

Daniele Pescarmona

## **L'irrompere della modernità dell'Otto e del Novecento nella Pinacoteca di Brera** **Un momento di svolta nella problematica continuità del museo napoleonico (Fernanda Wittgens e Franco Russoli)**

*Gli inizi nelle sale vuote negli anni della seconda guerra mondiale*

«Sta di fatto che a pochi giorni dall'entrata in guerra anche Brera aveva già messo al sicuro la maggior parte dei suoi tesori. [...]

Dunque il museo era quasi del tutto smontato e praticamente vuoto. L'idea fu di utilizzare le sale per ospitare l'attività del Centro di azione per le arti: un capitolo davvero pochissimo conosciuto sia della storia del museo in guerra, sia dei suoi storici dell'arte Guglielmo Pacchioni, allora soprintendente, e Gian Alberto Dell'Acqua, ispettore. Rimase sempre estraneo all'iniziativa, invece, l'altro ispettore, Fernanda Wittgens. [...]

Nato nel 1939, voluto fortemente, oltre che da Bottai e da Lazzari [direttore generale del Ministero], anche dallo stesso Pacchioni, appassionato di arte moderna, il Centro non fu l'unico in Italia, ma fu il primo e certamente il più interessante. Aveva esordito in quello stesso 1939 con il progetto di "una piccola mostra polemica su Caravaggio", secondo le parole dello stesso Pacchioni.

L'esposizione, durata una quindicina di giorni, si era svolta nella primavera del 1940 accompagnata da una conferenza di Giulio Cesare Argan, ed era stata in realtà l'inaugurazione della *Cena in Emmaus* di casa Patrizi, appena acquistata per Brera su segreto consiglio dell'ex soprintendente Ettore Modigliani, da poco rimosso. Questa prima mostra su Caravaggio [...] rimase comunque l'unica esposizione di arte antica del Centro.

Esso, infatti, da quel momento in poi si impegnò in mostre di arte contemporanea, riuscendo ad organizzarne, nel breve e drammatico tempo della sua vita, almeno quattro: Scipione e disegni contemporanei, Salvatore Fancello, Carlo Carrà e disegni contemporanei e ultima, ormai sotto le bombe, la collezione Feroldi di Brescia.

Presidente del Centro era il senatore Giovanni Treccani degli Alfieri. Francesco Dal Pozzo e Franco Marmont, Gio Ponti ed Ernesto Treccani affiancavano Pacchioni nella cosiddetta Commissione, una sorta di Consiglio. Gli aderenti erano architetti come Franco Albini, artisti, collezionisti e galleristi. [...]

Il cordiale e costruttivo rapporto con la Galleria del Milione di Virginio e Peppino Ghirindelli, allora di fronte al palazzo di Brera, con Vittorio Barbaroux della Galleria Barbaroux di via Rossari, con gli esponenti di Corrente, con Alberto Dalla Ragione, fu il background che aiutò Pacchioni e Dell'Acqua ad avere contatti diretti con gli artisti e a essere partecipi dei dibattiti in corso». (1)

Le mostre di Scipione e di Carrà furono determinanti (ricorderà decenni dopo Gian Alberto Dell'Acqua, che delle mostre fu curatore, con Pacchioni) per far avvicinare Emilio Jesi alla Pinacoteca, favorendone l'ultima decisione di donare la propria collezione. (2)

A partire dal 1939 la Soprintendenza aveva già iniziato ad acquistare, in occasione di mostre collettive organizzate a Bergamo e a Milano, o direttamente da prestigiosi galleristi e dagli artisti, «una serie di poco più di venti dipinti realizzati tra il 1938 e il 1941 da artisti emergenti in quegli anni appartenenti al gruppo dei sei di Torino, al chiarismo lombardo, al movimento di Corrente, alla scuola romana». (3)



Valerio Adami,  
*d'après Canova*  
(Napoleone Bonaparte)

Alla Terza Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, tenutasi a Milano al Palazzo dell'Arte nel giugno 1941,

«il Ministero della Educazione Nazionale intervenne, anche per obbligo politico, in maniera consistente, acquistando ventotto tra dipinti, acquerelli e incisioni e dieci sculture per un totale di 52.550 lire, destinati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma con l'intesa, come si legge in una lettera di Guglielmo Pacchioni del 5 ottobre 1941, che alcune opere restassero a Brera "sia per contribuire alla formazione di una piccola raccolta d'arte contemporanea, sia per soddisfare eventuali richieste di deposito da parte di pubblici uffici, conseguendo così in ambedue i casi lo scopo di diffondere la conoscenza dell'arte attuale». (4)

*Fernanda Wittgens e la ricostruzione dei musei milanesi. Le prime mostre a Palazzo Reale*

«Il 22 giugno 1947, morto Modigliani, [...] Wittgens assunse la reggenza dalla Soprintendenza alle Gallerie e della Pinacoteca di Brera e intraprese in prima persona il piano di ricostruzione dei musei milanesi.

Primo ad essere inaugurato fu il Museo Teatrale alla Scala, seguito dalla Pinacoteca di Brera (1950), dal Poldi Pezzoli e dalla Pinacoteca Ambrosiana (1951), dal Padiglione d'Arte Contemporanea (1953), dal Castello Sforzesco (1954-1956), dal Museo del Duomo (1956) e, sul territorio, dalla Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo (1954-1955), dal Tesoro del Duomo di Monza e da altre realtà minori.

La ricostruzione ebbe come retroscena il dibattito sul modello museografico di riferimento che tra conservatorismo e innovazione improntò le scelte operate in Italia dopo il 1945, quando con musei vuoti e distrutti, le opere in cassa in attesa di essere ricollocate nelle sedi di origine, prese avvio un processo di trasformazione e di svecchiamento che, dopo l'immobilismo culturale e il ritardo della situazione prebellica, portò quasi tutti i musei ad adeguarsi alle esigenze del presente». (5)

La ricostruzione delle istituzioni museali, vissuta nell'impegno della movimentazione, dello studio e del restauro di numerose opere, si accompagnò al fervore critico di inediti e stimolanti progetti di mostre, agevolati dalla ripresa dei contatti internazionali con studiosi del mondo riappacificato (che però si stava rapidamente raffreddando).

Fra le mostre di "arte antica", oltre alla straordinaria *Kunstschätze der Lombardei* inauguratasi al Kunsthhaus di Zurigo nel 1948, basti ricordare quelle promosse, in un solo decennio, dall'Ente Manifestazioni Milanesi a Palazzo Reale, dove proficuamente funzionari della Soprintendenza lavorarono assieme con quelli del Castello Sforzesco e a tanti altri professionisti e cattedratici (Roberto Longhi e Giovanni Testori, in particolare): *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951), *I pittori della realtà in Lombardia* (1953) e *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (1958). (6)

Aggiungo la pionieristica grande mostra curata da Angela Ottino Della Chiesa a Villa Olmo di Como, *L'età neoclassica in Lombardia* (1959), mostra a tutt'oggi ancora ingiustamente sottaciuta ma che segnò un'epoca e a cui tutti hanno poi fatto riferimento.

*L'affermazione internazionale dell'arte moderna italiana*

«Nel 1949-1950 con la "Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi", che riprendeva l'attività dopo che nel 1939 si era sciolta per le restrizioni associative imposte dal fascismo, [Fernanda Wittgens] diede corpo alla



Enrico Baj  
d'après Francesco Hayez  
(Malinconia)

mostra del Novecento italiano, fatta prima a Parigi al Musée d'Art Moderne e poi a Londra alla Tate Gallery, che lancerà in ambito internazionale l'arte italiana della prima metà del secolo. Convinta che il meglio del Novecento fosse in mano ai collezionisti lombardi si adoperò per avere opere delle più significative raccolte d'arte moderna e coinvolse nell'iniziativa il cugino Gianni Mattioli, che aveva da poco acquistato la celebre collezione bresciana di Pietro Feroldi, ma anche Emilio Jesi e Riccardo Jucker (le cui collezioni sono oggi in parte alla Pinacoteca di Brera in parte al Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano), Carlo Frua De Angeli e Adriano Pallini (raccolte queste invece disperse). Per la mostra ottenne, salvo poi pentirsene per una serie di malintesi, l'appoggio di Christian Zervos, potente direttore della rivista "Cahiers d'Art", che in quella occasione pubblicò un voluminoso e fondamentale numero speciale dedicato all'arte italiana contemporanea». (7)

### *Il prestigio raggiunto: Guernica a Milano*

Così infervoratamente scrisse Fernanda Wittgens all'amico Vico Baer a New York, in una lettera datata Milano 3 giugno 1953:

«Ora una cosa importantissima: è a Roma la Mostra di Picasso, forse la più imponente che mai si sia avuta in Europa, scelta da Picasso stesso. Tutti gli intellettuali di Milano la desideravano qui in Palazzo Reale, ma è stata una grave difficoltà quella di superare l'ostruzionismo della vecchia Milano, rimasta al gusto di Alciati che tu ben conosci perché con Boccioni l'hai dominata nel 1912. Come ho pensato a te in questi giorni in cui mi ritrovavo galvanizzato e rimesso a nuovo un mondo di provincialismo che pareva spazzato via dalla vostra rivoluzione... Incredibili gli anacronismi italiani ! Comunque con inaudite fatiche e sempre, purtroppo, pagando sulla mia persona, ce l'abbiamo fatta e a dispetto della Permanente roccaforte dei "laudatores temporis actis" Picasso l'avremo a Milano. Sarebbe però meglio che la mostra avesse elementi in più di Roma: per prima cosa *Guernica*. Ora Zervos mi ha informata che in giugno *Guernica* parte per il Brasile dove Materazzo l'ha ottenuta per celebrare il centenario di San Paolo. Questa celebrazione è in novembre e giacché la intangibile *Guernica* si muove perché non potrebbe venire per un mese a Milano a settembre, e di lì ripartire ai primi di ottobre per la celebrazione di San Paolo ? Sarebbe un grande gesto del Museo di New York di Materazzo e Picasso ne sarebbe certo contento perché Picasso tiene talmente alle sue mostre in Italia che ha organizzato lui stesso la Mostra di Roma. E segue l'iniziativa milanese tanto che pare verrà da noi. Caro Vico, attaccati al telefono, al telegrafo, fai quello che è possibile, ma cerca di bloccare la partenza di *Guernica* in giugno e di darci il tempo di trattare con Materazzo».

Sempre Wittgens a Baer, il 1° ottobre, dopo che *Guernica* era giunta a Milano ed era stata esposta nella semidistrutta sala delle Cariatidi di Palazzo Reale (l'opera, ovviamente, non compare nel catalogo curato da Franco Russoli):

«Caro Vico, dopo il telegramma di ringraziamento non ti ho più scritto perché è stata una vera, infernale sarabanda. Tuttavia Picasso è ormai una realtà. Circa duemila visitatori al giorno: cinquemila e duecento la prima domenica, un interesse enorme, polemiche, discussioni, ecc. Finalmente Milano si è svegliata dal letargo provinciale e si interessa di critica contemporanea. *Guernica* è arrivata felicemente a Zurigo in volo ed ho telefonato il mio grazie ad Alfred Barr. [...] Per dichiarazione di tutti gli esperti in primis: Kahnweiler e Zervos, è la più grande esposizione di



Renato Guttuso  
*d'après Andrea Mantenga*  
(Cristo morto)

Picasso che ci sia stata in Europa. Ora anche Mosca si è commossa e ci manderà otto dipinti blu e rosa. Come vedi la tua vecchia Milano ha prestigio». (8)

### *L'insufficiente rappresentatività della pittura dell'Ottocento nella Pinacoteca di Brera*

In questi termini, riallestite le sale della Pinacoteca, si espresse Fernanda Wittgens sul "Bollettino d'Arte" nel 1955, presentando un cospicuo assieme di opere donate da vari collezionisti privati (fra cui gli impegnativi affreschi staccati dall'interno dell'oratorio di Mochirolo; la sua ricostruzione in un ambiente prossimo al corridoio degli affreschi, anch'essa curata da Piero Portaluppi, aveva fatto ritardare l'inaugurazione del museo):

«A chiudere la storia dell'Ottocento è intervenuto il dono dell'ammirevole *Autoritratto* del Boccioni donato da Vico Baer protettore del caposcuola milanese e geniale pioniere delle collezioni d'arte moderna che sono oggi vanto di Milano. *L'Autoritratto* del Boccioni di tecnica divisionistica ma spazialmente scandito con intellettualismo novecentesco dice quale posto avrebbe assunto Boccioni nell'arte italiana se la morte non l'avesse precocemente colpito.

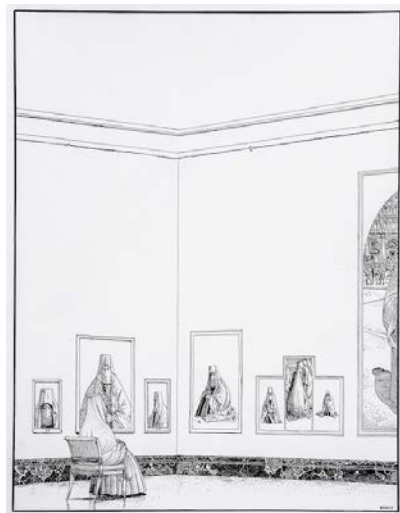
Queste [il riferimento include la tela di Raffaello Sernesi raffigurante *Patrioti al tiro a segno*, ora riconosciuta come opera di Giovanni Estienne, donata da Paolo Stramezzi] sono le prime acquisizioni per la Sala moderna di Brera che è ormai indizionabile necessità arricchire di altre testimonianze affinché non risulti interrotta la continuità creativa dell'arte italiana al tradizionale limite del Settecento; una concezione negativa che deve essere definitivamente sfatata proprio nella giusta sede di una Pinacoteca nazionale.

Nel programma di Brera il primo punto è proprio il rinnovamento della sezione dell'Ottocento ed il suo adeguamento alle nuove valutazioni della critica». (9)

E' indubbiamente una forzatura, di cui Wittgens era di certo cosciente (come si è visto, nella prima lettera inviata a Vico Baer) ricondurre Boccioni all'Ottocento, ma la curatrice dell'allestimento si rendeva allora ben conto che sarebbe stato uno sforzo impossibile, più ancora che traumatico, ricollegare negli stessi spazi monumentali del palazzo braidense le raccolte storiche della Pinacoteca napoleonica e poi dell'Accademia alle poche opere pittoriche, e di piccolo formato, della seguente modernità nazionale.

La Galleria d'Arte Moderna del Comune aveva già ricevuto in legato nel 1934 la donazione di Ausonio Canavese, composta da 14 dipinti, 47 disegni e un modello in gesso dello *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* di Boccioni e altre opere futuriste. (10)

La cessione in deposito alla stessa Galleria della *Natura morta* (1949, Vitali n. 663) di Giorgio Morandi, acquistata nel 1949 presso la Galleria Annunciata di Milano, non costituiva quindi da parte di Brera un misconoscimento del suo valore. Gian Alberto Dell'Acqua (che dell'acquisto si era fatto promotore) fin dal 1950, nel capitolo sulla pittura metafisica del fascicolo che i "Cahiers d'Art" avevano dedicato a *Un demi-siècle d'art italien*, ebbe occasione di riferirsi con giudizi positivi all'artista bolognese, in quel tempo consacrato dal successo conseguito alla XXIV Biennale di Venezia, successo poi riconfermato negli Stati Uniti grazie alle opere richieste dal Museum of Modern Art di New York per la mostra *Twentieth-century Italian Art*. Disegni di Morandi erano già stati comunque esposti a Brera nell'occorrenza di due mostre del Centro di azione per le Arti. (11)



Moebius (Jean Giraud) d'après Gentile e Giovanni Bellini (*La predica di san Marco ad Alessandria*)



## *Contro i critici “di gusto” e il museo come “hortus conclusus”*

Nel 1957 l'Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi donò i *Pascoli di primavera* di Giovanni Segantini. Di fronte agli associati, munifici ma talvolta ancora dubbiosi, Fernanda Wittgens ritornò coraggiosamente sull'argomento:

«Parliamo dunque dell'Ottocento a Brera ! [...]

Nei difficili anni della ricostruzione di Brera, quante volte non sono stata invitata – dai critici “di gusto” – a rinunciare a questa sala!

Sapete, è una categoria particolarissima quella dei critici “di gusto”. Sfugge loro l'universalità della creazione artistica, ma non si può negare la suggestione dei “preziosi” loro giudizi su noi, Direttori di Museo, che l'abitudine stessa alla conservazione dei dipinti rende accorti alle sfumature di stile e di tecnica. Abbiamo sì, coscienza critica, ma anche tante sensibilità d'epidermide ! Eppure vedete che non ho ceduto all'epicureismo, ed ho saputo continuare la severa tradizione di Modigliani e di ogni autentico direttore di Brera.

Perché Brera non è l'“hortus conclusus” del collezionista, il museo delle “preziosità”: Brera è una galleria nazionale di ampio tessuto storico, creata da Napoleone ad “educazione del popolo” secondo un profondo pensiero illuministico che noi, eredi, non possiamo tradire.

In questo tessuto storico delle collezioni braidensi, è giusta, è doverosa la presenza della pittura dell'Ottocento. Nessuno nega ch'essa non sia più un fatto artistico internazionale come lo era la pittura italiana sino al sec. XVIII. E – lasciatemi fare un'affermazione orgogliosa – come lo è nuovamente la pittura italiana del nostro tempo.

Il giorno in cui sarà finalmente attuato il piano regolatore del nostro Portaluppi che ridarà dignità al Palazzo avvilito a sede di scuola media (Maria Teresa lo volle simbolo della più alta cultura dell'unità umanistica di scienza e arte), quel giorno sarà possibile aprire, a terreno, accanto all'Accademia di Belle Arti, un Museo del Novecento. Appariranno allora Futurismo e Metafisica e Realismo magico e le novissime correnti della pittura italiana, nella loro validità europea.

Con l'arte dell'Ottocento ci chiudiamo, invece, in un'orbita nazionale; di quell'umile e pur sublime Italia del Risorgimento che, come mirabilmente ha scritto Francesco De Sanctis, dopo secoli di grandezza eroica, ma talvolta retorica, si rifaceva un'intimità poetica nel costume di vita come nell'arte.

L'errore tanto dei detrattori quanto degli esaltatori dell'Ottocento artistico italiano è quello di impostare il giudizio sul confronto con l'arte francese che assume essa, nell'Ottocento, la missione europea. Il giudizio equilibrato della più recente storiografia artistica ha fatto giustizia delle tesi polemiche: è tempo dunque di procedere al vero lavoro critico, cioè alla selezione degli artisti rappresentativi, ed alla scelta delle loro opere più genuine.

Selezione questa che si è sempre imposta anche per l'arte antica, ma che – non neghiamo – è ancora più essenziale per l'Ottocento. Citando ad esempio la pittura, lo scarto fra le forme genuinamente pittoriche e quelle illustrative e decorative è maggiore che non nelle età antiche. D'altra parte, nessuna collezione pubblica offre oggi questa selezione dell'Ottocento. [...]

Gli “Amici di Brera” si sono generosamente impegnati affinché anche in un pubblico Istituto, l'Ottocento italiano parli con la sua voce migliore; ed io posso annunciarvi che con opera paziente e continua sostituiranno il Previati magniloquente ma pittoricamente nullo, ed i troppi Hayez ed il narrativo Mosè Bianchi e lo stesso Fattori, severo ma irrigidito nello sforzo programmatico di un “tema” sociale che non si è calato in una adeguata espressione pittorica. Sostituiranno questi ed altri dipinti con pure



Henry Moore  
d'après Giovanni Bellini  
(Pietà)

espressioni d'arte. Già conoscete *Il Pergolato* del Lega che fu comprato all'asta Rosselli nella Galleria Pesaro nel 1931. Mentre la ricca Municipalità di quel tempo lasciava sfuggire i più rari dipinti di macchiaioli, Brera, poverissima come oggi, risparmiando qualche briciola della famosa "manutenzione" (cioè delle somme destinate alla cera dei pavimenti, all'illuminazione, riscaldamento) comperò questo gioiello perché fosse segno del rinnovamento della sala ottocentesca. L'esilio politico di Modigliani ad Aquila e poi la guerra e la distruzione museale hanno ritardato l'opera di cultura. Ma se si ha fede, né brutalità né distruzione possono annientare la cultura: ed ecco il lacerato tessuto che questa sera piamente rimarginano gli "Amici di Brera".

Nel 1947 Modigliani ed io abbiamo voluto che il mecenatismo milanese si consumasse nella materialità della costruzione museale. A Torino 250 milioni della Fiat e di altri Enti consorziati (mercé l'apostolato fervidissimo del compianto conte Camerana) sono serviti per la sistemazione architettonica della Pinacoteca Sabauda. A Milano per la ricostruzione muraria abbiamo fatto appello alla generosità del Provveditorato delle Opere Pubbliche (che continua ad erogare i fondi per il Piano Erogatore di Brera) integrandone i fondi con largo sussidio del Ministero per la Pubblica Istruzione. Ma abbiamo riservato ai mecenati l'incremento delle collezioni, perché ogni gesto di generosità sia eternato in un'opera d'arte, perché il mecenatismo sia una spirituale "presenza" nella Pinacoteca». (12)

#### *Prima analessi: gli anni di svolta di Antonio Morassi*

All'inadeguatezza di rappresentatività della pittura dell'Ottocento aveva già cercato di porre rimedio, a suo tempo, Antonio Morassi, provandosi a riordinare negli anni 1935-1938 i quattro locali ad essa dedicata. Nel 1937 entrarono in Pinacoteca, per acquisto, *Il riposo (Il carro rosso)* di Giovanni Fattori, appartenuto a Riccardo Gualino, e, per dono di Hellena Holbrook Walker (Hellena Thurn und Taxis), il *Ritratto di Luigi Bernasconi* di Cesare Tallone. L'anno seguente fu acquisita, per dono della Banca Commerciale Italiana, presieduta dal senatore Ettore Conti, presidente dell'Associazione degli Amici di Brera, l'*Adorazione dei Magi* di Gaetano Previati: dipinto "magniloquente ma pittoricamente nullo", abbiamo visto, per Wittgens. Furono richiesti prestiti, per "offrire esemplari di tutti gli artisti italiani più significativi del secolo scorso", a privati collezionisti, al Palazzo Reale e alla civica Galleria d'Arte Moderna di Milano e, non concessi, alle Gallerie d'Arte Moderna di Firenze e di Roma. Il *Ritratto di signora* di Ambrogio Alciati (esposto di fronte al *Ritratto della signora Concha* di Giovanni Boldini), per essere stato giudicato da Carlo Giulio Argan "indegno, non dirò della Pinacoteca di Brera, ma dell'ultimo museo di provincia", dovette essere riconsegnato alla vedova del pittore. Non tutte le opere richieste erano qualitativamente meritevoli di attenzione. Occorre tuttavia precisare che per le migliori (Fontanesi, Cremona, Toma, De Nittis, Segantini, gli impressionisti francesi collezionati da Carlo Frua De Angeli), soprattutto di proprietà privata, il prestito non fu concesso. Il progetto del direttore Morassi e del soprintendente Gino Chierici è stato, in ogni caso, al di là di ogni possibile differente valutazione di apprezzamento, un primo e non sconfessato tentativo, credo perfezionabile, di coinvolgimento dell'interesse dei collezionisti cittadini inteso a conseguire il deposito temporaneo delle loro collezioni e, quindi, di incrementare l'offerta di opere esposte nell'istituzione dello Stato.

La rivoluzionaria proposta di riallestimento della Pinacoteca era già stata perfettamente chiarita in una relazione indirizzata da Antonio Morassi, in data 18 novembre 1935, alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale:

«E' stata spesso lamentata dai visitatori di questa Pinacoteca la deficienza con cui sono rappresentate qui le scuole pittoriche italiane del secolo scorso. Il livello delle sale che accolgono le pitture di questo periodo è infatti molto inferiore a quello della rimanente Galleria; ed il visitatore, che dopo aver percorso trenta superbi ambienti che raccolgono opere di altissima qualità giunge nelle sale dell'Ottocento, è indotto a formarsi un'idea ben meschina della pittura italiana di quel secolo. Tale stato di cose si spiega per il fatto che la maggior parte delle opere qui esposte appartiene all'Accademia, e che non fu mai cercato di offrire una giusta visione panoramica dell'Ottocento italiano. Soltanto in questi ultimi anni alcune opere (Lega, Boldini, Carnevali) sono venute ad aggiungersi a queste raccolte; ma tale apporto è ben lontano dal riempire le grandi lacune e ad elevare il livello di queste sale.

Avrei pertanto divisato di riformare la sistemazione degli ambienti, restituendo all'Accademia quei grandi quadri teatrali e vuoti che non rappresentano che il frutto di esercitazioni accademiche; e di trasportare nei depositi le opere di questa Pinacoteca che non possiedono alcun valore artistico. [Morassi si riferiva ai "saggi accademici", alle "esercitazioni scolastiche" dal lungo titolo esplicativo di fatti di storia, opere di Giuseppe Bertini, Eleuterio Pagliano, Amanzio Cattaneo, Giuseppe Sciuti, Cherubino Cornienti, oltre che di Pastoris, Casnedi, Mazza, Trezzini, Michis, Zannobi, Banfi, Brambilla ecc.] Al posto di queste collocherei invece nella Pinacoteca alcuni dipinti che si trovano nel Palazzo Reale (Induno, Inganni, Ciardi) e che potrebbero degnamente figurare nella Galleria, mentre ora a Palazzo Reale passano inosservati.

Ma per compiere un'opera ancora più vasta di riforma e per poter offrire un panorama completo, nei suoi migliori aspetti, della pittura italiana dell'Ottocento, mi pregio di avanzare la seguente proposta.

Esiste a Milano una decina di raccoglitori di pittura i quali possiedono delle opere che essi sarebbero ben lieti di cedere a prestito per la Pinacoteca. Naturalmente tali opere sono di altissima classe, e il deposito dovrebbe essere fissato in un termine di almeno tre anni. E' probabile che i proprietari stessi, lusingati dal vedere esposte le loro opere (naturalmente occorrerà menzionare sul cartellino il nome del prestatore), si decidano a lasciare in dono alla Pinacoteca le opere stesse, oppure ad aggiungerne altre quando ci sia il bisogno. Da parte di più di un collezionista ho già l'assenso al prestito, qualora esso fosse richiesto.

Propongo pertanto a cod. On. Ministero di voler autorizzare questa Pinacoteca a procedere nel senso sopra indicato. Soltanto così potranno essere riformate le sale dell'800 e dare al visitatore la sensazione giusta che questo secolo non è stato un periodo di decadenza, bensì di vivo rigoglio anche nel campo dell'arte, e che la più bella tradizione della pittura italiana dei secoli d'oro non andò mai perduta». (13)

*Franco Russoli: da "Pablo Picasso" a "I Maestri del colore"*

Anche Franco Russoli (a cui Fernanda Wittgens aveva affidato la responsabilità del laboratorio di ricerche scientifiche e di restauro e l'attività esterna di rappresentanza culturale nelle relazioni con gli studiosi, i collezionisti e vari enti e associazioni pubbliche e private), in maniera sicuramente più assidua ed esclusiva di Dell'Acqua, coltivò interesse per l'arte contemporanea. Vale la pena soffermarsi sulla produzione bibliografica, scientifica e divulgativa, perché un mero elenco di titoli basta a comprovare l'attrazione, da tutti riconosciuta, della sua seducente intelligenza.



Ennio Morlotti  
d'après Orazio Lomi,  
Gentileschi (*I santi martiri  
Cecilia, Valeriano e Tiburizio  
visitati dall'angelo*)

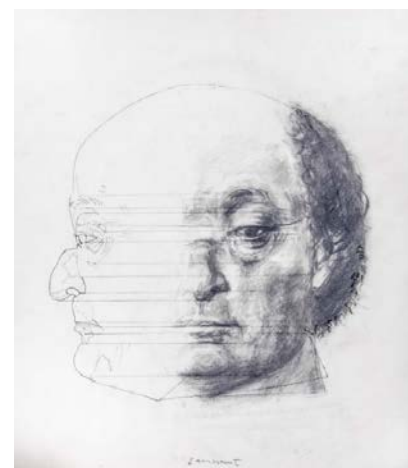
Si scalano, «a partire dei primi anni cinquanta, le importanti mostre promosse dal Comune di Milano, tenutesi a Palazzo Reale, alla Galleria d'Arte Moderna e al Padiglione d'Arte Contemporanea, di cui lo storico dell'arte di Brera fu curatore o componente dei comitati esecutivi: *Paolo Picasso* (1953), *La nuova pittura americana* (1958), *Amedeo Modigliani* (1958), *Edouard Vuillard* (1959), *Corrado Cagli* (1956-1966), *Giorgio De Chirico* (1970), *Gianni Dova* (1971-1972), *Lucio Fontana* (1972), *Boccioni e il suo tempo* (1973-1974), *Enrico Baj* (1974-1975), *Alberto Savinio* (1976). Le mostre dedicate a *Pierre Bonnard*, curata da Charles Bonasse, e al *Divisionismo italiano* vennero allestite, nel 1955 e nel 1970, presso il Palazzo della Permanente. Quelle di *Arnaldo Pomodoro*, di *Wotruba* e di *Domenico Cantatore*, nel 1974, nel 1975 e nel 1976, furono presentate alla Rotonda di via Besana.

Altre mostre, che si avvalsero di contributi di Russoli, furono realizzate in Italia e all'esterno: *Viviani* (Livorno, Casa della Cultura, 1958), *Nicolas de Staël*, *Hans Richter* e *Sutherland* (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 1960, 1962 e 1965), *Moda stile costume* (Torino, Palazzo Esposizioni Italia '61, 1961), *Renato Guttuso* (Parma, Galleria Nazionale, 1963-1964), *La natura morta italiana* (Napoli, Palazzo Reale, 1964-1965; poi a Zurigo e a Rotterdam), *Max Ernst* (Venezia, Palazzo Grassi, 1966), *Giorgio Morandi. Das druckgraphische Werk* (Darmstadt, Kunsthalle, 1970), *Aligi Sassu* (Cagliari, Galleria d'Arte Moderna, 1967), *Aspetti dell'informale* (Bari, Pinacoteca Provinciale, 1971; poi a Milano, Palazzo Reale), *Renato Guttuso* (Palermo, Palazzo dei Normanni, 1971), *Pietro Cascella* (Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1971), *D'après e Paul Klee* (Lugano, Villa Ciani, 1971 e 1972), *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea, nuove ricerche di immagine* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1972), *Metamorfosi dell'oggetto* (Milano, Palazzo Reale, 1972; la mostra itinerante era stata a Bruxelles, Rotterdam e Berlino e sarà poi trasferita a Basilea e Parigi), *Mostra dell'Arte veneta del Rinascimento in Lombardia* (mostra itinerante in Giappone, 1973-1974), *Lorenzo Viani* (Bologna, Musei Civici, 1973-1974), *Giò Pomodoro* (Ravenna, Pinacoteca, 1974), *Ardengo Soffici* (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 195), *Het Symbolisme in Europa* (mostra itinerante a Rotterdam, Bruxelles, Baden Baden e Parigi, 1975-1976), *Du futurisme au spatialisme* (Ginevra, Musée Rath, 1977-1978)».

«Merita infine di essere ricordata, per la notevole fortuna commerciale conseguita e l'autorevolezza culturale del coordinamento dell'insieme, la cooperazione con l'editore Fabbri per curare gli ormai celebri fascicoli: *Capolavori nei secoli. Enciclopedia di tutte le arti, di tutti i popoli, in tutti i tempi*, collana in 12 volumi, 1961-1964, *I maestri del colore*, collana di 286 fascicoli raccolti in 28 volumi, 1963-1969 (Russoli è condirettore a partire dal fascicolo n. 98, sostituendo Alberto Martini), *L'arte racconta. Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi*, collana di 6 volumi, con l'editore Skira, Ginevra, 1965-1966, *I maestri della scultura*, collana di 112 fascicoli in 10 volumi, 1966-1969, *L'arte moderna*, collana di 129 fascicoli in 14 volumi, 1967-1969, *100 Maestri del colore. Un itinerario attraverso la pittura in Europa dal Duecento al Novecento*, 14 volumi, 1976-1977» (14).

#### *La promozione di artisti contemporanei e la collaborazione con la Galleria Schwarz*

Franco Russoli intervenne con convinzione nell'opera di promozione di artisti contemporanei, assistendo all'attività espositiva di prestigiose gallerie milanesi (Il Milione, Centro Culturale Pirelli, Galleria Galatea, Galleria del Levante, Galleria Milano, Galleria Borgogna, Studio Marconi).



Roberto Sambonet  
d'après Pietro della Francesca  
(Pala Montefeltro)



Particolarmente fruttuosa (per la Pinacoteca, come si vedrà più avanti) fu la collaborazione con la Galleria Schwarz, che - inaugurata nella primavera del 1961 la *Mostra internazionale del Surrealismo*, diretta da André Breton e organizzata da José Pierre e Tristan Sauvage [Arturo Schwarz] - avviò la geniale pubblicazione dei volumi che raccolgono acqueforti, firmate, degli artisti selezionati da Tristan Sauvage, dell'*Enciclopedia internazionale dell'incisione contemporanea*. Russoli presentò la serie de *L'avanguardia internazionale* (1962). La Galleria Schwarz restò attiva a Milano fino al 1975 (15).

### *Seconda analessi: l'apporto di Lamberto Vitali*

Rientrato a Milano dal forzato espatio in Svizzera nel 1945, Lamberto Vitali riprese il lavoro, ma come sempre si riservò parte del tempo, con dedizione ed entusiasmo, per occuparsi delle vicende dell'arte.

«Organizza mostre: una prima nel 1946 su Medardo Rosso alla Galleria Santo Spirito, seguita da quella su Amedeo Modigliani dove presenta dipinti e disegni suoi e di amici collezionisti come Emilio Jesi (che utilizzava ancora lo pseudonimo Della Lanterna inaugurato durante la guerra per prudenza razziale) ma anche Adriano Pallini, Antonio Morassi, Maria Pospisil di Venezia. Nasce l'idea di una mostra sull'arte italiana del secondo Ottocento a Lugano. Le riunioni della commissione organizzatrice si tengono in casa Vitali la sera dopo cena e vi partecipano Fernanda Wittgens, soprintendente alle Gallerie e direttore della Pinacoteca di Brera, che è affiancata da Gian Alberto Dell'Acqua, Costantino Baroni, direttore dei Musei Civici, Raffaele Calzini e altri e si consolidano qui profonde amicizie che dureranno nel tempo e avranno influenza sulle iniziative artistiche della Milano della ricostruzione. [...]

Nel 1948 lancia l'idea di una mostra sui *Tesori d'arte di Lombardia* da farsi a Bruxelles: la preparazione impegna mesi di lavoro, questa volta sotto la direzione di Fernanda Wittgens. Vitali segue la parte delle stampe e la domenica gira per i musei della Lombardia per cercare quanto può interessare.

Tra il 1948 e il 1949 organizza con Giron una mostra d'arte italiana a Bruxelles. Sempre in quel periodo partecipa al progetto di una grande esposizione dedicata all'arte italiana moderna a Londra e Parigi che ha come punto di riferimento Christian Zervos: le reazioni e le tensioni tra gli artisti esclusi lo inducono ad abbandonare l'impresa e la prefazione del catalogo dell'edizione parigina viene firmata da Paolo D'Ancona. Nel 1948 e 1949 incontra Alfred Barr e James Thrall Soby del Museum of Modern Art di New York, direttore l'uno e consulente l'altro, in giro in Italia per organizzare la grande mostra sull'arte italiana del XX secolo che porterà l'attenzione della critica e del mercato statunitense sulla produzione artistica italiana, futurismo e metafisica in primo luogo. [...]

Continua a occuparsi di mostre: da quella di Van Gogh a Palazzo Reale a Milano [1952], esposizione mitica e irripetibile, a quella di Fattori a Livorno [1953] e dei macchiaioli a Roma [1956]. Da Pisa, dove ha studiato insieme a Dario Durbè, legato a Vitali dal comune interesse per gli artisti toscani dell'Ottocento, arriva a Milano Franco Russoli con il quale, nonostante la differenza di età, avrà subito un rapporto di grande fiducia per identità di ricerche, di passioni artistiche e di presenza attiva nelle istituzioni culturali della città» (16).



Graham Sutherland  
d'après Jacopo Robusti,  
Tintoretto (*Trafugamento del  
corpo di san Marco*)

### *La collaborazione con l'Associazione degli Amici di Brera*

La collaborazione di Franco Russoli fu intensa e proficua durante la presidenza di Lamberto Vitali (1967-1975).

L'allora direttore della Pinacoteca, al tempo della soprintendenza di Gian Alberto Dell'Acqua, il 14 giugno 1969 scrisse alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione:

«La Direzione della Pinacoteca di Brera, in collaborazione con l'Associazione degli "Amici di Brera e dei Milanesi", che ha fornito il materiale necessario all'allestimento di mostre e che si assume le spese di pubblicazione di cataloghi, di propaganda e di assicurazioni e di trasporti, intende organizzare una serie di mostre nella Sala XXXVIII della Pinacoteca stessa.

La prima mostra, con l'approvazione di codesta Spett. Direzione Generale, è stata aperta in questi giorni ed è dedicata alla Raccolta di Miniature italiane della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Nell'ultima riunione di Consiglio degli "Amici di Brera e dei Musei Milanesi" è stato discusso un programma delle mostre per la stagione 1969-70, ed è stato presentato a questa direzione per la necessaria approvazione.

Tale programma prevede le seguenti mostre:

- 1) Opere scelte del Futurismo, dalla collezione del Dott. Riccardo Jucker e di altri collezionisti milanesi. Tale mostra è di grande importanza anche perché può preludere ad un accordo di deposito di opere capitali dell'arte moderna italiana presso la Pinacoteca di Brera;
- 2) Omaggio a Matisse. Circa cinquanta disegni e opere grafiche concesse in prestito dai figli di Matisse e da collezionisti milanesi;
- 3) Opera grafica di Rembrandt. Sono in corso trattative con il Rijksmuseum di Amsterdam;
- 4) Disegni della Pinacoteca di Brera;
- 5) Opera grafica di Graham Sutherland, prestata dall'artista.

Le succitate mostre, per ognuna delle quali sarà presentato un piano particolareggiato con l'elenco delle opere, dovrebbero esse curate dalla direzione della Pinacoteca di Brera e da comitati di esperti scelti dagli "Amici di Brera"».

Ancora Russoli, scrivendo alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, il 21 febbraio 1973:

«Si informa che l'Associazione "Amici di Brera e dei Musei Milanesi" ha in animo di promuovere e organizzare una piccola mostra di circa 80 opere grafiche e due bassorilievi di Giacomo Manzù.

La mostra sarebbe presentata nell'ultima sala della Pinacoteca utilizzando le strutture mobili già a disposizione.

L'opera grafica che sarebbe esposta è in parte inedita e illustra la genesi delle sette illustrazioni inserite nel volume di Salvatore Quasimodo "Falso e Vero Verde"». (17)

"Il falso e vero verde", libro illustrato da Giacomo Manzù e stampato sui torchi di Piero Fornasetti, era stato edito da Arturo Schwarz (Milano 1954).

*La chiusura della Pinacoteca e i progetti per la "Grande Brera". Il tentativo di creare a Milano un Museo d'Arte Moderna.*

«Avvenimenti di notevole importanza si verificarono fra il 1973 e la primavera del 1977.



Alik Cavaliere,  
*Fiori e radici*, Acquaforte (per l'Enciclopedia dell'Incisione Contemporanea di Arturo Schwarz)

Occorre innanzitutto ricordare la decisione di chiudere la Pinacoteca, presa collegialmente nel 1974 dai responsabili e dagli addetti ai lavori del museo, “sia per le sue condizioni di fatiscenza ambientale, sia per segnalare l'impossibilità di un suo regolare funzionamento per mancanza di fondi, di impianti, di servizi di personale. [...] Il palazzo di Brera non è più sede sufficiente per lo svolgimento funzionale delle attività dei diversi istituti in esso raccolti, cioè l'Accademia di Belle Arti, la Biblioteca nazionale, l'Osservatorio astronomico, un settore dell'Istituto lombardo, la Pinacoteca, oltre a vari uffici (Soprintendenze Regionale ai Beni Librari, Soprintendenza alle Gallerie, ecc.) ed abitazioni private. [...] La Pinacoteca soffre forse più degli altri le conseguenze di tale situazione. [...] A queste carenze di struttura ambientale, si aggiunga la fatiscenza degli impianti (riscaldamento, umidificazione, illuminazione, ecc.) e delle attrezzature (velari, lucernari, canalizzazioni, infissi, ecc.), oltre a quella della copertura e del complesso edilizio generale del palazzo” (Russoli, *Per Brera*, “Bollettino dell'Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi”, novembre 1974, pp. 136-141).

Il “Rapporti fra caratteri e funzioni settoriali e interdisciplinari nella struttura e attività di Brera” fu argomento della relazione discussa da Russoli al I convegno di Studi sulla museologia (Firenze-Venezia, 6-10 novembre 1974).

La soluzione proposta per rinnovare la Pinacoteca come parte di un “museo vivente” (già auspicato da Fernanda Wittgens), creando nell'omonimo quartiere cittadino la “Grande Brera”, fu l'acquisto, per esercizio del diritto di prelazione (1972), del comunicante palazzo Citterio e del suo giardino e la concessione in esso dell'Orto botanico e della chiesa consacrata di San Carpofofo da parte del Comune. In palazzo Citterio avrebbero dovuto trovare sede gli uffici della Soprintendenza, i depositi, centri di studio e di archivio e catalogazione del patrimonio artistico lombardo, biblioteche, sale di riunione, conferenze ed esposizioni. “Ma soprattutto gli spazi del palazzo sono tali che sarebbe finalmente possibile sistemarvi e farvi vivere a beneficio pubblico quell'ingente, unico in Italia, patrimonio di arte moderna italiana e straniera che da decenni collezionisti illuminati si sono impegnati a cedere allo stato – come deposito, dono o lascito – se vengono allestite sedi museali degne di accoglierlo” (Russoli, *Per Brera*, cit., pp. 136-141). (18)

L'improvvisa morte, arrivata il 21 marzo 1977, impedì a Russoli di portare a termine il proprio lungimirante progetto.

#### *Dalla parte del Comune: Palazzo Reale come sede possibile del museo d'arte contemporanea*

«Se da una parte si lavorava al completamento e all'aggiornamento del patrimonio di arte contemporanea [del Comune di Milano], restava aperto il problema della sede per tale collezione, che, come era ormai evidente, non avrebbe potuto essere il PAC. Fu proprio negli anni settanta che iniziò a farsi strada l'idea, e quindi il progetto, della realizzazione di un museo d'arte contemporanea per la città. Fin dall'inizio una possibile sede venne individuata in Palazzo Reale, nonostante anche questo edificio storico necessitasse di un massiccio intervento di restauro. Nel 1977 venne nominata una commissione per decidere del futuro polo museale. Una relazione, presentata dai membri Mercedes Bresso, Renato Maiocchi, Ferdinando Gianni e Lodovico Barbiano di Belgiojoso, analizzava puntualmente la situazione, evidenziando come l'ipotesi di costruire un museo *ex novo*, sull'esempio della Galleria d'Arte Moderna di Torino e di quella di Bologna, fosse resa difficile a Milano dalla mancanza di

finanziamenti e dalla carenza di spazi, e si auspicava a tal fine il recupero di Palazzo Reale.

Nel 1979 fu finalmente approvato il progetto del primo lotto dei lavori di ristrutturazione, messo a punto dal gruppo BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), che venne realizzato nel quinquennio tra il 1979 e il 1985. I lavori riguardavano il ripristino del piano terra di Palazzo Reale per le mostre e la sistemazione del piano superiore come sede del museo di arte contemporanea». (19)

Nell'accennata commissione non compare il nome di Franco Russoli, appena scomparso.

Ma è datato 11 novembre 1976, prot. n. 4433, uno *Schema di proposte operative per Palazzo Reale* che il soprintendente per i Beni Artistici e Storici indirizzò all'attenzione del sindaco Carlo Tognoli, da poco eletto, e che resterà sindaco per un decennio:

«Il programma di interventi per Palazzo Reale può distinguersi in due aspetti, e finalità, che comportano però fasi di lavoro contemporanee e complementari.

1) *Destinazione di Palazzo Reale a sede delle Civiche Raccolte d'Arte moderna e contemporanea.*

a) studio, da parte della Commissione incaricata, circa la rispondenza dell'edificio alla suddetta destinazione.

b) verificata tale rispondenza, preparazione di un progetto di massima della ristrutturazione del Palazzo, secondo le esigenze funzionali museotecniche e museologiche.

c) indicazione, sulla base del progetto e della situazione attuale dell'edificio, delle zone in cui è opportuno e possibile iniziare i lavori di ristrutturazione.

2) *Utilizzazione immediata di Palazzo Reale per attività espositive temporanee a breve e lunga scadenza:*

a) definizione delle aree già utilizzabili per attività espositive e culturali, e di quelle che necessitano di preventivo restauro e allestimento.

Occorre identificare contemporaneamente gli spazi necessari (pronti o da allestire) per i servizi connessi tali attività (zone per uffici, depositi, lavori di scarico e imballaggio, sedi per il personale di custodia, laboratori di carpenteria e restauro di primo intervento, ecc.).

b) suddivisione delle aree già utilizzabili tra quelle riservate all'esposizione delle raccolte civiche del Castello e delle raccolte statali di Brera, e quelle da lasciar disponibili per mostre e manifestazioni temporanee, secondo i programmi dell'Assessorato alla Cultura.

c) allestimento immediato di locali (necessariamente al piano terreno e accessibili con ingressi che consentano il passaggio anche di opere di notevoli dimensioni) per collocarvi al più presto in deposito una prima parte delle raccolte di Brera, che corrono gravissimi rischi di deperimento nell'attuale collocazione nel palazzo braidense.

d) scelta di altri locali, da rendere agibili e sicuri entro più ampio periodo, da allestire come depositi per le raccolte del Castello e di Brera.

e) preparazione, da parte delle Direzioni delle Raccolte Civiche e della Pinacoteca di Brera, di un programma organico per l'esposizione, in mostre a tema e a rotazione, delle opere dei due musei.

f) restauro e allestimento degli ambienti dell'appartamento reale (già sede della Corte dei Conti) per renderli anch'essi utilizzabili per l'esposizione di tali opere.

3) *Proposte per i tempi e modi di utilizzazione:*

a) entro il mese di dicembre 1976: preparazione a sede di depositi per parte delle opere di Brera dei locali a pianterreno verso via Rastrelli e la Corte interna (già Provveditorato alle Opere Pubbliche). Scelta e allestimento di



spazi per il magazzinaggio (casce, strutture espositive, ecc.) e per i locali per gli uffici e per i custodi.

b) entro il mese di febbraio: esposizione di opere di Brera e del Castello contemporaneamente all'inaugurazione della mostra tizianesca». (20)

*“Processo per il museo” (e la commissione dei “d’après”)*

Nel febbraio 1977, dopo che lavori nel palazzo braidense erano stati finanziati dal nuovo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, si inaugurò in quindici sale della Pinacoteca (seguendo un percorso che invertiva il consueto senso di visita), e nella Sala teresiana della Biblioteca Braidense, la mostra *Processo per il museo*, che voleva essere “un contributo alla conoscenza e alla discussione delle istituzioni milanesi e lombarde, dei loro modi di lavoro, delle loro proposte per una radicale opera di rinnovamento funzionale dell’Amministrazione”.

La mostra, proposta per la “Settimana per i Beni Culturali e Ambientali” e per la cui realizzazione avevano lavorato gli architetti Giancarlo Ortelli e Edoardo Sianesi ed i grafici Roberto Sambonet e Bruno Munari, vedeva la partecipazione delle Soprintendenze per i Beni Monumentali e Ambientali, alle Antichità e Archivistica, la Biblioteca Nazionale Braidense, l’Archivio di Stato, l’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università Statale, oltre che dell’Associazione degli Amici di Brera e dei Musei Milanesi, della Fondazione Angelo Rizzoli e di altre istituzioni.

La sezione curata dalla Pinacoteca si articolava “in diverse mostre a tema, sia a carattere culturale didattico, sia tecnico, sia di proposta museologica.” Due avevano a che fare con soggetti moderni e contemporanei:

*- Brera e gli artisti contemporanei*

«Si espongono opere di copie e interpretazioni di pitture della Pinacoteca (accanto agli originali che le hanno ispirate) eseguite da artisti contemporanei, e donate a Brera. E’ esposto un primo gruppo di tali opere, e cioè quelle di Henry Moore, Renato Guttuso, Michel Folon, Fausto Melotti, Graham Sutherland, Milton Glaser, Enrico Baj, Petro Cascella, Giacomo Manzù, Valerio Adami, Bruno Munari, Roberto Sambonet, Giulio Paolini, Luciano Minguzzi, Enrico Morlotti. In seguito, a rotazione, si esporranno le opere di altri artisti, che le hanno già eseguite o stanno facendole, fra i quali Giò Pomodoro, Mario Ceroli, Roy Lichtenstein, Arnaldo Pomodoro, ecc. ecc.». (Curatori: Franco Russoli, Stella Matalon, Sandra Maspero).

*- Carrà - nelle pitture del maestro i momenti culturali dell’arte italiana dall’inizio del secolo al 1930*

«Esempio di mostra didattica del nuovo patrimonio d’arte moderna della Pinacoteca (donazione Jesi e deposito Jucker)». (Curatori: Franco Russoli, Stella Matalon).

Nella sezione dov’era documentata l’attività degli Amici di Brera un “mobile” di Calder e un grande dipinto di Lucio Fontana (depositati rispettivamente da Riccardo Jucker e da Teresia Fontana) annunciavano “le aperture della Pinacoteca verso l’arte contemporanea”.

A fine anno i “d’après” furono trasferiti a Parigi, per essere esposti al Musée d’Arts Décoratifs, in una mostra che gli Amici di Brera e i responsabili dell’ICOM vollero organizzare in ricordo di Russoli. Sono poi entrati a far parte del Gabinetto dei disegni della Pinacoteca di Brera. Da essi sono stati tratti raffinati “posters”, editi per cura degli Amici di Brera da Daniel Joffe,

Macondo Edizioni (art director Roberto Sambonet, grafico Bruno Monguzzi). (21)

A proposito di acquisizioni d'arte moderna, nel 1976 fu esercitato l'acquisto coattivo all'Ufficio esportazione de *La loge (Le balcon)* di Pablo Picasso, frammento della scenografia di *Cuadro flamenco*, suite di musiche andaluse messa in scena da Sergej Diaghilev (1921).

*La dichiarazione di interesse culturale delle raccolte dei grandi collezionisti illuminati e socialmente disponibili.*

*Gianni e Angiola Maria Mattioli*

Al 1973 risale la dichiarazione di interesse culturale di parte della collezione di Gianni e di Angiola Maria Mattioli. Il vincolo comprende 26 dipinti, considerati «insostituibile testimonianza di momenti capitali della pittura italiana di questo secolo tra il 1910 e il 1920, essenzialmente per il futurismo e la metafisica».

La collezione, arricchitasi nel 1949 per l'acquisto di quella di Piero Feroldi, dall'anno seguente fino alla metà degli anni sessanta fu visibile la domenica mattina, a chi ne avesse fatto richiesta, nell'appartamento milanese del proprietario. Nel 1953 Carlo Ludovico Raggianti ne ottenne l'esposizione a Palazzo Pitti a Firenze (nella stessa sede dove nel 1949 era stata esposta la collezione Guggenheim). Fu quindi internazionalmente fatta conoscere in mostre, curate da Russoli, allestite alla Phillips Collection di Washington (1967), alla Kunsthalle di Amburgo (1970) e al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Kyoto (1972).

Dal 1997 le opere "dichiarate di interesse" sono depositate alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia. (22)

*Riccardo e Magda Jucker*

Il 27 maggio 1974 Riccardo Jucker scrisse a Franco Russoli, per invitarlo ad avviare la procedura amministrativa che portasse alla dichiarazione di interesse della propria collezione e comunicare, nello stesso tempo, la disponibilità di consegnare i dipinti futuristi in deposito presso la Pinacoteca di Brera:

«Le allego un elenco di quadri che formano la base della mia collezione, tutti dipinti da almeno 50 anni da artisti defunti. Si tratta quindi di un complesso di opere che hanno le caratteristiche richieste per essere notificate quali costituenti la Collezione Riccardo e Magda Jucker.

Lascio a Lei di svolgere le pratiche necessarie per questa attestazione, mentre da parte mia mi dichiaro disposto, d'accordo con mia moglie, ad attenermi agli obblighi derivanti dal riconoscimento ufficiale di "collezione" al gruppo di quadri elencati.

Le aggiungerò che a prendere questa iniziativa mi muove anche la speranza che non debba essere lontano il giorno in cui sorga anche a Milano un Museo d'Arte Moderna, capace di accogliere ed esporre, assieme alla mia, altre non meno pregevoli e ricche raccolte milanesi. Da troppi anni si attende che questo proposito possa essere realizzato con il necessario decoro e consenta ad ogni collezionista, che ne abbia l'intendimento, di dettare le disposizioni necessarie per la futura collocazione della propria quadreria, possibilmente nella città dove è vissuto e nella quale sono nati e si sono sviluppati i più importanti movimenti della pittura italiana contemporanea.

Quale dimostrazione tangibile dei miei propositi mi dichiaro disposto sin d'ora a lasciare a disposizione della Pinacoteca di Brera un gruppo di quadri della scuola futurista, per il periodo di tre anni, in attesa che venga realizzato il Museo d'Arte Moderna, ed a condizione che i quadri stessi abbiano una collocazione di mio gradimento in una delle sale della Pinacoteca».

Il D. M. di dichiarazione di eccezionale interesse storico artistico, datato 21 novembre 1974, reca la seguente motivazione:

«la serie di [42] opere d'arte contemporanea ... [è] costituita da opere di altissima qualità estetica che offrono una insostituibile testimonianza di momenti, tendenze e personalità capitali della pittura italiana e straniera, particolarmente per il Cubismo, il Futurismo, la pittura Metafisica, il Neo-Plastismo e l'Astrattismo e forniscono un panorama organico degli sviluppi della ricerca pittorica nei primi cinque lustri del nostro secolo».

Il deposito di 18 dipinti futuristi, consegnati a Brera il 6 dicembre 1974, fu concesso per tre anni, in attesa che si trovasse una sistemazione definitiva in Pinacoteca. Alla scadenza fu rinnovato con il nuovo soprintendente Carlo Bertelli («tenuto conto dei lavori in corso sia nella Pinacoteca di Brera che nel palazzo Citterio, mi dichiaro disposto a prolungare il deposito stesso di ulteriori due anni e cioè fino alla fine del 1979») e poi ancora, fino a quando, ormai deceduti nel 1987 e nel 1988 Magda e Riccardo Jucker, gli eredi nel 1990 ritirarono la collezione e due anni dopo la cedettero al Comune di Milano. Nel 1982 intanto era stata approvata la Legge n. 512, sul *Regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale*. L'elenco dei dipinti dichiarati di interesse aveva intanto subito variazioni. Già con lettera dell'11 luglio 1978 Riccardo Jucker aveva informato:

«Ho, con una certa precipitazione, incluso nell'elenco alcuni quadri niente affatto corrispondenti al carattere della mia raccolta, escludendone viceversa altri come la *Carica dei lancieri* di Boccioni e il *Cavaliere* di Carrà che si trovano attualmente a Brera con gli altri futuristi e che meritavano di essere notificati».

Nel 1978 fu alienata la *Composizione* del 1923 di Piet Mondrian. Un secondo Decreto, del 17 marzo 1980, dichiarava l'interesse, oltre che delle due citate opere di Umberto Boccioni e di Carlo Carrà, anche della *Dimostrazione patriottica* di Giacomo Balla e della *Piccola danzatrice* di Mario Sironi.

Nel 1986 furono vendute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: *Le cabanon de Jourdan* di Paul Cézanne, le *Bagnanti* (1915, Vitali n. 22) e la *Natura morta con scatola* (1918, Vitali n. 38) di Giorgio Morandi e l'*Ovale delle apparizioni* di Carlo Carrà. Il venditore donò l'anno seguente la *Natura morta con piatto d'argento* (1914, Vitali n. 19) di Giorgio Morandi. (23)

### *Emilio e Maria Jesi*

Il 4 febbraio 1975, dopo la morte di Emilio Jesi, avvenuta l'anno precedente, Franco Russoli ricevette in consegna dalla vedova scelti dipinti della più copiosa collezione, riunita dai due coniugi «in comunione di vita e di amore per l'arte».

Con atto notarile del 21 luglio 1976 Maria Jesi, in esecuzione della volontà condivisa con il marito, donò 50 dipinti e 5 sculture alla Repubblica Italiana, perché fossero esposti al pubblico in palazzo Citterio o nella Pinacoteca di Brera («con preferenza della donante per la prima sede»:



William Copley  
*Senza titolo*  
(per l'Enciclopedia Internazionale dell'Incisione Contemporanea di Arturo Schwarz)

dove per lunghi anni gli Jesi avevano vissuto e aperto le stanze del proprio appartamento alle visite degli intenditori d'arte). La donazione fu accettata con D. P. R. del 3 maggio 1978 e destinata a Milano con D. M. del 30 settembre dello stesso anno.

Con atto del 4 marzo 1984 Maria Jesi predispose una seconda donazione, di 18 dipinti e 5 sculture. Il lascito fu accettato con D. P. R. del 17 maggio 1986 e assegnato con D. M. del 1 dicembre 1986. Sei quadri e una scultura (*Cavallo e cavaliere* di Marino Marini) le sarebbero però rimasti in usufrutto, presso la propria residenza; le opere sarebbero state trasferite in Pinacoteca due anni dopo la sua morte.

Morta Maria Jesi nel 1990, fu pubblicato il testamento olografo del 10 dicembre 1983. Ancora a Brera era stata legata la statua della *Pomona* di Marino Marini. Il D. M. di accettazione è del 24 aprile 1995.

In entrambi gli atti di donazione è specificato che nel comporre la collezione, cui «ha presieduto un disegno unitario, intento a raccogliere e conservare una significativa testimonianza dell'arte figurativa italiana degli ultimi anni dell'800 e dei primi decenni del 900», «i coniugi Jesi hanno sempre pensato ad una definitiva destinazione alla collettività». «Nella sede delle esposizioni [...] dovrà essere permanentemente esposto acconcio ricordo, con la seguente dicitura:

“Questa raccolta / d'arte del nostro tempo / affidata allo stato / è dedicata / agli artisti e agli amatori / Emilio e Maria Jesi”». (24)

#### *Lamberto e America Vitali*

Nel 1975, con due Decreti distinti (datati 8 agosto e 27 settembre), venne vincolata anche parte della collezione di Lamberto e di America Vitali.

Il primo Decreto considera la “collezione di opere di pittura e scultura italiana dell'800”, appartenente al solo Lamberto Vitali; il secondo la collezione, di entrambi i coniugi, “formata da un gruppo di opere d'arte orientale che va dal XIII al XVI sec., da un gruppo di sculture romaniche e gotiche del XIII e XV sec. e da dipinti d'arte italiana che vanno dal XIII al XX sec.”.

L'eterogenea ma sempre esemplare raccolta, più ampia, come si è detto, di quella vincolata (comprendeva fra l'altro disegni, stampe e fotografie), è stata legata dal collezionista (morto nel 1992) a musei vari milanesi e fiorentini (Pinacoteca di Brera, Pinacoteca Ambrosiana, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Uffizi e Biblioteca Marucelliana). (25)

#### *La donazione di disegni e stampe di Arturo Schwarz*

Già proposta in vendita al soprintendente Carlo Bertelli nel 1980, soltanto nel 1987 fu perfezionata e acquisita dal Gabinetto dei disegni della Pinacoteca di Brera la donazione di Arturo Schwarz. Il donante, “poeta, esegista, collezionista, mercante, mecenate dell'arte surrealista e dada”, certamente ha voluto rendere omaggio alla sua trascorsa collaborazione, come si è detto, con Franco Russoli.

Si tratta di sette disegni (di Marcel Duchamp, Hannah Höch, Alberto Martini, Arturo Martini, Francis Picabia e Man Ray) e varie stampe, sciolte o raccolte in volumi, fra cui alcuni appartenenti all'*Enciclopedia internazionale dell'incisione contemporanea* e all'*Antologia internazionale dell'incisione contemporanea*. (26)



Roberto Crippa

*Senza titolo*

(per l'Enciclopedia Internazionale dell'Incisione Contemporanea di Arturo Schwarz)



Nel 1997 è seguito il dono (oltre 470 opere, molte delle quali disegni, stampe e fotografie) alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Di altri lasciti hanno beneficiato i musei di Tel Aviv e di Gerusalemme. (27)

### *Ricordo di Emilio e Maria Jesi*

Ricordo di Gian Alberto Dell'Acqua:

«Cauto e avveduto nel dar incremento alla collezione, alieno dall'inseguire le mutevoli mode e pronto se mai a sacrificare qualche opera minore per far luogo ad un'altra più significativa dello stesso artista, Emilio Jesi era ben consapevole, con la sua consorte, di aver radunato una serie di testi fondamentali per la storia dell'arte in Italia nel primo trentennio del Novecento. Sapeva pure di aver preceduto di molto, per tempestività di riconoscimenti e di acquisti, struttura pubbliche quali la stessa Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, troppo inceppate nelle loro iniziative. Di qui il suo meditato proposito di assicurare allo Stato e in particolare alla Pinacoteca di Brera il nucleo sostanziale della collezione. Rammento, ancora, come egli volle un giorno cercarmi per manifestare in modo impegnativo quella sua volontà. Passarono poi alcuni anni, ma il generoso intento non fu lasciato cadere. Toccò a Franco Russoli, mio successore a Brera, il compito di ricevere nel 1976 dopo la morte di Emilio Jesi la donazione concordata con la signora Maria; tocca ora al soprintendente Carlo Bertelli quello di presentarla nella sua integrità al pubblico, entro l'ampliato percorso della Pinacoteca.

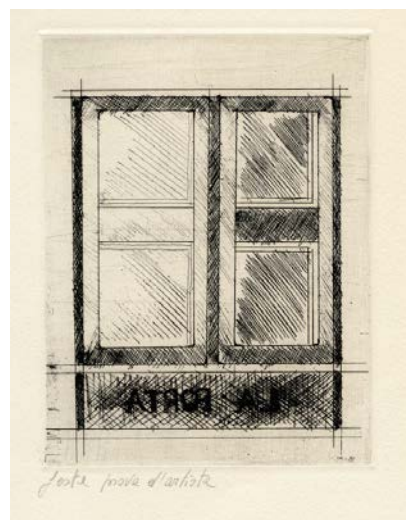
Per coerenza e severità di scelte la raccolta Jesi rappresenta esemplarmente, se pure non da sola, il più avanzato collezionismo italiano d'arte contemporanea negli anni trenta e quaranta. In tacita polemica con le pubbliche istituzioni, gli Jesi, i Ferodi, i Della Ragione con pochissimi altri si facevano, nonostante il disinteresse o la diffidenza che li circondavano, preveggenti fautori di un "museo contemporaneo allineato sulle punte di una cultura in evoluzione". Come ha osservato Marco Valsecchi, acquistando e conservando gelosamente le opere degli artisti migliori essi compivano una vera e propria operazione di critica in atto, in parallelo ai giudizi e alle scale di valori proposti dagli studiosi più avveduti (e tra questi piace ricordare, per precocità e consonanza di interventi, Lamberto Vitali)». (28)

### *Ricordo di Lamberto Vitali*

Ricordo di Carlo Bertelli:

«Era sicuro delle sue scelte. Era stato un pioniere nel presentare Modigliani agli italiani, mentre non amava De Chirico né gradiva che altri a Milano lo comprassero (Riccardo Jucker teneva in casa De Chirico come un tesoro clandestino, quasi una sfida). Ci teneva poi molto a consigliare negli acquisti gli amici, come fece con i Vismara e gli Jesi, i generosi realizzatori di due collezioni che sono pubbliche a Milano, una a Villa Reale e l'altra a Brera, pronti ad ascoltare l'amico, anche se Emilio e Maria Jesi avevano un rapporto privilegiato e autonomo con gli artisti che amavano.

Vitali era fuori dell'ufficialità nel modo più radicale. Ci teneva a essere indirizzato come Signor Vitali per sottolineare il fatto di non essersi laureato e si divertiva anzi a mostrare in giro le lettere di un famoso collezionista, laureato, che aveva seri problemi con l'ortografia. Non era mai stato direttore di un museo, ma aveva preso la carica di presidente degli Amici di Brera con un impeto indimenticabile. [...]



Tano Festa  
*Senza titolo*  
(per l'Enciclopedia Internazionale dell'Incisione Contemporanea di Arturo Schwarz)

L'idea, di Franco Russoli, della “grande Brera” e della riunione a Brera delle più importanti collezioni d'arte contemporanea che erano allora a Milano, ovviamente come donazioni, era stata caldeggiata da Vitali con braci roventi. Ogni collezionista che entrava nel suo mirino era persino imbarazzato a dover ammettere che *ancora* non aveva incluso Brera nel proprio testamento. Che l'aspirazione a mettere dentro Brera l'arte del XX secolo potesse ostacolare i programmi del Comune, che, da decenni, in tacita spartizione di competenze con lo Stato, raccoglieva arte contemporanea, non lo preoccupava affatto. Una volta gli dissi, scherzando, ma non poi tanto, che l'*Autoritratto* di Boccioni poteva essere un meraviglioso congedo della pinacoteca napoleonica, il bellissimo finale di un percorso attraverso i secoli. Non l'avessi mai detto ! Le donazioni a Brera consolidavano per lui una tradizione che risaliva a Giuseppe Bossi. Nel suo progetto, alle donazioni di singoli capolavori, come vi erano state in passato, doveva ora subentrare quella di intere collezioni, che avrebbero spostato di nuovo la bilancia nazionale a favore di Milano, colmato la lacuna delle collezioni pubbliche italiane in arte del XX secolo, legato Brera alla città. A Vitali non sfuggiva un aspetto contraddittorio della grande operazione. Era che, avendo incominciato con la svuotamento del palazzo Citterio, dove le collezioni previste dovevano andare, nessuno era più in grado di dare assicurazioni e certezze agli eventuali donatori. Ben presto la consapevolezza di un conflitto insanabile, fra i buoni propositi e i tempi di realizzazione, divenne per lui un'amgoscia, come se lui stesso avesse preso un impegno davanti ai milanesi». (29)

#### *Ritorno all'ordine. Riapertura e riallestimento della Pinacoteca e mostre a palazzo Citterio*

Toccò a Carlo Bertelli (soprintendente dal 1 ottobre 1977 al 1 settembre 1984) ereditare la Brera di Franco Russoli.

Prima preoccupazione non potè che essere il riallestimento della Pinacoteca e trovare spazio per i depositi e per esporre, nella stessa sede, le collezioni Jucker e Jesi. Il Novecento, presentato in via provvisoria nella sala XXXVIII, allestita da Vittorio Gregotti per la “Settimana dei Musei” del 1979, fu poi reso visibile nell' “ex appartamento dell'astronomo” (locali di nuova acquisizione, ristrutturati da Ignazio Gardella, dove sono ora la biblioteca, uffici e depositi), sostituendo i polittici marchigiani del Quattrocento e i dipinti veneti del Rinascimento. Anche questo allestimento non potè durare a lungo.

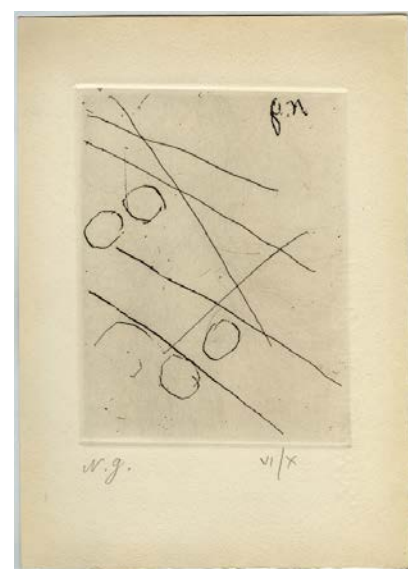
Nuova presenza di “modernità”: la Pinacoteca si dotò di un bookshop e una caffetteria, «servizi allora inesistenti nei musei italiani». (30)

Palazzo Citterio fu aperto al pubblico, con la designazione di Brera 2, per le mostre di *Alberto Burri* (1984) e degli *Ori di Taranto in età ellenistica* (1984-1985). Fu riaperto nel 2010 per ospitare la mostra dedicata a *Paul McCarthy*, promossa dalla Fondazione Trussardi.

#### *Considerazioni conclusive*

Archivate le celebrazioni del bicentenario della costituzione della Pinacoteca di Brera (che ha prodotto, fra altri, il volume che raccoglie gli atti del convegno *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di S. Sicoli, Milano 2010), è necessario riprendere il discorso e, guardando avanti, interrogarci su quale sia il lascito pervenutoci, quali siano le prospettive e le intenzioni di crescita, o di restaurazione, gli eventuali condizionamenti e le scelte irrinunciabili.

Si può cominciare dalle pagine di Carlo Bertelli (*Brera: la pinacoteca napoleonica ha attraversato duecento anni*). Bertelli individua quale



Natalia Goncharova  
*Senza titolo*  
 (per l'Enciclopedia Internazionale dell'Incisione Contemporanea di Arturo Schwarz)

punto di svolta il momento in cui Fernanda Wittgens ebbe a decidere di ricostruire, nell'architettura della Pinacoteca e attraverso il suo percorso espositivo, l'interno dell'oratorio di Mochirolo (decisione su cui, per altro, anche Giulio Carlo Argan trovò da ridire) e, contemporaneamente, di rinunciare al reimpiego di santa Maria di Brera. Da allora, numerosi architetti sono poi intervenuti nelle varie sale del primo piano del palazzo, lasciando ognuno il proprio personale segno di gusto. Si veda, quale caso indicativo, la progettazione della sala di Raffaello.

Ma si tratta di un'osservazione sul "contenitore". Il problema di fondo, più in generale, è stato quello di definire come la Pinacoteca si sia trasformata da galleria di dipinti circoscritta nei limiti cronologici e geografici delle raccolte originarie, acquisite per lo più grazie alle requisizioni napoleoniche (le sculture erano già subito state escluse dal museo), a istituzione aperta, disponibile a ricevere le integrazioni apportate dalla modernità dei tempi successivi; e come possa continuare.

Dapprima Antonio Morassi tagliò di netto le rade file che tenevano assieme le pale d'altare delle chiese lombarde, venete e del centro Italia con le tele accademiche della pittura di storia. Fernanda Wittgens e Franco Russoli fecero entrare l'Ottocento "moderno" e la modernità storicizzata del Novecento delle collezioni Jucker e Jesi. Wittgens, prima ancora di Russoli, si era resa conto dell'esigenza di disporre, all'interno del palazzo, di nuove sale, che consentissero l'apertura di un museo del Novecento. Riuscire ad esporre, con coerenza, una buona sala dell'Ottocento era già un problema reale: problema che ancora esiste, dovendo essere avvicinate opere di Andrea Appiani e di Giuseppe Bossi a quelle di Giovanni Segantini e di Pelizza da Volpedo (*Fiumana* è stata donata nel 1986 dalla società Sprind Plurininvest). Russoli, da parte sua, si trovò costretto a pensare a palazzo Citterio (dove la collezione Jesi era stata collocata sulle pareti dell'appartamento dei donatori), per risolvere la crisi di crescita di una Pinacoteca che, ospitando in vasti ambienti per lo più grandi pale d'altare di arte antica, tramite di devozione in chiese conventuali soppresse, vedeva la possibilità di trasformarsi per l'acquisizione di intere collezioni di piccole tele di artisti dei primi decenni del Novecento (e sculture tridimensionali). La contraddizione che Russoli dovette affrontare è stata quella di dover musealizzare l'avanguardia futurista. («Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie»; sicuramente Marinetti avrà avuto davanti agli occhi, nel 1909, strutture museali un po' coperte di polvere). Contraddizione, o contrasto, che ha motivato palazzo Citterio quale irrinunciabile destinazione. Sarebbe stato adeguato, con questi presupposti di "casa-museo", anche l'"ex appartamento dell'astronomo", pur valendo come soluzione transitoria perché privo di possibilità di ampliamento.

Presentando l'arrivo della collezione Jesi, cosciente del problema, Gian Alberto Dell'Acqua aveva avvertito: «Nell'ordinamento della Pinacoteca ricostruita dopo le distruzioni belliche per merito precipuo di Fernanda Wittgens, l'*Autoritratto* di Boccioni donato Vico Baer indicava alla fine uno spazio ancor vuoto, da riserbarsi alle espressioni artistiche contemporanee. A colmare un tale spazio non erano certo sufficienti sporadiche acquisizioni, soltanto attraverso una scelta coerente dei suoi più significativi valori l'arte italiana del nostro secolo avrebbe potuto essere rappresentata a pieno titolo nelle sale di Brera. E' giusto oggi riconoscere che grazie all'avvedutezza e alla generosità dei coniugi Jesi un gran passo verso quella meta ideale è stato oggi compiuto».

Anche nel progetto di Lamberto Vitali (com'è riferito da Carlo Bertelli) alle donazioni di singoli capolavori avrebbero dovuto subentrare a quelle di intere collezioni.

E' ormai un dato di fatto che la Pinacoteca di Brera si qualifichi anche per i dipinti e le sculture Jesi e Vitali. Si possono aggiungere, nel Gabinetto dei



Man Ray  
*Ritratto di Isidore Ducasse*  
(per l'Enciclopedia Internazionale dell'Incisione Contemporanea di Arturo Schwarz)

disegni, quali “prodotti di nicchia”, la serie dei “d’après” di Franco Russoli e la donazione di disegni e stampe di Arturo Schwarz.

Ma non è finita. Ricordo, con particolare soddisfazione (dopo decenni di direzione dell’ufficio Vincoli e Notifiche), il nucleo di dipinti provenienti dalla casa parigina di Léonce Rosenberg, di cui la Pinacoteca di Brera si è prestigiosamente arricchita per esercizio del diritto di prelazione, nel volgere di soli pochi anni (2000, 2004, 2007): la *Corsa di cavalli nella stanza* di Giorgio De Chirico, *La cité des promesses* di Alberto Savinio e *Le demon du jeu* e *Le coup de foudre* di Gino Severini. (Già a Milano, *La scuola dei gladiatori: il combattimento* di De Chirico era stata acquistata a Parigi nel 1938 da Marièd de Noailles e Antonio Boschi). [Dicembre 2011, generoso epilogo: la donazione della Casa d’Aste Il Ponte del bozzetto, tempera su carta, della *Leçon de musique*, presentato all’Asta di Milano del 1 dicembre 2011, preparatorio per una terza tela di Severini per casa Rosenberg, anch’essa passata sul mercato milanese e dichiarata di interesse culturale su proposta della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano, poi acquistata dal Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto]. E l’acquisto nel 2009 da parte della Direzione Regionale della Lombardia di 152 autoritratti di vari artisti della “collezione 8 x 10” di Cesare Zavattini (non tutti più vecchi di 50 anni), battuti in due serie, ma come opere singole, da Finarte a Milano il 15 maggio 2007 (asta 1374) e il 14 ottobre 2008 (asta 1417). L’assieme apporta indubbiamente un valore aggiunto che accresce di molto il significato proprio delle singole opere. Per le tele di casa Rosenberg e di casa Zavattini (come per l’acquisto nel 1998 delle statue di *Filemone e Bauci* di Giacomo Manzù e nel 2001 del *Ritratto di Giuditta Pasta* di Giuseppe Molteni) alla proposta di dichiarazione di interesse (D. Lgs. del 22 gennaio 2004, n. 42, art. 13) è seguita con puntualità la prelazione da parte del Ministero.

Ho raccolto qualche notizia su cui poter ripensare la storia, maestra di vita, consapevole che gli avvenimenti scandagliati appartengono all’età dell’oro del “secolo breve” e agli anni della sua immediata crisi: agli anni, per così dire, della prima crisi energetica mondiale e delle conseguenti “domeniche a piedi”. Non si dimentichi comunque che la mostra “*Processo per il museo*” è stata un estremo atto di fiducia di Franco Russoli nei confronti del nuovo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (istituito con D. L. del 14 dicembre 1974, convertito in legge il 29 gennaio 1975 e organizzato con D. P. R. del 13 dicembre dello stesso anno; il Ministero rendeva autonoma la Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. Sarebbe poi sopravvenuto, con D. Lgs. del 20 Ottobre 1998, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali). Non si dimentichi altresì la Legge del 2 agosto 1982, n. 512, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 7 agosto dello stesso anno, n. 216, sul *Regime fiscale dei beni di rilevante interesse culturale*.

Per informazioni sui dipinti citati nel testo rinvio ai due tomi del catalogo *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Dipinti dell’Ottocento e del Novecento. Collezioni dell’Accademia e della Pinacoteca*, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, Milano 1993-1994. Per conoscere, in particolare, l’attività dei Soprintendenti menzionati è proficua la lettura del *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell’Arte*, fondamentale pubblicazione promossa dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e dal Centro Studi per la Storia del Lavoro e delle Comunità Territoriali (Bologna 2007). Una volta che si sia presa visione di questo volume, si possono consultare le biografie dei singoli donatori: *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, coordinamento scientifico di M. Ceriana e C. Quattrini, redazione di M. Cresseri con la collaborazione di C. Rotolo (Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, “Quaderni di Brera”, 10), Firenze 2004. Per un ultimo



Giorgio De Chirico  
*Course de chars*  
(da Maison Rosenberg a Parigi)



profilo storico della bicentennaria sopravvissuta Pinacoteca rinvio al contributo di L. Arrigoni, *La fondazione, le collezioni, gli allestimenti*, in: *Pinacoteca di Brera. I dipinti*, a cura di L. Arrigoni e V. Maderna, Milano 2010, pp. 23-37.

Utile è comparare quanto è capitato a Brera con la storia delle collezioni del Novecento del Comune di Milano e delle loro esposizioni: M. Pugliese, D. Giacom, I. Ratti, *Un secolo di storia per un museo definitivo. Politiche culturali, cambiamenti di sedi e ordinamenti delle collezioni del XX secolo dalla Galleria d'Arte Moderna al Museo del Novecento*, in: *Museo del Novecento. La collezione*, a cura di F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese, Milano 2010.

Ringrazio Luisa Arrigoni, già direttrice della Pinacoteca e maestra di Novecento, che per anni mi ha raccontato (ma con parole sempre diverse), nell'intervallo di un'ordinaria giornata braidense, sedendo a pranzo immancabilmente al B., dei molteplici interessi di Lamberto Vitali e del "processo per il museo" di Franco Russoli.

Milano, settembre-ottobre 2011

## NOTE

1) M. Olivari, "Oportet ut scandala eveniant". *Il Centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in: *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009, pp. 99-100.

2) G. A. Dell'Acqua, *La donazione di Emilio e Maria Jesi*, Milano 1981, p. 15.

3) L. Arrigoni, *Brera 1941. Acquisti d'arte contemporanea alla III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*, in: *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, p. 353.

4) L. Arrigoni, *Brera 1941*, cit., pp. 354-355.

5) L. Arrigoni, *Fernanda Wittgens*, in: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico - Centro Studi per la Storia del Lavoro e delle Comunità Territoriali, *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte*, Bologna 2007, p. 652.

6) «Gli anni Cinquanta si aprivano nel segno di una sequenza di mostre indimenticabili alle quali Dell'Acqua collaborava non solo nella sua veste di membro della Commissione per le manifestazioni culturali promosse a Palazzo Reale dall'Ente Manifestazioni Milanesi, ma soprattutto come studioso autorevole. A Caravaggio (1951), a Van Gogh (1952), ai "pittori della realtà" (1953), all'arte del Seicento olandese (1954), a Mondrian (1957), fu dedicata una serie di mostre che si susseguirono con ritmo serrato per culminare, nel 1958, con la straordinaria *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, una rassegna rimasta esemplare per ricchezza, novità e rigore scientifico. Nel 1957 giungeva a Dell'Acqua la proposta di



Albero Savinio  
*La cité des promesses (Le gîte des promesses)*  
(da Maison Rosenberg a Parigi)

collaborare alla Biennale di Venezia come segretario generale, in sostituzione di Rodolfo Palucchini». M. T. Fiorio, *Gian Alberto Dell'Acqua*, in: *Dizionario biografico ...*, cit., p. 199.

Gian Alberto Dell'Acqua fu segretario generale della Biennale dal 1957 al 1969, commissario straordinario negli anni 1969-1970, coordinatore dell'esposizione di arte nel 1982. La Pinacoteca di Brera ha acquistato dagli eredi nel 2006 un *Nu debout* di Alberto Giacometti, gesso esposto nel padiglione francese della XXVIII Biennale del 1956, donato dall'artista a Dell'Acqua nel 1962.

Per l'attività di Russoli si veda in particolare G. D. La Grotteria, *Milano al principio degli anni '50. Le grandi mostre e la cultura cittadina visti attraverso l'esperienza di Franco Russoli*, in: "Concorso", 2, 2008, pp. 82-111.

7) L. Arrigoni, *Fernanda Wittgens*, in: *Dizionario Biografico ...*, cit., p. 653.

«Il 1950 fu un anno fondamentale per l'affermazione all'estero dell'arte moderna italiana», precisa Laura Mattioli Rossi che richiama, prima e dopo le mostre di Parigi e di Londra, anche quelle del Palais des Beaux Arts di Bruxelles e dello Stedeleijk Museum di Amsterdam, a cura di Lamberto Vitali, e del Kunsthaus di Zurigo, a cui «[Gianni] Mattioli prestò alla mostra quattordici opere attraverso la Soprintendenza alle Gallerie di Milano, che patrocinò ufficialmente l'iniziativa nella persona di sua cugina Fernanda Wittgens». L. Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in: *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo scientifico di F. Fergonzi, Milano 2003, pp. 44-48.

Ricorda infine: «La Pinacoteca di Brera riaprì al pubblico dopo i restauri seguiti ai bombardamenti bellici il 9 giugno 1950, grazie all'impegno di Fernanda Wittgens. Lei e il professor D'Ancona di fatto inaugurarono l'esposizione della Collezione Mattioli in via Senato 36 [a Milano] un mese dopo quella di Brera» (p. 60, nota 163).

8) Le due lettere citate di Wittgens sono conservate nell'Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 13, fascicolo 141 (*Vico Baer*).

Per l'allusione ad Ambrogio Alciati si veda più avanti, al paragrafo *Prima analessi: gli anni di svolta di Antonio Morasi*.

L'anno 1953 segnò il riconoscimento pubblico e ufficiale della fortuna di Pablo Picasso in Italia, sia pur intralciato da superabili diffidenze di carattere politico. Prima che a Milano, una sua mostra monografica fu infatti inaugurata nello stesso anno alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, a cura di Lionello Venturi, con la collaborazione di Eugenio Battisti e Nello Ponente.

«A Milano, la gestione dell'evento sarebbe passata nelle mani dell'Ente Manifestazioni Milanesi e del suo presidente, Luigi Morandi, che però [...] era assai tiepido nei confronti dell'iniziativa. Sarebbe stato un comitato facente capo alla Soprintendenza di Brera a occuparsi degli aspetti organizzativi. [...] Fernanda Wittgens, strenua sostenitrice dell'iniziativa, insiste affinché l'edizione milanese si differenzi profondamente da quella romana, assumendo una fisionomia autonoma: maggiore deve essere, grazie ai prestiti di musei e di collezionisti privati, il numero delle opere esposte, e diverso il criterio di selezione. [...] Anche per quanto riguarda i contenuti del catalogo vi è un forte investimento affinché l'edizione milanese sia ben distinta - dal punto di vista scientifico e grafico - da quella romana, secondo il desiderio di Picasso stesso. E' la Wittgens a insistere affinché sia Franco Russoli, critico d'arte e suo stretto collaboratore, a scrivere il testo introduttivo. Il pittore e grafico Attilio Rossi cura sia i manifesti preparati per l'occasione che l'impaginazione del catalogo. [...] La sede - su questo la Wittgens non transige - deve essere Palazzo Reale». A.



Gino Severini  
*Le demon du jeu*  
(da Maison Rosenberg a Parigi)

C. Cimoli, *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia. 1949-1963*. Milano 2007, pp. 109-110.

Per l'arrivo di *Guernica* a Milano determinante fu l'interessamento di Attilio Rossi. In quell'occasione l'artista eseguì il ritratto a carboncino di Fernanda Wittgens donato alla Soprintendenza nel 1962 (ora è conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe). Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo 7 (*Attilio Rossi*).

9) F. Wittgens, *Doni alla Pinacoteca di Brera*, in: "Bollettino d'Arte", ottobre-dicembre 1955, p. 369.

10) Con le opere «che il torinese dona alla Città di Milano il 17 ottobre 1934, ci si accontenta del più modesto progetto di istituire presso la Galleria d'Arte Moderna della Villa Reale una "sezione esclusivamente dedicata all'arte futurista nazionale"». M. Garberi, *Da Modigliani a Fontana*, catalogo della mostra, Milano 1991, p. 6.

11) L. Arrigoni, *Morandi a Brera. Due dipinti nascosti*, in: *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, p. 286.

12). La lunga relazione, conservata in copia dattiloscritta nell'Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo 116, continua con la lettura critica del dipinto del Segantini.

"Hortus conclusus" era, per Pacchioni, quello «entro la cui siepe, fiorita di biancospino, artisti o critici [pretendono] di crearsi un fittizio e retorico rifugio a riparo dalla quotidiana viva feconda realtà». (G. Pacchioni, *Le mostre d'arte e il pubblico*, in: "Le Arti", febbraio-marzo 1940, p. 177).

Alla ricerca di consenso contro i critici "di gusto" Fernanda Wittgens si era rivolta già nel 1947 a Roberto Longhi, che da Firenze rispose il 24 gennaio dell'anno seguente: «Illustre e cara Signorina, Lei sa che sono d'accordo con Lei sulla necessità di conservare alle nostre Gallerie e a quella di Brera in particolare il loro carattere tradizionale; questo anche perché non credo ai musei di soli "capolavori" che nessuno potrà mai dirci dove cominciano e dove finiscano... Ma questo problema, lo capisco, non è da svolgersi in due righe ed io spero di poterlo fare con la necessaria ampiezza, pubblicamente, in tempo utile perché Lei se ne possa servire, se crederà, nel sostenere la sua battaglia che credo sentitissima contro i cultori dei pochi quadri e del molto termolux». Archivio della Soprintendenza BSAE, posizione 15, fascicolo 135 (*Finanziamenti di Brera, corrispondenza*).

13) Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo 138 (*Riordinamento delle sale dell'Ottocento dal 1835 al 1946*).

14) D. Pescarmona, *Franco Russoli*, in: *Dizionario Biografico...*, cit., p. 558.

15) Il progetto dell'*Enciclopedia internazionale dell'incisione contemporanea*, diretta da Tristan Sauvage [Arturo Schwarz] e edita dalla Galleria Schwarz a Milano, comprende due sezioni. La prima (*I precursori dell'avanguardia*) è costituita da due volumi: *Futuristi Astrattisti Dadaisti*, con presentazione di Michel Seuphor, 1961; *I Surrealisti*, 1966) e *L'avanguardia internazionale* (quattro volumi con presentazione di Franco Russoli, 1962; più un quinto, *New York aujourd'hui*, con presentazione di Billy Klüver). Fuori serie, *Mostra dell'internazionale surrealista* (con presentazione di André Breton, 1962). Ogni volume raccoglie 20 acqueforti originali, firmate dagli artisti, stampate a Parigi da Georges Leblanc. Per ogni volume sono stati tratti 100 esemplari, più 15 esemplari di "prove d'artista". Si ricollega all'*Enciclopedia* l'*Antologia*



Gino Severini  
*Le coup de foudre*  
(da Maison Rosenberg a Parigi)



*internazionale dell'incisione contemporanea - I Contemporanei* (con volumi monografici dedicati a Lucio Fontana, Roberto Crippa, Enrico Baj, Michail Fedorovič Larionov e Natalija Sergeevna Gončarova, Jean Arp, Corneille, Friedensreich Hunterwasser, Carl Buchheister).

16) M. Pirovano, *Appunti per una biografia di Lamberto Vitali*, in: *Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra a cura della Direzione della Pinacoteca di Brera, Milano 2001, pp. 36-38.

17) Le due lettere citate di Russoli sono conservate nell'Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo 260 (*Mostre organizzate a cura degli Amici di Brera e dei Musei Milanesi*).

18) D. Pescarmona, *Franco Russoli*, in: *Dizionario Biografico...*, cit., pp. 558-559.

19) M. Pugliese, D. Giacom, I. Ratti, *Un secolo di storia per un museo definitivo. Politiche culturali, cambiamenti di sedi e ordinamenti delle collezioni del XX secolo dalla Galleria d'Arte Moderna al Museo del Novecento*, in: *Museo del Novecento. La collezione*, a cura di F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese, Milano 2010, p. 32.

20) Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo 285 (*Trasferimento temporaneo di uffici e opere d'arte della Pinacoteca a Palazzo Reale*).

Al di là della riflessione sulla destinazione prioritaria di Palazzo Reale, è evidente che Russoli si sia preoccupato di trovare spazi idonei per risolvere il problema, sempre più pressante, della collocazione dei depositi del Castello e di Brera e necessari "per i servizi connessi" (lavori di carico e scarico, laboratori di carpenteria per attività di allestimento di esposizioni temporanee e di manutenzione e di restauro delle opere d'arte). I depositi, importa rilevare, sono intesi come un'ineludibile positiva disponibilità di argomenti di studio e, a rotazione, di mostre temporanee.

Anni dopo, costretto a riesaminare la situazione nei limiti angusti del palazzo di Brera, Carlo Bertelli, pur rinunciando a due sale del percorso espositivo, deciderà eroicamente di allestire funzionali depositi "a vista" nelle sale XXIII e XXXVIII della Pinacoteca.

21) I "d'après" conservati nel Gabinetto dei disegni sono:

Valerio Adami [da Antonio Canova, Napoleone, disegno a matita e stampa, due fogli], Enrico Baj [da Antonio Canova, Napoleone, matita e collage; da Guido Cagnacci, Cleopatra morente, fotomontaggio-collage; da Francesco Hayez, Malinconia, fotomontaggio-collage; Ufficio esportazione, fotomontaggio-collage], Arturo Carmassi [da Tintoretto, Ritrovamento del corpo di san Marco, stampa], William Copley, [da Bonificio Bembo, già attr., Ritratto di Francesco Sforza, olio], Jean Michel Folon [da Ambrogio Lorenzetti, Madonna col Bambino, acquarello], Milton Glaser [da Bernardino Luini, Ninfe al bagno, china], Renato Guttuso [da Mantegna, Cristo morto, china], Giacomo Manzù [da Caravaggio, Cena in Emmaus, matita, inchiostro, carboncino con rialzi di biacca], Henry Moore [da Giovanni Bellini, Pietà, matita, carboncino, acquarello e tempera], Ennio Morlotti, [da Orazio Gentileschi, Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio, pastelli a cera, due fogli], Giulio Paolini [Ateneo, 1971-1973, 16 stampe con osservazioni di bambini davanti ad opere della pinacoteca, scelta dal volume *Incontro di bambini con i capolavori di Brera*, Milano 1959], Roberto Sambonet [da Piero della Francesca, pala di Montefeltro, matita, due fogli di carta e altrettante carte da lucido] e Graham Sutherland [da Tintoretto, Ritrovamento del corpo di san Marco, tempera].



Gino Severini  
*La leçon de musique*  
(bozzetto per Maison  
Rosenberg a Parigi)

Nei depositi della pinacoteca sono: Pietro Cascella [da Bernardino Luini, La salma di santa Caterina trasportata dagli angeli, matita, carboncino e tempera su carta incollata su supporto ligneo] e Fausto Melotti [da Giovanni Baronio, Santa Colomba salvata da un orso, pittura su gesso, due pannelli].

La documentazione relativa alle mostre Processo per il museo e dei "d'après" è conservata nell'Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo 260.

22) Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 13, fascicolo 825 (*Collezione Mattioli*). Per le vicende della collezione: L. Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in: *La Collezione Mattioli ...*, cit., pp. 13-61.

23) Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 13, fascicolo 680 (*Collezione Jucker*). Per le vicende della collezione: S. Bignami, M. Fratelli, *Dalla casa al museo: origini e fortuna della raccolta di Magda e Riccardo Jucker*, in: *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Milano 1997, pp. 65-91.

24) Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 13, fascicolo 685 (*Collezione Jesi*).

Il fascicolo si apre con un foglio manoscritto di Russoli: «Opere d'arte della collezione Emilio e Maria Jesi per le quali è stata proposta alla Soprintendenza alle Gallerie di Milano dal Ministero della Pubblica Istruzione la notifica con lettera n. 6516 del 27 maggio 1969». L'elenco comprende quattro quadri di Carlo Carrà, quattro di Giorgio Morandi, due di Amedeo Mogliani, uno di Severini ed uno di Umberto Boccioni. Alla fine: «Il Ministero chiedeva la notifica anche di due opere di G. De Chirico, *Le maschere* 1917 e *Le due maschere* 1916 ma non vincolabili perché di autore vivente. Inoltre dovrebbe essere stata trasferita a nome del dottor Jesi la notifica del dipinto di Morandi *Fiori* 1916, già notificato al precedente proprietario sig. Pietro Rollino». Non è stato per ora possibile risalire alla documentazione datata 1969, per verificare se effettivamente (ma ci sono ragioni per dubitare) l'iniziativa della proposta del vincolo sia partita da una espressa richiesta del Ministero.

25) donazione vitali (2000 reg. cron.)

*Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione*, catalogo della mostra a cura della Direzione della Pinacoteca di Brera, Milano 2001

26) Archivio della Soprintendenza BSAE di Milano, posizione 15, fascicolo **309 bis** (*Donazione Schwarz*): D. Pescarmona, *La donazione Schwarz di disegni e stampe*, in: "Brera. Notizie della Pinacoteca", n. 16, 1987.

I disegni sono sette: Marcel Duchamp, *Testa di cane* (1904-1905, matita), Hannah Höch, *Mit weissen Tupfen* (1956, tempera), Paul Joostens, *Senza titolo* (1918-1919, china), Alberto Martini, *Lettera A (Aurelia)* (1944, china), Arturo Martini, *Lotta con gli orsi* (matita), Francis Picabia, *Veduta del foro romano* (1910 ca., matita) e Man Ray, *Paysage* (1944, pastello).

Le stampe sciolte sono sette: Hans Jean Arp (1918), Sandor Bortnyk (1919), Marcel Duchamp (1964, 2 acqueforti), Georges Ribemond-Dessaignes (1909), Christian Schad (1918) e Kurt Schwitters (1919).

Altre stampe sono raccolte in volumi, editi dalla Galleria Schwarz di Milano. Sei volumi appartengono al progetto dell'*Enciclopedia internazionale dell'incisione contemporanea (I precursori dell'avanguardia)*, 2 volumi, 1962 e 1966; *L'avanguardia internazionale*, 4



volumi, 1962). Un contenitore in plastica raccoglie 34 acquaforti, non utilizzate per la composizione delle raccolte antologiche sopra citate. Seguono, fuori serie: *Mostra dell'internazionale surrealista*, 1962; tre volumi dell'*Antologia internazionale dell'incisione contemporanea - I Contemporanei* (Roberto Crippa, 1962; Larionov e Gontcharova, 1965; Buchheister, 1966); e altri cinque volumi: Franco Fortini, *Sestina a Firenze*, con litografie di Ottone Rosai (1957), Roberto Sanesi, *Frammenti dall'isola Athikte*, con litografie di Salvatore Fiume (1958), Alain Jouffroy, *Tire à l'Arc*, con acquaforti di Victor Brauner (1962), Jean-Clarence Lambert, *Jardin errant*, con litografie di Corneille (1963), Tristan Sauvage, *Il reale assoluto*, con litografie di Marcel Duchamp e di Man Ray (1964).

27) S. Pinto, *Collezione Schwarz. Opere dada e Collezione Schwarz. Il Surrealismo*, in: *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2005, pp. 120, 132.

28) G. A. Dell'Acqua, *La donazione di Emilio e Maria Jesi*, cit., pp. 9-10.

29) C. Bertelli, *Rimembranze*, in: *Un milanese che parlava toscano*, cit., pp. 13-14.

30) L. Arrigoni, *La fondazione, le collezioni, gli allestimenti*, in: *Pinacoteca ...*, cit., pp. 33-34.