazione "Prima Primaria", Giacomo e Guglielmo Courtois: 'Vittorie della Religione cristiana sugli infedeli', 'Fatti di donne illustri del vecchio Testamento', L, 1965, 1-2, pp. 123-124, figg. 67-69; Manifattura di Bruxelles, 1500 circa: 'Giudizio Universale' e Manifattura di Tournai circa 1515: 'Giuditta e Oloferne', L, 1965, 3-4, rispettivamente pp. 232 e 233, figg. 63 e 64; Chiesa di S. Ignazio. Andrea Pozzo: Tre bozzetti per gli affreschi nella Chiesa, LII, 1967, 4, p. 248, figg. 26-27.

²⁷ Cfr. l'Editoriale di G.B. TRICHES, in «Bollettino d'Arte», serie VI, LXIV, 1979, 1, p. 1. Il «Bollettino d'Arte» aveva ripreso la periodicità dopo due anni di interruzione, preceduti da un periodo travagliato, nel 1969-71, che ne aveva determinato la sospensione. La Brugnoli continuerà a prestare la sua collaborazione nella redazione fino al fasc. 7 del 1980, al fianco del Coordinatore della redazione Evelina Borea, dei Redattori Francesco Gurrieri, Paola Pelagatti, Ilaria Toesca, e dei Consulenti Umberto Baldini, Luciano Berti, Raffaello Causa, Lionello Costanza Fattori, Silvio Curto, Domenico Faccenna, Oreste Ferrari, Enrica Fiandra, Guglielmo Maetzke, Luigi Pavan, Giovanni Urbani, Francesco Valcanover e Licia Vlad Borrelli.



Fig. 2 – Andrea Pozzo, *Visione di Santa Maddalena de' Pazzi*, bozzetto per l'affresco sotto l'arcone nella Cappella di San Luigi Gonzaga (dopo il restauro degli anni '60), Roma, Chiesa di Sant'Ignazio, sacrestia

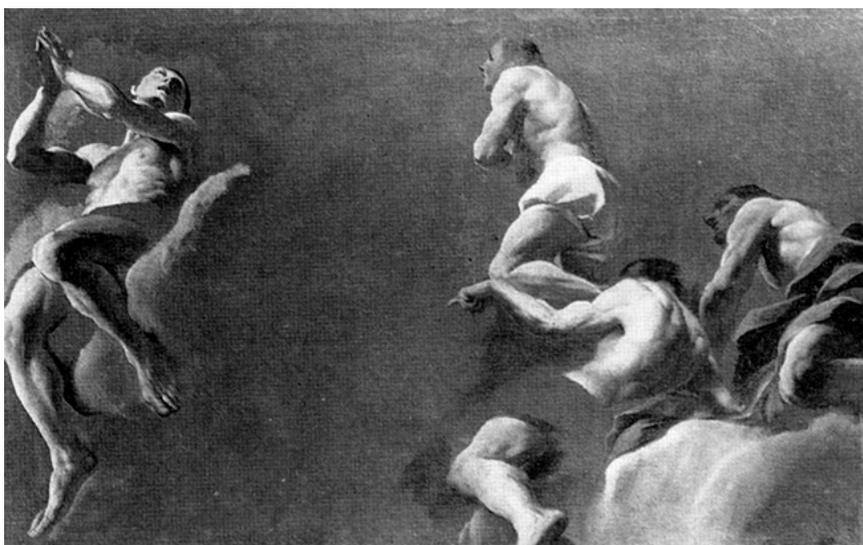


Fig. 3 – Andrea Pozzo, *Studio di figure*, bozzetto per una parte dell'affresco della volta (dopo il restauro degli anni '60), Roma, Chiesa di Sant'Ignazio, sacrestia

BIBLIOGRAFIA
DI MARIA VITTORIA BRUGNOLI

Enzo Borsellino

Gli scritti di Maria Vittoria Brugnoli

(non comparsi sul «Bollettino d'Arte»)

Si è ritenuto opportuno inserire alla fine degli Atti della Giornata di studio in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli del 15 aprile 2015 la sua bibliografia aggiornata fino al 2010, anno del suo più importante contributo sulla storia del collezionismo. Dalla sua lettura emergono chiaramente la varietà di interessi e, contemporaneamente, le sue specifiche competenze e 'ritorni' su temi già trattati e a lei particolarmente cari.

La bibliografia è divisa in due parti, per evidenziare il suo ricco contributo, anche come autore, alla rivista «Bollettino d'Arte» presso la quale fu Redattrice e Segretaria di redazione per molti anni: la prima raccoglie quindi tutti gli scritti editi dal 1944 al 2010 non comparsi sul «Bollettino d'Arte», la seconda, curata da Elisabetta Diana Valente¹, riporta gli articoli, saggi e recensioni scritti sulla rivista ministeriale a partire dal 1949 con il suo saggio pionieristico sul Gaulli.

Di un tabernacolo aquilano e dello scultore abruzzese Andrea dell'Aquila, in «Didaskaleion», 1944 (numero unico), pp. 67-76.

Disegni del Baciccio, in «Arti Figurative», 1, 1945, pp. 49-54.

Recensione a: L. GRASSI, *Storia del disegno*, Roma 1947, in «Emporium», 107, 1948, pp. 188-189.

Mostra Didattica Leonardesca, catalogo della mostra, a cura del Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma 1952, pp. 84-94, 105-107, 141-155.

¹ La dottoressa Elisabetta Diana Valente è Redattrice storica dell'arte della rivista «Bollettino d'Arte».

- Musei e gallerie d'arte in Italia: 1945-1953*, a cura di G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953.
- Guida di San Marino*, a cura di M.V. Brugnoli, E. Zocca, Roma 1953.
- Documenti, notizie e ipotesi sulla scultura di Leonardo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, ed. a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Leonardo da Vinci nel Quinto Centenario della Nascita (1452-1952), Roma 1954, pp. 359-389.
- Inediti del Gaulli*, in «Paragone», 7, 1956, 81, pp. 21-33.
- Ragguaglio delle arti. Incremento del patrimonio artistico italiano 1954-1958*, a cura di M.V. Brugnoli, Roma 1959.
- Le pitture della Palazzina Gambara*, in *La Villa Lante di Bagnaia*, Milano 1961, pp. 109-119.
- Palazzo Ruggieri*, «Quaderni di storia dell'arte», Istituto Nazionale di Studi Romani, 12, Roma 1961.
- Un bozzetto del Bernini per il San Girolamo*, in «Arte Antica e Moderna», 4, 1961, pp. 291-293.
- Recensione a: G. PASSAVANT, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf 1959, in *Raccolta Vinciana*, 19, 1962, pp. 344-346.
- Michelangelo* (I grandi maestri del disegno), Milano 1964 (II ed. 1978).
- Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio*, VII settimana dei Musei, catalogo della mostra, Roma 1964, pp. 82-85.
- Recensione a: R. ENGGASS, *The paintings of Baciccio, Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, Pennsylvania 1964, in «Paragone», 17, 1966, 195, pp. 71-74.
- Dipinti fiamminghi di collezioni romane*, catalogo della mostra, Roma 1966, pp. 14-17; 21-24; 28-29; 32-33; 35-40.
- Il Baciccio* (I maestri del colore), Milano 1966.
- Mostra antologica dell'Attività delle Soprintendenze*, IX Settimana dei Musei, catalogo della mostra, Roma 1966, pp. 146-149; 150-154.
- Un modello antico e due disegni attribuiti a Michelangelo*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, 1967, pp. 106-109.
- Recensione a: A. MEZZETTI, *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Ferrara 1965, in «Arte veneta», 21, 1967, p. 241.

- Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967*, catalogo della mostra, Roma 1968, pp. 5-9; 15-17.
- Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, XII settimana dei Musei, catalogo della mostra, Roma 1969, pp. 16-19; 25-26; 34-38.
- Drawings by Michelangelo* (The Great Masters of Drawing), a cura di M.V. Brugnoli, H. Friedman, D. Friedman, New York 1969.
- Su Raffaello architetto: la cappella Chigi e la chiesa di Sant'Eligio*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s. 16, 1969, pp. 209-239.
- Mostra dei restauri 1969*, catalogo della mostra, Roma 1970, pp. 11-13; 15-20; 22-25; 32-35; 39.
- Imperiale (e non Antiveduto) della Gramatica*, in «Paragone», 22, 1971, 255, pp. 71-74.
- Buonaccorsi, Pietro, detto Perin del Vaga*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1972, vol. XV.
- Restauri della Soprintendenza alla Gallerie e alle Opere medioevali e moderne per il Lazio (1970-1971)*, catalogo della mostra, Roma 1972, pp. 19; 30; 32-34; 36-41; 43-46; 48-50; 52; 54-57; 67-68; 70-71.
- “*Il cavallo*”, in *The unknown Leonardo*, ed. McGraw-Hill Book Company, New York 1974 (II ed. 1980), pp. 86-108.
- Il Monumento Sforza*, in *Leonardo*, ed. Mondadori, Milano 1974, pp. 86-108.
- Michelangelo* (Disegnatori italiani), Firenze 1978.
- Musei in Italia negli ultimi decenni*, in *Museo perché, museo come: saggi sul museo*, Roma 1980, pp. 31-38.
- Le sculture e gli scultori delle porte minori di San Petronio*, in *Rapporti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna*, 29, 1981, pp. 119-143.
- Note su cultura figurativa e cronologia nella maturità dell'Aspertini*, in «Paragone», 34, 1983, 401-403, pp. 81-93.
- Tracce di cultura figurativa nella prima maturità dell'Aspertini*, in *Per Luigi Grassi*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prospero Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 82-91.
- Dal privato al pubblico: note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, a cura di E. Borsellino, Roma 2010.

Elisabetta Diana Valente

*Gli scritti di Maria Vittoria Brugnoli
nella rivista «Bollettino d'Arte»*

SERIE IV

1949, a. XXXIV

fasc. III (luglio-settembre)

Contributi a Giovan Battista Gaulli, pp. 225-239.

1950, a. XXXV

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

TH.H. LUNSINGH SCHEURLEER, *Camera Studies of European sculpture and craftsmanship*, Amsterdam 1949, p. 95;

A. VAN SCHENDEL, *Face à face avec les Maitres Hollandais*, Bruxelles 1949, p. 96;

Opere di Giovanni Fattori, presentate da Raffaele Calzini, Milano 1949, p. 96.

fasc. II (aprile-giugno)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

I Bamboccianti, catalogo della mostra, a cura di G. Briganti, Roma 1950, p. 192.

fasc. IV (settembre-dicembre)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

S.J. FREEDBERG, *Parmigianino*, Cambridge 1950, pp. 383-384.

1951, a. XXXVI

fasc. II (aprile-giugno)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

E. TOESCA, *Francesco Furini*, Roma 1950, p. 192.

1952, a. XXXVII

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

M. VALSECCHI, U. Apollonio, *Panorama dell'arte italiana*, Torino 1950, p. 93;

P.T.A. SWILLENS, *Johannes Vermeer, Painter of Delft 1632-75*, Utrecht Brussels 1950, pp. 93 e 94;

L. VITALI, *Preferenze*, Pescia, ed. Domus, 1950, p. 94;

G.A. DELL' ACQUA, *Pisanello* (I grandi maestri del disegno), a cura di C. Baroni, I fasc., Milano 1952, pp. 95 e 96;

G. CASTELFRANCO, *Leonardo* (I grandi maestri del disegno), a cura di C. Baroni, II fasc., Milano 1952, p. 96;

U. GALETTI, E. CAMESASCA, *Enciclopedia della Pittura Italiana*, ed. A. Garzanti, 1951, p. 96.

1953, a. XXXVIII

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

A. PUERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951, p. 95;

L. OZZOLA, *I pittori di battaglie nel '600 e nel '700*, Mantova 1951, p. 96;

P. ZAMPETTI, *Carlo Crivelli nelle Marche*, Urbino 1952, p. 96.

fasc. IV (ottobre-dicembre)

Cronaca d'Arte

Mostra di Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, pp. 366-368.

1954, a. XXXIX

fasc. III (luglio-settembre)

Cronaca d'Arte

Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento, pp. 279-281;

Mostra di Guido Reni, pp. 281-282;

Arte cinese in Palazzo Ducale a Venezia, pp. 282-283.

Recensione (firmata m.v.b.) a:

A. NEPPI, *Cosmè Tura*, Milano 1953, p. 287.

1955, a. XL

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

L. GOLDSCHIEDER, *Michelangelo*, Firenze-Londra 1953, p. 95;

The Ellesmere Collection of old master Drawings, Leicester 1954, p. 96.

fasc. II (aprile-giugno)

Note sul rapporto Leonardo-Michelangelo, pp. 124-140.

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

G.C. ARGAN, *Fra' Angelico*, Génève, Paris, New York 1955, p. 191.

fasc. III (luglio-settembre)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

A. HYATT MAYOR, *Giovanni Battista Piranesi*, New York 1952, p. 288;

India - Pitture delle Grotte di Ajanta, Milano 1954, p. 288.

fasc. IV (ottobre-dicembre)

Cronaca d'Arte

La Mostra di Bernardo Bellotto a Venezia, pp. 365-366.

Recensioni (firmate m.v.b.) a:

Jugoslavia, affreschi medioevali, Milano 1955, p. 387;

I. FALDI, *Museo Civico di Viterbo, Dipinti e sculture dal medioevo al XVIII secolo*, Viterbo 1955, pp. 387-388;

O. KURZ, *Bolognese Drawings of the XVII a. XVIII Centuries ...* at Windsor Castle, London 1955, p. 388;

“*Corpus Basilicarum christianarum Romae*”, vol. I, fasc. IV, Roma - Città del Vaticano, s.a., p. 388.

1956, a. XLI

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini, the sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, p. 94;

Annuario bibliografico di Storia dell'arte, I (1952); II (1953). *Annuario bibliografico di Archeologia*, I (1952), Modena 1954-1955, p. 95.

fasc. II (aprile-giugno)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

L. GRASSI, *Costruzione della critica d'arte*, Roma 1955, p. 191.

fasc. IV (ottobre-dicembre)

Cronaca d'Arte

Note alla Mostra dei Carracci, pp. 356-360.

Recensioni (firmate m.v.b.) a:

K.T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II, *Italian Schools*, Oxford 1956, p. 388;

J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, trad. di F. Rossi, 2a ed. it. aggiorn. da O. Kurz, Firenze 1956, p. 388.

1957, a. XLII

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

L. GRASSI, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma 1956, p. 95.

fasc. III-IV (luglio-dicembre)

I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri, pp. 241-254.

Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel Palazzo di Bassano di Sutri, pp. 255-265.

Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano di Sutri, pp. 266-277.

Cronaca d'Arte

Mostra di Jacopo Bassano a Venezia, pp. 358-360.

1958, a. XLIII

fasc. I (gennaio-marzo)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

I. FALDI, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Roma 1956, pp. 95-96.

fasc. III (luglio-settembre)

Cronaca d'Arte

Il secolo del Rococò (Mostra dell'arte e della civiltà del secolo XVIII), pp. 287-292.

Recensione (firmata M.V. Brugnoli) a:

Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, voll. 2, Roma 1956-57, p. 292.

1959, a. XLIV

fasc. III (luglio-settembre)

Cronaca d'Arte

Note alla Mostra de "La pittura del '600 a Venezia", pp. 281-285.

1960, a. XLV

fasc. III (luglio-settembre)

Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma, pp. 223-246.

Cronaca d'Arte

Recensione (firmata M.V. BRUGNOLI) a:

Pinacoteca di Varallo Sesia, catalogo di M. Rosci, Varallo Sesia 1960, p. 292.

fasc. IV (ottobre-dicembre)

Due bozzetti del Seicento: Ercole Ferrata e Pierre Etienne Monnot, pp. 339-345.

Cronaca d'Arte:

La Mostra del Poussin al Louvre, pp. 373-377.

1961, a. XLVI

fasc. III (luglio-settembre)

Cronaca d'Arte

La Mostra del Crivelli a Venezia, pp. 286-289.

Recensioni (firmate m.v.b.) a:

S. SAMEK LUDOVICI, *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e '500*, Modena 1960, pp. 291-292;

A. BLUNT, H. LESTER COOKE, *The Roman Drawings of the XVII a. XVIII Centuries*, London 1960, p. 292.

fasc. IV (ottobre-dicembre)

Cronaca d'Arte, recensione (firmata m.v.b.) a:

S. J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, Massachusetts 1961, p. 384.

1962, a. XLVII

fasc. II-III (aprile-settembre)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate m.v.b.) a:

Mantova - Le Arti, vol. II, di E. Marani, C. Perina, pref. di E. Arslan, Mantova 1961, pp. 283-284;

Via del Corso, Roma 1961, p. 284;

G. CASTELFRANCO, *I disegni di Raffaello*, Milano 1962, pp. 285-286.

fasc. IV (ottobre-dicembre)

Gli affreschi di Perin Del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore, pp. 327-350.

Cronaca d'Arte:

La Mostra bolognese de "L'ideale classico del '600 in Italia e la pittura di paesaggio", pp. 354-357.

Recensioni (firmate M.V. Brugnoli) a:

PR. POUNCEY, J.A. GERE, *Italian Drawings ... in the British Museum-Raphael and his Circle*, London 1962, p. 383;

I. FALDI, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, Milano-Roma 1962, pp. 383-384.

1963, a. XLVIII

fasc. I-II (gennaio-giugno)

Cronaca d'Arte, recensioni (firmate M.V. Brugnoli) a:

P. ROTONDI BRIASCO, *Filippo Parodi*, Genova 1962, p. 193;

C. D'ONOFRIO, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963, p. 193;

H. SOEHNER, *Spanische Meister*, voll. 2, München 1963, p. 193;

Master Drawings, vol. I, n. I, 1963, p. 194;

L. MALLÈ, *Le Arti Figurative in Piemonte - dalle origini al periodo romantico*, Ed. F. Casanova e C., s.a., p. 194.

SERIE V

1965, a. L

fasc. 1-2 (gennaio-giugno)

Notiziario - Attività delle Soprintendenze (Lazio), schede di restauro (firmate M.V.B.):

Gesù e Maria al Corso. Decorazione dell'interno, pp. 115-116;

Oratorio della Congregazione "Prima Primaria". Giacomo e Guglielmo Courtois: 'Vittorie della Religione cristiana sugli infedeli'; 'Fatti di donne illustri del vecchio Testamento', pp. 123-124.

fasc. 3-4 (luglio-dicembre)

Notiziario - Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato, schede (firmate M.V.B.) dell'acquisto di arazzi:

Manifattura di Bruxelles, 1500 circa: 'Giudizio Universale', p. 232;

Manifattura di Tournai circa 1515: 'Giuditta e Oloferne', pp. 232-233.

1966, a. LI

fasc. 3-4 (luglio-dicembre)

Sulla mostra di disegni di Perin del Vaga, pp. 191-199.

1967, a. LII

fasc. 4 (ottobre-dicembre)

Notiziario - Attività delle Soprintendenze: Lazio (Gallerie), schede di restauro (firmate M.V.B.):

Anguillara Sabazia (Roma). Collegiata dell'Assunta. Antonio Cavallucci: Crocefissione con la Madonna e S. Giovanni, p. 246;

Poli. Chiesa di S. Pietro. Sec. XV: Trittico del Salvatore, p. 247;

Roma:

Chiesa di S. Barbara dei Librai. Leonardo da Roma: Trittico con la Madonna in trono col Bambino e SS. Battista e Michele, p. 247;

Chiesa di S. Ignazio. Andrea Pozzo: Riposo in Egitto; Andrea Pozzo: Deposizione di Cristo, pp. 247-248;

Chiesa di S. Ignazio. Andrea Pozzo: Tre bozzetti per gli affreschi nella Chiesa, p. 248;

Chiesa di S. Maria in via Lata. "Madonna Advocata", p. 248;

Chiesa di S. Maria del Popolo. Cappella della Rovere, pp. 248-249;

Chiesa di S. Salvatore in Lauro. Giovanni Peruzzini: La Santa Casa di Loreto; Pier Leone Ghezzi: I Santi marchigiani, p. 249;

Chiesa della Trinità dei Pellegrini. Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino): Madonna in trono e i SS. Agostino e Francesco, p. 249;

Museo di Palazzo Venezia. Prima metà sec. XIII: Madonna col Bambino detta di "Acuto", p. 250; *Gerolamo di Giovanni: Madonna col Bambino in trono, angeli e santi*, pp. 250-251; *Andrea Vicentino: Entrata di Gesù in Gerusalemme*, p. 251.

Notiziario - Doni ai Musei e Gallerie dello Stato, scheda dei doni (firmate M.V.B.):

Roma, Museo di Palazzo Venezia [Camillo Rusconi: S. Andrea, terracotta], p. 263; [Bernardino Ludovisi: Santo Pontefice, terracotta], p. 263.

1968, a. LIII

fasc. 1 (gennaio–marzo)

Un "San Francesco" da attribuire al Caravaggio e la sua copia, pp. 11-15.

fasc. 2-3 (aprile-settembre)

Recupero di un Crocifisso trecentesco nel Museo di Palazzo Venezia, pp. 80-83.

1972, a. LVII

fasc. 2 (aprile-giugno)

Notiziario – Recensioni, recensione (firmata M.V. Brugnoli) a:
L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, parte I, Roma 1970, p. 130.

1973, a. LVIII

fasc. 2-3 (aprile-settembre)

Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella "uccelliera" di Giulio II, pp. 113-122.

SERIE VI

1980, a. LXV

fasc. 7 (luglio-settembre)

Bibliografia in memoriam: Giorgio Castelfranco, pp. 127-129.

INDICE DEI NOMI (*in corsivo gli artisti*)*

- Accardo, Salvatore 160
 Agresti, Vito 160
Albani, Francesco 42, 44, 56
 Albani, Giovanni Francesco, vedi Clemente XI, papa
Alberti (famiglia) 33, 34
Alberti, Alessandro 34
Alberti, Cherubino 29, 30, 31, 32, 33, 34, 156
Alberti, Giovanni 29, 30, 31, 32, 33, 34, 156
Albertoni, Paolo 59
 Aldobrandini (famiglia) 50
 Aldobrandini, Pietro 50, 124
 Alessandro VII, papa (Fabio Chigi) 63, 66
 Alessandro VIII, papa (Pietro Ottoboni) 61
 Algarotti, Francesco 125
 Aliberti Gaudioso, Filippa Maria 15
Allegri, Antonio 56
 Altieri, Emilio, vedi Clemente X, papa
Andrea dell'Aquila 73
 Angelini, Alessandro 38
 Antal, Frederick 30
Antonello da Messina 24
 Antonelli, Giacomo 138
 Argan, Giulio Carlo 87, 99, 146, 159
Aretusi, Pellegrino 38
Aspertini, Amico 30
 Baccelli, Guido 151
Bacciccio vedi *Gaulli, Giovanni Battista*
Baglione, Giovanni 42, 50
 Baldini, Umberto 161
 Banti, Luisa 108, 154
 Barberini, Maria Giulia 5, 23
Barbieri, Giovanni Francesco 146
 Barroero, Liliana 5, 23
Bassano, Jacopo 159
 Becatti, Giovanni 22
 Becherucci, Luisa 21, 105
Bellini, Giovanni 79, 81
 Benedetto XIV, papa (Prospero Lambertini) 116, 124
 Berardi, Elena 78
 Bernardini, Gabriella 117, 118
Bernini, Gian Lorenzo 10, 46, 47, 54, 55, 56, 57, 58
Berrettini, Pietro 59
 Bertelli, Carlo 69
 Berti, Luciano 161
Bonaccorsi, Piero 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 156
 Bonanni, Filippo 114
 Bonaparte, Napoleone 117
 Bonghi, Ruggiero 95
 Borea, Evelina 161
 Borghese, Camillo vedi Paolo V, papa
 Borghese, Scipione 124
 Borghini, Gabriele 94
 Borgomaineri Carlo Pietro, 137
Borgognone, Guglielmo vedi *Courtois, Guillaume*
Borgognone, Giacomo vedi *Courtois, Jacques*
 Borsellino, Enzo 5, 9, 42, 67, 74, 113, 114, 121, 125
Borzzone, Luciano 54
 Bottai, Giuseppe 133, 141, 143, 144, 145, 146, 148
 Braschi, Giannangelo vedi Pio VI, papa
 Brandi, Cesare 146
 Briganti, Giuliano 29
Buonarroti, Michelangelo 29, 30, 159
Cafà, Melchiorre 57
Caliari, Paolo 79
 Calvesi, Maurizio 117
Cambellotti, Duilio 99
 Campisano, Graziano 23
 Canestro Chioventa, Beatrice 53
 Cantalamessa, Giulio 47
 Carandente, Giovanni 11, 12, 14, 15, 18, 93, 94

* Con la collaborazione di Elisabetta Diana Valente

- Caravaggio* vedi *Merisi, Michelangelo*
 Cardinale, Daniela 115
Carracci (famiglia) 159
Carracci, Annibale 56
Carracci, Ludovico 61
 Casanova, Maria Letizia 5, 14, 15, 23
 Castelfranco, Giorgio 69, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 85, 129, 130, 154, 155, 156
 Castellani, Augusto 94, 95, 96
Castello, Bernardo 30, 42, 45
Castiglione, Giovanni Benedetto 54
 Causa, Raffaello 161
Cavalier d'Arpino vedi *Cesari, Giuseppe*
Cenni di Pepe (Pepe) 79, 80
 Cerlesi, Ennio 69
Cesari, Giuseppe 124
 Chigi, Fabio vedi Alessandro VII, papa
 Chigi, Giovanni (beato) 61, 62
 Chigi, Mario 63, 64, 65
 Cian, Vittorio 144
 Ciarlantini, Francesco 143, 144
Cimabue vedi *Cenni di Pepe (Pepe)*
 Clemente VII, papa (Giulio de' Medici) 39
 Clemente X, papa (Emilio Altieri) 61
 Clemente XI, papa (Giovanni Francesco Albani) 61
 Clemente XII, papa (Lorenzo Corsini) 124
 Clemente XIV, papa (Giovan Vincenzo Antonio Ganganelli) 124
 Codacci Pisanelli, Biancaneve 15
 Colasanti, Arduino 153
 Colini, Antonio Maria 87
 Contini (famiglia) 77, 78, 79
 Contini (collezione) 73, 79, 82
 Contini, Alessandro 78
 Contini Bonacossi (collezione) 73, 77, 80, 81, 82
 Contini Bonacossi (famiglia) 77
 Contini Bonacossi, Alessandro 78
 Contini Bonacossi, Vittoria 78
 Contini-Papi (eredi) 78
 Cormio, Stefania 116, 117
 Corrado (collezione) 61
Correggio vedi *Allegri, Antonio*
 Corsini, Lorenzo vedi Clemente XII, papa
 Corsini, Neri 61
 Corti, Siro 137
 Costanza Fattori, Lionello 161
Courtois, Jacques 160
Courtois, Guillaume 160
 Crema, Luigi 154, 155
 Curto, Silvio 161
 Davidson, Bernice 38, 39
 Davoli, Giulia 116
 De Angelis D'Ossat, Guglielmo 24, 88, 154, 155
 Debenedetti, Elisa 117
 Degni, Marisa 18
Del Conte, Jacopino 29
 Della Pergola, Paola 18, 24, 94
 De Marchi, Giulia 116
 De Monte, Maria Gabriella 119
 De Nonno, Mario 5, 11
De' Rossi, Giovanni Battista 35
 De Sepi, Giorgio 114
De Wael, Cornelis vedi *Wael, Cornelis de*
 Di Bartolomeis, Lorenzo 11
 Di Carpegna, Nolfo 88, 94
 Djalma Vitali, Emanuele 69
Domenichino vedi *Zampieri, Domenico*
 Duhamel, George 143
 Dusmet (lascito) 88
El Greco vedi *Theotokòpulos, Domìnikos*
Embriachi (bottega) 100, 101
 Emiliani, Andrea 6, 105
 Enggass, Robert 53, 60, 61, 64
 Erolì, Erulo 95
 d'Este (collezione) 124
 Fabiola del Belgio, regina, 11, 12
 Faccenna, Domenico 161
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio 53, 56
 Falconieri, Lelio 46, 47
 Faldi, Italo 11, 12, 18, 22, 34, 42
Fattore vedi *Penni, Giovan Francesco*
 Federico da Montefeltro 132
 Ferdinando I di Bulgaria, re (collezione) 63
 Ferrari, Oreste 161
Ferrata, Ercole 46, 47

- Ferretti, Massimo 5, 24, 129
 Fesch, Joseph (collezione) 117
 Fiandra, Enrica 161
Fornari, Antonio 133
 Forzetta (collezione) 123
 Franceschini, Dario 15
 Frisardi, Giulia 18
 Ganganelli, Giovan Vincenzo Antonio
 vedi Clemente XIV, papa
 Garibaldi, Giuseppe 137
 Gaudioso, Eraldo 18
Gaulli, Giovanni Battista 10, 23, 45,
 46, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
 61, 62, 63, 64, 66, 68, 73, 156,
 157, 165
Genga, Gerolamo 34
Gentileschi, Orazio 50
 Gerardi, Alberto 87
 Gere, John 34
 Ghidiglia, Augusta 105
Giotto di Bondone 103, 143
 Giustiniani (collezione) 22, 42, 124
 Giustiniani (famiglia) 42
 Giustiniani, Vincenzo 42, 50
 Gnudi, Cesare 103, 105
 Gogosi, Anna 115
 Gombrich, Ernst 146
 Gonzaga (collezione) 124
 Gonzaga, Vespasiano 34
 Gorga (collezione) 46, 88
Goya, Francisco 79, 82
 Graf, Dieter 53, 54
 Grassi, Luigi 21, 34, 53, 125
Grechetto vedi *Castiglione, Giovanni*
 Benedetto
Guercino vedi *Barbieri, Giovanni Francesco*
 Guglielmi Faldi, Carla 18
Guidotti, Paolo 42
 Gurrieri, Francesco 161
 Guzzi, Virgilio 99
 Haskell, Francis 116
 Hermanin, Federico 93
 Hirst, Michael 39
 Hitler, Adolf 76
Imperiale della Gramatica 41
 Incisa della Rocchetta, Giovanni 61
 Innocenzo XI, papa (Benedetto Odescalchi)
 46, 85
 Isabella d'Este 22
Jeanneret, Charles-Édouard 7
 Kircher, Athanasius 114
 Klabin (collezione) 61
 Koch, Georg Friedrich 116
 Kossodo (collezione) 61
 Kurz, Otto 146
 Lambertini, Prospero vedi Benedetto XIV,
 papa
 Lancellotti Massimo, Filippo 132
 Lavagnino, Emilio 87, 88, 94, 99, 130
 La Valle, Elena 18
 Lazzari, Marino 147, 148
Le Corbusier vedi *Charles-Édouard Jeanneret*
Legros, Pierre 46
Leonardo da Vinci 10, 30, 68, 69, 70,
 72, 159
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici)
 38, 39
 Levi, Teodoro (Doro) Davide 154, 156
 Lodi, Marco 11
 Longhi, Roberto 45, 47, 48, 49, 146,
 147
 Löwi, Adolph 133
 Ludovico il Moro vedi Sforza Ludovico
Luzio Romano vedi *Luzzi Luzio*
Luzzi, Luzio 38
Machuca, Pedro 35
 Maetzke, Guglielmo 161
 Magagnini, Antonella 95
Magnasco, Alessandro 58
 Mahon, Denis 146
 Maltese, Corrado 69
Maratti (Maratta), Carlo 61
Marco di Giovanni Battista 29, 38
Marco Pino vedi *Marco di Giovanni Battista*
 Marcucci, Maria Grazia 18
 Maraini, Fosco 144
 Marino, Giovambattista 42
 Mastai Ferretti, Giovanni Maria vedi
 Pio IX, papa
 Matteotti, Giacomo 139
 Matthiae, Guglielmo 94
Mazzola, Francesco 35

- Mazzuoli, Giuseppe* 57
 Medici (de'), Giovanni vedi Leone X, papa
 Medici (de'), Giulio vedi Clemente VII, papa
 Mentasti (collezione) 61
Merisi, Michelangelo 10, 47, 48, 49, 50, 51, 156
 Messinger (collezione) 63, 65
 Michaud, Yves 107
Michelangelo vedi *Buonarroti, Michelangelo*
 Minati, Monica 5, 11, 21, 23, 73, 74
Mino da Fiesole 92
 Molajoli, Bruno 130, 160
Monnot, Pierre-Étienne 46
 Montanari, Tomaso 49
 Mortari, Luisa 15
 Musetti, Fabrizio 11
 Mussolini, Benito 139, 148, 149
 Nagel, Alexander 30
Nazareni 67
 Odescalchi (collezione) 93
 Odescalchi, Baldassarre 89, 94, 98
 Odescalchi, Benedetto vedi Innocenzo XI, papa
 Ojetti, Emanuele 6
 Orlando, Anna 134
 Ottoboni, Pietro vedi Alessandro VIII, papa
 Pacchioni, Guglielmo 147, 148
 Pace, Biagio 139, 140, 141
 Pace, Renato 99, 102, 137
 Panizza, Mario 5
Panini (Pannini), Giovanni Paolo 117
 Pantanella, Rossella 56
 Paolo V, papa (Camillo Borghese) 124
 Papi, Federica 5, 11, 23, 68
 Paribeni, Roberto 153
Parmigianino vedi *Mazzola, Francesco*
 Pavan, Luigi 161
 Pelagatti, Paola 161
Pellegrino da Modena vedi *Aretusi, Pellegrino*
Penni, Giovan Francesco 34
Perino del Vaga vedi *Bonaccorsi, Piero*
Peruzzi, Baldassarre 30, 34, 35, 156
 Petrucci, Francesco 5, 23, 45, 46
 Pevsner, Nikolaus 50
 Pietrangeli, Carlo 87
Pietro da Cortona vedi *Berrettini, Pietro*
 Pio VI, papa (Giannangelo Braschi) 125
 Pio IX, papa (Giovanni Maria Mastai Ferretti) 138
 Pio di Savoia (collezione) 124
Pittoni, Giovanni Battista 58
 Portoghesi, Lucia 15
 Portoghesi, Paolo 22
 Pouncey, Philip 34, 35
Poussin, Nicolas 56, 159
Pozzo, Andrea 160, 162
 Pucci, Lorenzo 35
Pulzone, Scipione 29
Raffaello vedi *Sanzio (Santi) Raffaello*
 Raggianti, Carlo Ludovico 21
Raggi, Antonio 57
 Raggio, Olga 133
 Rangoni, Fiorenza 5, 23, 115
 Ratti, Carlo Giuseppe 54
 Rava, Luigi 142, 152, 153
 Recupero, Jacopo 18
Reni, Guido 56, 146, 159
Retti, Leonardo 59
 Rezzi, Roberta 114
 Ribolzi (collezione) 61
 Ricci, Corrado 142, 143, 152, 153
Ricci, Sebastiano 58
Roncati, Antonio 59
 Rosi, Giorgio 154, 156
 Rospigliosi, Felice 61
 Rospigliosi, Giacomo 60
Rosso Fiorentino vedi *De' Rossi, Giovanni Battista*
 Rotondi, Pasquale 130
Rubens, Pieter Paul 54, 55
 Ruggeri, Pompeo 30
 Rybko, Ana Maria 118
 Sacchetti (collezione) 124
 Saporì, Giovanna 5, 23
 Saletti, Bianca 18, 19
 Salmi, Mario 78
 Santangelo, Antonino 87, 93
Sanzio (Santi), Raffaello, 29, 38, 72, 124
Sassetta vedi *Stefano di Giovanni*

- Segni, Antonio 69, 159
 Selvaggi, Simone 5
Sermoneta vedi *Siciolante Girolamo*
 Serra, Luigi 99, 130
 Sforza, Ludovico (il Moro) 144
 Shearman, John K. G. 29
Siciolante, Girolamo 38
Signorelli, Luca 78
 Siviero, Rodolfo 76, 79
 Smyth, Craig Hugh 29
 Soprani, Raffaele 42
 Spadafora, Carlo 21
 Spinola, Giovanni Battista 55
 Spitella, Giorgio 13, 14, 15
Stefano di Giovanni 79, 81
 Strinati, Claudio 15, 18
Strozzi, Bernardo 54
Tempesta, Antonio 30, 42
Theotokòpulos, Domìnikos 82
Tibaldi, Pellegrino 38
 Toesca, Ilaria 11, 16, 22, 161
 Toesca, Pietro 6, 10, 73, 76, 85
 Torlonia (collezione) 61
 Toscano, Bruno 5, 23, 49, 115
 Triches, Guglielmo B. 160, 161
Troppa, Girolamo 59
 Urbani, Giovanni 161
 Valcanover, Francesco 161
 Valente, Elisabetta Diana 6, 151, 165
 Valenti, Gonzaga Silvio 116, 117
Van Dyck, Anton 54, 57
 Van Marle, Raimond 133
 Vannini, Stefania 117
 Vasari, Giorgio 35, 39
Velázquez, Diego 57
 Venturi, Adolfo 30, 107, 132, 133, 151,
 152
Veronese Paolo vedi *Caliari, Paolo*
 Viale, Vittorio 130
 Villani (atelier fotografico) 146
Viti, Timoteo 34
 Vlad Borrelli, Licia 161
Voet, Jacob Ferdinand 61
 Voss, Hermann 30, 33
Zampieri, Domenico 42, 43, 56, 124
Zavattari (famiglia) 78
 Zeri, Federico 29, 30, 55, 78
Zuccari, Federico 29
Wael, Cornelis de 54
 Wittgens, Fernanda 105
 Wittkower, Rudolf 55
 Wood, Christopher S. 30
 Wolk-Simon, Linda 35

Il volume raccoglie gli atti della Giornata di studio (Roma, 15 aprile 2015) in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli, storica dell'arte, funzionaria dell'Amministrazione dei Beni Culturali e docente universitaria.

Maria Vittoria Brugnoli iniziò la sua formazione di storica dell'arte sotto la guida di Pietro Toesca entrando poi a far parte stabilmente del ruolo organico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione nel 1948. Il suo percorso ministeriale la portò a ricoprire diversi incarichi di rilievo: da quello di direttore del Museo di Palazzo Venezia (1965-1973) fino a quello di Soprintendente, prima alle Gallerie di Mantova, Cremona e Verona (1973), poi alle Gallerie di Bologna (1974) e infine a quelle di Roma (1977-1979). Numerosi furono in questi anni gli studi da lei dedicati ad alcuni grandi maestri del Rinascimento e del Seicento, alle problematiche del restauro e della conservazione e, 'avanguardisticamente', ai temi della museologia e museografia, divenuti fondamentali in quegli anni in cui ci si preparava all'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (1975). Proprio alla nuova disciplina della Museologia fu dedicata la sua docenza universitaria affidatagli dalla facoltà di Magistero dal 1973 al 1985. Oggi le dispense dei suoi corsi sono state raccolte in un importante volume (Dal privato al pubblico. Note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII, Roma 2010) che permette agli studenti di prendere pienamente coscienza dell'importanza del fenomeno del collezionismo nelle dinamiche della storia dell'arte.