

Alessandra Giovannini Luca

ALESSANDRO BAUDI DI VESME E LA SCOPERTA DELL'ARTE IN PIEMONTE





COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
UNIVERSITÀ DI TORINO

10

Alessandra Giovannini Luca

Alessandro Baudi di Vesme
e la scoperta dell'arte
in Piemonte

*Erudizione, musei e tutela in Italia
tra Otto e Novecento*

Ledizioni

© 2015 Ledizioni LediPublishing

Via Alamanni, 11 - 20141 Milano - Italy

www.ledizioni.it

info@ledizioni.it

Alessandra Giovannini Luca, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte*

Prima edizione: dicembre 2015

ISBN Cartaceo: 978-88-6705-382-7

ISBN ePub: 978-88-6705-383-4

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO

DIRETTORE DELLA COLLANA: Adele Monaci

COMITATO SCIENTIFICO: Secondo Carpanetto, Giovanni Filoramo, Carlo Lippolis,
Stefano Musso, Sergio Roda, Gelsomina Spione, Maria Luisa Sturani,
Marino Zabbia

Nella stessa collana sono stati pubblicati in versione cartacea ed ePub:

1. DAVIDE LASAGNO, *Oltre l'Istituzione. Crisi e riforma dell'assistenza psichiatrica a Torino e in Italia*
2. LUCIANO VILLANI, *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*
3. ALESSANDRO ROSSI, *Muscae moriturae donatistae circumvolant: la costruzione di identità "plurali" nel cristianesimo dell'Africa Romana*
4. DANIELE PIPITONE, *Il socialismo democratico italiano fra la Liberazione e la legge truffa. Fratture, ricomposizioni e culture politiche di un'area di frontiera.*
5. MARIA D'AMURI, *La casa per tutti nell'Italia giolittiana. Provvedimenti e iniziative per la municipalizzazione dell'edilizia popolare*
6. EMILIANO RUBENS URCIUOLI, *Un'archeologia del "noi" cristiano. Le «comunità immaginate» dei seguaci di Gesù tra utopie e territorializzazioni (I-II sec. e.v)*
7. MICOL LONG, *Autografia ed epistolografia tra XI e XII secolo. Per un'analisi delle testimonianze sulla "scrittura di propria mano"*
8. PAOLO VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*
9. JENNIFER COOKE, *Millard Meiss Tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*

Il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino pubblica nella sua Collana ricerche relative ai seguenti ambiti: la storia, dall'antichità all'età contemporanea; le scienze archeologiche, storico-artistiche, documentarie e geografiche.

I volumi sono disponibili sia in formato cartaceo sia in ePub consultabili sul sito del Dipartimento.

INDICE

Introduzione	9
Ringraziamenti	15
Abbreviazioni	16
Dall'archivio al museo	17
1.1. La formazione e i primi studi	17
1.2. La generazione del metodo storico	24
La direzione della Regia Pinacoteca di Torino	35
2.1. Vesme, Adolfo Venturi e la riforma delle gallerie governative (1888-1899)	35
2.1.1. <i>Verso il riordino. Studi, acquisizioni e restauri</i>	38
2.1.2. <i>Il progetto museologico e la riapertura nel 1898</i>	48
2.1.3. <i>Il catalogo illustrato</i>	52
2.2. Un'antologia della pittura piemontese (1900-1912)	56
2.2.1. <i>Riparatori ministeriali e campagne di restauro</i>	57
2.2.2. <i>Gustavo Frizzoni, Corrado Ricci e l'incremento delle collezioni dopo la stagione venturiana</i>	61
2.2.3. <i>La consulenza per la pinacoteca dell'Accademia Albertina e l'aggiornamento del catalogo</i>	65
2.3. La fisionomia dell'istituto negli anni della Grande Guerra (1912-1923)	68
2.3.1. <i>La ristrutturazione delle sale e la temporanea chiusura del museo</i>	68
2.3.2. <i>Acquisti, nuove indagini e la protezione delle raccolte durante il conflitto mondiale</i>	71
2.3.3. <i>Il dibattito sulla «dry restoration» di Pasquale Farina</i>	76
2.3.4. <i>Il passaggio di consegne a Guglielmo Pacchioni</i>	83
Vesme funzionario di tutela	87
3.1. L'impegno per il patrimonio artistico non musealizzato (1891-1906)	87
3.2. La Soprintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte e l'Ufficio Esportazione (1907-1922)	93
3.3. Nuove istanze per una riforma delle strutture	103

Gli studi sull'arte antica in Piemonte	107
4.1. Roma 1912. Vesme al X Congresso internazionale di storia dell'arte	107
4.2. Lo stato delle ricerche. Il fronte regionale	111
4.2.1. <i>La «scoperta del Piemonte» tra documenti e territorio</i>	111
4.2.2. <i>La questione dello stile</i>	115
4.3. Tendenze, resistenze e omissioni della tribuna italiana ed europea	120
4.3.1. <i>Problemi di legittimità critica oltre il Sodoma e Gaudenzio Ferrari</i>	120
4.3.2. <i>Le proposte di Bernard Berenson e Siegfried Weber</i>	127
4.4. Vesme e l'apporto dell'esplorazione documentaria	132
4.4.1. <i>Prime sfide alla storiografia artistica</i>	132
4.4.2. <i>Un referente qualificato al servizio della ricerca</i>	136
4.4.3. <i>I due articoli del 1918: il magistero di Spanzotti e i veri campioni della scuola piemontese</i>	143
4.4.4. <i>Le reazioni degli studiosi e i nuovi orizzonti della disciplina storico-artistica</i>	153
Vesme conoscitore e collezionista di stampe	159
5.1. Tutela e valorizzazione delle raccolte di grafica dello Stato	159
5.1.1. <i>La contesa sulle incisioni della Biblioteca Nazionale di Torino (1881-1886)</i>	159
5.1.2. <i>Il Gabinetto di stampe e disegni della Regia Pinacoteca a confronto con i modelli nazionali (1888-1922)</i>	165
5.2. Gli studi sulla storia dell'incisione in Italia	176
5.2.1. <i>Le ricerche per l'appendice al repertorio di Adam Bartsch</i>	178
5.2.2. <i>La pubblicazione del «Catalogo ragionato universale delle stampe» di Pietro Zani</i>	181
5.2.3. <i>Perplexità e valutazioni su Le Peintre-Graveur italien</i>	184
5.2.4. <i>Altre indagini sugli incisori italiani</i>	188
5.3. La collezione personale di Vesme. Storia di una dispersione	192
Dalle "Carte Vesme" alle Schede Vesme	199
6.1. Assetto e tutela delle "Carte" dopo la scomparsa di Vesme	200
6.2. I progetti di pubblicazione del «notiziario»	203
6.2.1. <i>Il riordino di Lorenzo Rovere e gli estratti del 1928 e del 1932</i>	203
6.3.2. <i>Gli anni Sessanta e i primi tre volumi delle Schede</i>	209
6.3.3. <i>Il IV volume</i>	216
6.3. Oltre le Schede. Prospettive di ricerca e fruizione	219
Appendice	224
Apparato iconografico	235

Fonti	253
Fonti archivistiche	253
Bibliografia di Alessandro Baudi di Vesme	257
Bibliografia	261
Indice dei nomi	305

Introduzione

«Preparare materiali che altri, forse non ancora nato, metterà in opera [...] può sembrare un'ingenuità, ma è in sostanza un atto di generosità e di abnegazione»¹.

Il tono un poco sommesso con cui Alessandro Baudi di Vesme allude al testimone idealmente consegnato alle generazioni future sembra voler ricondurre nella sfera dell'ordinario l'impressionante quantità di notizie da lui raccolta sulla storia delle arti negli antichi Stati sabaudi: una miniera preziosa di informazioni che soltanto dopo la sua morte sarebbe confluita nei quattro volumi di quelle *Schede Vesme* che ancora oggi costituiscono il principale riferimento documentario per chi si occupa di ricerca storico-artistica in Piemonte.

Il lavoro filologico svolto da Vesme fu subito riconosciuto nel suo pieno valore e celebrato come un *unicum* nel panorama degli studi. Ben altra fortuna venne riservata alla sua biografia, che per lungo tempo è rimasta insondata al di sotto del suo tracciato istituzionale e ha risentito, inevitabilmente, di una lettura condizionata dall'opera di redazione manoscritta delle *Schede*: una soluzione per metonimia che ha tramandato, cristallizzandola, l'immagine anodina di uno studioso chino sulle carte d'archivio, chiuso entro i confini del territorio piemontese, culturalmente lontano da una disciplina riformata sulla base del motto toeschiano «prima conoscitori, poi storici».

Il mancato accreditamento di Vesme va però letto con l'occhio del tempo e imputato solo in parte alla distanza metodologica che ha reso meno immediato e appetibile il confronto con lui e con quella che, in Italia, fu l'ultima generazione di ricercatori e funzionari autodidatti responsabile della prima definizione statutaria della storia dell'arte, al principio degli anni Novanta dell'Ottocento «ancora ultima nel consesso delle discipoli-

¹ Attualmente irrimediabilmente tra le carte dello studioso, l'appunto è stato citato da A. CAVALLARI MURAT, *Alessandro Baudi di Vesme, critico e storiografo*, in A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte tra i secoli XIII e XIX (A-Z); elenchi di opere presso parrocchie, musei, comuni, collezioni private*, vol. IV, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1982, p. XXVII.

ne storiche»². È soltanto da pochi decenni, infatti, che anche in Piemonte sono iniziati gli approfondimenti sui percorsi della tutela e del restauro, della museologia, del collezionismo e della ricezione, fino a intersecarli con le indagini sulla produzione e sulla letteratura artistica, sul gusto e sulla fortuna critica. Ancora più recenti e non del tutto assimilate sono state le sollecitazioni ad affrontare in quest'ottica il passaggio dal XIX al XX secolo: un periodo che fu cruciale per la ridefinizione della normativa, delle strutture, delle figure professionali e della stessa disciplina storico-artistica, tanto da essere oggi unanimemente riconosciuto come la stagione in cui nacque la storia dell'arte nel nostro Paese.

Il proposito di colmare la lacuna storiografica nella quale si collocano Alessandro Baudi di Vesme e la sua attività non sarebbe stato attuabile senza alcuni modelli di lavoro, che hanno messo in evidenza la necessità di coinvolgere nella discussione sulla storia della critica d'arte attori, temi e urgenze più specificatamente legate al mondo delle istituzioni museali e della salvaguardia del patrimonio artistico: i contributi su Adolfo Venturi, Corrado Ricci, Pietro Toesca e Francesco Malaguzzi Valeri sono soltanto alcune delle indagini che si collocano su questa traccia³. Accanto agli interventi sulla nascita e l'evolversi degli enti di tutela, dei musei e delle loro raccolte e insieme con le acquisizioni sulla storia della conservazione e del restauro⁴, questo filone di studi ha fornito non solo un inquadra-

² A. VENTURI, *Della posizione ufficiale della storia dell'arte rispetto alle altre discipline storiche*, in «Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Nürnberg», 25-27 settembre 1893, pubblicato in Id., *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Il segnalibro, Torino 1990, p. 83.

³ G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996; M. DI MACCO (a cura di), *Toesca, Venturi, Argan. Storia dell'arte a Torino 1907-1931*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 59, 1996; A. EMILIANI, D. DOMINI (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna 2004; M. D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, Università "La Sapienza", 25-28 ottobre 2006), Panini, Roma 2008; A. EMILIANI, C. SPADONI (a cura di), *La cura del bello. Musei, storie e paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna 2008), Electa, Milano 2008; E. GABRIELLI, P. CALLEGARI (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere*, Skira, Milano 2009; F. CRIVELLO (a cura di), *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Dell'Orso, Alessandria 2011; A. ROVETTA, G.C. SCIOLLA (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928): tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), Scalpendi, Milano 2013.

⁴ A partire da C. PIVA, I. SGARBOZZA (a cura di), *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, De Luca, Roma 2005 e dalla collana *Restauri e restauratori in archivio* (cfr. Fonti/Bibliografia) si è strutturato ed è cresciuto il database online ASRI-RESI (Archivio Storico Nazionale e banca dati dei Restauratori italiani). Sullo stato di avanzamento del progetto rimando a L. SECCO SUARDO, *Il progetto nazionale ASRI. Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori italiani*, in M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli*

mento storico-culturale alla mia ricerca, ma anche gli strumenti critici per impostarla. Nel novero della ridottissima bibliografia dedicata a Vesme⁵, le indicazioni di Michela di Macco sul sodalizio da lui stretto con Adolfo Venturi durante la stagione di riordino delle gallerie nazionali hanno costituito il presupposto concreto per ripensarne il profilo alla luce di un avvicinamento ai temi e ai problemi della storia dell'arte che, sul finire del XIX secolo, non poteva che sperimentarsi in un museo; allo stesso tempo, hanno aperto una pista promettente per una prima analisi degli orientamenti della storia e della critica d'arte in Piemonte tra Otto e Novecento capace di restituire e governare il suo «milieu concret»⁶.

Con la convinzione che per proporre un'alternativa credibile alla lettura tradizionale fosse necessario osservare Vesme con uno sguardo più largo rispetto al taglio biografico e meno condizionato dal *cliché* di semplice ricercatore di documenti, ho ritenuto opportuno seguire la traccia di alcune questioni rimaste aperte, a mio giudizio funzionali a verificare il suo personale metodo di lavoro e, nel contempo, a contestualizzarlo e a individuarne la legittimità: in che modo e con quali risultati tangibili egli riuscì a coniugare la carriera di funzionario statale, impegnato nel museo e sul territorio, con i suoi interessi di studio? Come e su quali temi si costruì e si alimentò il suo confronto con l'orizzonte italiano e con quello straniero? Su che tessuto locale e su quali ragioni e consuetudini culturali e metodologiche si innestarono le sue risposte alle istanze di aggiornamento provenienti dall'Italia e dall'estero e a quelle avanzate dalle nuove leve di storici dell'arte?

Questa serie di domande ha costituito la spina dorsale della mia ricerca e del testo che ne è scaturito, frutto del triennio di dottorato in Storia del patrimonio archeologico e artistico svolto presso il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino⁷. Modulare l'argomento su tali interrogativi è stato un passaggio obbligato per poter inquadrare Vesme in primo luogo nell'ambito piemontese: oltre alle strutture, alle professionalità e alle risorse a disposizione, sono stati presi in esame non solo gli orientamenti della storiografia locale, fondata su una solida tradizione di studi filologi-

di ricezione per la museologia e la storia dell'arte, atti del convegno internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme - Università "La Sapienza", 18-20 aprile 2013), Campisano editore, Roma 2014, pp. 661-681.

⁵ A. GRISERI, ad vocem *Baudi di Vesme, Alessandro*, in DBI, vol. VII, 1965, pp. 280-282; CAVALLARI MURAT 1982, pp. X-XXVII; C.E. SPANTIGATI, ad vocem *Baudi di Vesme, Alessandro*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bononia University press, Bologna 2007, pp. 68-73; M. DI MACCO, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in D'Onofrio 2008, pp. 219-230.

⁶ E. CASTELNUOVO, *Discours d'installation*, in *Université de Lausanne. Installation de MM. les Professeurs ordinaires, 28 mai 1970*, Losanna 1970, riportato in Id., *Monsieur le Conseiller d'État*, in *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Sillabe, Livorno 2000, p. 11.

⁷ A. GIOVANNINI LUCA, *Per una storia dell'arte in Piemonte: il contributo di Alessandro Baudi di Vesme (1854-1923) tra erudizione, museo e tutela*, tesi di dottorato in Museologia e critica artistica e del restauro (L-ART/04), Dipartimento di Studi Storici, Università degli Studi di Torino, tutor M.B. Failla, a.a. 2011/2013 (XXVI ciclo).

co-documentari, ma anche l'emergenza concreta di scoprire, analizzare e tutelare un patrimonio figurativo e architettonico che, sullo scorcio del Novecento, rimaneva per tanta parte inesplorato e attendeva ancora una sua piena riabilitazione storico-critica. Ne è conseguita l'inevitabile comparazione con il panorama italiano e con le modificazioni cruciali che ne caratterizzarono il passaggio dal XIX al XX secolo, sulla scorta dei modelli di eccellenza stranieri: la riforma dei musei governativi e dell'intero sistema nazionale delle Belle Arti, sfociata nella prima legge di tutela e nell'istituzione delle soprintendenze; la creazione della prima cattedra universitaria di storia dell'arte, la progressiva normalizzazione del profilo professionale dello storico dell'arte e il contestuale esautoramento dell'eterogenea schiera di artisti e intellettuali che sino ad allora aveva ricoperto gli incarichi dirigenziali nel settore storico-artistico; il tramonto del metodo storico e l'affermarsi di una nuova impostazione metodologica di marca idealistica.

Il mio studio si è giovato, in primo luogo, dell'esame delle fonti archivistiche esistenti entro e fuori i confini piemontesi⁸. Alcune di esse hanno permesso di ricostruire una fitta serie di rapporti epistolari (già noti o presunti ma non sempre documentati), confermando l'ipotesi che le carte torinesi oggi consultabili sono fortemente lacunose, sia per la parte istituzionale sia per quanto riguarda la corrispondenza personale di Vesme. La verifica condotta sui bollettini locali e sui principali periodici specializzati, nazionali e stranieri, ha consentito di calibrare con maggior precisione i giudizi dell'osservatorio italiano ed europeo rispetto alle iniziative di studio e tutela approntate in Piemonte e di controllare e completare alcune vicende segnalate dai carteggi manoscritti. Le raccolte fotografiche hanno infine costituito uno strumento prezioso di integrazione delle notizie, tanto nell'ambito degli studi quanto sul fronte delle pratiche di documentazione e conservazione del patrimonio.

Rispetto all'ordine cronologico della monografia tradizionale ho preferito privilegiare una strutturazione "per competenze", persuasa che questa sia la formula più idonea a soddisfare gli obiettivi di contestualizzazione e a mettere in luce le diverse anime di Vesme nelle loro strette correlazioni. Il volume si articola perciò in cinque aree tematiche, precedute da un capitolo introduttivo sugli anni della formazione (1): la direzione della Regia Pinacoteca di Torino (2); il coinvolgimento di Vesme nelle attività di salvaguardia dei beni artistici non appartenenti allo Stato, formalizzato dalla sua nomina a soprintendente alle gallerie e agli oggetti d'arte del Piemonte e della Liguria nel 1907 e da quella a presidente dell'Ufficio Esportazione nel 1913 (3); l'impegno nella sistematizzazione delle fonti sulla storia dell'arte locale e nella riabilitazione critica e storiografica della Rinascenza pittorica piemontese attraverso il magistero di Martino Spanzotti (4); il suo contributo al progredire delle conoscenze sulla storia dell'incisione in Italia, le iniziative da lui promosse per la tutela delle collezioni cittadine di grafica e la composizione della sua raccolta personale di stampe (5). Un ultimo capitolo è stato dedicato all'analisi delle vicende novecentesche delle "Carte

⁸ Si veda *infra*, la Sezione Fonti/Fondi documentari.

Vesme”, nel confronto con i piani editoriali che nel secolo scorso hanno portato alla pubblicazione delle *Schede* omonime (6).

Oltre a legittimare la ricollocazione di Vesme sullo scenario italiano ed europeo di quegli anni a fianco dei profili che più incisero sulla fisionomia della storia dell'arte e sui suoi percorsi futuri, i risultati delle ricerche qui avviate consentono di interpretare in maniera più articolata l'intero contesto piemontese anche al di fuori dei limiti cronologici di questo volume, e rendono auspicabile una «nuova configurazione del campo»⁹ in cui siano esaminati e resi espliciti i legami a doppio filo che hanno contraddistinto e che tuttora connotano gli studi storico-artistici e le scelte operate negli ambiti della museologia, della tutela e del restauro. Concretizzato in un poderoso lavoro di organizzazione dei documenti e di censimento del patrimonio artistico il cui fine ultimo era riscattare il Piemonte dal novero delle periferie dell'arte, il connubio ricerca-tutela costituisce infatti la chiave di lettura più corretta per disegnare criticamente la biografia intellettuale di Vesme, che rimase, consapevole di esserlo, un interprete di fonti e non uno storico¹⁰. A più di cent'anni di distanza dall'avvio di una specializzazione professionale destinata a sfociare in una netta separazione delle carriere, non appare inadeguato tornare oggi a interrogarsi sulla validità di quel principio di complementarietà, e intravedere in un migliore coordinamento delle responsabilità disciplinari il punto da cui ripartire per rinsaldare e rinnovare la cooperazione tra gli enti preposti alla tutela e i luoghi della formazione e della ricerca.

⁹ M. BAXANDALL, *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, Yale University press, New Haven-London 1985 (ed. it. consultata Id., *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000, pp. 89-90).

¹⁰ A. MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984, p. 39.

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno a Maria Beatrice Failla, per il sostegno e per le proficue discussioni durante l'organizzazione e la stesura della tesi di dottorato, da cui ha preso le mosse questo volume; a Michela di Macco, per aver incoraggiato e orientato l'avvio dei miei studi; a Bruno Signorelli e all'organico della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti onlus, per aver permesso e agevolato in ogni modo le ricerche sull'Archivio Vesme; alla famiglia Baudi di Vesme, per avermi consentito di accedere all'Archivio privato; a Dario Marcatto, Federica Panero e Marianna Ferrero per lo scambio costante di idee e suggerimenti sui temi affrontati.

Sono grata ad Anna Maria Bava per aver autorizzato la consultazione delle carte relative all'attività svolta da Vesme come direttore di museo e soprintendente e a Diego Mirengi dell'Archivio storico della Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte per averla seguita e supportata; ad Antonella Affronti per la ricerca sulla documentazione fotografica e a Nicoletta Nicoletti per quella sui materiali bibliografici; a Filippo Lanzoni e Fabio Olivieri per le indagini sull'Archivio storico dell'Ufficio Esportazione; a Daniela Biancolini Fea e ad Enrico Barbero per aver consentito e coadiuvato lo spoglio delle carte di Alfredo d'Andrade conservate presso la Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli; a Enrica Pagella e Simone Baiocco per l'analisi del Fondo Vittorio Avondo presso gli uffici del Museo Civico d'arte antica - Palazzo Madama. Grazie infine a Vincenzo Ferraro, per avermi guidata nella ricognizione nell'Archivio fotografico di Secondo Pia al Museo della SS. Sindone; a Michela Cometti della Fototeca della Fondazione Torino Musei; a Ilaria Della Monica dell'Archivio Berenson e a Giovanni Pagliarulo della Fototeca de "I Tatti" di Settignano (FI); a Claudia Wedepohl ed Eckart Marchand dell'Aby Warburg Institute di Londra, a Clelia Alessandrini della Biblioteca Palatina di Parma, a Elena Rossoni del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna; a Carl Brandon Strehlke del

Philadelphia Museum of Art e a Stephen Gritt della National Gallery of Canada per le informazioni su Pasquale Farina; a Paola Novaria e Giuliana Maria Borghino Sinleber dell'Archivio storico dell'Università di Torino.

Abbreviazioni

- ACS, MPI, AABBA: Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti
 ASCTo: Archivio storico del Comune di Torino
 ASRI-RESI: <http://resinet.associazionejovanniseccosuardo.it/>
 ASTo: Archivio di Stato di Torino
 ASUTo: Archivio storico dell'Università di Torino
 AWI: Aby Warburg Institute
 BC, Fondo Ricci, *Vesme*: Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, corrispondenza Alessandro Baudi di Vesme, vol. 201
 BNU: Biblioteca Nazionale Universitaria
 BP, Archivio storico, *Alvisi*: Biblioteca Palatina, Archivio storico, corrispondenza Edoardo Alvisi
 BR: Biblioteca Reale
 DBI: *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma
 FTM: Fondazione Torino Musei
Inventario: «Regia Pinacoteca di Torino. Inventario degli oggetti d'arte. Parte 1°. Quadri, statue, disegni e stampe»
 I Tatti: I Tatti - The Harvard University center for Italian Renaissance studies
 MCAA-PM: Museo Civico d'arte antica - Palazzo Madama
 SBAP, Archivio storico, *D'Andrade*: Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli, Archivio storico, Fondo Alfredo d'Andrade
 SBSAEMi: Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese
 SBSAEP: Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte
 SNS: Scuola Normale Superiore
 SPABA, Archivio Vesme: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Archivio Alessandro Baudi di Vesme
 SPSPAEFI: Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze
Vico: Fondo Giovanni Vico, L. inf. I 25, "Corrispondenza relativa alla galleria dal 1870 al 1885"

CAPITOLO 1

Dall'archivio al museo

1.1. La formazione e i primi studi

Terzogenito di sette figli, Alessandro Baudi di Vesme nacque a Torino il 23 maggio 1854 da Carlo Baudi conte di Vesme e da Amata de Courbeau-Vaulserre¹. Immatricolato nel 1870 presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Torino², conseguì la laurea nell'agosto del 1874 con la votazione 49/70, dopo aver presentato una dissertazione scritta in Economia politica ed esser stato esaminato dalla commissione presieduta da Tancredi Canonico, professore ordinario di Diritto e procedura penale³. L'anno seguente svolse il servizio di leva, ottenendo il congedo illimitato dall'esercito nel 1876⁴.

Introdotta allo studio delle discipline storiche e paleografiche⁵ dal padre, erudito e senatore⁶, a seguito della scomparsa di quest'ultimo e con l'aggravarsi delle condizioni finanziarie tutt'altro che floride della sua famiglia, nel 1879 Vesme decise di proporsi come volontario archivista alla Soprintendenza agli Archivi piemontesi, dove lavorò sino al 1887⁷. Per diventare alunno archivista dovette superare

¹ A. MANNO, *Il patriziato subalpino (Dizionario genealogico A-B)*, vol. II, G. Civelli, Firenze 1905, pp. 202-203.

² Torino, ASUTo, Facoltà di Giurisprudenza, Registro Iscrizione 1869-1873, n. 124.

³ Ivi, Esami Generali 1871-1874, Registro "Giurisprudenza Lauree 1871-1874", p. 24.

⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 1, attestato di congedo illimitato dall'esercito del 30 aprile 1876.

⁵ Torino, ASTo, Corte, Archivio dell'Archivio (1843-1964), vol. III, f. 3272 "Baudi di Vesme conte Alessandro. Alunno negli Archivi 1879/1888", lettera di Emanuele Bollati di Saint-Pierre a Nicomede Bianchi del 17 novembre 1879.

⁶ Su Carlo Baudi di Vesme (1809-1877) cfr. M. FUBINI LEUZZI, ad vocem *Baudi di Vesme, Carlo*, in DBI, vol. VIII, 1965, pp. 282-287 e M. RICCI, *Della vita e degli studi di Carlo Baudi di Vesme*, in «L'Archivio storico italiano», s. III, t. XXV, 1877, pp. 440-462.

⁷ Gli Archivi dello Stato erano regolati dai decreti reali n. 1852 del 5 marzo 1874 e n. 1861 del 27 maggio 1875 e dal regolamento ministeriale del 10 giugno 1876. Sull'articolazione dell'Archivio di Stato di Torino cfr. N. BIANCHI, *Prima relazione*

un concorso di ammissione: fu lui stesso, tramite Emanuele Bollati di Saint-Pierre, direttore della sezione in cui era impiegato, a presentare la domanda al soprintendente Nicomede Bianchi⁸. Nel gennaio 1881, passati due anni senza che l'esame avesse avuto luogo, il giovane studioso annunciò le proprie dimissioni⁹. La selezione per l'alunnato di 1^a categoria nell'amministrazione degli archivi fu indetta alla fine di marzo, e Vesme si classificò primo fra tutti i candidati del Regno¹⁰.

Come si evince dalla corrispondenza epistolare tra Bianchi e Bollati di Saint-Pierre, gli anni trascorsi da Vesme presso la Soprintendenza archivistica furono caratterizzati dalle sue continue richieste di gratifiche pecuniarie, peraltro non previste nel biennio di formazione. Tra il 1881 e il 1883 si susseguì una serie di istanze vertenti sia su premi in denaro sia su agevolazioni per viaggi, presentate dal soprintendente torinese al Ministero dell'Interno nella convinzione che l'opera del Vesme fosse «di importanza maggiore di quella che ordinariamente presta un semplice alunno, poiché nel periodo di tempo che lavora in questo archivio ha dedicato l'opera sua all'ordinamento di carte antiche, per le quali richiedono cognizioni paleografiche, per cui il lavoro che da oltre un anno presta in questi archivi deve considerarsi come eccezionale e straordinario»¹¹. A fronte del fatto che altri alunni entrati in servizio dopo di lui risultavano già stipendiati, nell'estate del 1883 Vesme domandò di essere riconosciuto come collaboratore e di calcolare il suo ingresso in archivio dall'avvio del servizio volontario¹². Quell'anno segnò la conclusione del biennio di alunnato e la sua promozione a sotto-archivista di 3^a classe. Anche in questo caso l'avanzamento di carriera fu sollecitato da Vesme medesimo, che per la seconda volta minacciò di dimettersi¹³. Un nuovo intervento in suo favore di Bollati di Saint-Pierre, che ribadì a Bianchi di «non tener conto della minaccia, [...] dettata credibilmente dall'amarrezza di veder deluse le sue speranze di nomina a sotto-archivista, resa più acerba dalla ristrettezza di mezzi pecuniari»¹⁴, ottenne lo scopo de-

triennale dell'Archivio di Stato in Torino. Anni 1871, 1872, 1873, V. Bona, Torino 1874.

⁸ Su Nicomede Bianchi (1818-1886) v. M. FUBINI LEUZZI, ad vocem *Bianchi, Nicomede*, in DBI, vol. X, 1968, pp. 156-163.

⁹ «Il Vesme è davvero [...] in condizioni poco liete; da indi le sue paure e il suo scoraggiamento. Ella non tenga conto dei suoi propositi di dimissione. [...] Per mio conto, dico il vero, sarei proprio dolente di perdere nel Vesme un impiegato che non può far a meno di giovare all'andamento del servizio per la sua intelligenza ed operosità»: Torino, ASTo, Corte, Archivio dell'Archivio (1843-1964), vol. III, f. 3272, lettera di Bollati di Saint-Pierre a Bianchi del 3 gennaio 1881.

¹⁰ Ivi, lettera di Vesme a Bianchi del 17 luglio 1883.

¹¹ Ivi, lettera di Bianchi al Ministero dell'Interno del 9 maggio 1882.

¹² Ivi, lettera di Vesme a Bianchi del 17 luglio 1883.

¹³ Ivi, lettera confidenziale di Bollati di Saint-Pierre al ministro dell'Interno del 13 aprile 1883 e la risposta dal Ministero del 18 aprile. Una lettera del nuovo soprintendente agli Archivi piemontesi Bollati di Saint-Pierre al senatore Nicomede Bianchi del 19 maggio 1883 sollecitava una rapida promozione dell'alunno Vesme a sotto-archivista stipendiato: ivi.

¹⁴ Ivi, lettera del Bollati di Saint-Pierre a Bianchi del 24 maggio 1883.

siderato. La nomina fu ratificata con decreto ministeriale il 15 luglio¹⁵. Il passaggio successivo al ruolo di sotto-archivista di 2^a classe avvenne nel gennaio del 1887¹⁶.

Nello stesso anno, che vide la morte di Francesco Gamba, direttore della Regia Pinacoteca di Torino¹⁷, un regio decreto affidava la vice-direzione del museo a Vesme, che pochi mesi dopo terminava la sua carriera negli Archivi piemontesi presentando le proprie dimissioni al soprintendente¹⁸.

Al di là dell'impegno indefesso e degli eccellenti risultati conseguiti nelle attività di spoglio e ordinamento più volte richiamati nell'epistolario amministrativo della Soprintendenza archivistica, le carte non consentono di conoscere il percorso di formazione intellettuale e culturale di Vesme oltre gli scatti del suo *curriculum*. Per mettere a fuoco la stagione che predispose il suo passaggio alla galleria cittadina e il contestuale avvicinamento a temi e metodi propri della storia dell'arte è perciò indispensabile considerare le indagini da lui avviate negli anni Ottanta, provando a intersecare le competenze maturate in archivio con i dibattiti che a livello locale e nazionale ripartivano, in quello stesso periodo, dallo studio dei documenti per garantire anche alle scienze umanistiche dignità disciplinare e nuova credibilità scientifica.

Che l'orientamento di Vesme verso gli studi storico-artistici fosse mediato dal suo approccio di studioso di fonti storiografiche e archivistiche è un dato che trova una conferma puntuale nella stesura di due indici «dei libri sulle arti del disegno» posseduti dalla Biblioteca Universitaria di Torino e da quella del re¹⁹, da lui completati nell'autunno 1880 mentre intraprendeva le prime esplorazioni su alcuni segmenti di ricerca che sarebbero diventati due assi portanti della sua attività futura: la storia dell'incisione e il collezionismo dinastico. In un contesto cittadino contraddistinto da una singolare convergenza d'intenti tra le istituzioni e gli studiosi per promuovere la valorizzazione dei principali nuclei pubblici di stampe e disegni²⁰, Vesme avviava in-

¹⁵ Ivi, decreto ministeriale del 15 luglio 1883 e atto di giuramento del 15 settembre 1883.

¹⁶ Ivi, decreto ministeriale del 16 dicembre 1886.

¹⁷ Per un profilo sintetico di Francesco Gamba (1818-1887) v. A. CASASSA, ad vocem, *Gamba, Francesco*, in DBI, vol. LI, 1998, pp. 802-804, con bibliografia. Si veda inoltre *infra*, Paragrafo 2.1.

¹⁸ «Mi pregio di annunziare alla Signoria Vostra che con Regio Decreto datato del 13 maggio 1887 [...] io venni nominato vice direttore della Regia Pinacoteca»: Torino, ASTo, Corte, Archivio dell'Archivio (1843-1964), vol. III, f. 3272, lettera di Vesme a Bollati di Saint-Pierre del 25 giugno 1888.

¹⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 10, «Indice dei libri riguardanti le arti del disegno e facenti parte della Biblioteca Nazionale di Torino (novembre 1880)»; ivi, «Indice dei libri riguardanti le arti del disegno e facenti parte della Biblioteca del Re in Torino (marzo 1880)».

²⁰ Nell'immediato periodo postunitario erano infatti stati predisposti e realizzati i riordini del fondo di stampe della Biblioteca Reale e dell'Accademia Albertina;

fatti lo studio dell'incisore piemontese Carlo Antonio Porporati²¹ e la redazione del «Catalogue des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Turin», stilato tra il 1881 e il 1882 su incarico di Gaspare Gorresio, prefetto della Biblioteca Nazionale della città²². In un confronto aperto con la letteratura locale di riferimento, il saggio su Porporati si riallacciava alle ricerche compiute dall'erudito albesse Giuseppe Vernazza alla fine del Settecento²³ e proseguite da Roberto D'Azeglio nella voce inedita aggiornata e pubblicata nel 1880 da Giovanni Vico, che ne aveva apertamente auspicato il completamento²⁴. L'intento di allargare le conoscenze sulla storia dell'incisione in Piemonte sarebbe stato riconfermato nella seconda metà del decennio dalle indagini di Vesme su Giovenale Boetto²⁵. Nel frattempo, la redazione del «Catalogue» consentiva al giovane archivista di allacciare i primi e decisivi contatti con Gamba e Vico, che all'epoca lavoravano per acquisire parte della collezione di stampe della Biblioteca Nazionale e conoscevano Vesme solo di nome, in quanto figlio dell'amico Carlo²⁶. A quella data Alessandro era del resto già noto in città come «collettore di stampe»²⁷, ed è verosimile credere che proprio i suoi interessi collezionistici, combinati con l'acribia filologica affinata in archivio, avessero agito da sprone tanto per le sue prime ricerche quanto per il suo reclutamento da parte di Gorresio nella stesura del «Catalogue».

Mentre la storia dell'incisione interveniva in maniera determinante nell'indirizzare le predilezioni del conte verso l'ambito storico-artistico, egli intraprese le prime indagini sul collezionismo dinastico. La tematica era condivisa da una feconda tradizione di studi autoctoni che aveva conosciuto una nuova fioritura a seguito dell'Unità e partecipa-

negli anni Settanta, grazie all'apporto determinante di Giovanni Vico, prendeva forma il Gabinetto di Stampe e Disegni della Regia Pinacoteca. Cfr. in merito *infra*, Paragrafo 5.1.

²¹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 10, f. "Porporati".

²² *Ibidem*. Cfr. inoltre A. GIOVANNINI LUCA, *Nel segno di Bartsch: le ricerche di Alessandro Baudi di Vesme sulla storia dell'incisione*, in C. Gauna (a cura di), *Quaderno della Scuola di Dottorato in Studi umanistici*, indirizzo Storia dell'Arte, Editris Duemila, c.d.s.

²³ Su Vernazza (1745-1822) v. L. LEVI MOMIGLIANO, *Giuseppe Vernazza e la nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Fondazione Ferrero, Alba 2004.

²⁴ G. VERNAZZA, *Dizionario dei tipografi e dei principali correttori e intagliatori che operarono negli stati sardi di terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821 con la bibliografia dei lavori a stampa di G. Vernazza*, Stamperia reale, Torino 1859 (ed. consultata rist. anastatica Bottega d'Erasmus, Torino 1964, pp. 277-278); R. D'AZEGLIO, *Notizie inedite e documenti intorno alla vita di Giovenale Boetto e di Carlo Antonio Porporati, intagliatori piemontesi dei secoli XVII e XVIII, con note di Giovanni Vico*, Tip. Roux e Favale, Torino 1880, pp. 50-52.

²⁵ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 3, f. "Giovenale Boetto".

²⁶ Sull'amicizia tra Vico e Carlo Baudi di Vesme v. Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, Vico, lettera di Giovanni Vico a Francesco Gamba del 14 aprile 1882. Ringrazio Federica Panero per aver messo a mia disposizione la trascrizione del carteggio.

²⁷ Ivi, lettera del 9 settembre 1881 di Vico a Gamba.

va al delicato processo di costruzione della doppia identità, nazionale e locale, anche attraverso la celebrazione della dinastia regnante nella veste di patrona delle arti²⁸, a fronte della stretta correlazione tra la storia della casata e le vicende figurative e architettoniche regionali che a Torino trovava un riscontro diretto anche nella fisionomia storica delle principali collezioni pubbliche di arte e di antichità²⁹.

Le prime ricognizioni di Vesme su questo argomento datano al 1884. In quell'anno egli sottopose a Vincenzo Promis, allora direttore della Biblioteca del re e suo interlocutore per il catalogo di Porporati³⁰, le sue considerazioni in merito alla provenienza, all'iconografia e all'autografia di alcuni dipinti esistenti in Palazzo Carignano. Il carteggio conferma la sua frequentazione con la direzione e le raccolte della Regia Pinacoteca della città, e consente di individuare nel controllo documentario il principale strumento di indagine impiegato da Vesme, che suggeriva a Promis un confronto «dei quadri con piani e relazioni storiche di quei fatti d'anni; poiché – proseguiva, esprimendo le sue riserve sull'affidabilità delle notizie fornite dal primo direttore del museo – io credo che esse sian dovute semplicemente al marchese Roberto D'Azeglio; il quale nei suoi scritti è lontano dal mostrarsi doto in strategia o storico esatto»³¹.

Parte delle ricerche confluisce nel primo testo edito di Vesme, apparso su «Miscellanea di storia italiana» nel 1885. L'articolo prendeva in

²⁸ I. PORCIANI, *Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in O. Janz, P. Schiera, H. Siegrist (a cura di), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Il mulino, Bologna 1997, pp. 141-182 e «Annali di critica d'arte», *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915*, 2 voll., a. IX, 2013.

²⁹ G. CLARETTA, *Storia della reggenza di Cristina di Francia*, 2 voll., Civelli, Torino 1868-1869; A. ANGELUCCI, *Arti e artisti in Piemonte*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. II (1878-1879), 1878, pp. 31-86; A. MANNO, *I principi di Savoia amatori d'arte*, ivi, 1879, pp. 197-226; G. CLARETTA, *Inclinazioni artistiche di Carlo Emanuele I e dei suoi figli*, ivi, vol. V (1887-1894), 1887, pp. 339-360; ID., *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti. Contributo alla storia artistica del Piemonte nel secolo XVIII*, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXX, 1893, pp. 82-135.

³⁰ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 10, f. "Porporati". In questo fascicolo si conservano alcune copie di lettere scritte nel maggio 1882 dal signor Salazaro di Napoli a Vincenzo Promis per il reperimento di informazioni su Porporati; due lettere scritte da Ferdinando Colonna a Promis del 28 aprile e del 28 maggio 1882 attestano che le ricerche erano state richieste da Vesme: «Di ritorno in Napoli saprò dirle qualche cosa di più preciso intorno all'artista Porporato, di cui mi chiede notizie in nome del signor conte di Vesme»: ivi, lettera di Colonna a Promis del 28 maggio 1882.

³¹ Parte della missiva verteva sull'identificazione di alcuni ritratti della famiglia Savoia-Carignano: un'effigie del principe Tommaso, per il quale Vesme annunciava la prossima pubblicazione di un documento inedito, e due ritratti femminili identificati come Caterina d'Este, moglie di Emanuele Filiberto, e Vittoria Francesca, la «madamigella di Susa», moglie di Vittorio Amedeo: Torino, BR, Fondo Vincenzo Promis, t. III, 1-221/1a, n. 135, lettera di Vesme a Promis del 20 ottobre 1884.

esame i ritratti di alcuni esponenti della famiglia regnante che la storiografia artistica riteneva realizzati da Anton van Dyck. *L'incipit* ricordava infatti che «les historiens de l'art et les catalogues des musées font mention d'un certain nombre de portraits peints par Van Dyck, qui représentent des princes de la famille de Savoye; mais comme, à coté d'oeuvres de tout point incontestables, il s'en trouve aussi de celles dont l'authenticité peut donner matière à doute et d'autres qui ne nous offrent aucunement les traits des personnes qu'on avait cru jusq'à present y reconnaître, j'ai pensé qu'il serait utile de passer en revue un à un tous ces portraits, d'exposer les raisons pour et contre l'exactitude de leur désignations, et de donner le cas échéant, quelques reinsegnements pouvant faciliter la recherche des ouvrages disparus»³². Partendo dai riferimenti indicati dalle due biografie più recenti dell'artista fiammingo³³, le argomentazioni di Vesme si concentravano sull'iconografia dei dipinti ed erano supportate da un'approfondita consultazione delle fonti edite e manoscritte. Alla verifica aveva infatti concorso anche un'esauriente ricognizione sulla documentazione archivistica, che aveva consentito, per esempio, di rinvenire la ricevuta di pagamento di Van Dyck, nella quale si dichiaravano saldati i lavori per due ritratti di Tommaso di Savoia³⁴; allo stesso modo, lo studioso si avvaleva dell'incrocio dei dati con la genealogia sabauda per scalzare l'identificazione del soggetto di un quadro della Regia Pinacoteca con il cardinal Maurizio bambino, per ragioni di anacronismo³⁵.

Il suo interesse per le vicende figurative che si intrecciavano con la storia dei Savoia fu riconfermato l'anno successivo dal saggio dedicato al nucleo di pittura nordica presente nella galleria torinese³⁶. Il lavoro era nato dal «vivo desiderio di conoscere quando e per quali circostanze fossero i sovrani sabaudi venuti in possesso di tante meraviglie dell'arte»³⁷, avvenimento di cui la memoria storica sembrava aver smarrito le tracce. Dopo aver consultato invano i cataloghi delle raccolte ducali³⁸ e i testi che potevano contenere degli indizi utili (dal-

³² A. BAUDI DI VESME, *Van Dick peintre de portraits des princes de Savoye avec le fac-simile d'un autographe inédit de l'artiste*, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXIV, 1885, p. 101.

³³ A. MICHIELS, *Van Dyck et ses élèves: avec cinq eaux-fortes du maître*, Librairie Renouard, Paris 1881 e J. GUIFFREY, *Antoine van Dyck: sa vie et son oeuvre*, A. Quantin, Paris 1882.

³⁴ L'autografo del pittore era stato rinvenuto negli archivi del Museo Civico di Torino: BAUDI DI VESME 1885, p. 123.

³⁵ Ivi, p. 130.

³⁶ A. BAUDI DI VESME, *Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III re di Sardegna della quadreria del principe Eugenio di Savoia. Ricerche documentate*, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXV, 1886, pp. 163-256.

³⁷ Ivi, p. 163.

³⁸ «Inventario dei quadri nel Palazzo del duca di Savoia in Torino» (1631); «Descrizione delle pitture sculture et altre cose più notabili del Real Palazzo di Torino» (1754); «Catalogue des tableaux des plus excellents peintres italiens, fla-

la *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi alla *Lista di pitture e sculture eseguite o comperate per la casa di Savoia* di Angelo Angelucci), Vesme aveva trovato una prima preziosa indicazione sulla provenienza dei dipinti nella *Descrizione del Reale Palazzo di Torino* di Clemente Rovere³⁹, ove si accennava all'acquisto della cospicua quadreria del principe Eugenio di Savoia Soissons da parte di Carlo Emanuele III nel 1741. Poiché non era stata rinvenuta la copia del contratto, lo studioso aveva deciso di rivolgersi, tramite Promis, al bibliotecario della corte imperiale di Vienna, per il reperimento di altre testimonianze che potessero convalidare l'asserzione di Rovere⁴⁰. La pubblicazione integrale del catalogo di vendita e della corrispondenza intercorsa tra il conte Luigi Malabaila di Canale (l'emissario inviato a Vienna per le trattative d'acquisto) e Carlo Vincenzo Ferrero, marchese d'Ormea e primo ministro di Carlo Emanuele III, confermava la solidità dei presupposti metodologici di Vesme, che aveva innervato di prove documentarie tutta la struttura argomentativa del suo contributo.

Le indagini sulle storia della casata reale proseguirono senza soluzione di continuità l'anno seguente, con la preparazione di un testo dedicato al soggiorno di Torquato Tasso a Torino. La ricostruzione storica dei rapporti del poeta con la corte torinese e del suo soggiorno presso i Savoia richiese non solo una minuziosa ricerca d'archivio, ma portò addirittura Vesme a ripercorrere il tragitto seguito dal letterato ferrarese da Novara a Vercelli, in modo da testare sul campo i riferimenti rinvenuti. Egli riuscì a identificare, per esempio, il «padre di famiglia» che aveva offerto ospitalità al Tasso in un esponente degli Ajazza e a dimostrare che il passaggio del poeta in Piemonte era avvenuto sul finire della stagione estiva, correggendo parte delle affermazioni del marchese Giuseppe Campori⁴¹. La rettifica di alcune informazioni fornite dalle biografie del Tasso era condotta senza togliere alcun merito alle indagini precedenti, ma «solo per amore di quell'esattezza storica, che è il più gran pregio di cosiffatta ricerca e che sola può condurre alla scoperta della verità»⁴².

La pubblicazione che chiuse la prima *tranche* di studi legati alla storia della dinastia regnante uscì nel 1889⁴³. Lo scritto si proponeva di presen-

mands et hollandois existans dans les galleries appartements et cabinets de S.M. le roi de Sardaigne» (s.d., ma da collocarsi dopo il 1777). Si veda S. PINTO (a cura di), *Musei d'arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, U. Allemandi, Torino s.d. [1993], ff. I-III-IV.

³⁹ C. ROVERE, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Botta, Torino 1858, p. 46.

⁴⁰ Da Vienna giunse infatti la copia manoscritta e tradotta del catalogo di vendita: «Catalogue des tableaux trouvés dans l'hoire de S.A.S. le prince Eugène de Savoye», s.d., pubblicato in BAUDI DI VESME 1886.

⁴¹ ID., *Torquato Tasso e il Piemonte. Appunti storici di Alessandro Vesme*, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXVI, 1887, p. 107.

⁴² Ivi, p. 108.

⁴³ A. BAUDI DI VESME, *Saggio di iconografia sabauda, ossia elenco di ritratti incisi o litografati dei principi e delle principesse di Savoia, redatto da Alessandro Vesme, vice-diret-*

tare un elenco delle incisioni e delle litografie che avevano come soggetto degli esponenti di casa Savoia. Il consueto *incipit* programmatico illustrava gli scopi, le fonti e le coordinate cronologiche e tipologiche della ricerca. Pur senza aver la pretesa di presentare un elenco completo, l'opuscolo avrebbe giovato in prima istanza ai «raccoglitori di ritratti storici». A beneficio di un ampio settore di studi che oggi chiameremmo di storia della cultura, Vesme ne auspicava l'utilità anche per «i pittori di storia, i curiosi del costume, gli artisti drammatici, loro indicando le fonti da consultare all'occorrenza. Egual vantaggio - aggiungeva - esso può offrire a chi studia gli antichi ritratti dipinti preoccupandosi dell'identità delle persone rappresentate e della sincerità delle attribuzioni o battesimi; finalmente, chi si occupa della storia dell'arte ed in particolare di quella dell'incisione in rame troverà anch'esso qualche utile notizia, come m'induce a creder l'esser qui registrate alcune stampe ignorate da famosi iconologi»⁴⁴.

All'introduzione seguiva il catalogo vero e proprio: per ogni opera erano indicate la tecnica, le dimensioni, le iscrizioni, una breve descrizione e il luogo di conservazione, mentre erano assenti le riproduzioni delle opere citate. I limiti del lavoro erano stati illustrati nella recensione del volumetto apparsa sulle pagine de «L'Archivio storico dell'arte» e firmata da Orazio Maruti (*alias* Adolfo Venturi). Nel suo intervento, pur riconoscendo la diligenza con cui era stata composta l'opera, lo studioso modenese suggeriva che «forse sarebbe stato utile, specie per la parte più antica e che più vivamente interessa gli studiosi dell'arte, di avere dall'autore l'indicazione di tutte le fonti iconografiche, con un esame critico del loro valore, tanto più che l'autore mostra di avere compresa l'importanza delle ricerche sue, anche per la determinazione dell'identità delle persone rappresentate negli antichi ritratti e della sincerità dell'attribuzione loro. Ma tale, speriamo, potrà divenire lo scopo di ulteriore lavoro dell'operoso vice-direttore della Regia Pinacoteca di Torino»⁴⁵.

1.2. La generazione del metodo storico

Le iniziative sin qui descritte confermano non solo l'orientamento e i progressi compiuti da Vesme in due ambiti di ricerca già frequentati e condivisi dalla letteratura artistica piemontese, ma denunciano anche una consonanza metodologica verosimilmente non casuale con altri settori disciplinari, che in quegli anni attribuivano alla fonte documentaria il valore di vero e proprio paradigma nei processi conoscitivi.

tore della regia Pinacoteca di Torino, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. V (1887-1894), 1889, pp. 157-208.

⁴⁴ Ivi, pp. 157-159.

⁴⁵ O. MARUTI, *Alessandro Baudi di Vesme. Saggio di iconografia sabauda*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 8-9, 1889, p. 385.

Le indagini di Vesme si allineavano infatti a una tradizione storiografica locale fortemente caratterizzata in chiave filologica, che per gli studi di storia dell'arte continuava a giovare dei preziosi manoscritti di Giuseppe Vernazza e poteva contare sui risultati delle esplorazioni condotte da Clemente Rovere (1807-1860), Antonio Bosio (1811-1880) e Luigi Bruzza (1813-1883) e più tardi, in un clima di rinnovato interesse per le memorie patrie, da Angelo Angelucci (1820-1892), Giovan Battista Adriani (1823-1905) e Gaudenzio Claretta (1835-1900)⁴⁶. Negli anni Ottanta, tuttavia, la portata epistemologica riconosciuta al documento di prima mano riscuoteva nuovo credito anche in altri rami delle scienze umane, a fronte di quella cultura di matrice positivista che in Italia aveva trovato pubblica affermazione nel noto intervento di Pasquale Villari all'Istituto superiore di Firenze del 1865⁴⁷.

Già prefigurato dalla prolusione accademica di Arturo Graf del 1876⁴⁸, l'obiettivo di riformare la storia letteraria attraverso lo studio delle fonti trovò concreta estrinsecazione nella fondazione nel 1883 del «Giornale storico della Letteratura Italiana» da parte dello stesso Graf, insieme con Rodolfo Renier e Francesco Novati⁴⁹. Sarebbe quantomeno fuorviante non cogliere la stringente affinità di metodi e obiettivi tra le prime ricerche di Vesme e il manifesto programmatico della rivista: una vicinanza che dieci anni più tardi sarebbe stata confermata dal confronto del conte con Renier per il volume su Isabella d'Este, preparato con Alessandro Luzio⁵⁰. Posta la ricerca erudita a fondamento e presupposto per l'eser-

⁴⁶ L. LEVI MOMIGLIANO, *La giunta di antichità e belle arti*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, vol. III, Stamperia artistica nazionale, Torino 1980, pp. 386-387; M.B. FAILLA, *Verso una «fisionomia di scuola piemontese»*, in G. Romano (a cura di), *Diplomazia musei collezione tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Fondazione CRT, Torino 2011, pp. 119-137; F. FANTINO, *Tra erudizione e tutela: gli studi storico artistici a Torino al tempo di Malaguzzi Valeri*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 375-383; L. GALLO, *Eruditi e documentaristi in Piemonte tra fine Ottocento e inizio Novecento*, ivi, pp. 385-393.

⁴⁷ P. VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in «Il Politecnico», s. IV, vol. I, n. 1, 1866, pp. 1-29.

⁴⁸ A. GRAF, *Di una trattazione scientifica della letteratura*, Ermanno Loescher, Torino 1877; L. SOZZI, *La critica e la storia letteraria*, in F. Traniello (a cura di), *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, Pluriverso, Torino 1993, pp. 142-147.

⁴⁹ Su Graf v. M. CERRUTI, *Arturo Graf*, in Traniello 1993, pp. 370-372; su Renier v. G. FOLENA, *Rodolfo Renier e gli esordi del «Giornale storico»*, in *Cent'anni di «Giornale storico della letteratura italiana»*, atti del convegno (Torino, 5-7 dicembre 1983), Loescher, Torino 1985, pp. 17-50; su Novati v. A. BENEDETTI, *Una contrastata carriera letteraria: Francesco Novati*, in «Il veltro: rivista della civiltà italiana», vol. 54, n. 1-2, 2010, pp. 87-98, con bibliografia.

⁵⁰ A. LUZIO, R. RENIER, *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche. Narrazione storica documentata*, L. Roux e C., Torino-Roma 1893. Vesme fornì a Renier i materiali documentari su Andrea Mantegna: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 4 agosto 1896.

cizio della comparazione tra i vari campi del sapere, nel «Giornale» si sarebbe compiuto «tutto quel lavoro preparatorio, minuto e paziente, ond'esce poi la verità scientifica, costruita e provata»⁵¹, su modello del «grande emporio di erudizione» dei ricercatori settecenteschi⁵². «La storia della letteratura italiana - sostenevano Graf, Novati e Renier - va in massima parte rifatta. [...] La nuova storia della letteratura italiana bisogna che poggi essenzialmente sullo studio diretto dei monumenti, e che rifugga da ogni costruzione sistematica. Le biblioteche e gli archivi nostri riboccano di documenti, o ignoti affatto, o intraveduti appena. [...] V'è insomma tutto uno sterminato materiale da vagliare e da ordinare prima che altri possa, in modo degno della scienza, accingersi all'ingente fatica di scrivere una storia generale della letteratura italiana»⁵³.

Fare storia della letteratura negli anni della "scuola storica"⁵⁴ significava in prima battuta «accertare dati bibliografici, fonti, tradizioni di manoscritti»: partendo da questo assioma, la Facoltà di Magistero dell'ateneo torinese si schierava su un indirizzo di ortodossia filologica che avrebbe rispettato e difeso nei decenni a venire. Posizioni analoghe venivano assunte dal fronte delle discipline storiche, che dal 1882 si garantiva una guida sicura nei progetti di edizione delle fonti con l'arrivo di Carlo Cipolla alla cattedra di Storia moderna⁵⁵ e una tempestiva diffusione delle novità storico-bibliografiche attraverso la «Rivista storica italiana», fondata nel 1884 da Ariodante Fabretti, docente di Archeologia⁵⁶.

A quelle date il ruolo riconosciuto all'erudizione era condiviso anche da alcuni esponenti del dibattito storico-artistico nazionale. Nel quadro che qui si vuole richiamare per capire in che modo e per quali vie Vesme approdò allo studio della storia delle arti, non possono non essere ricordate le esperienze di Gaetano Milanese a Siena e di Giuseppe Campori a Modena⁵⁷. «[Diversi motivi] - aveva spiegato quest'ultimo

⁵¹ A. GRAF, R. RENIER, F. NOVATI, *Programma*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», a. I, vol. I, 1883, p. 2.

⁵² A. QUONDAM, *Il grande emporio di erudizione. Rapporto con la tradizione antiquaria ed erudita settecentesca*, in *Cent'anni di "Giornale storico della letteratura italiana"* 1985, pp. 386-438.

⁵³ GRAF, RENIER, NOVATI 1883, p. 3.

⁵⁴ C. DIONISOTTI, ad vocem *Scuola storica*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1986, pp. 139-148, con bibliografia; G. LUCCHINI, *Le origini della scuola storica. Storia, letteratura e filologia in Italia (1866-1883)*, Il mulino, Bologna 1990.

⁵⁵ G.M. VARANINI, *Carlo Cipolla e la storiografia italiana fra Ottocento e Novecento*, atti del convegno (Verona, 23-24 novembre 1991), Accademia di agricoltura scienze e lettere, Verona 1994.

⁵⁶ C. RINAUDO, *I cinquant'anni della Rivista storica italiana*, in «Torino: rivista mensile municipale», a. XIV, n. 5, 1934, pp. 647-649.

⁵⁷ M.G. SARTI, ad vocem *Milanese, Gaetano*, in DBI, vol. LXXIV, 2010, pp. 420-426; G. MILANESI, *Dell'erudizione e della critica nella storia delle Belle Arti*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. I, vol. I, f. 3, 1866, pp. 442-450; T. ASCARI, ad vocem *Campori, Giuseppe*, in DBI, vol. XVII, 1974, pp. 559-560 e M. PIGOZZI, *Giuseppe*

nella prefazione alla sua *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti* del 1870 - hanno fatto sentire la necessità dello studio della storia e delle nuove indagini per appurarla e dichiararla ov'essa appariva oscura, difettiva, errata. Uno straordinario impulso si destava in tutti i Paesi a ricercare le antiche notizie dell'arte e degli artisti, e preziosi documenti [...] venivano estratti dagli archivi per fornire le prove dell'autenticità delle opere passate in vendita e di quelle alloggiate nelle pinacoteche e nei musei»⁵⁸. Germinate negli anni immediatamente successivi all'Unità in contesti territoriali che erano stati attraversati da una vivace ripresa degli studi sulle loro specificità culturali, le iniziative promosse da Campori e Milanese riconoscevano nella prova documentaria il viatico per rifondare la storia dell'arte locale⁵⁹. Proprio la loro prassi di lavoro avrebbe fornito, di lì a pochi anni, uno degli strumenti decisivi per affrontare e dirimere la *vexata quaestio* dello statuto disciplinare della storia dell'arte, in Italia «ancora ultima nel consesso delle discipline storiche come la Cenerentola della leggenda»⁶⁰.

A segnare uno scarto di aggiornamento nel metodo di studio e a rivestire un ruolo di primo piano tanto nella legittimazione della materia storico-artistica quanto nel percorso di formazione di Vesme fu Adolfo Venturi, che proprio sullo scorcio degli anni Ottanta, mentre «divorava gli scritti del Campori»⁶¹, andava reinterpretando la pratica erudita alla luce di un modello disciplinare moderno, teso a coniugare lo «spirito da ricercatore» con l'occhio del conoscitore⁶². Le sue posizioni si riverberarono nel volume sulla storia della Galleria Estense del 1882⁶³. Frutto di assidue ricerche d'archivio, il testo sperimentava quel-

Campori e il gusto documentario tra erudizione e storia, in N. Gasponi (a cura di), *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni dalla raccolta della Biblioteca Poletti*, Nuovagrafica, Carpi 2001, pp. 33-69.

⁵⁸ G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, C. Vincenzi, Modena 1870 (ed. consultata rist. anastatica Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese 1975, p. VIII).

⁵⁹ S.A. MEYER, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2014 (d'ora in poi MEYER 2014a), pp. 193-194 (*Il metodo storico-critico e la «Augenphilologie»*). Sulle implicazioni identitarie delle indagini sul patrimonio artistico v. EAD., *La storia dell'arte tra Nationbuilding e studio della forma*, ivi (d'ora in poi MEYER 2014b), pp. 239-244.

⁶⁰ AGOSTI 1996. Cfr. altresì M. DALAI EMILIANI, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la storia dell'arte nell'Italia unita*, in D'Onofrio 2008, pp. 25-30.

⁶¹ A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Hoepli, Milano 1927, p. 17.

⁶² «Ora, fra quelli che negli ultimi anni più hanno lavorato, studiato e sostenuto il decoro nostro, in questo genere di studi, metto senz'altro il Venturi, nel quale si trovano equilibratissimi il senso storico e il senso tecnico. [...] Studioso ricercatore d'archivi e di storie, egli è pure accurato e fino scrutatore delle forme pittoriche»: C. RICCI, *Adolfo Venturi e le gallerie di Roma*, in «Il Corriere della Sera», a. XVIII, n. 214, 6-7 agosto 1893.

⁶³ A. VENTURI, *La Galleria Estense in Modena*, Toschi, Modena 1882.

la linea progettuale di documentazione delle collezioni che avrebbe informato il piano di riordino delle gallerie nazionali elaborato dallo stesso Venturi nel decennio seguente⁶⁴. La convinzione che qualunque attività di studio e tutela dovesse prevedere una fase preliminare di verifica delle fonti di prima mano venne riaffermata nel 1888 dalla fondazione della prima rivista specializzata in materia, «L'Archivio storico dell'arte», diretta dal modenese insieme con Domenico Gnoli, che sino alla fine del secolo avrebbe mantenuto una linea editoriale incardinata sul potenziamento dell'edizione di documenti⁶⁵.

I primi contatti tra Vesme e Venturi risalgono alla metà degli anni Ottanta e furono inaugurati da un proficuo scambio di notizie documentarie. Il giovane sotto-archivista conosceva per fama lo studioso modenese come autore del volume sulla Galleria Estense e confessava la sua invidia per «aver così bene illustrato una delle grandi gallerie d'Italia, e che vorrei bene poterla imitare per quella di Torino»⁶⁶. A quelle date, anche in virtù dei suoi legami con il museo diretto da Gamba, gli interessi del conte erano già decisamente orientati verso la «storia delle arti pittoriche», suo «studio prediletto», come precisava a Venturi nell'aprile del 1886, mentre si accingeva a fare il suo ingresso alla Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino⁶⁷. L'aiuto del modenese fu richiesto nel reperimento di carte su Torquato Tasso presso l'Archivio di Stato di Modena, avendo Vesme «scorto dall'esame del suo gran lavoro sulla Galleria Estense quanta destrezza ella abbia nelle ricerche d'archivio e quanta familiarità con codesti Archivi di Stato»⁶⁸. Per parte sua, Venturi aveva trovato nel suo corrispondente un interlocutore affidabile per ottenere informazioni sul messale miniato di Domenico Della Rovere negli archivi torinesi⁶⁹ e per ricostruire la biografia dell'Argenta⁷⁰.

Il rapporto tra Venturi e Vesme si mantenne esclusivamente epistolare per diverso tempo⁷¹, ma finì con alimentare ben presto anche un

⁶⁴ *Infra*, Paragrafo 2.1.

⁶⁵ G.C. SCIOLLA, F. VARALLO (a cura di), «L'Archivio storico dell'arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999 e F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connoisseurs: la fondazione dell'«Archivio storico dell'arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in D'Onofrio 2008, pp. 237-244.

⁶⁶ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 31 maggio 1886. Cfr. DI MACCO 2008, pp. 219-230. Per l'epistolario si veda l'Appendice di F. FANTINO, *Dall'archivio al museo: il carteggio di Alessandro Baudi di Vesme con Adolfo Venturi (1886-1913)*, in «Annali di critica d'arte», a. VI, 2010, pp. 238-288.

⁶⁷ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 14, c. 1, verbali delle sedute del 9 dicembre 1886 e del 27 aprile 1887.

⁶⁸ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 26 maggio 1886 e *ivi*, lettera di Vesme a Venturi del 11 maggio 1886.

⁶⁹ *Ivi*, lettere di Vesme a Venturi del 24 novembre 1886, 12 gennaio 1887 e 1° dicembre 1888.

⁷⁰ *Ivi*, lettera di Vesme a Venturi del 19 aprile 1886.

⁷¹ Con grande dispiacere di Vesme, che desiderava vivamente poter conoscere di

confronto su temi di più ampio respiro, in un affratellamento umano e professionale convalidato dal precoce orientamento di Vesme verso le posizioni del modenese contro «l'indifferenza universale che è in Italia per ciò che riguarda la storia delle arti pittoriche»⁷²:

«Grazie dell'apostolico suo scritto "Per la storia dell'arte", ch'io lessi avidamente e che ora faccio circolare fra gli amici. In parecchi punti credo d'aver capito più di quanto ella poteva o doveva dire, ma a buon intenditor poche parole. Su alcune questioni toccate nel suo opuscolo bramerei ragionare a lungo con lei»⁷³.

Come si vedrà nel prossimo capitolo, Venturi svolse un ruolo decisivo nell'impostare l'attività del conte torinese nel suo primo decennio alla guida della Regia Pinacoteca di Torino. Fu però in questi anni che il modenese giocò una parte fondamentale nel processo di affinamento metodologico e di consapevolezza disciplinare che condusse Vesme a dedicarsi allo studio delle arti. A fronte di una materia che solo all'inizio del nuovo secolo avrebbe trovato compiuto riconoscimento con la creazione della prima cattedra universitaria di storia dell'arte, le suggestioni venturiane non sarebbero state tuttavia altrettanto efficaci se, nel contempo, Alessandro non avesse allacciato i suoi primi rapporti con la direzione del museo, formalizzati dalla sua nomina a vice-direttore nel 1887.

Insieme con gli altri profili che avrebbero partecipato al riordino delle gallerie nazionali negli anni Novanta del XIX secolo, Vesme e Venturi appartenevano all'ultima schiera di ricercatori e funzionari autodidatti che allora aderiva all'esperienza editoriale de «L'Archivio storico dell'arte» e viveva una stagione di appassionata condivisione di metodi e obiettivi destinata a veder allentata la sua coesione originaria nel giro di un decennio⁷⁴. Una generazione che non è improprio definire "di mezzo", per il ruolo svolto nel rilancio della disciplina, nella definizione della normativa e delle strutture di tutela, nella riforma dei musei statali e nella predisposizione di un *iter* didattico specifico per i futuri storici dell'arte. Accanto alla vicenda biografica di Vesme, i percorsi di formazione di altri studiosi consentono infatti di riconoscere nell'esperienza in museo il tratto unificante e decisivo per l'avvio della professione in ambito storico-artistico nel secondo Ottocento. Quelli per esempio di Corrado Ricci, anch'egli avvicinato alla storia dell'arte da Venturi dopo una carriera da bibliotecario e chiamato, con la nomina a coadiutore presso la Galleria della Pilotta a Parma nel 1893, a confrontarsi sul campo con le problematiche di lettura e di tutela che

persona il suo corrispondente: *ibidem*.

⁷² Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 26 maggio 1886.

⁷³ Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 20 luglio 1887.

⁷⁴ Si veda per esempio l'allontanamento di Ricci da Venturi alla metà degli anni Novanta: G. BOSI MARAMOTTI, *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1995, pp. 9-37.

le collezioni presentavano⁷⁵, e del più giovane Francesco Malaguzzi Valeri, che dopo gli studi da archivista e l'incontro con Venturi dovette proprio al funzionario ravennate il suo ingresso alla pinacoteca di Brera⁷⁶. Una generazione non di storici dell'arte *tout court*, ma *in primis* di museologi, per i quali la storia dell'arte di necessità si imparava e si raccontava in museo⁷⁷.

L'esperienza in galleria portò Vesme a misurarsi in concreto con le criticità che la struttura e le raccolte presentavano. Il contatto diretto e quotidiano con le opere ne rese possibile uno studio meno condizionato dall'istanza storica e più consapevole delle specificità delle testimonianze figurative e delle loro esigenze di documentazione e conservazione. Non è un caso che le ricerche sull'arte regionale, quelle a cui Vesme si sarebbe dedicato con maggior impegno, vennero avviate contestualmente alla frequentazione della pinacoteca e del suo *entourage*, che nel 1878 aveva assicurato al nucleo di pittura piemontese una collocazione privilegiata nel percorso espositivo dedicandole un settore *ad hoc*⁷⁸.

Le ricerche svolte da Vesme alla metà degli anni Ottanta su Defendente Ferrari, Gandolfino da Roreto, Macrino d'Alba e sulle famiglie dei Giovenone e dei Lanino si incardinarono su una revisione capillare dei testi di riferimento per lo studio dell'arte antica in Piemonte⁷⁹. L'operazione è attestata dalla presenza nel suo archivio personale di una copia fittamente glossata dei *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi* di Giuseppe Colombo e dalla sua corrispondenza tra il 1889 e il 1891 con Francesco Marocchino, impiegato presso l'archivio del Comune di Vercelli⁸⁰. Le imprecisioni riscontrate nel testo di Colombo avevano infatti spinto il neodirettore della galleria di Torino a cercare il manoscritto originale di padre Bruzza, domandandone notizia prima all'archivista vercellese⁸¹, poi, su suggerimento

⁷⁵ Su Corrado Ricci (1858-1934) cfr. S. SICOLI, ad vocem, *Ricci, Corrado*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 510-527 e relativa bibliografia. Si vedano inoltre EMILIANI, SPADONI 2008; D. DOMINI, *La formazione intellettuale (1878-1890)*, ivi, pp. 121-129; D. LEVI, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in Emiliani, Domini 2004, pp. 51-63.

⁷⁶ S. SICOLI, *L'ispettore Malaguzzi Valeri alla pinacoteca di Brera: un decennio di attività (1903-1914)*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 217-239.

⁷⁷ A. GIOVANNINI LUCA, *Alessandro Baudi di Vesme e le ricerche sull'arte antica piemontese tra Otto e Novecento. Proposte per una lettura generazionale*, in «Quaderno di Storia Contemporanea», n.s., a. XXXVI, n. 53, 2013 (d'ora in poi GIOVANNINI LUCA 2013a), pp. 33-41.

⁷⁸ M. DI MACCO, *Torino*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Tipografia Impronta, Torino 1979, pp. 86-91.

⁷⁹ Le prime lettere conservate presso l'archivio della SPABA relative a tali artisti risalgono al 1886 e confermano l'intensa attività di ricerca di dati biografici svolta da Vesme: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 7, *passim*.

⁸⁰ Ivi, m. 5, c. 5.

⁸¹ Ivi, m. 10, f. 16, lettere di Marocchino a Vesme del 23 aprile e dell'8 maggio 1889, del 28 giugno 1890 e del 2 febbraio 1891. Sulla figura del padre barnabita Luigi Bruzza si veda *Luigi Bruzza. Storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento*,

del medesimo, ai Barnabiti di Moncalieri, a cui aveva richiesto di effettuare ricerche anche presso il Generalato dell'ordine a Roma, puntualizzando la propria «intenzione [...] di spigolare in quelle scritture le notizie artistiche che non furono pubblicate dal padre Colombo perché forse considerate di poca importanza e di correggere alcuni errori che riscontrai nel libro di lui sui pittori vercellesi»⁸². Le ricerche di Vesme andarono a buon fine⁸³, e proseguirono di certo sino all'estate del 1900, quando lo studioso soggiornò presso Camillo Leone «per fare certi suoi studi nell'archivio del nostro municipio, onde poter scrivere una storia più dettagliata e vera sugli antichi pittori vercellesi e così correggere varie inesattezze stampate da [...] Colombo nelle sue memorie»⁸⁴.

In questa cornice si inserirono i due saggi apparsi rispettivamente nel 1889 e nel 1890 sulle pagine de «L'Archivio storico dell'arte»: *Martino Spanzotti maestro del Sodoma. Nuovi documenti* e *Il primo maestro di Bernardino Lanino*. L'articolo dedicato a Spanzotti prendeva le mosse da alcuni studi avviati da Bruzza, fautore della prima segnalazione del pittore casalese⁸⁵. Attraverso l'incrocio dei documenti pubblicati da Colombo con nuovi dati d'archivio (che venivano presentati in versione integrale ai lettori della rivista), Vesme aveva proposto la base documentaria su cui ricostruire la personalità di un artista che, allo scadere degli anni Ottanta, rimaneva ancora un nome senza opere e al quale si riconduceva, per la prima volta, la formazione di Defendente Ferrari⁸⁶. A partire dalle fondamentali ricerche del Bruzza e del Colombo si era sviluppato anche il suo contributo successivo, che costituiva un nuovo importante tassello per la ricostruzione della

guida alla mostra (Vercelli, Museo Leone, 5-20 ottobre 1984), a cura della Cassa di risparmio di Vercelli, s.ed., Vercelli 1984 e LEVI MOMIGLIANO 2004, parte II, Capp. II e III, rispettivamente pp. 135 e ss. e pp. 161 e ss. Alla sua morte (1883) parte delle sue carte fu donata dall'Ordine dei Barnabiti al municipio vercellese; Giuseppe Colombo se ne servì per comporre *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, pubblicato a spese del locale istituto di Belle Arti nello stesso 1883. Cfr. anche C. BARELLI, *Considerazioni in merito alle ricerche di Luigi Bruzza e Giuseppe Colombo sulla scuola pittorica vercellese*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza* (Vercelli, 6-7 ottobre 1984), s.ed., Vercelli 1987, pp. 65-81.

⁸² Torino, Archivio privato della famiglia Baudi di Vesme, lettera di Vesme ai padri Barnabiti di Moncalieri del 25 aprile 1889; ivi, lettera di Vesme agli stessi del 21 luglio 1889.

⁸³ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 9, c. 1, f. "Territorio/Varie", «Vercelli, autografo del parroco Luigi Bruzza (donatomi dal padre Canobbio 1889)».

⁸⁴ G. BALDISSONE (a cura di), *Camillo Leone una vita da museo. Memorie 1876-1901*, Interlinea edizioni, Novara 2007, p. 479.

⁸⁵ A. BAUDI DI VESME, *Martino Spanzotti maestro del Sodoma. Nuovi documenti*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 10, 1889, pp. 421-423; L. BRUZZA, *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, in «Miscellanea di storia italiana», s. I, t. I, 1862, pp. 7-45.

⁸⁶ G. COLOMBO, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Guidotti, Vercelli 1883; BAUDI DI VESME 1889, p. 423.

formazione e della prima attività di Bernardino Lanino: sulla scorta di alcune testimonianze documentarie reperite presso l'Archivio civico di Vercelli, egli aveva presentato Baldassarre Cadighi (o de Cadighis) quale primo maestro del pittore, in seguito passato nella più celebre bottega gaudenziana⁸⁷. Le pubblicazioni successive riguardarono l'attività della famiglia Van Loo in Piemonte (1893) e alcune notizie su Giovan Francesco Caroto (1895) e Matteo Sanmicheli (1897)⁸⁸.

Il dato che importa rilevare in riferimento all'esperienza in museo è che il nuovo incarico di direttore della Regia Pinacoteca ebbe un peso decisivo nell'indirizzare le ricerche di Vesme verso la cultura figurativa regionale, e verso la stagione rinascimentale in particolare. Queste si inserivano in una filiera di studi locali che, dopo le indagini di Vernazza a fine Settecento, aveva conosciuto una nuova ripresa negli anni Settanta del XIX secolo, con la scoperta delle pitture di Defendente Ferrari a Sant'Antonio di Ranverso e con l'istituzione nel 1874 della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino⁸⁹. In quel decennio, come si vedrà in seguito, erano state avviate una serie di iniziative di studio, censimento e conservazione del patrimonio storico-artistico subalpino unite dal proposito di «rivendicare glorie nostre e fare che dai resti del passato saviamente raccolti rifulgano le tradizioni della nostra arte e la modesta grandezza degli avi»⁹⁰. Compendiato per la prima volta il segmento più antico della storia artistica locale nella mostra del 1880 e nell'articolo *L'arte antica in Piemonte* di Francesco Gamba⁹¹, quelle stesse iniziative avevano evi-

⁸⁷ ID., *Il primo maestro di Bernardino Lanino*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. III, f. 1, 1890, pp. 79-80.

⁸⁸ ID., *I Van Loo in Piemonte*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 6, 1893, pp. 333-368; ID., *Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato (commento a una pagina del Vasari)*, ivi, s. II, a. I, f. 1-2, 1895, pp. 33-42 (d'ora in poi BAUDI DI VESME 1895a); ID., *Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista*, ivi, f. 4, pp. 274-321 (d'ora in poi BAUDI DI VESME 1895b); ID., *Chi era il padre di Matteo Sanmicheli*, ivi, a. III, f. 4, 1897, pp. 275-280.

⁸⁹ Sulla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti cfr. F. MALAGUZZI, *Cultura e Società a Torino. I 116 anni della S.P.A.B.A.*, in E.C. Ostellino, P. Bossi (a cura di), *Indice di 116 anni di pubblicazioni*, L'Artistica, Savigliano 1992, pp. 9-17; F. GAMBA, *Abbadia di Sant'Antonio di Ranverso e Defendente De Ferrari da Chivasso pittore dell'ultimo dei Paleologi*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti della provincia di Torino», vol. I (1875-1877), 1876, pp. 119-172. Cfr. anche FANTINO 2013, pp. 375-383.

⁹⁰ M. MICHELA, [Introduzione], in *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica. Torino 1880*, V. Bona, Torino 1880, p. 9; M. DI MACCO, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, Celid, Torino 1997, pp. 49-60; S. D'ITALIA, *Primitivi piemontesi in mostra: Torino 1880-1898*, in S. Baiocco (a cura di), *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, L'Artistica, Savigliano 2009, pp. 29-47.

⁹¹ «Io mi terrò pago se questa succinta chiacchierata sopra l'arte antica in Piemonte varrà a distruggere per sempre il vecchio pregiudizio, ripetuto a iosa da

denziato chiaramente quanto il quadro delle conoscenze fosse disomogeneo e oltremodo lacunoso. Urgeva, da un lato, una sistematizzazione della documentazione esistente e una ricognizione sistematica per il reperimento di nuove informazioni, utili a pianificare le indagini su un patrimonio territoriale ancora per tanta parte inesplorato; dall'altro, si rendeva imprescindibile proseguire con maggiore coordinamento nella sua catalogazione e salvaguardia⁹². In un contesto regionale particolarmente carente sia di strutture sia di risorse umane da impiegare nella tutela degli oggetti d'arte «fuori delle gallerie»⁹³, un ruolo decisivo sarebbe toccato agli istituti museali: nelle intenzioni del suo giovane direttore, la Regia Pinacoteca di Torino doveva diventare il centro privilegiato di raccolta delle testimonianze figurative locali, luogo di raccordo per lo studio e la ricerca sull'arte in Piemonte.

chi non fece che ripetere ciò che aveva copiato da altri; e sarò lieto se avrò contribuito a collocare il nostro Paese nel posto che in fatto d'arte gli è meritatamente dovuto»: F. GAMBA, *L'arte antica in Piemonte*, in *Torino. Esposizione Nazionale di Belle Arti e Congresso artistico nazionale*, Botta, Torino 1880, p. 527.

⁹² Preziosa testimonianza rimane l'elenco delle fonti a stampa sull'arte piemontese presentato da Vesme in occasione del X Congresso internazionale di storia dell'arte, tenutosi a Roma nel 1912. Gli atti del Congresso vennero pubblicati soltanto nel 1922: A. BAUDI DI VESME, *per le fonti della storia dell'arte piemontese*, in *L'Italia e l'arte straniera*, atti del X Convegno internazionale di storia dell'arte (Roma, Palazzo Corsini, 16-21 ottobre 1912), Maglione, Roma 1922, pp. 501-506. Cfr. *infra*, Paragrafo 4.1.

⁹³ A. GIOVANNINI LUCA, *Tutela e restauro del patrimonio pittorico «fuori delle gallerie»: lineamenti per un quadro istituzionale*, in M.B. Failla (a cura di), *Tutela e restauro in Piemonte. Esperienze sul territorio tra Otto e Novecento*, Il Prato, Firenze 2015, pp. 99-117.

CAPITOLO 2

La direzione della Regia Pinacoteca di Torino

2.1. Vesme, Adolfo Venturi e la riforma delle gallerie governative (1888-1899)

Quando nel maggio del 1887 Alessandro Baudi di Vesme entrò nell'organico della Regia Pinacoteca, questa si configurava come un istituto dalla fisionomia ancora in via di assestamento, sebbene Francesco Gamba avesse cercato di impostarne l'identità sulla presentazione delle testimonianze figurative di ambito locale, che insieme alle pitture fiamminghe e olandesi costituivano il principale nucleo di distinzione del museo¹.

Esposte nelle quindici sale che componevano il percorso di visita all'ultimo piano del palazzo dell'Accademia delle Scienze, le raccolte si presentavano suddivise in parte in ordine cronologico, in parte per temi iconografici e per tipologia. Gli acquisti condotti dopo la stesura dell'ultima edizione dell'*Indicazione sommaria dei quadri e dei capi d'arte della Regia Pinacoteca di Torino* del 1876 concorrevano inoltre a «rendere il disordine più sensibile» e «solo le scuole piemontese e francese» avevano «il privilegio di essere distinte e appartate»². Eccetto le sezioni tematiche riservate alla dinastia sabauda, agli smalti di Abraham Constantin e ai «Frutti e fiori», gli altri ambienti - tra cui la sala dei «Capi d'opera» - erano infatti «promiscuamente» ordinati per scuole italiane e straniere, finendo col determinare la dispersione di opere intrinsecamente affini e, per contro, l'accorpamento di dipinti di ambiti differenti³.

Nonostante gli sforzi congiunti di Gamba e di Vico per la redazione di un catalogo analitico - anticipato dalla serie di edizioni aggiornate dell'*Indicazione sommaria* ma rimasto inconcluso -, allo scadere

¹ F. PANERO, *Giovanni Vico intellettuale e collezionista (1812-1893)*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M.B. Failla, a.a. 2008/2009, pp. 44-74; FAILLA 2011, pp. 119-137; FANTINO 2014, pp. 375-383.

² A. BAUDI DI VESME, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, p. 27.

³ Ivi, p. 17.

degli anni Ottanta si imponeva improrogabile per Vesme l'avvio di un'indagine sistematica sulla storia del museo e delle sue collezioni⁴. Il modello era quello de *La Galleria Estense*, già sperimentato con profitto nei suoi studi sulla provenienza del cospicuo gruppo di pittura nordica⁵; peraltro, l'incoraggiamento a «continuare le ricerche storico-artistiche anche per il resto della pinacoteca di Torino» era arrivato proprio da Adolfo Venturi: «È un pezzo - scriveva il conte a quest'ultimo - che un tale lavoro, per quanto mi paia lungo e difficile, mi sta in mente, e chi sa che un giorno non mi vi accinga sul serio. In tal caso non dimenticherò certo di reclamare l'aiuto ch'ella così gentilmente mi offre»⁶.

L'occasione per mettere in atto questi propositi si verificò nell'autunno del 1888. Alla vigilia dell'ingresso di Venturi alla Minerva⁷, si prospettò per lo studioso torinese l'ambita candidatura alla reggenza della galleria cittadina, che sino ad allora era stata guidata da personalità provenienti dalle accademie artistiche. Mentre asseriva di non aspirare «incondizionatamente e contro tutti al posto di direttore» e addirittura di essere pronto ad accontentarsi di un posto da gregario, evitando «rompicapi e soverchia responsabilità», Vesme si dichiarava disposto a rinunciare all'incarico in favore di Venturi, che tra «molti aspiranti [...] indegni» sarebbe stata la «sola persona» a cui avrebbe ceduto «volentieri il primo posto»⁸, l'unica in grado di assicurare una conduzione ottimale ai lavori occorrenti alla pinacoteca di Torino⁹. Il caso si chiuse allo scadere dell'anno, con la scomparsa di Carlo Arpesani e la nomina di Vesme a direttore reggente¹⁰. Nel frattempo Venturi era entrato al Ministero della Pubblica Istruzione come ispettore incaricato e aveva avviato quella complessa riforma delle Belle

⁴ DI MACCO 1979, pp. 86-91; P. ASTRUA, *Giovanni Vico e la collezione di stampe nella Galleria Sabauda di Torino*, in Ead. (a cura di), *Giovanni Vico e le collezioni torinesi di stampe e di libri figurati. 150° anniversario di istituzione della Galleria Sabauda 1832-1982*, Utet, Torino 1982, p. 8; PANERO 2008/2009, pp. 61-74. Per un'analisi delle politiche di incremento adottate da Gamba v. Torino, SBSAEP, Archivio storico, 188.A, «Prospetto delle variazioni in aumento [...] degli oggetti della Regia Pinacoteca, 1870-1891».

⁵ BAUDI DI VESME 1886, pp. 163-256.

⁶ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 19 aprile 1886.

⁷ Il modenese domandava a Vesme di intercedere in suo favore presso il Ministero, nella speranza di un valido appoggio nell'ottenimento dell'incarico: ivi, lettera di Vesme a Venturi del 17 novembre 1888.

⁸ Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 1° dicembre 1888.

⁹ «Qualora ella poi si sentisse abbastanza forte da ottenere il direttorato, io mi contenterei del posto di vice-direttore, alla sola condizione che mi si usi qualche riguardo, per esempio che il Ministero mi lasci ancora qualche mese dopo la di lei nomina reggere la pinacoteca, e ciò affinché non sembri altrui aver io demeritato. Se ella verrà in Torino, potremo forse intraprendere insieme qualche utile lavoro»: *ibidem*.

¹⁰ Per Carlo Arpesani si vedano P. ASTRUA, *La Galleria Sabauda. Storia dell'istituzione*, in Ead., C.E. Spantigati, *La Galleria Sabauda di Torino*, Electa, Milano 2000, p. 12 e M.B. FAILLA, *Arpesani Carlo*, scheda "R" n. 4/2/38, in ASRI-RESI, 2006/09/12.

Arti che sarebbe sfociata nella normalizzazione delle strutture di salvaguardia e nella specializzazione professionale del personale preposto alla protezione del patrimonio storico-artistico¹¹.

Nel 1891, mentre gli obblighi affidati ai delegati regionali e alle Commissioni conservatrici provinciali venivano trasferiti ai costituendi Uffici Regionali, il modenese individuò nel rilancio delle gallerie governative il perno della sua azione riformatrice¹². Proposti come presidi periferici dell'amministrazione centrale, secondo le sue intenzioni i musei italiani avrebbero dovuto affermarsi non soltanto come centri di studio e tutela, ma anche come i luoghi dove promuovere l'educazione nazionale, nell'ottica positiva di una storia dell'arte percepita anche come questione di coscienza civile¹³:

«Una galleria non è un semplice deposito di opere preziose, ma un'istituzione fatta allo scopo di educare il gusto del pubblico e di conservare nel miglior modo i documenti della storia dell'arte nostra. Le gallerie dovrebbero essere come organismi viventi, seguire le tendenze degli studi, trarre pro da ogni ricerca e da ogni scoperta, riflettere nel modo più completo lo sviluppo della storia artistica»¹⁴.

Il piano di Venturi per l'adeguamento delle gallerie italiane si sarebbe incardinato sulla loro stretta collaborazione con gli enti territoriali e sul rafforzamento della propria missione didattica, attraverso la presentazione il più possibile completa sia degli sviluppi della cultura artistica dell'area di appartenenza sia degli ambiti figurativi extra-regionali¹⁵. Con l'obiettivo di esporre «una storia raccontata bene senza salti e digressioni» sarebbero perciò avvenuti gli scambi e le acquisizioni, volte a «reintegrare la serie di dipinti di questa o quella scuola»¹⁶. Il riordino dei principali musei governativi della Penisola durante gli anni Novanta del XIX secolo avrebbe ratificato il successo delle politiche di rinnovamento venturiane¹⁷, aprendo la strada all'edizione

¹¹ AGOSTI 1996, pp. 61-67.

¹² D. LEVI, «Cosa venite a fare alla Minerva?». «Il mio dovere». *Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione*, in E. Raimondi et al., *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, atti del convegno (Modena 1990), Panini, Modena 1994, pp. 25-36. Si vedano inoltre P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Campisano, Roma 2009, in particolare pp. 111-176, e M. MOZZO, «Base all'azione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi», in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. I, 2013, pp. 31-43.

¹³ A. VENTURI, *Per la storia dell'arte*, in «Rivista storica Italiana», a. I, vol. IV, f. 2, 1887, pp. 229-250.

¹⁴ Id., *Questioni d'arte*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 6, 1891, p. 389. Cfr. altresì Id., *Per l'Arte*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. III, vol. CXXI, f. 1, 1892, pp. 45-58, pubblicato in Id. 1990, pp. 9-10.

¹⁵ LEVI 1994, pp. 28-30.

¹⁶ VENTURI 1882; Id., *Regia Galleria e Medagliere estensi in Modena*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. I, 1894, p. 45.

¹⁷ L. FORNARI SCHIANCHI, *Corrado Ricci in Parma allo scadere dell'Ottocento*, in

dei cataloghi analitici e delle prime riviste di settore che, divenute i veicoli privilegiati di divulgazione delle azioni di rimodernamento, avrebbero consentito all'Italia di presentare gli esiti delle opere di riforma sulla piazza europea con un buon margine di autorevolezza¹⁸.

2.1.1. Verso il riordino. Studi, acquisizioni e restauri

In un contesto nazionale in rapida evoluzione e all'indomani della sua nomina a direttore reggente, Vesme avviò un ambizioso progetto di riordino della galleria cittadina che, oltre allo studio della storia dell'istituto e delle sue raccolte, avrebbe comportato l'ampliamento degli spazi espositivi, la definizione di nuove strategie di incremento e di conservazione e la redazione del catalogo illustrato.

Il sodalizio umano e professionale stretto con Venturi fu determinante per ogni ordine di questioni inerenti il riassetto e la gestione del museo. Alla luce dei nuovi incarichi istituzionali che i due studiosi vennero chiamati a ricoprire, gli anni Novanta inaugurarono una nuova fase di collaborazione che, per un verso, li vide lavorare fianco a fianco alla riorganizzazione della pinacoteca torinese; per l'altro, fece emergere le prime avvisaglie di una divergenza metodologica destinata ad ampliarsi nel primo decennio del secolo successivo.

L'accrescimento delle collezioni si condensò nei primi anni della direzione di Vesme, a ridosso dei lavori di ristrutturazione dei locali che vennero avviati nel 1893 e assorbirono la maggior parte delle risorse stanziare per gli acquisti¹⁹. Gli scambi epistolari intercorsi tra Vesme e Venturi e la sequenza delle opere acquistate attestano una precisa progettualità di incremento, volta a soddisfare l'esigenza didattica invocata dal funzionario modenese nel rispetto dell'identità storica e collezionistica dei singoli istituti. L'aumento delle raccolte torinesi si impostò perciò su una linea binaria, tesa a valorizzare tanto il nu-

Emiliani, Spadoni 2008, pp. 132-157; LEVI 2004, pp. 51-64 e A. GIOLI, *L'ordinamento della pinacoteca di Brera*, in Emiliani, Domini 2004, pp. 105-123. Sul discusso riordinamento delle gallerie veneziane si veda AGOSTI 1996, pp. 120-124; per la galleria Corsini cfr. DI MACCO 2008, in particolare il Paragrafo *Criteri per l'accrescimento delle collezioni: la Galleria Corsini da collezione dinastica a Museo Nazionale della capitale del Regno*, pp. 223-225 e NICITA 2009, pp. 111-176; J. BENTINI, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo allestimento moderno* in Raimondi et. al. 1994, pp. 127-134.

¹⁸ G.C. SCIOLLA, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in D'Onofrio 2008, pp. 231-236; AGOSTI 1996, pp. 75-79; 140-143; R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1° dicembre 2006), V&P, Milano 2007, e la sezione *Le riviste d'arte 1861-1915* in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 351-439.

¹⁹ Si veda l'inventario storico della galleria torinese, istituito durante la direzione Gamba nel 1871 e compilato annualmente per registrare le nuove acquisizioni: Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 2 voll., 1888-1898.

cleo di pittura locale quanto le culture figurative extra-regionali, con un occhio di riguardo alla periodizzazione cronologica sulla quale in quegli anni si concentravano le attenzioni degli studiosi, vale a dire il Quattro e Cinquecento²⁰.

Nel 1889, con l'avallo autorevole del modenese, entrarono in museo l'*Autoritratto* autografo di Vittorio Amedeo Cignaroli e il *Ritratto dello scultore Ladatte* (oggi ricondotto a Carle van Loo), mentre veniva donata dal Capitolo metropolitano di Torino la *Natività* di Jacobino Longo²¹. Al principio dell'anno seguente fu acquistata la preziosa *Sacra Conversazione* di Ludovico Mazzolino con cornice di Benvenuto Tisi, insieme con due pastelli e la *Testa di cherubino* di Carle van Loo; nel secondo semestre arrivò dalla collezione del professor Giuseppe Goldoni di Modena la *Madonna col Bambino* ascrivita a Orazio Alfani²² (Fig. 1). Nel 1891 gli acquisti proseguirono senza soluzione di continuità. Il primo semestre vide l'ingresso delle *Sante Gertrude e Lucrezia* del Guercino²³ e del *San Girolamo* allora riconosciuto come opera di Tiziano - quadro che fu destinato alla galleria torinese, all'epoca ancora priva di dipinti del maestro veneto, su intercessione di Giovan Battista Cavalcaselle²⁴. Più tardi giunsero la tela di Alessandro Longhi, ceduta dallo scultore Gabriele Ambrosio, e la tavola quattrocentesca di scuola fiorentina donata dai coniugi Hornsby Drake²⁵. Nelle annate successive gli ingressi vennero drasticamente ridotti, in ragione delle spese affrontate per l'adeguamento degli spazi espositivi: a eccezione di due tele cinquecentesche di ambito bolognese²⁶, tra il 1892 e il 1898 vennero comperate esclusivamente incisioni, fotografie e cornici lignee²⁷. Nel 1899 fu l'acquisto della *Madonna in trono con Gesù Bambino* di Giovanni Martino Spanzotti, opera grazie alla quale «gli studiosi [avrebbero potuto] soddisfare il desiderio di conoscere da che principi movesse il Sodoma, suo allievo»²⁸, a inaugurare un'inedita stagione per la pinacoteca di Torino e ad aprire un nuovo capitolo nella storia degli studi sull'arte in Piemonte (Fig. 2).

²⁰ DI MACCO 2008, p. 221; *infra*, Capitolo 4.

²¹ Nn. 841, 842, 843. Cfr. DI MACCO 2008, p. 227.

²² Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 10 novembre 1889.

²³ Nn. 849 e 852.

²⁴ Roma, ACS, MPI, AABBA, I versamento, b. 345, f. 227.48.

²⁵ Donazione documentata dall'attestato di riconoscenza ai coniugi Hornsby Drake, in Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16. Con lettera dell'11 giugno 1891 Vesme comunicava al Ministero della Pubblica Istruzione l'arrivo del prezioso dipinto in pinacoteca: Roma, ACS, MPI, AABBA, I versamento, b. 345, f. 227.50.

²⁶ Nn. 857 e 858.

²⁷ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1892-1898.

²⁸ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 5 maggio 1899. L'opera fu acquistata da Davide Segré per 1.400 lire: Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 216, f. 431 "Torino. Acquisti", corrispondenza di Vesme col Ministero (7 e 10 febbraio 1899). Cfr. anche *Acquisto di una tavola dello Spanzotti per la galleria di Torino*, in «L'Arte», n.s., a. II, f. 4-7, 1899, pp. 267-268.

Le lettere scritte da Vesme a Venturi in quegli anni costituiscono una fonte preziosa anche per ripercorrere alcune tra le vicende degli acquisti mancati e ricalibrare le linee di accrescimento fino ad allora perseguite. Oltre a chiarire quali fossero le intenzioni del conte torinese in merito a fisionomia e obiettivi da conferire all'istituto, l'analisi delle politiche di incremento consente infatti di ragionare sul condizionamento esercitato dalle sue predilezioni storiografiche sulla progettazione del nuovo assetto della galleria. Mentre il quadro delle acquisizioni realizzate, come si è visto, sembrerebbe far emergere una strategia perfettamente allineata alle linee di diversificazione indicate da Venturi, la serie delle opere che la pinacoteca non riuscì a ottenere rivela che le raccomandazioni di quest'ultimo vennero in parte disattese, in ragione di una maggiore attenzione verso alcuni nuclei del museo e, nella fattispecie, verso quello di pittura regionale quattro-cinquecentesca, che peraltro poteva contare su un fondo pecuniario «esclusivamente destinato»²⁹.

È in questa chiave che va inteso, per esempio, il malcelato disinteresse di Vesme verso il dipinto attribuito ad Alfani, prima del suo riconoscimento come opera di Bernardino Lanino³⁰. Lo studioso torinese giunse a proporre uno «chassez-croiser» con la Galleria Estense per ottenere il *Teseo vincitore del toro di Maratona* di Carle van Loo³¹, quadro che, confessava a Venturi, «a dirtela schietta mi sta molto più a cuore perché indiscutibilmente autentico e avente un'importanza regionale»³². Sui medesimi obiettivi di valorizzazione si innestarono anche le tentate acquisizioni di «quadri di Quattro e Cinquecentisti» dal Museo Civico di Torino nel 1889³³ e, pochi mesi dopo, delle *Tre Parche*, opera attribuita al Sodoma e subito sottoposta a Venturi per accertarne la paternità³⁴. La pinacoteca di Torino possedeva già tre mirabili

²⁹ La notizia è ricavata da un documento conservato a Roma, ACS, MPI, AABBA, Il versamento, I serie, b. 296, f. 5068, lettera del signor Nardi a Giovanni Giolitti "Lettera riservatissima a Giovanni Giolitti, presidente del Consiglio dei Ministri: storia di un quadro rappresentante le Parche, opera del pittore piemontese Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma da Vercelli", s.d. (ma da collocare nella seconda metà dell'anno 1890).

³⁰ «Quel dipinto già attribuito all'Alfani l'ho poi collocato fra i piemontesi, avendomi convinto la tua opinione ch'esso debba essere un Bernardino Lanino o qualche altro vercellese»: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 9 ottobre 1898.

³¹ Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 10 novembre 1889; si vedano inoltre ivi, lettere di Vesme a Venturi del 14 febbraio e del 12 maggio 1890.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, lettere di Vesme a Venturi del 10 e del 21 novembre 1889.

³⁴ Il quadro oggi è attribuito a Marco Bigio e si trova alla Galleria Nazionale di arte antica di Palazzo Barberini, istituto a cui l'opera fu destinata nel 1935 dopo l'acquisto da parte dello Stato presso la raccolta Pieri (inv. 2350, F.N. 42380): L. MOCHI ONORI, R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica: Palazzo Barberini, i dipinti: catalogo sistematico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008, p. 95. Cfr. Roma, ACS, MPI, AABBA, Il versamento, II serie, b. 296, f. 5068, lettera di Vesme al Ministero

lavori dell'artista vercellese, che erano superiori «per l'accuratezza del disegno e per la migliore conservazione», ma «inferiori come importanza di composizione, facilità di esecuzione e novità del soggetto». Nel giudizio del direttore torinese, «la presenza di questa tela in galleria aggiungerebbe un nuovo e importante elemento, che servirebbe a far conoscere l'ultima maniera di quel massimo fra i nostri pittori locali»³⁵. Fiducioso in una rapida e felice conclusione delle trattative nonostante non avesse ancora ufficialmente presentato la proposta d'acquisto alla Minerva, Vesme confidava a Venturi l'intenzione di inviare a Roma il quadro per farlo restaurare «da qualche buon restauratore, poiché qui in Piemonte non v'è, a credere mio, persona capace di tanto lavoro, sebbene molti siano i presuntuosi. [...] Se mi darai il tuo voto affermativo - scriveva all'amico - farò al Ministero la domanda ufficiale, aggiungendo che, siccome si tratterebbe di un'opera d'importanza e di un prezzo rilevante, desidererei che fosse mandato qualcuno da Roma (e ciò nella speranza che mandino te) per esaminarlo e riferirne»³⁶. Per permettere l'attivazione della compravendita e per porre fine alle polemiche sulla discussa autografia del dipinto, già depositato presso la galleria di Torino, la Direzione Generale decise di sottoporlo a una nuova perizia³⁷. Malgrado le speranze di Vesme che il sopralluogo venisse affidato a Venturi, l'*expertise* fu svolta da Giuseppe Bertini, che giudicò il quadro essere una copia successiva e decretò in sostanza l'annullamento delle pratiche per la compera³⁸.

Il potenziamento del nucleo di scuola piemontese guidò anche le trattative per l'acquisto nel 1893 di un dipinto di Raffaele Giovenone e di un'opera di Giovanni Mazzone, artista non ancora presente nelle collezioni della Regia Pinacoteca³⁹. Un tentativo per colmare questa lacuna era già stato fatto nel dicembre 1888, quando il direttore torinese si era rivolto invano al municipio di Savona per ottenere una tavola del Mazzone in cambio di una «somma in denaro e quadri di scuola ligure». Si presentava ora l'occasione di ottenere la *Crocifissione* della parrocchiale di Lavagna (GE), su cui Vesme si era addirittura rivolto a Cavalcaselle attraverso la consueta mediazione venturiana per averne un parere in proposito⁴⁰. Per la seconda volta, a causa della recente

della Pubblica Istruzione del 20 novembre 1889 e Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 21 novembre 1889.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, II serie, b. 296, f. 5068, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 12 dicembre 1889.

³⁸ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 14 febbraio 1890. Dopo un'ulteriore disamina eseguita da una nuova commissione, il dipinto fu ritenuto non autentico e, dopo essere stato spedito a Roma, venne esposto all'Hôtel Ventes a Palazzo Borghese: *ibidem*.

³⁹ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettere di Vesme a Venturi del 12 giugno 1891 e del 24 febbraio 1893.

⁴⁰ Ivi, lettera di Vesme a Venturi del 12 giugno 1891. Dalle *Schede Vesme* si appren-

disposizione ministeriale che vietava alle chiese e alle confraternite di alienare i loro patrimoni agli istituti governativi, la galleria di Torino dovette rinunciare ad acquisire un'opera del Mazzone⁴¹. Una terza occasione si presentò qualche anno più tardi, quando apparve sul mercato antiquario un quadro attribuito al pittore alessandrino. L'opera in vendita, scriveva Vesme a Venturi, «è certo un bel lavoro, ma quelle facce dalle mandibole fuggenti, quegli angioletti dalle carni piene di tenerume, non mi paiono del maschio pittore dai volti rotondeggianti e dalle figure rigogliose». I forti dubbi nutriti sulla sua autografia portarono alla decisione di non avviare alcuna contrattazione⁴².

Nel 1896 la disposizione impartita dall'amministrazione centrale, dietro suggerimento di Venturi, di contattare l'Accademia Albertina per verificarne la disponibilità a cedere alla Regia Pinacoteca sedici dipinti «che, riuniti agli altri costì esistenti, renderebbero più importante codesto istituto»⁴³, indicava il perdurare dell'azione di vigilanza svolta dal funzionario modenese sulla direzione del museo, che si era dimostrata in alcune occasioni renitente di fronte all'incremento delle scuole italiane. In questa circostanza le opere scelte avrebbero ampliato considerevolmente sia il nucleo delle pitture di scuola piemontese, sia quello di ambito nazionale ed europeo: per ordine del ministro della Pubblica Istruzione, il riordino della galleria di Torino fu perciò sospeso sino alla conclusione delle trattative che, in caso di esito positivo, avrebbero imposto una revisione radicale del suo assetto⁴⁴. L'operazione di trasferimento non andò tuttavia a buon fine: nonostante Vesme si fosse reso disponibile a segnalare, a deposito avvenuto, la provenienza dei quadri mediante «appositi cartelli indicanti al pubblico visitatore»⁴⁵, a fine gennaio l'Accademia comunicò che

de che nel 1891 Secondo Pia realizzò le fotografie di tutti dipinti allora conosciuti del Mazzone: oltre al *Cristo in croce* della chiesa di Santa Giulia a Lavagna, la *Natività* e l'*Annunciazione* del Museo Civico di Savona e l'*Annunciazione e santi* di Santa Maria di Castello a Genova: BAUDI DI VESME 1982, p. 1491. Cfr. la lettera di Vesme a Cavalcaselle del 16 aprile 1891, segnalata in LEVI 1994, p. 33, nota 44.

⁴¹ Notizia ricavata dalla lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 3 luglio 1893 in Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 296, f. 5069.

⁴² Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme del 24 febbraio 1893 e Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 296, f. 5069, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 3 luglio 1893.

⁴³ Ivi, b. 295, f. 5059 «Torino, Pinacoteca, quadri dell'Accademia di Belle Arti chiesti per la pinacoteca 1896», lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del 15 luglio 1896. La missiva iniziava con l'elenco dei quadri: «La Regia Accademia Albertina di Belle Arti conserva una quadreria, in gran parte di poco conto, ma pure in essa vi sono alcuni quadri che meriterebbero di essere depositati presso codesta pinacoteca, e cioè: 127. Macrino d'Alba; 132. Francia; 150. Giovenone; 101. Jacopo Bassano; 126 e 166. Matays? [sic]; 140 e 141. Filippo Lippi; 138. Tiepolo; 218. Defendente de' Ferrari; 108. Carletto Caliarì; 164. Maineri; 189 e 190. Gaudenzio Ferrari. 244. Van Dyck; 220. Callot? [sic]».

⁴⁴ Ivi, lettera del ministro Giuseppe Costetti a Vesme del 12 gennaio 1897.

⁴⁵ Torino, Accademia di Belle Arti, Archivio storico, m. 8b, lettera dattiloscritta

non avrebbe potuto «cedere in alcun modo, nemmeno sotto forma di deposito, le opere richieste»⁴⁶, e che la loro rimozione avrebbe inevitabilmente condotto allo «sconvolgimento» dell'intera raccolta dell'istituto, «togliendone ogni interesse»⁴⁷.

Nel 1899, in concomitanza con l'acquisto della *Madonna col Bambino* di Spanzotti, Vesme partecipò all'incanto della collezione Gattinara per assicurare alla pinacoteca una tavola di Boniforte Oldoni e una di Giovan Battista Giovenone⁴⁸; nello stesso momento, rifiutò l'assegnazione da parte del Ministero di una *Madonna della Concezione* e di un *San Giovanni Battista* attribuiti a Lucas Cranach, «per privilegiare gli artisti della cosiddetta scuola piemontese»⁴⁹.

A fronte di una serie di incrementi condotti a buon fine e in apparenza aderenti alle raccomandazioni di Venturi, la sequenza degli acquisti mancati permette non soltanto di problematizzare il rapporto di Vesme col modenese - rapporto che, come si vedrà, non fu di piena adesione neppure sul piano propriamente museologico⁵⁰ - ma anche di delineare la "pinacoteca immaginata" dal conte, ovvero l'aspetto che il museo avrebbe dovuto avere alla sua riapertura, consentendo di intravedere i primi segnali di quel carattere regionale che si sarebbe consolidato come peculiarità propria della galleria negli anni a venire.

In parallelo con l'incremento della biblioteca interna del museo⁵¹, negli anni Novanta Vesme avviò l'ampliamento dei locali, sino ad allora composti da quindici ambienti⁵². I lavori avrebbero comportato la trasformazione di alcune sale contigue al percorso in nuovi spazi

s.d. (verosimilmente scritta da Mario Ceradini all'inizio degli anni Trenta del secolo XX).

⁴⁶ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 295, f. 5059, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 25 gennaio 1897.

⁴⁷ Torino, Accademia di Belle Arti, Archivio storico, m. 8b, lettera dattiloscritta s.d. (verosimilmente scritta da Mario Ceradini all'inizio degli anni Trenta del secolo XX).

⁴⁸ In seguito le opere confluirono nella raccolta dell'avvocato Antonio Borgogna: BALDISSONE 2007, nota di Camillo Leone del 31 maggio 1899, pp. 466-467; Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 216, f. 432, "Torino, proposte di acquisto, 3. N° 2 quadri della raccolta Gattinara eseguiti da Boniforte Oldoni e Giovan Battista Giovenone posti in vendita attraverso asta pubblica. Rinuncia a causa del prezzo elevato 1899".

⁴⁹ Ivi, "2 quadri di Lucas Cranach il Giovane: La Madonna della Concezione; San Giovanni Battista. Rifiutati per privilegiare artisti della cosiddetta scuola piemontese. Allegate 2 fotografie, 1898".

⁵⁰ *Infra*, Sottoparagrafo 2.1.2.

⁵¹ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1888-1898.

⁵² F. PANERO, *I primi allestimenti museali dei dipinti appartenuti al principe*, in Ead., A. Giovannini Luca, M. Ferrero, *La musealizzazione della quadreria del principe Eugenio*, in C.E. Spantigati (a cura di), *I quadri del Re. Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 5 aprile-9 settembre 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 159-161, con bibliografia.

espositivi, in funzione di una migliore godibilità delle raccolte. Del progetto, presentato al Ministero della Pubblica Istruzione alla fine del 1890, Vesme informava prontamente Venturi auspicandone il coinvolgimento nelle fasi di riordino e riallestimento⁵³. Le operazioni iniziarono nel 1893 e vennero affidate all'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria in collaborazione con il Genio civile.

Nel 1896 furono terminate le prime tre nuove sale, che vennero dotate di lucernari per ottenere un'illuminazione zenitale⁵⁴. Nonostante Vesme avesse sperato «che facendo grande economia di spazio, quelle tre [...] sarebbero state un accrescimento di locali sufficiente», Venturi osservò «non esser conveniente l'ingombrare in modo soverchio le pareti di quadri e il collocare necessariamente troppo in alto alcune opere di merito importante», e dichiarò «essere necessario adattare altre due sale, con l'aggiunta delle quali la quadreria avrà un collocamento comodo, elegante, e per molti anni bastevole al normale aumento della collezione»⁵⁵. La direzione della pinacoteca torinese sollecitava nel frattempo la Minerva per ottenere lo stanziamento di un sussidio straordinario per l'adattamento delle sale XVIII, XIX e XX del museo che, privato del diritto di cumulo nel 1892, non avrebbe in alcun modo potuto, con le proprie forze, far fronte all'impegno economico previsto⁵⁶. Nel 1897 si concluse l'adeguamento strutturale di sette nuovi spazi espositivi, tutti forniti di lucernari⁵⁷, e nel gennaio 1898 venne avviata la ricollocazione delle opere secondo il programma approvato dall'amministrazione centrale grazie all'intervento di Venturi⁵⁸.

Sullo sfondo di una stretta interazione tra progetti personali di ricerca e piani di ammodernamento e destinazione del museo, durante i lavori propedeutici al riordino Vesme si applicò a fondo nello studio delle collezioni a lui affidate. In linea con la lezione venturiana si intrapresero perciò le indagini volte a verificare provenienze, autografie e iconografie dei dipinti e a ripercorrere la storia dell'istituto⁵⁹.

⁵³ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 26 gennaio 1891.

⁵⁴ BAUDI DI VESME 1897, p. 26.

⁵⁵ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento II serie, b. 295, f. 5056 "Torino, Pinacoteca. Riordinamento 1896", lettere di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 16 luglio e dell'8 agosto 1896.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Torino, SBAP, Archivio storico, *D'Andrade*, ff. 1388-1391, "Torino Regia Pinacoteca".

⁵⁸ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento II serie, b. 295, f. 5056 "Torino, Pinacoteca. Riordinamento 1896", lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 24 gennaio 1898. Nel 1896 Venturi aveva dato il suo benestare al piano di riordino di Vesme: Torino, SBAP, Archivio storico, *D'Andrade*, f. 1390, "Torino Regia Pinacoteca", relazione di Cesare Berthea ad Alfredo d'Andrade del 26 maggio 1896.

⁵⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 13. Sulle carte relative al museo recu-

In ottemperanza agli obblighi imposti dal Ministero, le opere di documentazione interessarono anche l'ambito della riproduzione fotografica, e vennero disciplinate dal regolamento interno della galleria⁶⁰. I duecentocinquanta scatti dei «principali dipinti esistenti nella pinacoteca di Torino» realizzati tra il 1896 ed il 1897 da Domenico Anderson, dai fratelli Alinari e dalla ditta di Giacomo Brogi garantirono l'allineamento della pinacoteca alle iniziative approntate dai principali istituti museali del Paese⁶¹. Oltre a testimoniare la presenza di operatori amatoriali che si cimentarono a vario titolo e con differenti finalità nella ripresa di dipinti del museo (Giulio Carotti e Giulio Roussette, Luigi Cantù, Ernesto Balbo Bertone di Sambuy, Secondo Pia), le carte informano che le campagne si concentrarono in modo disorganico sulle raccolte: le opere dei protagonisti del Rinascimento locale vennero infatti fotografate in maniera massiccia e a più riprese, a fronte di quelle provenienti dalle altre scuole che furono riprodotte in un momento successivo, a eccezione di alcuni quadri di inveterato prestigio⁶². Gli scatti storici documentano inoltre alcuni dei restauri eseguiti tra Otto e Novecento, come quello sul *Cristo portacroce* di Gianpietrino, ripreso prima del trasporto da tavola a tela realizzato da Eugenio Buccinelli⁶³; talvolta le fotografie costituiscono la sola attestazione superstite degli interventi realizzati in quegli anni ma non registrati da altre fonti, come nel caso dell'*Annunciazione* del Franciabigio e della *Madonna col Bambino* di Bartolomeo Vivarini, confermandosi preziose anche per ripercorrere la storia conservativa delle collezioni della galleria⁶⁴.

perate da Vesme a Roma tra il 1896 e il 1897 si veda PANERO 2008/2009, pp. 75-80.

⁶⁰ *Regolamento della Reale Pinacoteca di Torino*, V. Bona, Torino 1876, pp. 23-25.

⁶¹ Regio decreto del 6 agosto 1893, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1893, pp. 1597-1600. Si veda in merito A. GIOVANNINI LUCA, *Alessandro Baudi di Vesme e la documentazione fotografica del patrimonio artistico piemontese tra Otto e Novecento*, in «Studi Piemontesi», vol. XL, f. 2, 2011, pp. 492-493. Durante la direzione Gamba vennero realizzate le prime 64 fotografie delle principali opere del museo a cura della ditta Brogi, elencate nel *Catalogo delle riproduzioni della Regia Pinacoteca di Torino tratte dagli originali stessi*, G. Civelli, Firenze 1874. Per il biennio 1897-1898 l'inventario storico della galleria registrava le riproduzioni fotografiche di «dipinti esistenti nella Regia Pinacoteca» eseguite da Anderson di Roma (112), Brogi di Firenze (86), Alinari di Firenze (52): Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario, 1897-1898*.

⁶² Ivi, 1888-1899; ivi, Archivio storico, 189.A, «Prospetto delle variazioni [...] degli oggetti della Regia Pinacoteca. 1892-1922»; ivi, «Elenco delle fotografie dei quadri della Regia Pinacoteca», s.d. (ma da datarsi ai primi anni del Novecento) e l'inventario articolato per località «Regia Pinacoteca di Torino. Fotografie eseguite dall'avvocato cavaliere Secondo Pia». Cfr. BAUDI DI VESME 1899, *passim*.

⁶³ Inv. 661, cat. 138. Ivi, p. 58, n. 138; Torino, SBSAEP, Fototeca, Torino. Galleria Sabauda, FS_TO48_43-44. Su Eugenio Buccinelli cfr. S. DE BLASI, *Restauro per la Reale Galleria: da Antonio Vianelli a Giuseppe Molteni*, in Piva, Sgarbozza 2005, pp. 243-250 e S. DAMIANO, *Buccinelli Eugenio*, scheda "R" n. 4/2/8 in ASRI-RESI, 2003/10/23.

⁶⁴ Inv. 200, cat. 112; inv. 729, cat. 160. Torino, SBSAEP, Fototeca, Torino. Galleria

Nel novero delle attività promosse in vista della riapertura, una parte delle operazioni fu infine riservata proprio al restauro e alla manutenzione delle raccolte. Dopo aver affidato alle cure di Buccinelli, dietro benestare di Venturi, l'*Autoritratto* di Cignaroli e il *Ritratto di Ladatte* di Van Loo⁶⁵ e mentre si dichiarava intenzionato a intervenire su *Le tre Parche* del Sodoma su cui ancora pendeva la risoluzione dell'acquisto, Vesme si affrettò a inviare all'amministrazione centrale, su consiglio dell'amico, un «elenco dei quadri che hanno bisogno del medico»⁶⁶.

L'urgenza di riabilitare lo *status* di documento figurativo delle opere "bisognose" esigea un restauro filologico in grado di restituire loro leggibilità e validità di fonte, in sintonia con il lavoro di revisione documentaria. Nel frattempo, dopo le polemiche sollevate dal corso tenuto a Venezia dal conte Uberto Valentinis sul metodo Pettenkofer, le nuove direttive ministeriali in materia si attestavano su posizioni di grande cautela e di controllo serrato nell'individuazione delle metodologie da adottare e degli operatori cui assegnare gli incarichi⁶⁷. Mentre postulava il principio cavalcaselliano della pura e semplice conservazione, l'indizione di un concorso ministeriale con premio per la redazione di una *Memoria sulla tecnica dei dipinti* ribadiva nel 1894 l'esigenza di predisporre al più presto una normativa dettagliata per disciplinare le pratiche d'intervento, dal momento che «si comincia invece a por piede nell'ignoto, o perlomeno nell'incerto, quando si debbano scegliere i mezzi più atti alla conservazione delle pitture»⁶⁸.

A fronte di queste coordinate istituzionali, non sorprende che la prima consistente campagna conservativa sulle collezioni della pinacoteca torinese fosse affidata a Venceslao Bigoni (Modena, 1846-?)⁶⁹. Insieme

Sabauda, FS_TO47_46-48; FS_TO49_58-60.

⁶⁵ Roma, ACS, MPI, AABBA, I versamento, b. 345, f. 227.48, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 febbraio 1890. Cfr. in proposito DI MACCO 2008, p. 230, nota 77.

⁶⁶ Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 26 gennaio 1891.

⁶⁷ S. RINALDI, *Il metodo Pettenkofer in Italia (1865-1892): cause ed effetti della rigenerazione delle vernici*, in «Bollettino d'arte», aprile-giugno, 2000, pp. 117-125; G. PERUSINI (a cura di), *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento: Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, atti del convegno (Udine-Tricesimo, 16-17 novembre 2001), Forum, Udine 2002.

⁶⁸ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.5, fald. 114, *Conservazione degli antichi dipinti*, estratto del «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» dell'8 novembre 1894. Cfr. in merito S. SILVESTRI, *Lo studio delle tecniche pittoriche in Italia alla fine dell'Ottocento: pittori e restauratori a confronto*, in «Annali di critica d'arte», a. V, 2009, pp. 392-405, con Appendice.

⁶⁹ A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988, pp. 300-301; 314, dal quale si sono sviluppati gli studi di F. BIANCHI, *L'attività di Venceslao Bigoni in Piemonte*, tesi di laurea in Storia e tecnica del restauro, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M. di Macco, a.a. 2000/2001 ed EAD., *Bigoni Venceslao*, scheda "R" n. 4/2/7, in ASRI-RESI, 2003/01/09. Indispensabile riferirsi al recente lavoro di F. PANERO, *Venceslao Bigoni: un "riparato-*

con Orfeo Orfei e Sidonio Centenari⁷⁰ il modenese apparteneva alla schiera di operatori selezionata dal Ministero della Pubblica Istruzione per il restauro delle raccolte dei musei governativi, chiamati dal 1892 a tenere un registro contenente «tutte le indicazioni relative al procedere delle riparazioni, ai metodi usati dal riparatore, alle sostanze impiegate e alla loro composizione»⁷¹. Già autore di alcuni importanti restauri in Emilia Romagna e in Liguria, Bigoni sarebbe stato da lì a poco chiamato in Piemonte, dove nella seconda metà degli anni Novanta si sarebbe affermato quale risorsa privilegiata dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti diretto da Alfredo d'Andrade⁷².

Nell'autunno del 1893 Bigoni fu inviato dall'amministrazione centrale a Torino per restaurare un dipinto della Regia Pinacoteca tradizionalmente attribuito a Jan Lievens e da poco riconosciuto da Wilhelm von Bode come opera di Rembrandt⁷³, del quale il direttore del museo berlinese, impegnato nella stesura di un testo monografico sull'artista, richiedeva con sollecitudine una riproduzione fotografica⁷⁴. Nel frattempo l'operatore avrebbe approfittato del soggiorno torinese per intervenire sulla pala dei santi Crispino e Crispiniano conservata presso la cattedrale cittadina⁷⁵. Terminata l'operazione sul *Vecchio dormiente* e in attesa di ricevere l'autorizzazione ministeriale per procedere al restauro dell'ancona del duomo, il restauratore fu invitato da Vesme a effettuare alcune operazioni manutentive su parte dei dipinti di scuola francese della galleria⁷⁶. Tra il 6 e il 20 di ottobre si svolse la campagna conservativa che portò alla pulitura di venti opere⁷⁷. I quadri collocati nella sala XV vennero nettati con acqua semplice, ravvivati con uno strato di vernice alcolica e completati con «una sottilissima mano di

re ministeriale per l'Ufficio regionale di Alfredo d'Andrade, in Failla 2015, pp. 119-143.

⁷⁰ F. FERLA, *Orfei Orfeo*, scheda "R" n. 2/44/204, in ASRI-RESI, 2007/12/11, e A. POMPEI, *Orfeo Orfei*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio. Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, vol. II, Nardini, Firenze 2005, pp. 93-108; A.M. PETROSINO, *Sidonio Centenari*, ivi, pp. 53-75.

⁷¹ U.R., *Registro delle riparazioni a dipinti, sculture, mosaici etc.*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 5, 1892, p. 368. Di tale registro non vi è attualmente traccia tra i materiali conservati presso l'Archivio storico della SBSAE del Piemonte.

⁷² PANERO 2015, pp. 119-124.

⁷³ Inv. 393, cat. 41.

⁷⁴ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 295, f. 5057, lettera di Vesme al Ministero del 7 dicembre 1893.

⁷⁵ Sulla travagliata vicenda conservativa della pala del duomo torinese, restaurata nel 1899 da Orfeo Orfei, v. BIANCHI 2000/2001, pp. 22-43 ed EAD., A. GIOVANNINI LUCA, *Bigoni Venceslao, 1892-1899 su Ferrari Defendente, Spanzotti Giovanni Martino, Pala dell'Altare dei Calzolari*, scheda "I" n. 4/2/164, in ASRI-RESI, 2008/11/13.

⁷⁶ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 295, f. 5057, lettere di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 ottobre e del 21 ottobre 1893.

⁷⁷ *Ibidem*. Il lavoro di ripulitura avrebbe dovuto interessare un numero maggiore di dipinti, ma non poté essere eseguito a causa dell'imminente partenza di Bigoni per Parma: ivi, lettera di Costetti a Vesme del 24 ottobre 1893.

lieve vernice per ottenere l'eguaglianza del lucido»⁷⁸; fortunatamente i dipinti rimanenti «non avevano alcun vero guasto, se non la vernice di alcuni si era oltremodo ingiallita e quella degli altri era in gran parte polverizzata o screpolata. Il signor Bigoni tolse a tutti la vernice vecchia con spirito di vino ed acqua ragia, e vi sostituì un leggero strato di nuova vernice»⁷⁹. Tuttavia, avendo «già preso impegni per altre importanti riparazioni da eseguirsi altrove»⁸⁰, il restauratore si vide costretto a interrompere le puliture sulle collezioni della pinacoteca torinese, e il dipinto di Francesco Solimena rappresentante *La regina di Saba* - che pure Vesme si era premurato di segnalare all'attenzione del Ministero della Pubblica Istruzione e che presentava, in confronto agli altri quadri, danni ben più gravi - in quell'occasione non poté essere restaurato⁸¹.

2.1.2. Il progetto museologico e la riapertura nel 1898

Nel 1897, alla vigilia del riordinamento, lo studioso austriaco Emil Jacobsen descriveva ai lettori de «L'Archivio storico dell'arte» il percorso espositivo della pinacoteca di Torino⁸², già aumentato di cinque sale ma di fatto ancora organizzato secondo le soluzioni adottate dalla direzione Gamba⁸³.

Vesme, che nel frattempo era stato nominato direttore incaricato dell'istituto⁸⁴, presentò le linee-guida del riordino che intendeva intraprendere in un corposo saggio comparso nel terzo volume de «Le Gallerie nazionali italiane»⁸⁵. La necessità di ridefinire anzitutto l'identità dell'istituto era pienamente soddisfatta dalla lunga introduzione sulla storia delle sue raccolte, intrecciata in modo indissolubile con le vicende della dinastia regnante. Alla nota introduttiva, che si concludeva denunciando l'assenza di una documentazione amministrativa utile a ripercorrere la storia del museo a partire dalla sua istituzione nel 1832, seguiva la presentazione dei criteri che avrebbero informato l'ordinamento, articolato «per scuole e per epoche» al fine di soddisfare l'istanza didattica invocata da Venturi⁸⁶.

Mosso dagli intendimenti di «collocare i quadri in modo che [...] possano esser ben studiati e goduti e [...] di dar loro una distribuzione logica ed estetica» secondo un principio di classificazione razionale

⁷⁸ Si veda l'elenco delle opere in BIANCHI 2003/01/09.

⁷⁹ Roma, ACS, MPI, AABBA, Il versamento, I serie, b. 295, f. 5057, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 ottobre 1893.

⁸⁰ Ivi, lettera di Costetti a Vesme del 24 ottobre 1893.

⁸¹ Ivi, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 ottobre 1893.

⁸² E. JACOBSEN, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. III, f. 2, 1897, pp. 113-141; 206-220.

⁸³ BAUDI DI VESME 1897, p. 27.

⁸⁴ Il conferimento della nomina a direttore incaricato avvenne nel 1895: GRISERI 1965, p. 280.

⁸⁵ BAUDI DI VESME 1897, pp. 3-68.

⁸⁶ Ivi, p. 26.

non «adottato ad ogni costo»⁸⁷, Vesme annunciava lo smantellamento degli ambienti tematici dei «Frutti e fiori» e della sala dei «Capi d'opera», che avrebbe disallestito per via dell'assenza di «opere incontestabilmente autentiche di Leonardo, del Perugino, di Giorgione, di Raffaello, del Correggio, di Dürer, di Hals, di Velasquez e altri sommi»⁸⁸. Si sarebbero invece mantenuti lo spazio assegnato agli smalti di Constantin e la sezione dedicata ai Savoia (scorporata dalla serie delle battaglie, che furono inserite a chiusura del percorso)⁸⁹. Proseguendo sulla linea di valorizzazione della cultura artistica regionale tracciata dalla direzione Gamba, il nuovo assetto avrebbe conservato la precedenza riservata alla scuola piemontese, snodandosi diacronicamente nelle sale successive tra le collezioni di ambito italiano e le «scuole del Nord», interrotte dall'area destinata a esibire alcuni brani scelti del Gabinetto di stampe e disegni (Fig. 3)⁹⁰.

Costretto a confrontarsi continuamente con gli ordinari problemi di logistica spaziale⁹¹ e con la peculiare consistenza patrimoniale della galleria - costituita da nuclei figurativi diversamente emergenti per pregio e per quantità - Vesme optò per una forma espositiva che fosse in grado di combinare gli obiettivi di conoscenza con quelli di godibilità estetica⁹². A questo concorso di intenti si dovette la collocazione dei quadri «in modo che per la buona luce e per il livello non troppo elevato possano essere ben studiati e goduti»⁹³, nonché la selezione operata sulle collezioni per stabilire l'esposizione delle opere ritenute più significative⁹⁴. Per le stesse ragioni il conte torinese decise di destinare le «scuole del Nord, le quali, per la natura della loro pittura, richiedono un ambiente più intimo, una luce più mite, uno spirito più raccolto» alle sale X, XI, XIII e XIV, di forma ottagonale⁹⁵. Al ricordo, di volta in volta calibrato, tra la disponibilità di spazi e la ricerca di ordine visivo attraverso simmetrie e bilanciamenti si affiancò l'istanza di varietà, che determinò il mantenimento di un nutrito *corpus* di paesaggi e la drastica diminuzione del numero di nature morte e della serie dei *Santi cassinesi* di Antonio Molineri, giudicati «noiosi e sfibrati»⁹⁶.

Mentre segnalava il paziente lavoro di verifica delle attribuzioni e delle iconografie, condotto attraverso «l'esame comparato della tec-

⁸⁷ Ivi, p. 27.

⁸⁸ Ivi, pp. 30-31.

⁸⁹ DI MACCO 2008, p. 227.

⁹⁰ Per il percorso cfr. la planimetria inserita nel catalogo illustrato del museo (BAUDI DI VESME 1899).

⁹¹ Per ragioni di spazio, la serie delle scuole «latine» fu di necessità intervallata dalle opere di produzione nordica: BAUDI DI VESME 1897, p. 28.

⁹² VENTURI 1894, p. 45. Cfr. inoltre LEVI 2004, p. 57.

⁹³ BAUDI DI VESME 1897, p. 26.

⁹⁴ Ivi, p. 32.

⁹⁵ Ivi, p. 28.

⁹⁶ Ivi, p. 33.

nica del dipinto, i documenti d'archivio, i suggerimenti contenuti nei libri più autorevoli di critica artistica o comunicati da valenti conoscitori», Vesme concludeva il suo saggio con la promessa di un catalogo moderno, presentando in appendice la trascrizione integrale dell'inventario stilato da Antonio Della Cornia nel 1635 e relativo alle raccolte artistiche dei duchi di Savoia esistenti nel Palazzo ducale di Torino, nella residenza di Mirafiori e nel castello di Rivoli⁹⁷.

Nel maggio del 1898 la Direzione Generale veniva informata che il riallestimento delle sale era in via di completamento⁹⁸. A novembre, contestualmente al riordino di due sezioni del Museo Civico di Torino e sull'onda delle iniziative espositive scaturite dalla mostra di Arte Sacra - di cui il conte aveva presieduto la commissione profittando dell'occasione per esporre nei locali della Regia Pinacoteca cento pregiati disegni della Biblioteca Reale -, la galleria riaprì al pubblico in una veste completamente rinnovata⁹⁹.

Le testate della stampa locale celebrarono con entusiasmo la riapertura del museo, divenuto «una vera storia sperimentale della pittura»¹⁰⁰. Sul piano nazionale, nel suo giudizio lusinghiero sul riordino dell'istituto - equiparato a «un volume di storia dell'arte, tutto bene e logicamente distinto in libri e capitoli» - Adolfo Venturi non mancò tuttavia di manifestare alcune perplessità sull'ordinamento diacronico adottato che, privilegiando il criterio di appartenenza geografica, finiva col penalizzare l'esercizio comparativo: a suo giudizio, sarebbe invece stato meglio avvalersi di una soluzione sincronica, che avrebbe permesso di seguire «il corso del tempo e dell'arte, studiando tutta la galleria senza mettere più volte un punto e rifarci da capo»¹⁰¹.

Il museo torinese condivideva con le altre pinacoteche governative «rimesse a nuovo» negli anni Novanta un programma generale comune, che perseguiva gli obiettivi educativi attraverso un ordi-

⁹⁷ Ivi, p. 32; 35-68. Del documento «se ne era perduta ogni traccia, quando, or sono pochi anni, venne casualmente ritrovato in Firenze ed acquistato dalla Biblioteca del re in Torino, presso la quale ora si conserva. Parendomi degno di essere pubblicato, ho pensato di inserirlo in calce a queste pagine»: ivi, pp. 7-8.

⁹⁸ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 216, f. 430.2 "Autorizzazione alla chiusura per 15 giorni per lavori di riordinamento alle collezioni a seguito di ampliamento del numero di sale disponibili 1898", lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 25 maggio 1898.

⁹⁹ D'ITALIA 2009, pp. 29-47, con bibliografia; Torino, ASCTo, Archivio Silvio Simeom, sc. 97, 5946: A. FERRERO, *Disegni di artisti celebri esposti nella Regia Pinacoteca*, in "La Stampa", a. XXXII, n. 203, 24 luglio 1898, p. 3. Cfr. anche Torino, BR, Archivio storico, Registri, n. 4, vol. II, corrispondenza tra Emilio Ponzio Vaglia e Vesme sul prestito di disegni per l'esposizione del 1898: lettere del 19 luglio 1897, 19 luglio e 1° dicembre 1898. In merito si rimanda al Sottoparagrafo 5.1.2.

¹⁰⁰ FERRERO 24 luglio 1898, p. 3.

¹⁰¹ A. VENTURI, *Corriere di Torino*, in «L'Arte (già L'Archivio storico dell'arte)», n.s., a. I, f. 10-12, 1898, p. 458.

namento per scuole ed epoche preceduto da una rigorosa ricerca documentaria capace di garantire una genealogia alle opere¹⁰². In quel decennio si attuarono progetti differentemente ponderati dal punto di vista museologico, oscillanti tra una rigorosa suddivisione per scuole e una presentazione più orientata verso la storia dell'istituzione, anche in ragione delle specificità proprie di ogni singola raccolta. In questo spazio di discrezionalità trovò la sua legittimazione il modello storico-memorialistico che nella riorganizzazione della Pilotta a Parma portò Corrado Ricci a costituire una sezione topografica e cinque sale iconografiche, secondo un impianto che si ripresentò nei lavori di rimodernamento della galleria di Modena e di quella di Capodimonte¹⁰³. In maniera analoga, pur nel rispetto delle coordinate generali che innervavano il piano di riforma delle gallerie nazionali, il direttore torinese mantenne la sala dedicata alla dinastia sabauda e dovette rinunciare a costituire un ambiente destinato ad accogliere i ritratti di artisti piemontesi¹⁰⁴, indulgendo a una matrice storico-collezionistica che di fatto lo avvicinava più alle ricordate iniziative di Ricci che non a quelle progettate e realizzate da Venturi¹⁰⁵.

L'attenzione riservata da alcune testate italiane all'ammodernamento della pinacoteca torinese agì da volano per la conoscenza e la divulgazione delle sue collezioni sulla più prestigiosa rivista tedesca del settore, il berlinese «Repertorium für Kunstwissenschaft». Nel 1898, nella sua recensione a «Le Gallerie nazionali italiane», Cornelius von Fabriczy presentava in toni imparziali ai lettori mitteleuropei il programma di riorganizzazione che Vesme aveva appena portato a termine¹⁰⁶. Nel contempo, dalle pagine del medesimo periodico, Charles Loeser approfittava del lungo articolo sulla mostra dei cento disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino per segnalare l'avvenuto riordino della galleria cittadina, a suo giudizio esemplare dal punto di vista sia museologico sia museografico, e per annunciare la prossima pubblicazione del catalogo, «dal quale - scriveva - soprattutto rispetto alla scuola piemontese, ambito privilegiato di ricerca [di Vesme], possiamo attenderci un arricchimento significativo delle conoscenze attuali»¹⁰⁷.

¹⁰² LEVI 2004, p. 56.

¹⁰³ Ivi, pp. 58-63.

¹⁰⁴ Roma, ACS, MPI, AABBA, I versamento, b. 345, f. 227.48, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 luglio 1889, segnalata in DI MACCO 2008, p. 227.

¹⁰⁵ Per le analogie con i criteri di riordinamento di Vesme v. C. RICCI, *La Regia Galleria di Parma*, L. Battei, Parma 1896 e ID., *La Regia Galleria di Parma*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. I, 1894, pp. 14-44. Si veda anche LEVI 2004, pp. 58-63. Sulle divergenze tra Ricci e Venturi cfr. *ibidem* e BOSI MARAMOTTI 1995, pp. 9-37.

¹⁰⁶ C. VON FABRICZY, *Le Gallerie nazionali italiane [...]*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», a. XXII, 1899, pp. 147-148.

¹⁰⁷ C. LOESER, *Die Handzeichnungen der königlichen Bibliothek in Turin, mit be-*

2.1.3. Il catalogo illustrato

Il paziente lavoro di ricognizione documentaria che precedette l'ordinamento delle raccolte venne restituito da Vesme nella lunga prefazione storica al catalogo illustrato della galleria, che fu pubblicato nel 1899 e che, per la sua categoria di riferimento, può essere a ragione annoverato tra le migliori pubblicazioni nazionali di fine secolo¹⁰⁸. Nel giudizio di Venturi, in Italia l'ambito dei cataloghi museali presentava infatti un'offerta quantomeno variegata dal punto di vista della qualità scientifica: soltanto di rado esso riusciva a soddisfare le aspettative degli studiosi e del pubblico, e spesso rischiava di tradursi in elaborati dai toni magniloquenti ma dai contenuti oggettivamente mediocri¹⁰⁹. A eccezione del volume sulla pinacoteca di Ferrara, impostato su un criterio tipologico-alfabetico privo di integrazioni che suggerissero il succedersi delle sale e ancora imbevuto di cammei aneddotici nelle biografie degli artisti¹¹⁰, nei cataloghi prodotti in quegli anni prevalse un'organizzazione su base topografica, struttura che informò la redazione delle guide tascabili Edelweiss, dei cataloghi della pinacoteca di Brera e di quella di Bologna, del Museo Civico di Savona e delle gallerie genovesi di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso¹¹¹. Anche Vesme, per il catalogo della pinacoteca torinese, scelse questo tipo di suddivisione. La presentazione diacronica per scuole adottata nel percorso espositivo fu supportata da un'accurata introduzione sulla nascita e sull'incremento delle collezioni sabaude sino alla contemporaneità e da un indice alfabetico in appendice. Le indicazioni sulla provenienza e sui passaggi di proprietà poste in calce alle brevi schede delle opere completavano le notizie anagrafiche, agevo-

sonderer Berücksichtigung der italienischen Meister, ivi, pp. 13-21; P.G. TORDELLA, Charles A. Loeser, "Die Handzeichnungen der königlichen Bibliothek in Turin". *Connoisseurship, collezionismo, cultura della conservazione dei disegni antichi tra Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. V, 2009, pp. 231-276. Si veda la traduzione dell'articolo a cura di Piera Giovanna Tordella inserita in Appendice al contributo, in particolare pp. 264-265.

¹⁰⁸ LOESER 1899, pp. 1-21.

¹⁰⁹ A. VENTURI, recensione a W. Bode, H. von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Spemann, Berlin 1888, in «L'Archivio storico dell'arte», a. I, f. 9, 1888, p. 373.

¹¹⁰ G. FEI, *Pinacoteca municipale di Ferrara, Catalogo dei quadri con notizie storico-artistiche e corredato di documenti illustrativi*, tip. Dell'Eridano, Ferrara 1887.

¹¹¹ DI MACCO 2008, p. 220; G. CAROTTI, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera)*, Stab. G. Civelli, Milano 1892; GIOLI 2004, pp. 122-123; L. ARRIGONI, *Corrado Ricci e la nuova pinacoteca di Brera*, in Emiliani, Spadoni 2008, pp. 198-208; V. POGGI, *Catalogo descrittivo della pinacoteca civica di Savona*, Stab. tip. A. Ricci, Savona 1901; A. GUADAGNINI, *Regia Pinacoteca di Bologna. Catalogo dei quadri*, Stab. tip. Zamorani e Albertazzi, Bologna 1906; O. GROSSO, *Catalogo descrittivo ed illustrato dei quadri antichi e moderni delle gallerie di Palazzo Bianco-Palazzo Rosso*, II ed., Stabilimento fratelli Pagano, Genova 1910.

lando il collegamento dei dipinti ai loro nuclei di appartenenza originari.

L'inserimento delle illustrazioni fu consigliato dal ministro della Pubblica Istruzione, che alcuni mesi prima dell'uscita del volume si complimentava con Vesme per «l'idea che la Signoria Vostra ebbe di rifare con criteri moderni il catalogo di codesta Regia Galleria, la quale va famosa per tanti capolavori italiani e stranieri». Tuttavia, proseguiva Guido Baccelli, «per meglio raggiungere quel concetto di modernità a cui tutto il suo lavoro è ispirato, questo Ministero crede che si debba corredarlo di un sufficiente numero di zincotipie ben fatte, riproducendo alcune fra le opere più salienti, scelte avvedutamente fra le nostrane e le estere di codesta galleria, le quali ultime, in ispecie, sono mal note al pubblico. Tutte le importanti pinacoteche nazionali d'Europa, tanto in Germania, in Francia e in Prussia, sono provvedute di cataloghi illustrati, e la Signoria Vostra, perita negli studi dell'arte, sa di quanta utilità sia questo genere di pubblicazione anche per gli studiosi»¹¹².

Nonostante le polemiche scaturite dalla mancata copertura finanziaria dell'impresa da parte dell'amministrazione centrale¹¹³, il catalogo uscì nel 1899, alla fine di gennaio, e venne salutato da una lunga e dettagliata recensione firmata da Enrico Thovez, che ne illustrò accuratamente su "La Stampa" i contenuti e la struttura¹¹⁴.

A Vesme andò una nota di merito per l'apparato illustrativo, inserito ormai diffuso nelle pubblicazioni straniere¹¹⁵. Tuttavia le fotoincisioni, benché scelte «con criterio lodevole fra le cose più espressive», erano «troppo poche, assolutamente; sono zinchi piuttosto sommari e un po' grossolani del Danesi di Roma, ma non peggiori di quelli che accompagnano pubblicazioni di maggior pretesa, e per fortuna poco o nulla ritoccati». Alla mediocrità qualitativa e al numero ridotto delle riproduzioni (imposto dalle scarse risorse finanziarie a disposizione) suppliva tuttavia l'elevata qualità dei contenuti del catalogo, che «riesce utilissimo». Lodando l'introduzione della rubrica iconografica, che avrebbe finalmente reso più agevole il reperimento delle immagini-

¹¹² Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16, f. "Ministero/Danesi/Proprietà letteraria", lettera di Guido Baccelli a Vesme del 24 ottobre 1898. Nell'Archivio Vesme si conserva anche la corrispondenza di Vesme con la ditta Danesi di Roma, incaricata della riproduzione zincografica delle fotografie che sarebbero state pubblicate: *ibidem*.

¹¹³ «Come ben suppone l'Eccellenza Vostra, trovo esser il sussidio ch'ella mi concede per la stampa del nuovo catalogo di questa pinacoteca veramente esiguo. [...] Ma l'esiguità del sussidio non è ragione perché io non lo accetti, né mi esime dal dovere di ringraziare l'Eccellenza Vostra. Mi permetto soltanto di dichiarare che, se avessi preveduto la cosa, probabilmente non avrei intrapreso la pubblicazione del catalogo»: *ivi*, bozza di lettera di Vesme al Ministro del 14 marzo 1899.

¹¹⁴ E. THOVEZ, *La pinacoteca di Torino riordinata*, in "La Stampa", a. XXXIII, n. 24, 24 gennaio 1899, pp. 1-2. Copia dell'articolo si conserva in Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 3.

¹¹⁵ THOVEZ 24 gennaio 1899, p. 2.

ni, per cui «anche un lettore lontano [avrebbe potuto] colla sua scorta procurarsi, dal Brogi, dall'Alinari, dall'Anderson, le fotografie desiderate», il direttore della pinacoteca torinese «avrebbe forse fatto bene ad abbondare anche di più nella bibliografia» e nelle notizie sui restauri, che sarebbe stato utile segnalare anche in un'ottica di confronto con opere dello stesso maestro conservate in altre raccolte¹¹⁶. Tuttavia, concludeva Thovez,

«queste sono piccolezze di nessuna o poca importanza, specie pel pubblico a cui il libro è destinato. L'essenziale era di avere un catalogo completo e portato a giorno dei lumi della critica, ed è qui. Ora non resta che incitare il pubblico ad adoperarlo, [...] i detentori di quadri ad emulare quei benemeriti che si sono ricordati [i donatori], togliendo dall'ombra delle loro stanze quelle tele che accrescerebbero il valore della pinacoteca cittadina, mettendo in circolazione quel tesoro più prezioso d'ogni altro che è la sensibilità poetica materiata nell'arte»¹¹⁷.

Per parte sua, Adolfo Venturi rese merito al rigoroso lavoro di ricognizione storica e di verifica documentaria dalle pagine de «L'Arte»:

«Finalmente un buon catalogo di una galleria italiana, frutto di ricerche indefesse, di una critica ben nutrita e prudente. Il ricco materiale raccolto dal direttore della galleria di Torino [...] è pubblicato in rapide e succose note illustrative del soggetto dell'opera d'arte, delle sue vicissitudini, e per ogni quadro sono indicati gli autori che ne fecero disamine, e finanche dove e da chi fu riprodotto. La scrupolosa esattezza dell'autore si rispecchia nella forma del libro, che potrebbe dirsi matematica»¹¹⁸.

Anche il «Repertorium für Kunstwissenschaft» non mancò di segnalare nel proprio bollettino bibliografico il catalogo del museo torinese¹¹⁹, definito da Charles Loeser «realmente un evento nell'universo museale italiano» per aver saputo accordare con sapienza rigore scientifico e taglio divulgativo¹²⁰.

L'anno seguente la medesima rivista ne accolse una dettagliata recensione di Paul Kristeller¹²¹. Lo studioso conveniva con Loeser nel giudicare il volume capace di restituire in maniera semplice e soprattutto concisa le informazioni utili a guidare il visitatore nel percorso espositivo. Se a Vesme andava un plauso per la cura impiegata nell'uso delle fonti e della letteratura, si esprimevano tuttavia alcune perplessità in merito all'assegnazione di una nuova numerazione ai dipinti, reputata poco conveniente, e alle notizie sui singoli maestri, di cui

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ A. VENTURI, recensione a Baudi di Vesme 1899, in «L'Arte», n.s., a. II, f. 1-3, 1899, p. 100.

¹¹⁹ *Besprechungen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXII, 1899, p. CIII.

¹²⁰ LOESER 1899, citato e tradotto da TORDELLA 2009, p. 265.

¹²¹ P. KRISTELLER, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXIII, 1900, pp. 79-81.

mancavano le coordinate sui contesti artistici e qualsiasi osservazione di natura formale. In sintonia con le posizioni di Venturi, con cui aveva condiviso pochi anni prima il riordino delle incisioni della Biblioteca Corsini¹²², Kristeller rilevava infine un'eccessiva messa in valore dell'ambito locale, che aveva portato Vesme a trattare soltanto la stagione piemontese di Barnaba da Modena e a inserire Carle van Loo tra gli artisti subalpini per il solo fatto di essere nato a Nizza Marittima¹²³. La recensione si chiudeva comunque dando grande enfasi alla pubblicazione del volume, emergenza virtuosa in un panorama italiano ancor troppo lontano dai modelli di eccellenza stranieri, austriaci e tedeschi in particolare¹²⁴.

Nonostante non siano state rintracciate ulteriori segnalazioni sul riordino della galleria di Torino e sul suo catalogo illustrato, va detto che gli articoli di von Fabriczy, Loeser e Kristeller vennero pubblicati nel momento in cui Vesme ebbe per la prima volta l'opportunità di presentarsi sullo scenario internazionale in una circostanza di ufficialità. Dal 24 al 28 settembre 1898 il conte partecipò infatti al primo Congresso internazionale sull'arte pubblica, organizzato a Bruxelles dall'Oeuvre Nationale Belge. I lavori si sarebbero concentrati sull'individuazione di soluzioni per la gestione del patrimonio artistico sotto il punto di vista legislativo, tecnico e sociale¹²⁵, in stretta sintonia con alcune delle tematiche che continuavano a informare gli appelli e le azioni di riforma di Venturi¹²⁶ e sullo sfondo di un programma d'intenti distillato nella formula scelta per l'intestazione della corrispondenza ufficiale:

«Créer une émulation entre les artistes, en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt general: revêtir d'une forme artistique tout ce qui rattache à la vie publique contemporaine; rendre à l'art sa mission sociale d'autrefois en l'appliquant à l'Idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics»¹²⁷.

Su invito del comitato organizzatore, il direttore della pinacoteca di Torino entrò a far parte della commissione dei membri protettori del convegno insieme con Camillo Boito, Giulio Carotti, Egidio Calzini, Gustavo Frizzoni, Enrico Panzacchi, Adolfo Venturi e Francesco Malaguzzi Valeri¹²⁸. Confermata dalle lettere del presidente Auguste

¹²² *Infra*, Paragrafo 5.2.

¹²³ KRISTELLER 1900, p. 80.

¹²⁴ Ivi, p. 81.

¹²⁵ H. HYMANS, *Corriere dal Belgio, Il primo Congresso internazionale di arte pubblica*, in «L'Arte (già L'Archivio storico dell'arte)», n.s., a. I, f. 6-9, 1898, p. 359; ivi, f. 10-12, p. 445.

¹²⁶ Ivi, p. 359.

¹²⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, f. 3, "Senza importanza", lettera del comitato organizzatore a Vesme del 18 maggio 1898.

¹²⁸ *Oeuvre de l'art public*, atti del congresso (Bruxelles, 24-28 settembre 1898), Auguste Bernard, Liège 1898, p. 5; 13. Degli atti del convegno parlò in seguito

Beernaert, ministro di Stato belga, e dal materiale amministrativo per la formalizzazione delle pratiche di nomina¹²⁹, la presenza di Vesme al convegno coronava idealmente la stagione della sua stretta collaborazione con Venturi - nel frattempo impegnato sul fronte universitario dopo l'estromissione dalla Minerva -, offrendogli un'occasione preziosa di aggiornamento sui temi di dibattito che illuminavano, allo scadere del secolo, l'orizzonte europeo della storia dell'arte.

2.2. Un'antologia della pittura piemontese (1900-1912)

I primi dieci anni del XX secolo segnarono in modo indelebile la fisionomia della disciplina storico-artistica in Italia, non soltanto per lo scardinamento operato da Benedetto Croce, che avrebbe definitivamente sancito il tramonto del metodo storico-documentario per lasciare spazio a un rinnovamento idealista capace di confrontarsi con gli interlocutori internazionali¹³⁰.

Dal punto di vista legislativo, l'emanazione della prima legge organica di tutela nel 1902, le direttive in materia di restauro nel 1903 e la creazione delle soprintendenze nel 1907 avviarono di fatto la settorializzazione delle competenze e la normalizzazione delle strutture annunciate nel decennio precedente. Il passaggio di Adolfo Venturi a "La Sapienza" in qualità di professore incaricato, l'istituzione nel 1896 del biennio di perfezionamento e nel 1901 della prima cattedra di storia dell'arte assicurarono nel frattempo la costituzione di una schiera professionale omogenea, per età e per formazione, alla quale per la prima volta veniva garantita la preparazione necessaria per affrontare agevolmente sia la carriera da funzionario sia quella accademica¹³¹. Gli esiti dell'azione riformatrice che nell'ultimo decennio dell'Ottocento aveva riorganizzato il circuito delle gallerie governative alimentarono nel frattempo nuovi adeguamenti museali, di cui venne data tempestiva segnalazione sulle principali riviste italiane del settore, ambito editoriale parallelamente interessato da una cospicua fioritura¹³².

Sul fronte piemontese, Alessandro Baudi di Vesme fu chiamato a conciliare i suoi impegni di direttore con i sopraggiunti obblighi di tutela del patrimonio artistico non musealizzato, in conseguenza della sua nomina a

Alfredo Melani: A. MELANI, *Bruxelles. Il Congresso per l'arte pubblica*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 7, 1912, pp. 231-232.

¹²⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, f. 3 "Senza importanza", corrispondenza riguardante l'invito di partecipazione al congresso di Bruxelles *L'art public* (gennaio-maggio 1898).

¹³⁰ Si veda il Paragrafo 4.1 e R. CIOFFI, *Adolfo Venturi a Napoli: un'occasione mancata*, in D'Onofrio 2008, pp. 63-69.

¹³¹ AGOSTI 1996, pp. 161-186; M. MORETTI, *Adolfo Venturi e l'Università italiana fra Otto e Novecento*, in D'Onofrio 2008, pp. 83-89; cfr. altresì la sezione *La scuola di Adolfo Venturi*, ivi, pp. 91-123; D. LEVI, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte tra tutela e insegnamento*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 15-29.

¹³² SCIOLLA 2008 e ROVETTA 2007.

soprintendente alle gallerie e agli oggetti d'arte del Piemonte e della Liguria nel 1907 e a presidente dell'Ufficio Esportazione nel 1913¹³³.

2.2.1. Riparatori ministeriali e campagne di restauro

In concomitanza con la riapertura del museo nel novembre del 1898, Vesme proseguì con rinnovato impegno nella sua attività di tutela e conservazione delle raccolte. Il cattivo stato conservativo di alcune opere lo spinse a far richiesta alla Minerva per avviare nuovi restauri e a puntualizzare il fatto che «tranne le ripuliture, operate dal signor Venceslao Bigoni, di un quadro di Rembrandt [...] e di alcune tele ch'eran sporche di polvere di carbon fossile ma non guaste, non si fecero ristauri durante i dieci anni che io sono alla direzione della pinacoteca»¹³⁴. Nell'elenco dei lavori da effettuarsi, il conte esprimeva la sua intenzione di affidare a un «eminente restauratore» gli interventi più delicati (dipinti che presentavano distacchi di colore, scrostature o rifacimenti «sotto i quali si ignora che cosa possa esservi»), auspicando di assegnarli a Luigi Cavenaghi, già interpellato in proposito¹³⁵. Bigoni (che di lì a breve si sarebbe recato a Torino per intervenire sulla pala del duomo cittadino) avrebbe potuto occuparsi dei quadri che presentavano «ingiallimento e granulamento della vernice, o qualche piccola scrostatura»¹³⁶.

La proposta avanzata non sortì tuttavia l'esito sperato: mentre richiamava l'attenzione dei suoi superiori sull'urgenza di intervenire sulla *Madonna col Bambino* di Spanzotti, che presentava parti di fondo dorato cadute e «altre in imminente pericolo di staccarsi»¹³⁷, l'anno seguente Vesme sottopose nuovamente al ministro della Pubblica Istruzione l'annosa questione dei restauri:

«Esistono in questa galleria parecchi altri quadri che avrebbero bisogno di ristauo. Alcuni di essi hanno danni facilmente riparabili. [...] Altri hanno danni più gravi e di più difficile rimedio. [...] Io prego dunque l'Eccellenza Vostra di voler provvedere in proposito. Ma siccome conosco quanto la materia dei restauri sia delicata e frequentemente oggetto di dispareri [...] la pregherei pure di non addossarmi l'intera responsabilità, ma di nominare una commissione per riferire a cotesto Ministero intorno al da farsi ed all'uopo dirigere e sorvegliare i lavori di ristauo»¹³⁸.

¹³³ Incarichi da lui peraltro già ampiamente sperimentati nel corso della sua stretta collaborazione con l'ufficio gestito da Alfredo d'Andrade e con l'istituto diretto da Ernesto Schiaparelli: *infra*, Capitolo 3.

¹³⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16, f. "Miscellanea artisti vari", copia di lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 novembre 1898.

¹³⁵ A. CIVAI, S. MUZZIN, *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi: pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, BCC credito cooperativo, Caravaggio 2006, *passim*.

¹³⁶ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16, f. "Miscellanea artisti vari", copia di lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 novembre 1898.

¹³⁷ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 216, f. 431, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 7 febbraio 1899.

¹³⁸ Ivi, b. 217, f. 434, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 17

Approvate «in linea di massima» le istanze della direzione torinese, l'amministrazione centrale richiese l'invio di una relazione compilata in modo dettagliato da un «abile e noto riparatore» sullo stato di degrado delle opere, le modalità di intervento e il relativo importo di spesa¹³⁹. In parallelo alle denunce formulate da Giuseppe Aimery dalle pagine de "La Gazzetta del Popolo" sul pessimo stato di conservazione di alcuni dipinti del museo¹⁴⁰, nel maggio del 1901 Vesme comunicò alla Direzione Generale di aver affidato la perizia al conservatore della pinacoteca Luigi Cantù, noto «pittore e restauratore»¹⁴¹, e di aver costituito una commissione di controllo insieme con Vittorio Avondo, direttore del Museo Civico, e Pier Celestino Gilardi, professore di disegno presso l'Accademia Albertina, alla quale si unì poco dopo il pittore Giacinto Tesio¹⁴².

La relazione stesa da Cantù segnalava 34 dipinti bisognosi di intervento¹⁴³. Le opere furono ripartite in tre classi: per addivenire alle riparazioni del primo gruppo, che comprendeva i quadri «aventi danni che non ammettono ulteriore indugio e il cui risarcimento non presenta difficoltà eccezionali», Vesme chiese al Ministero di appoggiare la richiesta di affidamento al conservatore della galleria da lui diretta, che sarebbe stato monitorato dalla suddetta commissione di vigilanza. Per la seconda classe di opere, che non presentavano «carattere d'urgenza», propose di attendere l'esecuzione degli interventi sulla prima categoria. Riguardo la terza classe, ossia i due dipinti che richiedevano una disamina tecnica più affinata¹⁴⁴, Vesme richiese il coinvolgimento di Cavenaghi, invitando l'amministrazione a contattare l'illustre restauratore per definire tempi e costi dei restauri, «ben inteso che, come hanno praticato altre gallerie nazionali col professor Cavenaghi, i quadri sarebbero, con ogni dovuta cautela, inviati al di lui studio in Milano»¹⁴⁵.

Nell'autunno successivo il direttore della pinacoteca annunciava a malincuore che Cantù, colpito da «gravissima malattia», era costretto a rinunciare all'incarico. Dopo aver ventilato di affidare le operazioni a Bigoni o

marzo 1899.

¹³⁹ Ivi, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del 7 aprile 1899.

¹⁴⁰ Torino, ASCTo, Archivio Simeom, sc. 76, 4838; G. AIMERY, *Cose d'arte*, appendice a "La Gazzetta del Popolo", a. LIV, n. 143, 26 maggio 1901, s.p.

¹⁴¹ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 28 maggio 1901; A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891*, G.B. Paravia e c., Torino 1893, p. 597. Si veda in proposito A. GIOVANNINI LUCA, *Cantù Luigi*, scheda "R" n. 4/83/1222, in ASRI-RESI, 2011/10/22.

¹⁴² Su Gilardi v. STELLA 1893, p. 393; su Tesio ivi, p. 492 e G.L. MARINI, *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, U. Allemandi, Torino 2010-2011, p. 830, ove si ascrive a Tesio un non meglio precisato «interesse al restauro, attività che fini per privilegiare».

¹⁴³ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 26 agosto 1901.

¹⁴⁴ La *Madonna con Gesù Bambino e santi* assegnata ad Andrea Mantegna, inv. 177, cat. 164, e la *Primavera* di Jacob Ruysdael, inv. 59, cat. 444.

¹⁴⁵ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 26 agosto 1901.

in alternativa a Orfeo Orfei¹⁴⁶, Vesme domandò l'autorizzazione a riprendere le trattative con Cavenaghi in merito ai quadri del Mantegna e del Ruysdael¹⁴⁷, non considerando affatto l'ipotesi – peraltro invocata pubblicamente dall'Aimery¹⁴⁸ – di rivolgersi a Guglielmo Botti, a quel tempo impiegato come conservatore presso il Museo di Antichità egizie e romane di Torino¹⁴⁹.

Dopo essere stato scelto dalla Direzione Generale quale operatore unico cui affidare la campagna, Orfei stese l'8 dicembre 1901 da Genova – ove si trovava per i restauri alla Galleria Brignole Sale – una dettagliata «Relazione descrittiva dei guasti di alcuni dipinti della Reale Pinacoteca di Torino»¹⁵⁰. Le diciannove opere segnalate furono restaurate l'anno seguente (Figg. 4-5)¹⁵¹. Nel gennaio 1903, mentre la commissione di sorveglianza approvava il suo operato, gli vennero assegnati altri quattro dipinti della galleria torinese¹⁵². Qualche mese più tardi, a seguito del danneggiamento di due pitture di scuola genovese durante un trasporto maldestro¹⁵³, il Ministero

¹⁴⁶ POMPEI 2005, pp. 96-98.

¹⁴⁷ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 3 ottobre 1901. Sulla storia conservativa della tavola di Mantegna e bottega cfr. DE BLASI 2005, pp. 247-248 e la scheda relativa all'opera di Dominique Thiébaud in G. Agosti, D. Thiébaud, *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Hazan, Paris 2008, p. 230, n. 80.

¹⁴⁸ AIMERY 26 maggio 1901, s.p.

¹⁴⁹ M.G. SARTI, *Guglielmo Botti*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, vol. I, Nardini, Firenze 2003, pp. 13-25. Per gli interventi eseguiti a Torino cfr. A. GIOVANNINI LUCA, *Botti Guglielmo, 1900 ca. su Ligari Cesare, Cena in Emmaus*, scheda "I" n. 4/83/4378, in ASRI-RESI, 2011/10/18; EAD., *Botti Guglielmo, 1902 su Anonimo pittore vercellese della prima metà del XVI secolo, I santi Girolamo e Giovanni Gualberto con un devoto*, scheda "I" n. 4/83/4376, ivi; EAD., *Botti Guglielmo, 1902 su Anonimo pittore vercellese della prima metà del XVI secolo, Santa Elisabetta, san Giovannino e devota*, scheda "I" n. 4/83/4377, ivi.

¹⁵⁰ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434. Cfr. in merito POMPEI 2005, pp. 96-97.

¹⁵¹ Di alcune opere rimane testimonianza fotografica prima e dopo il restauro eseguito da Orfei: Torino, SBSAEP, Fototeca, Galleria Sabauda, FS_TO46_53-54 (G.A. Bazzi detto Sodoma, *Madonna con Gesù Bambino e i santi Lucia, Caterina, Girolamo e Giovanni Battista*, inv. 233, cat. 63).

¹⁵² Per l'elenco delle opere su cui Orfei intervenne nel 1902 si rimanda a POMPEI 2005, pp. 103-105. Rimane l'interrogativo sulla *Regina di Saba* di Solimena, già segnalata da Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione in occasione della campagna di restauri condotta da Bigoni nel 1893 ma non restaurata neppure in questa occasione.

¹⁵³ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 aprile 1903. Le opere in questione erano il *Ritratto di un prelado* ascritto a Bernardo Strozzi (inv. 94, cat. 546) e la *Baccante* di Pellegrino Piola (inv. 591, cat. 547). Cfr. in merito A. GIOVANNINI LUCA, *Tesio Giacinto, 1903 su Strozzi Bernardo, Ritratto di prelado*, scheda "I" n. 4/83/4386, in ASRI-RESI, 2011/10/22; EAD., *Tesio Giacinto, 1903 su Piola Pellegrino, Baccante*, scheda "I" n. 4/83/4387, ivi, 2011/10/23.

accoglieva la proposta di affidarne il restauro a Tesio, raccomandando «in omaggio alle nuove esigenze degli studi nel restauro degli antichi dipinti» l'osservanza «della pura e semplice conservazione», che si sarebbe dovuta tradurre nella distinzione della materia costitutiva originale dell'opera e nel risarcimento delle lacune con tinta neutra senza «tentar d'imitare la "pennellata larga caratteristica dello Strozzi"»¹⁵⁴. Nello stesso momento e nei medesimi locali Bigoni, sotto il diretto controllo di Vesme, interveniva su quattro tele provenienti dall'abbazia della Novalesa, completandone il restauro nel 1905¹⁵⁵.

Pur favorite dall'opportunità contingente di risorse a cui attingere grazie alla presenza in Piemonte di operatori ministeriali come Bigoni e Orfei, le iniziative poste in atto da Vesme all'inizio del Novecento vanno annoverate tra i risultati meglio riusciti della lezione venturiana in tema di responsabilità delle gallerie governative nella conservazione del patrimonio artistico, materia che nel contempo veniva ridiscussa nella circolare ministeriale del 1903¹⁵⁶. L'impiego di nuovi "riparatori" e il contestuale allontanamento dei vecchi restauratori ministeriali che si erano attestati sotto l'egida cavalcaselliana (rimane oltremodo significativa l'esclusione di Botti dalle vicende conservative regionali)¹⁵⁷ convalidava infatti, anche in Piemonte, l'adesione alle direttive centrali che caldeggiavano la sostituzione della figura tradizionale del pittore-restauratore con quella di un professionista certificato dal Ministero, pur indulgendo

¹⁵⁴ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 217, f. 434, lettera di Tesio al Ministero della Pubblica Istruzione del 10 giugno 1903 e lettera di quest'ultimo a Vesme del 20 giugno 1903.

¹⁵⁵ Torino, SBAP, Archivio storico, *D'Andrade*, lettera di Vesme a Carlo Fiorilli del 10 maggio 1904, segnalata da M. DI MACCO, *I beni artistici della Novalesa nel dibattito per la tutela: la scelta dell'amministrazione centrale e periferica dal 1885 al 1906. Alcune riflessioni sui moderni problemi di restauro*, in *La Novalesa. Ricerche fonti documentarie restauri*, atti del convegno (Novalesa, Comunità Benedettina dei Santi Pietro e Andrea, 10-11-12 luglio 1981), s.ed., Novalesa 1988, p. 450, nota 44; A. GIOVANNINI LUCA, *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Lemoine Francesco, Adorazione dei pastori*, scheda "I" n. 4/83/2982, in ASRI-RESI, 2008/11/30; EAD., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Anonimo copista da Caravaggio, Crocifissione di San Pietro*, scheda "I" n. 4/83/2983, ivi, 2008/11/22; EAD., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Rubens Pieter Paul, Adorazione dei Re Magi*, scheda "I" n. 4/83/2985, ivi, 2008/11/30; EAD., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Daniele da Volterra, Deposizione dalla Croce*, scheda "I" n. 4/83/2986, ivi, 2008/11/30.

¹⁵⁶ Firenze, SSPSAEFi, Archivio storico, Norme fissate dalla Giunta Superiore, 1903, lettera di Carlo Fiorilli ai direttori dei musei e ai direttori degli Uffici Regionali del 14 marzo 1903. Si conserva copia della circolare del 21 ottobre 1903 a Milano, SBSAEMi, Archivio antico, II parte, 5ª serie "Cataloghi, circolari, pubblicazioni, regolamenti", f. 317. Cfr. P. NICITA, *Dalla quadreria nobiliare al museo pubblico: note su alcuni interventi di restauro per la Galleria nazionale d'arte antica di Roma fra XIX e XX secolo*, in Failla, Meyer, Piva, Ventra 2014, pp. 369-385 e SILVESTRI 2009, pp. 393-420.

¹⁵⁷ Botti proseguì la sua attività di restauratore in ambiti indipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzione: si rimanda in proposito alla precedente nota 149.

talvolta all'impiego di risorse locali monitorate con cura dalle apposite commissioni di vigilanza¹⁵⁸.

2.2.2. *Gustavo Frizzoni, Corrado Ricci e l'incremento delle collezioni dopo la stagione venturiana*

Negli anni successivi alla riapertura, il ruolo e il coinvolgimento di Adolfo Venturi nelle vicende del museo diretto da Vesme venne notevolmente ridimensionato, non solo in conseguenza della sua estromissione dalla Minerva e della conclusione dell'ammodernamento dell'istituto torinese¹⁵⁹. In parte già preannunciato da alcune scelte effettuate durante il riordino, nel nuovo secolo l'affrancamento dalla supervisione venturiana si manifestò con forza nei criteri impiegati da Vesme per l'accrescimento delle raccolte, che si concentrarono dichiaratamente sulla cultura figurativa piemontese e sulla valorizzazione di altri nuclei ritenuti fondanti per l'identità della galleria¹⁶⁰.

Nel primo decennio del Novecento Vesme poté avvalersi della proficua collaborazione di Gustavo Frizzoni, oggi comprovata da un fittissimo quanto lacunoso epistolario¹⁶¹. Il sodalizio stretto con lo studioso bergamasco, avviato da un precoce contatto nel 1892 e proseguito negli anni successivi, garantì a Vesme un referente valido per le segnalazioni di opere apparse sulla piazza piemontese e lombarda appetibili per la pinacoteca, nonché un interlocutore affidabile per la risoluzione di casi attributivi di difficile scioglimento. A Frizzoni si dovettero gli acquisti del *Salvator mundi* di Giovanni Perosino¹⁶² (Fig. 6) e della *Madonna con Gesù Bambino e san Pietro* di Pietro Grammorseo¹⁶³, così come le trattative, poi fallite, per un lotto di disegni attribuiti a Gaudenzio Ferrari di proprietà del cavalier Antonio Abrate¹⁶⁴. Nel contempo, la galleria si era arricchita dei

¹⁵⁸ Firenze, SSPSAEF, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, 1904, 9.26, lettera di Ricci al Ministero della Pubblica Istruzione del 15 maggio 1904.

¹⁵⁹ AGOSTI 1996, pp. 135-136.

¹⁶⁰ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1899-1912.

¹⁶¹ C. LACCHIA, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e le ricognizioni del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in «Bollettino storico vercellese», a. XXXII, n. 1, 2003, pp. 29-98; G. KANNÉS, ad vocem, *Frizzoni, Gustavo*, in DBI, vol. L, 1998, pp. 581-583, con bibliografia. Per dettagli sulla corrispondenza tra Frizzoni e Vesme, oggi conservata a Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 2, v. A. GIOVANNINI LUCA, *Per un profilo di Alessandro Baudi di Vesme: progetti, soluzioni e scelte di metodo tra museo, tutela e ricerca documentaria*, in «Bollettino della SPABA», n.s., a. LXI, 2013 (d'ora in poi GIOVANNINI LUCA 2013b), pp. 218-224.

¹⁶² Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 50, f. 1053 "Quadro di Giovanni Perosino offerto in vendita dal signor Cuttica", nota della commissione composta da D'Andrade, Vesme e Pietro Toesca al Ministero della Pubblica Istruzione del 1° dicembre 1908.

¹⁶³ Inv. 901, cat. 38 bis; 903, 41 bis. Dell'acquisto del dipinto di Perosino diede notizia Pietro Toesca ne «L'Arte», n.s., a. XII, 1909, p. 463.

¹⁶⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 3, lettera di Frizzoni a Vesme, s.d., ma da collocarsi tra il 18 febbraio e il 3 marzo 1906. Si apprende che il lotto era riferito a Gaudenzio Ferrari dalla successiva lettera di Frizzoni a Vesme del 6 aprile 1906, ivi.

Santi Giovanni e Girolamo con devoto di Defendente Ferrari, appartenente alla raccolta di 63 quadri di Casimiro Sipriot periziata da Vesme a Marsiglia nell'autunno del 1902¹⁶⁵.

All'allentarsi dei rapporti con Venturi fece da contraltare una più assidua frequentazione con Corrado Ricci, appena entrato in forze alla Minerva dopo l'esperienza fiorentina e in contatto con Vesme sin dal 1894, anno in cui è documentato l'invio da parte di quest'ultimo di una copia dell'*Indicazione sommaria* e di notizie e fotografie di alcuni dipinti del museo¹⁶⁶. Anche Ricci, come Frizzoni, venne coinvolto da Vesme nelle pratiche d'acquisto della galleria torinese¹⁶⁷. Fu il funzionario ravennate, nel 1905, a suggerirgli di comperare una tavola di Gian Giacomo Gavazzi (Fig. 7) come «passaporto» al *Ritratto di un giovane cavaliere inglese* di Adriaen Hanneman¹⁶⁸, per non contravvenire alle direttive ministeriali che imponevano di ricevere «non tutta roba estera, ma anche qualcosa d'italiano dell'epoca buona»¹⁶⁹. Consiglio diverso arrivò invece da Frizzoni, che l'anno seguente si espresse sull'opportunità di sospendere temporaneamente le trattative sul Gavazzi, che in quanto «lombardo starebbe meglio a Milano», per dare la precedenza al Grammorseo¹⁷⁰.

Le vicende riferite ai dipinti di Hanneman e di Gavazzi si conclusero entrambe in modo negativo. Esse permettono tuttavia di introdurre, anche per questo decennio, alcune considerazioni sulle politiche di incremento promosse da Vesme. Tra le acquisizioni che non furono portate a termine assumono infatti rilevanza l'offerta de *La disputa di Gesù con i dottori* di Girolamo Giovenone da parte del collezionista avignonese Martin Four nell'autunno 1902¹⁷¹ (Fig. 8) e il tentativo di acquistare la pala di Rufino di Alessandria conservata a Marsaglia (CN)¹⁷², fino alla richiesta, avanzata da Vittorio Avondo nel marzo 1909, di collocare temporaneamente in galleria i dipinti della donazione di Leone Fontana, vale a dire la più cospicua raccolta privata di tavole di Defendente Ferrari¹⁷³. Erano i segnali evidenti

¹⁶⁵ G. CAROTTI, *La donazione Sipriot alla pinacoteca di Brera*, in «L'Arte», n.s., a. VI, f. 10-12, 1903, pp. 393-397; F. MALAGUZZI VALERI, *La collezione Sipriot a Brera*, in «Rassegna d'arte», a. IV, f. 1, 1904, pp. 6-10; E. MODIGLIANI, *A gift to the Brera gallery*, in «The connoisseur», a. IV, vol. VIII (gennaio-aprile), 1904, p. 243.

¹⁶⁶ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 16 gennaio 1894.

¹⁶⁷ Sul rapporto tra Vesme e Ricci v. anche *infra*, Paragrafo 4.4.

¹⁶⁸ Veduto da Vesme nel 1891 in casa del signor Reta, negli anni il quadro era stato oggetto di trattative mai risolte per assicurarlo alla Regia Pinacoteca di Torino: Torino, FTM, Biblioteca, «Schedario L. Rovere», sc. «Piemonte II», Paesi Piemonte, provincia Torino, «Un gruppo di quadri visti da Vesme presso privati».

¹⁶⁹ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 30 ottobre 1905.

¹⁷⁰ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 2, lettera di Frizzoni a Vesme del 10 aprile 1906 e ivi, lettera di Frizzoni a Vesme, s.d.

¹⁷¹ Ivi, m. 7, c. 6 «Giovenone. Note sparse», copia di lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 7 gennaio 1903. L'opera è oggi al Cummer Museum of Art and Gardens di Jacksonville (Florida), inv. AP.1981.1.1.

¹⁷² Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 9, c. 2, lettera di Celestino Aluffi a Vesme del 18 aprile 1902.

¹⁷³ Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 50, f. 1052 «Quadri donati

di un riconoscimento pubblico della pinacoteca come antologia della cultura figurativa regionale di Quattro e Cinquecento¹⁷⁴: una specializzazione che l'avrebbe preservata dal confronto con il Museo Civico anche negli anni successivi, quando la direzione di quest'ultimo passò a Giovanni Vacchetta e inaugurò una nuova linea di valorizzazione della produzione del maestro chivassese¹⁷⁵.

Nel potenziamento del nucleo piemontese rientravano anche valutazioni di convenienza sull'economia complessiva degli artisti già rappresentati in pinacoteca e sulla buona conservazione delle opere oggetto di trattativa. Così accadde per il dipinto di Girolamo Giovenone offerto in vendita allo Stato da Joseph Actis, già noto a Vesme ma giudicato non adatto per la galleria, che del maestro possedeva peraltro «opere molto più importanti, [...] tanto dei suoi primi come dei suoi ultimi tempi»¹⁷⁶. L'istituto poteva inoltre giovare del suo ruolo istituzionale nella salvaguardia dei beni diffusi sul territorio o presentati per l'esportazione. Secondo un programma nazionale diretto a valorizzare i capoluoghi regionali come aree di accentrimento del patrimonio storico-artistico non musealizzato a discapito delle zone periferiche - destinate a un *déracinement* materiale e identitario¹⁷⁷ -, la pinacoteca di Torino ribadiva infatti il proprio *status* di polo di confluenza delle opere esistenti «fuori delle gallerie» e sfruttava il canale della tutela a favore del proprio incremento¹⁷⁸. Mentre nel dicembre del 1911 il museo ritornava all'attenzione della cronaca locale con la chiusura «per mancanza di personale»¹⁷⁹, l'anno seguente, con la comunicazione a Corrado Ricci delle contrattazioni in corso per l'acquisto di una tavola di Raffaele Giovenone, si chiusero le iniziative di accrescimento alla vigilia di una nuova ristrutturazione degli spazi¹⁸⁰.

dagli eredi Fontana al Museo Civico di Torino», lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 2 marzo 1909. Cfr. anche l'autorizzazione del Ministero del 16 marzo 1909, *ivi*.

¹⁷⁴ P. TOESCA, *Corriere di Piemonte e Liguria. La collezione Fontana al Museo Civico*, in «L'Arte», n.s., a. XII, f. 6, 1909, p. 463. Cfr. in merito D. GUGLIELMETTO MUGION, *Leone Fontana collezionista di arte antica*, in Baiocco 2009, pp. 49-67.

¹⁷⁵ La connotazione di raccolta d'arte applicata e industriale aveva imposto a Vittorio Avondo di rifiutare doni o proposte di vendita di dipinti, essendosi «stabilito che [...] non si acquistino quadri antichi, per non fare duplicato colla Regia Pinacoteca»: Torino, FTM, Archivio storico, CAA.27, lettera di Avondo al sindaco di Torino del 26 novembre 1896.

¹⁷⁶ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 314, f. 601 «Rinuncia all'acquisto di oggetti offerti da Joseph Actis tra cui una tavola attribuita a Girolamo Giovenone (i primi di scarso pregio; la seconda deteriorata)», lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 ottobre 1907.

¹⁷⁷ LEVI 1994, p. 29.

¹⁷⁸ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1909-1911. Cfr. *infra*, Paragrafo 3.2.

¹⁷⁹ Torino, ASCTO, Archivio Simeom, sc. 76, 4838, *Uno scandalo. La chiusura della pinacoteca*, in «La Gazzetta del popolo», a. LXIV, n. 340, 8 dicembre 1911, p. 5; *ivi*, *La chiusura della pinacoteca e il comunicato del Ministero*, in «La Stampa», a. XLV, n. 342, 10 dicembre 1911, p. 5.

¹⁸⁰ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 23 giugno 1912.

Nonostante la Regia Pinacoteca si fosse ormai pienamente affermata come centro deputato a tutelare ed esibire la scuola piemontese, la sua principale componente di pregio rimaneva la raccolta di ambito fiammingo-olandese¹⁸¹. Una peculiarità patrimoniale che la direzione della galleria non sottovalutò, come testimoniato dalla sequenza delle acquisizioni mancate. Tra le opere non acquistate si annoverano infatti, oltre al ritratto di Hanneman, un paesaggio attribuito a Paulus Potter, altri due paesaggi ascritti a Jan Brueghel de Velours, un ritratto di Abraham Wuchters e una tavola fiamminga della fine del secolo XV¹⁸². Tutti lavori di ambito nordico, che avrebbero implementato l'altro nucleo storicamente determinante per la fisionomia del museo, al quale Vesme continuava a dedicare parte delle sue ricognizioni documentarie e nuove segnalazioni a stampa¹⁸³. Per i viaggiatori e per gli studiosi stranieri le opere di scuola fiamminga e olandese continuavano del resto a rappresentare il fiore all'occhiello della galleria cittadina che, insieme col patrimonio grafico della Biblioteca Reale e di quella Universitaria, faceva di Torino un importante centro di attrazione per chi studiava le culture figurative dei paesi del Nord. A questa ragione si dovette senza dubbio il passaggio in città al principio del secolo di Aby Warburg, allora impegnato a studiare i rapporti tra gli artisti fiamminghi e la committenza ligure e piemontese¹⁸⁴. Dall'incontro con Vesme, conosciuto in quell'occasione, scaturì una corrispondenza epistolare concentrata sullo scambio di notizie documentarie relative ai legami tra il Piemonte e le Fiandre, come testimoniano le precisazioni del direttore della Regia Pinacoteca sulla famiglia chierese dei Villa:

«Chiarissimo signore, non mi ricordo in questo momento dell'esistenza di un libro sulle relazioni fra Chieri e le Fiandre. Ho interrogato in proposito la minuta e diligente Bibliografia del Piemonte, di

¹⁸¹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 16, *Notes sur le Musée de Turin*, estratto da «La Cronique des arts», a. XX, n. 2, 1906, pp. 12-13, firmato dal mittente ed estensore dell'articolo Émile Durand-Gréville.

¹⁸² La segnalazione del dipinto di Potter, allora in collezione Ricca-Barberis, è contenuta in Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16, appunto di Vesme: «1905, 23 novembre. Il pittore Bussolino mi disse che la famiglia Ricca-Barberis possiede un Potter firmato e datato del 1647, certamente autentico». Per il primo dei due paesaggi di Brueghel v. Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 97, f. 2113 "Esercizio del diritto di prelazione su un dipinto di Brueghel, paesaggio invernale, di proprietà di Giacomo Chiantore, presentato dalla ditta Gondrand", 1911-1912.

¹⁸³ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, c. 3, f. "Memling", 1908-1910; A. BAUDI DI VESME, recensione ad A.J. Wauters, *Le Retable de sainte Walburge commandé à Bernard van Orley par la Confrerie de la sainte Croix de Furnes*, Weissenbruch, Bruxelles 1899, in «L'Arte», n.s., a. III, f. 1-4, 1900, p. 132; ID., *Bassorilievi in legno*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 4 (aprile), 1907, pp. 16-18; ID., *Baldassarre Mathieu pittore di Anversa*, in «Atti della Regia Accademia delle Scienze», vol. XLIX, 1914, pp. 1018-1026.

¹⁸⁴ Notizia degli scambi epistolari tra Vesme e lo studioso amburghese si trova in R. AGOSTINELLI, *Aby Warburg e gli intellettuali italiani attraverso la corrispondenza (1893-1929)*, in C. Cieri Via, M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Mondadori Università, Roma 2009, pp. 30-31.

Manno e Promis, all'articolo Chieri, ma inutilmente. Forse, parlando con lei, avrò detto soltanto che le relazioni fra Chieri e le Fiandre erano molto attive durante il Quattrocento (il che è cosa provata) e che sarebbe utile che qualcuno facesse siffatte relazioni oggetto di un libro. È certo che i nobili piemontesi preferivano allora provvedersi, per le loro cappelle patronali, di quadri fiamminghi che di quadri toscani o d'altre parti d'Italia. La famiglia chierese dei Villa, conti di Villastellone, si estinse pochi anni or sono»¹⁸⁵.

Warburg e Vesme si incontrarono nuovamente a Roma nel 1912, durante il X Convegno internazionale di storia dell'arte al quale parteciparono entrambi: il primo con la celebre relazione sugli affreschi ferraresi di Palazzo Schifanoia; il secondo con la presentazione delle fonti bibliografiche e archivistiche per la storia dell'arte in Piemonte¹⁸⁶.

2.2.3. *La consulenza per la pinacoteca dell'Accademia Albertina e l'aggiornamento del catalogo*

Il modello museologico adottato da Vesme nel riordino della galleria da lui diretta si ripropose nella riorganizzazione della pinacoteca dell'Accademia Albertina, da lui progettata nel 1906 su richiesta di Piero Giacosa¹⁸⁷. Secondo quest'ultimo, presidente dell'istituto, Vesme, «così competente in argomento di pittura, di storia dell'arte, così esperto nell'ordinare una pinacoteca», avrebbe di certo saputo «con la sua esperienza e i suoi consigli» venire in aiuto all'Accademia¹⁸⁸.

I risultati della consulenza vennero dettagliatamente presentati l'anno successivo sulle pagine del primo numero del «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», che annunciò le linee guida del progetto¹⁸⁹. Con l'attuazione del piano stilato da Vesme di concerto con Giacosa le collezioni dell'Accademia, sino ad allora distribuite «col solo criterio di esporre tutto alla vista del pubblico», sarebbero state articolate per scuole ed epoche, anche se l'angustia degli spazi avrebbe reso necessaria una drastica selezione che avrebbe privilegiato le pitture giudicate interessanti «per gli studi» e impedito, per esempio, di presentare alla pubblica vista i cartoni gaudenziani¹⁹⁰. Le opere ritenute più importanti sarebbero state collocate nei punti strategici del percorso, costruito secondo l'andamento diacronico adottato per la Regia

¹⁸⁵ Londra, AWI, Archive, WIA GC/1485, lettera di Vesme a Warburg del 28 novembre 1904. Le sette lettere scritte da Vesme allo studioso amburghese tra il marzo 1903 e il settembre 1905 sono conservate a Londra presso l'archivio di quest'ultimo.

¹⁸⁶ *Infra*, Paragrafo 4.1.

¹⁸⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 2, lettere di Piero Giacosa a Vesme del 21 aprile 1906 e del 28 aprile 1906.

¹⁸⁸ Ivi, lettera di Giacosa a Vesme del 21 aprile 1906.

¹⁸⁹ *Torino, riordinamento della pinacoteca dell'Accademia Albertina*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 4 (aprile), 1907, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

Pinacoteca. Vesme giudicò opportuno dedicare la prima sala ai maestri della Rinascenza pittorica locale; nella seconda il visitatore avrebbe potuto ammirare dipinti di scuole italiane dei secoli XV e XVI, riproposte in progressione cronologica nel terzo e nel quarto ambiente, per poi incontrare nelle ultime due sale le opere di ambito straniero.

Il coinvolgimento di Vesme nelle iniziative culturali cittadine proseguiva intanto senza soluzione di continuità. Mentre si preparava a diventare membro dell'Accademia delle Scienze di Torino, nel gennaio 1910 egli prendeva parte alle riunioni della commissione torinese della mostra del Ritratto italiano che si sarebbe svolta a Firenze nel 1911¹⁹¹. Nello stesso periodo, in qualità di membro del comitato artistico chiamato a «tradurre in atto l'opera scelta per padiglione del Piemonte, ispirata alla riproduzione del priorato di Sant'Orso, in Aosta», Vesme partecipava ai lavori di preparazione del settore piemontese in vista dell'Esposizione Internazionale di Roma¹⁹².

L'intento di connotare la Regia Pinacoteca secondo coordinate precise e storicamente legittimate veniva confermato nel 1909 dalla riedizione del catalogo illustrato, che condensò gli esiti delle verifiche documentarie condotte sulle raccolte della galleria dopo la sua riapertura¹⁹³. Le fonti bibliografiche e le indicazioni iconografiche inserite *ex novo* rivelano un aggiornamento attento ai risultati più recenti della ricerca storico-artistica italiana e internazionale. Sui rimandi alle opere di Cavalcaselle, Lermolieff, Burckhardt e Durrieu si innestavano infatti i riferimenti alla *Storia dell'arte italiana* di Venturi e si riprendevano gli studi di Bernard Berenson sulla scuola fiorentina¹⁹⁴. Per i toscani erano segnalati i nuovi contributi di Henry Thode e Wilhelm Suida; nel novoro dei «battesimi», il bassorilievo in marmo rappresentante la *Madonna con il Bambino* sino ad allora ritenuto di mano di Donatello veniva attribuito, «con suffragio dei signori Venturi, Berenson, Reymond, etc.», a Desiderio da Settignano¹⁹⁵. Nuove segnalazioni vennero naturalmente introdotte per le testimonianze pittoriche del Rinascimento piemontese: oltre agli studi di Ethel Halsey, di Lisetta Ciaccio e di Robert Henry Hobart Cust, il catalogo tenne conto dei risultati delle ricerche di Conrad de Mandach e di Constance Jocelyn Ffoulkes¹⁹⁶; per la scuola ve-

¹⁹¹ Torino, MCAA-PM, Fondo Vittorio Avondo, biglietti di Vesme ad Avondo del 15 gennaio e dell'11 marzo 1910. Cfr. T. CASINI, *La mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in M.M. Donato, M. Ferretti (a cura di), «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo: scritti di allievi e amici pisani, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 407-413.

¹⁹² Torino, MCAA-PM, Fondo Avondo, lettera dal presidente della commissione per la mostra in Roma ad Avondo del 6 giugno 1910.

¹⁹³ A. BAUDI DI VESME, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Bocca, Torino 1909.

¹⁹⁴ B. BERENSON, *The Florentine painters of the Renaissance*, Putnam's sons, London 1896.

¹⁹⁵ BAUDI DI VESME 1909, p. 67, cat. 167.

¹⁹⁶ Sui contributi editoriali nell'ambito degli studi sull'arte pittorica locale dei secoli XV e XVI si veda il Capitolo 4.

neziana venne citato il giovane Lionello Venturi¹⁹⁷. La descrizione delle collezioni di pittura fiamminga e olandese si arricchì dei recenti contributi di Max Dvořak (su Van Eyck), di Alphonse Jules Wauters (per l'identificazione del soggetto del dipinto di Jacob van Orley)¹⁹⁸, di August Schestag, William H. James Weale, Alfred von Wurzbach (su Memling) e di Lionel Cust (su Van Dyck).

L'inserimento di nuove referenze fotografiche confermava il poderoso lavoro di documentazione visiva realizzato dopo il 1898, che continuava a focalizzarsi sulle opere di ambito regionale ma nel contempo andava consolidando la prassi di far fotografare i nuovi acquisti al momento del loro ingresso¹⁹⁹. Un impegno assolto dalla direzione del museo sia attraverso l'impiego di numerosi professionisti, locali e non (Ernesto Balbo Bertone di Sambuy²⁰⁰, Giovanni Assale²⁰¹, gli studi torinesi Ambrosio²⁰² e Dall'Armi²⁰³, Domenico Anderson), sia mediante il canale delle richieste e delle iniziative private, esemplarmente condotte da Secondo Pia - che della pinacoteca torinese fotografò tra il 1895 e il 1915 quasi esclusivamente dipinti di scuola piemontese di Quattro e Cinquecento²⁰⁴ - e condivise da altri meno noti «dilettanti fotografi» e amatori d'arte²⁰⁵.

Allo scadere del primo decennio del Novecento, la necessità di introdurre nei cataloghi illustrati dei musei gli esiti di una rielaborazione critica, più o meno approfondita, sulla storia degli stili che le raccolte raccontavano era ormai percepita e largamente condivisa, sia che all'esigenza interpretativa si adempisse in maniera puntuale per ogni ambito (come nel caso del catalogo di Dresda curato da Karl

¹⁹⁷ L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana: 1300-1500*, IIAG, Bergamo 1907, p. 68.

¹⁹⁸ BAUDI DI VESME 1909, p. 71, cat. 194. Sul dibattito su soggetto e provenienza del quadro si veda Id. 1900, p. 132.

¹⁹⁹ Per esempio, furono fotografati il *San Lorenzo* su tavola di Agostino Casanova acquistato presso Tamar Luxoro e il *Sant'Antonio* del Paudiss nel biennio 1910-1911 (Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1910-1911, nn. 925, 932), così come gli *Strumenti musicali* di Evaristo Baschenis e il trittico di Jacques Iverny (ivi, 1913-1914, nn. 958, 965).

²⁰⁰ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1903-1904, n. 886.

²⁰¹ Su Assale v. M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, U. Allemandi, Torino 1990, p. 352 e Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1905-1906, nn. 890-894.

²⁰² BAUDI DI VESME 1909, *passim* e Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 1° dicembre 1907.

²⁰³ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1910-1911, n. 924. Su Dall'Armi cfr. MIRAGLIA 1990, pp. 375-376.

²⁰⁴ M. FALZONE DEL BARBARÒ, A. BORIO, *Secondo Pia. Fotografie 1886-1927*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 1989), U. Allemandi, Torino 1989, p. 131.

²⁰⁵ Roma, ACS, MPI, AABBA, Il versamento, I serie, b. 295, f. 5057, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 29 maggio 1893; Torino, SBSAEP, Archivio storico, XVII.10.1, «Registro delle licenze per fotografie (dal 1° luglio 1905)».

Wöermann e pubblicato nella sua settima edizione nel 1908)²⁰⁶ sia che, più semplicemente, se ne rispondesse con una nota introduttiva generale su sviluppi e protagonisti della storia artistica di una data regione²⁰⁷. La questione di quale fosse l'impianto migliore da adottare veniva nel frattempo riproposta da Adolf de Ceuleneer al Congresso internazionale di storia dell'arte del 1912, dove lo studioso presentò una relazione sul tema dei diversi criteri di organizzazione, pronunciandosi a favore di quello alfabetico e auspicando la definizione di norme redazionali comuni²⁰⁸.

A fronte di tali istanze, pur nella restituzione puntuale delle novità bibliografiche, il catalogo della Regia Pinacoteca di Torino rimaneva tuttavia inalterato dal punto di vista strutturale: al di là delle integrazioni, utili a segnalare i nuovi acquisti, Vesme volle mantenere infatti la prefazione storica e la progressione per sale del testo originario. Se la struttura topografica del volume si confermava, a dieci anni di distanza dalla sua prima edizione, come la più idonea a illustrare il museo e le sue collezioni, la scelta di mantenere inalterate le schede descrittive e di non correderle con quell'inquadramento stilistico, ancorché sintetico, già suggerito da Paul Kristeller, va messa a confronto con quanto proposto dalle direzioni di altri istituti italiani, che nei cataloghi pubblicati in quegli stessi anni dedicavano invece sempre più spazio a osservazioni e giudizi di valore di natura stilistica. La finalità soddisfatta da Vesme continuava a essere la presentazione dell'istituzione e delle sue raccolte, a fronte di altre realtà museali dove iniziava a definirsi con maggior consapevolezza l'obbligo di restituire alle opere, attraverso il catalogo, una caratterizzazione formale, pur senza rinunciare a inquadrarle nella loro dimensione storica. In questi termini avveniva, per esempio, la descrizione della *Madonna col Bambino* di Simone da Corbetta, «opera di un pittore debole, che riproduce forme dure, imbarazzate e lunghe», da parte di Malaguzzi Valeri²⁰⁹, o della *Resurrezione di Cristo* del Sodoma conservata a Napoli, che per Aldo De Rinaldis rivelava «tutti i caratteri dell'arte lombarda dominata dalla maestria di Leonardo»²¹⁰.

2.3. La fisionomia dell'istituto negli anni della Grande Guerra (1912-1923)

2.3.1. La ristrutturazione delle sale e la temporanea chiusura del museo

In concomitanza con gli impegni di tutela assunti da Vesme, il 1912 inaugurò una nuova fase di adeguamento e messa in sicu-

²⁰⁶ K. WÖERMANN, *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden von Karl Woermann direktor der Kgl. Gemälde-Galerie*, W. Hoffmann, Dresden 1908.

²⁰⁷ GROSSO 1910.

²⁰⁸ A. DE CEULENEER, *De la rédaction des catalogues des musées*, in *L'Italia e l'arte straniera* 1922, pp. 466-470.

²⁰⁹ MALAGUZZI VALERI 1908, p. 1.

²¹⁰ A. DE RINALDIS, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Catalogo illustrato*, Richter e c., Napoli 1911, pp. 193-195.

rezza degli spazi espositivi del museo²¹¹. Mentre nel gennaio 1913 la lentezza con cui sembravano procedere i lavori «per restauri atti ad impedire incendi» veniva polemicamente segnalata su “Il Momento” da Ernesto Vacca Maggolini²¹², nel settembre dello stesso anno sette sale della pinacoteca furono riaperte al pubblico dopo la conclusione della prima fase di ristrutturazione. In quell’occasione Vesme decise di presentare «una scelta delle migliori opere» secondo «una disposizione transitoria e [...] di breve durata» con «criterio approssimativo d’epoche o di scuole o di genere». Alla prima sala, dove figuravano i capolavori delle scuole italiane (Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Beato Angelico, Guercino, Giovanni Bellini), seguiva quella dedicata alla pittura fiamminga e olandese (Anton van Dyck, David Teniers il Giovane, Hans Holbein il Giovane, Hans Memling, Jan van Eyck). La terza sala aggregava «quadri di piccola mole, paesaggi, ambienti, genere»; la quarta accostava lavori di ambito piemontese alle tele assegnate a Diego Velasquez, Spagnoletto, Charles Le Brun e Carle van Loo, mentre la quinta riproponeva opere di scuole italiane di grandi dimensioni (Paolo Veronese, Guercino, Annibale Carracci, Giovan Battista Tiepolo); nella sesta erano raccolti «i quadri di soggetto bellico» (Jan Peeter Verdussen, Jan Huchtenburg). Il settimo ambiente, incentrato sul «soggetto sacro», chiudeva l’esposizione di «tutti i migliori e più celebri quadri della pinacoteca» con opere dei maestri del Rinascimento piemontese²¹³, e confermava ancora una volta la priorità riconosciuta alla pittura locale di Quattro e Cinquecento (unico ambito, insieme con quello nordico, a essere riunito in un solo ambiente).

Le miglierie strutturali che avevano portato alla costruzione di nuovi lucernari nelle sale più antiche del museo vennero terminate con il restauro delle volte e con la sua completa riapertura nel 1915²¹⁴. Come assicurato da Vesme a Vacca Maggolini nella sua intervista del 1913, l’ordinamento delle raccolte, ricollocate nelle sale a lavori ultimati, non aveva subito variazioni sostanziali. La galleria si presentava infatti «identica per ogni aspetto alla sua antica disposizione», dal momento che i nuovi acquisti erano stati semplicemente inseriti nel percorso espositivo preesistente, come documentava l’album topo-

²¹¹ N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Ilte, Torino 1971, pp. 17-18.

²¹² Torino, ASCTO, Archivio Simeom, sc. 76, 4838: E. VACCA MAGGIOLINI, *Malinconie cittadine. Su e giù per i musei*, estratto da “Il Momento”, a. XI, n. 15, 15 gennaio 1913, s.p. Cfr. anche la legge n. 448 concernente l’autorizzazione di spese per la prevenzione degli incendi nei locali della pinacoteca e dei regi musei di Torino del 13 luglio 1910, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1910, p. 2400.

²¹³ Torino, ASCTO, Archivio Simeom, sc. 76, 4838: E. VACCA MAGGIOLINI, *La pinacoteca risorta*, estratto da “Il Momento”, a. XI, n. 266, 25 settembre 1913, p. 5.

²¹⁴ GABRIELLI 1971, pp. 17-18; Torino, SBSAEP, Fototeca, “Ante sistemazione”, FS_SN_136-140; ivi, Archivio storico, Carte sciolte, corrispondenza amministrativa (1912-1915); Torino, SBAP, Archivio storico, *D’Andrade*, f. 1388 “Torino Regia Pinacoteca”.

grafico redatto alla conclusione dei lavori e come in seguito avrebbe confermato la dettagliata campagna fotografica eseguita dopo l'insediamento di Guglielmo Pacchioni nelle vesti di nuovo direttore dell'istituto nel 1923²¹⁵.

La lettura incrociata delle riprese con i criteri di ordinamento applicati nel 1898 e mantenuti nel 1915 permette di conoscere l'allestimento delle opere sulle singole pareti delle sale, improntato a una distribuzione logica e razionale per scuole e per epoche ma con un occhio di riguardo per l'impatto estetico. Non potrebbero infatti essere spiegati con parametri diversi dalla ricerca di armonia visiva i fitti inserimenti a doppio registro di numerosi dipinti di Jan Brueghel de Velours al di sotto delle due grandi tele di Jan Miel e di fronte alle tavole di Rogier van der Weyden e del Maestro delle mezze figure nella sala X²¹⁶; seguendo il medesimo principio simmetrico e in conformità col progetto didattico, al centro della parete orientale della sala XI era stata disposta la tela raffigurante i *Figli di Carlo I d'Inghilterra* di Van Dyck, circondata da opere del medesimo autore.

Anche per l'ambito italiano, le agevolazioni di lettura stilistica fornite dall'accostamento di dipinti della medesima scuola avevano guidato il riallestimento della parete sud della XVII sala, dove il *Caino e Abele*, allora riconosciuto come opera di Elisabetta Sirani, era presentato tra il *San Giovanni Battista* e la *Sant'Agnese* di Guido Reni, a loro volta affiancati dai tondi con gli elementi del Fuoco e della Terra di Francesco Albani che guardavano i *pendants* collocati sulla parete prospiciente²¹⁷; sulla parete ovest dell'ambiente successivo la *Cleopatra* di Sementi era inserita tra il *Ritratto di vecchio gentiluomo* della scuola di Guido Reni e il *San Gerolamo* ascritto a Sisto Badalocchio (Fig. 9)²¹⁸. Agli stessi criteri andava attribuita la composizione della parete ovest della sala XX, dedicata ai maestri veneti, dove il *Mosè fa scaturire l'acqua sul monte* di Sebastiano Ricci sovrastante la porta di accesso si accompagnava ai lati inferiori con due coppie di tele di Giuseppe Nogari e, nel registro sottostante, con *Salomone* e il *Ripudio di Agar* di Ricci²¹⁹ (Fig. 10). In modo analogo si risolse la disposizione del *Ritratto di Luigi XV* di Jean Baptiste van Loo al centro della parete ovest della sala XIII, abbinato alle due vedute di Torino e Venaria Reale di Jules-César Denis van Loo; nel registro inferiore la *Battaglia degli Ungheresi contro i Turchi* del Borgognone fu inserita tra due nature morte di François Desportes²²⁰.

²¹⁵ Torino, SBSAEP, Archivio storico, XVII.7, FF.4, «Regia Pinacoteca di Torino. Riordinamento eseguito nell'anno 1898 (e modificato nel 1915)». Ivi, Fototeca, «Ante sistemazione», FS_SN_123-140.

²¹⁶ Ivi, Archivio storico, XVII.7, FF.4, «Regia Pinacoteca di Torino. Riordinamento eseguito nell'anno 1898 (e modificato nel 1915)», sala X, pareti ovest ed est.

²¹⁷ Ivi, sala XVII, parete sud.

²¹⁸ Ivi, sala XVIII, parete ovest.

²¹⁹ Ivi, sala XX, parete ovest.

²²⁰ Ivi, sala XIII, parete ovest.

2.3.2. Acquisti, nuove indagini e la protezione delle raccolte durante il conflitto mondiale

Sul piano istituzionale, l'entrata in vigore all'inizio del 1913 del regolamento attuativo delle leggi n. 364/1909 e n. 688/1912 riaffermò gli obblighi delle gallerie governative in riferimento alla documentazione interna, all'ordinamento delle collezioni, ai restauri, ai permessi per le riproduzioni fotografiche e agli acquisti²²¹.

Alla luce di questo nuovo quadro normativo la pinacoteca di Torino continuò a essere il polo privilegiato di raccolta e di convergenza delle testimonianze figurative locali, di concerto con le strutture civiche che si erano formate e consolidate sul territorio regionale e delle quali Vesme, nelle vesti di direttore, soprintendente ed esperto di cultura figurativa piemontese, era il primo interlocutore²²².

Le nuove responsabilità che ricadevano su di lui in qualità di funzionario deputato alla tutela degli oggetti d'arte diffusi sul territorio dovevano essere conciliate con l'attività in galleria, che in questi anni proseguì faticosamente la sua politica di accrescimento a causa della scarsità delle risorse economiche a disposizione. Nel 1912 giunse la *Madonna con Bambino, due santi e devoto* di Raffaele Giovenone²²³; tra il 1913 e il 1914 arrivarono gli *Strumenti musicali* di Evaristo Baschenis e il trittico di Jacques Iverny²²⁴, che venne collocato nella sala dedicata alla scuola francese accanto alla *Santa Margherita* di Nicolas Poussin (Fig. 11). La maggior parte delle opere che entravano a far parte del museo era tuttavia frutto di lasciti, come nel caso della tavola allora attribuita alla scuola del Pisanello, dono del conte Giulio d'Hancourt, e l'*Adorazione dei Magi* dei coniugi Berenson assegnata a Spanzotti²²⁵.

Per assicurarsi nuovi dipinti la pinacoteca poté giovare del controllo dei flussi di oggetti d'arte presentati per l'esportazione, come avvenne per il *Bagno di Diana* di Luca Cambiaso e il *Ritratto di Cristina Paleotti*, acquistati per diritto di prelazione rispettivamente nel marzo 1913 e nel luglio 1914²²⁶. Nel 1916 Vesme scriveva a Ricci in merito a

²²¹ Ivi, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.8, fald. 130, Regolamento in esecuzione alle leggi n. 364/1909 e n. 688/1912 del 30 gennaio 1913.

²²² Si veda S. ABRAM, *Il patrimonio cittadino tra vocazioni storiche e istanze di rinnovamento. I musei civici in Piemonte*, tesi di perfezionamento in Discipline storico-artistiche, Scuola Normale Superiore, tutor M. Ferretti, a.a. 2010/2011, *passim*.

²²³ Inv. 236, cat. 69 bis.

²²⁴ Inv. 364, cat. 584 bis; 27, 329 bis.

²²⁵ Inv. 181, cat. 156 bis. Dopo l'attribuzione di Noemi Gabrielli alla cerchia di Giovanni Canavesio, l'opera è stata ricondotta da Giovanni Romano alla bottega di Antoine de Lonhy: G. ROMANO, *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lohny*, in Id. (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, CRT, Torino 1996, p. 200.

²²⁶ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.4.6, fald. 113, Esercizio del diritto di prelazione, corrispondenza (1911-1913). Sul ritratto di Cristina Paleotti v. Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettere di Vesme a Ricci del 27 luglio 1914, 23 settembre 1914, 5 ottobre 1916, 7 febbraio 1917 e 21 marzo 1918; Torino, SPABA,

una «piccola veduta di un largo veneziano» e un «coperchio di cassone quattrocentesco» di cui gli inviava le riproduzioni²²⁷, proponendogli nell'anno seguente l'acquisto di una tavola belliniana²²⁸. Mentre si apprestava a ricevere dal Ministero due vedute della città lagunare oggi ricondotte a Michele Marieschi²²⁹, nell'ottica di accrescere il nucleo di scuola regionale Vesme domandò all'amico di far dirottare il *San Tommaso d'Aquino* di Macrino d'Alba comprato dalla Minerva alla galleria di Torino, che «l'accoglierebbe tanto volentieri», salvo poi ritirare la richiesta avendo appreso che la tavola era stata destinata a Brera²³⁰.

Con l'entrata in guerra dell'Italia fu proprio il ravennate, nelle vesti di direttore generale, a diramare le prime disposizioni per la protezione delle raccolte governative dal rischio delle incursioni aeree²³¹. Per le opere mobili esistenti nelle città maggiormente esposte al pericolo di bombardamenti, il programma ministeriale ne prevedeva il trasporto in rifugi sicuri²³². Grazie ai nuovi tetti a terrazza realizzati con la ristrutturazione del 1912, la Regia Pinacoteca di Torino poteva garantire adeguate condizioni di sicurezza ai suoi locali, ma si rendeva tuttavia necessario approntare misure cautelative per ridurre al minimo il rischio di incendi. Per tale ragione si predispose la chiusura dei lucernari, che vennero ricoperti con lastre metalliche, mentre le sale venivano dotate di coperture di sabbia e alga marina²³³. Nell'estate del 1916 Vesme provvedeva al ritiro nel piano ammezzato dell'ex Collegio dei Nobili dei cinque quadri del museo ritenuti più preziosi, tutti di scuola nordica: le *Stigmate di san Francesco* di Van Eyck, la *Passione di Cristo* di Memling, i *Figli di Carlo I* di Van Dyck, il *Vecchio dormiente* di Rembrandt e i *Quattro tori* di Potter²³⁴. Al principio del

Archivio Vesme, m. 8, c. 3, lettere di Ricci a Vesme (marzo 1914-marzo 1918).

²²⁷ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 19 aprile 1916.

²²⁸ «Fra pochi giorni riceverai una mia domanda d'acquisto, per lire 1.350, di una tavola belliniana che proviene dalla famosa galleria Costabili di Ferrara. Nel catalogo di vendita (1885, Milano Sambon) aveva il n. 134. Chiederò anche il parere di Lionello Venturi»: ivi, lettera di Vesme a Ricci del 7 febbraio 1917. Sui passaggi di proprietà della *Madonna col Bambino*, attualmente in collezione privata e riferita a Ludovico Mazzolino, cfr. E. MATTALIANO, *La collezione Costabili*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 129-130, n. 430.

²²⁹ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1917-1918, nn. 996, 997.

²³⁰ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettere di Vesme a Ricci del 17 e del 19 maggio 1917. L'opera era segnalata nel catalogo della pinacoteca di Brera nel 1935: E. MODIGLIANI, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera in Milano*, Rizzoli, Milano 1935, p. 70, n. 804.

²³¹ F. FERRANDO, *Torino in guerra. La protezione del patrimonio artistico della città durante i due conflitti mondiali*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M.B. Failla, a.a. 2008/2009.

²³² *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*, E. Calzone, Roma 1919 e FERRANDO 2008/2009, pp. 28-36.

²³³ Ivi, p. 40.

²³⁴ Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1916-1919), b. 777, circolare riservatis-

1918, su richiesta di Ricci, si approntarono nuove operazioni a difesa delle collezioni. Altri dipinti vennero trasferiti in alcuni ambienti del corpo centrale del Palazzo dell'Accademia delle Scienze, al di sotto della cosiddetta Specola; altri ancora furono ricoverati negli ammezzati del piano terra²³⁵.

Nel frattempo, in attesa di un ritorno alla normalità con la fine del conflitto, il conte prospettò a Ricci l'intenzione di acquistare alcuni dipinti da lui visti a Chiavari (GE), non meglio identificati²³⁶. La mancata acquisizione nel 1918 della preziosa pala di Defendente Ferrari apparsa sul mercato antiquario bolognese, prontamente segnalata a Vesme da Francesco Malaguzzi Valeri²³⁷, e l'arrivo dalla Sacra di San Michele delle tavole superstiti del pentittico firmato da Giacomo Pitterio convalidarono l'indirizzo regionale nelle strategie d'incremento delle raccolte anche nel secondo decennio del XX secolo²³⁸.

Con l'intento di «surrogare le guide straniere» e di «influire sulla piccola cultura e sul movimento turistico generale»²³⁹ era uscito intanto nel 1914 il primo volume della guida del Touring Club, dedicato al Piemonte, al Canton Ticino e alla Valle d'Aosta²⁴⁰. Nella descrizione della città di Torino, curata da Lorenzo Rovere, si ripercorrevano sinteticamente storia e spazi della galleria diretta da Vesme, che in questo modo trovava un nuovo canale di divulgazione anche tra il pubblico non specializzato²⁴¹. Due anni più tardi, il giudizio espresso da Jacques Mesnil nel volume *Italie du Nord* delle guide Joanne ribadiva che l'apprezzamento straniero continuava a concentrarsi sulla pregiata raccolta di ambito nordico:

«Ce musée prend une place toute speciale parmi les musées italiens, par le fait que les tableaux des pays d'au delà des Alpes y sont aussi nombreux que ceux qui proviennent de la péninsule: il reflète ainsi

sima n. 2076 di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 15 luglio 1916, segnalata da FERRANDO 2008/2009, p. 43.

²³⁵ Ivi, pp. 44-45.

²³⁶ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 29 giugno 1918.

²³⁷ L'opera si trova nelle raccolte del Museo Civico di Torino. Cfr. la scheda relativa di Giovanni Romano in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 1996), U. Allemandi, Torino 1996, p. 20, n. 28. Sulla proposta d'acquisto v. Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. 1, f. "Per trittico acquistato dal Museo Civico 1932", lettere di Francesco Malaguzzi Valeri a Vesme del 3 gennaio e del 2 febbraio 1918 e lettera di Cesare Jacini, proprietario del polittico, a Vesme, s.d.

²³⁸ Inv. 16, cat. 32 bis.

²³⁹ *Bibliografia*, in «Bollettino della SPABA», a. II, 1918, p. 64.

²⁴⁰ L.V. BERTARELLI (a cura di), *Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*, T.C.I., Milano 1914.

²⁴¹ Sul profilo di Rovere (1869-1950) rimando a D. ZANARDO, *Il ruolo di Lorenzo Rovere nella cultura torinese della prima metà del Novecento*, tesi in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M. di Macco, a.a. 1998-1999. Sulla descrizione redatta da Rovere v. anche R. LONGHI, recensione a Bertarelli 1914, in «L'Arte», n.s., a. XX, f. 6, 1917 p. 363.

exactement le développement historique du Piémont, qui n'appartient jamais qu'à demi à l'Italie. L'ancienne école locale, dépendant en grande partie de l'école lombarde, y est assez bien représentée par des ouvrages de Macrino d'Alba, du Sodoma, de Gaudenzio Ferrari et de Defendente Ferrari. [...] Les écoles toscane et venetienne ont quelques tableaux intéressants, mais, dans l'ensemble, la vieille école néerlandaise et les écoles flamande et hollandaise du XVIIème siècle y font la plus brillante figure»²⁴².

Per quanto riguarda l'avanzamento degli studi sulla storia delle collezioni, Vesme proseguì senza interruzioni nel minuzioso controllo di provenienze e iconografie di alcune opere del museo. Le sue indagini coniugavano gli oneri istituzionali con una linea di ricerca personale in parte funzionale alla contestuale redazione del regesto documentario sulla storia delle arti in Piemonte e verosimilmente lontana dal ventilare un volume compendiaro a integrazione del catalogo analitico, lavoro che in seguito sarebbe toccato al suo successore, insieme con una revisione complessiva dell'assetto museografico e museologico della galleria torinese²⁴³.

In questo decennio Vesme fu impegnato a raccogliere notizie biografiche su Jacques Iverny²⁴⁴ e a verificare la provenienza del *Trionfo di Aureliano* di Giovan Battista Tiepolo dalla collezione del cardinale Fesch attraverso l'aiuto di Lionello Venturi²⁴⁵; Godfridus Johannes Hoogerwerf, conosciuto a Torino nel 1911, veniva nel frattempo interpellato in merito al soggetto di un quadro della pinacoteca²⁴⁶. La presentazione della notizie sulle riviste specializzate proseguì con minor frequenza, registrando un picco di attenzione per gli studi sul *Ritratto di Cristina Paleotti* di Corrado Ricci, che non mancò di avvalersi del direttore torinese per confronti e verifiche documentarie²⁴⁷. I lavori di documentazione fotografica proseguivano intanto con la riproduzione dei nuovi acquisti e delle opere già appartenenti al museo, operazione in parte affidata allo studio di Giancarlo Dall'Armi per il settore piemontese²⁴⁸.

Molte delle indagini del conte riguardarono l'iconografia dinastica. Lo studio della ritrattistica sabauda costituiva per Vesme non solo una traccia di ricerca prediletta sin dagli anni trascorsi alle dipendenze del-

²⁴² J. MESNIL, *Italie du Nord: Piemont, Ligurie, Lombardie, Venetie, Emilie, Toscane*, Hachette, Paris 1916, pp. 32-33.

²⁴³ P. ASTRUA, *Guglielmo Pacchioni*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007, pp. 434-445, con bibliografia.

²⁴⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, c. 3, f. "Iverny", lettera di J. Girard a Vesme del 31 dicembre 1913.

²⁴⁵ Ivi, m. 13, c. 1, lettera di Lionello Venturi a Vesme del 26 gennaio 1920.

²⁴⁶ Ivi, m. 8, c. 3, f. "Varie/Dipinti rappresentanti uomini 'a testa di cavolo'", lettera di Hoogerwerf a Vesme del 28 novembre 1921.

²⁴⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, c. 3, f. "Mignard/Ritratto di Cristina Paleotti".

²⁴⁸ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1917-1918, nn. 51-61.

la Soprintendenza agli Archivi piemontesi, ma anche una responsabilità cui far fronte, come dichiarava nell'*incipit* del manoscritto intitolato «Sulla paternità di dodici ritratti antichi», nel quale registrava lo scarsa fortuna goduta dalle ricerche iconografiche a fronte «degli straordinari progressi fatti da altri studi affini alla pittura antica». «Tropo spesso - scriveva - ancora accade al visitatore alquanto istruito delle pubbliche gallerie di sostare davanti a qualche ritratto che il catalogo della collezione gli dichiara come opera di A ed effigie di B e di essere assalito da dubbi di carattere artistico, storico, fisionomico, araldico, vestiaristico, ecc., che gli dimostrano convincentemente che esso invece è lavoro di Y e riproduce il sembiante di Z. A prova di questa mia asserzione, additerò nel presente articolo (e forse anche in altri articoli futuri) un certo numero di ritratti che, secondo quanto io mi propongo di provare, non appartengono agli autori ai quali sono ufficialmente attribuiti, oppure rappresentano persone affatto diverse da quelle sin qui indicate»²⁴⁹.

Il manoscritto si interrompe dopo poche pagine, ma offre un primo saggio concreto di revisione attributiva e iconografica di un'opera della Regia Pinacoteca che tempo addietro Vesme medesimo aveva riconosciuto come il ritratto di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, dipinto da Paul Mignard (cat. 9)²⁵⁰. La scoperta di una replica presso il museo del Prado assegnata a Henri e Charles Beaubrun e rappresentante Anna d'Austria lo indusse a dubitare delle identità dell'autore e dell'effigiata²⁵¹, fino a che il conforto di una traccia documentaria per la commessa a Beaubrun di una «replica di [un dipinto] già fatto per la corte spagnola» lo persuase definitivamente a proporre una nuova lettura. Nel frattempo ulteriori indagini vennero intraprese sui ritratti esistenti a Madrid, Versailles, Parma e Firenze, allo scopo di raccogliere ogni ordine di notizie sulle rappresentazioni dei membri della famiglia regnante, come l'«Indicazione dei ritratti interessanti il Piemonte stati esposti ai Salons di Parigi dal 1673 al 1800», registrata nel volume di Jules Guiffrey, e le effigi descritte ne *Les portraits aux crayons des XVIème et XVIIème siècles* da Henri Bouchot.

Mentre era intento a studiare la ritrattistica dinastica giovandosi anche dell'aiuto di Giovanni Poggi, direttore delle gallerie fiorentine²⁵², tra il 1916 e il 1917 Vesme venne chiamato da Mario Zucchi, conservatore della Biblioteca Reale di Torino²⁵³, a svolgere alcune consulenze

²⁴⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 4, f. «Ritratti sabaudi», «Sulla paternità di 12 ritratti antichi». Il manoscritto è lacunoso e privo di data (facendo riferimento alla riedizione del catalogo illustrato della pinacoteca di Torino, il termine *post quem* è il 1909).

²⁵⁰ BAUDI DI VESME 1909, p. 26.

²⁵¹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 4, f. «Ritratti sabaudi», «Sulla paternità di 12 ritratti antichi».

²⁵² Firenze, SSPSAEFi, Archivio Giovanni Poggi, A. Baudi di Vesme, 196, lettera di Vesme a Poggi del 17 gennaio 1916.

²⁵³ Torino, BR, Archivio storico, Registri, 5, lettere di Zucchi al direttore della Real

atte a certificare la qualità d'esecuzione e l'identità dei soggetti raffigurati in alcune opere destinate a implementare la collezione privata del principe ereditario²⁵⁴. Mentre proseguiva la sua collaborazione con Zucchi per la risoluzione di nuove questioni identificative²⁵⁵, il suo interesse per l'iconografia sabauda veniva ribadito dalla comunicazione effettuata al Congresso internazionale di storia dell'arte del 1921, dove presentò alcune notizie reperite presso l'Archivio di Stato di Torino e sino ad allora «affatto sconosciute, riferite a cose d'arte commesse a diversi pittori e scultori dei principi di Bourbon-Soissons e di Savoia-Soissons ed eseguite in Francia durante il secolo XVII»²⁵⁶.

2.3.3. Il dibattito sulla «dry restoration» di Pasquale Farina

La disamina delle iniziative di tutela promosse sulle raccolte della pinacoteca torinese contribuisce a confermare, anche sul fronte conservativo, un grado di coinvolgimento differente da parte di Vesme rispetto all'impegno da lui profuso durante i primi anni della sua direzione. Se fino alla metà del primo decennio del nuovo secolo è stato possibile ricostruire con sufficiente chiarezza le vicende occorse alle collezioni del museo, per il periodo successivo le informazioni si presentano decisamente più rapsodiche: abbandonata l'ipotesi di intervenire sulla *Madonna col Bambino* assegnata a Mantegna, per cui Gustavo Frizzoni nel 1906 aveva suggerito di affidarsi all'esperienza di Luigi Cavenaghi²⁵⁷, sino al restauro condotto nel 1914 dai fratelli Alfredo ed Emanuele Porta sulla *Madonna con Bambino e santi* di Ivorny non si registrano che i quattro restauri eseguiti nel 1911 da Virginio Boccadoro, operatore locale dal profilo professionale tuttora in fase di definizione²⁵⁸.

La nomina di Vesme a soprintendente lo portò a concentrarsi mag-

Casa n. 676 del 22 settembre 1917 e n. 682 del 25 ottobre 1917.

²⁵⁴ Ivi, Archivio storico (1831-1975), ff. 103, 366, 697, 1760, 1929, 2186, 2908, 2993, 3030, 3032; ivi, Registri, 4.II; 5; ivi, Fondo Promis, t. III, 1-2.

²⁵⁵ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 4, lettera di Zucchi a Vesme del 23 maggio 1921 su Luigi Tommaso di Savoia Soissons.

²⁵⁶ A. BAUDI DI VESME, *Oeuvres d'art exécutées en France au cours du XVIIème siècle pour les princes de Bourbon-Soissons et de Savoie-Soissons*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art Française*, atti del congresso (Parigi, 26 settembre-5 ottobre 1921), t. II, Les Presses universitaires, Paris 1923, pp. 74-83; Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 4, f. "Ritratti sabaudi".

²⁵⁷ Ivi, m. 13, c. 5, lettere di Frizzoni a Vesme del 5 aprile e del 10 aprile 1906.

²⁵⁸ Note sull'attività condotta dai fratelli Porta in Piemonte sono restituite da C. MOSSETTI, *Interventi di tutela sul patrimonio artistico del Novarese*, in D. Biancolini Fea, M.G. Cerri, L. Pittarello, L. Tamburini (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, 27 giugno-27 settembre 1981), Vallecchi, Firenze 1981, p. 342. Cfr. altresì S. ABRAM, *Porta (fratelli)*, scheda "R" n. 4/33/203, in ASRI-RESI, 2007/03/07. Su Boccadoro EAD., *Boccadoro Virginio*, scheda "R" n. 4/33/219, ivi, 2007/03/08.

giormente sulle emergenze territoriali, a discapito degli interventi sul patrimonio musealizzato. La momentanea sospensione di tali attività va nondimeno addebitata all'assenza di competenze adeguate di cui valersi, a seguito del graduale allontanamento di Bigoni e di Orfei dalle vicende di tutela piemontesi: una situazione che venne di fatto risanata grazie al reclutamento dei milanesi Porta, già impiegati sul territorio regionale a partire dal 1908 ma coinvolti nella conservazione delle raccolte museali soltanto qualche anno più tardi²⁵⁹.

In un momento storico in cui tornava all'onore delle cronache il problema delle metodologie di intervento e delle responsabilità del loro monitoraggio dopo le polemiche sollevate dai lavaggi di Otto Vermeheren su alcuni dipinti degli Uffizi e di Palazzo Pitti nel 1910²⁶⁰, la direzione della Regia Pinacoteca si attestò su posizioni di grande cautela nella risoluzione delle urgenze conservative, nonostante l'attenzione dimostrata da Vesme per Pasquale Farina, pittore e restauratore napoletano emigrato in America²⁶¹. Protagonista nel secondo decennio del Novecento di numerosi dibattiti internazionali sul restauro e sull'autenticazione di opere d'arte e detentore di un controverso metodo di pulitura, il napoletano si inseriva nell'eterogeneo filone di ricerche che in quegli anni sperimentava l'applicazione delle scoperte scientifiche allo studio delle arti²⁶².

I materiali che compongono il *dossier* dedicato a Farina custoditi nell'Archivio Vesme rivelano il particolare interesse di quest'ultimo per il restauratore napoletano: si conservano infatti non soltanto articoli di giornale dedicati ai restauri che portarono Farina alla ribalta internazionale, ma anche l'opuscolo da lui redatto nel 1911 sulla Gioconda²⁶³, il suo biglietto da visita e un consistente fascicolo

²⁵⁹ Per una cronologia aggiornata dei restauri condotti dalla ditta milanese cfr. EAD, 2007/03/07.

²⁶⁰ Il dibattito è stato affrontato da C. CANEVA, *I "lavati" degli Uffizi*, in «Antichità viva», a. XXV, n. 1, 1986, pp. 34-40. Sulle polemiche v. Torino, SPABA, Archivio Marco Calderini, m. 1, f. 17 "Ripuliture quadri antichi malfatte" e Firenze, SSPSAEFi, Archivio Poggi, mm. 17-18 "Restauro". Cfr. inoltre *Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IV, f. 2 (febbraio), 1910, pp. 69-78. Su Vermeheren cfr. CONTI 1988, pp. 326-327; 359 nota 65.

²⁶¹ Su Pasquale Farina v. C. MILLS, ad vocem *Farina, Pasquale*, in DBI, vol. XLIV, 1994, pp. 822-823; A. GIOVANNINI LUCA, *Farina Pasquale*, scheda "R" n. 2/48/418, in ASRI-RESI, 2012/10/29; EAD, 2013b, pp. 224-227.

²⁶² Sul tema si veda P. BENSI, *Il crogiuolo del chimico e l'occhio del conoscitore. L'autenticazione delle opere d'arte: collaborazione e divergenze tra scienziati e storici nel XIX e XX secolo*, in *Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'archeometria*, estratto degli atti della giornata di studio (Roma, 8 novembre 2006), Bardi editore, Roma 2008, pp. 97-100.

²⁶³ P. FARINA, *Opuscolo del professor Pasquale Farina (italiano residente in Filadelfia) per una protratta polemica durata nel giornale «The Herald» a proposito del ritratto di Mona Lisa, opera magistrale di Leonardo da Vinci esistente nel museo del Louvre a Parigi*, Stabilimento M. Gambella, Napoli 1911: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m.

di riproduzioni fotografiche di alcuni suoi interventi, documentati nelle diverse fasi di lavoro²⁶⁴.

Accreditato a partire dal primo decennio del XX secolo presso importanti gallerie private statunitensi come specialista nel restauro di opere di primitivi italiani, Pasquale Farina si era premurato di supportare la propria tecnica di intervento a secco («dry restoration») con un'impalcatura teorica diretta a fornire sia una base scientifica alla propria metodologia²⁶⁵, sia una legittimazione al profilo del restauratore «moderno» non solo capace di «rivelare» la condizione originaria dei dipinti, ma anche competente nella loro valutazione attributiva: «An art writer should be an artist - a practical one, with full knowledge of the technique, methods and manner characterizing special individual works of art»²⁶⁶. Così come andava contestualmente professando il *côté* artistico italiano²⁶⁷, la figura ideale del conservatore e del conoscitore coincideva con quella di un professionista in grado di valutare un'opera anche nella sua componente materica, non con un «layman», uno studioso puro, un letterato estraneo alla pratica artistica²⁶⁸.

Dopo essere rientrato in patria nella primavera del 1911 per cinque mesi per raccogliere documentazione in vista di una pubblicazione futura in materia (*Notes on Old Masters: their methods and technique*), Farina venne invitato dalle autorità museali italiane a dare prova del suo metodo di restauro. Il soggetto prescelto per essere sottoposto al saggio fu il *Figliol prodigo* di Francesco Fracanzano della pinacoteca nazionale di Napoli, che presentava profonde *craquelures* e una patina talmente spessa da oscurare quasi totalmente la pittura²⁶⁹. Il delicato intervento di pulitura a secco, eseguito alla presenza dei funzionari ministeriali e dei direttori delle più importanti gallerie governative, venne portato a termine con successo,

8, c. 3, f. «Pittori-restauratori».

²⁶⁴ Si veda l'elenco di fotografie di quadri restaurati da Farina conservate ivi, m. 11, c. 6, f. «Pittori-restauratori».

²⁶⁵ Il napoletano dichiarò di aver sperimentalmente dimostrato la caratterizzazione minerale e perciò inalterabile dei pigmenti adottati dai primitivi italiani nelle loro opere, a differenza dei materiali adottati in epoche successive: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, c. 3, f. «Pittori-restauratori», *Good example of art of picture restoring*, estratto da una testata americana non identificata, s.d. Cfr. anche ivi, *Artist demonstrates his now method of dry restoration of paintings by the Old Masters: artist Pasquale Farina. New method for restoring faded treasures of art. Writing a book*, estratto da «The North American», News section, n. 47, 5 novembre 1911, s.p.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, c. 3, f. «Pittori-restauratori».

²⁶⁸ C.B. STREHLKE, *Italian Paintings, 1250-1450 in the John G. Johnson collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2004, p. 14.

²⁶⁹ Oggi Museo Nazionale di Capodimonte, inv. 283; Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, c. 3, f. «Pittori-restauratori», *Artist demonstrates* 5 novembre 1911.

e l'intera composizione fu ricondotta alla sua presunta originaria freschezza²⁷⁰.

L'entusiasmo col quale le autorità italiane accolsero la «dry restoration» sperimentata sul dipinto di Fracanzano offrì al restauratore napoletano l'occasione per visitare e intervenire sulle più importanti collezioni pubbliche italiane (la Galleria Borghese, la pinacoteca di Brera, le Gallerie veneziane), sul cui generale stato di conservazione sentenziò:

«Practically all of the great paintings in the leading Italian galleries are so covered and obscured by the dust of the centuries, aided by vicious exploits of varnishers and improvers, that their beauty and grandeur is unseen. No one knows, or can know, what they really are in an artistic sense»²⁷¹.

Dichiarare che la quasi totalità delle raccolte statali d'Italia si presentava in una veste falsata aggiungeva un altro fondamentale tassello all'impianto argomentativo di Farina: non soltanto la restituzione dello stato originario di un dipinto era necessaria per valutarne il grado di autenticità, presentandosi come strumento affidabile in sede di attribuzione, ma si imponeva come tappa preliminare per una corretta ricostruzione visiva della storia dell'arte, riscrivibile su di una base materiale epurata dalle modificazioni cromatiche e formali intervenute successivamente all'atto creativo²⁷².

Corrado Ricci, Luigi Cantalamessa, Vittorio Spinazzola e Francesco Paolo Michetti presentarono richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione per istituire una scuola di restauro a Napoli ove poter insegnare il rivoluzionario metodo del Farina, a cui sarebbe stato assicurato un impiego presso la Minerva²⁷³. La tecnica di pulitura a secco del napoletano doveva del resto apparire quale valida alternativa e mezzo per espungere definitivamente dal novero delle pratiche di intervento il metodo Pettenkofer, ancora impiegato da Vermeheren nei «lavaggi» fiorentini²⁷⁴.

Pur non essendo possibile appurare se all'operazione di pulitura sul dipinto del Fracanzano avesse assistito Vesme, né se tra le gallerie governative visitate da Farina durante il soggiorno italiano del 1911 vi fosse anche la pinacoteca torinese, la presenza all'interno del *dossier* del suo biglietto da visita e delle fotografie realizzate dalla Heseler

²⁷⁰ «From Rome, and Milan, and Venice, the museum directors hurried to Naples, to see professor Farina demonstrate the impossible - the restoration to its original state of an old master's work that had so faded that hardly a sign of the painting could be seen upon the canvas»: *ibidem*. Nel *dossier* fotografico degli interventi di Farina si conserva una fotografia del dipinto di Fracanzano in fase di pulitura (ivi, m. 11, c. 6, f. «Pittori-restauratori»).

²⁷¹ Ivi, m. 8, c. 3, f. «Pittori-restauratori».

²⁷² Ivi, *Artist demonstrates* 5 novembre 1911.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ C. TERRIBILE, *Valentinis e le polemiche ministeriali sul metodo Pettenkofer*, in Perusini 2002, pp. 371-422.

Photographic Company di Filadelfia, che documentavano le fasi del restauro di alcune opere di collezioni statunitensi, avalla l'ipotesi di un loro incontro diretto, del quale tuttavia non è rimasta ulteriore traccia né tra le carte del fondo Vesme, né presso gli archivi del Philadelphia Museum of Art e della John G. Johnson collection.

Il picco più alto di notorietà internazionale fu toccato da Farina nel 1913, quando durante il restauro della presunta *Giovinetta e Amore* della Wilstach collection, allora attribuita a Carlo Dolci, emerse al di sotto di un vassoio di frutta la figura della Salomé con la testa del Battista²⁷⁵. La scoperta rilanciò il suo "metodo a secco" e venne attentamente seguita anche da Vesme²⁷⁶. Sebbene i pessimi esiti dei restauri condotti su due dipinti della John G. Johnson collection portarono alla destituzione del napoletano dall'incarico di restauratore della raccolta omonima già allo scadere degli anni Dieci²⁷⁷ (confermando del resto il giudizio negativo da subito espresso dai colleghi italiani di Farina in occasione del suo rientro in patria nel 1911)²⁷⁸ e benché manchi a tutt'oggi un riscontro documentario sull'effettivo perdurare del credito da lui riscosso presso le autorità italiane, la cronologia entro cui si dipana la cartella a lui dedicata (1911-1919) convalida l'attenzione costante prestata da Vesme per il lavoro del napoletano. Se per ora è possibile soltanto intuire le ragioni che lo spinsero a documentarsi su Farina e sulla «dry restoration» per le opere di primitivi italiani, la presenza del suddetto materiale all'interno del suo archivio personale permette tuttavia di leggere con differente consapevolezza le scelte da lui operate e i presupposti metodologici della sua politica di tutela, a integrazione delle considerazioni sul restauro dei dipinti che affiorano sporadicamente dalle sue carte.

L'approccio di Vesme alla conservazione prendeva infatti le mosse da una valutazione dell'opera d'arte come documento figurativo. Dal punto di vista operativo, tale concezione lo spingeva a promuovere una metodica rigorosamente filologica, volta a eliminare le modifiche successive e a ridurre al minimo il grado d'invasività dell'intervento. In questo senso si comprende il *refrain* sulla necessità di rimuovere

²⁷⁵ L'opera è oggi assegnata a Cesare Dandini: Philadelphia Museum of Art, inv. W1904-1-9.

²⁷⁶ *Lost masterpiece found in Wilstach collection: Carlo Dolci*, estratto da "The Public Ledger", s.d. (ma verosimilmente da collocarsi tra giugno e luglio del 1913); *Un pittore italiano scopre un capolavoro italiano a Filadelfia*, estratto da una testata italiana non identificata, s.d.; *A masterpiece in disguise*, estratto da "The Literary Digest", 12 luglio 1913, p. 59; *Good example of art of picture restoring*, estratto da una testata americana non identificata, s.d.

²⁷⁷ STREHLKE 2004, pp. 13-14.

²⁷⁸ «Uno dei tanti scopritori di cose più vecchie del mondo, [...] uno dei tanti scortichini che più o meno sfacciatamente rovinano i quadri antichi»: *Un nuovo modo di restaurare i quadri antichi scoperto da un italiano*, in «L'Antiquario», a. IV, n. 5, 1° settembre 1911 (ringrazio Sara Abram per la segnalazione).

le aggiunte posteriori, «*sotto le quali si ignora che cosa possa esservi*»²⁷⁹: l'idea che ridipinture e adattamenti celassero le fattezze primitive di molti quadri nasceva dalla constatazione che «nel novero degli antichi dipinti, in specie quelli a destinazione devozionale», fosse «piccolo il numero di quelli che giunsero a noi senza gravi alterazioni dovute alla mano dell'uomo»²⁸⁰. Per converso, il medesimo obiettivo di ripristino dell'originale portava lo studioso torinese a difendere il mantenimento dello *status* materiale con cui si presentava l'opera, talvolta divergendo deliberatamente dalle specifiche indicazioni ministeriali.

Quando nel 1911 il Ministero della Pubblica Istruzione lo sollecitò a intervenire sulla *Madonna col Bambino* allora assegnata a Giovanni Bellini (che presentava alcune cadute di colore) e sulla *Madonna con il Bambino in gloria, angeli e santi* di Macrino d'Alba (le cui assi di supporto dovevano essere ricongiunte)²⁸¹, Vesme si dichiarò disposto a far riparare il primo da Virginio Boccardo, appena questi avesse terminato il restauro sullo *Studio di un curiale* di Paul De Vos, ma non ritenne necessario intervenire sul secondo, che «non presenta allo sguardo alcun guasto, anzi è forse, fra tutte le tavole antiche esistenti in questa galleria, la meglio conservata»²⁸². L'apparente disgiunzione delle assi che componevano l'ancona, infatti, doveva essere intesa non come conseguenza di degrado, ma come mantenimento consapevole delle caratteristiche strutturali con cui l'opera era nata. Il direttore del museo si affrettò a precisare:

«Mi permetto di fare osservare che nei secoli XV e XVI era uso generale in Piemonte e in Monferrato il non immasticare le assi di un dipinto, ma semplicemente di giustapporle, lasciando loro un gioco libero per gli allungamenti. [...] Durante il secolo XIX si cominciò a disapprovare un tale sistema, e si costrinsero, talora anche sacrificando l'incolumità del dipinto, con mastice, con chiodi, con code di rondine, etc. le assi delle ancone a stare aderenti le une alle altre. Forse unico esempio rimasto intatto in Piemonte dell'antico sistema è questa pala di Macrino. [...] Ricordo che il mio predecessore nella direzione, Francesco Gamba, [...] mi dichiarò più volte ch'egli espressamente lasciava, per le ragioni da me qua sopra riferite, disgiunte le assi di questa pala; ed io, che tali ragioni trovo fondate, continuo a lasciare le dette assi come le volle disposte Macrino»²⁸³.

Le considerazioni addotte a sostegno della sua proposta di non in-

²⁷⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16, f. "Miscellanea artisti vari", lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 21 novembre 1898. In corsivo le sottolineature presenti sull'originale.

²⁸⁰ Ivi, m. 7, c. 3 "Il Caroto a Casale".

²⁸¹ Inv. 587, cat. 157; 246, 26. La documentazione relativa è conservata in Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 50, f. 1048, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 29 ottobre 1911.

²⁸² Inv. 363, cat. 213.

²⁸³ Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 50, f. 1048, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del 7 ottobre 1911.

tervento vennero ritenute insufficienti dall'amministrazione centrale, che tornò a ribadire la necessità di riunire le assi, ventilando addirittura l'ipotesi di affidare a Cavenaghi il sopralluogo per stabilire le operazioni da compiersi²⁸⁴. Per quanto fosse intenzionato a condurre l'opera di ricongiungimento secondo criteri meno invasivi possibile, Vesme si affrettò, suo malgrado, a far eseguire il lavoro: «Senza ricorrer né a masticature, né a code di rondini, né a sbarre armate di viti, le due tavole furono riavvicinate, tanto da toccarsi, con un semplice cuneo collocato tra la cornice e l'asse destra»; nel frattempo il quadro del Bellini fu sottoposto a una «leggerissima ripulitura»²⁸⁵.

Nel 1914 i fratelli Porta (richiesti da Giovanni Vacchetta per restaurare alcune tavole del Museo Civico di Torino e da tempo impiegati dalla soprintendenza diretta da Vesme)²⁸⁶ intervennero sulla *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Lucia* di Iverny e sul *Ritratto di Cristina Paleotti* allora attribuito a Paul Mignard, di recente acquisiti dal museo²⁸⁷. Il sospetto che il velo dipinto nel ritratto del Mignard fosse «un'aggiunta non antica» indusse Vesme a far eseguire da Alfredo Porta «un saggio su una piccola parte del suddetto velo»: dopo aver verificato che si trattava di «un'aggiunta spuria e abbastanza recente», questo fu rimosso e il quadro venne riportato «al suo aspetto originario»²⁸⁸.

L'attestarsi dei fratelli Porta come nuove figure di riferimento per l'amministrazione piemontese preposta alla tutela del patrimonio storico-artistico sancì il definitivo superamento del vuoto di competenze lasciato da Bigoni e da Orfei; nel contempo, contribuì a rafforzare la definizione di un profilo di operatore strutturato nelle metodologie e nella prassi secondo le direttive della Direzione Generale alle Belle Arti e sottoposto al rigido coordinamento imposto dalla Soprintendenza alle gallerie, che era ritenuto indispensabile soprattutto nei casi di reclutamento di personale privo di un'adeguata certificazione²⁸⁹. I Porta

²⁸⁴ Ivi, lettera del Ministro della Pubblica Istruzione a Vesme del 4 novembre 1911.

²⁸⁵ Ivi, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 18 novembre 1911.

²⁸⁶ A. GIOVANNINI LUCA, *Porta (fratelli), 1914 su Anonimo artista piemontese seguace di Defendente Ferrari, Il Battesimo di Gesù Cristo; il Calvario*, scheda "I" n. 4/83/4466, in ASRI-RESI, 2011/10/28; EAD., *Porta (fratelli), 1914 su Ferrari Defendente, San Michele Arcangelo; la Maddalena*, scheda "I" n. 4/83/4470, ivi, 2011/10/31; EAD., *Porta (fratelli), 1914 su Ferrari Defendente, Santa Margherita; Cristo giardiniere*, scheda "I" n. 4/83/4471, ivi, 2011/10/31.

²⁸⁷ Inv. 335, cat. 340 bis; 27, 329 bis. Sul restauro v. S. ABRAM, M. FERRERO, *Porta (fratelli), 1914 su Iverny Jacques, Madonna col Bambino e i santi Stefano e Lucia*, scheda "I" n. 4/33/1153, ivi, 2008/11/23.

²⁸⁸ Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1916-1919), b. 717, f. 3, "Torino, Pinacoteca, Ritratto di Cristina Paleotti", lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 2 dicembre 1914.

²⁸⁹ ABRAM, GIOVANNINI LUCA 2011/09/30.

ricoprirono un ruolo rilevante soprattutto nelle attività conservative dirette da Vesme in qualità di soprintendente - responsabilità a cui va imputato un maggiore impegno a favore della salvaguardia degli oggetti d'arte di proprietà non statale piuttosto che a beneficio delle collezioni della Regia Pinacoteca, sulle quali continuarono soltanto gli interventi manutentivi di stringente necessità sino all'entrata in scena di Carlo Cussetti, iniziatore di una nuova stagione nella storia della cultura del restauro in Piemonte²⁹⁰.

2.3.4. *Il passaggio di consegne a Guglielmo Pacchioni*

Dopo aver avviato le operazioni per la rifunzionalizzazione della palazzina di caccia di Stupinigi²⁹¹, nel 1921 Vesme partecipò ai lavori preparatori della mostra del Sei e Settecento che si sarebbe aperta a Firenze a Palazzo Pitti nella primavera dell'anno successivo²⁹².

Oltre a Vesme, la commissione regionale costituita per l'esposizione poteva contare sulle competenze di Lorenzo Rovere, Lionello Venturi, Giovanni Chevalley, Vittorio Falletti, Leonardo Bistolfi, Giacomo Grosso ed Edoardo Rubino²⁹³. Dopo aver ricevuto dal comitato organizzatore la richiesta di alcuni dipinti della galleria di Torino per la formazione del *corpus* di opere da esibire al pubblico fiorentino, il direttore acconsentì a spedire nella città toscana la *Riva degli Schiavoni* del Canaletto, il *Bacco e Arianna* di Bernardino Galliari, il *Cristo nell'orto* di Francesco Cairo, l'*Erodiade* allora assegnata al Morazzone, i *Casolari presso il mare* di Francesco Guardi, il *Suonatore di liuto* all'epoca attribuito a Caravaggio, il *San Giovanni Nepomuceno* di Giovan Battista Crespi e il *Ponte sul Po a Torino* di Bernardo Bellotto²⁹⁴, rifiutando invece con fermezza di concedere due dei quattro *Elementi* di Albani, il *Figliol prodigo* di Guercino e l'*Annunciazione* di Gentileschi «nell'interesse della sicurezza e della conservazione», nonostante le insistenze della commissione esecutiva della mostra e del ministro della

²⁹⁰ R. GENTA, *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, in Piva, Sgarbozza 2005, pp. 265-273.

²⁹¹ Torino, SBSAEP, Archivio storico, VI.74.81, Verbali di consegna della Palazzina di caccia di Stupinigi. V. inoltre Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 21, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del 16 luglio 1920. Sulla vicenda cfr. M.B. FALLA, *Stupinigi da residenza sabauda a "Museo di Vita". Ambientazioni, arti decorative, fortuna del Settecento a Torino negli anni tra le due guerre*, in E. Gabrielli (a cura di), *La palazzina di caccia di Stupinigi*, Olschki, Firenze 2014, pp. 161-181, e C.E. SPANTIGATI, *Da residenza a museo: la fortuna di Stupinigi negli allestimenti novecenteschi*, ivi, pp. 115-133, con bibliografia precedente.

²⁹² U. OJETTI, L. DAMI, N. TARCHIANI, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1924.

²⁹³ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 21, lettera del sindaco di Firenze a Vesme del 12 marzo 1922.

²⁹⁴ Torino, SBSAEP, Archivio storico, XX.3, "Mostra della pittura italiana del '600 e '700, Firenze 1922".

Pubblica Istruzione in persona, Arduino Colasanti²⁹⁵. In veste di soprintendente, Vesme firmò l'autorizzazione per l'invio di alcune opere del Museo Civico di Torino, dell'Accademia Ligustica, delle chiese di San Carlo e San Siro e della galleria di Palazzo Bianco di Genova²⁹⁶. La mostra si chiuse a novembre, ottenendo vasta eco sulle più importanti testate di settore nazionali ed estere e aprendo la strada al rilancio definitivo della stagione barocca in tutte le sue declinazioni artistiche²⁹⁷.

In un contesto culturale in rapida evoluzione, dove ripartiva un vivace dibattito sulle opportunità di una riorganizzazione ambientata delle strutture museali più attenta e aperta alle istanze del grande pubblico²⁹⁸, nel gennaio 1923 si concludeva ufficialmente il lungo directorato di Vesme presso la Regia Pinacoteca di Torino con il passaggio di consegne a Guglielmo Pacchioni, primo direttore non piemontese dell'istituto²⁹⁹.

A fronte di una nuova stagione di riordini delle strutture museali di cui si diede conto sulle riviste specializzate e che si riverberò nell'edizione di nuovi cataloghi illustrati³⁰⁰, Pacchioni fu chiamato a progettare la riqualificazione complessiva dell'assetto museografico e museologico, ormai desueto, della galleria³⁰¹. Il nuovo direttore constatò che l'ordinamento della pinacoteca imponeva di affrontare «due distinti problemi, entrambi assai gravi»:

«L'uno, ed è quello al quale più urgentemente occorre trovare rimedio, riguarda la materiale conservazione dei dipinti e delle sale; l'altro, che potrebbe essere studiato e risolto più lentamente via via che se ne presentino l'occasione e i mezzi, riguarda una migliore e più decorosa esposizione delle opere e una successione delle sale più atta a mettere nel loro giusto valore i rapporti tra artista ed artista, tra scuola e scuola, tra opera ed opera»³⁰².

²⁹⁵ Ivi, lettera di Colasanti a Vesme del 4 marzo 1922.

²⁹⁶ Ivi, lettera del sindaco di Firenze a Vesme del 25 gennaio 1922.

²⁹⁷ *Le mostre di arte antica a Firenze. Pittura italiana del Sei e Settecento; disegni italiani del Sei e Settecento*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. IX, f. 7-8, 1922, pp. 201-224; M. PITTALUGA, recensione a U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *Mostra della pittura italiana del '600 e '700 in Palazzo Pitti*, Bestetti e Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922, in «L'Arte», n.s., a. XXVII, f. 3, 1924, p. 279; J. ALAZARD, *L'exposition du '600 e '700 a Florence*, in «La revue de l'art ancien et moderne», a. XXVI, t. XLII, pp. 386-392; C. GAMBA, *The Seicento and Settecento exhibition in Florence*, in «The Burlington magazine», a. XX, n. 233, vol. XLI, 1922, p. 64.

²⁹⁸ Sul dibattito v. FAILLA 2014, pp. 161-181.

²⁹⁹ ASTRUA 2007, pp. 434-445.

³⁰⁰ «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», Cronaca, 1919-1926, *passim*. Per lo scenario nazionale sullo scorcio degli anni Venti si veda NICITA 2009, pp. 27 e ss. e F. LANZA (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre 2001), s.ed., Feltre 2003.

³⁰¹ Torino, SBSAEP, Archivio storico, XVII.185.A, «Elenco delle pratiche in corso della Regia Pinacoteca e della Regia Soprintendenza»; Rubriche.

³⁰² Ivi, Carte sciolte, «Relazioni ordinamento Pinacoteca», manoscritto di G.

Nel primo caso, documentato da una campagna fotografica commissionata *ad hoc*³⁰³, era necessario assicurare delle condizioni ambientali adeguate. Si dovevano eliminare i lucernari fatti costruire dal suo predecessore, che non assicuravano la ventilazione e non illuminavano a sufficienza le sale, pervase da «quel senso di fredda tristezza che finisce a poco a poco per occupare l'animo come un incubo».

Dopo aver segnalato l'inadeguatezza del principio diacronico che guidava il percorso di visita³⁰⁴, Pacchioni giudicò che quell'ordinamento non era in grado di «orientare convenientemente il visitatore e di condurlo con un filo logico di rapporti o artistici o storici dall'una all'altra sala e dall'una all'altra parete di una stessa sala», e finiva col sacrificare «totalmente i dipinti di maggior valore»³⁰⁵: «L'ordinamento di una galleria secondo il luogo di nascita degli artisti - scriveva nella sua dettagliata relazione - per quanto presenti il vantaggio di poter essere attuato (salvo che per le opere di autore ignoto o incerto) con assoluto rigore e senza possibilità di incertezza, è sempre molto discutibile. Il criterio di luogo troppo spesso rimane estraneo alle intime ragioni di sviluppo delle varie forme dell'arte. [...] In una collezione poi non ricca e tuttavia eclettica qual è questa raccolta, nella quale le serie e le scuole sono di necessità rappresentate molto saltuariamente, questo ordinamento riesce in pratica a quei risultati spiacevolissimi che ha accennato più sopra e che, mentre tolgono significato e valore alle opere d'arte con associazioni stridenti, disorientano il pubblico [...] il quale non sa spiegarsi come mai un avignonese del Quattrocento faccia gruppo nella medesima sala con un Mignard»³⁰⁶.

Rilevata «la generale uniformità delle sale, identiche nella tinteggiatura delle pareti, simili nella decorazione degli zoccoli e delle volte, quasi tutte delle stesse dimensioni e della stessa forma ottagonale allungata, illuminate tutte, salvo due, da una medesima luce nel medesimo modo», Pacchioni preparò il suo dettagliatissimo programma di riordino che, sulla scia dei nuovi orientamenti della museografia europea, avrebbe garantito «maggiore armonia e maggiore varietà»³⁰⁷. In ragione della specifica composizione delle raccolte, il criterio topografico sarebbe stato sostituito da quello «più elastico [...] del tempo», su cui doveva innestarsi la suddivisione per luoghi nel rispetto delle «idee correnti intorno all'arte». In concomitanza con lo svolgimento delle operazioni di restauro più

Pacchioni, s.d. (ma 1923-1926).

³⁰³ Ivi, Fototeca, "Fotografie ante sistemazione".

³⁰⁴ Ivi, Archivio storico, Carte sciolte, "Relazioni ordinamento Pinacoteca", manoscritto di G. Pacchioni, s.d. (ma 1923-1926).

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ ASTRUA 2007, p. 440.

urgenti³⁰⁸, nella successione degli ambienti si sarebbe mantenuta la precedenza riservata alla casata fondatrice e alla scuola regionale. Pacchioni avrebbe realizzato una severa selezione delle opere da esibire al pubblico e adottato le soluzioni espositive più idonee a mettere in valore ogni singolo manufatto: scelte lungimiranti che nel 1934, in occasione della Conferenza internazionale di museografia di Madrid, avrebbero consentito proprio alla Galleria Sabauda di conquistare il titolo di unico museo italiano moderno³⁰⁹.

³⁰⁸ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Carte sciolte, «Programma generale di riordinamento della Regia Pinacoteca», manoscritto di G. Pacchioni, s.d. (ma 1923-1926).

³⁰⁹ G. KANNÉS, *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», a. II, n. 1, 2011, pp. 70-79.

CAPITOLO 3

Vesme funzionario di tutela

3.1. L'impegno per il patrimonio artistico non musealizzato (1891-1906)

Negli anni Novanta dell'Ottocento, il processo di ammodernamento della macchina amministrativa e di sistematizzazione degli oneri di tutela invocato da Pasquale Villari e Adolfo Venturi riservò una posizione di privilegio alle gallerie nazionali. Le direzioni delle pinacoteche statali avrebbero partecipato alla sorveglianza dei musei civici, al controllo del patrimonio ecclesiastico, alla supervisione del mercato artistico e alla compilazione delle schede per il catalogo generale degli oggetti d'arte, di concerto con gli Uffici regionali, gli Uffici Esportazione, le Commissioni conservatrici provinciali, gli ispettori onorari, le scuole artistiche e le società di storia e cultura locale¹.

Al principio del decennio, in vista della creazione di nuove strutture periferiche, lo sforzo di normalizzazione richiesto dalla Direzione Generale si rivolse alle medesime figure che si erano occupate sino ad allora delle attività di salvaguardia. In attesa del ricambio generazionale che avrebbe finalmente assicurato una maggiore omogeneità ai profili dirigenziali

¹ A. VENTURI, *In qual modo le Deputazioni di storia patria possano venire in aiuto al Regio governo nella compilazione del catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno*, in *Atti del IV Congresso storico italiano (Firenze, 22-28 settembre 1889)*, in «L'Archivio storico italiano», s. V, t. VI, 1890, pp. 84-92; *Pel catalogo generale degli oggetti d'arte*, circolare ministeriale n. 76 del 5 giugno 1893, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1893, pp. 1163-1164, e *Catalogo dei monumenti e degli oggetti d'arte*, circolare ministeriale n. 110 del 17 settembre 1894, ivi, 1894, pp. 1269-1271. Cfr. F. PAPI, E. BORSELLINO, *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei beni culturali privati in Italia agli inizi del Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 45-101 e la bozza elaborata e presentata da Venturi al Ministero della Pubblica Istruzione nel 1893 in LEVI 1994, pp. 28-30. Per la complessità del quadro piemontese si veda l'inquadramento fornito da ABRAM 2010/2011.

preposti alla tutela del patrimonio artistico nazionale, il programma di Venturi si affidò perciò alla disponibilità di aggiornamento dei singoli funzionari².

Anche in Piemonte si riconfermarono i referenti che avevano operato negli anni precedenti. Nel 1891 fu consegnata ad Alfredo d'Andrade, investito della carica di regio delegato dal 1885, la direzione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria, istituto chiamato a vigilare sui beni architettonici, artistici e archeologici di quei territori³. In parallelo furono costituiti gli Uffici Esportazione, che avrebbero monitorato i flussi di opere presentate per l'espatrio in coordinamento con gli Uffici regionali⁴. Il loro regolamento istitutivo stabiliva la formazione di «speciali commissioni composte da rappresentanti degli enti che hanno a scopo lo studio o la tutela del patrimonio artistico del regno»: oltre alla Regia Accademia di Belle Arti, alla Deputazione di storia patria e alla Commissione conservatrice dei monumenti, furono chiamate a partecipare al comitato piemontese anche le direzioni dei musei statali esistenti nella regione. La presidenza venne affidata a Ernesto Schiaparelli, direttore del Museo di Antichità egizie e romane di Torino⁵.

Nel 1896 si costituì in sede ministeriale una commissione *ad hoc* per un nuovo riordino degli organi territoriali⁶. Nel frattempo, le considerazioni espresse da D'Andrade sui mancati effetti del decreto emanato dal ministro della Pubblica Istruzione l'anno prima⁷ si addensavano intorno alla

² GIOVANNINI LUCA 2013a, pp. 33-41.

³ D. BIANCOLINI FEA, *L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente*, in Ead., Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 57-76. Per la composizione della Delegazione Regionale per i monumenti del Piemonte e della Liguria v. BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, p. 250. Sull'istituzione degli Uffici regionali nel 1891 cfr. I. RICCI MASSABÒ, *Problemi legislativi per la tutela del patrimonio artistico (1861-1913)*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 45-56; BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 72-86. Sul profilo professionale dei collaboratori di D'Andrade cfr. *ivi*, pp. 250-263 e BIANCOLINI FEA 1981, pp. 59-61.

⁴ *Per il coordinamento degli uffici di esportazione degli oggetti d'arte con quelli regionali per la conservazione dei monumenti*, circolare ministeriale n. 145 del 17 novembre 1894, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1894, pp. 1789-1790.

⁵ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.5.1, fald. 114, *Regolamento per gli uffici d'esportazione degli oggetti d'arte all'estero*, Stabilimento tipografico di E. Sinimberghi, Roma 1891.

⁶ *Riordinamento degli uffici regionali*, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1896, pp. 272-273; *Riordinamento degli uffici per esportazione di oggetti d'arte e di antichità*, circolare n. 18 del 15 febbraio 1896, *ivi*, pp. 360-361. Per il Piemonte l'ufficio sarebbe stato costituito dal direttore del Museo di Antichità, dal direttore della pinacoteca locale e da un professore dell'Accademia di belle arti: *ivi*, p. 362.

⁷ Pur separando i profili professionali degli addetti alla salvaguardia del patrimonio architettonico da quelli preposti alle gallerie, musei e scavi, il decreto non ne aveva innescato l'applicazione concreta a livello periferico nelle attività di tutela delle opere d'arte diffuse sul territorio, rimaste di competenza esclusiva degli Uffici regionali: regio decreto del 15 settembre 1895 n. 604, *ivi*, 1895, p. 90; pp. 144-145.

questione ancora irrisolta della competenza e sul problema scottante del *deficit* di personale chiamato a tutelare il patrimonio artistico mobile e, in particolare, quella porzione vasta ed eterogenea che non cadeva sotto la potestà delle pinacoteche governative:

«Chiamo [...] l'attenzione di codesto Ministero e ripeto ciò che altre volte dissi dei dipinti fuori delle gallerie; cioè che bisognerà venire ad un'intesa colla Divisione scavi e gallerie affinché la tutela di detta Divisione non si restringa ai soli quadri di proprietà delle gallerie ma vada al di fuori ad esercitarsi su tutti i resti che interessano la storia pittorica della regione, e che perciò la spesa inerente a tale tutela sia a carico di chi dell'arte pittorica specialmente si occupa e non di noi, che come architetti dobbiamo avere a carico l'architettura»⁸.

In attesa di una regolamentazione normativa più chiara e in un contesto regionale particolarmente carente di risorse e di professionalità a cui attingere⁹, Alessandro Baudi di Vesme ricoprì, a partire dall'ultimo decennio dell'XIX secolo, un ruolo centrale sia nello svolgimento delle operazioni di salvaguardia promosse da D'Andrade sia nell'azione di controllo esercitata da Schiaparelli sulle opere destinate all'estero.

Nel 1894 egli fu incaricato dall'Ufficio regionale di esaminare l'*Annunciazione* del santuario della Madonna dei Laghi di Avigliana (TO) - tradizionalmente assegnata a Defendente Ferrari - in previsione di un intervento conservativo¹⁰. In virtù del suo ben noto profilo di specialista tanto nella valutazione del pregio artistico quanto nella supervisione e certificazione dei restauri, da quel momento la sua collaborazione con l'istituto diretto dal funzionario portoghese proseguì senza soluzione di continuità. La necessità di rimediare al vuoto di competenze per la tutela dei beni non musealizzati imponeva del resto a D'Andrade di affidarsi a consulenti esterni capaci di occuparsi della risoluzione dei casi più urgenti, e il reclutamento di Vesme poteva fregiarsi di una garanzia esclusiva: l'avallo della Direzione Generale, che aveva individuato nelle direzioni dei musei governativi gli interlocutori di riferimento dei presidi periferici di salvaguardia. Con queste responsabilità Vesme fu incaricato di sorvegliare il restauro del polittico dei santi Crispino e Crispiniano del duomo di Torino¹¹ e di esaminare l'*Annunciazione* di Giuseppe Palladino e la *Sacra Famiglia* di Antonio Triva conservate nella chiesa di Santa Maria Assunta al Moncenisio (TO)¹².

Durante i primi anni del Novecento l'Ufficio regionale continuò a

⁸ Torino, ASTo, Corte, Archivi privati, Fondo A. d'Andrade, b. 67, nota di D'Andrade alla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del 31 marzo 1896.

⁹ Per il quadro normativo generale in materia di restauro cfr. GIOVANNINI LUCA 2015, pp. 99-103.

¹⁰ Per la ricostruzione della vicenda conservativa si rimanda a BIANCHI 2000/2001, p. 44.

¹¹ Adunanza del 3 dicembre 1896, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. VII (1897-1908), 1896, p. 64.

¹² Sui dipinti, periziati da Bigoni nel 1898, v. GIOVANNINI LUCA 2015, p. 102.

rivolgersi al direttore della pinacoteca cittadina per pareri, verifiche e collaudi in merito a restauri di dipinti su tela o tavola segnalati sul territorio. Insieme con Pier Celestino Gilardi e Vittorio Avondo, con i quali avrebbe presto stretto un sodalizio professionale anche sul fronte della conservazione delle collezioni cittadine, Vesme svolse nuove perizie sulla *Deposizione* attribuita a Defendente Ferrari e conservata nella cattedrale di Chivasso (TO)¹³ e sulle riparazioni effettuate da Orfeo Orfei all' *Assunzione* del medesimo maestro appartenente alla confraternita del SS. Sudario di Ciriè (TO)¹⁴. La sua nomina nel comitato di valutazione dei restauri eseguiti da Orfei sulle raccolte di Palazzo Rosso a Genova nel 1903¹⁵ e, un anno più tardi, il parere a lui richiesto dal Ministero per stabilire se affidare l'intervento sul polittico della Madonna della Misericordia di Hans Clemer a Bigoni o a Virginio Boccadoro convalidarono il credito di cui il conte godeva a Roma in materia di restauro dei dipinti¹⁶.

È proprio il delicatissimo settore dei restauri a fornire una chiave di lettura preziosa per comprendere la parte di comprimario giocata da Vesme nel vasto campo della salvaguardia, cui afferivano anche le attività di accertamento, notifica, catalogazione e documentazione fotografica¹⁷.

Un ambito in cui il conte si spese con abnegazione, alternando la collaborazione con Schiaparelli a quella con D'Andrade, fu quello dei controlli sulle proprietà private. Alle attività dell'Ufficio Esportazione partecipò dal 1891, prima come commissario tecnico di supporto e poi, dal 1896, come membro effettivo, lavorando con Paolo Tabacchi, Riccardo Brayda e Ferdinando Scarampi di Villanova all'esame delle opere presentate per essere trasferite all'estero¹⁸. In base alle disposizioni dell'articolo 5 della legge n. 185 appena emanata¹⁹, nel 1902 Vesme fu chiamato a redige-

¹³ Secondo il giudizio degli esaminatori, Orfei «operò in ciascun particolare secondo le migliori norme dell'arte del restauro»: Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 314, f. 601, verbale di collaudo di Vesme e Gilardi del 18 maggio 1900.

¹⁴ Per l'intervento di restauro e per l'intera campagna conservativa su opere di Defendente Ferrari affidata a Orfei tra il 1899 e il 1901 cfr. POMPEI 2005, pp. 102-103.

¹⁵ A. TARAMELLI, *Restauri a monumenti liguri*, in «L'Arte», n.s., a. V, f. 3-4, 1902, p. 129.

¹⁶ A. GIOVANNINI LUCA, *Boccadoro Virginio, 1905-1906 su Clemer Hans, Madonna della Misericordia*, scheda "I" n. 4/83/4468, in ASRI-RESI, 2011/10/31, ed E. RAGUSA, *I lavori per la cattedrale di Saluzzo, 1500-1501*, in Ead., G. Galante Garrone (a cura di), *Hans Clemer: il Maestro d'Elva*, L'Artistica, Savigliano 2002, p. 122.

¹⁷ GIOVANNINI LUCA 2011, pp. 491-499.

¹⁸ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.4.1, fald. 113, Atti della commissione tecnica del 15 giugno 1904.

¹⁹ Si veda la legge 185/1902 in BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 212-216. Cfr. in merito *Esportazione clandestina di oggetti di antichità ed arte. Disposizioni provvisorie per le contravvenzioni, emanate dal Ministero delle Finanze (Direzione Generale delle Gabelle) d'accordo con questo della Pubblica Istruzione*, circolare ministeriale del 23 novembre 1902, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1902, pp. 226-227, nonché la *Legge n. 242 sull'esportazione all'estero degli oggetti antichi di scavo e degli altri oggetti di sommo pregio storico e artistico*, ivi, pp. 838-839.

re, di concerto con D'Andrade, l'elenco delle opere d'arte mobili appartenenti a privati. Due anni più tardi partecipò con il portoghese e Gaetano Poggi, direttore delle gallerie di Genova, alla perizia congiunta sui dipinti di proprietà della famiglia Cattaneo Della Volta, resasi protagonista di un clamoroso caso di trafugamento che aveva riacceso l'ennesimo dibattito parlamentare sulle alienazioni²⁰. In ottemperanza al regolamento approvato con regio decreto 431/1904, nel 1906 entrava inoltre a far parte della Commissione per la notificazione provvisoria degli oggetti di interesse artistico, presieduta da D'Andrade²¹.

In molte occasioni Vesme fu invitato a esaminare delle pitture con lo scopo preciso di assicurarle al museo territoriale di riferimento, e poté approfittare delle sue consulenze per lavorare all'incremento delle collezioni della galleria da lui diretta. D'altra parte, come si è già detto, nei piani di accentramento amministrativo della Minerva le pinacoteche governative erano non solo i principali coadiutori delle strutture periferiche di tutela, ma anche i luoghi privilegiati di raccolta del patrimonio artistico. Con questo proposito si svolsero i sopralluoghi sulla quadreria di padre Pietro Repetto conservata nella chiesa dei Cappuccini di Voltaggio (AL), in previsione di un suo parziale trasferimento nella galleria di Genova²², e su una tavola della confraternita di San Michele di Moncalvo (AT) e un trittico conservato nella chiesa episcopale di Tortona assegnati a Macrino d'Alba, prospettando per entrambi il passaggio alla pinacoteca di Torino²³.

Tra gli obiettivi dell'amministrazione centrale rientrava anche il censimento fotografico dei beni dislocati sul territorio italiano. Pur con le migliori e apportate da Corrado Ricci durante gli anni trascorsi

²⁰ Si diede notizia dell'episodio sul «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 4 (aprile), 1907, p. 26-28.

²¹ BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 220-223.

²² Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 248, f. 17, relazione di Vesme e Taramelli al Ministero della Pubblica Istruzione del 26 novembre 1901; Torino, SBAP, Archivio storico, *D'Andrade*, f. 662 "Voltaggio". Per la ricostruzione delle vicende storiche e collezionistiche che interessarono la quadreria v. F. CERVINI, C.E. SPANTIGATI (a cura di), *La pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 2001 e L. TEMOLO DALL'IGNA (a cura di), *Le chiavi del Paradiso. I tesori dei Cappuccini della provincia di Genova*, catalogo della mostra (Milano 2003), Intercap Lombardia, Milano 2003, pp. 19-31; 33-43.

²³ Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 248, f. 10, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 22 giugno 1902; Torino, SBAP, Archivio storico, *D'Andrade*, f. 900 "Moncalvo". Della tavola, oggi riconosciuta come opera giovanile di Bartolomeo Bonone, si dava notizia dell'avvenuta notifica in data 20 novembre 1909 al priore della Confraternita: BAUDI DI VESME 1982, p. 1668. Per il quadro tortonese: Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 248, f. 15, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 22 giugno 1902. Si veda la scheda relativa al dipinto in G. ROMANO (a cura di), *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra (Alba 2001), L'Artistica, Savigliano 2001, pp. 26-27.

alla Direzione Generale²⁴ e nonostante gli auspici di Pietro Toesca²⁵, l'inefficienza del Gabinetto Fotografico Nazionale, istituito nel 1892, e la perdurante assenza di direttive ministeriali in materia imposero di affidare la catalogazione visiva del patrimonio all'intraprendenza e all'iniziativa degli istituti periferici, e nella fattispecie alla dedizione lungimirante di singoli funzionari e fotografi. Attraverso grimaldelli per lo più biografici²⁶, la letteratura critica si è interrogata con profitto sul ruolo di particolare rilevanza svolto dalla fotografia nei piani di censimento e tutela delle opere d'arte, allora di competenza esclusiva dell'Ufficio regionale e in seguito spartiti tra la Soprintendenza ai monumenti e quella alle gallerie e agli oggetti d'arte del Piemonte e della Liguria²⁷.

Nel 1890, ancor prima che fossero avviate le campagne di documentazione fotografica sulle collezioni della Regia Pinacoteca illustrate nel capitolo precedente, nelle raccolte patrimoniali del museo affidato a Vesme entrarono le riprese di alcuni affreschi esistenti sul territorio piemontese realizzate dal «fotografo dilettante» Secondo Pia²⁸. Qualche mese dopo aver ricevuto gli scatti del trittico di Jacobino Longo di San Damiano d'Asti - autore di cui la galleria di Torino aveva da poco acquisito un'opera e che rientrava a pieno titolo negli «studii artistici» di Vesme²⁹ -, il conte comunicava al fotografo la gratitudine espressa dal ministro della Pubblica Istruzione per la sua lodevole impresa:

«Non ho mancato di portare a conoscenza di Sua Eccellenza [...] il dono che la Signoria Vostra ha testé fatto a questa Regia Pinacoteca di un buon numero di fotografie da lei egregiamente eseguite di antiche pitture murali esistenti nel Piemonte. E Sua Eccellenza, apprezzando i grandi vantaggi che da siffatte fedeli riproduzioni dei più antichi monumenti nostrani di pittura non possono far a meno di derivarne agli studiosi della storia dell'arte, mi incarica con sua lettera [...] di esprimere alla Signoria Vostra le sue vive

²⁴ M. MIRAGLIA, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in Ead., M. Ceriana (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, Electa, Milano 2000, p. 15.

²⁵ P. TOESCA, *L'Ufficio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 1-2, 1904, pp. 80-82.

²⁶ G. AVIGDOR, C. CASSIO, R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Fotografi del Piemonte 1852-1899. Duecento stampe originali di paesaggio e veduta urbana*, Torinese Editrice, Torino 1977; C. CASSIO, *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'Ottocento*, Musumeci, Aosta 1980; P. CAVANNA, *La documentazione fotografia dell'architettura*, pp. 107-125 e R. MAGGIO SERRA, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, pp. 19-44, entrambi in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981; M. FALZONE DEL BARBARÒ, *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, D. Piazza, Torino 1981; MIRAGLIA 1990, *passim*; P. CAVANNA (a cura di), *Vittorio Avondo e la fotografia*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

²⁷ BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 198-211.

²⁸ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario, 1895-1896*, n. 855. Per un profilo dell'avvocato «dilettante fotografo» si rimanda a FALZONE DEL BARBARÒ, BORIO 1989.

²⁹ Torino, SBSAEP, Archivio storico, VI. 70.29 «San Damiano d'Asti»; Torino, Museo della SS. Sindone, Archivio fotografico S. Pia, P.2.1, lettera di Vesme a Pia del 10 maggio 1890.

grazie [...] e la sua soddisfazione che si sia finalmente trovato chi, con abilità rara e più raro disinteresse, si sia accinto a impiegare tempo, fatiche e spese in eseguire un lavoro che sinora, malgrado i voti e gli incoraggiamenti delle società scientifiche ed artistiche locali, era sempre stato un desiderio»³⁰.

A partire da questa data i lotti di scatti realizzati da Pia entrarono in museo con regolarità. Nuove fotografie «dei più interessanti monumenti di architettura, scultura e archeologia esistenti nelle regioni subalpine» arrivarono nel 1893³¹; altre seguirono nel biennio seguente e così fino al 1906, per un totale di più di un migliaio di stampe positive³².

Il numero consistente delle riprese dei «principali monumenti del Piemonte» acquisite dalla Regia Pinacoteca di Torino accreditava, anche sul fronte della documentazione fotografica, il ruolo di supporto svolto dalla direzione della galleria torinese nell'opera di censimento affidata all'istituto diretto da D'Andrade³³. Che fosse divenuto ormai indispensabile l'impiego della fotografia durante le campagne di inventariazione e salvaguardia dei beni non musealizzati era una consapevolezza sempre più diffusa anche nel *milieu* culturale torinese, come testimoniava la richiesta, già presentata da Giovanni Vacchetta nel 1897 (e in seguito rilanciata da Lorenzo Rovere), di costituire un archivio fotografico del patrimonio artistico e architettonico del Piemonte³⁴. Nel marzo del 1909 la presentazione all'Esposizione internazionale di fotografia di Torino della ricomposizione in fotografia del «capolavoro della antica pittura piemontese», il polittico dell'*Adorazione del Bambino* della precettoria di Sant'Antonio di Ranverso (TO), realizzata da Pia di concerto con Vesme e Vacchetta, confermava in pieno le potenzialità di impiego del mezzo fotografico anche nel campo specifico della ricerca³⁵.

3.2. La Soprintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte e l'Ufficio Esportazione (1907-1922)

Nel luglio 1904 il regolamento n. 431 definì la settorializzazione delle competenze a livello periferico sul modello della soprintendenza speri-

³⁰ Ivi, lettera di Vesme a Pia del 1° agosto 1890.

³¹ Ivi, lettera di Vesme a Pia del 24 aprile 1893.

³² Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1905-1906, n. 480. Il totale esatto secondo l'inventario è di 1.049 fotografie. Per un elenco completo delle opere riprodotte da Pia v. *Repertorio dei luoghi, edifici, monumenti e oggetti riprodotti nell'archivio Secondo Pia*, in FALZONE DEL BARBARO, BORIO 1989, pp. 105-135.

³³ Regio decreto del 4 marzo 1894, in BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, p. 141; MAGGIO SERRA 1977, pp. 17-20; CAVANNA 1981, pp. 107-125.

³⁴ CAVANNA 2005, p. 15; Adunanza amministrativa del 30 gennaio 1913, in «Atti della SPABA», vol. VIII (1910-1917), 1913, p. 166. Cfr. anche V. VIALE, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, in «Bollettino della SPABA», a. XVII, 1933, pp. 158-161.

³⁵ S. PIA, *Arte antica piemontese. Defendente Ferrari*, in «La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata», a. VI, luglio, 1909, pp. 112-114 e Torino, Museo della SS. Sindone, Archivio S. Pia, sc. 6, P.2.2.1, nn. 3, 26.

mentale di Ravenna³⁶. Da allora in avanti, per le opere appartenenti al patrimonio mobile, gli ispettori circondariali si sarebbero dovuti rivolgere ai nuovi incaricati e non più ai destituendi Uffici regionali³⁷. Mentre Adolfo Venturi esprimeva pubblicamente le proprie riserve sulla reale efficacia delle nuove strutture e polemizzava contro le maglie ancor troppo larghe del sistema di reclutamento vigente (che continuava a consentire l'accesso a personale privo della laurea in storia dell'arte)³⁸, con la legge 386/1907 si ripropose in Piemonte il palinsesto di indirizzi e personalità che si erano affermate negli anni Novanta³⁹. Alfredo d'Andrade ed Ernesto Schiaparelli vennero rispettivamente posti al vertice della Soprintendenza ai monumenti e di quella preposta agli scavi e ai musei archeologici⁴⁰. La contestuale nomina di Vesme a soprintendente alle gallerie e agli oggetti d'arte del Piemonte e della Liguria (1° luglio 1907) onorò la sua dedizione nell'espletamento delle attività di tutela, in continuità con gli incarichi rivestiti in precedenza⁴¹.

Gli Uffici Esportazione vennero regolati dal capo IV. L'articolo 44 stabilì che ne avrebbero fatto parte i «soprintendenti e i direttori, gli ispettori e gli architetti residenti nella città», riservando all'emanazione di un decreto reale l'eventuale coinvolgimento di «uffici, enti, accademie o singole persone»⁴². Mentre da Torino veniva respinta la richiesta del Ministero di aprire una sezione dell'Ufficio Esportazione a Genova per mancanza di «personale governativo con presunta capacità di dare attendibili giudizi su oggetti d'arte e d'antichità», per parte sua Vesme si rendeva disponibile ad assumerne la temporanea reggenza, al posto di Schiaparelli⁴³. Per agevolare l'adempimento delle pratiche, a dicembre la

³⁶ Sulla soprintendenza ravennate (istituita con R.D. del 2 dicembre 1897) v. EMILIANI, SPADONI 2008, p. 35.

³⁷ A norma degli articoli 6, 39, 169, 170, 175, 405 del regolamento n. 431 del 17 luglio 1904 si istituirono gli organi di soprintendenza, distinti a livello regionale in base alle competenze per materia (monumenti; scavi e antichità; gallerie, musei, oggetti d'arte medievale e moderna): BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 185-188; 220-223.

³⁸ A. VENTURI, *Disegno di legge per gli uffici e il personale delle Antichità e Belle Arti*, in «L'Arte», n.s., a. X, f. 1, 1907, p. 70.

³⁹ Sull'istituzione dei nuovi uffici periferici v. Legge 27 giugno 1907 n. 386; sulle modificazioni di legge e i regolamenti attuativi (leggi n. 363 del 28 giugno 1909, n. 688 del 23 giugno 1912) cfr. BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 202-204 e le Appendici relative (pp. 212-244).

⁴⁰ Legge 27 giugno 1907 n. 386, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 9 (settembre), 1907, pp. 29-35.

⁴¹ Torino, SBSAEP, Archivio storico, IV, 11, *Ruoli di anzianità del personale del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1910-1912, p. 127.

⁴² La legge 364/1909 disciplinò l'attività degli uffici di esportazione e le azioni contro la dispersione e fu resa vigente dal regolamento approvato con regio decreto del 20 gennaio 1913.

⁴³ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.8.3, fald. 129, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Schiaparelli del 26 marzo e risposta dello stesso del 3 giugno 1908.

sede dell'istituto venne trasferita dal Museo di Antichità, dove si trovava dal 1896, ai locali della Regia Pinacoteca⁴⁴.

Nel frattempo le direttive ministeriali sulla redazione dell'inventario dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte rimasero l'urgenza di proseguire nel censimento del patrimonio nazionale e nella stesura del catalogo generale, che si sarebbe tradotto in una collana di volumi illustrati⁴⁵. Il numero straordinario del «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» del 13 luglio 1912 illustrò la composizione delle commissioni provinciali e i profili degli ispettori onorari chiamati a coadiuvare le soprintendenze di ciascuna regione. Con l'eccezione di Pietro Toesca⁴⁶, anche per il Piemonte esse vennero costituite dal personale che sino ad allora aveva partecipato ai programmi di tutela. Di quella preposta alla provincia di Torino facevano parte il commendatore Gioachino Toesca di Castellazzo (presidente), Vesme (segretario), Davide Calandra, Carlo Ceppi, Gaetano De Sanctis, Carlo Follini, Giulio Emanuele Rizzo e il marchese Ferdinando Scarampi di Villanova. Nel frattempo venivano riconfermati ispettori onorari rispettivamente François Gabriel Frutaz per il circondario di Aosta, Giovanni Dejordanis per Ivrea, il professor Felice Alessio per Pinerolo, Gustavo Convert per Susa e Giuseppe Frola per Torino⁴⁷.

Le responsabilità di salvaguardia del patrimonio storico-artistico vennero ripartite tra le soprintendenze affidate a D'Andrade e a Vesme. Per la prima, la giurisdizione fu inizialmente ridotta al solo territorio piemontese e valdostano (province di Torino, Alessandria, Novara, Cuneo col circondario di Bobbio⁴⁸), mantenendosi invece per la seconda anche sull'area ligure (province di Torino, Alessandria, Novara, Cuneo, Genova e Portomaurizio).

I limiti di competenza e le responsabilità dei due uffici vennero indivi-

⁴⁴ In ottemperanza alla legge del 20 gennaio 1907 n. 51, nel marzo 1908 si avviarono le faticose pratiche per il trasferimento: Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 97, c. 5, f. 2119 "Trasferimento e funzionamento dell'Ufficio Esportazione di Torino", lettera di Schiaparelli al Ministero della Pubblica Istruzione del 23 settembre 1908. A settembre Schiaparelli domandò di essere esonerato dall'incarico per carenza di personale e di trasferire gli oneri a Vesme: ivi, lettere di Vesme a Ricci del 4 maggio e del 29 novembre 1908.

⁴⁵ *Inventario dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte (Regio Decreto 26 agosto 1907)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. II, f. 1 (gennaio), 1908, p. 32 e già pubblicato nel «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1907, pp. 3253-3254.

⁴⁶ Toesca fu collaboratore dal 1908 dell'Ufficio Esportazione e ispettore incaricato della Soprintendenza ai monumenti dall'anno seguente sino al 1912, in base all'art. 72 della legge 386/1907: BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 263-266.

⁴⁷ Per la composizione delle commissioni e degli ispettori onorari per le altre province piemontesi: ivi, pp. 266-267.

⁴⁸ La provincia di Torino comprendeva all'epoca anche la Valle d'Aosta. Cfr. il regio decreto n. 1411 del 15 dicembre 1912, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1913, p. 157.

duate rispettivamente dagli articoli 3-8 della legge 386/1907, che consegnò alla Soprintendenza ai monumenti la tutela dei beni giuridicamente intesi immobili «per uso» e «per destinazione», e a quella alle gallerie la vigilanza e la conservazione delle raccolte governative, nonché «dei singoli oggetti posseduti da enti e da privati nel rispettivo territorio». Rimaneva però non chiarita la competenza delle azioni di salvaguardia e restauro degli oggetti d'arte non musealizzati, dal momento che l'articolo 8 disponeva che «nei luoghi dove non sono gallerie né musei medievali e moderni la soprintendenza alla conservazione e alle alienazioni delle raccolte governative degli oggetti del medio evo, della rinascenza e dell'età moderna e dei singoli oggetti consimili posseduti da enti e da privati» fosse appannaggio esclusivo della Soprintendenza ai monumenti⁴⁹.

Le incertezze del legislatore, unite alla consuetudine di rivolgersi a chi aveva ricoperto sino ad allora la carica istituzionale di riferimento, portarono a un avvio in sordina dell'azione della Soprintendenza alle gallerie. È significativo, in questo senso, rilevare che i primi interventi conservativi in cui l'ufficio diretto da Vesme agì in piena autonomia riguardarono in prevalenza la Liguria, che soltanto nel 1910 venne ricondotta sotto l'egida della Soprintendenza ai monumenti⁵⁰. Verosimilmente imputabili a una discrezionalità maggiore nell'esercizio delle funzioni di salvaguardia, i restauri diretti da Vesme nei primi anni del suo mandato si concentrarono infatti sulla costa di Ponente. Qui egli poté fare affidamento sull'esperienza di Giovanni Zennaro⁵¹, chiamato a intervenire sul politico di Montegrazie (IM) ricondotto a Carlo Braccesco e sulla macchina d'altare dipinta da Vincenzo Foppa e Ludovico Brea dell'oratorio savonese di Santa Maria di Castello⁵², e dei fratelli Emanuele ed Alfredo Porta, che dal 1909, con il restauro del trittico di Ludovico Brea di Montalto Ligure (IM), iniziarono una collaborazione professionale con l'ufficio da lui diretto destinata a stabilizzarsi negli anni a venire⁵³. La campagna conservativa su alcune pregiate opere del pittore nizzardo e della sua scuola proseguì con i restauri eseguiti nella chiesa di San Domenico a Taggia (IM) nel 1910⁵⁴ e in quella di San Pietro a Camporosso (IM) l'anno successi-

⁴⁹ Legge 27 giugno 1907 n. 386, in «Bollettino d'arte» 1907, p. 29.

⁵⁰ BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992, pp. 268-278.

⁵¹ Su Zennaro v. A.M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano 1962, p. 803 e A. TORRESI, ad vocem *Zennaro, Giovanni*, in *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Liberty House, Ferrara 1999.

⁵² A. BAUDI DI VESME, *Un politico di Carlo Braccesco a Montegrazie*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VI, f. 1 (gennaio), 1912, pp. 9-12 e GIOVANNINI LUCA 2015, pp. 104-105.

⁵³ «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IV, f. 6 (giugno), 1910, p. 242. I documenti relativi a questa vicenda conservativa, in cui si avvicendarono in fase di perizia Venceslao Bigoni (1905), Fabrizio Lucarini (1906) e infine i fratelli Porta (1909), si conservano in Roma, ACS, MPI, AABBAA, I divisione (1908-1912), b. 63, f. 1479.

⁵⁴ «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IV, f. 7 (luglio),

vo⁵⁵, mentre veniva portato a termine l'intervento sul trittico di ambito gaudenziano di Borgomanero (NO) e iniziavano i lavori per il restauro di nove pale del duomo di Vigevano (PV), otto delle quali sono oggi ricondotte alla mano di Bernardino Ferrari⁵⁶.

Il consolidamento delle attività dei Porta sul territorio piemontese avvenne a metà degli anni Dieci. Il 1915 segnò per la ditta milanese lo svolgimento di alcuni sopralluoghi nell'Alessandrino e nel Novarese, la conclusione della campagna sul ciclo defendentesco della chiesa di San Giovanni di Avigliana⁵⁷ e l'avvio delle perizie sul polittico di Defendente Ferrari e sull'anonima *Flagellazione di Cristo* dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso⁵⁸. Contestualmente presero il via le indagini sullo stato di degrado dell'*Annunciazione* dipinta dal pittore chivassese esistente nel santuario della Madonna dei Laghi di Avigliana⁵⁹, mentre Zennaro portava a termine l'operazione sulla pala attribuita ad Anton van Dyck (oggi assegnata a Jean Roos) esistente a Moltedo (GE)⁶⁰.

Fortemente condizionato dalle contingenze e dalle disponibilità di risorse, il rapporto tra le due soprintendenze piemontesi fu contraddistinto da una sostanziale continuità nelle pratiche di conservazione, nonostante alcune difficoltà nella spartizione degli oneri in materia di restauro (soprattutto nel caso di pitture murali). L'allineamento di Vesme alle politiche conservative del collega portoghese si confermò tanto nelle professionalità quanto negli indirizzi metodologici, che rimasero impostati sulle disposizioni della circolare ministeriale dell'ottobre del 1903⁶¹, benché gli indirizzi della Direzione Generale si fossero ormai rivolti, a metà del secondo decennio del Novecento, verso una restituzione filologica allo stesso tempo attenta a garantire la piena leggibilità del testo figurativo⁶². Dal punto di vista dei criteri di selezione delle opere da restaurare,

1910, p. 283 e GIOVANNINI LUCA 2015, p. 105.

⁵⁵ La documentazione relativa all'intervento è conservata in Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 63, f. 1470. Sui dipinti cfr. BAUDI DI VESME 1982, p. 1681 e *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. I, Sagep, Genova 1987, p. 148; 159; 160. Per gli interventi v. GIOVANNINI LUCA 2015, p. 105.

⁵⁶ G.R., *Restauro di dipinti nella cattedrale di Vigevano*, in «Rassegna d'Arte», a. XII, f. 8-9, 1912, pp. II-IV.

⁵⁷ ABRAM 2007/03/07.

⁵⁸ EAD., M. FERRERO, *Porta (fratelli), 1915 su Ferrari Defendente, Adorazione di Gesù Bambino e santi*, scheda "I" n. 4/33/1154, in ASRI-RESI, 2008/11/23; EAD., *Porta (fratelli), 1915 su Anonimo, Flagellazione di Gesù Cristo*, scheda "I" n. 4/33/1155, ivi, 2008/11/24.

⁵⁹ EAD., *Porta (fratelli), 1917 su Ferrari Defendente, Annunciazione e santi*, scheda "I" n. 4/33/1156, ivi.

⁶⁰ A. BAUDI DI VESME, *Restauro di una pala di Anton van Dyck a Moltedo*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IX, f. 6 (giugno), 1915, p. 160; GIOVANNINI LUCA 2015, p. 105.

⁶¹ Milano, SBSAEMi, Archivio antico, Il parte, 5ª serie "Cataloghi, circolari, pubblicazioni, regolamenti", f. 317, circolare ministeriale del 21 ottobre 1903.

⁶² S. CECCHINI, *Luigi Cavenaghi e Corrado Ricci: percorsi tra restauro pubblico e restauro privato*, in Civai, Muzzin 2006, p. 189 e L. CAVENAGHI, *Il restauro e la conservazione*

la concentrazione pressoché esclusiva di perizie e di interventi intorno alla produzione degli artisti ritenuti più rappresentativi del Quattro e Cinquecento locale (nello specifico Defendente Ferrari) consente di verificare, ancora una volta, la propensione di Vesme a far convergere i progetti di salvaguardia con le sue tematiche di studio, sulla scorta dell'attenzione che la generazione di Francesco Gamba aveva riservato alle arti pittoriche di quella stagione⁶³. Una convergenza che si realizzò anche quando Vesme fu chiamato a dirigere l'Ufficio Esportazione, di cui assunse a tutti gli effetti la presidenza nel 1913⁶⁴: come le richieste avanzate al Ministero per il dirottamento verso la Regia Pinacoteca di alcuni dipinti esistenti «fuori delle gallerie» erano state dettate da una politica di incremento dell'istituto torinese volta a privilegiarne i nuclei ritenuti maggiormente identitari, allo stesso modo le numerose istanze presentate da Vesme a beneficio del museo, prima in qualità di consulente dell'ufficio diretto da Schiaparelli, poi come suo presidente, si assestarono sugli stessi obiettivi.

A fronte di una serie di incrementi delle scuole italiane e straniere realizzati o tramite l'esercizio del diritto di prelazione (come avvenne per il *Ritratto di Pio VI* di Batoni e il dipinto ottagonale di Henry Vignon)⁶⁵ o per cessione (come per il *Bagno di Diana* di Cambiaso)⁶⁶, altrettante acquisizioni ebbero per oggetto dei dipinti che erano del tutto adeguati alla fisionomia patrimoniale della galleria: il *Paesaggio invernale* di Jan Brueghel de Velours, il busto in terracotta di Vittorio Amedeo III di Savoia e *La tentazione di sant'Antonio* di Cristoph Paudiss⁶⁷, tela che Vesme chiedeva esplicitamente di assicurare alla Regia Pinacoteca di Torino, «la cui caratteristica più notevole - precisava alla Direzione Generale

dei dipinti. Conferenza del I convegno degli ispettori onorari dei monumenti e scavi, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VI, f. 11-12 (novembre-dicembre), 1912, pp. 488-500.

⁶³ BAUDI DI VESME 1922, p. 502.

⁶⁴ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.8.1, fald. 128, lettera di Vesme alla Regia dogana di Sanremo del 9 dicembre 1913.

⁶⁵ Ivi, X.4.6, fald. 113, Esercizio del diritto di prelazione, sequestro dipinti per accertamenti 1910-1914, e X.4.7, fald. 113, Processi verbali dogana 1910-1914. V. anche Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 97, f. 2117 "Esercizio del diritto di prelazione per la Regia Pinacoteca di Torino di un dipinto ad olio di Pompeo Batoni rappresentante papa Pio VI di proprietà del signor Andrews".

⁶⁶ Torino, SBSAEP, Archivio storico, Ufficio Esportazione, X.4.6, fald. 113, Esercizio del diritto di prelazione, sequestro dipinti per accertamenti 1910-1914.

⁶⁷ Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 97, f. 2113 "Esercizio del diritto di prelazione su un dipinto di Brueghel, Paesaggio invernale, di proprietà di Giacomo Chiantore, presentato dalla ditta Gondrand"; ivi, f. 2115 "Esercizio del diritto di prelazione per la Regia Pinacoteca di Torino su un busto di terracotta del XVIII secolo rappresentante Vittorio Amedeo III di proprietà del signor Giuseppe Bosticco"; ivi, f. 2114 "Esercizio del diritto di prelazione per la Regia Pinacoteca di Torino su un dipinto ad olio di Paudiss, rappresentante La tentazione di Sant'Antonio di proprietà del signor Giuseppe Bosticco".

- sta appunto nella ricchezza di quadri appartenenti alle scuole nordiche»⁶⁸.

Nelle raccolte del museo confluì nel frattempo anche la documentazione fotografica relativa al patrimonio mobile posto sotto la giurisdizione di Vesme. Tra il 1910 e il 1911 Carlo Anadone si premurava di inviare 178 fotografie di dipinti e affreschi esistenti nella diocesi di Novara⁶⁹. L'anno seguente il conte riceveva le riproduzioni di alcune opere di cui progettava gli interventi di restauro, quali il dipinto di Multedo e il polittico di Carlo Braccesco della parrocchiale di Montegrazie, ripresi prima e dopo le rispettive operazioni conservative⁷⁰. Nel medesimo biennio giunsero gli scatti degli oggetti conservati nella parrocchiale di Levanto (SP)⁷¹. Tra il 1912 e il 1914 pervenne in due tornate un nuovo consistente *corpus* di 210 fotografie di beni dislocati sul territorio piemontese, realizzate dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo⁷². Le riprese si riferivano alle esplorazioni finanziate dal municipio di Torino che avevano portato all'esecuzione di 463 negativi, destinati a corredare la sezione subalpina dell'Esposizione romana del 1911 e poi confluiti nell'archivio fotografico che il Museo Civico era in procinto di costituire «anche ad uso del pubblico»⁷³. Oltre all'incremento assicurato dal lotto IAG (che coprì l'intera regione a eccezione del Novarese, documentato da Anadone), in quegli anni la fototeca dell'istituto diretto da Vesme si arricchì degli scatti di opere proposte in vendita alla galleria o presentate per l'espatrio⁷⁴. La riproduzione nel 1919 di una predella e due dipinti assegnati a Defendente Ferrari e conservati nella Sacra di San Michele (TO)⁷⁵ riconfermava il mezzo fotografico come strumento indispensabile di cui avvalersi anche nelle delicate operazioni di conservazione e restauro degli oggetti d'arte⁷⁶.

⁶⁸ Ivi, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 1° maggio 1911.

⁶⁹ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1909-1910, n. 906 e ivi, «Elenco delle fotografie Anadone, diocesi di Novara». Su Anadone cfr. SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE (a cura di), *Carlo Anadone fotografo 1851-1941*, Fondazione Banca Popolare di Novara, Novara 2005.

⁷⁰ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1910-1911, n. 923; 1911-1912, nn. 950 e 949.

⁷¹ Ivi, 1910-1911, nn. 929, 930, 931.

⁷² Ivi, «Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche. Elenco delle fotografie oggetti d'arte esistenti in Piemonte». Cfr. G. MANGINI, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in G. Mirandola (a cura di), «*Emporium*» e *Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1985, pp. 39-80.

⁷³ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, biennio 1912-1913, n. 951 e Torino, FTM, Archivio storico, CAA.51, lettere di Vacchetta al sindaco di Torino del 6 febbraio 1914 e del 23 febbraio 1915.

⁷⁴ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1914-1915, nn. 974-975 e Roma, ACS, MPI, AABBA, divisione I (1908-1912), b. 97, f. 2119.

⁷⁵ GENTA 2005, pp. 265-269. Per i restauri citati cfr. M. DI MACCO, *Le opere d'arte della Sacra: restauri storici e conservazione*, in G. Romano (a cura di), *La Sacra di San Michele: storia, arte, restauri*, Seat, Torino 1990, pp. 327-333.

⁷⁶ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1919, n. 1009, «n. 2 negativi di fotografia di due dipinti di Defendente Ferrari esistenti nella Sagra di San Michele»; n. 1010, «negativo di fotografia di una predella dipinta da Defendente Ferrari, esistente nella

La spartizione delle responsabilità in materia di restauro del patrimonio non musealizzato costituiva nel frattempo un nodo ancora irrisolto. Nel 1914, sette anni dopo l'emanazione della legge istitutiva dei nuovi organi periferici, Corrado Ricci decise di diramare una circolare ministeriale in risposta alle istanze di «istruzioni sui limiti di competenza da osservarsi tra i due uffici nella trattazione dei vari affari» avanzate da «alcune sovrintendenze ai monumenti e alle gallerie»⁷⁷. Il documento esplicitava il perdurare di una oggettiva difficoltà di interpretazione delle disposizioni normative sugli oneri di restauro delle opere d'arte di proprietà non statale. Per quest'ambito si invocò come criterio di suddivisione la competenza tecnica: «È evidente - precisava il direttore generale - che se la vigilanza su di un affresco, su di un dipinto incastrato nel muro, su di una statua collocata in una nicchia (immobili tutti per destinazione ai sensi dell'art. 414 del Codice Civile) spetta alla sovrintendenza ai monumenti, le questioni invece relative ai restauri da compiersi dovrebbero essere devolute alla sovrintendenza delle gallerie e degli oggetti d'arte. Al contrario, nella ipotesi della collocazione di un altare antico, di un bassorilievo, ecc. in un edificio d'importanza monumentale, la trattazione della pratica relativa non spetterà alla sola sovrintendenza alle gallerie»⁷⁸.

Con la scomparsa di Alfredo d'Andrade, nel 1915 Cesare Berteà divenne il nuovo responsabile dell'ufficio preposto alla tutela dei monumenti⁷⁹. Vesme si concentrò sulla catalogazione degli oggetti d'arte e sulle operazioni di vigilanza e notifica, continuando a effettuare i sopralluoghi in prima persona, benché l'esercizio di verifica fosse demandato agli ispettori provinciali dislocati sul territorio⁸⁰. Anche su questo versante

Sagra di San Michele». Gli elenchi topografici divisi per province e redatti in duplice copia del materiale fotografico relativo a beni non appartenenti allo Stato che oggi sono conservati nella Biblioteca storica della SBSAE del Piemonte attestano il paziente lavoro di documentazione visiva svolto dall'ufficio di tutela diretto da Vesme.

⁷⁷ C. RICCI, *Ai regi Sovrintendenti ai monumenti e ai Sovrintendenti alle Gallerie medievali e moderne e agli oggetti d'arte - circolare 3 gennaio 1914*, in «Cronaca delle Belle Arti. Supplemento al Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VIII, n. 2, 1914, p. 15.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Su Cesare Berteà cfr. M.G. CERRI, *Alfredo d'Andrade: dottrina e prassi nella disciplina del restauro*, in Ead., Biancolini Fea, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 11-18; S. DAMIANO, *Cesare Berteà-Ovidio Fonti: i cantieri di una collaborazione*, in Piva, Sgarbozza 2005, pp. 257-263.

⁸⁰ Rimane ancora da riconfigurare il quadro delle attività svolte in Piemonte dalle Commissioni conservatrici provinciali e dagli Ispettori onorari. Le vicende di tutela nel Cuneese tra la stagione postunitaria e gli anni Trenta del XX secolo sono oggetto della tesi di dottorato di Federica Panero: *Il percorso della tutela territoriale fra unità nazionale e seconda guerra mondiale. Conservazione, valorizzazione e storiografia del patrimonio storico-artistico cuneese*, Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Storici, Dottorato in Storia del patrimonio archeologico e artistico, XXVIII ciclo, tutor M.B. Failla.

ritrovò in Corrado Ricci un valido interlocutore a cui confidare le segnalazioni che gli provenivano dal mercato cittadino⁸¹ e le sue intenzioni di condurre di persona un accertamento sulle proprietà private in Liguria⁸². Con l'entrata in guerra dell'Italia, Vesme dovette occuparsi anche delle operazioni per la protezione delle raccolte artistiche dei musei locali, coordinando il trasferimento in luogo sicuro delle principali collezioni cittadine di arte e di antichità, comprese quelle della Real Casa⁸³. Come previsto dalla legge, la Soprintendenza alle gallerie eseguiva anche i controlli sui musei civici⁸⁴. Oltre a supervisionarne i restauri, Vesme era anche il loro consulente per le strategie di acquisto: un compito svolto, per esempio, per la direzione del Museo Leone di Vercelli, che nel 1918 si era rivolta a lui per ampliare le proprie raccolte e per «salvare da disperdimento oggetti pregevoli che possono interessare la generalità degli studiosi e degli amatori delle nostre bellezze artistiche»⁸⁵.

Sullo scorcio degli anni Venti, l'esaurirsi della collaborazione con la ditta Porta e l'affidamento a Carlo Cussetti del restauro di alcuni dipinti provenienti dalla Sacra di San Michele⁸⁶ segnarono l'avvio di un nuovo capitolo nella storia del restauro in Piemonte, con il parziale ritorno a una prassi di conciliazione tra istanze conservative, documentarie ed estetiche e con il rinnovato impiego, seppur estemporaneo, di operatori locali di formazione autodidatta e non reclutati tra le file dei riparatori certificati, più o meno direttamente, dalla Minerva⁸⁷. L'indisponibilità odierna di informazioni e la perdurante assenza di direttive centrali in materia non permettono di delineare in maniera esaustiva l'attività di Vesme alla guida della Soprintendenza alle gallerie durante gli ultimi anni del suo incarico. Le fonti lo descrivono più concentrato sulla catalogazione che non sulla progettazione di operazioni di restauro, nonostante la buona conservazione delle pitture continuasse a costituire un tema rilevante nell'ambito più generale della tutela, come testimonia la sua ipotesi di «riunire in un unico locale, a guisa di piccolo museo, le

⁸¹ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 6 luglio 1912.

⁸² Ivi, lettera di Vesme a Ricci del 15 novembre 1909.

⁸³ FERRANDO 2008/2009, pp. 41-47.

⁸⁴ Nel 1909 Vesme venne incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione di periziare lo stato dei musei piemontesi, riferendo in merito alla loro sede, al personale direttivo e di custodia, all'inventario degli oggetti, alla gestione economica, allo stato giuridico e ai regolamenti, insieme a notizie storiche sull'istituzione ed eventuali pubblicazioni: per i controlli effettuati al museo civico di Alessandria v. ABRAM 2010/2011, p. 323.

⁸⁵ Torino, SPABA, m. 7, c. 6, "Giovenone", lettere di Federico Arborio Mella a Vesme del 14 giugno e del 24 luglio 1918. Cfr. inoltre Vercelli, Archivio dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, m. "Acquisti e donazioni", f. "Proposte e trattative per acquisti vari", lettera di Vesme a Federico Arborio Mella del 17 giugno 1918. Ringrazio Paola Manchinu per la cortese segnalazione del documento.

⁸⁶ Per i restauri citati cfr. DI MACCO 1990, pp. 327-333.

⁸⁷ Quali furono Lorenzo Pene e, sul fronte ligure, Luigi Enrie: GIOVANNINI LUCA 2015, pp. 106.

opere d'arte che trovansi in chiese del circondario di Sanremo e del vicino Porto Maurizio, fuori dall'abitato o poco sicure da tentativi di furto» - progetto che restituiva in maniera esemplare la funzione di supporto riconosciuta agli istituti museali nella risoluzione di casi conservativi dal carattere spesso emergenziale⁸⁸.

Nel novero delle attività dell'Ufficio Esportazione e a fronte delle pregiate collezioni di opere di scuola fiamminga e olandese che furono esaminate dall'istituto⁸⁹, meritano di essere ricordate le pratiche per il passaggio all'estero della raccolta di sir Walter Becker, diplomatico e armatore britannico dimorante in Valsalice (TO), legato a Vesme da un rapporto d'amicizia.

Nell'autunno del 1920 sir Becker, che era intenzionato a trasferire a Nizza parte del suo patrimonio, chiese di convertire il versamento della tassa prevista dalla legge nella cessione di una terracotta di sua proprietà, attribuita a Jacopo della Quercia⁹⁰. Vesme si affrettò a ragguagliare la Direzione Centrale sulla proposta e sulla consistenza della raccolta Becker, peraltro a lui ben nota, precisando che, oltre alla *Madonna col Bambino* del maestro toscano, questa comprendeva alcuni dipinti di scuola nordica: «Un Brueghel de Velours, una tavola fiamminga di fine XV secolo» e un «ritratto d'uomo a mezza persona dipinto in Svezia dall'olandese Abraham Wuchters, firmato e datato», che dal suo punto di vista sarebbe stato opportuno destinare al museo da lui diretto⁹¹. Pur essendo favorevole ad accogliere la richiesta del diplomatico, lo studioso torinese pregò il Ministero di essere affiancato nella conduzione della perizia da uno o più esperti, ventilando il coinvolgimento di Roberto Papini, che di lì a poco sarebbe giunto a Torino⁹². L'estimo fu condotto da Vesme in collaborazione con Lionello Venturi e portò alla redazione di un elenco dettagliato delle opere della collezione⁹³. Nel dicembre 1921 il conte informò l'amministrazione centrale che Becker aveva cambiato idea e avrebbe preferito «pagare la tassa del 12% sugli oggetti antichi artistici da lui ora esportanti», e la vicenda non ebbe più seguito⁹⁴.

⁸⁸ L'ipotesi aveva preso corpo dalla segnalazione del cattivo stato di conservazione del trittico esistente nella chiesa parrocchiale di Ceriana: Torino, SBSAEP, Archivio storico, VII. 83.2, "Ceriana".

⁸⁹ Si ricordino a titolo esemplificativo le raccolte di Augusto Lurati e di Roberto Foltzer: ivi, Ufficio Esportazione, X.1.2, fald. 84, lettera di Bruno Galvani a Vesme del 23 luglio 1919 e X.1.6, fald. 101, certificato di esportazione temporanea n. 32 bis dell'11 aprile 1921.

⁹⁰ Ivi, X.8.2, fald. 128, Registro copialettere 1918-1922, lettera di Vesme a Walter Becker del 21 maggio 1919 e lettera di Becker a Vesme del 25 ottobre 1920.

⁹¹ Ivi, lettera di Vesme alla Direzione Generale del 28 ottobre 1920.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 16 dicembre 1921 e «Dipinti e oggetti d'arte appartenenti a sir Walter Becker e dei quali si richiede l'esportazione in Francia».

⁹⁴ Ivi, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 16 dicembre

3.3. Nuove istanze per una riforma delle strutture

Nel 1922, alla vigilia del passaggio di consegne a Guglielmo Pacchioni della direzione della Soprintendenza e dell'Ufficio Esportazione, emersero con chiarezza le criticità di gestione degli organi di tutela e l'urgenza di sottoporre questi ultimi a una radicale opera di riorganizzazione.

I primi appelli per una riforma degli istituti si erano levati già all'inizio del decennio, quando l'amministrazione centrale, che reclamava la spedizione delle vecchie schede relative ai beni ecclesiastici e di quelle riguardanti gli oggetti d'arte appartenenti agli enti morali di Piemonte e Liguria, aveva chiesto precise informazioni in merito al lavoro di catalogazione⁹⁵. Poco tempo dopo Vesme era stato sollecitato a «concretare un piano preciso per la redazione del catalogo degli oggetti d'arte». Mentre veniva respinta la sua richiesta di rafforzare l'azione dell'ufficio piemontese con l'invio di un funzionario *ad hoc* da Roma⁹⁶, l'evidente mancanza di risorse umane *in loco* che fossero in grado di proseguire il lavoro di censimento lo aveva spinto a cercare nuovi catalogatori, contattando prima Mary Pittaluga, conosciuta per il tramite di Lionello Venturi a Torino, e ricevendo in seguito dalla Direzione Generale la segnalazione del nominativo dell'allora ventenne Natalino Sapegno⁹⁷.

Sulla necessità di riformare gli organi periferici del Ministero è utile leggere uno stralcio della lettera inviata nel marzo 1920 da Cesare Berteà a Pietro Chimienti, all'epoca ministro della Pubblica Istruzione, in risposta alla circolare ministeriale del 30 dicembre dell'anno precedente, in cui il soprintendente piemontese ribadiva che le cariche di ispettore onorario «non devono essere soltanto un titolo onorifico per coloro che le tengono» e auspicava «un maggiore affiatamento tra le soprintendenze e gli uffici onorari dipendenti»⁹⁸:

«Quanto è lamentato da codesto Ministero non è sfuggito neppure a questa Soprintendenza, la quale ha dovuto rilevare spesse volte che né gli ispettori onorari né le commissioni conservatrici dei monumenti corrispondono allo scopo per cui gli uffici relativi vennero istituiti. [...] Gli inconvenienti che si hanno a lamentare trovano la loro origine nella scelta dei membri, [...] scelta dovuta alla mancanza in alcuni circondari di perso-

1921.

⁹⁵ Ivi, Archivio storico, XII.2.6 "Catalogo", lettere del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del 29 ottobre e del 10 novembre 1920.

⁹⁶ Ivi, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del 19 agosto 1921.

⁹⁷ Ivi, lettere di Mary Pittaluga a Vesme del 31 marzo e del 14 aprile 1922; lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Vesme del luglio 1922.

⁹⁸ Ivi, IV.13.6, circolare di Luigi Credaro, ministro della Pubblica Istruzione, del 30 dicembre 1919.

ne veramente adatte. È noto infatti che in questa regione non abbondano gli studiosi e cultori di storia e di storia dell'arte. [...] Per le commissioni poi si osserva che esse o non si radunano neppure nelle due tornate previste dalla legge o quando lo fanno non inviano qui gli avvisi di convocazione. [...] Manca quindi da parte loro ogni proficuo contributo. Le uniche commissioni che più rispondono allo scopo sono quelle di Torino e di Novara»⁹⁹.

Entrando decisamente nel vivo del dibattito sulle competenze del personale che continuava ad animare lo scenario nazionale, la dura comunicazione di Berdea si chiudeva con la proposta di ovviare al problema abolendo le commissioni provinciali e sostituendole *tout court* con un comitato regionale¹⁰⁰.

Con l'avvicendamento di Pacchioni a Vesme, il progetto di ammodernamento concepito dallo studioso emiliano investì, insieme con la galleria di cui era divenuto direttore, anche il personale coinvolto nella protezione del patrimonio artistico regionale a livello provinciale, ossia gli ispettori onorari e le commissioni conservatrici locali. In prima battuta Pacchioni fece approntare una riorganizzazione dell'archivio «vecchio», in modo da garantire una protocollazione più funzionale delle pratiche amministrative (suddivise tra pinacoteca, soprintendenza, esportazione e personale)¹⁰¹. La «Relazione sommaria» da lui redatta nel 1929 individuava intanto tra le urgenze proprio la compilazione del catalogo degli oggetti diffusi sul territorio. Sfiduciate le «parecchie persone residenti nei vari circondari della regione» sino ad allora preposte alla stesura degli elenchi poiché giudicate prive «di unità di indirizzo e di giudizio valutativo», il nuovo dirigente dichiarava alla Minerva che si sarebbe avvalso di «uno o due studiosi licenziati dall'Università di Torino», che aveva «già da parecchi anni un regolare ed ottimo insegnamento di storia dell'arte»¹⁰².

Una volta assodata l'improcrastinabilità di una programmazione generale sino ad allora, in verità, del tutto disattesa anche per la mancanza di persone preparate per portarla a buon fine, sul fronte delle iniziative di tutela il nuovo soprintendente si riprometteva di promuovere «l'incremento, l'ordinamento e quando sia possibile l'istituzione *ex novo* di piccole raccolte civiche nei centri minori, ove già si trovano collezioni private di qualche interesse, in pericolo di esulare o di esser disperse», riaffermando il ruolo centrale che le strutture museali svolgevano nel campo della salvaguardia. Il piano dei restauri e dei provvedimenti generici

⁹⁹ Ivi, IV.13.2, "Provincia Cuneo", lettera di Berdea al Ministero della Pubblica Istruzione del 6 marzo 1920.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, 185.A "Rubrica per materie della posizione d'archivio", 1926.

¹⁰² Ivi, Carte sciolte, "Relazioni ordinamento pinacoteca", «Relazione sommaria circa i provvedimenti che occorrono con maggiore urgenza per il regolare funzionamento della Regia Pinacoteca e degli uffici di Soprintendenza agli oggetti d'arte ed Esportazione artistica per il Piemonte e la Liguria», manoscritto di G. Pacchioni, 28 maggio 1929.

di conservazione sarebbe stato steso previa conoscenza della regione¹⁰³. La redazione di una «Rubrica delle fotografie degli oggetti d'arte di enti civili e religiosi delle regioni ligure e piemontese» avrebbe raccolto nel frattempo i risultati dell'impegno profuso dalla direzione precedente nella documentazione fotografica del patrimonio artistico posto sotto la giurisdizione della soprintendenza¹⁰⁴.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Ivi, Biblioteca storica, cassette, «Rubrica delle fotografie degli oggetti d'arte di enti civili e religiosi delle regioni ligure e piemontese», s.d. (ma da collocarsi dopo il 1923).

CAPITOLO 4

Gli studi sull'arte antica in Piemonte

4.1. Roma 1912. Vesme al X Congresso internazionale di storia dell'arte

Nell'autunno del 1912 Roma ospitò il X Congresso internazionale di storia dell'arte, incentrato sull'analisi dei rapporti tra arte italiana e arte straniera¹. Le giornate romane si svolsero dal 16 al 21 ottobre a Palazzo Corsini, sede dell'Accademia dei Lincei, e riunirono personalità eminenti dello scenario nazionale ed europeo tra loro diverse per età, formazione, strumenti e metodi di indagine. L'importanza dell'evento fu subito richiamata dall'articolo *X Congresso internazionale di storia dell'arte. Un gruppo di uomini celebri*, pubblicato su "Il Giornale d'Italia" di domenica 20 ottobre e corredato dalla fotografia di alcuni dei partecipanti, tra cui Joseph Sauer, Andreas Aubert, Max Ongaro, Giuseppe Gerola, Arthur Haseloff, Alessandro Baudi di Vesme, Wilhelm Waetzoldt, August Vermeylen, Max J. Friedländer, Aby Warburg e Federico Hermanin (Fig. 12)².

La scelta del tema rifletteva i nuovi orientamenti disciplinari enunciati da Adolfo Venturi, presidente della giunta esecutiva, nel suo discorso di apertura:

«Noi viviamo in un periodo di transizione tra un indirizzo scientifico positivista e un indirizzo letterario spiritualista; e alle nobili esortazioni di Sua Eccellenza il ministro ognuno di voi può rispondere d'aver sentito la

¹ Il tema è stato recentemente affrontato nel convegno *L'Italia e l'arte straniera 1912-2012. La storia dell'arte e le sue frontiere*, Roma, 23-24 novembre 2012. Cfr. anche GIOVANNINI LUCA 2013b, pp. 227-234 e S.A. MEYER, «L'Italia e l'arte straniera». *Temî, polemiche e prospettive del X Congresso Internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. I, 2013, pp. 333-346.

² La fotografia scattata da G. Tetti venne pubblicata sul numero de "Il Giornale d'Italia" di domenica 20 ottobre 1912, p. 5. Una stampa positiva del ritratto di gruppo è conservata in Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 8. Nell'archivio di Aby Warburg si conserva copia dell'articolo: Londra, AWI, Archive, WIA IV.55.

necessità di accordare l'analisi degli elementi costitutivi dell'opera d'arte con la sintesi ricostruttrice della personalità del suo autore, con il rapporto fra questa personalità e l'universale cammino dello spirito umano. [...] Tutti gli elementi sono già in voi di quel rinnovamento ideale che la storia dell'arte, di poco preceduta dalla storia e dalla critica letteraria, attende come continuazione delle pazienti ricerche e delle geniali intuizioni»³.

Strutturato in quattro sezioni⁴, l'appuntamento congressuale offrì a studiosi e funzionari delle Belle Arti l'opportunità non solo per misurarsi con le sollecitazioni e gli indirizzi di adeguamento formulati da Croce⁵, ma anche per accogliere l'apporto dei giovani licenziati da "La Sapienza" – ossia della prima generazione di storici dell'arte formata con un percorso di specializzazione specifico⁶.

Le relazioni presentate dagli studiosi subalpini confermarono che era in atto, anche in Piemonte, il passaggio di consegne tra chi aveva realizzato le riforme amministrative e alimentato le ricerche storico-artistiche alla fine dell'Ottocento e la nuova schiera di specialisti. Mentre Alessandro Baudi di Vesme testimoniò la longevità di quella tradizione erudita cui andava il merito indiscusso di aver gettato le basi per gli studi sulla cultura figurativa regionale con un intervento magistrale dedicato ai materiali bibliografici e archivistici per la storia dell'arte locale⁷, Lisetta Ciaccio, cresciuta insieme con Pietro Toesca alla scuola di perfezionamento di Venturi, presentò una relazione sugli scambi tra l'arte piemontese e l'arte straniera che, pur valendosi di un solido inquadramento storico-documentario, si incardinava su una serrata trattazione dei problemi stilistici⁸.

I lavori preparatori per il convegno erano iniziati in primavera. A Vesme, «studio dei Van Loo e di altri maestri stranieri a Torino», Venturi si era subito raccomandato perché il suo contributo avesse il

³ A. VENTURI, [Discorso introduttivo], in *L'Italia e l'arte straniera 1922*, p. 14.

⁴ Arte paleocristiana e medievale; Rinascimento; arte dei secoli XVII, XVIII e XIX; problemi generali e questioni di metodo. Quest'ultima riprendeva e sviluppava i concetti esposti da Venturi durante la giornata di chiusura del precedente convegno di Monaco di Baviera. Cfr. A. VENTURI, *Il IX congresso storico artistico internazionale in Monaco di Baviera*, in «L'Arte», n.s., a. XII, f. 5, 1909, pp. 395-397.

⁵ Proprio nel 1912 usciva la quarta edizione dell'*Estetica*: B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano 1902 (ed. consultata a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990).

⁶ GIOVANNINI LUCA 2013a, pp. 33-41; A. PERONI, *Pietro Toesca ai congressi internazionali di storia dell'arte di Monaco (1909) e di Roma (1912)*, in Crivello 2011, pp. 47-54.

⁷ BAUDI DI VESME 1922, pp. 501-506.

⁸ L. CIACCIO, *La pittura del Rinascimento nel Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera*, in *L'Italia e l'arte straniera 1922*, pp. 276-280. Sulla studiosa cfr. F. FANTINO, «Per me purché si tratti di storia dell'arte lavoro sempre con piacere»: profilo di Lisetta Ciaccio attraverso il carteggio con Adolfo Venturi, in S. La Barbera (a cura di), *Enrico Mauceri (1869-1967): storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), Flacconio, Palermo 2009, pp. 361-366.

«carattere di internazionalità» richiesto dall'occasione⁹. Per assicurare omogeneità di forma al progetto di edizione delle fonti e fornire ai comitati regionali un modello per la stesura degli elenchi, il modenese gli aveva anche chiesto di stilare in tempi rapidi il programma dettagliato per il Piemonte¹⁰. Purtroppo le indicazioni richieste da Venturi rimasero disattese: in quei mesi, infatti, era stato avviato l'adeguamento strutturale dei locali della Regia Pinacoteca, e quella gravosa incombenza impedì a Vesme non soltanto di presentare la sua relazione, poi svolta dalla Ciaccio¹¹, ma anche di stendere il regesto domandatogli dal collega, che decise di ripiegare sul programma di Iginio Benvenuto Supino sulle fonti dell'arte pisana, subito diramato come schema di riferimento a tutte le commissioni regionali¹². Mentre Vesme annunciava che il comitato per il Piemonte e la Liguria sarebbe stato formato solo da lui stesso e da Pietro Toesca¹³, la prima stesura del saggio introduttivo all'elenco delle fonti venne spedita a Roma soltanto in agosto, con l'autorizzazione a effettuare i cambiamenti necessari e con le scuse per aver inviato «una cosa tanto meschina»¹⁴. Lo studioso torinese accettò tuttavia di presiedere la IV sezione del congresso (metodica storico-artistica; provvedimenti generali per le opere d'arte; ricerche di tecnica artistica; organizzazione del lavoro comune), che per l'appunto avrebbe accolto l'edizione dei materiali documentari e che venne introdotta da Venturi con la presentazione del *Programma generale per l'edizione delle fonti della storia dell'arte italiana*¹⁵.

Già affrontato dalle altre discipline storico-umanistiche e condiviso da più realtà geografiche della Penisola negli anni postunitari, ai primi del Novecento il tema della pubblicazione delle fonti godeva di un rinnovato credito sia in Italia sia all'estero, grazie agli studi della Scuola di Vienna e di Julius von Schlosser in particolare¹⁶. Come auspicava

⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 8, lettera di Venturi a Vesme del 23 aprile 1912. Sulla corrispondenza tra Vesme e Venturi in merito al congresso v. GIOVANNINI LUCA 2013b, pp. 229-231.

¹⁰ «Fornirai dapprima la bibliografia storico-artistica piemontese - precisava Venturi - e cioè l'elenco bibliografico di tutti quanti gli scritti a stampa aventi documenti tratti dagli archivi. A ogni notizia di libro, fai seguire un'indicazione dei documenti pubblicati e del metodo della pubblicazione. Quindi, composto l'elenco, dai una notizia delle fonti archivistiche piemontesi e delle ricerche che, o per tua propria cognizione, o presumibilmente, si possono fare con qualche speranza d'un utile ricavato»: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 8, lettera di Venturi a Vesme del 23 giugno 1912.

¹¹ Ivi, bozza di lettera di Vesme a Venturi, s.d.

¹² Ivi, lettera di Roberto Papini, nominato segretario generale del convegno, a Vesme del 23 maggio 1912.

¹³ Ivi, lettera di Vesme a Papini del 19 giugno 1912. Toesca fu in seguito sostituito da Orlando Grosso.

¹⁴ Ivi, bozza di biglietto di Vesme a Papini del 10 agosto 1912.

¹⁵ A. VENTURI, *Programma generale per l'edizione delle fonti della storia dell'arte italiana*, in *L'Italia e l'arte straniera 1922*, p. 497.

¹⁶ Su Julius von Schlosser cfr. J. VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendlandischen Mittelalters: ausgewählte Texte des IV bis XV Jahrhunderts*, Carl Graeser, Wien

Venturi nel suo discorso tenuto durante la seduta inaugurale del convegno, i documenti potevano trovare finalmente il loro interprete nello storico dell'arte, depositario delle competenze storiche e dei codici interpretativi necessari affinché «la materia che pare bruta e grezza allo scavatore [brilli], anche prima di essere detersa dal terriccio, agli occhi dello studioso del minerale, che ne intravede la forma dei cristalli e quasi il loro fulgore». Solo dall'accordo tra le discipline, aveva concluso Venturi, dal «contemperamento delle ricerche indirette e dirette sulle opere d'arte, esterne e interne», sarebbe arrivata nuova forza agli studi¹⁷.

L'elenco dei materiali bibliografici e archivistici presentato da Vesme si collocava nel solco di quel filone locale di ricerche filologiche che era stato avviato da Vernazza a fine Settecento e si era alimentato delle esplorazioni di numerosi ricercatori subalpini nella seconda metà del secolo successivo¹⁸. Su queste basi, il conte torinese aprì la sua relazione con un accorato appello che evidenziava la condizione di emergenza in cui versava il Piemonte:

«La regione piemontese, come, fra le consorelle italiane, fu in ordine di tempo una delle ultime a essere ravvivata dalla ridente luce del Rinascimento delle arti, così fu pure una delle ultime che si sia rivolta allo studio delle manifestazioni del bello nel suo territorio. [...] A provare quanto sia stata in Piemonte la trascuranza delle antiche memorie artistiche basterà un esempio. Fra i maggiori pittori nati in Piemonte o in Monferrato sono Martino Spanzotti, Defendente Ferrari e Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma. Ebbene, dei primi due sino a pochi decenni addietro s'ignorava persino il nome; e del Sodoma, se non s'ignorava il nome, si era dimenticato che egli era piemontese. [...] In questi ultimi anni videro la luce numerose e talora pregevolissime monografie sulle arti della regione. È tuttavia ancora desiderata un'opera che metta a disposizione degli studiosi, comprese in un corpo unico, le fonti alle quali necessariamente deve attingere chi intende occuparsi dell'arte in Piemonte, in Monferrato e in Savoia. Siccome una tale opera, che pure sarebbe di straordinaria utilità, tarderà probabilmente ancora non pochi anni ad apparire, confidiamo che il seguente saggio di bibliografia possa intanto renderne meno sensibile la mancanza»¹⁹.

In forza della sua esaustività il resoconto, seppur suscettibile di alcune integrazioni²⁰, costituiva il punto di partenza fondamentale per valuta-

1896 (ed. it. consultata Id., *Quellenbuch: repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale, secoli IV-XV*, a cura di J. Vegh, Le lettere, Firenze 1992, pp. XV-XXX); G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Novara 1995, pp. 30-35, 43-44 e MEYER 2014b, pp. 244-257 (*Una storia dell'arte imperiale: la Scuola viennese di storia dell'arte*).

¹⁷ A. VENTURI, *Seduta inaugurale*, in *L'Italia e l'arte straniera 1922*, p. 13.

¹⁸ Si rimanda al Paragrafo 1.2.

¹⁹ BAUDI DI VESME 1922, p. 501.

²⁰ La bibliografia indicata da Vesme non comprendeva le recensioni e gli articoli apparsi su quotidiani o su periodici generici. Tra le fonti non indicate, ma da lui senza dubbio conosciute e consultate, si segnalano: B. BERENSON, *North Italian painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's sons, New York and London 1907; C. RICCI, *L'arte nell'Italia settentrionale*, IAG, Bergamo 1908; Id., *Lombardia, Piemonte e*

re criticamente lo stato degli studi sull'arte in Piemonte fino al primo decennio del XX secolo²¹. Oltre ai fondi archivistici allora acquisiti come riferimenti di prima mano, la sequenza dei contributi a stampa segnalati da Vesme consente ancora oggi di delineare il quadro completo dei temi più frequentati e degli autori che avevano trattato argomenti di ambito subalpino, tanto da permettere una riflessione a più livelli sul grado di accoglienza e sulle modalità di ricezione riservate ai fatti e ai protagonisti del Rinascimento artistico piemontese, all'interno di una più generale riflessione sulle arti di quell'epoca in Italia²².

4.2. Lo stato delle ricerche. Il fronte regionale

4.2.1. La «scoperta del Piemonte» tra documenti e territorio

A partire dalle esplorazioni territoriali di Francesco Gamba e da quelle documentarie di Luigi Bruzza a cui attinse Giuseppe Colombo²³, le ricerche individuali che avevano lavorato in Piemonte al recupero della cultura figurativa locale erano andate progressivamente innestandosi sugli obblighi di catalogazione previsti dalla Direzione Generale delle Belle Arti, che dal 1876 erano assegnati alle Commissioni conservatrici provinciali dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità²⁴. Insistendo sull'attività di

Liguria, IIAG, Bergamo 1911; P. TOESCA, *Aosta*, Calzone, Roma 1911; L. GIELLY, *Giovan Antonio Bazzi dit le Sodoma*, Plon, Paris 1911; H. HAUVETTE, *Le Sodoma: biographie critique*, Laurens, Paris 1911. Va rilevata inoltre l'assenza di alcune guide storiche delle città piemontesi, con buona probabilità note a Vesme ma verosimilmente da lui giudicate non idonee a essere inserite in una bibliografia "ufficiale" sulla storia delle arti in Piemonte, che doveva contenere soltanto i contributi costruiti sulla documentazione d'archivio, come richiesto da Venturi: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 8, lettera di Venturi a Vesme del 23 giugno 1912.

²¹ Il manoscritto originale è oggi conservato nel cosiddetto "Schedario Rovere": Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", sc. "Piemonte I", Bibliografia generale del Piemonte, Repertori bibliografici, 61 bis. Schedario delle fonti e della bibliografia per la storia dell'arte in Piemonte (atti congresso internazionale Roma 1912).

²² Le fonti indicate si conservavano a: Torino, presso l'Archivio di Stato di Torino, la Biblioteca Reale, l'Accademia delle Scienze, gli archivi parrocchiali; Casale Monferrato, presso l'archivio comunale; Novara, presso l'archivio notarile; Varallo, presso l'archivio notarile; Vercelli, presso gli archivi comunale, notarile, parrocchiali e dell'Ospedale maggiore. Cfr. BAUDI DI VESME 1922, p. 502. Sulla fortuna degli studi sul Rinascimento in Italia a partire dalla metà dell'Ottocento rimando a MEYER 2014a, pp. 210-215 (*Il "battesimo" del Rinascimento e la storia della cultura*), con bibliografia.

²³ BARELLI 1987, pp. 65-81.

²⁴ RICCI MASSABÒ 1981, pp. 47-48. La prima Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Torino era formata da Francesco Gamba, Carlo Felice Biscarra, Edoardo Arborio Mella, Enrico Gamba, Bartolomeo e Andrea Gastaldi, Federico Pastoris, Carlo Ceppi e Vittorio Avondo. Per la composizione delle altre commissioni v. M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. 1. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le

inventariazione attraverso la schedatura, le riforme strutturali dell'amministrazione centrale avevano infatti giocato un ruolo non secondario nell'intensificare e far convergere verso un coordinamento istituzionalizzato gli sforzi di mappatura dei beni storico-artistici diffusi sul territorio.

La fondazione nel 1874 della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino²⁵ - diretta per statuto «non solo a fare ricerca e studio di monumenti storici antichi, ma anche a scoprire, esaminare e curare la conservazione dei capolavori artistici del Medio Evo e del Rinascimento sparsi in questa provincia»²⁶ - aveva in questo senso costituito la prima risposta concreta alle istanze congiunte di salvaguardia e di conoscenza di quella porzione di patrimonio appartenente alla cronologia giudicata più adatta a illustrare l'identità regionale, vale a dire il Quattro e il Cinquecento²⁷. Il potenziamento delle iniziative, divulgate con la pubblicazione degli «Atti» della Società, si era giovato nel frattempo dell'apporto dei consorzi che erano andati man mano costituendosi nelle altre circoscrizioni²⁸.

Sotto un cappello di rivendicazione culturale che includeva la riscoperta di una stagione artistica ben precisa, sui due versanti della tutela e della ricerca si erano in seguito aggregati progetti di diversa natura, promossi dagli istituti governativi, dalle amministrazioni municipali, dalle società e dalle deputazioni di storia patria, nonché dai singoli studiosi²⁹. Gli esiti delle prime indagini erano stati resi noti durante la mostra di arte antica inaugurata a Torino nel 1880 alla Quarta Esposizione di Belle Arti, dove la sezione di pittura aveva ospitato opere ascritte a Barnaba da Modena, Giorgio Turcotto, Macrino d'Alba, Gaudenzio Ferrari, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone, Bernardino Lanino e Tanzio da Varallo³⁰. Il catalogo aveva rimarcato la centralità dei propositi di orgogliosa riabilitazione che avevano informato l'evento³¹: l'obiettivo era quello di sfatare l'opinione, presto divenuta pregiudizio a seguito della

province di Firenze e Pistoia, Firenze 1987, pp. 337-338.

²⁵ A. FABRETTI, *Introduzione*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. I (1875-1877), 1875, pp. 1-18.

²⁶ GAMBA 1876, p. 119.

²⁷ FAILLA 2011, pp. 119-137.

²⁸ Oltre agli «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino» (1874), tra i periodici fondati in questa stagione si annoverano: la «Rivista di storia, arte e archeologia della provincia di Alessandria» (1892), il «Bollettino storico bibliografico subalpino» (1896), il «Bollettino della Società tortonese di storia, arte ed economia» (1903), il «Bollettino storico per la provincia di Novara» (1907), «Alba Pompeia» (1908), l'«Archivio della Società vercellese di Storia e d'Arte. Memorie e studi» (1908).

²⁹ Sulla rinnovata fortuna delle tradizioni artistiche locali e sull'imporsi di una precisa istanza di rivendicazione identitaria dopo l'Unità si veda S. TROILO, *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Electa, Milano 2005. Cfr. inoltre ABRAM 2010/2011 e «Annali di critica d'arte», 2 voll., a. IX, 2013.

³⁰ *IV Esposizione Nazionale di Belle Arti. Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica*, V. Bona, Torino 1880, p. 60.

³¹ MICHELA 1880, p. 9; DI MACCO 1997, pp. 52-55; D'ITALIA 2009, pp. 29-41.

stigmatizzazione operata dall'abate Lanzi nella sua *Storia pittorica*³², secondo la quale «il Piemonte, dal Medio Evo in qua, fu ognora guerriero, ed artista mai. [...] Quanto vi è di meglio [...] tutto è lavoro di esteri»³³. Sulla stessa linea di intenti si era collocato nel frattempo il saggio di Francesco Gamba sull'arte antica in Piemonte, che aveva tracciato un primo quadro d'insieme delle vicende figurative locali auspicandone il rilancio anche sullo scenario internazionale³⁴.

Sullo scorcio del nuovo secolo, l'Esposizione di arte sacra, delle missioni cattoliche e delle opere di carità - allestita nel 1898 in concomitanza con l'Esposizione generale nazionale - rappresentò una buona occasione per divulgare l'incremento delle conoscenze, l'ulteriore affinamento dei metodi di indagine e lo sviluppo dei criteri espositivi maturati negli ultimi vent'anni in Piemonte³⁵. Oltre a presentare al pubblico le nuove acquisizioni del fronte storico-artistico, la mostra avrebbe dovuto facilitare, attraverso la partecipazione di alcuni collezionisti privati e di enti ecclesiastici, il faticoso lavoro di catalogazione dei beni diffusi sul territorio, allora di pertinenza dell'Ufficio regionale diretto da Alfredo d'Andrade, contestualmente chiamato a riprodurre in fotografia i beni esposti³⁶. Per la scelta delle opere da esibire nella I sezione, dedicata all'arte antica e moderna, la commissione preposta privilegiò la presentazione di manufatti di ambito regionale, compresi i codici miniati, vera novità dell'evento. L'ordinamento della pinacoteca fu curato da Vesme e da Vittorio Avondo³⁷.

I resoconti dettagliati di Antonio Taramelli, corrispondente de «L'Arte» per il Piemonte, restituiscono con accuratezza le tappe salienti dell'esposizione, non mancando di registrare gli inconvenienti con cui si era dovuto misurare il comitato organizzatore, tra i quali l'obbligo imposto da taluni proprietari di mantenere attribuzioni altisonanti «ma che hanno poco a vedere con una rigorosa critica d'arte»³⁸. La diffusa renitenza a

³² L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del diciottesimo secolo*, t. 2, Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1795-1796, pp. 348-363 (*Ove si descrivono le scuole bolognese e ferrarese e quelle di Genova e del Piemonte*).

³³ GAMBA 1876, p. 123.

³⁴ Id. 1880, pp. 527-593.

³⁵ DI MACCO 1997, pp. 55-57; D'ITALIA 2009, pp. 41-47.

³⁶ Tra gli intenti perseguiti dalla commissione preposta all'organizzazione della mostra vi era infatti anche quello di segnalare le opere di notevole valore artistico. In merito cfr. Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 20 novembre 1897 e *Mostra di arte sacra antica e moderna ed Esposizione nazionale in Torino*, Roma 1898 (estratto dal «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» del 17 febbraio 1898), conservato in Torino, ASTo, Corte, Archivi privati, Fondo D'Andrade, m. 28, f. 7.

³⁷ A. TARAMELLI, *Corriere del Piemonte. Alla vigilia dell'Esposizione*, in «L'Arte», n.s., a. I, f. 3-5, 1898, p. 178. Sulla varietà tipologica delle opere esposte cfr. *ivi*, pp. 177-182. Si veda inoltre F. CRIVELLO, *L'Esposizione di Arte Sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, vol. II, n. 1, 1997, pp. 97-143.

³⁸ «Ritardi di arrivo e mancate promesse hanno causato notevoli restrizioni;

consentire l'inventariazione dei beni pesò sui lavori preparatori tanto da compromettere la qualità dei dipinti e l'efficacia didattica ed estetica della presentazione scelta dai direttori della galleria e del Museo Civico di Torino, responsabili dell'ordinamento ma non dell'assenza di opere di buona fattura. «Di quadri - commentava Venturi - è quasi meglio non parlarne, ad eccezione di alcune pitture di scuola piemontese: un Defendente Ferrari, appartenente alla cattedrale d'Ivrea, [...] due tavole di Bernardino Lanino. [...] E queste pitture si trovano in mezzo a cattive cose, a copie e a quadri spelacchiati e ridipinti, che parevano usciti dalla bottega di un rigattiere. Ma consolava di veder in una stanza vicina, in buon ordine, libri miniati, tra i più belli che vantino la biblioteca di Torino e le altre biblioteche d'Italia»³⁹.

Mentre la giornata inaugurale registrava un adeguamento al ribasso rispetto alle aspettative generali ed evidenziava, per la sezione specifica di pittura, le opportunità mancate a cui avevano concorso le resistenze dei prestatori, il perdurare di quel sentimento di fiero riscatto che aveva connotato le ricognizioni effettuate nei primi anni postunitari (e che fu ribadito dal comitato esecutivo)⁴⁰ veniva efficacemente evocato da Giovanni Cena nella presentazione di parte della documentazione fotografica realizzata da Secondo Pia a partire dal 1878 e giunta a un totale di 1.400 negativi:

«Non è molto che alcuni studiosi di storia e d'arte ebbero rivolta l'attenzione ad alcuni monumenti originali che s'incontravano qua e là nelle nostre province subalpine. [...] Queste occhiate rivolte quasi per caso invogliarono a ricercare, a radunar documenti, a classificare, fin che si vide con sorpresa che questa regione, la quale pareva dover essere per tradizione e per indole chiusa e refrattaria ad ogni influsso di gentilezza e d'arte, aveva avuto al contrario fin dal remoto medioevo un culto non fastoso, ma intimo, raccolto, profondo verso tutte le manifestazioni artistiche. Il Piemonte non solo non era privo di tradizioni, anche all'infuori delle scuole pittoriche medievale e cinquecentesche già riconosciute, ma ne appariva molto ricco. E gli studiosi s'incoraggiarono a vicenda nelle ricerche, diffusero la conoscenza dei monumenti più importanti, finché da

così pure spedizioni inaspettate causarono grandi mutazioni di posto, e hanno sconvolto in molte parti i piani e le disposizioni antecedentemente stabilite. Ciò spiegherà in parte se il programma di ordinamento sistematico, desiderato e voluto da molti dei cooperatori della mostra, non si poté effettuare completamente»: A. TARAMELLI, *Corriere del Piemonte. Dopo l'inaugurazione*, in «L'Arte», n.s., a. I, f. 3-5, 1898, p. 182. Per le opere esposte cfr. *ib.*, *I quadri antichi*, in *Arte Sacra. Esposizione Italiana. La mostra d'arte sacra antica*, Roux Frassati e c., Torino 1898, p. 107.

³⁹ A. VENTURI, *Corriere di Torino*, in «L'Arte», n.s., a. I, f. 10-12, 1898, pp. 457-458.

⁴⁰ «Si darà mezzo alla regione subalpina di far conoscere e apprezzare il valore delle proprie opere pittoriche, sconosciute o mal note alla maggior parte del pubblico, e di dimostrare che, nell'amore dell'arte e nel culto del bello, il Piemonte, nonostante i continui travagli delle guerre, non fu secondo a verun'altra regione italiana»: *Esposizione italiana di arte sacra antica e moderna delle missioni e di opere cattoliche: programma e regolamento per le quattro sezioni di arte, di storia ed archeologia, di musica sacra e di applicazioni industriali*, Tip. Enrico Speirani, Torino 1897, p. 1.

ultimo una benemerita società si assunse perfino di organizzare ed agevolare quella che fu detta "la scoperta del Piemonte"⁴¹.

L'appuntamento espositivo assicurò lo svolgimento e la pubblicazione di nuove ricerche monografiche su Barnaba da Modena, Defendente Ferrari, Gandolfino da Roreto, Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino⁴². Nello stesso tempo, fece emergere la necessità non più eludibile di uno studio organico sulla scuola vercellese che, «poco conosciuta, trascurata, confusa con la lombarda [...] va or lentamente acquistando luce e gloria per la tenacia di alcuni studiosi, che la rivendicarono al Piemonte prima, come fece Roberto d'Azeglio, la documentarono dopo, con le ricerche del padre Bruzza, e ne scrivono un'accurata storia, come sta facendo il Baudi di Vesme»⁴³.

4.2.2. La questione dello stile

La presentazione delle indagini proseguì nel nuovo secolo, in parte sulle riviste specializzate, in parte sulle testate locali⁴⁴. Mentre lavorava

⁴¹ G. CENA, *Piemonte antico*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 239-240. In quest'occasione Pia presentò 600 fotografie di opere di arte sacra esistenti nelle province piemontesi: ivi, p. 240.

⁴² G.C. BARBAVARA, *Barnaba da Modena*, in *Arte Sacra* 1898, p. 216; ID., *Defendente de' Ferraris da Chivasso*, ivi, pp. 227-230; 242-248; 258-260; P. MASOERO, *Gaudenzio Ferrari-Bernardino Lanino*, ivi, pp. 262-264; G.C. BARBAVARA, *Gandolfino de' Roretis*, ivi, pp. 279-284.

⁴³ P. MASOERO, *La scuola vercellese e i suoi maestri*, ivi, p. 217.

⁴⁴ Tra i contributi pubblicati sui periodici italiani specializzati nell'ultimo decennio dell'Ottocento si annoverano: G. FRIZZONI, *L'arte in Valsesia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 5, 1891, pp. 313-327; A. MARAZZA, *I cenacoli di Gaudenzio Ferrari*, ivi, s. I, a. V, f. 3, 1892, pp. 145-175; G. BONOLA, *Il trittico di Borgomanero*, ivi, s. II, a. I, f. 5, 1895, pp. 329-342; G.F. DAMIANI, *Documenti intorno a un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, ivi, s. II, a. II, f. 4, 1896, pp. 306-313; U. FLERES, *Macrino d'Alba*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, pp. 67-98. All'inizio del nuovo secolo, sulle riviste italiane apparvero: L. CIACCIO, *Gian Martino Spanzotti, pittore, fiorito fra il 1481 e il 1524*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 11-12, 1904, pp. 441-456; G. ROSSI, *Un pittore piemontese in Provenza nel XV secolo*, in «Arte e storia», s. III, a. XXIII, f. 9, 1904, pp. 59-61; P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello della Manta nel Saluzzese*, in «L'Arte», n.s., a. VIII, f. 2, 1905, pp. 94-106; E. MILANO, *Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte*, in «Arte e storia», s. III, a. XXV, f. 21-22, 1906, pp. 179-184; P. TOESCA, *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari al Museo Nazionale di Firenze*, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 3, 1906, pp. 42-43; L. CIACCIO, *Macrino d'Alba*, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 10, pp. 149-153; A. MASSARA, *I primordi dell'arte novarese*, ivi, f. 11, 1906, pp. 170-173; f. 12, pp. 181-186; R. GIOLLI, *Appunti d'arte novarese. Macugnaga*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 9-10, 1908, pp. 71-72; E. MILANO, *Macrino di Alladio*, ivi, f. 11-12, pp. 86-90; R. GIOLLI, *Appunti d'arte novarese. La fortuna di Gaudenzio Ferrari*, ivi, f. 21-22, pp. 164-166; R. GIOLLI, *Appunti d'arte novarese. Uno dei primi cicli di pitture*, in «Rassegna d'arte», a. IX, f. 11, 1909, pp. 190-191; L. CIACCIO, *Gli affreschi di Santa Maria di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in «L'Arte», n.s., a. XIII, 1910, pp. 335-352; R. GIOLLI, *Appunti d'arte novarese*, in «Arte e storia», s. IV, a. XXIX, f. 11, 1910, pp. 339-340; E. MILANO, *Macrino d'alba e il suo ambiente*, ivi, f. 12, 1910, pp. 353-366; P. TOESCA, *Antichi affreschi pie-*

per rintracciare le emergenze figurative (pittoriche in particolare) di alcune circoscritte località o per ricostruire biografie e *corpora* di artisti⁴⁵, il *côté* regionale collaborò a vario titolo e con diversi gradi di ufficialità con le strutture periferiche della Minerva alla predisposizione degli elenchi degli oggetti d'arte e alla segnalazione delle urgenze sulle specifiche aree di competenza. Dalla metà del primo decennio del Novecento, l'ingresso di nuove risorse nelle file degli studiosi impegnati nell'esplorazione del territorio assicurò, insieme con l'intensificarsi delle pubblicazioni sui periodici a diffusione nazionale, una conduzione degli studi secondo consapevolezze disciplinari e criteri metodologici maggiormente affinati.

La percezione che il Piemonte continuasse a versare in una situazione critica per l'assenza di una ricostruzione organica del panorama artistico quattro-cinquecentesco apparve chiara anche alle nuove generazioni di storici dell'arte, che presto si allinearono alla posizione condivisa da più parti del fronte locale: la condizione negletta della regione subalpina doveva imputarsi a una "perdita di memoria", a una noncuranza storiografica collettiva, più che all'oggettiva mancanza di una tradizione figurativa. Per il Piemonte, scriveva la Ciaccio nel 1904, «più ponte di contatto che non barriera di divisione, [...] il buio in cui siamo [...] è più che altro dovuto alle successive disastrose vicende politiche e all'incuria e indifferenza del popolo pedemontano dei secoli posteriori, che quasi tutto ha lasciato andare in rovina e tutto ha dimenticato se non i nomi dei due soli artisti che, varcati i confini della regione, sono entrati gloriosamente a far parte della storia artistica di altre terre d'Italia: Gaudenzio Ferrari di Valduggia e il Sodoma di Vercelli». L'esempio di Defendente Ferrari, opportunamente scelto dalla studiosa «per dare l'idea di ciò che ha potuto l'oblio nella storia artistica del Piemonte» e del quale veniva sancita la riabilitazione critica, ribadì a un tempo la piena legittimazione delle ricerche sul patrimonio artistico piemontese e l'urgenza con cui esse dovevano essere intraprese⁴⁶.

La premessa apriva nuovi spazi per un'analisi del profilo di Giovanni Martino Spanzotti, del quale venivano ripercorsi gli studi più recenti e si ampliava il catalogo delle opere, assegnando per la prima volta alla sua mano il ciclo di affreschi dell'ex chiesa di San Bernardino a Ivrea. Le parole di denuncia che avevano introdotto la disamina si trasformarono quindi in un invito a estendere le indagini verso il contesto di provenienza dell'artista: «Ora - osservava la Ciaccio - che sappiamo noi di que-

montesi. La chiesa della Missione a Villafranca, in «Atti della SPABA», vol. VIII (1910-1917), 1910, pp. 52-64; R. GIOLLI, *Appunti di arte novarese. Oleggio*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. V, f. 6 (giugno), 1911, pp. 207-212; E. MILANO, *Monumenti artistici in Saluzzo e nel suo territorio*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 3, 1912, pp. 77-85. A essi si aggiungono C. FACCIO, *Giovan Antonio Bazzi*, Gallardi e Ugo ed., Vercelli 1902; P. TOESCA, *Aosta*, Calzone, Roma 1911 e *Id.*, *Torino*, IIAG, Bergamo 1911 (d'ora in poi *Id.* 1911a e b).

⁴⁵ Per un elenco esaustivo cfr. BAUDI DI VESME 1922, pp. 501-506.

⁴⁶ CIACCIO 1904, pp. 441-442.

sta scuola piemontese (detta comunemente vercellese perché in Vercelli sappiamo aver risieduto maestri e scolari) di cui lo Spanzotti [...] dovette essere uno dei più puri rappresentanti? Ben poco, non essendo stata fin qui quasi nemmeno studiata: cosicché noi non siamo in grado di giudicare che cosa lo Spanzotti prendesse dai suoi maestri e che cosa creasse di suo»⁴⁷. Sulla scorta di un'attenta analisi stilistica, l'autrice concordava infine con Vesme⁴⁸ sull'ipotesi che nella bottega del maestro casalese si fossero formati Defendente Ferrari e Girolamo Giovenone, per poi ritornare sulle pitture eporediesi e, sulla base del confronto con il ciclo varalese di Santa Maria delle Grazie dipinto da Gaudenzio Ferrari, proporre per quest'ultimo un alunnato presso lo Spanzotti⁴⁹. «Così - concludeva la studiosa - la modesta personalità di Gian Martino Spanzotti acquista ben altra importanza di quanta non eravamo disposti ad accordargli: egli non ci appare più, quale ce lo potevamo immaginare, un mediocre maestro, [...] ma ci si rivela come uno stimato e meritevole caposcuola da cui furono nutriti tutti i maggiori artisti suoi corregionali della generazione successiva alla sua»⁵⁰.

Il riscatto della «pittura fiorita nei secoli XV e XVI nell'alto bacino del Po» continuò a essere il *leit-motiv* della relazione presentata dalla Ciaccio al convegno romano del 1912, dove ne vennero indagati i rapporti con l'arte straniera⁵¹. La prospettiva con cui fu trattato il tema denunciò una messa a fuoco più pertinente al nodo formale, posto al centro di una pratica storico-artistica che ormai era protesa verso il completo affrancamento sia dalle altre discipline storiche sia dalle teorie estetiche⁵². Sulla base di una conoscenza approfondita delle fonti figurative e documentarie, l'intervento individuò le cifre stilistiche, le consuetudini compositive e i modelli iconografici, propri dell'arte piemontese e sconosciuti in altri luoghi d'Italia, che la apparentavano alla pittura francese e a quella nordica. La regione subalpina fu nuovamente indicata come crocevia e area di circolazione di opere, di formule e finanche di artisti stranieri, e a titolo esemplificativo venivano citati gli ancora anonimi autori della *Trinità* del Museo Civico di Torino e della pala della Misericordia del duomo di Saluzzo (CN)⁵³. La geografia si poneva perciò come un fattore imprescindibile per spiegare, senza semplificazioni, le peculiarità della

⁴⁷ Ivi, p. 450.

⁴⁸ BAUDI DI VESME 1889, pp. 421-423.

⁴⁹ CIACCIO 1904, p. 455.

⁵⁰ Ivi, p. 456.

⁵¹ CIACCIO 1922, pp. 276-280.

⁵² M. ALDI, *Da Toesca a Venturi. Alle origini dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, in «Quaderni di storia dell'Università di Torino», a cura di A. d'Orsi, a. I, n. 1, 1996, pp. 187-204.

⁵³ Su Antoine de Lonhy v. G. ROMANO, *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in «Revue de l'art», n. 85, 1989, pp. 35-44; M. CALDERA, *Antoine de Lonhy*, in E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (a cura di), *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 2006), Skira, Milano 2006, pp. 333-355. Su Hans Clemer v. GALANTE GARRONE, RAGUSA 2002.

pittura piemontese di Quattro e Cinquecento, contrassegnata da «quel particolare carattere di esotismo che, mentre la distingue nettamente dalla pittura delle altre regioni d'Italia, non permette neppure di confonderne i prodotti con quelli di qualsiasi scuola d'oltralpe»⁵⁴.

Attraverso la nuova generazione di storici dell'arte l'opera di rivendicazione culturale posta in atto in Piemonte avviò un dibattito giocato sul piano formale. Con queste consapevolezze lavorò Pietro Toesca al volume dedicato alla città di Torino per la collana «Italia artistica»⁵⁵. L'occasione gli consentì di riaffermare la centralità della questione stilistica per la configurazione del quadro locale, al quale era necessario riconoscere una fisionomia distinta dalle altre culture figurative coeve, fossero esse italiane o straniere. Sull'autonomia formale che postulava la piena legittimità degli studi sul passato artistico della regione si imperniò perciò la trattazione, ancorché inevitabilmente stringata, proposta dallo studioso, che segnalava come sul finire del Quattrocento la pittura, «mercé l'attività di artisti locali, lasciava lentamente le vecchie forme goticheggianti e diventava sempre più affine a quella delle altre regioni nostre, pur mantenendo caratteri suoi»⁵⁶. Dopo aver ricordato gli affreschi della badia di Sant'Antonio di Ranverso, della chiesa di San Pietro a Pianezza (TO) e del castello della Manta (CN) per sottolineare «l'influenza della pittura oltremontana in Piemonte nel corso del Quattrocento anche in opere che si possono credere eseguite da artisti piemontesi e la persistenza dei convenzionalismi del tardo stile gotico», Toesca incentrò il suo contributo su Martino Spanzotti e la sua bottega, individuata come la fucina delle vicende figurative a cavallo dei due secoli, da cui «di certo passarono Defendente Ferrari e il Giovanone e anche il giovinetto Sodoma»⁵⁷. Al *corpus* del pittore chivassese, oltre a quello del suo maestro, si accennava nella presentazione sintetica dei caratteri distintivi della sua pittura. Di Defendente lo studioso non mancò di segnalare l'attrazione esercitata dai «piccoli dipinti, nei quali [...] mostra una fantasia ingenua, talvolta quasi puerile, ma fresca e piacevole, e sovente adopera audacie imprevedute di colorito, di luci, di espressioni»⁵⁸ riecheggiando, in maniera forse non casuale, il giudizio espresso qualche anno prima da Bernard Berenson⁵⁹. A Macrino d'Alba assegnò poi la palma dell'artista che si era appropriato più compiutamente dello stile del Rinascimento italiano, «creando un'arte che, sebbene eclettica, esplica un temperamento originale, di una austera severità»⁶⁰. Il confronto instaurato con le vicende della miniatura denunciò come fosse

⁵⁴ CIACCIO 1922, p. 280.

⁵⁵ TOESCA 1911b, pp. 40-47.

⁵⁶ Ivi, p. 40.

⁵⁷ Ivi, p. 41.

⁵⁸ Ivi, p. 46.

⁵⁹ *Infra*, Sottoparagrafo 4.3.2.

⁶⁰ TOESCA 1911b, p. 47.

in atto l'allargamento alla comparazione con gli altri percorsi della produzione artistica su cui, come è noto, confluivano le predilezioni dello studioso⁶¹.

In un contesto regionale che aveva eletto la stagione quattro-cinquecentesca a fulcro identitario del proprio passato artistico e punto di partenza per rivendicare al Piemonte uno statuto culturale ancora misconosciuto, la messa a fuoco di quell'epoca assumeva i toni di una consapevole presa di distanza dalla prospettiva storiografica nazionale che, influenzata dal giudizio lanziano, aveva generalmente soprasseduto sulle vicende subalpine, continuando ad avocare Giovanni Antonio Bazzi e Gaudenzio Ferrari rispettivamente alla scuola senese e a quella milanese e riscoprendo Macrino d'Alba alla luce di una formazione tutta romana⁶². All'inizio degli anni Dieci del Novecento, le trattazioni di Toesca e della Ciaccio si innestavano perciò con profitto sui risultati di chi aveva lavorato sino ad allora per il recupero della tradizione artistica piemontese e ampliavano in maniera considerevole il ventaglio dei temi, degli approcci e dei problemi da affrontare.

Mentre il dibattito andava addensandosi intorno alla questione dello stile, nell'opera di legittimazione degli studi sulla storia dell'arte locale un ruolo non secondario continuò a essere giocato dalla scoperta e dalla protezione materiale delle testimonianze figurative. Per comprendere le ragioni che ispirarono la selezione degli argomenti da approfondire e guidarono la scelta dei beni da conservare non si può infatti non tener conto del condizionamento reciproco che si pose in atto, in quegli anni, tra i progetti di conoscenza e i piani di salvaguardia del patrimonio artistico territoriale: una stretta interdipendenza senza la quale, per esempio, la parabola della fortuna critica e collezionistica di Defendente Ferrari potrebbe essere delineata solo in modo parziale⁶³; fortuna che ricevette puntuali sollecitazioni e conferme dall'emergere di numerosi dipinti riconducibili alla sua mano, mentre, come si è visto, i musei lavoravano per incrementare le proprie collezioni di scuola piemontese e gli enti di tutela concentravano le proprie strategie di conservazione e restauro su opere di pittura della stagione rinascimentale e, nello specifico, proprio sulla produzione del maestro chivassese.

⁶¹ L'anno seguente Toesca diede alle stampe *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912. Cfr. in proposito F. CRIVELLO, *Pietro Toesca e la miniatura. Note a margine degli studi giovanili*, in Id. 2011, pp. 79-86.

⁶² FAILLA 2011, pp. 119-137.

⁶³ BAIOTTO 2009, pp. 23-28 e F. FANTINO, *Defendente Ferrari e la critica d'arte nell'Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. III, 2007, pp. 175-197. Si veda per esempio il catalogo stilato da BARBAVARA 1898, pp. 158-160.

4.3. Tendenze, resistenze e omissioni della tribuna italiana ed europea

4.3.1. Problemi di legittimità critica oltre il Sodoma e Gaudenzio Ferrari

All'impegno profuso dagli studiosi e dagli eruditi locali per restituire al Piemonte una dignità di «scuola» distinta da quella milanese - nella quale la storiografia artistica aveva risolto con disinvoltura le maggiori vicende figurative del Rinascimento subalpino⁶⁴ - vennero ad aggiungersi alcune voci che, dall'Italia o dall'estero, affrontarono in vario modo la questione, esercitandosi nel tracciarne la storia per includerla nella nascente manualistica di settore o nella trattazione monografica dei profili ritenuti maggiormente rappresentativi.

In quale misura e su quali aspetti del Quattro e Cinquecento piemontese si concentrò l'attenzione dell'orizzonte extraregionale?

Dalla disamina delle fonti bibliografiche presentata da Vesme al congresso del 1912 si deduce che il fronte nazionale della ricerca storico-artistica partecipò alle indagini con pochi ma sintomatici lavori, quasi tutti concentrati su Gaudenzio Ferrari e sul Sodoma⁶⁵.

Escludendo per ovvie ragioni gli appunti di Giovan Battista Cavalcaselle - che di certo avrebbero acceso le curiosità di molti e alterato con buona probabilità il corso delle ricerche successive⁶⁶ - tra i contributi più significativi giunti da studiosi italiani vanno annoverati il resoconto di Gustavo Frizzoni del 1891 sulle sue esplorazioni in Valsesia e nel Vercellese⁶⁷ e il compendio di Corrado Ricci sull'arte dell'Italia settentrionale del 1908⁶⁸.

⁶⁴ FAILLA 2011, pp. 121-127.

⁶⁵ Gli articoli di seguito elencati consentono di cogliere il convergere delle attenzioni degli studiosi italiani sul Sodoma e sull'ambito gaudenziano: G. FRIZZONI, *Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solari illustrati in tre opere in Milano recentemente recuperate*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 4, 1891, pp. 274-286; Id., *Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini*, in «L'Arte», n.s., a. IV, f. 3-4, 1901, pp. 103-108; G. CAROTTI, *La cupola del santuario di Saronno e gli affreschi di Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 3-5, 1904, pp. 181-183; GIOLLI 1908, pp. 164-166; D. SANT'AMBROGIO, *La scoperta di due putti ad affresco ascrivibili a Gaudenzio*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 19-20, 1908, pp. 152-153; Id., *Bernardino Lanino a Vercelli*, in «Emporium», vol. XXVIII, f. 167, 1908, pp. 341-351; G. MARANGONI, *Bernardino Lanino a Legnano*, in «Rassegna d'arte», a. IX, f. 8, 1909, pp. 115-121; Id., *Girolamo Giovenone*, in «Emporium», vol. XXIX, f. 174, 1909, pp. 422-433; Id., *Il Lanino come pittore dell'infanzia*, in «Emporium», vol. XXXIII, f. 195, 1911, pp. 192-202; G.B. MANNUCCI, *Gli affreschi del Sodoma a Sant'Anna a Camprena*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 2, 1912, pp. 48-54.

⁶⁶ S. CURTO, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1981 e FAILLA 2011, pp. 129-137.

⁶⁷ G. FRIZZONI, *L'arte in Valsesia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 5, 1891, pp. 313-327.

⁶⁸ RICCI 1908; Id. 1911.

Le pubblicazioni di Frizzoni si erano giovate delle ricognizioni territoriali che nel secondo Ottocento lo avevano portato ad attraversare il Piemonte da Novara a Torino, da Alba a Varallo⁶⁹. L'interesse riservato all'area vercellese e a Gaudenzio Ferrari e alla sua cerchia era stato preceduto da quello per il Sodoma: a questi il conoscitore aveva dedicato un articolo nel 1871, nel quale erano state riportate le indagini documentarie di Luigi Bruzza che avevano chiarito i natali piemontesi del pittore e il suo tirocinio presso Martino de Spanzotis⁷⁰. Nell'ultimo decennio del secolo lo studioso bergamasco era ritornato sul Bazzi con il secondo dei cinque scritti inseriti nell'*Arte italiana del Rinascimento*⁷¹, mentre i risultati delle sue indagini in Valsesia, già riferiti su «Arte e Storia» (1885), venivano integrati nel 1891 ne «L'Archivio storico dell'arte»⁷².

L'opera che avrebbe tuttavia contribuito in maniera decisiva alla diffusione della conoscenza della storia artistica del Piemonte fu la trattazione inserita da Ricci nel volume sul Nord Italia pubblicato alla fine del 1908, che afferiva alla collana di storia generale dell'arte «Ars una: species mille» e aveva tra le sue finalità proclamate quella di restituire in forma compendiarie le notizie principali sulle vicende artistiche delle diverse regioni della Penisola⁷³. Il funzionario ravennate scelse di aprire il capitolo dedicato al Piemonte dall'epoca romana sino alla fine della Rinascenza riprendendo il motivo intonato dalla maggior parte dei ricercatori subalpini sulla mancanza di studi adeguati⁷⁴. Ricci ammetteva tuttavia che «la storia pittorica del Piemonte si delinea dopo la metà del XVI secolo ed appare generalmente storia slegata di artisti influenzati ora da maestri toscani, ora da lombardi o da fiamminghi o, su tutto, da francesi: una storia che non riesce a definire in modo chiaro nemmeno una scuola, se non forse per breve tempo e per qualche carattere quella di Vercelli». Nel suo saggio, l'autore passava in rassegna gli artisti piemontesi della stagione rinascimentale senza affiancare all'analisi critica alcun giudizio di tipo estetico, come invece avrebbe fatto nel 1928 nel volume sulla pittura del Cinquecento in Italia settentrionale⁷⁵. Del Monferrato vennero ricordati Defendente Ferrari (autore di «un numero infinito di opere - se ne conoscono oltre ottanta!» ma non per questo indenne

⁶⁹ LACCHIA 2003, p. 33.

⁷⁰ G. FRIZZONI, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma, secondo recenti pubblicazioni e nuovi documenti*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti», vol. XVII, f. 8, 1871, pp. 758-806; 761.

⁷¹ *Id.*, *Arte italiana del Rinascimento*, Dumolard, Milano 1891.

⁷² *Id.*, *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni fotografiche del cavalier Ambrosetti*, in «Arte e Storia», s. I, a. VII, n. 28, 1888, pp. 221-222.; *Id.* 1891, pp. 313-327.

⁷³ L'opera fu tradotta nel 1911 in tedesco, inglese e francese e nel 1914 in spagnolo.

⁷⁴ «Il Piemonte e la Liguria non hanno certo nella storia dell'arte le pagine che vi contano le altre regioni dell'alta Italia e dell'Italia centrale: ma non è lecito, per questo, dire che mancano d'arte. È lecito piuttosto lamentare che l'arte non vi sia stata ancora studiata come meritava, perocché in ciò sta per molto la ragione dell'oblio in cui solitamente Liguria e Piemonte vengono lasciati»: RICCI 1908, p. 242.

⁷⁵ C. RICCI, *La pittura del Cinquecento nell'alta Italia*, Pantheon, Roma 1928.

dall'oblio storiografico)⁷⁶, Martino Spanzotti (indicato come maestro del chivassese, oltre che di Girolamo Giovenone e del Sodoma, e al quale si ascrivevano gli affreschi di San Bernardino a Ivrea) e Macrino d'Alba (artista non tanto «da riferirsi all'arte paesana quanto all'umbro toscana fiorentine in Roma verso la fine del secolo XV»).

In relazione agli artisti attivi nel Novarese e nel Vercellese, Gaudenzio Ferrari e Bazzi erano segnalati come i due pittori «veramente grandi», che «se anche finirono per appartenere alla scuola lombarda, là [a Vercelli] però ebbero nascita e inizio artistico». Dopo aver riferito delle attività degli Oldoni, dei Giovenone, dei Lanino e citato Eusebio Ferrari e Daniele de' Bosis, Ricci trattava diffusamente dei «due eroi: il Sodoma e Gaudenzio», specificando che il secondo di essi «sarebbe da includer meglio nell'arte lombarda (dell'arte lombarda ci sembra anzi il maestro più grande), ma a noi piacque di parlarne qui, sia perché v'ebbe i primi insegnamenti, sia perché a Vercelli tenne per parecchio tempo aperta una bottega». Il capitolo si chiudeva con un puntuale corredo bibliografico, che confermava la scrupolosa esplorazione condotta da Ricci sulla documentazione di riferimento⁷⁷. La sua netta predilezione per Bazzi e Ferrari veniva riaffermata anche l'anno seguente nella curatela della riedizione del manuale sul Rinascimento italiano di Anton Springer, dove il ravennate scelse di ridurre la rapida segnalazione delle vicende artistiche piemontesi a questi due pittori soltanto⁷⁸.

A fronte di un modello storiografico che sulle premesse di Jacob Burckhardt andava precisando confini e caratteri del «Rinascimento italiano»⁷⁹, anche l'osservatorio internazionale partecipò all'avanzamento delle ricerche sull'arte in Piemonte con lavori per lo più diretti a restituire le biografie e i cataloghi dei pittori che meglio corrispondevano a quel canone: Gaudenzio Ferrari, ancora una volta, ma soprattutto Giovanni Antonio Bazzi⁸⁰, con qualche estempo-

⁷⁶ Id. 1908, p. 249. Per le citazioni seguenti: *ivi*, pp. 249-253.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 254-258.

⁷⁸ A. SPRINGER, *III. Il Rinascimento in Italia*, a cura di C. Ricci, IIAG, Bergamo 1909, pp. 321-326.

⁷⁹ J. BURCKHARDT, *Die culture der Renaissance in Italien*, Schweighauser, Basel 1860 (trad. it. consultata ID., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Newton Compton, Roma 2010); F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Utet, Torino 1979, pp. 174-177 e MEYER 2014a, pp. 210-215.

⁸⁰ Tra gli studi stranieri di questi anni dedicati a Gaudenzio Ferrari e Sodoma vanno ricordati: C.J. FFOULKES, *Esposizioni di arte italiana a Londra*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. I, f. 4, 1894, pp. 249-260; H.F. COOK, *Les trésors de l'art italienne en Angleterre: l'école milanaise*, in «La Gazette des Beaux-Arts», t. XXI, 1899, pp. 21-32; L. PRIULI BON, *Sodoma*, George Bell and sons, London 1900; L.M. RICHTER, *Über Jacopo della Quercia's einfluss auf Sodoma*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», t. XII, 1900, pp. 244-248; R.H.H. CUST, *Il polittico della Santissima Annunziata in Pontremoli*, in «Rassegna d'arte», a. IV, f. 4, 1904, p. 56; Id., *Il primo maestro del Sodoma*, in «Arte antica senese», 1904, pp. 123-139; E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, George Bell and sons, London 1904; R.H.H. CUST, *Alcuni disegni del Sodoma*, in «Rassegna d'arte», a. V, f. 7, 1905, pp. 106-108; Id., *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled "Sodoma": the man and*

ranea incursione su altri artisti (Eusebio Ferrari e Macrino d'Alba)⁸¹.

Alla fine dell'Ottocento, nella medesima matrice culturale che aveva obliterato la storia artistica subalpina Eugène Müntz aveva trovato giustificazione e conforto per dichiarare, all'interno dei suoi monumentali volumi sulla storia dell'arte pubblicati da Hachette a partire dal 1889, la sostanziale irrilevanza del Piemonte nel quadro di un Rinascimento artistico ancora univocamente inteso nella sua declinazione classicista, lettura che agì da discriminare nella selezione degli autori e delle geografie meritevoli di approfondimento:

«Il y a loin de l'activité, par fois un peu inquiète, mais somme toute si féconde, qui caractérise la Lombardie, à l'indifférence des provinces limitrophes, le Montferrat et le Piémont. Ces populations pauvres, arriérées, profondément attachées à leur foi [...] s'ébranlèrent lentement, péniblement. Qu'elles ne manquassent pas toutefois de dispositions pour les arts, l'exemple des Sodoma et des Gaudenzio Ferrari le prouva brillamment dans la suite. [...] Dans la peinture, le mouvement ne s'accroît également que pendant les dernières années du quinzième siècle, avec Macrino d'Alba, [...] avec Defendente de Ferrari, de Chivasso, [...] et surtout avec le Sodoma, qui porta si loin la réputation de sa patrie, Verceil. [...] Un critère bien autrement sûr de la fécondité d'une école c'est la multiplicité des ces branches accessoires: [...] la gravure, [...] la tapisserie, la miniature, la marquerie, etc. Est-il nécessaire d'ajouter qu'à cet égard les provinces dont nous cherchons à définir le rôle ont fait preuve pendant toute la Première Renaissance d'une absolue stérilité?»⁸².

the painter, 1477-1549, J. Murray, London 1906; W. SUIDA, *Die schulen der Lombardei, Piemonts und Liguriens*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXIX, 1906, pp. 164-173; A. MICHEL, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours publiée*. 3. *Le réalisme, les débuts de la Renaissance*, A. Colin, Paris 1907; R.H.H. CUST, *Sodoma and Beccafumi*, in «The connoisseur», a. VII, vol. XIX (settembre-dicembre), 1907, p. 194; J.A. RUSCONI, *Il Sodoma a Monteoliveto*, in «Emporium», vol. XXV, f. 145, 1907, pp. 24-40; E. JACOBSEN, *Sodoma und das Cinquecento in Siena: studien in der Gemäldegalerie zu Siena; mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde*, Heitz, Strasbourg 1910; L. GIELLY, *Le Sodoma. Trois jugements contestés sur sa vie et son oeuvre*, in «Revue de l'art ancien et moderne», t. XXVII, 1910, pp. 437-453; ID., *Les dessins attribués au Sodoma au Musée du Louvre et à l'école des Beaux-Arts*, in «Les Arts», a. IX, f. 98 (febbraio), 1910, pp. 23-27; A. SEGARD, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma et la fin de l'école de Sienne au XVIème siècle*, Henri Floury, Paris 1910; GIELLY 1911; HAUVETTE 1911; L. GIELLY, *Sodoma, à propos d'un livre récent*, in «Revue de l'art ancien et moderne», t. XXXI, 1912, pp. 219-234.

⁸¹ F. RIEFFEL, *Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie: Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XIV, 1891, pp. 275-292; S. BUTLER, *Ex Voto. Studio artistico sulle opere d'arte del Sacro Monte di Varallo e di Crea*, Miglio, Novara 1894; C. VON FABRICZY, *Mitteilungen über neue Forschungen: Die Wiederauffindung eines seither verschollen Werkes des piemontesischen Malers Macrino d'Alba*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXVIII, 1905, pp. 185-186; BERENSON 1907; S. WEBER, *Die Begründer der piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Heitz, Strasbourg 1911.

⁸² E. MÜNTZ, *La Renaissance, I. Italie. Les primitifs*, Hachette, Paris 1889, pp. 195-196; MEYER 2014b, pp. 274-285 (*La Francia e la volontà di egemonia culturale*).

Le considerazioni espresse sul Piemonte dallo studioso francese, che pure aveva ritenuto opportuno segnalare la produzione di Defendente Ferrari, erano state ribadite due anni più tardi nel volume *L'age l'or*:

«A l'effervescence qui caractérise le Milanais correspond la lourdeur des provinces voisines: le Piémont, les marquisats de Montferrat et de Saluces. Nous n'avons que peu de faits nouveaux à ajouter à ceux que nous avons rapportés dans notre précédent volume. L'apparition du Sodoma [...] et celle du suave, on serait tenté de dire du doux Gaudenzio Ferrari [...] voilà les deux événements les plus marquants dans les annales artistiques de ces provinces»⁸³.

Omissa di fatto la trattazione del Piemonte, nel suo volume sul tardo Rinascimento l'autore aveva infine celebrato Gaudenzio Ferrari come il fautore della Rinascenza artistica locale⁸⁴. Al Sodoma, di cui si era laconicamente indicato l'alunnato presso la bottega spanzottiana denunciando l'aggiornamento sulle ricerche apportato da Vesme, era stato invece dedicato un capitolo a parte nella scuola senese⁸⁵.

Nei primi anni del Novecento, all'indifferenza per i fatti figurativi piemontesi - che continuavano a non trovare posto nel quadro delle vicende artistiche nazionali - fece da contraltare la consistente fioritura di studi su Giovan Antonio Bazzi, artista su cui si avviarono alcuni dibattiti di respiro europeo.

Robert Henry Hobart Cust⁸⁶ rivestì un ruolo centrale non soltanto nella prosecuzione delle ricerche sul pittore vercellese, di cui scrisse una dettagliata monografia uscita nel 1906⁸⁷. Due anni prima il ricercatore anglosassone aveva infatti dedicato un lungo articolo a Martino Spanzotti in virtù del suo magistero sulla prima educazione del Sodoma⁸⁸. Apparso sul «Bulettno senese di storia patria» in concomitanza con il contributo di Lisetta Ciaccio su «L'Arte»⁸⁹, *Il primo maestro del Sodoma* aveva distesamente affrontato biografia e catalogo di Spanzotti, ripercorrendo e integrando le informazioni fornite da Luigi Bruzza sino ai contributi di Vesme e di Francesco Negri⁹⁰. Al pittore erano state ricondotte

⁸³ E. MÜNTZ, *La Renaissance. II. Italie. L'age d'or*, Hachette, Paris 1891, p. 308.

⁸⁴ ID., *La Renaissance. III. Italie. La fin de la Renaissance*, Hachette, Paris 1895, pp. 692-693.

⁸⁵ A Sodoma e alla scuola senese Müntz dedicò il Capitolo IV. Per le segnalazioni mutate da Vesme v. *ivi*, p. 516. L'indicazione nell'appendice bibliografica degli scritti di Francesco Gamba - ricordati insieme con quelli di Bruzza e di Colombo - conferma tuttavia che Müntz conosceva a fondo i testi di riferimento per il Piemonte.

⁸⁶ Su Cust (1861-1940) si veda la nota relativa in *Who Was Who among English and European authors, 1931-1949*, vol. 1, Gale Research, Detroit 1978, p. 376.

⁸⁷ CUST 1906, p. 2.

⁸⁸ ID., *Il primo maestro del Sodoma*, estratto dal «Bulettno senese di storia patria», a. XI, 1904, pp. 1-19.

⁸⁹ CIACCIO 1904, pp. 441-456.

⁹⁰ F. NEGRI, *Una famiglia di artisti casalesi*, in «Rivista di storia, arte e archeologia della provincia di Alessandria», a. I, f. I, 1892, pp. 147-165.

le *Madonne col Bambino* della pinacoteca di Torino e dell'Accademia Albertina, la cosiddetta Pala Tana del battistero della collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri, la *Genealogia della Vergine* della chiesa di Sant'Antonio a Casale Monferrato e la *Pietà* della chiesa del Gesù nella stessa città. Apparentato dal punto di vista stilistico alle formule lombarde, veneziane e francesi, Spanzotti era stato presentato come il primo maestro di Defendente Ferrari, oltre che del Sodoma, sulla scorta della proposta avanzata da Vesme nel 1889⁹¹: alunnati che a giudizio dello studioso inglese permettevano al maestro casalese l'accesso di diritto alla storia della pittura⁹².

Giunta a sanare le imprecisioni del testo della contessa Priuli Bon⁹³, la monografia di Cust dedicata a Bazzi si inseriva perciò su quella traccia di indagini che era impegnata a far luce sul periodo piemontese del pittore. L'opera fu recensita su «Ausonia»⁹⁴ e su «L'Arte»⁹⁵ dalla Ciaccio, che celebrò il volume come un «vero modello del genere», lodando le puntuali ricognizioni sulla formazione di Sodoma che fino a quel momento era rimasta di fatto sconosciuta⁹⁶. Oltre alle indicazioni delle *authorities* che permettevano di ripercorrere tutta la bibliografia sino ad allora prodotta sull'artista, il volume ospitò infatti un lungo capitolo dedicato al suo primo apprendistato, nel quale Cust tracciò il profilo di Spanzotti in maniera diffusa e sulla base di indicazioni documentarie aggiornate⁹⁷.

Alla metà del primo decennio del XX secolo, la biografia del maestro casalese veniva ridisegnata storicamente sulla base di nuovi studi che finivano col riconoscergli un *corpus* di opere destinato nel tempo ad accrescersi in maniera esponenziale⁹⁸. Ciononostante, l'interesse della ricerca straniera per Spanzotti non sembrò andare oltre la tradizionale definizione di «maestro del Sodoma» che aveva innescato le prime ricerche su di lui in funzione di una migliore conoscenza della prima attività del Bazzi. Di quest'ultimo si continuava infatti a prediligere la ben più nota stagione senese, come dimostrato da George Francis Hill che, nella recensione al lavoro di Cust su «The Burlington magazine», sorvolò del tutto sulla prima formazione dell'artista vercellese⁹⁹.

Analoghi plausi ricevette nel frattempo la monografia di Ethel Halsey su Gaudenzio Ferrari¹⁰⁰. Secondo la Ciaccio il libro, dopo i documenti

⁹¹ CUST 1904, p. 17.

⁹² Ivi, p. 4.

⁹³ E. BRUNELLI, *Bibliografia artistica*, recensione a Priuli Bon 1900, in «L'Arte», n.s., a. IV, f. 7-8, 1901, pp. 277-278.

⁹⁴ L. CIACCIO, recensione a Cust 1906, in «Ausonia», a. I, 1907, pp. 197-199.

⁹⁵ EAD., recensione a Cust 1906, in «L'Arte», n.s., a. IX, 1906, p. 393.

⁹⁶ Ivi, p. 394.

⁹⁷ CUST 1906, pp. 33-51. Del volume si conserva una copia presso la sezione storica della Biblioteca della SBSAE del Piemonte.

⁹⁸ *Infra*, Paragrafo 4.5.

⁹⁹ G.F. HILL, recensione a Cust 1906, in «The Burlington magazine», a. III, n. 37, vol. IX, 1906, pp. 53-54.

¹⁰⁰ «It is a curious fact that the works of an artist of such magnitude as Gaudenzio

pubblicati da Giuseppe Colombo, raggiungeva finalmente lo scopo di colmare «una lacuna degli studi storico-artistici e a render popolare (almeno in Inghilterra) [...] la conoscenza dell'arte del nostro maestro». Il volume aveva tuttavia la pecca di aver «considerato Gaudenzio un po' troppo indipendentemente dall'ambiente locale, [...] omettendo di studiarlo abbastanza in relazione con tutta l'arte lombarda anteriore» e soprattutto con i corsi della storia artistica locale successiva: «Allo stesso modo - suggeriva la ricercatrice - non sarebbe stato fuor di proposito un accenno all'importanza capitale avuta [...] su tutta l'arte vercellese»¹⁰¹. Un'altra recensione apparve sulle pagine del «Burlington magazine», a firma di Herbert Cook, che conveniva con la collega italiana sulla mancata contestualizzazione del pittore. Dal testo traspariva la consapevolezza che al di fuori di una cerchia ristretta di studiosi le conoscenze su Gaudenzio Ferrari erano scarse, e che mancava il quadro su cui saldare opere e artisti gravitanti nella sua orbita: «Miss Halsey has rightly seen that her function is to rouse in her readers appreciation for an artist whom few know well, and many not at all, and she has certainly succeeded. [...] We wish the authorless had treated his immediate pupils and followers a little more fully»¹⁰².

Una lettura comparata dei bollettini bibliografici delle riviste italiane e straniere avvalorava la convinzione che, nonostante i nuovi approfondimenti, l'attenzione storico-critica rimanesse polarizzata sui profili già accreditati dalla letteratura esistente e stilisticamente più vicini ai modelli centro-italiani. Su tale esito non poté del resto non incidere la produzione tutt'altro che copiosa di contributi sull'arte piemontese. Lo studioso tedesco Wilhelm Suida, chiamato nel 1906 a riferire sulle novità editoriali nel campo delle ricerche sull'arte dell'Italia nord-occidentale dal «Repertorium für Kunstwissenschaft», segnalava per il Piemonte il progredire della conoscenza su Gaudenzio Ferrari e Sodoma ma ignorava gli articoli di Cust e della Ciaccio su Spanzotti e Macrino¹⁰³. Che a una scarsità reale di nuovi studi si aggiungesse una non sempre attenta frequentazione delle fonti esistenti lo dimostrò l'anno seguente anche André Michel, il quale decise di inserire Defendente Ferrari, Macrino d'Alba e Girolamo Giovenone insieme con Zanetto Bugatto, Bernardino Butinone e Bernardino Zenale nel novero indistinto dei pittori secondari che gravitavano nell'orbita lombarda, riservando a Gaudenzio Ferrari e al Bazzi una dettagliata trattazione a parte nel paragrafo dedicato agli allievi e ai collaboratori di Leonardo¹⁰⁴.

Il dibattito sul Sodoma si riaccese con forza nel 1911, quando comparve

Ferrari should in these days of universal research be little known to students, and practically unknown to the world at large»: HALSEY 1904, p. VII.

¹⁰¹ L. CIACCIO, recensione a Halsey 1904, in «L'Arte», n.s., a. VIII, 1905, pp. 232-234.

¹⁰² H. COOK, recensione a Halsey 1904, in «The Burlington magazine», a. II, n. 12, vol. IV, 1904, pp. 291-292.

¹⁰³ SUIDA 1906, pp. 164-173.

¹⁰⁴ MICHEL 1907, p. 265.

la monografia redatta da Louis Gielly, inserita nella collana «Les maîtres de l'art» e anticipata da alcuni articoli dello studioso¹⁰⁵. Come si leggeva nella prefazione, il volume intendeva affrontare e dirimere una volta per tutte la *vexata quaestio* intorno alla tradizionale collocazione del Bazzi tra i pittori leonardeschi, lettura avanzata da Giovanni Morelli, per lungo tempo sostenuta anche da Gustavo Frizzoni e non del tutto rifiutata neppure da Cust¹⁰⁶. Gli studi compiuti a livello locale, prima da Bruzza, poi da Vesme e infine dalla Ciaccio, che avevano ripercorso la prima attività del pittore rivendicandone l'appartenenza al Piemonte, offrivano al francese le basi per argomentare la tesi di piena estraneità del giovane Sodoma alla lezione di Leonardo da Vinci, non suffragata, a suo giudizio, né da testimonianze documentarie né da prove di evidenza stilistica¹⁰⁷. Il sospetto che il nome del Bazzi fosse stato usato da Morelli come «une sorte d'entrepôt obscur et provisoire où mettre les oeuvres d'auteur incertain»¹⁰⁸ chiudeva polemicamente la nota introduttiva, mentre il testo accoglieva il catalogo aggiornato delle opere del maestro vercellese riconosciute come autografe, organizzato secondo una traccia biografica. Sebbene ne ricordasse artisti «d'un cachet original, comme Girolamo Giovenone, Defendente et Eusebio Deferrari» nonché Gaudenzio Ferrari e Bernardino Lanino, il breve *excursus* sulla scuola di Vercelli inserito nel primo capitolo confermò che «la plus belle fleur de l'école [Giovanni Antonio Bazzi] ne devait point fleurir à Verceil»¹⁰⁹.

4.3.2. Le proposte di Bernard Berenson e Siegfried Weber

Benché Bernard Berenson si fosse premurato di avvertire il lettore dell'incompletezza del suo testo promettendone future revisioni e integrazioni¹¹⁰, *North Italian painters of the Renaissance* può essere considerato tra i pochi testi elaborati sulla scorta di effettive ricognizioni territoriali e di attente verifiche bibliografiche. Nonostante il taglio compendiarico, il volume riuniva inoltre, per la prima volta, i cataloghi di più artisti operanti in Piemonte tra Quattro e Cinquecento: Defendente Ferrari, Gaudenzio Ferrari, Girolamo Giovenone, Bernardino Lanino, Macrino

¹⁰⁵ GIELLY 1911; Id. 1910a, p. 23; Id. 1910b, n. 159, pp. 437-453, articolo nel quale l'autore esordì con l'interrogativo sull'alunnato di Sodoma presso Leonardo: «Le Sodoma fut un élève du Vinci? Aucun document, aucune attestation contemporaine n'en font foi. [...] Le Sodoma, comme son maître Spanzotti, ne connaît d'une façon précise ni le dessin, ni l'anatomie, ni la perspective».

¹⁰⁶ GIELLY 1911, p. 11; CUST 1906, p. 52.

¹⁰⁷ «C'était et c'est encore pour beaucoup d'écrivains un lieu commun que le Sodoma fut un élève du Vinci. On commence maintenant à abandonner cette opinion, que je tiens moi-même pour erronée. Monsieur Baudi di Vesme, directeur de la pinacothèque de Turin, revendique nettement l'origine artistique piémontaise du Sodoma»: GIELLY 1911, p. 8; 10.

¹⁰⁸ Ivi, p. 18.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 27-28.

¹¹⁰ BERENSON 1907, p. V.

d'Alba e il Sodoma, tutti ricondotti alla scuola di Vercelli. La necessità di agevolare il riconoscimento delle opere attraverso gli indici prevalse su una disamina approfondita delle loro biografie e dei contesti di formazione. L'assenza di Martino Spanzotti fu verosimilmente determinata anche da una precisa volontà del *connoisseur* di seguire le inclinazioni e le esigenze del mercato antiquario, da lui ben conosciuto e frequentato¹¹¹; a fronte di un catalogo spanzottiano esiguo e ancora in via di definizione, la presenza nelle raccolte italiane e straniere (inglesi in particolare) di un discreto numero di pitture di questi maestri dovette infatti rivelarsi come un fattore decisivo per la loro trattazione.

Giudicato interessante tanto per gli studiosi quanto per gli appassionati d'arte secondo quel rapporto di reciproco condizionamento tra fortuna critica e predilezioni collezionistiche che fu alla base dell'opera di Berenson, il Piemonte, in virtù della sua particolare condizione di crocevia culturale e artistico nella stagione rinascimentale («*encounter and mingling of art forms*»), poteva infatti costituire «*an important and even delightful field of study*»¹¹². Defendente Ferrari, «*the completest product of this movement*», ne costituiva per lo statunitense il principale rappresentante, il campione di un'arte che, seppur qualitativamente distante dalle eccellenze centro-italiane, si riscattava attraverso modi formali allo stesso tempo desueti e ammalianti¹¹³.

Pur non restituendo la complessità del contesto artistico regionale, il volume di Berenson rappresentò un ottimo veicolo di divulgazione e un'opportunità di aggiornamento per gli interlocutori stranieri. Le recensioni che gli furono dedicate colsero tuttavia soltanto in minima parte le novità relative al tema subalpino. Wilhelm Suida nel «*Repertorium für Kunstwissenschaft*» ignorò del tutto la parte dedicata al Piemonte, concentrandosi sull'area lombarda¹¹⁴. Nel frattempo, dalle pagine del «*Burlington magazine*» Roger Fry non riusciva a capacitarsi dell'interesse mostrato per un artista minore come «*Diffendente Ferrari*» se non imputandolo al gusto personale dello studioso nordamericano¹¹⁵. Analoga selezione venne operata dalla maggior parte delle testate italiane, che nel recensire il volume soprassedettero del tutto alle voci dedicate agli artisti piemontesi, come fece sulla «*Rassegna d'arte*» Giulio Carotti, che ritenne più rilevanti le notizie sulle regioni nord-orientali¹¹⁶.

¹¹¹ K. CLARK, *Bernard Berenson (1865-1959)*, in «*Obituaries*», 2008, pp. 95-108, con bibliografia; M.A. CALO, *Bernard Berenson and the twentieth century*, Temple University Press, Philadelphia 1994.

¹¹² BERENSON 1907, p. 122.

¹¹³ Ivi, pp. 122-123. Cfr. in proposito BAIOTTO 2009, pp. 26-28 e FANTINO 2007, pp. 195-196.

¹¹⁴ W. SUIDA, *North Italian Painters of the Renaissance*, in «*Repertorium für Kunstwissenschaft*», vol. XXXI, 1908, p. 476.

¹¹⁵ R. FRY, *The painters of North Italy*, in «*The Burlington magazine*», a. VIII, n. 60, vol. XXII, 1908, pp. 348-349.

¹¹⁶ G. CAROTTI, recensione a Berenson 1907, in «*Rassegna d'arte*», a. VIII, f. 1, 1908, p. V.

A fronte di un osservatorio sovranazionale selettivo e tiepidamente ricettivo verso la pluralità dei temi e dei problemi messi in campo dalle indagini sull'arte in Piemonte per quel periodo (la mancanza di uno studio sistematico, la diffusione non sempre puntuale delle ricerche condotte localmente, l'eterogeneità dei modelli alternativi al paradigma centro-italiano), il primo tentativo di restituzione analitica fu quello messo in atto da Siegfried Weber, autore nel 1911 della monografia dedicata ai fondatori della scuola artistica piemontese di Quattro e Cinquecento¹¹⁷.

Come dichiarato nella prefazione, il volume si proponeva di riscattare dall'oblio storiografico le vicende pittoriche di quella stagione e i loro protagonisti, e di offrire la rappresentazione d'insieme di una scuola pittorica non più identificata solo con Vercelli, bensì estesa all'arte dell'intera regione e dotata di una sua precisa identità stilistica. L'opera sembrava finalmente accogliere le istanze di riabilitazione da tempo invocate dagli studiosi piemontesi, e rinviava a una successiva pubblicazione l'approfondimento su Gaudenzio Ferrari e i suoi seguaci¹¹⁸.

Vercelli fu presentata come il primo centro della produzione artistica locale, per via dell'attività avviata in città da Boniforte Oldoni il Vecchio nella seconda metà del Quattrocento. Dopo aver passato in rassegna le pitture e i maestri giudicati più interessanti di quel secolo e avanzato alcune supposizioni sui loro riferimenti formali, Weber affrontò la descrizione del primo pittore realmente importante di quella stagione, Martino Spanzotti, responsabile dell'educazione del Sodoma e fautore dell'avvento del naturalismo pittorico in Piemonte. Sottolineata la disparità tra l'abbondanza di fonti rintracciate dalla storiografia e l'esiguo numero delle opere superstiti dell'artista, il ricercatore propose la sua personale ricostruzione del catalogo spanzottiano. Al casalese si riconducevano alcune pitture disperse e documentate dalle carte, oltre a quelle esistenti e già accreditate come autografe: *in primis* la *Madonna col Bambino* acquistata dalla Regia Pinacoteca di Torino nel 1899, che Weber avvicinava ai modi di Pinturicchio e Lorenzo di Credi e nella quale intravedeva alcune affinità con il *San Martino col mendico* allora nella collezione Arborio di Gattinara, da lui ricondotto a Boniforte Oldoni il Vecchio, che furono alla base della sua proposta di riconoscere in quest'ultimo il primo maestro di Spanzotti. Oltre alla *Madonna in trono* dell'Accademia Albertina, che Adolfo Venturi per primo aveva assegnato a Spanzotti, Weber segnalava per vicinanza stilistica lo scomparto con l'*Annunciazione* del polittico di Sant'Antonio a Casale Monferrato, alcune vetrate della sagrestia della chiesa del Pellegrino di Crea (AL) e, per la prima volta, la *Madonna* della chiesa di San Domenico (Fig. 13) di Trino (VC). A fronte della proposta di Lisetta Ciaccio di attribuire a Spanzotti gli affreschi di San Bernardino a Ivrea, Weber giudicava suoi i primi cinque episodi del ciclo ma ipotizzava per gli altri una collabora-

¹¹⁷ WEBER 1911. Ringrazio Serena D'Italia per aver messo a mia disposizione la traduzione italiana del testo.

¹¹⁸ Ivi, p. VII.

zione di bottega, fino all'avvicendamento di un altro maestro per le ultime scene del registro inferiore e per la *Crocifissione* centrale, più vicina a soluzioni gaudenziane.

Nell'analisi dell'ambiente vercellese, Weber diede ampio spazio anche all'attività di Eusebio Ferrari. All'unica opera allora nota del pittore, conservata alla Gemäldegalerie di Magonza, lo studioso affiancò l'*Adorazione del Bambino* in collezione Visconti a Casale Monferrato e la Pala Tana del battistero della collegiata di Chieri (Fig. 14). La proposta di riconoscere in lui, anziché nello Spanzotti, il primo maestro di Defendente Ferrari e di Gerolamo Giovenone fu ripresa e argomentata nel quarto capitolo, dopo l'analisi dell'opera di Macrino d'Alba, celebrato come il primo pittore piemontese del Rinascimento in senso proprio. Oltre a Jacobino Longo, Giovanni Perosino e Daniele de' Bosis, una trattazione approfondita fu naturalmente dedicata al maestro chivassese, il «più popolare degli artisti piemontesi»¹¹⁹, al cui già numerosissimo *corpus* Weber aggiunse il polittico della parrocchiale di Quargnento, nell'Alessandrino (Fig. 15)¹²⁰. Eludendo *in toto* la tesi sostenuta da Vesme e dalla Ciaccio, la questione della formazione di Defendente fu risolta nella corrente macriniana e nel magistero di Eusebio Ferrari. Nell'ultimo capitolo lo studioso affrontava infine la bottega vercellese dei Giovenone sulla scorta delle notizie documentarie fornite da Giuseppe Colombo, riaffermando anche per Girolamo lo svolgimento di un tirocinio presso quel maestro.

Die Begründer der piemonteser Malerschule venne subito recensito da Lorenzo Rovere nella «Rassegna bibliografica dell'arte italiana»¹²¹. Al di là delle confutazioni specifiche sul piano attributivo e filologico, l'*incipit* del testo evidenziava quale fosse la critica principale mossa al Weber: mentre denunciava senza mezzi termini «la fretta» con cui lo svizzero aveva «studiato il materiale necessario», Rovere sottolineava a un tempo l'assenza di un lavoro diretto e sistematico sulle testimonianze figurative e i benefici che tale verifica avrebbe potuto apportare alla riconfigurazione del contesto locale, costellato da personalità anonime e da altrettante opere non documentate dalle fonti, dal cui studio una monografia atta a metterne in luce gli autori non avrebbe dovuto prescindere. Documenti e territorio si configuravano come i due poli entro cui si sarebbe dovuta giocare la partita:

«Doveva trattarsi del primo lavoro complessivo sulla pittura piemontese e come tale avrebbe dovuto coordinare, integrare, completare i risultati dei non numerosi lavori precedenti sull'argomento. [...] Non ci dissimu-

¹¹⁹ L. ROVERE, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», a. XIV, f. 4-7, 1912, p. 46.

¹²⁰ Oggi riconosciuta come opera di Gandolfino da Roreto: cfr. la scheda di Simone Baiocco in G. ROMANO (a cura di), *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte meridionale*, CRT, Torino, 1998, p. 304.

¹²¹ L. ROVERE, *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», a. XIV, f. 11-12, 1911, pp. 137-146; Id. 1912, pp. 45-56.

lavamo la difficoltà di un simile lavoro. [...] Se adunque vi è in Italia una regione nella quale ancora ora chi voglia scrivere di storia dell'arte debba battere pazientemente città, borghi e villaggi, chiese e cappelle in luoghi anche remoti e disagiati, piccole collezioni locali generalmente non bene ordinate e senza ombra di cataloghi, debba dirigersi non tanto sulla scorta di precedenti ricerche quanto sull'indirizzo del proprio intuito, debba provvedere da sé, per i necessari confronti, a farsi fotografie, debba vincere insomma difficoltà d'ogni genere, questa è il Piemonte»¹²².

Anche la Ciaccio, dalle pagine de «L'Arte», riconosceva i limiti di un'opera di così ambiziosa portata¹²³. Tuttavia, «se nel suo complesso il nuovo libro poco giova alla nostra cultura intorno alla pittura piemontese del Rinascimento, esso sortirà, spero, l'effetto di incitare i numerosi studiosi italiani che di quella fioritura artistica si sono sin qui occupati a concretare e pubblicare i risultati delle loro ricerche, ancorché imperfette; affinché più non accada che scrittori stranieri, fidando nella nostra completa ignoranza in proposito, si arrischino a dare in luce altre opere frutto, come questa, di così insufficiente studio della materia presa a illustrare»¹²⁴.

Per converso, la lettura delle recensioni straniere dedicate alla monografia di Weber consente di registrare una serie di valutazioni del tutto opposte rispetto a quelle della Ciaccio e di Rovere, il quale chiudeva i suoi commenti augurandosi di veder presto sul mercato un'edizione riveduta, corretta e ampliata del saggio dello studioso svizzero, invitato a una «più paziente permanenza in Piemonte»¹²⁵. Era d'altra parte difficile comprendere il problema filologico sollevato dal torinese senza le conoscenze e i dati di realtà concreta posseduti da un osservatore interno. Il recensore del «Burlington magazine» non poté che definire il volume «a good book which students of Piedmont and its rather unimportant school cannot afford to dispense with» e lodare la «Herr Weber's diligence and acumen [that] are evident throughout his book; [...] the arguments by which he supports his conclusions are logical and convincing»¹²⁶. Analogo giudizio esprimeva Georg Gronau dalle pagine del «Repertorium für Kunstwissenschaft», contribuendo ad accreditare la monografia come il testo di riferimento per chi intendesse intraprendere nuovi studi sull'arte antica piemontese¹²⁷.

¹²² ROVERE 1911, pp. 137-138.

¹²³ «L'opera è rivolta a esplorare un campo quasi del tutto nuovo poiché, se pure qualche buono studio si ha avuto sino ad ora intorno ad alcuni artisti e a singole opere d'arte del Rinascimento piemontese, nessuno ancora aveva tentato ricostruirne la storia complessiva»: L. CIACCIO, recensione a Weber 1911, in «L'Arte», n.s., a. XV, 1912, p. 222.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ ROVERE 1911, p. 56.

¹²⁶ T.L.G., recensione a Weber 1911, in «The Burlington magazine», a. IX, n. 115, vol. XXII, 1912, p. 57.

¹²⁷ G. GRONAU, recensione a Weber 1911, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXXV, 1912, pp. 465-469.

Quest'ultima segnalazione permette qualche considerazione conclusiva sullo stato degli studi sul Piemonte. Lo scarto di giudizi tra l'ambito regionale e quello italiano ed europeo si impone come una variabile necessaria per comprendere le iniziative di aggiornamento o, al contrario, i ritardi e le inesattezze che si verificarono nella lettura della Rinascenza artistica subalpina. Sino al primo decennio del Novecento, tanto il *côté* nazionale quanto quello straniero si adeguarono di fatto alle interpretazioni e ai giudizi della letteratura tradizionale. La renitenza a decodificare le formule non risolvibili nel canone centro-italiano, unita a una divulgazione parziale degli studi più aggiornati (non sempre annunciati dai bollettini bibliografici delle riviste e soltanto in qualche caso recensiti in modo esauriente) si scontrava con le istanze del fronte interno della ricerca, intenzionato a rivendicare il proprio passato artistico nell'intera gamma delle sue peculiarità formali. Alla mancata rivalutazione dell'arte antica piemontese contribuiva inoltre in modo determinante la frammentarietà dell'azione di mappatura del patrimonio artistico non musealizzato, attività indispensabile sia per il progredire degli studi sia per l'espletamento dei programmi di tutela. Soltanto dalla conoscenza diretta e profonda del territorio, delle sue emergenze artistiche e delle fonti documentarie poteva derivare uno studio in grado di restituire, a pieno e senza riduzioni, la complessità del quadro rinascimentale subalpino.

In questa cornice si inserì la relazione sulle fonti presentata al congresso romano da Vesme che, allineata all'appello espresso da Rovere nella recensione al testo di Weber, denunciò l'urgenza di un lavoro sistematico sulla storia delle arti in Piemonte ancora di là da venire.

4.4. Vesme e l'apporto dell'esplorazione documentaria

4.4.1. Prime sfide alla storiografia artistica

Quanto venne condensato da Vesme nella sua relazione del 1912 suggerisce di considerarne l'autorevolezza nel campo della «critica documentaria»¹²⁸, suo ambito di indagine prediletto sin dagli anni trascorsi alle dipendenze della Soprintendenza agli Archivi piemontesi.

Si è già fatto cenno alle ricerche da lui effettuate negli anni Ottanta del XIX secolo e dirette ad arricchire le biografie di alcuni pittori del Rinascimento locale¹²⁹. Parzialmente rielaborati nei suoi articoli su Spanzotti e sul primo maestro di Bernardino Lanino, pubblicati su «L'Archivio storico dell'arte» rispettivamente nel 1889 e nel 1890, quei lavori erano in buona parte l'esito maturo della sua frequentazione con le raccolte della Regia Pinacoteca di Torino: un'esperienza che, come si è

¹²⁸ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, f. "Tortona", appunto di Vesme, s.d.

¹²⁹ *Supra*, Paragrafo 1.2.

detto, incise in maniera determinante sul progressivo assestamento delle sue predilezioni storiografiche sull'arte antica piemontese¹³⁰.

In un contesto regionale attraversato da precise istanze di riabilitazione culturale, il contributo del conte all'avanzamento delle conoscenze si giocò in prima istanza nel controllo e nell'implementazione della letteratura di riferimento. Le verifiche da lui condotte riguardarono non solo il volume sugli artisti vercellesi di Giuseppe Colombo e le carte del Bruzza, ma anche i saggi di Roberto D'Azeglio e di Francesco Gamba, suoi predecessori sia nella guida della galleria cittadina, sia nel rilancio delle indagini territoriali. «V'è poco da fidarsi dell'articolo di Francesco Gamba sulla pittura antica in Piemonte inserito nel volume Torino»¹³¹ scriveva Vesme a Corrado Ricci, mettendo in guardia l'amico sull'affidabilità scientifica del precedente direttore, che all'epoca del suo ingresso in pinacoteca si era opposto alla prosecuzione delle ricerche storico-artistiche sulle raccolte del museo, non avvertendone la necessità¹³². Sulla medesima linea si svilupparono i saggi su Matteo Sanmicheli e Giovan Francesco Caroto, costruiti in forma di commento alle *Vite* vasariane e pubblicati su «L'Archivio storico dell'arte» nel 1895¹³³.

Nel 1912, mentre Vesme rendeva omaggio alla memoria di Rodolfo Renier con un intervento che integrava le recenti monografie su Giovan Battista Tiepolo con la presentazione delle sue opere grafiche e pittoriche e di alcuni documenti inediti conservati a Torino¹³⁴, i controlli da lui effettuati sul manoscritto di Bruzza furono alla base di un nuovo saggio, relativo a un'opera inedita del Sodoma di proprietà del marchese Olivier Costa di Beauregard. Un quadro - precisava il direttore torinese - «che molti menzionarono, ma che pochissimi hanno veduto»¹³⁵. Il contribu-

¹³⁰ BAUDI DI VESME 1889; ID. 1890.

¹³¹ Roma, ACS, MPI, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 97, lettera di Vesme a Ricci del 29 novembre 1908.

¹³² Durante i mesi trascorsi come vice-direttore della galleria torinese il conte aveva infatti confidato a Venturi: «Ella mi conforta a fare un lavoro critico-storico sulla nostra pinacoteca. Certo non me ne manca la voglia, e forse nemmeno la forza, ma chi dovrebbe far lui, non solo non fa, ma è geloso che altri faccia»: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 13 giugno 1886.

¹³³ BAUDI DI VESME 1895a, b.

¹³⁴ ID., *Parapolimeni tiepoleschi*, in *Miscellanea di studi in onore di Rodolfo Renier*, Bocca, Torino 1912, pp. 309-329. I lavori considerati erano quelli di P. MOLMENTI, *Giovan Battista Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Hoepli, Milano 1909 e di E. SACK, *Giovambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihr Werke*, H. v. Clarmanns Kunstverlag, Hamburg 1910, autori che Vesme accusava di non aver «risparmiato fatica per procurarsi gli elementi utili per i loro libri in quelle regioni che erano più promettenti di messe abbondante (e ciò è naturale ed anche lodevole)», ma di non esser «guari usciti dalle strade maestre e [di aver] lasciato quasi completamente inesplorate molte località che a loro parvero, ma forse a torto, non poter largire molti frutti»: BAUDI DI VESME 1912, p. 309.

¹³⁵ ID., *Un quadro inedito del Sodoma*, in *Scritti in onore di Antonio Manno*, Officina poligrafica editrice subalpina Opes, Torino 1912, pp. 1-9. La corrispondenza con la famiglia Costa di Beauregard è conservata in Torino, SPABA, Archivio Vesme, mm.

to intendeva in prima battuta restituire al dipinto un'adeguata contestualizzazione storica e collezionistica; a settembre Vesme aveva deciso di rivolgersi in via preliminare a Louis Gielly, allora impegnato a difendere la sua tesi sulla prima educazione piemontese del Bazzi¹³⁶, per un parere sul quadro di Beauregard in vista della stesura del suo articolo¹³⁷.

La risposta dello studioso francese si era aperta all'insegna dell'affratellamento nella rivendicazione del Sodoma al Piemonte:

«Je suis fort honoré de votre souvenir et de toutes les choses aimables que vous me dites, très heureux surtout que vous me rappelez que je ne suis pas seul en Italie à avoir les idées que vous savez sur votre grand peintre piémontais. Je les ai soutenues, ces idées, beaucoup plus [...] dans un article de la "Revue de l'Art ancien et moderne" (juin 1910) où je me suis permis de citer votre nom et où j'ai noté le revivement partiel si étrange de monsieur Frizzoni, qui reporte l'influence du Vinci sur le Sodoma à 1510! Il ne doute pas cependant que nous aurons quelque peine à remonter la courant: le public, come la critique d'ailleurs, n'aime pas à être dérangé des idées reçues!»¹³⁸.

Venendo all'oggetto della richiesta, Gielly giudicò l'opera ineccepibile dal punto di vista della tecnica esecutiva: per questa ragione, a suo giudizio, poteva risalire al 1515, «c'est à dire dans un des moments où il ent la main la plus souple, la plus légère et la plus vive»¹³⁹. L'appunto del barnabita su cui si era sviluppato l'articolo di Vesme, che adottò la datazione proposta dal ricercatore francese, aveva anche segnalato la condizione lacunosa del dipinto, ridotto nelle sue dimensioni primitive a seguito di un antico restauro¹⁴⁰. In disaccordo con le posizioni di Bruzza, che peraltro avevano ottenuto l'avallo di Carlo Arpesani¹⁴¹, il direttore della pinacoteca di Torino si schierò a favore dell'integrità del quadro: «Non vi è indizio alcuno che [...] in origine fosse più largo né più alto, sembrandomi esso, così come presentemente si trova, perfettamente equilibrato e ben completo»¹⁴².

L'indizio si palesò l'anno seguente, quando Roberto Papini pubblicò sul «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione» un lungo

6, 9, 13. Parte di essa è stata pubblicata nelle scheda relativa al Sodoma in BAUDI DI VESME 1982, pp. 1590-1593.

¹³⁶ GIELLY 1911.

¹³⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 6, quaderno "Sodoma", lettera di Vesme a Gielly del 25 aprile 1911.

¹³⁸ Ivi, lettera di Gielly a Vesme del 28 settembre s.d. [ma 1912], riportata anche in BAUDI DI VESME 1982, p. 1592.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ BAUDI DI VESME 1912, p. 2.

¹⁴¹ Sulla scorta di quanto dichiarato da Arpesani, Bruzza aveva segnalato che il dipinto in origine era composto di ben cinque tavole, e non delle due sole visibili, «così che mancano i corpi di due delle teste accennate e andarono perdute altre due intere figure che erano nei lati»: *ibidem*.

¹⁴² BAUDI DI VESME 1912, p. 3.

articolo sulle *Pitture inedite del Sodoma e del Beccafumi*¹⁴³. Nel saggio veniva presentato un dipinto attribuito al maestro vercellese di proprietà di Cesare Viazzi del tutto coincidente al quadro Costa di Beauregard, tanto da essere definito come una «buona copia antica [...] nella sua primitiva forma e composizione»¹⁴⁴. La versione del Viazzi si presentava tuttavia più ampia nelle dimensioni e risultava perciò essere di grande utilità per ricostruire le parti mancanti nell'originale ginevrino. Per contro, faceva crollare in un sol colpo la tesi sostenuta da Vesme e ripristinava quella di Bruzza, che pur in assenza di prove documentarie veniva confermata dal raffronto tra i due quadri: «Confrontando la copia con l'originale mutilato - scriveva Papini - si vede subito come la composizione originale sia più organica e completa», per equilibrio compositivo e per leggibilità iconografica¹⁴⁵.

L'articolo scatenò un'accesa diatriba attributiva tra Viazzi, che sosteneva l'originalità dell'opera sulla scorta delle dichiarazioni di Vesme¹⁴⁶, e Papini, che fu invitato a rettificare l'infelice definizione di «bella copia antica» e a riabilitare il quadro del Viazzi come opera autografa del maestro¹⁴⁷. Le parti si pacificarono solo dopo un nuovo intervento sul «Bollettino d'arte» dove Papini, avvalendosi del parere di Vesme, precisò che entrambe le opere andavano ricondotte alla mano del Sodoma per via di una segnatura originale a tergo della tela genovese (1525). Questa era da ritenersi tuttavia posteriore all'esemplare di Beauregard, «al confronto del quale notava qualche opacità del colore e qualche stentatezza del disegno, [...] difetti da attribuirsi alla collaborazione dei suoi allievi nell'esecuzione del quadro»¹⁴⁸.

¹⁴³ R. PAPINI, *Pitture inedite del Sodoma e del Beccafumi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VII, f. 9 (settembre), 1913, pp. 325-332. Papini fece omaggio a Vesme di una copia dell'estratto, oggi conservata a Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 20.

¹⁴⁴ Su Cesare Viazzi (1857-1943) v. E. BELLINI, *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici torinesi)*, Libreria piemontese editrice, Torino 1998, p. 422.

¹⁴⁵ PAPINI 1913, p. 325.

¹⁴⁶ Il quadro della collezione Viazzi era stato sottoposto al giudizio di Vesme prima dell'autunno 1912, subito dopo l'edizione del volume in ricordo di Antonio Manno; in tale sede lo studioso lo aveva dichiarato essere opera originale del Sodoma, mutando tuttavia opinione in un secondo tempo: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 9, lettera di Cesare Viazzi a Vesme del 12 ottobre 1912.

¹⁴⁷ Per le lettere di Papini a Vesme (23 novembre, 1° dicembre, 8 dicembre e 17 dicembre 1913) v. ivi, m. 6, quaderno "Sodoma".

¹⁴⁸ R. PAPINI, *A proposito di un quadro del Sodoma*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VIII, f. 2 (febbraio), 1914, p. 72. Cinque anni più tardi Federico Hermanin si rivolgeva al direttore torinese per avere un parere in merito al *Cristo portacroce* del Sodoma già in collezione Viazzi e apparso sul mercato antiquario napoletano: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 6, quaderno "Sodoma", lettere di Federico Hermanin a Vesme del 20 aprile e del 6 maggio 1918. La *Salita al Calvario* della collezione Viazzi si trova attualmente nelle raccolte della Bob Jones University a Greenville (USA), dove è indicata come opera autografa del Sodoma: S. PEPPER, *Bob Jones University Collection of Art. Italian religious paintings*,

Sul piano metodologico, l'episodio mise in luce i limiti, e finanche le ingenuità, di un approccio costruito sul primato della prova documentaria e incardinato su una logica di rigore quantomeno diffidente verso i giudizi dell'occhio che non erano supportati dall'evidenza delle fonti. Al di là dei diretti protagonisti della *querelle*, l'elenco delle persone a cui Vesme spedì l'estratto del suo intervento costituisce tuttavia una prima traccia per ricomporre il suo orizzonte di relazioni sul tema specifico dell'arte antica in Piemonte: Corrado Ricci, Gustavo Frizzoni, Luigi Cantalamessa, Pietro Toesca, Giuseppe Frola, Federico Hermanin, Luigi Cora, Lisetta Ciaccio, Adolfo Venturi, Federico Arborio Mella, Gino Fogolari, Giulio Carotti, Orlando Grosso, Conrad de Mandach, Ettore Modigliani¹⁴⁹. Una rete trasversale e composita, formata da esponenti di spicco delle istituzioni di tutela ma anche dalle voci più giovani, che impone di considerare il ruolo effettivo svolto dal direttore della galleria di Torino nell'avanzamento delle ricerche sul piano del dibattito europeo.

4.4.2. *Un referente qualificato al servizio della ricerca*

Il contributo di Vesme alla progressione della conoscenza si giocò su due fronti. Da un lato, con l'assiduo svolgimento di controlli e ricognizioni volte a precisare e incrementare le notizie sugli artisti attivi in Piemonte tra Quattro e Cinquecento, che rimasero per lo più inedite e che andarono a costituire una parte consistente del materiale preparatorio per le *Schede Vesme*¹⁵⁰. Dall'altro, il patrimonio documentario da lui accumulato favorì l'avvio di un confronto assiduo e articolato con tutti gli studiosi, italiani e stranieri, che si misurarono con il tema piemontese tra la fine dell'Ottocento e i primi vent'anni del secolo successivo. Il conte torinese fu infatti un validissimo interlocutore per chi non operava con frequenza sul territorio regionale: un'area che, come si vedrà, le carte restituiscono esplorata più di quanto non si credesse a quell'epoca, e per la quale sembrerebbe profilarsi una riconfigurazione meno periferica sia nella geografia della ricerca storico-artistica sia in quella più sfuggente del collezionismo privato.

Mantenendo come riferimento il palinsesto di studi delineato nel paragrafo precedente, Bernard Berenson fu l'autore che più estesamente restituì il debito da lui contratto con Vesme per le sue indagini sugli artisti piemontesi, come dichiarava nella lunga nota di ringraziamenti inserita nel suo *North Italian painters of the Renaissance*.

«I am grateful for assistance in word and deed to my friends don Guido

BJU, Greenville (South Carolina) 1984, p. 112, n. 115.1.

¹⁴⁹ Per l'elenco completo cfr. Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 9, c. 2. Si vedano inoltre le lettere di risposta all'invio dell'estratto, in parte inserite alla voce *Sodoma* nelle *Schede Vesme* (lettera di Giulio Carotti del 5 giugno 1912; lettera di Costa di Beauregard del 14 luglio 1912; lettera di Ettore Modigliani del 4 ottobre 1912): BAUDI DI VESME 1982, pp. 1590-1591.

¹⁵⁰ In merito si veda il Capitolo 6.

Cagnola, dottor Frizzoni, cavalier Luigi Cavenaghi, and signor Aldo Nosedà at Milan, and to count Alessandro Baudi de Vesme at Turin. Count Vesme, with a generosity of which I have never found the parallel, put at my disposal his notes and photographs concerning Defendente, which made it easy for me to see most of the pictures, and along with them the romantically picturesque villages where they are guarded»¹⁵¹.

Lo statunitense era stato in Piemonte nel settembre del 1892, in compagnia della moglie¹⁵², e il loro viaggio aveva toccato Varallo e Torino. Qui, oltre all'Accademia di Belle Arti, al Museo Civico e al duomo, la coppia aveva visitato la Regia Pinacoteca, a quella data ancora in attesa di essere ampliata e riordinata. Le raccolte del museo diretto da Vesme avevano suscitato gli entusiasmi di Mary Berenson, che aveva ritrovato nelle scelte di Giovan Battista Tiepolo per il *Trionfo di Aureliano* alcune soluzioni adottate da Eugène Delacroix¹⁵³ e nei suoi appunti aveva descritto nel dettaglio la sezione dedicata agli *Old Masters* locali, segnalando la *Madonna in gloria* di Macrino come «his Masterpiece!»¹⁵⁴. A proposito dei *Santi Francesco e Lucia* dell'Accademia Albertina, ancora ascritti al maestro albese, aveva annotato: «Finest hair ever seen. Good portrait. Can trace connection with Civerchio and Foppa»¹⁵⁵. Con tutta probabilità, in quell'occasione Vesme aveva fatto la conoscenza con i coniugi americani, i quali a rimodernamento concluso erano stati omaggiati di una copia del nuovissimo catalogo illustrato del museo, articolato in un percorso espositivo che ne aveva messo in valore il nucleo di pittura piemontese e che si era arricchito della prima opera indubitabilmente autografa di Spanzotti.

Sullo scorcio del secolo non sono documentati altri viaggi dei Berenson in Piemonte. È tuttavia la corrispondenza epistolare, ancorché frammentata, a testimoniare la continuità dei rapporti tra il *connoisseur* e Vesme e a precisare la portata del contributo di quest'ultimo alla composizione degli indici berensoniani sui pittori del Rinascimento subalpino, indici che si fondavano su una profonda conoscenza delle principali raccolte private d'Europa visitate da Berenson tra il 1889 e il 1907¹⁵⁶. Nel 1904 Vesme gli aveva inviato «tutte le fotografie macriniane» in suo possesso, «cioè diciotto»¹⁵⁷,

¹⁵¹ BERENSON 1907, p. VIII.

¹⁵² Su Mary Berenson, figura ancora non sufficientemente indagata al di fuori del legame con il marito, v. M. BERENSON, *Mary Berenson: a self-portrait from her letters and diaries*, Gollancz, London 1983.

¹⁵³ «Composition very much like Delacroix!»: Settignano, I Tatti, Berenson Library, *Mary Berenson Notes*, Turin Pinacoteca, XI, 286, s.d. (ma databili al 1892 attraverso il confronto con il taccuino su Varallo).

¹⁵⁴ Ivi, II, 50 bis.

¹⁵⁵ Ivi, Accademia Turin, 127.

¹⁵⁶ I taccuini dei coniugi americani consentono di ricostruire la geografia dei loro viaggi e sono una fonte preziosa per datare la presenza, soprattutto nelle raccolte anglosassoni, delle opere attribuite al Sodoma, Gaudenzio Ferrari e Defendente Ferrari: Settignano, I Tatti, Berenson Library, *Mary Berenson Notes*, Art notebooks, Diary, *passim*.

¹⁵⁷ Ivi, Photograph Archive, c. N9, lettera di Vesme a Berenson del 21 maggio 1904.

accompagnate da un dettagliato elenco delle tavole datate dell'artista albe-
se e da una dichiarazione di piena disponibilità a «porre a [...] disposizione»
dello studioso americano le «notizie sugli artisti della regione piemontese»
da lui raccolte, in vista della stesura del volume sui pittori dell'Italia setten-
trionale¹⁵⁸. Alle fotografie di Macrino erano seguite altre riprese di dipinti di
Gerolamo Giovenone, Jacques Iverny, Ludovico Brea, Bernardino Lanino e
numerosi scatti relativi a opere di Defendente Ferrari, che oggi costituiscono
il nucleo più cospicuo del materiale storico dedicato alla scuola piemonte-
se dei secoli XV e XVI della Fototeca Berenson¹⁵⁹.

Sebbene con minor frequenza, i contatti tra i due proseguirono anche
dopo l'uscita del volume sui pittori del Nord Italia, con richieste da parte di
Vesme di informazioni per il reperimento di opere conservate presso colle-
zioni private¹⁶⁰. Mentre nel 1918 i Berenson facevano dono al museo torinese
di un'*Adorazione dei Magi* allora accolta con entusiasmo nel *corpus* span-
zottiano¹⁶¹, il conte continuò ad aggiornarli sui propri studi con l'invio dei
suoi contributi su Martino Spanzotti e i suoi discepoli e sulle genealogie di
Defendente Ferrari e Macrino d'Alba, pubblicati rispettivamente nel 1918 e
nel 1922 e corredati da deferenti dediche autografe¹⁶².

La coppia sarebbe tornata in Piemonte nel 1922, per esaminare la raccol-
ta di Riccardo Gualino allestita nel castello di Cereseto¹⁶³, e ancora nel set-
tembre del 1926. Dopo aver soggiornato a Novara, Vercelli, Tortona, Pavia,
Levanto e Genova, i coniugi passarono di nuovo da Torino dove, oltre
alla collezione Gualino, videro l'«Accademia dell'arte moderna» (ovvero
la sezione moderna del Museo Civico, presso cui era ancora depositata la
raccolta Fontana), la Biblioteca e l'Armeria Reale, la sezione di arte antica e
applicata del museo municipale, il Palazzo Reale e la raccolta di Luigi Cora,
e ritornarono all'Accademia Albertina e alla Regia Pinacoteca, allora guidata

¹⁵⁸ *Ibidem*. Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 16, appunto di Vesme del 1899 per l'invio a Berenson di una copia del catalogo illustrato della pinacoteca di Torino.

¹⁵⁹ Settignano, I Tatti, Photograph Archive, cc. N3 (Antonio, Ludovico e Francesco Brea), N4 (Jacob Iverny), N6 (Defendente Ferrari), N7 (Girolamo Giovenone), N8 (Bernardino Lanino), N9 (Macrino d'Alba).

¹⁶⁰ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 2, lettera di Mary Berenson a Vesme del 3 febbraio 1913; *ivi*, m. 13, c. 10, lettere di Berenson a Vesme del 27 ottobre, 28 ottobre e 7 novembre 1918; *ivi*, m. 10, c. 4 "Ritratti sabaudi", appunto di Vesme s.d.

¹⁶¹ Cfr. la nota 219.

¹⁶² A. BAUDI DI VESME, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti*, in «Atti della SPABA», vol. IX (1920), 1918, pp. 1-27 (d'ora in poi Id. 1918a); Id., *I principali discepoli del pittore Martino Spanzotti*, *ivi*, pp. 28-78 (d'ora in poi Id. 1918b), pp. 28-78; Id., *La famiglia del pittore Defendente Ferrari*, in «Bollettino della SPABA», a. VI, 1922, pp. 1-8; Id., *La famiglia del pittore Macrino d'Alba*, *ivi*, pp. 9-24.

¹⁶³ M.M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 12, 1980, pp. 5-18 ed EAD., L. CASTAGNO (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Fondazione CRT, Torino 2000. A Lionello Venturi è stata dedicata la giornata di studi a cura di Franca Varallo: *Lionello Venturi a Torino*, Torino, 15 novembre 2012.

da Guglielmo Pacchioni e in procinto di essere completamente rinnovata¹⁶⁴.

A inizio Novecento il Piemonte, e la galleria diretta da Vesme in particolare, furono meta delle indagini di un altro studioso coinvolto nelle ricerche sull'antica pittura piemontese: Robert Henry Hobart Cust, che nell'ottobre del 1902 visitò Torino e due anni più tardi esplorò il Vercellese e l'Alessandrino¹⁶⁵. Fu verosimilmente durante il primo dei due viaggi propedeutici alla stesura dell'articolo su Spanzotti e della monografia su Sodoma che il ricercatore fece la conoscenza del direttore della galleria della città. È nel Cust che va identificato il «coltissimo forestiere» che Vesme nel 1918 avrebbe ricordato impegnato nello studio del Bazzi: «Cominciò dallo studiarne le opere a Roma, a Siena, a Firenze, a Milano [...] ma rimase deluso. Venne per ultimo a Torino e nella pinacoteca di questa città, [...] dove l'udii esclamare: [...] "Qui alfine trovo i parenti del Sodoma, che cercai vanamente altrove!"»¹⁶⁶.

Come per Berenson, l'unica lettera superstite della corrispondenza intercorsa tra i due tradisce un confronto più marcato, incentrato sull'articolo del 1904 dedicato a Spanzotti - che Cust si era premurato di inviare in estratto al conte - e nello specifico sul ruolo giocato dalla sua bottega e sulla definizione della sua cultura figurativa: un tema che per diversi anni sarebbe rimasto al centro del dibattito sulla scuola piemontese e che avrebbe costituito l'asse portante degli studi del direttore della galleria di Torino.

In un italiano incerto, dopo aver ringraziato Vesme per i suoi «complimenti ed incoraggiamenti perché sono sempre un scolare chi fa prove», Cust si sentiva in dovere di precisare il passo sul presunto debito stilistico di Spanzotti nei confronti di Macrino d'Alba, allievo di Vincenzo Foppa secondo l'interpretazione a suo tempo proposta da Morelli: «Ella mi perdonerà - scriveva - quando io dico ch'io non ho detto mai che Macrino era maestro del Martino. Ho preso l'idea della sua lunga dimora a Vercelli direttamente dal *Morelli* [...] e ho suggerito che lui ha *influenzato non ammaestrato* la scuola vercellese ai tempi del Martino. Mi dispiace se la mia spiegazione è difettosa; ma mi senti troppo inesperto sul Macrino di contraddire un critico come Morelli, ed ho preso sue parole senza pensare più»¹⁶⁷. È alla luce dei contatti di Cust con gli studiosi locali e con Vesme in

¹⁶⁴ Settignano, I Tatti, Berenson Library, *Bernard Berenson Notes*, Topographical Notes, Torino; ivi, Notes: Turin etc. 1926 (con note autografe di Bernard Berenson, Mary Berenson e Nicky Mariano).

¹⁶⁵ Ivi, Correspondence, lettere di Cust a Berenson, s.d. (ma da collocarsi dopo il 1904); Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 6, quaderno "Sodoma", lettera di Cust a Vesme del 10 ottobre 1904. Si veda infine Torino, BR, Archivio storico, Registri, 5, vol. II, lettera n. 1162 di Domenico Carutti di Cantogno a Cust del 3 settembre 1902: «In risposta alla lettera di Vostra Signoria del 31 scorso agosto debbo informarla che la biblioteca di Sua Maestà è chiusa dal 1° settembre sino ai primi di ottobre. Se ella verrà a Torino nel principio di ottobre sarà mia cura di dare le disposizioni opportune per facilitare le sue ricerche intorno ai disegni del Sodoma».

¹⁶⁶ BAUDI DI VESME 1918b, p. 48.

¹⁶⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 6, quaderno "Sodoma", lettera di Cust a Vesme del 10 ottobre 1904. In corsivo le sottolineature presenti sull'originale.

particolare, dichiarato in più passaggi del testo e richiamato al primo posto della *tabula gratulatoria*¹⁶⁸, che vanno compresi non soltanto gli *addenda* e le specifiche sul profilo di Spanzotti inserite nella monografia sul Bazzi, ma anche, come si è già detto, la proposta di ricondurre sotto l'egida del maestro casalese la formazione di Defendente Ferrari¹⁶⁹.

Il dialogo del direttore torinese con i ricercatori anglosassoni veniva nel frattempo alimentato anche dai suoi contatti con Herbert Cook¹⁷⁰, collezionista appassionato di arti figurative e corrispondente della prima ora de «L'Archivio storico dell'arte» per l'Inghilterra, che per molti anni sarebbe stato il suo referente più autorevole per le opere di scuola piemontese esistenti in quel Paese¹⁷¹. Nel mese di luglio del 1900 Cook aveva inviato a Vesme alcune notizie e riproduzioni fotografiche dei quadri di Defendente Ferrari conservati al Kaiser Friedrich Museum di Berlino (un' *Adorazione del Bambino*), a Glasgow (un' *Adorazione dei magi*, secondo Vesme di incerta attribuzione¹⁷²) e presso il signor Wentworth Beaumont, proprietario di quattro tavole esposte nel 1898 al Burlington Fine Arts Club come opera di Macrino d'Alba ma da assegnarsi senza dubbio, secondo l'inglese, al maestro chivassese¹⁷³.

A fronte di una pratica di esplorazione del territorio sempre più diffusa, dove gli obiettivi di tutela e conoscenza si intersecavano con le ambizioni del mercato antiquario, spettò a Ethel Halsey, nel corso del suo viaggio propedeutico alla monografia su Gaudenzio Ferrari, constatare che sullo scorcio del secolo «the Italian lakes and the lower valleys of the Alps are more and more visited»¹⁷⁴. Se per la studiosa inglese si può dedurre un confronto con Vesme solo sulla base del fatto che il nome di quest'ultimo fu incluso nei ringraziamenti inseriti nel suo volume¹⁷⁵, la disponibilità e l'aiuto che Siegfried Weber ricevette dal direttore della galleria torinese è testimoniata non soltanto dalla prefazione a *Die Begründer der piemonteser Malerschule*, in cui Vesme venne ricordato insieme con Secondo Pia¹⁷⁶. Il professore svizzero, libero docente per la storia dell'arte all'università di Zurigo, era stato in Piemonte quattro volte tra il 1904 e il 1907, nei mesi di settembre. Le sue indagini si erano concentrate sulla produzione di Defendente Ferrari, come dichiarava lo stesso Weber nella primavera del 1907 a Pia, contattato su suggerimento di Vesme per il reperimento di materiale fotografico. «Mi occupo

¹⁶⁸ CUST 1906, p. IX.

¹⁶⁹ Ivi, p. 40.

¹⁷⁰ D. SUTTON, *Sir Herbert Cook: an amateur of the old school*, in «La Gazette des Beaux-Arts», vol. CXIV, 1989, pp. 301-304.

¹⁷¹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, sc. 4, f. 1, lettera di Cook a Vesme del 29 aprile 1917.

¹⁷² BAUDI DI VESME 1982, p. 1285.

¹⁷³ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, lettera di Cook a Vesme s.d.; BAUDI DI VESME 1982, p. 1278.

¹⁷⁴ HALSEY 1904, p. VII.

¹⁷⁵ Ivi, p. VIII.

¹⁷⁶ WEBER 1911, p. VIII.

molto della pittura piemontese del XV e XVI secolo (Macrino d'Alba, *Defendente* Ferrari, Giovanni Canavesio, etc.) scrivendo un libro sulla pittura piemontese. Naturalmente - spiegava al fotografo casalese - facendo questo lavoro mi mancano molto delle fotografie, specialmente delle opere di Defendente Ferrari. [...] Il signor direttore Baudi di Vesme mi diceva però che lei ne ha fatte tante. [...] Oso domandarla e pregarla se non sarebbe possibile per me di aver alcune copie delle sue fotografie [...]. Quelli di Defendente Ferrari nel circondario di Torino sarebbero i più importanti per me (Avigliana, abbazia di Ranverso, Chieri, Feletto, etc.). Ho visto *tutti* i quadri di Defendente nel circondario di Torino diverse volte, ma lei capirà che essendo lontano è sempre un gran vantaggio di poter confrontare ancora le fotografie arrivando, per precisare il caratteristico delle diverse epoche dell'artista e datare i singoli quadri visivamente»¹⁷⁷.

Pia acconsentì ad inviare alcune delle sue riproduzioni allo studioso¹⁷⁸, che fece un quinto viaggio in Piemonte nell'autunno del 1909¹⁷⁹. La focalizzazione sulle opere del pittore chivassese, già rilanciato sulla piazza internazionale da Berenson, confermava in pieno il processo di riscoperta dell'arte locale che, interagendo con gli orientamenti del collezionismo privato, aveva adeguato i suoi criteri di selezione anche alle priorità di salvaguardia e censimento del patrimonio¹⁸⁰. Le notizie acquisite da Vesme attraverso le sue ricognizioni archivistiche gli permisero, negli stessi anni, di coadiuvare Conrad de Mandach nei suoi studi sulla pittura savoiarda e su Conrad Witz, e di intraprendere un rapporto epistolare con lo studioso svizzero di cui non sono rimaste tracce dirette, ma che trova conferma nell'inserimento del suo nome tra i destinatari dell'epistolario di Vesme e nei ringraziamenti espressi a quest'ultimo dalle pagine de «La Gazette des Beaux-Arts»¹⁸¹. In questo contesto, e a fronte delle ricerche documentarie che sarebbero sfociate nella redazione manoscritta delle *Schede*, il ruolo di Vesme come referente privilegiato dei ricercatori stranieri non può essere compreso appieno senza tener nel giusto conto i suoi incarichi istituzionali. Gli oneri di tutela dei beni artistici non musealizzati, che implicavano il controllo del territorio e la produzione della documentazione cartacea e fotografica che lo affiancava, fecero infatti del direttore della Regia Pinacoteca di Torino un consulente aggiornato e affidabile in materia di arte in Piemonte su un arco cronologico non limitato al solo Rinascimento.

Passando dallo scenario europeo a quello nazionale, sono già stati

¹⁷⁷ Torino, Museo della SS. Sindone, Archivio S. Pia, P.2.1, 63, lettera di Weber a Pia dell'8 marzo 1907. In corsivo le sottolineature presenti sull'originale.

¹⁷⁸ Ivi, 67, lettera di Weber a Pia del 27 dicembre 1909.

¹⁷⁹ Ivi, 74, lettera di Weber a Pia del 16 novembre 1909.

¹⁸⁰ S. D'ITALIA, *Fortuna dei primitivi piemontesi. Mercato e collezionismo dalle soppressioni alla fine dell'Ottocento*, tesi di dottorato in Storia del Patrimonio archeologico e artistico, Dipartimento di Studi Storici, Università degli Studi di Torino, rel. M.B. Failla, a.a. 2010/2013.

¹⁸¹ C. DE MANDACH, *Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie*, in «La Gazette des Beaux-Arts», a. LIII, t. VI, 1911, pp. 405-422; 407.

esaminati i rapporti di reciproca collaborazione che legarono il direttore della galleria torinese agli studiosi italiani impegnati nelle ricerche sull'arte antica in Piemonte. Sebbene in presenza di un carteggio oltremodo lacunoso, è del tutto verosimile che il confronto con Gustavo Frizzoni, referente autorevole di Vesme per gli acquisti del museo da lui diretto al principio del Novecento, sia stato alimentato anche da uno scambio di notizie e di considerazioni su quei temi che andavano man mano affermandosi come nodali: il rapporto tra Martino Spanzotti e Defendente Ferrari; il ruolo avuto dalla bottega dell'artista casalese nella formazione di Defendente e di Gerolamo Giovenone e la collocazione di Spanzotti rispetto alla lezione macriniana; l'educazione leonardesca del Sodoma. Allo stesso modo, è lecito ipotizzare che al conte torinese avesse fatto ricorso Adolfo Venturi durante la preparazione del volume della sua *Storia dell'arte italiana* dedicato alla pittura del primo Rinascimento e pubblicato nel 1915, anche in ragione della costante attenzione con cui Vesme continuava a seguire gli esiti delle indagini del modenese¹⁸².

Fu tuttavia Corrado Ricci l'autore che si avvale maggiormente dei consigli e dei suggerimenti del conte torinese, in particolare nella redazione del compendio dedicato al Piemonte e alla Liguria de *L'arte nell'Italia settentrionale*¹⁸³. Per la stesura dei capitoli *L'arte in Piemonte sino alla fine della Rinascenza* e *L'arte in Piemonte dalla ristorazione della monarchia sabauda a tutto il secolo XIX* Ricci si giovò infatti delle competenze dell'amico impiegandole non solo nella fase di progettazione del lavoro, ma anche in quella di revisione. «Quando ci vedemmo l'ultima volta a Roma nello scorso agosto - gli scriveva Vesme nel settembre del 1908 - tu mi chiedesti se potrei farti un certo elenco di artisti piemontesi. Io ti risposi che l'avrei fatto volentieri, ma dopo le mie vacanze. [...] Ora eccomi ritornato e pronto a soddisfarti. Ma mi occorre sapere precisamente che forma dovrà avere siffatto elenco; se bastino nomi e date, o se si richiedano cenni biografici e indicazioni di opere; se debbano esservi compresi anche artisti di terzo e quarto ordine; ed avere altre indicazioni che mi servano di norma»¹⁸⁴.

Nei mesi di novembre e dicembre Vesme spedì a Ricci le proprie note, appena in tempo per la stampa del volume¹⁸⁵. La consulenza proseguì l'anno seguente con l'invio di nuovi elenchi e di fotografie che comprendevano anche autori contemporanei¹⁸⁶, presumibilmente in vista

¹⁸² Vale la pena segnalare che nel 1905 Vesme scriveva a Venturi di essere impegnato nella lettura del quarto volume della sua «poderosa» *Storia dell'arte italiana*: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 2 ottobre 1905.

¹⁸³ Ricci 1908.

¹⁸⁴ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 20 settembre 1908.

¹⁸⁵ Ivi, lettera di Vesme a Ricci del 4 novembre 1908. «Ti mando alcune notizie di architetti piemontesi o estranei che lavorarono in Piemonte, nella speranza ch'esse giungano ancora in tempo per la tua pubblicazione»: ivi, lettera di Vesme a Ricci del 5 dicembre 1908.

¹⁸⁶ Ivi, lettera di Vesme a Ricci del 13 marzo 1909. Cfr. anche ivi, lettere di Vesme

della pubblicazione della guida *Lombardia, Piemonte, Liguria*, stampata nel 1911 dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo¹⁸⁷. In autunno il conte si affrettò a spedire le bozze corrette: prima quelle piemontesi per il tramite di Alfredo d'Andrade, una decina di giorni dopo quelle liguri, nelle quali assicurava al collega ravennate di aver trovato «pochissimo da correggere e per contro molto da imparare e da lodare»¹⁸⁸.

Nel 1916 Ricci coinvolse Vesme in una nuova impresa editoriale: la collana «La Biblioteca d'arte». La serie avrebbe dovuto accogliere la riedizione, corredata da indici, di testi rari, di «quei libri che rappresentano [...] i “ferri del mestiere”» per i tipi della casa editrice Bestetti e Tumminelli, resasi disponibile ad «accogliere la proposta [...] di ristampare quei libri che possono nell'insieme costituire una ricca e buona biblioteca per gli studiosi e i cultori d'arte e di pubblicare quelli che giacciono tuttora inediti nelle nostre biblioteche»¹⁸⁹. Ancora una volta Ricci chiese consiglio al direttore torinese: «Quali volumi mi consiglieresti per Piemonte? Vorresti curarli tu? Si tratta di riprodurre i testi diplomaticamente senza commenti, con solo i tre indici stabiliti (nomi, luoghi, materie)»¹⁹⁰. La frammentarietà della corrispondenza epistolare, insieme con la sospensione del progetto per il sopraggiungere dell'emergenza bellica, non consente purtroppo di verificare su quali testi si concentrò la selezione. La richiesta tuttavia riconosceva il primato e la credibilità scientifica di Vesme nel campo della «critica documentaria», che aveva trovato la sua formalizzazione pubblica durante il convegno romano del 1912 con la sua nomina a presidente della sezione dedicata all'edizione dei materiali storico-artistici. Il piano del ravennate si riallacciava proprio all'appuntamento romano di quattro anni prima, di cui accoglieva l'appello a proseguire, migliorare e normalizzare il lavoro di ricognizione sulle fonti per la storia delle arti, sulla scorta dei risultati che la ricerca europea, austriaca in particolare, andava conseguendo, nella convinzione che il documento di prima mano continuasse a costituire un efficace strumento di controllo nei processi di costruzione del sapere.

4.4.3. I due articoli del 1918: il magistero di Spanzotti e i veri campioni della scuola piemontese

Gli anni intercorsi tra il congresso del 1912 e la conclusione della Grande Guerra registrarono nuovi progressi nel campo della conoscenza

a Ricci del 27 febbraio 1909 e del 2 giugno 1909.

¹⁸⁷ Ricci 1911.

¹⁸⁸ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 13 novembre 1909. «Mi affretto a mandarti alcune mie osservazioni riferentisi alle bozze che mi comunicasti. Altre piccole cose notai con matita viola sulle bozze stesse»: lettera di Vesme a Ricci del 31 ottobre 1909. Cfr. anche ivi, lettera di Vesme a Ricci del 14 novembre 1909.

¹⁸⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 3, opuscolo *Biblioteca dell'arte diretta da Corrado Ricci*.

¹⁹⁰ Ivi, lettera di Ricci a Vesme del 5 giugno 1916.

sull'arte antica in Piemonte. Alle pubblicazioni che avevano finalità divulgative¹⁹¹ si affiancarono gli approfondimenti di taglio specialistico¹⁹², mentre gli aggiornamenti sulle biografie di alcuni maestri si intersecavano con nuove integrazioni ai loro cataloghi¹⁹³. I ricercatori stranieri vi contribuirono con le voci di Defendente ed Eusebio Ferrari, redatte nel 1915 da Siegfried Weber per il *Künstlerlexikon* di Ulrich Thieme e Felix Becker, e quella dedicata a Gaudenzio Ferrari, affidata alla penna di Georg Gronau¹⁹⁴. Le schede del professore svizzero riprendevano e condensavano le notizie e le proposte di lettura avanzate nella sua monografia del 1911 sui fondatori della scuola piemontese, pur con qualche diversa calibratura. La prima cultura figurativa del pittore chivassese, riconfermato nel suo ruolo di protagonista della Rinascenza subalpina, veniva infatti interpretata come frutto del connubio della lezione di Spanzotti, Macrino d'Alba ed Eusebio Ferrari. Convalidate le indicazioni documentarie e le attribuzioni avanzate quattro anni prima, Weber chiudeva la voce su quest'ultimo continuando a imputare al suo magistero l'esercizio di un decisivo condizionamento sulla formazione di Defendente e di Girolamo Giovenone.

Nonostante la revisione di alcuni dei profili su cui si erano concentrati gli studi fino a quel momento, rimaneva tuttavia da approntare un lavoro che fosse in grado di risolvere una volta per tutte il discusso tema delle filiazioni artistiche, di garantire al Piemonte un'identità di scuola e di riscattarlo dal novero delle periferie della storia dell'arte. È significativo che alla metà del secondo decennio del Novecento nei compendi e nelle guide destinate a chi volesse intraprendere un viaggio nel Nord Italia continuasse a perpetuarsi una lettura ancora permeata dalle consuetudini di giudizio che avevano marcato la letteratura tradizionale. Così, nella sezione dedicata alla storia dell'arte piemontese del volume sull'Italia settentrionale delle guide Joanne, a parere di Jacques Mesnil «l'histoire du Piémont, que nous venons d'exposer dans ses traits principaux, explique en grande partie le fait que cette contrée ne contribua en rien à la formation de l'art de la Renaissance et que, durant

¹⁹¹ Come la *Nuovissima guida turistica artistica storica della valle Sesia* e la guida del Touring Club per il Piemonte, la Lombardia e il Canton Ticino: L. RAVELLI, *Nuovissima guida turistica artistica storica della valle Sesia*, Unione tipografica Valsesiana, Varallo Sesia 1913; BERTARELLI 1915; P. GALLONI, *Sacro monte di Varallo: origine e svolgimento delle opere d'arte*, Tip. G. Zanfa, Varallo 1917.

¹⁹² E. BERTEA, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, in «Atti della SPABA», vol. VIII (1910-1917), 1914, pp. 194-207.

¹⁹³ PAPINI 1913, pp. 325-332; Id. 1914, p. 72; G. MARANGONI, *Arte retrospettiva: De' Ferrari da Chivasso*, in «Emporium», vol. XLIV, f. 264, 1916, pp. 419-437; A. FORATTI, *Un'opera sconosciuta di Defendente Ferrari*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. XVII, f. 7-8, 1917, pp. 150-152.

¹⁹⁴ S. WEBER, ad vocem *Ferrari, Defendente*, in U. Thieme, F. Becker, *Künstlerlexikon*, vol. XI, E.A. Seemann, Leipzig 1915, pp. 443-446; Id., ad vocem *Ferrari, Eusebio*, ivi, pp. 447-448; G. PAULI, ad vocem *Ferrari, Gaudenzio*, ivi, pp. 450-452.

une longue période, elle se rattacha, artistiquement parlant, d'avantage aux pays d'au delà des Alpes qu'à l'Italie. Placé entre la France et la Lombardie - proseguiva l'autore - le Piémont subit les influences venues par ces deux voices, sans les modifier par des apports personnelles de quelque importance»¹⁹⁵. Tale subalternità consentiva a Mesnil di riconoscere nella pittura di Defendente Ferrari, del Sodoma, di Gaudenzio Ferrari e di Macrino d'Alba un carattere rispettivamente nordico, senese, lombardo e romano, e di negare ancora una volta l'esistenza di una scuola autotona.

Nel frattempo in Italia si pubblicava il VII volume della *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi dedicato alla pittura del Quattrocento, che nel paragrafo sulla pittura ligure e piemontese proponeva la ricostruzione del panorama artistico di quel secolo attraverso una selezione delle personalità artistiche e delle loro opere più rappresentative¹⁹⁶.

Venturi rielaborò le notizie e le novità sul Piemonte mantenendo come codice di lettura quello delle eccellenze della Rinascenza toscoromana, in un registro da *connoisseur* non solo assestato sull'interpretazione critica, ma anche apertamente modulato su apprezzamenti di ordine estetico. La trattazione si aprì con la Liguria, per proseguire con il Piemonte, dove - come precisava nel cappello introduttivo al paragrafo - «si ebbe pure una varietà grande di tendenze artistiche, ma un concentramento si trovò a Vercelli, per i contatti più facili con le maggiori espressioni dell'arte lombarda. Come in Liguria, la pittura piemontese sentì gli influssi dell'arte oltre confine; sola eccezione fu Macrino d'Alba, eclettico, importatore di elementi pittorici dell'Italia centrale»¹⁹⁷.

Dopo il maestro albese, Venturi affrontò il profilo di Martino Spanzotti, di cui presentò in poche righe le coordinate biografiche e segnalò l'alunato del Sodoma nella sua bottega. Del casalese esaminò la *Madonna col Bambino* della Regia Pinacoteca di Torino, una composizione dai «caratteri di semplicità, di arcaismo, quasi di povertà». Nella restituzione delle figure, che giudicava generalmente mal modellate, Venturi leggeva un compromesso fra il tipo francese e quello lombardo: «Piatta, nel suo uniforme e sottile colore, è la testa della Vergine, con gli occhi un po' loschi per difetto di scorcio e i capelli di spessa lana; senza struttura il putto, con grossa testa coperta dalla parrucca dei grossi capelli, ventre gonfio, corte braccia inarticolate, manchevoli di struttura e proporzioni»¹⁹⁸. In «quest'opera primitiva del maestro del Sodoma - proseguiva - attraggono soltanto la piacevole aria di bontà, la dolcezza bergognonesca della Vergine, il delicato e insensibile movimento del busto, che lievemente

¹⁹⁵ MESNIL 1916, p. 21.

¹⁹⁶ MEYER 2014b, pp. 293-294 («*Trasformare i tesori artistici in beni della nazione*»: *l'Italia dopo l'Unità*).

¹⁹⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento*, parte IV, Hoepli, Milano 1915, p. 1103.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 1110-1111.

indietreggia, come per meglio contemplare il Bambino»¹⁹⁹. La sua valutazione della *Madonna* dell'Accademia Albertina non fu più indulgente. Anche in questo dipinto Venturi rilevava le teste grosse, l'approssimazione nella resa dei dettagli anatomici e i difetti nello studio delle proporzioni, particolarmente nel «disegno incerto» del nudo di Gesù Bambino, che «mal si regge sulle gambette contorte e lascia penzolare ancora le corte e inerti braccia e le mani con le dita ricurve e flosce»²⁰⁰.

Sulla scorta della lettura offerta da Lisetta Ciaccio, Venturi riconduceva nella sfera spanzottiana una terza opera: il ciclo di affreschi eporediesi sulla *Vita di Cristo*. Se le prime cinque scene, «per la loro semplicità, la debolezza costruttiva, il tipo bergognonesco dei putti con grosse teste sui corpi miserelli e la Madonna con i lanosi capelli sparsi e gli occhi chini», riflettevano più apertamente le soluzioni formali del pittore di Casale, diversi si presentavano gli episodi successivi. Più mossi e articolati nella composizione e di più accurata restituzione plastica e luministica, questi venivano ascritti a un artista dalla «personalità schiettamente italiana», aggettivazione che Venturi ripeteva nella descrizione della pittura centrale con la *Crocifissione*, segnalata per un «ritmo monumentale» che la apparentava all'arte di Gaudenzio Ferrari. L'analisi non poteva che condurre a respingere la proposta della Ciaccio, che invece aveva assegnato al pittore l'intero ciclo, e a considerare come opera autografa dello Spanzotti solo le prime cinque scene, in accordo con Weber. «Martino Spanzotti, ritardatario, poté evolversi dalle prime rappresentazioni, tanto da prendere un nuovo aspetto? - osservava Venturi - È più credibile che altro pittore, da lui dipendente, giovane d'anni e di tendenze, ne abbia continuato l'opera a San Bernardino d'Ivrea. Lo Spanzotti non fu veduto inutilmente dagli artisti vercellesi, e a lui dovette la prima educazione il Sodoma, destinato a portar l'arte del Piemonte fuori della sua regione, a Siena e a Roma»²⁰¹.

Il terzo profilo affrontato fu quello di Eusebio Ferrari, ai cui insegnamenti si faceva risalire la formazione di Defendente Ferrari e di Girolamo Giovenone. Ancora una volta Venturi aderiva alla posizione di Weber, prendendo le distanze dalle ipotesi formulate da Vesme, dalla Ciaccio e da Toesca²⁰². La sua argomentazione era fondata su una lettura puramente stilistica della produzione del pittore, ancorché ridotta a due sole opere: la *Natività* della collezione Visconti di Casale Monferrato e il trittico di Magonza. Nelle forme francesi, nel chiaroscuro uniforme e nel decorativismo delle «gotiche pieghe dei panneggi ancora alluminate d'oro» egli ravvisava la diretta filiazione stilistica di Defendente Ferrari, particolarmente evidente nella *Natività* di Berlino, presentata come variazione dello schema del maestro, e nell'*Annunciazione*, già nella collezione di Leone Fontana ed entrata nelle raccolte patrimoniali

¹⁹⁹ Ivi, p. 1110.

²⁰⁰ Ivi, p. 1112.

²⁰¹ Ivi, p. 1118.

²⁰² Ivi, p. 1119.

del Museo Civico di Torino²⁰³. Questo dipinto, «tipico esempio dell'arte agghindata, preziosa, puramente lineare del chivassese», era giudicato da Venturi come uno dei più begli esemplari dell'arte «esotica» dell'«elegante traduttore di forme francesi in Piemonte», trattato per ragioni formali come esponente del Quattrocento nonostante la sua produzione si concentrasse nel secolo successivo. Ai modi di Defendente, massimo esempio dei legami stretti dall'arte piemontese con quella d'oltralpe, Venturi riconduceva anche Jacobino Longo e Girolamo Giovenone, del quale ricordava l'*Adorazione del Bambino* dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli.

La rassegna sul Quattrocento proseguiva con un lungo paragrafo dedicato al Sodoma. Di quest'ultimo Venturi ricordava brevemente il tirocinio presso lo Spanzotti, per poi passare a trattare in maniera capillare della sua più nota stagione senese anche in ragione dell'assenza di dipinti realizzati prima degli affreschi di Sant'Anna in Camprena, eseguiti nel 1503. Il capitolo terminava con Gaudenzio Ferrari, che «coronò gli sforzi dell'arte del Piemonte e di Lombardia», fino ad abbandonare precocemente le forme dell'arte locale per avvicinarsi alla lezione leonardesca della rappresentazione degli affetti: un modello che aveva portato le «carni ceree e quasi argentine del primo periodo ad accendersi di interne fiamme, i capelli prendon riflessi di rame, il colore ha bagliori del messidoro», come nella scena dell'*Epifania* della cappella n. 38 del Sacro Monte di Varallo, ciclo con cui Venturi chiudeva il volume per consegnare a quello successivo la trattazione del XVI secolo²⁰⁴.

La pubblicazione fu eletta a emblema dello «stato attuale degli studi sulla pittura piemontese del '400» da Leonarda Masini (che ne compilò una recensione per il «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» nel 1918), «ad eccezione di quella parte che si riferisce al pittore Martino Spanzotti» del quale, a giudizio dell'autrice, Venturi non aveva percepito il peso decisivo giocato nella storia dell'arte regionale²⁰⁵. In contrapposizione al mancato aggiornamento del modenese, la Masini riservò un ampio *excursus* ai recentissimi studi di Vesme, che invece riconoscevano proprio nell'artista di Casale la figura chiave per comprendere molti dei fatti figurativi del primo Cinquecento in Piemonte²⁰⁶.

Inseriti nel 1920 negli «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» ma pubblicati in estratto già nel 1918²⁰⁷, i due lunghi articoli di Vesme dedicati a Martino Spanzotti e alla sua scuola assunsero sin dalle prime battute una posizione di giudizio netta.

Il primo contributo aveva lo scopo di ripercorrere l'incremento di notizie su Spanzotti a partire dal 1889, anno in cui, nel suo intervento su «L'Archivio storico dell'arte», Vesme aveva cercato di «richiamare

²⁰³ Ivi, p. 1122.

²⁰⁴ Ivi, p. 1153.

²⁰⁵ L. MASINI, recensione a Venturi 1915, in «Bollettino della SPABA», a. II, 1918, p. 90.

²⁰⁶ Ivi, pp. 91-92.

²⁰⁷ BAUDI DI VESME 1918a,b, pp. 1-27; 28-78.

l'attenzione degli studiosi [...] sopra un pittore che era stato uno dei più valorosi, e in un determinato periodo addirittura il più valoroso, della regione piemontese, e che aveva avuto il merito di iniziare all'arte Giovanni Antonio Bazzi [...] e anche [...] Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone»²⁰⁸. Il suo invito, ricordava Vesme, era rimasto inascoltato fino al 1899, quando l'ingresso nelle collezioni della Regia Pinacoteca di Torino della prima tavola firmata dell'artista ne aveva lumeggiato la maniera e aveva consentito di attribuire a lui alcune pitture sino ad allora prive di «battesimo». Il saggio si proponeva perciò di definire il *corpus* di opere che potevano a buon diritto essere ricondotte a Spanzotti e quelle che invece dovevano esserne espunte, attraverso l'incrocio delle informazioni documentarie con un'analisi di tipo formale.

Accolte la *Madonna in trono* dell'Accademia Albertina e l'*Adorazione del Bambino* di Trino, anche la Pala Tana del battistero della collegiata di Chieri veniva ricondotta alla mano di Spanzotti con il concorso di un discepolo («il quale però non è né Defendente né Gerolamo») per ragioni di natura stilistica, che imponevano di rifiutare con decisione l'attribuzione «alla tenera e fusa maniera» di Eusebio Ferrari a suo tempo avanzata da Weber. Nel novero delle pitture di cui Vesme negava la paternità spanzottiana vi erano anche gli affreschi tanto discussi della ex chiesa eporediese di San Bernardino, che venivano postdatati agli anni Trenta del Cinquecento e riconosciuti, sulla scorta di Venturi, come opera di un «esecutore discreto ma impudente pirata che rubò - qui riproducendoli e implicitamente dandoli come farina del suo sacco - al nostro Spanzotti tipi e atteggiamenti specialmente di donne e bambini, e a Gaudenzio tutto l'ordinamento, alcuni capitoli [...] e quasi tutti i particolari della grandiosa Storia della vita di Cristo»²⁰⁹. Analogamente, Vesme rifiutava anche l'assegnazione allo Spanzotti del *Santo vescovo* della chiesa torinese di San Domenico sostenuta da Pietro Toesca, che egli riteneva realizzata non prima del 1520 da un «ignoto ma abile maestro, disinvolto, limpido, espressivo, destro nel disporre gli spazi e non più affatto schiavo della simmetria»²¹⁰.

Una parte consistente dell'articolo comprendeva gli aggiornamenti rintracciati attraverso le ricognizioni archivistiche, per le quali si assicurava una prossima ed estesa pubblicazione. Il reperimento della lettera scritta da Martino Spanzotti a Carlo II di Savoia nel 1507, acquistata dalla galleria di Torino presso gli eredi di Giovanni Vico nel 1897, gettava infine nuova luce sulla sua biografia e garantiva l'ampliamento delle opere da ricondurre alla sua bottega. La missiva aveva infatti come oggetto l'invio di un «tabuleto con la ymagine de la Madona supra picto ala similitudine di quella fiorentina che - scriveva il pittore al duca - Vostra Signoria me remise in le mane». La lettera è oggi nota, così come le diverse redazioni pittoriche realizzate in Piemonte a partire dalla cosiddetta

²⁰⁸ Id. 1918a, p. 1.

²⁰⁹ Ivi, p. 5.

²¹⁰ Ivi, p. 6.

Madonna d'Orléans di Raffaello, di cui Vesme ripercorse la storia collezionistica a ritroso sino alla sua antica collocazione presso i duchi di Savoia. Una copia fu riconosciuta nella *Madonna* allora nella collezione di Luigi Cora, già da «valenti conoscitori» (nominatamente da Frizzoni) assegnata a Gerolamo Giovenone. A giudizio di Vesme, tuttavia, non era sufficiente che l'attribuzione fosse «stilisticamente e tecnicamente approvabile»: essa doveva anche essere «pure ammissibile storicamente», e per tale ragione nelle pagine seguenti ne presentava la prova documentaria, concordando in definitiva con lo studioso bergamasco. Oltre alla *Madonna* Cora il conte segnalava anche un altro esemplare del quadro raffaellesco, esistente nella raccolta di sir Frederick Cook in Inghilterra. Il saggio si chiudeva con la presentazione di un'opera perduta dello Spanzotti e datata, come la Pala Tana, alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento: il trittico già nella chiesa chierese della Madonna delle Grazie, documentato dalle fonti e già segnalato da Vesme nel 1889, ma solo di recente restituito nel suo impianto compositivo da un «disegnetto» a matita rossa rinvenuto dallo studioso fra le Carte Biscaretti all'Archivio di Stato di Torino, all'interno di un quaderno della metà del Seicento contenente estratti di iscrizioni e monumenti antichi della città di Chieri²¹¹.

Mentre il primo dei due articoli pubblicati in estratto nel 1918 si era mantenuto su un registro neutrale nel confronto con la storiografia, nel contributo dedicato ai principali discepoli di Spanzotti Vesme si propose dichiaratamente di confutarne e correggerne alcune letture: una su tutte la monografia di Weber, colpevole di aver generato una «quantità incredibile di grossi e piccoli errori» per via della «scarsissima conoscenza dell'ambiente piemontese durante i tempi trattati».

Secondo il direttore della pinacoteca di Torino, infatti, lo studioso svizzero non si era curato di ripercorrere con la necessaria acribia il gran numero di testimonianze artistiche disseminate sul territorio subalpino e di confrontare con accuratezza le scansioni cronologiche con le fonti, giungendo ad asserzioni anche contraddittorie, come quella sull'educazione di Giovanni Canavesio, assegnata sia a Giovanni Beltramino (attivo nel primo Quattrocento) sia a Ludovico Brea (ancora vivente nel 1519). In linea con le critiche a suo tempo mosse dal Rovere e dalla Ciaccio, secondo Vesme le indagini erano state condotte da Weber in maniera tanto approssimativa che si poteva «a ragione dirsi che si stava meglio quando si stava peggio e si dovette rimpiangere che l'invocato libro complessivo sull'arte piemontese del Rinascimento sia stato scritto, o per dir meglio, sia stato scritto a quel modo», poiché purtroppo «nel dominio della storia dell'arte le verità, se non sono scoperte oggi, potranno essere scoperte domani, laddove gli errori [...] sono quanto mai tenaci e qualche volta, anche dopo essere stati riconosciuti, non basta la durata d'un secolo a sradicarli»²¹².

²¹¹ Ivi, pp. 18-19.

²¹² Ivi, p. 28.

Per rimediare a quel lavoro superficiale era perciò necessario compiere una «doppia fatica»: «Quella, assai ingrata ma veramente urgente, di sgombrare il terreno dagli errori stati accumulati recentemente da una critica fallace; e quella, da eseguirsi poi con calma, di sostituire agli errori smascherati verità puranco note, interessanti ed inconfutabili»²¹³. «Poiché l'unico tentativo fatto da uno straniero per dare al Piemonte la storia della sua pittura dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento - proseguiva Vesme - può dirsi assolutamente fallito, io spero che la nostra Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti vorrà promuovere nel suo stesso seno l'esecuzione di un lavoro che, se sarà condotto bene, riuscirà altamente onorevole ad essa ed alla patria nostra»²¹⁴.

Mosso da quell'«amore per la verità» che aveva accompagnato gli anni della sua formazione, Vesme si assumeva anzitutto l'onere di segnalare e rettificare alcuni degli errori commessi dal Weber sulla «derivazione dei principali artisti piemontesi del Rinascimento da tale o da tal altro maestro», lasciando ad «altri più valenti ed autorevoli» studiosi il compito di sostituire le false dichiarazioni dello svizzero con notizie storicamente verificate²¹⁵. Allo stesso tempo, egli coglieva l'occasione per inserirsi nel vivo del dibattito sulla configurazione del contesto regionale e per avanzare la sua ipotesi di indicizzazione degli artisti aggregati intorno alla bottega spanzottiana.

Anche questo testo si apriva con il profilo del maestro casalese. Vesme ne indicò in maniera esaustiva le coordinate genealogiche e biografiche e ne segnalò il *corpus*. Alle opere già presentate nell'articolo precedente ne furono aggiunte di nuove, che contribuivano a mettere «in rilievo sempre più spiccato l'importanza di Martino quale artista e quella, forse maggiore, di educatore di altri artisti»²¹⁶: il *Battesimo di Gesù* del duomo di Torino, già assegnato a Defendente Ferrari da Toesca (ma non da Gamba e da Berenson)²¹⁷ e qui ridiscusso sulla scorta di una nota di pagamento a Spanzotti e sulla base di un «attento esame di certe qua-

²¹³ Ivi, pp. 28-29.

²¹⁴ Ivi, p. 29.

²¹⁵ Vesme anticipò in questa sede che non avrebbe corredato le sue dichiarazioni con le fonti documentarie, invitando il lettore a fidarsi delle sue asserzioni, «ché i documenti inediti che citerò stanno tutti, per copia, nelle mie mani; ch'è mia intenzione il farne, un giorno non lontano, parte al pubblico; e ch'essi rispondono fedelmente alle deduzioni che ne traggio, come potrà verificare quanto prima egli stesso»: ivi, p. 29.

²¹⁶ Ivi, p. 33.

²¹⁷ TOESCA 1911, pp. 44-46. Il *Battesimo* della sacrestia del duomo di Torino è oggi riconosciuto come opera di collaborazione di Defendente e Martino: G. ROMANO, *Sugli altari del duomo. La pala sull'altare dei calzolari*, in Id., A.M. BAVA (a cura di), *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, CRT, Torino 1990, p. 335. Sulla *Madonna d'Orléans* v. S. BAIOTTO, *Una madonna di Gerolamo Giovenone*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», a. I, n. 0, 2010, pp. 143-149.

lità tecniche»²¹⁸; la *Disputa al tempio Fontana* passata al Museo Civico, espunta dal catalogo del chivassese e invece ricondotta all'ultimo periodo della produzione spanzottiana per via del monogramma MAF, sciolto in MA[rtinus] Flecit²¹⁹. A Spanzotti si attribuivano inoltre la *Pietà* del santuario di Sommariva Perno (CN), la *Pietà* e la *Nascita di san Giovanni Battista* del Louvre, l'*Adorazione dei magi* Cibrario e l'*Adorazione dei magi* della Regia Pinacoteca donata dai coniugi Berenson, mentre si assegnavano a un altro pittore gli affreschi di San Bernardino di Ivrea e il *Santo vescovo* di San Domenico a Torino. In totale, il catalogo spanzottiano costruito da Vesme finiva col comprendere ben dodici dipinti, molti dei quali erano stati sino ad allora ascritti alla numerosa produzione di Defendente Ferrari.

Con il paragrafo sul Sodoma, «il più antico discepolo di Martino», si aprirono le biografie dei principali pittori formati nella bottega spanzottiana, costruite su un'attenta disamina della letteratura antica e recente²²⁰. Di Giovanni Antonio Bazzi si riprendevano gli studi di padre Bruzza e le precisazioni di Cesare Faccio e si metteva in risalto il «carattere marcatamente piemontese della [sua] maniera, carattere che si ritrova anche nelle opere dei suoi ultimi tempi e che in certe cose lo rende simile a Defendente Ferrari, come osservò il Berenson». In accordo con Louis Gielly fu negato l'ascendente leonardesco sostenuto da Giovanni Morelli, mentre si rievocava l'incontro con Cust nelle sale della pinacoteca di Torino. La formazione di Gerolamo Giovenone presso Spanzotti, non supportata da prove documentarie, era sostenuta da Vesme sulla base della commessa per la redazione della *Madonna di Orléans* di Raffaello e dall'evidente derivazione, compositiva e stilistica, della *Disputa al tempio* della collezione Four (firmata «Hieronimi Iuvenonis opifice» e datata 1513) dall'omonimo dipinto del Museo Civico di Torino, assegnato al maestro casalese per la presenza del monogramma a lui ricondotto.

Vesme passò quindi a trattare di Defendente Ferrari, vale a dire il discepolo più produttivo di Spanzotti, ipotesi di cui rivendicava la paternità²²¹ e che condivideva con la Ciaccio, Toesca e Ricci²²². Il paragrafo si apriva con una serrata argomentazione diretta a demolire la lettura di Weber attraverso il conforto dei documenti e la comparazione di alcune opere. Vesme rievocò ancora una volta la *Disputa al tempio Fontana*, presentata come il prototipo delle successive redazioni del soggetto, per

²¹⁸ BAUDI DI VESME 1918b, p. 35.

²¹⁹ Ivi, pp. 38-39. La memoria veniva corredata con un *post scriptum* in cui Vesme annunciava la donazione dei coniugi Berenson alla Regia Pinacoteca di Torino di una tavoletta ascritta a Spanzotti raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, oggi attribuita alla bottega di Antoine de Lonhy: ROMANO 1996, p. 200.

²²⁰ BAUDI DI VESME 1918b, p. 43.

²²¹ Ivi, p. 32. Su Eusebio Ferrari v. G. ROMANO, *Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Longanesi, Milano 1990, pp. 71-90.

²²² CIACCIO 1904, pp. 446-447; TOESCA 1911 pp. 40-42; RICCI 1911, p. 209.

porla a confronto con la *Disputa* del museo di Stoccarda, ricondotta a Defendente per la presenza del monogramma FP («Ferrarius pinxit») e la data 1526, e con il quarto esemplare della raccolta Gattinara, anch'esso assegnato al chivassese nella sua fase giovanile. La trattazione su quest'ultimo si chiuse circoscrivendone cronologicamente e geograficamente il suo tirocinio nella bottega spanzottiana, che si sarebbe svolto a Chivasso in condivisione con quello di Girolamo Giovenone. Anche la biografia su Eusebio Ferrari fu aperta con una puntuale presentazione di fonti archivistiche. Sulla base del trittico di Magonza, «unica opera autentica e incontestabile di Eusebio», Vesme giungeva per la prima volta a proporre per questo maestro un alunnato presso Spanzotti, figura nella quale, secondo il suo giudizio, doveva essere risolta la vicinanza stilistica tra Eusebio e Defendente Ferrari. Il saggio proseguiva con i figli di Spanzotti, Pietro Evasio e Pietro Antonio, inclusi nel novero dei pittori cresciuti sotto la sua guida nonostante a quelle date rimanessero ancora privi di opere a loro attribuibili con certezza.

Confutata l'ipotesi avanzata dalla Ciaccio sull'apprendistato di Gaudenzio Ferrari nella bottega del maestro casalese²²³, Vesme chiuse l'articolo con una considerazione su Spanzotti e Gaudenzio nel rapporto con i loro allievi. Mentre quest'ultimo «educò scolari abili ma non molto interessanti, [...] Martino invece, tanto inferiore a Gaudenzio, ebbe la fortuna di formare discepoli simpatici e interessanti malgrado la loro debolezza tecnica». La conclusione postulava un vero e proprio ribaltamento di prospettiva rispetto alle interpretazioni storiografiche tradizionali. Vesme tentò non solo di mettere a segno il completo affiancamento formale dell'arte piemontese dall'egida lombarda, ma anche di affermare la maggiore rilevanza rivestita per la storia artistica locale da Spanzotti, Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone rispetto a Gaudenzio Ferrari, al Sodoma e a Macrino d'Alba:

«Martino, Defendente e Gerolamo (quest'ultimo però soltanto prima della sua conversione a Gaudenzio) sono i pittori che accusano più spiccatamente il carattere della regione subalpina, l'indefinibile "goût du territoire", e possono essere qualificati piemontesi puro sangue, mentre Macrino, il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, tutti i Lanino e gli ultimi Oldoni hanno, chi più chi meno, qualcosa d'esotico»²²⁴.

Oltre a ribadire la centralità di Spanzotti e a fornire una nuova indicizzazione degli artisti attraverso la sua bottega, la vera novità dei due articoli di Vesme risiedeva in un nuovo e coraggioso giudizio di valore, che curiosamente riprendeva, cambiandola di segno, l'aggettivazione di esoticità che più di un autore aveva impiegato per definire la pittura piemontese quattro-cinquecentesca. Una valutazione che una volta per tutte e con inusitata convinzione dava finalmente forma e voce, sul piano del confronto scientifico, alle rivendicazioni

²²³ BAUDI DI VESME 1918b, p. 78.

²²⁴ Ivi, p. 79.

di autonomia culturale che da più di quarant'anni sottendevano la ricerca storico-artistica locale.

4.4.4. Le reazioni degli studiosi e i nuovi orizzonti della disciplina storico-artistica

Al di là delle proposte di derivazione artistica e di ricomposizione dei singoli cataloghi, che rilanciarono in quegli anni una discussione destinata a protrarsi ancora a lungo tra gli studiosi, vale la pena di ripercorrere l'elenco dei destinatari a cui Vesme spedì personalmente gli estratti dei suoi due saggi. La lista costituisce una spia importante per mettere a fuoco il circuito in cui si inserì la sua proposta di lettura, formato da interlocutori di diversa estrazione professionale e disciplinare quali Giulio Carotti, Guido Cagnola, Gustavo Frizzoni, Herbert Cook, Bernard Berenson, Robert Henry Hobart Cust, Federico Arborio Mella, Pietro Toesca, Adolfo Venturi, Secondo Pia, Corrado Ricci, Francesco Negri, Roberto Foltzer, Luigi Cora e Piero Giacosa²²⁵.

All'invio molti di essi risposero con ringraziamenti; alcuni, come il barone Edmondo Mayor de Planches, Piero Giacosa²²⁶, Giuseppe Bres e Adolfo Venturi, con parole di incoraggiamento a proseguire l'impresa e scrivere una storia della pittura in Piemonte²²⁷. Altri ancora, come Carotti, con qualche appunto e con l'invito a proporre una «biografia e una relazione critica intorno a Gaudenzio Ferrari. Ella che possiede a fondo la cognizione tanto sui pittori piemontesi quanto sui lombardi - continuava lo studioso - può chiarire la parte fondamentale e originaria piemontese di questo insigne maestro e la successiva sua evoluzione leonardesca o lombarda, pur sempre, credo, conservando qualità e indole piemontese»²²⁸.

Tra le note di risposta, le considerazioni espresse da Frizzoni e da Toesca risultano essere le più circostanziate e significative per valutare l'accoglienza riservata agli elaborati del conte, che da subito si assestò sulla delicatissima questione della distinzione tra la produzione di Defendente Ferrari e quella di Spanzotti (come si è visto, fortemente

²²⁵ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 10, biglietto di Vesme s.d.

²²⁶ «Dovresti scrivere una storia dei pittori piemontesi. La parte più ardua l'hai sviscerata. E sarebbe lavoro degno della grande competenza acquisita in argomento così poco noto»: ivi, lettera di Mayor de Planches del 21 marzo 1918. «Il lavoro sullo Spanzotti e la sua scuola è davvero interessante ed importante e mi fa augurare che lei voglia scrivere quella storia della pittura in Piemonte di cui parla come di un desiderio. Davvero che per opera massime di lei la reputazione artistica del nostro Paese è notevolmente cresciuta»: ivi, lettera di Piero Giacosa a Vesme del 6 aprile 1919.

²²⁷ Ivi, lettera di Bres a Vesme del 28 settembre 1918. «Caro amico, grazie del tuo importante studio sullo Spanzotti, e rallegramenti sinceri per aver fatto luce sul reputato maestro piemontese. [...] Ti stringo con l'antico affetto le mani»: ivi, lettera di Adolfo Venturi a Vesme del 7 ottobre 1918.

²²⁸ Ivi, lettera di Carotti a Vesme del 25 maggio 1919.

sbilanciata a vantaggio di quest'ultimo), senza penetrare, tuttavia, livelli di giudizio che non fossero di natura puramente attributiva.

Per parte sua il *connoisseur* bergamasco, a cui era stato domandato di recensire gli interventi, espresse onestamente le sue perplessità:

«Ho pensato alle proposta ch'ella mi fa di preparare una recensione del suo studio intorno a Martino Spanzotti. È argomento interessante [...] ma [...] vedo che riandando le di lei esposizioni non posso far a meno d'incontrare seri ostacoli per trovarmi in buon accordo con lei. Confesso che non so persuadermi dell'esattezza di buona parte delle sue attribuzioni di opere allo Spanzotti, che mi sembrano invece produzioni ben caratteristiche di Defendente Ferrari. [...] Spero ella avrà comunicato il suo lavoro ad altri studiosi, in ispecie a Toesca e se fosse possibile a Berenson. [...] Sentirei volentieri che cosa pensano essi delle di lei attribuzioni»²²⁹.

Anche Toesca da Firenze si complimentò con il direttore torinese manifestando tuttavia alcune riserve:

«Ho finito ora di leggere il suo nuovo lavoro, e l'ho letto proprio con grandissimo interesse per la quantità di cosa nuove che vi si trovano e per quel suo calore che ha di cosa lungamente meditata e motivata. Com'è naturale, non mi sono sfuggiti i punti che riguardano opinioni espresse da me e da lei contraddette con tanta cortesia: l'affresco di San Domenico e il Battesimo. Per quest'ultimo il documento, davvero importante, è del tutto esplicito, ma si può escludere che il dipinto sia opera del tempo in cui Defendente era nella bottega dello Spanzotti? [...] Un altro punto che mi lascia un po' dubbioso è la negazione degli influssi leonardeschi, nonché dell'educazione leonardesca del Sodoma»²³⁰.

Le recensioni apparse sulle riviste nazionali di settore si allinearono ai giudizi espressi da Toesca e da Frizzoni. Dalle pagine del bollettino bibliografico de «L'Arte» un giovane e agguerrito Roberto Longhi mise in discussione alcune attribuzioni avanzate da Vesme, pur senza sminuire l'importanza del lavoro svolto:

«Alcune opere che solitamente si attribuivano a Defendente [...] sono dal Vesme rivendicate allo Spanzotti. [...] Un terzo pittore che il Vesme fa discepolo dello Spanzotti è Eusebio Ferrari, autore del noto trittico di Magonza, dov'egli trova elementi spanzottiani che a dire il vero sono discutibili. Anche l'attribuzione a Eusebio o a suoi discepoli di due tavole della galleria di Torino con santi e devoti dà luogo a dubbi. [...] Questa opinione del Vesme, insieme con l'attribuzione a Spanzotti di opere defendentiane, dovrà essere discussa di nuovo»²³¹.

Allo stesso modo, il recensore della «Rassegna d'arte antica e moderna» riconobbe l'utilità delle indagini dubitando però di alcune proposte: «Questi studi sono tanto più interessanti in quanto dello Spanzotti poco si sapeva. [...] Ed anche ora noi dobbiamo accettare parecchie delle attri-

²²⁹ Ivi, lettera di Frizzoni a Vesme del 7 ottobre 1918.

²³⁰ Ivi, biglietto di Toesca a Vesme del 14 settembre 1918.

²³¹ R. LONGHI, *Bollettino bibliografico*, in «L'Arte», n.s., a. XXII, f. 2, 1919, p. 127.

buzioni che egli [Vesme] fa più per la fiducia che abbiamo nel giudizio suo che per intimo convincimento»²³².

Nel frattempo anche il fronte anglosassone partecipava al dibattito sul catalogo spanzottiano e al suo incremento. Nel 1918, attraverso la lettura del monogramma MAF e il consueto confronto epistolare con Vesme, Herbert Cook aveva ricondotto al maestro casalese la *Madonna col Bambino e angeli* della collezione Richmond fino ad allora ascritta a Vincenzo Foppa²³³. Due anni più tardi, la rivista inglese «The connoisseur» ospitò una dettagliata recensione dei due articoli di Vesme a firma di Louise Mary Richter. La studiosa sottolineò ancora una volta la condizione negletta dell'arte subalpina nel campo degli studi ed elogiò l'impresa del direttore torinese. Al *corpus* di Spanzotti presentato da quest'ultimo e accettato nella sua integrità veniva aggiunta la *Genealogia della Vergine* della chiesa di Sant'Antonio di Casale Monferrato, già segnalata a suo tempo da Cust (Fig. 16)²³⁴. Degli scritti di Vesme la Richter non solo condivise le proposte attributive, ma accolse anche con maggiore indulgenza l'appello di riabilitazione critica che li aveva informati. Per la prima volta comparve su un periodico straniero la dicitura di «scuola» in riferimento al quadro artistico subalpino: i maestri che ne erano indicati come i principali rappresentanti rivelavano tuttavia che il criterio di valutazione continuava a essere quello centro-italiano, pur a fronte di un avanzamento degli studi sul Quattro e Cinquecento che andava chiarendo sempre più la pluralità dei Rinascimenti e delle rinascite che avevano caratterizzato quella stagione²³⁵. «Masters like Macrino, Gaudenzio and last but not least Bazzi - scriveva la studiosa - suffice to prove that the Piedmontese school of painting was ultimately capable of high development: although lingering comparatively behind, in the XIVth and XVth centuries, her artists during the great period of the Renaissance may well be considered second to none»²³⁶.

In una sorta di confronto aperto con le nuove leve di storici dell'arte, i due articoli dedicati a Martino Spanzotti e alla sua scuola costituirono la prima e ultima esercitazione da parte del direttore della galleria di Torino nella pratica di lettura stilistica. Le sue successive pubblicazioni rientrarono infatti a pieno titolo nell'ambito della ricerca documentaria. Nel 1921 apparve su «L'Arte» il suo articolo sul Maestro della trap-

²³² *Bibliografia*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. VI, f. 1-2, 1919, p. 38.

²³³ H. COOK, *A note on Spanzotti, the master of Sodoma*, in «The Burlington magazine», a. XVI, n. 189, vol. XXXIII, 1918, p. 208. Cfr. inoltre la recensione all'articolo in «Bollettino della SPABA», a. IV, 1920, p. 38.

²³⁴ L.M. RICHTER, *The Piedmontese school of painting in the light of recent discoveries*, in «The connoisseur», a. XX, vol. LVIII (novembre), 1920, pp. 127-132.

²³⁵ O. ROSSI PINELLI, *La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)*, in Ead. 2014, pp. 320-331.

²³⁶ RICHTER 1920, p. 132. Da ricordare la pubblicazione di R. LONGHI, *Rinascimento fantastico*, in «La voce», a. IV, n. 52, 1912, pp. 976-977 (ried. in Id., *Scritti giovanili 1912-1922*, vol. I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 3-13).

pola per topi²³⁷; pochi mesi più tardi Vesme partecipò con una comunicazione scritta sui ritratti eseguiti nel XVII secolo per i rami Borbone e Savoia della dinastia Soissons al Congresso internazionale di storia dell'arte di Parigi²³⁸, occasione che nel frattempo vedeva Lionello Venturi annunciare ai congressisti l'urgenza di fondere l'erudizione con l'intuizione e di identificare la storia dell'arte con la critica d'arte²³⁹. Mentre era in procinto di lasciare a Pacchioni la direzione della Regia Pinacoteca, l'anno seguente il conte pubblicava sulle pagine del «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» due contributi sulle famiglie di Defendente Ferrari e di Macrino d'Alba, corredati da minuziose appendici documentarie e alberi genealogici ma del tutto privi di riferimenti formali²⁴⁰.

Le considerazioni espresse da Toesca, Frizzoni e Longhi sui due articoli del 1918 preannunciavano, per un verso, il definitivo confinamento di Vesme entro un settore di indagine ancora attivo ma che non avrebbe potuto tenere il passo con l'orizzonte italiano e internazionale degli studi senza un rinnovamento radicale²⁴¹. Già nel 1912 le comunicazioni effettuate da Vesme e dalla Ciaccio al convegno di Roma avevano evidenziato lo scarto culturale e metodologico che scontava i loro diversi percorsi di formazione. Un distacco di cui rimane emblematica la distanza tra il precetto venturiano del «vedere e rivedere» e il «saper vedere» toeschiano²⁴², e che nel frattempo veniva riaffermato nelle prolusioni di Pietro Toesca ai corsi torinesi di storia dell'arte in cui, pur nel rispetto di quel filone storicistico ripreso da Arturo Graf e Rodolfo Renier (che non a caso erano stati i suoi primi maestri), traspariva un generale ripensamento sugli obiettivi e sugli strumenti della disciplina storico-artistica, percepita ormai come autonoma e compiutamente emancipata sia dalla storia sia dall'estetica²⁴³.

La posizione di Vesme va tuttavia considerata non solo rispetto alla generazione di Toesca, ma anche in relazione a quella *koiné* generazionale nella quale egli si era riconosciuto negli anni Novanta dell'Ottocento. Lo stesso congresso capitolino aveva messo in luce la progressiva chiusura del direttore della galleria di Torino verso le richieste di rinnovamento che Adolfo Venturi aveva rivolto con grande insistenza ai suoi colleghi, chiusura del resto preannunciata da alcuni significativi episodi che si erano verificati nel decennio precedente (l'ordinamento diacronico delle raccolte della pinacoteca torinese e la radicalizzazione

²³⁷ A. BAUDI DI VESME, *Il Maestro dalla trappola per sorci. Tentativo di identificazione*, in «L'Arte», n.s., a. XXIV, 1921, pp. 175-180.

²³⁸ Id. 1923, pp. 74-83.

²³⁹ L. VENTURI, *Histoire de l'art et histoire de la critique*, ivi, p. 167. In merito si vedano ALDI 1996, pp. 187-204, e M. DI MACCO, *Editoriale*, in Ead. 1996, p. 4.

²⁴⁰ BAUDI DI VESME 1922a, pp. 1-8; Id. 1922b, pp. 9-14.

²⁴¹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 10, biglietto di Toesca a Vesme del 14 settembre 1918; LONGHI 1919, p. 127.

²⁴² G.M. VARANINI, *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Ottocento e Novecento*, in Crivello 2011, pp. 19-37.

²⁴³ Torino, FTM, Biblioteca, «Schedario L. Rovere», c. 32, lezione introduttiva al corso 1911-1912.

delle politiche di incremento delle collezioni in chiave regionale). A dispetto delle pur frequenti occasioni di aggiornamento, il mantenimento di un metodo di ricerca ormai anacronistico finì col risolversi in una consapevole scelta di campo, in linea con la tradizione erudita che aveva caratterizzato gli studi locali per tutto il XIX secolo. Vesme proseguì con determinazione le sue ricerche nella convinzione di esser più abile nell'ambito dell'esplorazione documentaria che non in quello della critica artistica, lasciato ai *connoisseurs*.

«Si discute se più valga la critica artistica o la documentaria. Questione mal posta. In certi casi l'una. In certi casi l'altra. In certi casi entrambe. In certi casi né l'una né l'altra. Se valga più una spada o una sciabola. Vale di più quella che è in mano di chi sa meglio adoperarla»²⁴⁴.

All'inizio degli anni Venti anche il Piemonte, grazie agli indirizzi metodologici adottati da Lionello Venturi nel suo passaggio alla cattedra torinese dopo il trasferimento di Toesca a Firenze, assisteva al graduale avvicendamento della nuova generazione di storici dell'arte ai ricercatori e ai funzionari che avevano guidato la «scoperta» del patrimonio artistico locale nel secondo Ottocento²⁴⁵. In un contesto di studi che andava man mano orientandosi verso le arti del Sei e Settecento (stagione che presto avrebbe conosciuto un'inarrestabile fortuna critica e storiografica in tutta Europa), l'erudizione documentaria continuò tuttavia a giocare una parte non secondaria nell'avanzamento della conoscenza.

Che l'indagine d'archivio dovesse continuare a svolgere una funzione di orientamento e controllo delle ricerche era convincimento non solo di chi, insieme con Vesme, contribuì a incrementare le notizie sulle arti in Piemonte, spesso divulgandole attraverso il circuito che fu il vero promotore delle ricognizioni condotte sul territorio in quegli anni, vale a dire la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti²⁴⁶. Anche gli studiosi più giovani, a cui sarebbe toccato l'onere di chiudere il lungo processo di riabilitazione dell'arte antica locale con la mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* nel 1938, convenivano sulla necessità di implementare le informazioni storiche e di proseguire nell'opera di analisi diretta delle carte, come denunciava l'impazienza di Toesca di fronte ai ritardi della pubblicazione del materiale documentario collazionato da Vesme, che continuava a restare manoscritto nonostante i reiterati annunci di quest'ultimo: «Ma intanto questo suo lavoro ce ne promette altri che chiariranno meglio la storia della pittura piemontese - scriveva

²⁴⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, f. "Tortona", appunto di Vesme, s.d.

²⁴⁵ LAMBERTI 1980, pp. 5-18; A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, in F. Traniello (a cura di), *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, Pluriverso, Torino 1993, pp. 198-202.

²⁴⁶ Si pensi per esempio agli studi di Augusto Telluccini: F. PARDINI, *Augusto Telluccini (1876-1930)*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. A. Tessari, a.a. 2001/2002. Cfr. anche il «Bollettino» e gli «Atti» della SPABA per gli anni precedenti il secondo conflitto mondiale.

Toesca al conte - anzi ci annunzia quella raccolta di notizie documentarie che dovrà essere fondamentale per quella storia, e mi auguro ch'ella stessa adempia presto presto le promesse!»²⁴⁷.

Vesme purtroppo scomparve nell'ottobre del 1923, prima di dare alle stampe quell'imponente lavoro di sistematizzazione delle fonti che tutt'oggi, nella sua versione edita, rimane uno strumento insuperato per affrontare lo studio della storia dell'arte in Piemonte²⁴⁸.

²⁴⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 10, biglietto di Toesca a Vesme del 14 settembre 1918. Sull'esposizione del 1938 cfr. M.F. BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte. Proposte di lettura critica*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. C. Gauna. a.a. 2009/2010.

²⁴⁸ L. ROVERE, *Alessandro Baudi di Vesme (commemorazione letta nell'adunanza del 16 dicembre 1923)*, in «Bollettino della SPABA», a. VIII, 1924, pp. 41-44.

CAPITOLO 5

Vesme conoscitore e collezionista di stampe

5.1. Tutela e valorizzazione delle raccolte di grafica dello Stato

5.1.1. La contesa sulle incisioni della Biblioteca Nazionale di Torino (1881-1886)

Con l'eccezione del Gabinetto della Regia Pinacoteca, al principio degli anni Ottanta del XIX secolo le principali collezioni pubbliche di stampe e disegni di Torino riflettevano ancora gli ordinamenti del primo periodo postunitario, stagione in cui Giovanni Volpato (1797-1871) aveva rivestito un ruolo di assoluto rilievo nella loro formazione e sistemazione¹.

Mentre rimangono da approfondire i piani di accrescimento e le scelte di tutela operate sul patrimonio grafico della Biblioteca Reale dai direttori Vincenzo Promis (1875-1889), Domenico Carutti di Cantogno (1890-1909) e Antonio Manno (1909-1918)² e sul fondo di stampe dell'Accademia Albertina dopo il riordino eseguito da Volpato all'indomani dell'Unità³, i

¹ Su Volpato si vedano G.C. SCIOLLA, *Carlo Alberto, Volpato e la collezione dei disegni della Biblioteca Reale di Torino*, in «Studi piemontesi», vol. XVIII, f. 1, 1989, pp. 75-83; ID., *Giovanni Volpato «conservatore artista dei disegni e delle stampe di Sua Maestà»*, ivi, vol. XXII, f. 1, 1993, pp. 147-149 e F. MAXIA, *Giovanni Volpato (1797-1871): collezionista, conoscitore e incisore piemontese*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. C. Gauna, a.a. 2009/2010.

² G. C. SCIOLLA (a cura di), *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino: disegni, incisioni, manoscritti figurati*, Istituto bancario San Paolo di Torino, Torino 1985; ID., *I disegni della Biblioteca Reale: linee per una storia delle collezioni*, in ID. (a cura di), *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 1989), U. Allemandi, Torino 1990, pp. 3-13; ID. 1993, pp. 147-149.

³ Nel 1861 Volpato venne incaricato di riordinare la raccolta di stampe dell'Accademia di Belle Arti di Torino. Sul fondo, che all'epoca constava di oltre 5.000 incisioni, v. F. POLI, *La biblioteca: testi didattici, stampe, disegni originali*, in ID., F. Dalmasso,

lavori di Paola Astrua, Monica Tomiato e Federica Panero costituiscono una traccia di riferimento preziosa per ripercorrere il periodo storico in cui si tentò di far confluire parte della raccolta di incisioni della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino nel costituendo Gabinetto di grafica del museo diretto da Francesco Gamba - operazione caldeggiata da Giovanni Vico e in linea con le direttive del Provveditorato centrale delle Belle Arti per il trasferimento dei materiali artistici dalle biblioteche agli istituti museali⁴.

Come è noto, un parziale riassetto del fondo della Biblioteca Nazionale era stato pianificato e attuato all'inizio degli anni Sessanta da Volpato, su richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione. L'operazione aveva comportato l'adozione di un sistema di classificazione per scuole e per soggetti; le incisioni erano state distribuite in 52 volumi rilegati in piena pergamena, secondo il metodo impiegato dai più prestigiosi gabinetti tedeschi, dalla Biblioteca Imperiale di Parigi e dal British Museum di Londra, e si era provveduto, per la prima volta nella storia dell'istituto, a collocare in una vetrinetta «così detta dei livres d'heures nelle sale particolari del prefetto della biblioteca» alcune stampe di Marcantonio Raimondi e di Jacques Androuet Du Cerceau destinate al pubblico godimento⁵. Nel frattempo, sotto la direzione del prefetto Costanzo Gazzera erano state approntate altre iniziative di adeguamento, tra cui il completamento del «catalogo generale di tutte le stampe e le incisioni» per cura del distributore della Biblioteca Giorgio Pinna e la stesura delle norme per la conservazione e l'esposizione della raccolta⁶.

I controlli effettuati da Vico e da Gamba nel 1876 erano confluiti nella loro «Nota sommaria di stampe antiche rilegate in volume e sciolte che trovansi in camerino soprastante al salone di lettura della Biblioteca della Regia Università» e avevano consentito di appurare che urgevano alcune rettifiche attributive e che rimaneva ancora da svolgere una parte consistente di riordino⁷. Propedeutica alla stesura di un resoconto più dettagliato «in modo che non una sola stampa possa impunemente esser tolta», la loro disamina

P. Gaglia, *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto bancario San Paolo, Torino 1982, pp. 191-219, in particolare pp. 208-210, e soprattutto M. TOMIATO, *Fortuna dell'incisione a Torino tra Settecento e Ottocento. La collezione di stampe dell'Accademia Albertina*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. G. Romano, a.a. 1999/2000.

⁴ ASTRUA 1982, pp. 5-16; TOMIATO 2004, pp. 291-300; 297; PANERO 2008/2009, pp. 61-80 ed EAD., *Stampe a Torino 1863-1893. Giovanni Vico conoscitore e collezionista*, in Gauna c.d.s. Tra i trasferimenti portati a termine in quegli anni si segnala quello della raccolta di incisioni della Biblioteca dell'Ateneo di Bologna, che nel 1881 passò alla Regia Pinacoteca locale: M. FAIETTI, *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in A. Emiliani (a cura di), *Il politecnico delle arti*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 191-201.

⁵ TOMIATO 2004, pp. 291-300. Sulle difficoltà di ricostruzione della storia dell'istituto nel secondo Ottocento cfr. P. NOVARIA, «*Li disordinati archivi*» della Regia Università di Torino. Note storiche, in «Quaderni di storia dell'Università di Torino», a. VII, n. 6, 2002, pp. 341-385.

⁶ GIOVANNINI LUCA c.d.s.

⁷ «Nota sommaria» 1876, in TOMIATO 2004. La «Nota» fu inviata alla Direzione Generale delle Belle Arti soltanto dieci anni più tardi, nel 1886.

aveva posto le basi per riproporre all'amministrazione centrale il trasferimento nei locali della galleria diretta da Gamba di un nucleo selezionato del fondo della Biblioteca Nazionale⁸, a cui sarebbe stata garantita una sede più conveniente «ove, invece di dormire un eterno sonno, potrebbe rimanersi fra mani sicure a edificazione del pubblico e a beneficio degli artisti, splendido esempio della potenza di primari maestri dell'intaglio che onorano non solo l'Italia ma altre nazioni»⁹. Oltre a consentire il completamento di alcune delle serie esistenti in museo e ad accrescerne in maniera significativa il patrimonio, l'acquisizione avrebbe infatti promosso la formazione degli artisti e l'educazione del pubblico attraverso l'organizzazione di mostre periodiche, sull'esempio di quanto si stava realizzando al Gabinetto di stampe e disegni degli Uffizi sotto la guida intelligente di Pasquale Nerino Ferri¹⁰.

Costituita grazie alle cospicue donazioni di Vico a partire dal 1870, nei primi anni Ottanta la raccolta di grafica della Regia Pinacoteca di Torino era stata nel contempo incrementata da quelle di Alfonso Breme di Sartirana, di Giovanni Volpato e del senatore Michelangelo Castelli¹¹. Le iniziative promosse dalla direzione della galleria tra il 1876 e il 1886 furono condotte con l'intento precipuo di rilanciare questa tipologia di beni sia nello studio della storia delle arti, sia nel campo della produzione artistica contemporanea¹². La catalogazione e l'ordinamento seguirono il modello della Biblioteca Mazzarina di Parigi (visitata da Gamba nel 1878 per approfondire le sue conoscenze sulle pratiche di conservazione, esposizione e archiviazione delle stampe)¹³ e i lavori approntati da Ferri al Gabinetto degli Uffizi, che Vico aveva frequentato nei suoi anni fiorentini¹⁴. L'esempio delle esperienze straniere

⁸ Le prime notizie sul progetto di trasferimento risalgono alla primavera del 1866: Torino, ASUTo, Corrispondenza/Ministero, Copialettere 6 (1865-1866), p. 77, VIII.1, lettera del ministro della Pubblica Istruzione al rettore dell'Università di Torino del 19 aprile 1866.

⁹ Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, Vico, lettera di Vico a Gamba del 25 aprile 1879.

¹⁰ ASTRUA 1982, p. 10.

¹¹ Oggi il fondo di grafica della Galleria Sabauda è composto da circa 6.400 unità. Per un racconto puntuale sulla sua costituzione e incremento si vedano ASTRUA 1982, pp. 8-9 e PANERO 2008/2009, pp. 62-63. Cfr. anche Torino, SBSAEP, uffici, «Regia Pinacoteca. Inventario degli oggetti d'arte, parte II. Libri d'arte e opere illustrate», 1872-1887 e ivi, «Elenco di libri e stampe mandati in dono alla Regia Pinacoteca di Torino e alla Regia Accademia Raffaello in Urbino negli anni 1875-1883 da Giovanni Vico da Acqui». Per la raccolta Castelli v. Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 296, f. 5067, «Torino, pagamento alla vedova Margherita Castelli Piacenza per vendita di stampe, 1884».

¹² PANERO c.d.s.

¹³ Dal 1883 le stampe della galleria vennero inserite entro «album rilegati in rosso e oro a reliure mobile» e furono ripartite per scuole; nel contempo venne stilato un nuovo registro inventariale, a complemento di quello *ad annum* iniziato nel 1871: ASTRUA 1982, p. 15. Si tratta dei più volte citati volumi manoscritti *Inventario*, 2 voll., e «Regia Pinacoteca di Torino. Collezione di stampe e di disegni», 1885, oggi conservati negli uffici della SBSAE del Piemonte.

¹⁴ PANERO 2008/2009, p. 71; A. GOTTI, *Le gallerie di Firenze: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia*, Cellini alla Galileiana, Firenze 1872, pp. 255-278; A.

stimolò anche la specializzazione della biblioteca interna, che fu dotata dei repertori e dei manuali di riferimento, oltre a numerosi volumi illustrati di Sei e Settecento, ad alcune monografie e ai cataloghi delle principali collezioni pubbliche d'Europa¹⁵. Una parte integrante del programma riguardò infine l'avvio di un'attività espositiva. Approfittando della mancata autorizzazione da parte della Minerva per l'esibizione di una parte del fondo di stampe del museo alla IV Esposizione di Belle Arti del 1880, Gamba organizzò, in parallelo con la manifestazione, una piccola mostra al primo piano della manica appena restaurata della pinacoteca, dove vennero esposti gli esemplari più pregiati di Marcantonio Raimondi della raccolta Castelli¹⁶. Insieme con altri capolavori, questi ultimi vennero sistemati entro grandi vetrine nelle due sale appena completate della galleria alla fine del 1884, per essere, due anni più tardi, parzialmente spostati e collocati entro ricche cornici dorate¹⁷.

Nel frattempo la trattativa intavolata con il Ministero per ottenere i materiali grafici della Biblioteca Universitaria languiva senza sviluppi sostanziali. Nel rapporto sempre più teso tra quest'ultima e la pinacoteca cittadina finì per essere coinvolto anche Alessandro Baudi di Vesme, che al principio del 1881 era stato incaricato da Gaspare Gorresio, prefetto della Biblioteca Nazionale, di redigere un nuovo catalogo delle stampe possedute dall'istituto da lui diretto, a fronte di una ripresa del piano di riorganizzazione generale messo in opera dopo il 1861¹⁸.

PETRIOLI TOFANI, *Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, in *Gli Uffizi*, atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), vol. II, Olschki, Firenze 1983, pp. 421-442. Cfr. anche il recente M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Olschki, Firenze 2014, pp. 48-112.

¹⁵ La Biblioteca storica della SBSAEP conserva infatti: G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini sanese*, 3 voll., Vincenzo Pazzini Carli e figli, Siena 1771; A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, 21 voll., J.V. Degen, Wien 1808-1821; G. LONGHI, *La calcografia*, Stamperia Reale, Milano 1830; F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes*, Zeller, Paris 1832; M. CERROTI, *Memorie per servire alla storia della incisione compilate nella descrizione e dichiarazione delle stampe che trovansi nella Biblioteca Corsiniana*, Stab. tip. via del Corso n. 387, Roma 1858; J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, R. Weigel, Leipzig 1860; P. BAUDICOUR, *Le peintre graveur français*, 2 voll., M.me Bouchard-Huzard, Paris 1875; H. DELABORDE, *Le Département des estampes à la Bibliothèque Nationale*, Plon, Paris 1875; P.N. FERRI, *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella Reale Galleria degli Uffizi, con l'indice alfabetico degli incisori*, Della Stampa, Firenze 1881; M. VACHON, *Jacques Callot*, J. Rouam, Paris 1886. Per un prospetto complessivo degli incrementi della biblioteca v. L. D'AGOSTINO, *La biblioteca della Regia Galleria*, in *Astrua* 1982, pp. 24-28 e Torino, SBSAEP, uffici, «Regia Pinacoteca. Inventario degli oggetti d'arte, parte II. Libri d'arte e opere illustrate», 1872-1887.

¹⁶ ASTRUA 1982, p. 11; PANERO 2008/2009, p. 70.

¹⁷ ASTRUA 1982, pp. 14-15; DI MACCO 1979, p. 90; PANERO c.d.s. V. inoltre Torino, BR, Fondo Promis, t. III, 1-2, Corrispondenza (1840-1889), lettere di Francesco Gamba a Vincenzo Promis per l'Esposizione di belle arti, s.d. (ma 1880).

¹⁸ La versione originale del «Catalogue» redatto da Vesme si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Torino (Manoscritti e rari, Antichi inventari, 84) ed è data-

Si è già accennato alla funzione di viatico che questo incarico svolse per attivare i primi rapporti diretti del giovane studioso, allora avviato alla carriera da archivista, con l'*entourage* della galleria torinese, che al principio del decennio lo conosceva soltanto di nome¹⁹. Francesco Gamba contattò Vesme in settembre, con l'obiettivo di reperire informazioni sul lavoro da lui svolto sino a quel momento per Gorresio e di valutare se vi fosse ragione di aspettarsi nuove implicazioni a svantaggio dell'agognata cessione. Il timore che si prospettassero altri ostacoli al progetto di incremento del Gabinetto del museo, per esempio rendendo nota la reale entità patrimoniale delle raccolte della Biblioteca Nazionale, era mitigato dalla convinzione che l'alunno archivista non sarebbe stato in grado di condurre la catalogazione con la dovuta competenza, e di conseguenza di valutarne il pregio effettivo. Un giudizio azzardato che si sarebbe rivelato del tutto inesatto alla luce dei fatti, ma che Vico in quella circostanza non esitava a comunicare a Gamba: «Può essere che il Vesme abbia preso nota di molte cose, ma per capire qualche cosa dentro ai libri che là si trovano raccolti occorrono *quaranta anni* di esperienza, e conviene aver veduto e studiato molte migliaia di stampe. Se ella vorrà comunicarmi quell'elenco che il Vesme ha fatto - aggiungeva - le saprò dire se vi sia ragione di temere qualche sinistro». Secondo Vico, per di più, non era scontato che Gorresio avesse previsto la schedatura dei materiali contenuti nella cartella «chiusa a catena con chiave» da lui esaminati nel 1876 e registrati nella «Nota sommaria», che costituivano il gruppo più prezioso del fondo²⁰. Dopo la visita di Vesme, sarebbe stato in ogni caso necessario «saltare il fosso e provvedere con un decreto ministeriale per il trapasso dall'uno all'altro istituto di ciò che (malamente registrato) può di giorno in giorno correre un vero pericolo». «Auguriamoci - concludeva Vico - che il conte [...] sappia mantenere il silenzio promesso. Resta inteso che non tarderò a restituirle l'elenco da lui fatto di quelle certe stampe, dopo averlo esaminato, ed occorrendo copiato»²¹.

Nel carteggio del direttore della galleria cittadina con Vico non vi sono ulteriori riferimenti al loro incontro con Vesme durante l'elaborazione del regesto. Il «Catalogue des estampes de la Bibliothèque Nationale de Turin» fu terminato nel 1882²². Nell'autunno di quell'anno Vesme sottopose a Vico, per il tramite di Gamba, gli esiti dei suoi primi studi sulla storia dell'incisione in Piemonte, tra cui il manoscritto su Carlo Antonio Porporati²³, lavoro che venne giudicato «fatto bene assai, e [che] potrebbe

ta 1882. Una copia successiva venne stilata da Faustino Curlo tra il 1915 e il 1916 è consultabile *ivi*, 102. Cfr. in merito GIOVANNINI LUCA c.d.s.

¹⁹ Rimando al Paragrafo 1.1.

²⁰ Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, *Vico*, lettera del 9 settembre 1881 di Vico a Gamba. In corsivo le sottolineature presenti sull'originale.

²¹ *Ibidem*.

²² Torino, BNU, Manoscritti e rari, Antichi inventari, 84. Le stampe descritte nel «Catalogue» ammontavano a 10.512: cfr. *ivi*, «Table».

²³ Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, *Vico*, lettera di Vico a Gamba del 26 settembre 1882.

stamparsi con utile di tutti coloro che si interessano a tutto ciò che meglio può contribuire alla gloria del paese subalpino in specie»²⁴.

Il «Catalogue» fu esaminato da Vico soltanto nella primavera del 1883. Benché non sia dato conoscere le ragioni che nell'aprile dell'anno prima lo avevano indotto a respingere il coinvolgimento di Vesme nella stesura del catalogo analitico del museo, proposto da Gamba per accelerarne i tempi di revisione²⁵, le riserve sull'inesperienza del giovane «collettore di stampe» nello studio dell'arte incisoria continuarono a informare anche le missive seguenti. Vico infatti si diceva disposto a vedere «volentieri il nuovo catalogo di Vesme per le stampe della Università, ma credi [*sic*] tutto dovrà essere rifatto. Non credo - scriveva a Gamba nel marzo del 1883 - che la nostra fuggevole nota presa sul luogo nel 1876 possa ancora essere superata. [...] Di varie cose non è possibile che il Vesme possa aver la benché minima idea. Pensa che vi ha dei cimeli dei quali nulla ho detto nemmeno a te»²⁶. Seppur convinto che la loro «Nota sommaria» rimanesse in ogni caso insuperata per completezza compilativa, dopo aver consultato la versione definitiva del «Catalogue» Vico non poté far altro che riconoscere *obtorto collo* la meticolosità filologica del suo giovane estensore:

«Ho ricevuto e letto l'inventario fatto dal conte Vesme. Codesto giovane ha la pazienza di vecchi benedettini. Quando penso che la pazienza è uno degli attributi del genio mi sento proprio disposto a un senso di riconoscenza per Vesme. Esso ha fatto tutto quello che era possibile di fare con una raccolta di stampe che è un vero caos. Ricordo che Volpato si lamentava che i rilegatori non tennero conto delle divisioni da lui fatte, e fecero d'ogni erba fascio. Ad ogni modo il lavoro del Vesme può tornare utile in questo senso, che la commissione d'inchiesta potrà sapere quali e quanti sono i fogli di stampe. [...] Non mi pare che con ciò resti per nulla turbato l'andamento del nostro progetto. Oltreché dubito assai che il Vesme abbia preso nota di tutto! Per esempio non so se il Gorresio gli abbia aperto i *catenacci del bancone*. Parrebbe di sì quando si veggono registrati gli ornati di Nicoletto da Modena, ma pare di no dal momento che non ho saputo riscontrare nell'inventario Vesme gli Amori degli Dei che stavano coi Nicoletti, a meno che siano duplicati quelli registrati. [...] La nostra nota del 1876 [...] è assai più completa. Per fortuna che le opere del Du Cerceau rimangono tuttora in Torino una specie di X ignota. [...] Anche il lavoro di Vesme mi gioverà. Certo è che, a lungo tempo, ogni cosa dovrà essere rifatta *metodicamente*»²⁷.

Il censimento di Vesme, verosimilmente condotto per criterio topografico, aveva in effetti riguardato solo una parte del fondo di stampe²⁸. L'anno seguente, mentre era in procinto di partire per

²⁴ Ivi, lettera di Vico a Gamba dell'11 novembre 1882. Le ricerche di Vesme su Porporati confluirono ne *Le Peintre-graveur italien* del 1906: *infra*, Paragrafo 5.2.

²⁵ ASTRUA 1982, p. 13.

²⁶ Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, *Vico*, lettera di Vico a Gamba del 24 marzo 1883.

²⁷ Ivi, lettera del 31 marzo 1883 di Vico a Gamba. In corsivo le sottolineature presenti sull'originale.

²⁸ Vesme escluse i volumi di grande formato (q[ua]t[ro]ll) e operò una selezione sul-

Roma, Vico condusse alla presenza di Gorresio una nuova analisi dei materiali posseduti dalla Biblioteca Universitaria²⁹. Nel 1885, mentre si profilava la definitiva sospensione del progetto di acquisizione delle incisioni di quest'ultima da parte della galleria, Vesme lo omaggiò di una copia della sua prima pubblicazione, dedicata al passaggio in Piemonte di Anton van Dyck³⁰. I contatti tra i due proseguirono sino al 1888, quando Vesme, nel frattempo diventato direttore reggente del museo, si interessò alle pratiche giudiziarie avviate da Vico per recuperare un lotto invenduto di stampe della sua collezione privata, che erano state poste in vendita tre anni prima sul mercato di Stoccarda³¹.

5.1.2. Il Gabinetto di stampe e disegni della Regia Pinacoteca a confronto con i modelli nazionali (1888-1922)

Il passaggio di Vesme alla direzione della Regia Pinacoteca di Torino avvenne in un momento storico cruciale per la tutela delle raccolte governative di grafica, che allo scadere degli anni Ottanta presentavano, in forma amplificata, tutte le inadeguatezze su cui Adolfo Venturi andava costruendo il suo programma di riorganizzazione del sistema museale italiano. I ritardi e le difformità metodologiche nella messa in sicurezza, esposizione e archiviazione delle stampe e dei disegni appartenenti alle biblioteche e alle gallerie dello Stato scontavano non solo la mancanza di una legislazione chiara sugli indirizzi da adottare, ma anche la penuria di personale qualificato in grado di applicarli in modo sistematico e di strutture idonee a conservare e a esibire tali materiali, spesso ancora vincolati, soprattutto nell'ambito bibliotecario, a una funzione accessoria di documentazione visiva³².

È anzitutto nell'affermarsi di una differente percezione critica dello statuto dei beni grafici, in particolare delle incisioni, che va compreso lo scarto in quegli anni più che mai evidente tra gli istituti italiani e quelli stranieri sia

le stampe classificate come (q). Per il prospetto degli album non descritti cfr. GIOVANNINI LUCA c.d.s.

²⁹ Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, *Vico*, lettera di Vico a Vesme del 26 novembre 1888.

³⁰ Ivi, lettera di Vico a Gamba del 9 marzo 1885. Il progetto di trasferimento fu rilanciato nel 1933 da Giulio Carlo Argan: M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionelli Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in Ead. 1996, p. 29.

³¹ Torino, SBSAEP, Biblioteca storica, *Vico*, lettera di Vico a Vesme del 26 novembre 1888. Si veda in merito PANERO 2008/2009, pp. 68-69.

³² Sulla mancanza di sale di consultazione per il materiale grafico nei musei italiani si esprimeva Charles Loeser: TORDELLA 2009, pp. 238-246. Sullo statuto delle stampe cfr. *Il bibliofilo: giornale dell'arte antica in stampe e scritture e ne' loro accessori e ornati*, Le Monnier, Firenze 1880-1890, *passim* e G. BENASSATI, *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle stampe*, in Ead., E. Raimondi (a cura di), *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, Editrice Compositori, Bologna 2000, pp. 11-30.

sul piano della competenza tecnico-scientifica, sia su quello delle iniziative promosse su questa tipologia di opere. Mentre i principali gabinetti europei, già da tempo attivi anche in questo specifico settore, rendevano manifeste le ricadute benefiche che l'applicazione di buone pratiche di tutela esercitava sulla divulgazione della conoscenza, tanto attraverso l'organizzazione di mostre quanto in progetti editoriali diversificati³³, in Italia gli interventi di adeguamento che vennero approntati nel periodo compreso tra il 1890 e gli anni precedenti la Grande Guerra rimasero affidati all'intraprendenza e al senso di responsabilità di singoli funzionari e conservatori e riguardarono esclusivamente nuclei di pertinenza museale. Così accadde per il Gabinetto degli Uffizi, guidato da Ferri dal 1871³⁴, per il fondo di stampe e disegni della Regia Pinacoteca di Bologna, diretta da Anacleto Guadagnini³⁵, per la raccolta di grafica di Capodimonte, riordinata per volere di Umberto I di Savoia dal conte Santorre di Santarosa³⁶, e per quella dell'Accademia Carrara di Bergamo, studiata ed esposta al pubblico da Corrado Ricci nel 1912, durante la riorganizzazione dell'istituto³⁷.

I primi richiami per una riforma delle istituzioni nel campo delle arti grafiche si erano levati nella seconda metà degli anni Ottanta, dopo l'esclusione dell'Italia dalla fondazione della Società Internazionale di Calcografia, avvenuta nel 1884³⁸. Un primo tentativo concreto in questa direzione fu messo in atto nel 1887, quando Alberto Maso Gilli³⁹, già professore di disegno di figura

³³ Si vedano per esempio i pionieristici interventi approntati sulle raccolte di disegni e stampe del Louvre già alla metà dell'Ottocento: N. COURAL, L. DESSERIERES, I. JULIER, 1848-1850: «For a successful revolution». *The policy of Jeanron, Villot and Reiset regarding the Department of drawings of the Louvre museum*, in Failla, Meyer, Piva, Ventra 2014, pp. 312-334, e la puntuale presentazione del lavoro condotto al dipartimento di arti grafiche della Biblioteca Nazionale di Parigi da DELABORDE 1875. Sul ritardo italiano v. G. MARIANI, *Il Gabinetto Nazionale delle stampe*, in Ead. (a cura di), *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1875-1975*, De Luca, Roma 2005, pp. 14-15.

³⁴ Si consideri l'ingresso agli Uffizi nel 1871 di Pasquale Nerino Ferri, chiamato a «lavare, smacchiare, incollare e pressare disegni e stampe» secondo la prassi invalsa sino ad allora, secondo la quale le raccolte grafiche dovevano essere affidate a impiegati di estrazione tecnico-operativa, e non storico-artistica: PETRIOLI TOFANI 1983, pp. 421-442.

³⁵ BENASSATI 2000, pp. 11-30.

³⁶ Umberto I, ricordava Adolfo Venturi nella commemorazione apparsa su «L'Arte» nel 1900, «ebbe desiderio di vedere in assetto le stampe e i disegni del palazzo di Capodimonte, e ne affidò l'incarico all'illustre conte Santorre di Santarosa, sapiente quanto modesto signore»: A. VENTURI, *In memoria*, in «L'Arte», n.s., a. III, f. 9, 1900, p. 317. Il riordino effettuato sul fondo di grafica dell'istituto partenopeo non risulta documentato da altre fonti, se non da alcuni accenni in N. SPINOSA, R. MUZZI, *I grandi disegni italiani nella collezione del museo di Capodimonte a Napoli*, Silvana editoriale, Milano 1998, p. 46, che attestano l'esposizione al pubblico di parte della raccolta a seguito del riordino del museo.

³⁷ G. VALAGUSSA, *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in Emiliani, Spadoni 2008, pp. 248-255.

³⁸ MARIANI 2005, pp. 15-16.

³⁹ A. CASASSA, ad vocem Gilli, *Alberto Maso*, in DBI, vol. LIV, 2000, pp. 754-756; F.

all'Accademia torinese di Belle Arti e dal 1885 direttore della Reale Calcografia di Roma, propose di istituire a Palazzo Corsini una galleria di stampe antiche e moderne, riprendendo verosimilmente i propositi di accentramento che avevano sotteso l'incarico di ricognizione nelle biblioteche di Roma affidato a Giovanni Vico alla fine degli anni Settanta, allo scopo di accorpere tutti i fondi di grafica della capitale⁴⁰. Il progetto di far confluire in un istituto appositamente dedicato i materiali allora dispersi in diverse collezioni capitoline riprese corpo nel 1888, quando Adolfo Venturi venne nominato ispettore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti⁴¹. Il 6 giugno 1895 si istituì con regio decreto il Gabinetto Nazionale delle Stampe⁴².

Con il passaggio delle stampe dalla Biblioteca Corsini al Gabinetto e «non avendosi purtroppo in Italia alcuno che seriamente si sia dedicato allo studio delle antiche incisioni», Venturi propose per il riordino nientemeno che Paul Kristeller, già assistente di Friedrich Lippmann al Kupferstichkabinett di Berlino⁴³. Dal momento che non riteneva più idonea l'organizzazione delle stampe in volumi, lo studioso tedesco stilò un dettagliato programma di intervento che avrebbe adottato il sistema dei *passepapier* e la sistemazione del materiale in cassette di cartone telato, da collocare in appositi armadi per garantire una migliore conservazione⁴⁴.

Le linee guida del suo programma erano le stesse che avevano informato il progetto appena portato a termine su una parte selezionata delle incisioni della pinacoteca di Bologna, dove Kristeller aveva inteso «conservare anzitutto le opere più pregiate per garantirle da ulteriori danni, pur mettendole a disposizione degli studiosi, offrendo al tempo stesso un saggio del modo col quale la collezione intera si dovrà in seguito preservare, ordinare e catalogare»⁴⁵. Il lavoro era stato prontamente illustrato su «Le Gallerie nazionali italiane»⁴⁶: oltre alla presentazione dei nuclei che componevano il fondo bolognese, passato nel 1881 dalla locale Biblioteca Universitaria alla galleria cittadina dopo l'ennesimo furto, sulla rivista ministeriale veniva dedicato ampio spazio alla descrizione delle procedure conservative⁴⁷ e delle scelte

FIORANI, *La direzione artistica di Alberto Maso Gilli alla Regia Calcografia di Roma*, in M. Miraglia (a cura di), *I disegni della Calcografia: 1785-1910*, vol. II, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, pp. 27-33.

⁴⁰ PANERO 2008/2009, pp. 72-73 ed EAD. c.d.s.

⁴¹ AGOSTI 1996, pp. 61-67.

⁴² MARIANI 2005, p. 17.

⁴³ Si veda la lettera di Venturi al ministro della Pubblica Istruzione del 3 gennaio 1893 riportata *ivi*, p. 15.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 19-21.

⁴⁵ P. KRISTELLER, *La regia Galleria di Bologna*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. II, 1896, p. 163.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 163-167. Per l'attività svolta da Kristeller cfr. inoltre F. FIORANI, *Per una storia della tutela delle opere d'arte su carta: cent'anni di conservazione del Fondo Corsini del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in E. Antetomaso, G. Mariani (a cura di), *La collezione del principe da Leonardo a Goya: disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma 2004), Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 80-87, con bibliografia.

⁴⁷ «Tolta dal volume la stampa [...] viene lavata e smacchiata con estrema precau-

per l'inventariazione, tradotte nella creazione di schede in triplice copia ordinate «pei nomi degli incisori, pei nomi degli inventori dei soggetti e pei soggetti stessi rappresentati», al fine di avere «un catalogo utile per ogni genere di ricerche». «L'esclusivo ordinamento delle stampe per nomi dei pittori come inventori dei soggetti - puntualizzava Kristeller - non ha più ragione di essere. L'incisione, arte a sé, non può più servire efficacemente per lo studio delle opere di altra arte, poiché queste vanno riprodotte adesso coi mezzi meccanici»⁴⁸.

Oltre a riferire sulla raccolta di disegni delle Regie Gallerie di Venezia⁴⁹, l'annuario ospitava anche il progetto per il Gabinetto Nazionale di Roma⁵⁰, del quale Kristeller illustrò distesamente gli intenti ostensivi, riconosciuti come la finalità principale da perseguire⁵¹. Al pubblico fu presentato l'esito di una selezione che aveva privilegiato le opere di pittori-incisori, vale a dire le «stampe di cui l'invenzione e il disegno [...] sono dovute allo stesso artista, mostrando così [...] un esempio di ciascun genere, di ciascuna epoca e di ciascun artista importante». Seguendo i medesimi criteri di ordinamento per scuole ed epoche che organizzavano le raccolte di pittura allo scopo di favorire la comparazione visiva, si misero a confronto parte delle stampe quattro-cinquecentesche di ambito fiorentino con le prove di alcuni maestri del Nord Italia e delle loro scuole (Andrea Mantegna e Marcantonio Raimondi). L'angustia degli spazi, ridotti a un unico ambiente espositivo, determinò una presentazione sommaria degli autori dei secoli seguenti e la «ristrettissima scelta di stampe di scuole straniere», che vennero collocate su altre due

zione; poi la si spiana e si attacca sopra un cartone (più o meno forte, o a *passepapout*, secondo il valore e il genere dell'incisione) per mezzo di strisce di carta finissima, in modo che ne possa essere staccata, se occorre, agevolmente e senza danno. L'ardua cura del restauro è stata assunta dal professor Anacleto Guadagnini, direttore della Regia Pinacoteca. [...] Le cassette [...] di cartone robusto, coperte di tela inglese resistentissima, son chiuse in un armadio appositamente costruito»: KRISTELLER 1896, p. 165.

⁴⁸ «Principal lavoro preparatorio è stato la ricerca degli autori delle incisioni. [...] In un catalogo provvisorio che comprende la collezione intera, a schede mobili, ordinate alfabeticamente per nomi degli autori, è indicato sulle schede, che portano i nomi degli incisori, in quale cassetta o in quali volumi si trovino le loro opere, e sulle schede coi nomi dei pittori e degli inventori del disegno, quali incisori abbiano eseguito le incisioni dalle loro pitture, con l'indicazione del dove son conservate. [...] Si sono staccate dai volumi, nei quali stavano sparse, le incisioni di maggior valore, e sono state ordinate in maniera che tutte quelle del medesimo autore si trovino riunite»: *ivi*, pp. 163-164. Si veda in merito M. FERRETTI, 3. *La documentazione dell'arte*, in W. Settimelli, F. Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Alinari, Firenze 1977, pp. 116-142 ed E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. 2 (*L'artista e il pubblico*), Einaudi, Torino 1979, pp. 417-482.

⁴⁹ G. CANTALAMESSA, *Le Regie Gallerie di Venezia*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. II, 1896, pp. 44-46.

⁵⁰ P. KRISTELLER, *La Galleria Nazionale in Roma*, *ivi*, p. 139.

⁵¹ *Ivi*, pp. 141-144.

pareti della sala; la quarta accolse infine alcuni saggi di diverse tecniche incisorie. Dal punto di vista museografico, Kristeller decise di esporre le stampe montate su *passepertout* «in cornici di noce di tre differenti grandezze, collocate in due file sopra gli armadi, la fila inferiore in pendenza contro la parete, quella superiore verso il visitatore, per evitare, per quanto possibile, i riflessi della luce»⁵². L'articolo si chiudeva con la descrizione degli interventi di conservazione e di classificazione che erano stati svolti sino a quel momento, sulla scorta dell'esperienza bolognese. Negli anni seguenti e sino alla sua chiusura nel 1902, la rivista «Le Gallerie nazionali italiane» assicurò la divulgazione delle iniziative editoriali e del calendario di mostre a rotazione periodica promosse dal Gabinetto romano⁵³, onere in seguito trasferito al «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione»⁵⁴.

Nonostante l'acuirsi delle tensioni in ambiente accademico e in sede ministeriale che nel 1898 portarono alla costituzione di una commissione di inchiesta sull'operato dell'illustre studioso tedesco e, nel novembre 1904, alle dimissioni di Adolfo Venturi dalla direzione della Galleria Nazionale d'arte antica e al passaggio di consegne a Federico Hermanin⁵⁵, l'istituzione del Gabinetto Nazionale delle Stampe costituì la prima esperienza di valorizzazione delle raccolte statali di grafica promossa dall'amministrazione centrale, attestandosi come il prototipo di riferimento per quegli istituti che intendevano aggiornarsi su pratiche e modelli idonei a conservare ed esibire i propri patrimoni. A fronte di un disinteresse storico-critico verso la storia dell'incisione che condizionava fortemente l'avvio di progetti coordinati di tutela (peraltro non supportati da normativa alcuna)⁵⁶, anche la Regia Pinacoteca di Torino lavorò su tale tipologia di beni in un'ottica di adeguamento.

All'arrivo di Vesme, il Gabinetto di stampe e disegni del museo era organizzato secondo la sistemazione impartita da Francesco Gamba, documentata dall'inventario patrimoniale *ad annum* adottato dal 1871 e da quello suddiviso in scuole, creato nel 1885 insieme con gli album che rimangono tuttora in uso⁵⁷. Il quadro degli acquisti di opere grafiche realizzati durante la direzione del conte torinese conobbe un ridimensionamento significativo rispetto all'ingente incremento assicurato dal suo predecessore. Dopo il 1886, anno che vide l'ingresso di 89 stampe (61 cedute da Alberto Maso Gilli e 28

⁵² Ivi, p. 142.

⁵³ *Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma: catalogo delle incisioni con vedute romane*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, pp. III-XC; *Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe in Roma (Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova)*, ivi, vol. IV, 1899, pp. 345-376; *Gabinetto nazionale delle stampe: appendice al catalogo delle incisioni con vedute romane*, ivi, pp. IV-XLV; *Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma. Quaderno di disegni del principio del secolo XV di un maestro dell'Italia settentrionale*, ivi, vol. V, 1902, pp. 360-388; *Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma: il libro di disegni di Giusto*, ivi, pp. 391-392.

⁵⁴ E. BOREA, *Il «Bollettino d'arte» di Corrado Ricci*, in Emiliani, Domini 2004, p. 226.

⁵⁵ MARIANI 2005, pp. 21-25; NICITA 2009, pp. 129-130; 177-181.

⁵⁶ *Infra*, Paragrafo 5.2.

⁵⁷ *Supra*, nota 13.

da Vesme)⁵⁸, la galleria accrebbe il proprio patrimonio soltanto grazie alla disponibilità del suo stesso organico: nel 1888 fu il segretario economico e conservatore Luigi Cantù a cedere una coppia di acqueforti di Carlo Chessa; altre nove incisioni di scuola olandese e francese della collezione personale del nuovo direttore (Jan Huchtenburg, Abraham Bloemaert, François De Neue) confluirono nel Gabinetto tra il 1896 e il 1897. Nel primo decennio del nuovo secolo, dopo la mancata acquisizione del lotto di disegni di Gaudenzio Ferrari oggetto di un confronto epistolare con Gustavo Frizzoni⁵⁹, gli ingressi più significativi furono il nucleo di 19 acqueforti moderne cedute nel 1907 dagli eredi di Gilli⁶⁰ e la serie di disegni di Gian Domenico Tiepolo, giunta nel 1910 dalla raccolta di Luigi Cora⁶¹. L'unico contributo di effettiva rilevanza si dovette alla generosità dell'ingegnere Pietro Gariazzo, che nel 1921 assicurò al museo 1.983 stampe di scuola tedesca, fiamminga, olandese, francese, inglese e italiana dei secoli XVI, XVII e XVIII, tra le quali spiccavano per quantità e pregio quelle di Stephane De Laune e di Stefano Della Bella⁶².

Di primo acchito, il prospetto potrebbe essere interpretato come un segnale di scarso interesse da parte di Vesme per la raccolta di grafica della pinacoteca, implementata tra il 1888 e il 1922 solamente attraverso donazioni. Altri dati consentono tuttavia di giustificare la scarsità delle acquisizioni con l'assenza di copertura economica e di rilevare, in realtà, una forte continuità con le linee progettuali della direzione precedente nei tre ambiti della documentazione, della conservazione e dell'attività espositiva.

Confortato anche dai suoi interessi di studioso di storia dell'incisione, Vesme coltivò in primo luogo l'indirizzo di specializzazione della biblioteca interna del museo perseguito da Francesco Gamba. Oltre ad acquisire il *Manuel de l'amateur des estampes* di Eugène Dutuit⁶³, la monografia di Delaborde su Marcantonio Raimondi⁶⁴ e il volume sui lavori di ornato di Heinrich Aldegrever⁶⁵, sotto la sua guida l'istituto si arricchì della nuova "guida-catalogo" del dipartimento di arti grafiche della Biblioteca Nazionale di Parigi, diretto da Henri Bouchot dopo la scomparsa di Delaborde⁶⁶.

⁵⁸ Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, 1886-1891. Per le stampe donate da Vesme v. *infra*, Paragrafo 5.3.

⁵⁹ *Supra*, Sottoparagrafo 1.2.2.

⁶⁰ «L'Arte», n.s., a. X, 1907, p. 323.

⁶¹ «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. V, f. 4 (aprile), 1911, p. 197. La documentazione relativa si conserva in Roma, ACS, AABBA, I divisione (1908-1912), b. 50, f. 1049.

⁶² Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, vol. II, 1919-1922.

⁶³ M.E. DUTUIT, *Manuel de l'amateur d'estampes*, A. Lévy, Paris 1888. Per i volumi citati nelle note seguenti cfr. Torino, SBSAEP, uffici, «Regia Pinacoteca. Inventario degli oggetti d'arte, parte II. Libri d'arte e opere illustrate», 1888-1898.

⁶⁴ H. DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître par le vicomte Henry Delaborde*, Quantin, Paris 1888.

⁶⁵ *Heinrich Aldegrever 1502-1555*, Manz, München 1876.

⁶⁶ «Ce livre est à la fois un guide et un catalogue. Son but est de permettre aux lecteurs les moins familiarisés avec les classements de notre musée national d'estampes de s'orienter et de formuler plus sûrement leurs demandes»: H. BOUCHOT, *Le*

L'«Elenco dei libri d'arte e di opere illustrate» consente di seguire gli acquisti sino al 1898: a Vesme vanno attribuiti gli ingressi dei manuali di Le Blanc, di Robert-Dumesnil e di Duplessis⁶⁷; il 1891 registrò l'acquisto della guida di Aloys Apell⁶⁸, mentre l'anno seguente furono inventariati *La gravure* di Delaborde, *l'Histoire de la gravure en bois* di Ambroise Firmin Didot e il catalogo generale della Calcografia di Roma⁶⁹. Gli incrementi realizzati nel XIX secolo si conclusero con l'acquisto della guida di Bouchot e con il testo di Rondot sugli incisori lionesi⁷⁰. L'aggiornamento avvenne anche sul versante italiano con i lavori di inventariazione approntati dal Gabinetto degli Uffizi, che negli anni Novanta pubblicò il suo *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni* (Roma 1890-1897). Oltre al manuale sulla litografia di Bouchot⁷¹, all'inizio del nuovo secolo la galleria torinese accrebbe il proprio patrimonio bibliografico con il *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten* di Paul Kristeller (Berlino 1905), il *Catalogue of engraving British portraits preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum*, edito nel 1908, e i dieci volumi della collana *Disegni della Regia Galleria degli Uffizi* (1912-1921), che descriveva i principali nuclei del Gabinetto fiorentino attraverso la voce di alcuni tra i più affermati studiosi della materia (oltre a Ferri, Gustavo Frizzoni, Charles Loeser, Carlo Gamba e Matteo Marangoni)⁷². L'attività di documentazione promossa da Vesme fu diretta nel contempo a proseguire la corretta catalogazione del fondo. Egli lavorò con alacrità in prima persona per identificare i soggetti, verificare le attribuzioni e segnalare i riferimenti bibliografici, come confermato sia *ex voce* da Guglielmo Pacchioni, sia dalle numerose annotazioni di suo pugno vergate a matita sui *passapartout* e sulle pagine degli album che conservano il materiale⁷³.

Le operazioni propedeutiche alla riapertura della Regia Pinacoteca nel 1898 riguardarono anche la collezione di stampe e disegni, che sulla base del

cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées, E. Dentu, Paris 1895, p. I.

⁶⁷ C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, P. Jannet, Paris 1854; A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, 6 voll., Warea, Paris 1835-1868; G. DUPLESSIS, *Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France suivie d'indications pour former une collection d'estampes*, 10 voll., Hachette, Paris 1880.

⁶⁸ A. APPELL, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher des 19. Jahrhunderts welche in Linienmanier gearbeitet haben*, Alexander Danz, Liepzig 1880.

⁶⁹ H. DELABORDE, *La gravure: précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire*, Quantin, Paris 1882; A.F. DIDOT, *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, Typ. de Firmin Didot frères, Paris 1863.

⁷⁰ N. RONDOT, *Les graveurs d'estampes sur cuivre à Lyon, au XVIIIème siècle*, Imprimerie Mougin-Rusand, Lion 1896.

⁷¹ H. BOUCHOT, *La litographie*, Librairies-imprimeries réunies, Paris 1895.

⁷² *Disegni della Regia Galleria degli Uffizi*, Olschki, Firenze 1912-1921.

⁷³ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b) "Raccolta Vesme", lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 novembre 1923.

progetto di riordino avrebbe ottenuto un proprio spazio espositivo e alla quale si cercò di garantire da subito una migliore sistemazione dal punto di vista conservativo⁷⁴. Nel 1892, pur riconoscendo al suo predecessore di aver «provveduto con un metodo, se non perfetto, almeno molto buono per la loro conservazione e comodo per lo studioso che li esamina»⁷⁵, Vesme si adoperò per ottenere notizie più dettagliate dalla Minerva sui criteri seguiti al Kupferstichkabinett di Berlino da Lippmann «per la conservazione delle incisioni antiche, delle strisce per attaccare dette incisioni ai cartoni, dei cartoni stessi, etc.»⁷⁶, in modo da poterne valutare la praticità e la convenienza ed eventualmente avvalersene per le «incisioni che in avvenire verranno in possesso di questa pinacoteca»⁷⁷. Le reiterate richieste avanzate al Ministero della Pubblica Istruzione per un tempestivo invio dei modelli⁷⁸ vennero soddisfatte soltanto nel marzo del 1897, quando giunsero a Torino i prototipi dei cartoni adottati da Kristeller nel riordino del Gabinetto Nazionale delle Stampe⁷⁹.

Come si è visto, nel piano di adeguamento stilato dallo studioso tedesco era stata posta in primo piano l'esibizione al pubblico: una fase progettuale che già Gamba, grazie ai consigli di Vico, aveva a suo tempo individuato come il coronamento degli interventi di riqualificazione e che Venturi rimarcava essere il perno dell'azione di rilancio dei musei statali⁸⁰. Forte delle stesse consapevolezze, nel 1894 Vesme chiese la cessione in deposito «ad uso di esposizione» di una parte dei «disegni antichi» della Biblioteca Reale di Torino, che avrebbe garantito «all'occhio dei curiosi quanto a quello degli intelligenti» la fruizione di un nucleo selezionato delle prove grafiche dell'istituto regio⁸¹. Dopo una lunga serie di trattative, l'amministrazione della Real Casa decise per il diniego in ragione della particolare fisionomia collezionistica della raccolta, poiché le «collezioni artistiche del [suo] genere sono non soltanto dai principi, ma dalle grandi famiglie, tenute come un prezioso retaggio e ornamento singolare delle loro case»⁸². Il progetto trovò realizzazione solo nel 1898, quando in occasione dalla mostra di Arte Sacra vennero

⁷⁴ BAUDI DI VESME 1897, p. 28.

⁷⁵ Lettera di Vesme al ministro della Pubblica Istruzione del 30 aprile 1892, segnalata in MARIANI 2005, p. 146.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Lettera di Vesme al ministro della Pubblica Istruzione del 29 agosto 1892, segnalata *ivi*, p. 131.

⁷⁹ Roma, ACS, MPI, AABBA, II versamento, I serie, b. 295, f. 5058 "Torino, Pinacoteca, cartoni per disegni e stampe", lettera di Vesme al ministro della Pubblica Istruzione del 12 marzo 1897.

⁸⁰ R. PARMA, *L'attività espositiva del Gabinetto nazionale delle stampe dal 1897 al 1975*, in Mariani 2005, p. 107.

⁸¹ Torino, BR, Archivio storico, Registri, n. 4, vol. II, 1894, lettera di Carutti di Cantogno a Emilio Ponso Vaglia del 30 gennaio 1895 sui disegni esistenti nella Biblioteca Reale e sulla richiesta di Vesme di esporli in museo.

⁸² *Ibidem*; Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 5 febbraio 1895; Roma, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II serie, b. 216, f. 430, lettera di Vesme al Ministero della Pubblica Istruzione del 16 luglio 1896.

esposti nella galleria diretta da Vesme cento pregiati disegni di autori italiani e stranieri provenienti dalla Biblioteca Reale⁸³. L'iniziativa fu segnalata l'anno seguente sul «Repertorium für Kunstwissenschaft» da Charles Loeser, che auspicò addirittura il trasferimento permanente della raccolta della Biblioteca nei locali del museo, al fine di garantirne l'accessibilità al pubblico e agli studiosi⁸⁴. Con la riapertura dell'istituto rinnovato, Vesme destinò una sala del percorso a esibire a rotazione periodica il patrimonio grafico, riprendendo il progetto di Gamba di esporre alcune stampe di Marcantonio Raimondi e della sua scuola provenienti dalla collezione Castelli, che collocò nella sala IX dove si trovavano i caloriferi, persuaso della loro resistenza alle variazioni di temperatura⁸⁵. In seguito, tanto la riedizione del catalogo illustrato nel 1909 quanto l'album topografico della pinacoteca redatto nel 1915 non registrarono indicazioni specifiche in merito alle opere selezionate e destinate a questo ambiente, lacuna che a tutt'oggi non consente di ripercorrere l'attività espositiva del Gabinetto⁸⁶.

Gli anni Novanta avevano inoltre assistito al coinvolgimento del direttore della galleria di Torino nella pianificazione di un non meglio precisato progetto di pubblicazione di disegni insieme con Adolfo Venturi e con il conte Santorre di Santarosa⁸⁷. Nella veste non solo di esperto di storia dell'incisione, ma anche di funzionario competente nelle procedure di conservazione e catalogazione di opere grafiche, agli occhi degli altri istituti torinesi Vesme si presentava senza dubbio come l'interlocutore più affidabile in materia, tanto da essere interpellato nel 1901 da Vittorio Avondo in merito ai criteri di inventariazione da adottare per la raccolta di incisioni posseduta dal Museo Civico di Torino, nonché sull'eventualità di una sua esposizione al pubblico⁸⁸.

⁸³ FERRERO 24 luglio 1898; Torino, BR, Archivio storico, Registri, n. 4, vol. II, lettere sul prestito di disegni per l'esposizione del 19 luglio 1897, del 19 luglio 1898 e del 1° dicembre 1898. Per l'elenco delle opere esposte cfr. «Elenco dei disegni assegnati alla Regia Pinacoteca di Torino come da verbale del 19 luglio 1898», in appendice a G. GIACOBELLO BERNARD, *Introduzione*, in Sciolla 1990, s.p.

⁸⁴ LOESER 1899, pp. 13-21; TORDELLA 2009, pp. 231-276; 249-251 e 265.

⁸⁵ «Col nuovo ordinamento più non si metteranno in quelle due stanze che oggetti refrattari a differenze di temperatura»: BAUDI DI VESME 1897, p. 28.

⁸⁶ Torino, SBSAEP, Archivio storico, XVII,7, FF.4, «Regia Pinacoteca di Torino. Riordinamento eseguito nell'anno 1898 (e modificato nel 1915)». Nella sua nota sul programma di riordino della galleria, Pacchioni informava che la sala VIII esibiva alcune incisioni tiepolesche e nella sala IX si trovavano altre stampe di scuole italiane: ivi, Carte sciolte, «Relazioni ordinamento pinacoteca», manoscritto di G. Pacchioni, s.d. (ma 1923-1926).

⁸⁷ «Mi fa piacere che tu abbia fatto la conoscenza di Santarosa: essa ti potrà giovare in più d'un caso. Suppongo che abbiate discusso le modalità della pubblicazione dei disegni. Spero che il Santarosa venga presto a Torino e che mi dia buone nuove di questo progetto, al quale m'interessa assai per la cosa in se stessa e anche un po' perché idea mia»: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 4 agosto 1896.

⁸⁸ Torino, FTM, Archivio storico, CAA.33, deliberazione della giunta 23 maggio 1901, «Museo Civico, relazione degli assessori cavalier avvocato Leopoldo Usseglio

Nel 1906, insieme con Carlo Frati e Carlo Cipolla, il conte lavorò all'edizione anastatica, patrocinata dall'Accademia delle Scienze, del messale miniato del cardinale Nicolò Roselli esistente nella Biblioteca Nazionale della città. L'iniziativa si proponeva di inaugurare una collana destinata alla riproduzione dei testi più preziosi conservati nelle biblioteche torinesi, sulla scorta di quel programma di edizione delle fonti per la storia delle arti che in Italia e in Europa aveva già raggiunto importanti risultati⁸⁹. Il volume sanciva inoltre la coesione delle direzioni degli istituti cittadini di fronte alle gravissime perdite subite dalla Biblioteca Universitaria durante l'incendio divampato nella notte tra il 25 e il 26 gennaio 1904, che aveva evidenziato l'urgenza di una definizione delle norme sulla sicurezza all'interno dei luoghi deputati alla conservazione del patrimonio culturale, imponendo al Ministero della Pubblica Istruzione di diramare le prime direttive sulla protezione dei beni su carta⁹⁰.

Forse non fu del tutto casuale il fatto che alla tutela di stampe e disegni, che sino ad allora non era stata oggetto di disposizioni normative specifiche⁹¹, venisse dedicata la circolare ministeriale *Disegni e incisioni esposte al pubblico. Danni prodotti dall'azione della luce*⁹². Innescato con buona probabilità dai deterioramenti riscontrati durante l'intensa attività espositiva del

e cavalier Antonio Abrate circa inventari e cataloghi. Provvedimenti per l'inventario delle incisioni degne di essere conservate per la compilazione dell'elenco degli oggetti da alienarsi”.

⁸⁹ A. BAUDI DI VESME, C. FRATI, C. CIPOLLA, *Il messale miniato del cardinal Nicolò Roselli detto il cardinal d'Aragona. Codice della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino riprodotto in fac-simile per cura della Regia Accademia delle Scienze di Torino*, Bocca, Torino 1906. Il messale era stato esposto alla mostra di arte antica nel 1880 (*IV Esposizione Nazionale di Belle Arti* 1880, n. 1590) e a quella di arte sacra nel 1898 (*Catalogo di arte sacra antica moderna applicata* 1898, p. 74, n. 38). I nobili intenti di divulgazione e salvaguardia enunciati nella prefazione vennero in realtà abbandonati dopo la pubblicazione successiva, curata da Gaetano De Sanctis, con cui si chiuse la collana: *Il codice evangelico K della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, riprodotto in fac-simile per cura della Regia Accademia delle Scienze*, Ed. G. Molfese, Torino 1913.

⁹⁰ Si vedano la circolare ministeriale n. 11 del 28 gennaio 1904, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1904, p. 283 e la *Relazione della commissione per lo studio delle norme di sicurezza da seguirsi nell'applicazione dei sistemi di illuminazione e riscaldamento dei monumenti nazionali, musei, gallerie, biblioteche, archivi e collezioni di proprietà e alla dipendenza dello Stato* del 15 luglio 1904, ivi, pp. 1435-1437; cfr. inoltre *Spese straordinarie per la Nazionale di Torino*, legge n. 363 dell'8 aprile 1904, ivi, pp. 1434-1435 e *Restauro dei manoscritti cartacei*, circolare n. 55 del 29 novembre 1909, ivi, 1909, pp. 3500-3501.

⁹¹ La disamina dei numeri del «Bollettino ufficiale» e del «Bollettino d'arte» del Ministero della Pubblica Istruzione per il periodo 1890-1920 non ha infatti consentito di ritrovare alcun provvedimento volto ad assicurare uniformità e controllo alle pratiche di conservazione, catalogazione, ordinamento ed esposizione del patrimonio statale di grafica.

⁹² Milano, SBSAEMi, Archivio vecchio, 2ª serie “Affari riflettenti le opere d'arte mobili”, f. 14, circolare ministeriale del 26 giugno 1906.

Gabinetto Nazionale delle Stampe⁹³ - effetti sui disegni già denunciati nel 1903 da Loeser⁹⁴ -, il richiamo della Commissione centrale per i monumenti e le opere d'antichità e d'arte metteva in guardia le direzioni dei musei governativi sui «danni gravissimi che l'azione della luce produce sui disegni e sulle incisioni esposte al pubblico, e su quelli non meno rilevanti che si hanno dal tenerli ammassati e in contatto fra loro negli albi o cartelle o compressi in volume», chiamandole a riferire sui procedimenti adottati «per impedire i danni lamentati». Nonostante queste indicazioni, né il «Bollettino ufficiale», né il «Bollettino d'arte» della Minerva riportarono negli anni successivi gli sviluppi e i risvolti legislativi dell'incarico, demandato ad alcuni componenti della commissione precitata, di «formulare uno speciale regolamento per la conservazione dei disegni e delle incisioni esistenti nelle raccolte dello Stato»: un'assenza che sembrerebbe confermare l'ulteriore rinvio della questione e il perseverare della prassi invalsa sino ad allora, che consegnava alla discrezionalità e alle competenze dei singoli funzionari il compito di tutelare e valorizzare le raccolte di grafica dello Stato.

In quegli stessi anni, alla preoccupante latitanza legislativa sul fronte della conservazione di tale tipologia di beni andava contrapponendosi l'attenzione concreta del collezionismo privato, che dal 1907 poté affidarsi alle indicazioni della *Guida del raccoglitore e dell'amatore di stampe antiche* di Ferdinando Pasquinelli, pubblicata in 150 esemplari⁹⁵. Attenta a fornire consigli pratici sulla corretta formazione di un gabinetto o di una collezione di stampe, l'opera ne precisava l'impiego e la valenza non solo come «cosa artistica. [Esse] sono altresì da pregiarsi perché riguardano le scienze, la storia, la mitologia, la biografia, le lingue, in una parola l'erudizione e anche la curiosità e la galanteria»⁹⁶. Dopo aver presentato i modelli di classificazione in base alla tipologia della raccolta⁹⁷, l'autore forniva alcune specifiche indicazioni sulle buone pratiche di archiviazione del materiale, suggerendo la collocazione in quadri con cristalli come la soluzione preferibile, benché più costosa, rispetto alla sistemazione in album o in grandi cartelle arrotolate⁹⁸. In linea con gli obiettivi di privato godimento rivendicati nei confronti delle istanze di pubblicità che invece informavano l'azione di tutela dello Stato, si fornivano infine consigli sui procedimenti di manutenzione: «Ci professiamo contrari a qualsiasi ripulitura», asseriva Pasquinelli, dal momento che «l'occhio esperto sa apprezzare la stampa anche se per disgrazia fu macchiata. [...] Le stampe - proseguiva - acquistano bellezza per l'azione del sole. Una stampa

⁹³ PARMA 2005, pp. 107-117.

⁹⁴ C. LOESER, *Note intorno ai disegni conservati nella Regia Galleria di Venezia*, in «Rassegna d'arte», a. III, f. 12, 1903, pp. 177-184.

⁹⁵ F. PASQUINELLI, *Guida del raccoglitore e dell'amatore di stampe antiche*, Tip. Alberto Marchi, Lucca 1907.

⁹⁶ Ivi, p. 74.

⁹⁷ Ivi, pp. 84-86.

⁹⁸ Ivi, pp. 103-104.

che abbia preso il color gialliccio ordinario derivante dalla luce del sole è molto più pregevole e artistica di una prova nuova uscita dal torchio»⁹⁹.

5.2. Gli studi sulla storia dell'incisione in Italia

In concomitanza con le sporadiche azioni di tutela e valorizzazione delle collezioni di grafica dello Stato e a fronte di quel filone di studi sull'arte del disegno che si andava definendo anche in Italia sul modello delle esperienze straniere¹⁰⁰, l'ultimo decennio dell'Ottocento fu attraversato da alcuni insistenti richiami per la ripresa delle indagini sulla storia dell'incisione.

Nel 1891, nel suo lungo articolo intitolato *La letteratura artistica*, Adolfo Venturi ricordava come le ricerche condotte in Italia su quell'arte sino agli inizi dell'Ottocento fossero state ben presto superate dalle «opere classiche del Bartsch, del Passavant, del Nagler, [che] hanno fatto dimenticare i tentativi che si fecero da noi»¹⁰¹. Lo studioso constatava la persistente arretratezza del contesto italiano nel confronto con i ricercatori esteri, da lui sperimentata tre anni prima durante l'acquisizione della raccolta delle matrici xilografiche Soliani per la Galleria Estense¹⁰² e peraltro già emblematicamente sancita nel 1884 dalla mancata partecipazione di un rappresentante italiano all'atto di fondazione della Società internazionale di Calcografia. Al principio degli anni Novanta, benché Richard Fischer avesse cercato di rilanciare le attività di quel consorzio dalle pagine de «L'Archivio storico dell'arte»¹⁰³, il perdurare dell'assenza italiana costituiva il sintomo più preoccupante dell'inerzia dimostrata negli studi sulla storia dell'incisione dai connazionali di Venturi, che amaramente osservava: «Forse non vi è biblioteca alcuna del Regno che conservi le pubblicazioni della Società internazionale di Calcografia, come non vi fu studioso italiano a rappresentare il nostro Paese fra i direttori dei gabinetti di stampe di Londra, Parigi, Berlino, Basilea, Amsterdam, Weimar e Dresda che nel 1884, adunatisi a Parigi, costituirono la Società internazionale di Calcografia, tanto benemerita dell'arte italiana»¹⁰⁴.

La fortuna storiografica dell'arte dell'incisione è un tema che nella sua stagione postunitaria attende ancora di essere affrontato, al di là di alcuni circoscritti segmenti che sono stati esaminati di recente¹⁰⁵. Lo spoglio degli indici

⁹⁹ Ivi, p. 91.

¹⁰⁰ G.C. SCIOLLA, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, "fin de siècle"*, in «Prospettiva», n. 33-36, 1983-1985, pp. 384-387.

¹⁰¹ A. VENTURI, *La letteratura artistica*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. III, vol. CXV, f. 2, 1891, pp. 227-228.

¹⁰² M. GOLDONI, *Dietro un acquisto: motivi inespresi nella cultura di Adolfo Venturi*, in Raimondi *et. al.* 1994, pp. 147-168.

¹⁰³ R. FISCHER, *Società Internazionale di Calcografia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. I, f. 1, 1888, pp. 38-41.

¹⁰⁴ VENTURI 1891, pp. 227-228.

¹⁰⁵ BENASSATI 2000, pp. 11-30. Tra gli studi dichiaratamente condotti sulla storia delle raccolte italiane di grafica si ricordino PETRIOLI TOFANI 1983, MARIANI 2005 e il

delle principali riviste italiane del settore consente tuttavia di accertare per quegli anni la netta predominanza di voci straniere nell'ambito dello studio della storia delle arti grafiche: un primato che scaturiva direttamente dalle iniziative di riordino, documentazione ed esposizione delle collezioni e che trovava la sua concreta espressione in una ricca ed eterogenea produzione scientifica, espletata nei cataloghi delle raccolte e comprensiva di nuovi repertori, di monografie e di manuali sulle tecniche incisorie. Nel 1888 Henry Delaborde, già autore nel 1882 del manuale sui metodi dell'incisione e della *Storia dell'incisione in Italia prima di Marc'Antonio Raimondi*¹⁰⁶, pubblicava il suo catalogo ragionato di Raimondi¹⁰⁷. Henry Bouchot proseguì sull'indirizzo del suo predecessore alla guida dell'istituto parigino, aprendo nuovi percorsi di indagine sulla periodizzazione cinquecentesca¹⁰⁸. In concordanza perfetta con quell'interazione tra piani di tutela e progetti di ricerca che connotava il fronte europeo, i principali contributi da parte italiana si dovettero quasi esclusivamente ai direttori che più si erano spesi nell'adeguamento dei gabinetti di stampe e disegni a loro affidati: Pasquale Nerino Ferri e Federico Hermanin¹⁰⁹, chiamato a occuparsi del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma dopo le dimissioni di Venturi¹¹⁰. L'egemonia della ricerca straniera si mantenne anche con il passaggio al XX secolo¹¹¹, rendendo di fatto impro-

recente FILETI MAZZA 2014.

¹⁰⁶ DELABORDE 1882.

¹⁰⁷ ID. 1888.

¹⁰⁸ H. BOUCHOT, *Jacques Callot: sa vie, son oeuvre et ses continuateurs*, Hachette, Paris 1889; BOUCHOT 1895; ID., H. MARCEL, E. BABELON, *La Bibliothèque Nationale: bâtiments, collections, organization. Département des estampes, Département des médailles et antiques*, Librairie Renouard H. Laurens editeur, Paris 1907; F. LIPPMANN, *The art of wood engraving in Italy in the fifteenth century*, Bernard Quaritch, London 1888.

¹⁰⁹ P. NICITA, ad vocem *Hermanin, Federico*, in DBS, vol. LXI, 2004, pp. 304-316.

¹¹⁰ F. HERMANIN, *Una collezione di stampe e disegni con vedute dell'antico Carnevale romano. Nuovi locali del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, ivi, s. I, a. I, f. 1 (gennaio), 1907, pp. 28-29; ID., *Nuovi acquisti del Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*, ivi, s. I, a. I, f. 5 (maggio), pp. 7-18; A. CONTI, *Due disegni di Rembrandt nella pinacoteca di Napoli*, ivi, s. I, a. I, f. 9 (settembre), pp. 13-16; P.N. FERRI, *Doni e acquisti del Gabinetto disegni e stampe di Firenze*, ivi, s. I, a. II, f. 3 (marzo), 1908, p. 112; ID., *Disegni di Francesco Bartolozzi per un suo rame non pubblicato*, ivi, s. I, a. II, f. 6 (giugno), pp. 207-208; ID., *I disegni di antichi maestri negli Uffizi*, ivi, s. I, a. III, f. 10 (ottobre), 1909, pp. 373-386; P. KRISTELLER, *Un blocco di una silografia antica italiana*, ivi, pp. 429-432; G. BERNARDINI, *Alcuni disegni inediti o poco noti negli Uffizi*, ivi, s. I, a. IV, f. 4 (aprile), 1910, pp. 147-156; P.N. FERRI, *I disegni e le stampe della Regia Biblioteca Marucelliana a Firenze*, s. I, a. V, f. 8 (agosto), 1911, pp. 285-307; ID., *I nielli della Marucelliana di Firenze. Contributo alla storia della Calcografia*, ivi, s. I, a. V, f. 6 (giugno), 1911, pp. 231-238; G.H. HOOGWERFF, *I disegni di maestri fiamminghi e olandesi nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*, ivi, s. I, a. IX, f. 11 (novembre), 1915, pp. 316-330; P.N. FERRI, *Disegni sconosciuti del Barocco*, ivi, s. I, a. X, f. 7-8 (luglio-agosto), 1916, pp. 221-230. Si ricordino inoltre ID., *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella Regia Galleria degli Uffizi con l'indice alfabetico degli incisori*, L'arte della stampa, Firenze 1881; *Catalogo generale dei rami incisi al bulino e all'acqua forte posseduti dalla Regia calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto*, Forzani e C., Roma 1889.

¹¹¹ B. SERRA (a cura di), *Archivio storico dell'arte (1888-1897) e L'Arte (1898-1929): indi-*

ponibile per il *côté* italiano il confronto con le imprese editoriali di vasto respiro realizzate all'estero¹¹².

5.2.1. Le ricerche per l'appendice al repertorio di Adam Bartsch

In una cornice nazionale tutt'altro che propositiva nel campo degli studi sull'arte dell'incisione, il primo volume de *Le Peintre-Graveur italien* pubblicato da Vesme nel 1906 si presentò come la prima risposta concreta agli appelli venturiani. L'opera si proponeva dichiaratamente di continuare il programma di Adam Bartsch, attraverso la presentazione delle biografie e dei cataloghi degli artisti italiani riferiti ai secoli XVII e XVIII che questi non aveva incluso nel suo repertorio¹¹³.

Si è già accennato al precoce avvio delle indagini su questa tematica da parte di Vesme al principio degli anni Ottanta dell'Ottocento, scaturite con ogni probabilità dalle sue predilezioni collezionistiche e di certo incentivate dal censimento da lui condotto sulle raccolte della Biblioteca Nazionale di Torino e dall'instaurarsi dei suoi primi contatti con l'*entourage* della Regia Pinacoteca. L'ambizioso progetto di integrazione dell'opera di Bartsch prese forma negli anni in cui Vesme entrò nell'organico della galleria cittadina, e finì per impegnarlo per ben dieci anni, come avrebbe confessato egli stesso in un'intervista rilasciata al momento dell'uscita del volume¹¹⁴. Allo scopo di individuare gli autori non trattati dallo studioso austriaco, Vesme stilò minuziosi elenchi alfabetici che costituirono il canovaccio per la pianificazione delle ricerche e il loro avanzamento¹¹⁵. Nella lista degli «incisori italiani descritti da Bartsch»¹¹⁶ e negli appunti riferiti agli artisti «da descriversi», egli registrò le collezioni private e pubbliche da esplorare e i testi da consultare, oltre a indicare per ogni autore la consistenza dei *corpora* esistenti negli istituti da lui già vagliati¹¹⁷ e annotarne i nomi dei conservatori, dei collezionisti o dei discendenti¹¹⁸.

ce generale dei quarantadue volumi, Tip. Selecta, Roma 1930, pp. 424-428.

¹¹² A.M. HIND, *A short history of engraving and etching*, Constable, London 1908; P. GUSMAN, *La gravure sur bois et d'épargne sur metal du XIVème au XXème siècle*, R. Roger et F. Chernoviz, Paris 1916; L. ROSENTHAL, *La gravure*, Librairie Renouard, Paris 1909.

¹¹³ BAUDI DI VESME 1906 e GIOVANNINI LUCA c.d.s.

¹¹⁴ *Infra*, Sottoparagrafo 5.2.3.

¹¹⁵ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 9.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Per Genova, per esempio, lo studioso annotava: «Da vedersi una raccolta di incisori genovesi appartenente agli eredi del signor Villa (veduta, gennaio 1902). A Palazzo Bianco vi devono essere disegni di Sinibaldo Scorza. [...] Cavalier Luigi Augusto Cervetto, vice-bibliotecario della Biblioteca civica a Genova, vede alla Civico-Beriana il primo volume delle opere di Bernardo Morando. [...] Il cavalier Cervetto mi scrive, 22 luglio 1904, che il riordinamento non è fatto, e non lo sarà tanto presto. Alla Civico-Beriana, sulla quale io fondava tante speranze, non trovai nulla di interessante (maggio 1907)»: *ivi*, «Genovesi descritti da Bartsch».

¹¹⁸ Vesme contattò la parrocchia di Sant'Ambrogio di Porto Ceresio per reperire notizie anagrafiche su Benigno Bossi dai registri battesimali (lettera del parroco del

Il lungo e minuzioso lavoro preparatorio si articolò tanto in operazioni di bonifica archivistica e bibliografica quanto in frequenti spostamenti e controlli diretti sui fondi dei principali gabinetti di grafica italiani e stranieri. La messe di informazioni da lui raccolta si fondava infatti sulla sua profonda conoscenza non solo delle collezioni di stampe degli istituti torinesi, ma anche di molte altre raccolte conservate in Italia o all'estero, pubbliche o private. Sorprende, in tal senso, la quantità e la frequenza dei viaggi compiuti per la preparazione delle voci, che si concentrarono tra il 1899 e i primi anni del nuovo secolo¹¹⁹. L'impegno di Vesme per la stesura delle schede fu totale, tanto da indurlo a sospendere ogni altro progetto di pubblicazione: «Nei due, anzi nei tre anni ora passati io non ho pubblicato nulla, ma ho lavorato abbastanza assiduamente al mio supplemento a "Le Peintre-Graveur" di Bartsch», scriveva lo studioso a Bernard Berenson nella primavera del 1904, informandolo che la sua appendice sarebbe stata pubblicata dalla casa editrice Hoepli alla fine dell'anno o, al più tardi, al principio di quello seguente¹²⁰. La missiva riferiva inoltre delle esplorazioni da lui effettuate sino a quel momento e di quelle che si prometteva di intraprendere. In patria, il conte torinese frequentò i gabinetti della Biblioteca Palatina di Parma¹²¹, degli Uffizi, della Marucelliana e della Nazionale di Firenze¹²², delle gallerie di Genova (1902), della Biblioteca Marciana e delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, della Braidense, dell'Ambrosiana e della Trivulziana di Milano, delle biblioteche civiche di Pavia, di Piacenza e di Siena (1903), della Corsiniana e della Vaticana di Roma, della pinacoteca di Bologna e del museo di Capodimonte (*ante* 1906). Le sue ricerche toccarono poi alcune tra le principali collezioni pubbliche di stampe e disegni esistenti in Europa, con l'eccezione del Kupferstichkabinett di

12 giugno 1899, ivi, m. 8, c. 1); nel 1902 scrisse a un discendente di Giovan Battista Piranesi, a Firenze (ivi, m. 3, c. 3).

¹¹⁹ Si veda per esempio l'elenco organizzato per località e relativo a verifiche e controlli da farsi, stilato in uno stadio già avanzato del lavoro per *Le Peintre-Graveur* e composto da appunti per il perfezionamento e l'integrazione delle bozze, che documenta l'estensione a largo raggio delle sue indagini: ivi, elenco s.d.

¹²⁰ Settignano, I Tatti, Photograph Archive, c. N9, lettera di Vesme a Berenson del 24 maggio 1904.

¹²¹ Autunni del 1887 e del 1899, febbraio e marzo del 1900, autunni del 1902, 1903 e 1905.

¹²² Autunni del 1902 e del 1903, come documenta la corrispondenza con Berenson: «Fui più volte a Firenze, Roma, Napoli, Siena, ecc., e nell'anno scorso a Vienna, Dresda, Monaco e Parigi. Inoltre un mio amico verificò a mia intenzione le schede del mio lavoro con le stampe del Gabinetto di Berlino. Nell'autunno del presente anno mi propongo di rivedere Parigi e di andare per la prima volta a Londra»: Settignano, I Tatti, Photograph Archive, c. N9, lettera di Vesme a Berenson del 24 maggio 1904. V. anche Parma, BP, Archivio storico, *Alvisi*, lettera di Vesme ad Alvisi del 18 ottobre 1900: «Le mie ricerche a Firenze furono fortunate alla Nazionale, alla Marucelliana e agli Uffizi, ma assai sterili nell'Archivio. In complesso sono molto soddisfatto del mio viaggio».

Berlino: l'Albertina di Vienna, i gabinetti di stampe e disegni di Dresda, Amburgo e Monaco di Baviera (1903) e i dipartimenti di grafica della Biblioteca Nazionale di Parigi (1903 e autunno del 1904) e del British Museum di Londra (autunno del 1905)¹²³.

Mentre Vesme predisponeva nuovi elenchi per località relativi a verifiche e controlli da svolgere per il perfezionamento delle bozze, la documentazione preparatoria si arricchiva nel frattempo di un nutrito corredo fotografico destinato ad agevolare studi e confronti, che comprendeva numerosi scatti di opere di Stefano Della Bella della Palatina di Parma e altre riprese commissionate da Vesme al Gabinetto degli Uffizi di Firenze, al Museo Civico di Bassano del Grappa, alla pinacoteca di Bologna, alla biblioteca civica di Pavia, alla Corsiniana di Roma e al Museo Nazionale di Palermo (Figg. 17-18)¹²⁴.

Selezionate in modo da assicurare una campionatura il più possibile rappresentativa della varietà delle scuole italiane e rimandando a un secondo volume l'esaurimento degli autori non descritti da Bartsch, ben sessantuno voci di artisti italiani del Sei e Settecento furono pubblicate in lingua francese nel 1906, per cura dell'editore milanese Ulrico Hoepli¹²⁵. Tra esse Vesme inserì anche le monografie rimaste sino ad allora inedite di Porporati e Boetto, che consentono di misurare la progressione delle conoscenze rispetto alle biografie pubblicate da Vico nel 1880. Le schede vennero ordinate secondo la data di nascita (dal Caravaggio, nato nel 1569, a Porporati, nato nel 1741); l'impianto scelto per ciascuna di esse seguiva quello adottato dallo studioso austriaco (una nota biografica accompagnava il catalogo delle opere, clas-

¹²³ «Caro amico, mi spiace che, avendo dovuto anticipare d'un paio di giorni la mia partenza da Londra, non ho più potuto salutarti. Il signor Whitman, che è l'assistant al Print-Room, mi scrisse che all'indomani della mia partenza tu chiedesti di me, ed udendo che io non ero più a Londra, fosti disappointed»: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 2 ottobre 1905.

¹²⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. 5.

¹²⁵ Michelangelo da Caravaggio, Alessandro Tiarini, Francesco Guerrieri, Giovanni Francesco Lampugnani, Giovanni Battista Lampugnani, Bernardino Mei, Carlo Ridolfi, Bernardo Cervi, Giacomo Laurenziani, Pietro Carrocci, Luigi Amidano, Giovanale Boetto, Geronimo Petriagnani, Fabrizio Chiari, Stefano Della Bella, Baldassarre Franceschini, Bonaventura Bisi, Antonio Travi, Nicola Marotta, Bartolomeo Baderna, Giovanni Paolo Bottari, Pellegrino Mazzocato, Francesco Maria Borzone, Giovanni Battista Merano, Giacinto Lupresti, Federico Guazzo, Francesco Bruni, Bartolomeo Guidobono, Giovanni Battista Lanzeni, Giacomo Parolini, Alessandro Marchesini, Filippo Luzzi, Giacinto Boccanegra, Donato Creti, Angelo Trevisani, Antonio Giuseppe Malcontenti, Giovanni Battista Catenaro, Federico Bencovich, Antonio Maria Lunghi, Giovanni Battista Piazzetta, Carlo Carloni, Nicola Ricciolini, Gaspardo Diziani, Giovanni Battista Tiepolo, Giovanni Domenico Tiepolo, Lorenzo Tiepolo, Antonio Canal detto Canaletto, Agostino Ratti, Bartolomeo Nazzari, Pietro Longhi, Pietro Rotari, Francesco Fontebasso, Giuseppe Bottani, Giovanni Bottani, Francesco Antonio Pelleri, Giacomo Guarana, Bernardo Bellotto, Antonio Dell'Agata, Gaetano Gandolfi, Giovanni Battista Mengardi, Carlo Antonio Porporati. Cfr. l'elenco «Incisori da descriversi» in Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 9.

sificate in autentiche e dubbie e a loro volta suddivise in base ai soggetti trattati), ma senza alcuna prefazione introduttiva e senza indici analitici che potessero agevolare la consultazione¹²⁶.

5.2.2. *La pubblicazione del «Catalogo ragionato universale delle stampe» di Pietro Zani*

Nel corso di una delle ricognizioni effettuate da Vesme a Parma per comporre *Le Peintre-Graveur italien* si verificò un episodio che vale la pena trattare separatamente, ma che va inquadrato tra le iniziative atte a promuovere gli studi sulla storia dell'incisione in Italia che sottessero la redazione dell'appendice al repertorio di Bartsch.

Il primo viaggio documentato del conte nella città emiliana avvenne nell'autunno 1887, allo scopo di esaminare alcune serie incisorie possedute dalla Biblioteca Palatina¹²⁷. Nell'autunno del 1899 Vesme tornò a Parma per controllare alcuni dei manoscritti dell'abate Pietro Zani conservati presso lo stesso istituto. Appena rientrato dal viaggio, scrisse a Edoardo Alvisi, bibliotecario della Palatina¹²⁸, per ringraziarlo delle «infinite cortesie» usate nei suoi confronti durante la sua permanenza a Parma e per richiedere l'invio a Torino di alcune carte della raccolta Zani, in particolare dei «16 volumi legati e poscia i mazzi sciolti, ad esclusione di quelli notati in foglio accluso alla presente»¹²⁹. Mentre specificava quali erano i documenti di cui non avrebbe dovuto prendere visione¹³⁰, lo studioso torinese rassicurava il bibliotecario che la consultazione sarebbe avvenuta entro il principio dell'anno seguente, «siccome io - scriveva Vesme - sono discretamente spiccio nel lavorare e il mio oggetto è soltanto di spigolare, per quanto abbondantemente, in quelle preziose memorie»¹³¹. Il materiale richiesto concerneva la seconda parte dell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, ossia quel «Catalogo ragionato universale delle stampe classiche antiche e moderne», ordinato per soggetti e diviso in nove classi, che era stato pubblicato solo per la prima di queste (soggetti

¹²⁶ D'AZEGLIO 1880, pp. 50-52 e BAUDI DI VESME 1906, pp. 519-538. Su Boetto cfr. VERNAZZA 1859 (1964), pp. 54-75, D'AZEGLIO 1880, pp. 19-28 e BAUDI DI VESME 1906, pp. 27-60, Cfr. inoltre GIOVANNINI LUCA c.d.s.

¹²⁷ «È molto probabile che nel prossimo autunno io vada a Parma per esaminarvi certe incisioni, ed allora non mancherò di fare una corsa a Modena, ove mi lusingo che potrò stringerle la mano»: Pisa, SNS, Archivio Venturi, lettera di Vesme a Venturi del 20 luglio 1887.

¹²⁸ Su Alvisi, bibliotecario della Palatina dal 1893 sino al 1915, cfr. L. CHIODI CIANFARANI, ad vocem *Alvisi, Edoardo*, in DBI, vol. II, 1960, p. 593 e V. ROMANI, *Tra Roma e Parma: Edoardo Alvisi bibliotecario della nuova Italia* in «Il bibliotecario: rivista di studi bibliografici», n. 3, 2010, pp. 29-43.

¹²⁹ Parma, BP, Archivio storico, *Alvisi*, lettera di Vesme ad Alvisi del 22 ottobre 1899.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

dell'Antico e Nuovo Testamento e quelli della Sacra Bibbia in libri o raccolte e in stampe separate)¹³².

Dopo aver preso visione del materiale, a dicembre Vesme giudicò opportuno informare Alvisi che «l'esame sommario che feci in Parma di quelle scritture mi convinse che sarebbe opportuno e utile pubblicare una parte dei 16 volumi legati che già sono pronti per la stampa. Ora - proseguiva lo studioso torinese - vuol ella che intraprendiamo insieme siffatta pubblicazione? Essa si farebbe a spese di qualche istituto scientifico e si stamperebbe in Parma: pubblicandosi un volume all'anno, la spesa non riuscirebbe grande. Questa è l'idea, in abbozzo. Se essa non le dispiace, quand'io andassi a Parma o ella venisse a Torino si potrebbe studiare insieme il modo di concretarla. Urgenza non v'è»¹³³. Nella sua risposta del gennaio dell'anno seguente, Alvisi conveniva con Vesme sull'opportunità di pubblicare il manoscritto e suggeriva addirittura un editore per la stampa¹³⁴. «Bonum est che sia già alle viste un editore», si allegrava il conte torinese, che per la stesura dei preventivi suggeriva di «conoscere quanti esemplari si sono stampati della parte pubblicata dell'*Enciclopedia*, nominatamente della seconda parte, che è quella che noi abbiamo l'intenzione di completare. [...] Quando si tratterà della stampa, potremo servirci del manoscritto originale oppure dovremo farne eseguire una copia?»¹³⁵. Persuaso che la pubblicazione della seconda parte dell'*Enciclopedia* avrebbe assicurato agli studiosi un valido strumento di conforto alle loro ricerche, Vesme rimandò la pianificazione dettagliata dell'operazione editoriale all'autunno, quando contava di recarsi a Parma per tornare a lavorare sui fondi della Palatina¹³⁶. Nel frattempo stilò un resoconto sintetico del materiale, esaminato direttamente a Torino tra il dicembre del 1899 e il luglio del 1900 grazie al servizio di prestito interbibliotecario svolto dalla Biblioteca Nazionale della sua città¹³⁷.

¹³² C. GAUNA, *Stampe, artisti e collezioni a Parma nel Settecento*, in G. Dardanella (a cura di), *Di modello, di intaglio e di cesello: scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Editris Duemila, Torino 2012, p. 224.

¹³³ Parma, BP, Archivio storico, *Alvisi*, lettera di Vesme ad Alvisi del 9 dicembre 1899.

¹³⁴ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 7 gennaio 1900.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 2 luglio 1900.

¹³⁷ Nell'Archivio Vesme si conservano alcuni appunti in merito: «Parmense. Zani, Enciclopedia. Pronti per la stampa 16 volumi, cioè: 3 di soggetti sacri o morali (3613, 3614, 3615, esaminati in febbraio 1900), 1 di soggetti storici o quasi storici (3616), 1 di soggetti mitologici o favolosi (3617), 1 di soggetti famigliari (3618), 1 di soggetti di storia naturale, architettura, scultura (3619), 2 di ritratti (3620-3621, esaminati in fine marzo 1900), 6 Notizie di artisti (3622-3627, esaminati in marzo 1900). Mazzi esaminati in aprile 3628-29-30-31. Mazzi esaminati in maggio 3635-37-38-39-41-42-43-44. Giugno: 3645-3646-47-48 (ultimo). Volumi e mazzi per me inutili: Parte VI. Guide di belle arti (3632); quadri classici e disegni (3633); mazzo contenente tre fascicoli (3634, 1-2-3); mazzo contenente un sol fascicolo di monogrammi (3636); mazzo di tre fascicoli (3640, 1-2-3); mazzo di carte relative all'*Enciclopedia* (3642, 1); mazzo, già stampato (3643, 2); mazzo contenente memorie su Biagio Martini (?) *[sic]*; mazzo 3631 contiene schede preziose (ma per me inutili) su

Al momento restano sconosciute le ragioni per cui nel carteggio successivo tra Vesme e Alvisi non si parlò più della pubblicazione dei 16 volumi dello Zani, così come non sono documentati i motivi che impedirono la realizzazione dell'impresa editoriale, che pure avrebbe garantito un significativo avanzamento nell'opera di edizione delle fonti per la storia dell'arte ma che, con ogni probabilità, non trovò le coperture finanziarie adeguate per essere portata a termine. La mancata pubblicazione dei manoscritti Zani, peraltro invocata a più riprese ma rimasta ancora oggi incompiuta, non incise tuttavia sulla spedita prosecuzione delle indagini dello studioso torinese. La corrispondenza con Alvisi attesta infatti nuove esplorazioni a Parma nell'autunno 1900 e ulteriori richieste di ricevere alcuni album di stampe a Torino: «Mi raccomando a lei quanto so e posso – scriveva Vesme al bibliotecario della Palatina – per aver in comunicazione i due volumi di Della Bella e il volume del Martini e Bossi. Se il mio desiderio potesse essere esaudito, il mio lavoro se n'avvantaggerebbe straordinariamente e le mie obbligazioni verso di lei raggiungerebbero il colmo»¹³⁸. La disamina di quei materiali era naturalmente funzionale alla composizione delle voci per *Le Peintre-Graveur italien*, ma dopo aver ricevuto da Parma il diniego al loro invio per ragioni di tutela Vesme non poté far altro che richiederne alcune riproduzioni fotografiche. Queste ultime, assicurava, non erano «destinate né alla vendita né ad esser riprodotte sotto forma di zincotipie o fototipie in articoli o libri, ma [...] unicamente [...] ad aiutar la mia memoria, affinché io possa col loro aiuto far confronti con esemplari simili e distinguere così le copie dagli originali, le prove anteriori alle posteriori, ecc.». Per tale ragione, aggiungeva, «non sarebbe indispensabile che esse siano eseguite con estrema diligenza; inoltre per ragioni di economia dovrebbero essere di formato assai ridotto relativamente agli originali»¹³⁹. Le riprese vennero effettuate nella primavera del 1902 da don Pelicelli, professore di fisica e dilettante di fotografia¹⁴⁰.

Vesme ritornò a Parma nel settembre dello stesso anno, al fine di «farvi studi e ricerche nella ricca e simpatica biblioteca» diretta da Alvisi¹⁴¹, al quale anticipava una lista di libri «esotici» che avrebbe avuto intenzione di consultare. Nei mesi successivi continuarono le richieste e gli invii di volumi illustrati, come le *Nozze degli dei* di Giovanni Carlo Coppola¹⁴², seguiti dall'ormai consueto soggiorno a Parma nell'autunno 1903 e da una nuova visita nell'aprile di due anni più tardi¹⁴³. Il primo febbraio 1906 Vesme annuncia-

Mantegna, Bramante e Campagnola»: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 9.

¹³⁸ Parma, BP, Archivio storico, *Alvisi*, lettera di Vesme ad Alvisi del 18 ottobre 1900.

¹³⁹ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 21 dicembre 1900.

¹⁴⁰ *Ibidem* e ivi, lettere di Vesme ad Alvisi del 6 aprile 1901 e del 2 marzo 1902. Le riprese, che illustrano numerose pagine di album della Palatina contenenti stampe di Della Bella e di altri autori, si trovano a Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. 5.

¹⁴¹ Parma, BP, Archivio storico, *Alvisi*, lettera di Vesme ad Alvisi dell'8 settembre 1901.

¹⁴² Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 9 marzo 1903.

¹⁴³ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 14 marzo 1905.

va al bibliotecario l'uscita del suo supplemento al repertorio di Bartsch e di aver provveduto a spedirgliene una copia per mezzo dell'editore Bocca, informandolo nel frattempo di un suo ennesimo ritorno a Parma nell'autunno¹⁴⁴. Ancora quattro anni dopo, mentre era impegnato nella composizione delle monografie su Giorgio Reverdino e Francesco Bartolozzi, Vesme riprese i contatti con Alvisi per effettuare nuovi controlli sui manoscritti Zani¹⁴⁵ e per verificare la presenza di opere di Giovan Battista Cignani nel Gabinetto di grafica dell'istituto parmense¹⁴⁶.

5.2.3. *Perplexità e valutazioni su Le Peintre-Graveur italien*

L'accoglienza che venne riservata a *Le Peintre-Graveur italien* dagli studiosi e dal pubblico di collezionisti e *amateurs* al momento della sua pubblicazione mise in luce ancora una volta, insieme con alcuni suoi limiti di fruibilità, le derive di quella disattenzione critica e istituzionale per la storia dell'incisione che da tempo connotava lo scenario culturale italiano.

Già nel giugno del 1905 Ulrico Hoepli aveva espresso con franchezza a Vesme i suoi timori sulla fortuna destinata al volume: «Ho ricevuto il manoscritto "Le Peintre-Graveur italien" e l'ho fuggacemente esaminato per farmene un'idea. Riconosco l'opera diligente e coscienziosa di lei - scriveva - e certo la pubblicazione sarà un contributo utile alla storia dell'arte, ma in un campo piuttosto ristretto, parmi, e per uno studio che, se non erro, non è, come un tempo, assai coltivato e largamente diffuso»¹⁴⁷. Pur consapevole del poderoso lavoro di ricerca effettuato e del rigore con cui Vesme aveva condotto le ricognizioni per la composizione delle biografie e degli annessi cataloghi, a giudizio dell'editore la pubblicazione sarebbe rimasta con ogni probabilità un'iniziativa di nicchia. Sulla base di queste valutazioni preliminari, Hoepli aveva perciò convinto il direttore della Regia Pinacoteca di Torino a contenere il numero delle copie, limitandone la tiratura a 500 esemplari in un'edizione «accurata e signorile»¹⁴⁸.

Il volume venne posto sul mercato all'inizio del 1906. Oltre a inviarne alcune copie gratuite all'autore, Hoepli provvide a spedirne altre alla propria clientela italiana ed estera, occupandosi anche delle attività promozionali per

¹⁴⁴ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 30 marzo 1906.

¹⁴⁵ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi del 7 marzo 1910.

¹⁴⁶ Ivi, lettera di Vesme ad Alvisi s.d (ma *post* 1910).

¹⁴⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 4, lettera di Hoepli a Vesme del 15 giugno 1905.

¹⁴⁸ «Ricevetti la sua lettera del 19 corrente la quale accresce in me la esitanza, anziché sminuirla, per la pubblicazione del suo lavoro. *Il merito del quale è fuori discussione*, ma l'indole sua, la classe a cui particolarmente si rivolge costituiscono nel campo editoriale una somma di difficoltà che io non devo dimenticare. Comunque sia, il rischio pesa tutto sulle mie spalle, aggravato dal debito di una larga distribuzione per facilitare la vendita, per una edizione accurata e signorile. [...] Io credo di dover limitare l'edizione a soli 500 o al massimo 600 esemplari»: ivi, lettera di Hoepli a Vesme del 24 giugno 1905. In corsivo le sottolineature presenti sull'originale.

le quali aveva suggerito a Vesme di stilare un «manifestino» di presentazione da mandare alle riviste di settore e ai collezionisti¹⁴⁹. A dieci mesi dalla messa in vendita, l'editore informava l'autore che al momento non era opportuno formulare delle stime sulla divulgazione dell'opera, poiché «troppo poco tempo è passato dalla pubblicazione. [...] Tutti i librai italiani (parlo bene intesi dei buoni) e i grandi librai esteri - proseguiva prudentemente Hoepli - ebbero il "Peintre-Graveur italien" in deposito, ma per confermare l'esito certo occorre attendere insino al maggio dell'anno venturo. Solo allora si possono avere i referti generali delle vendite dell'anno»¹⁵⁰. Due anni più tardi, nell'aprile del 1908, Hoepli segnalava con rammarico all'autore che gli esemplari depositati in magazzino anziché diminuire erano aumentati, poiché molti acquirenti che avevano ricevuto copia del volume l'avevano rimandata indietro¹⁵¹.

Il resoconto sconcertante offerto da Hoepli, che aveva reputato l'esito commerciale de *Le Peintre-Graveur italien* «tutt'altro che soddisfacente»¹⁵², non porta di per sé a formulare una conclusione *tranchante* sulla fortuna dell'opera, che nel frattempo venne segnalata da alcune tra le più autorevoli testate specialistiche italiane e straniere. Su «L'Arte» ne parlò Giacomo De Nicola, che la giudicò «uno dei maggiori contributi portati alla causa degli studi dell'arte italiana» e ne riconobbe subito i meriti e l'utilità sia per l'avanzamento degli studi storico-artistici, sia perché avrebbe consentito ai collezionisti di verificare l'autenticità e il pregio delle proprie raccolte e di cautelarsi nei confronti di proposte d'acquisto future¹⁵³. La recensione, seppur positiva, metteva tuttavia in evidenza alcuni limiti del volume e in particolare la reticenza del suo autore a spiegare le ragioni delle sue scelte: «La mancanza di una tavola finale dei monogrammi, molto utile per il ricercatore, e la mancanza completa d'illustrazione che avrebbero potuto dare l'idea di alcuni artisti difficilmente conoscibili, mancanze che pure non sono nel Bartsch. Per giustificarsi di questi distacchi dal suo predecessore e per collocare la sua importante opera nella storia dell'incisione avrebbe fatto bene il De Vesme a scrivere due righe di prefazione. E avrebbe fatto bene anche per dirci i faticosi viaggi, le lunghe e

¹⁴⁹ «Il volume lo metterò in vendita fra pochi giorni. [...] Sarebbe mia intenzione di divulgare un manifesto nel quale si dicono le ragioni dell'opera, come essa venne condotta, e vorrei dare due pagine di saggio a scelta della Signoria Vostra Illustrissima. Sarebbe tanto cortese di compilarmi quel manifestino? Gliene sarei proprio obbligatissimo: nessuno meglio dell'autore può dire dell'opera propria»: Ivi, lettera di Hoepli a Vesme del 13 gennaio 1906.

¹⁵⁰ Ivi, lettera di Hoepli a Vesme del 3 ottobre 1906.

¹⁵¹ Ivi, lettera di Hoepli dell'8 aprile 1908.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ «In un volume di ben 540 pagine egli ha catalogato le incisioni di una sessantina di maestri non ricordati dal Bartsch, facendo procedere il diligentissimo catalogo (che dovrà far parte come uno dei "ferri del mestiere" della biblioteca di ogni studioso d'arte e in particolar modo di ogni collezionista) dalle biografie dei maestri incisori, alle quali avremmo solamente desiderato fosse aggiunta - per maggior comodità degli studiosi - la bibliografia»: G. DE NICOLA, *Alessandro Baudi di Vesme, Le Peintre-Graveur*, in «L'Arte», n.s., a. IX, f. 2, 1906, p. 235.

pazienti ricerche, e i molti anni che gli dev'esser costato questo lavoro»¹⁵⁴.

Nello stesso tempo, su «La Chronique des Arts», Marcel Reymond annunciava l'uscita dell'appendice al regesto di Bartsch, «fait avec une conscience et une érudition dignes du grand savant dont [Vesme] continuait l'oeuvre»¹⁵⁵, plaudendo all'acribia con cui era stata composta la voce più lunga, quella di Della Bella, e segnalando la cospicua presenza di maestri veneti. «Monsieur de Vesme - concludeva Reymond - n'a pas cependant terminé l'oeuvre de Bartsch, et il nous doit de poursuivre ses recherches, de nous faire connaître notamment ces Génois si rares et si intéressants, tels que Benso ou Strozzi, mais surtout cet admirable maître dont l'oeuvre suffira à assurer le succès de son nouveau volume: Piranesi»¹⁵⁶.

Il giudizio pienamente positivo dello studioso francese rimase un'eccezione. Pur riconoscendo il lavoro metodico di Vesme, gli altri studiosi che recensirono il volume finirono con allinearsi a De Nicola. Questi firmava nel frattempo una seconda recensione su «Ausonia»¹⁵⁷, dove segnalava nuovamente la mancanza di un corredo iconografico e di un'introduzione che fosse in grado di illustrare i criteri adottati da Vesme nella selezione da lui operata sulla produzione incisoria nazionale e di esporre i metodi di classificazione, le fonti e le finalità del lavoro, che ad ogni modo rimaneva indiscutibilmente di prim'ordine, come ribadiva Laudadeo Testi su «L'Archivio storico italiano»:

«L'Italia non possedeva ancora un lavoro metodico di qualche estensione che trattasse compiutamente d'un certo numero di pittori e incisori italiani dal 1603 al 1814. Mentre s'addensavano i volumi e le monografie intorno ai classici dell'incisione italiana, difettavano quasi del tutto i cataloghi e gli studi speciali sugli incisori del secolo XVII e sui grandi maestri italiani del XVIII, indicati a torto, da una critica meschina ed unilaterale, come causa ed esempio lacrimevole della decadenza nostra nell'arte di incidere all'acquaforte. A questa mancanza di opere speciali venne riparato in arte e molto bene dal signor Alessandro De Vesme il quale, con diligenza infinita e con meticolosità di benedettino, compose un libro serio e sobrio che onora l'autore e il paese»¹⁵⁸.

Nell'opinione di Testi, il volume non solo segnava un significativo avanzamento delle conoscenze sulla storia dell'incisione in Italia, ma costituiva anche un strumento di grande efficacia pratica a beneficio dei collezionisti privati, che più di un recensore aveva individuato come i principali destinatari dell'opera¹⁵⁹. L'assenza della nota introduttiva e di quel «manifestino»

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ M. REYMOND, *Bibliographie. Le Peintre-graveur italien*, in «La Chronique des Arts», a. XX, n. 24, 1906, p. 200.

¹⁵⁶ *Ibidem*. Nel frattempo il volume veniva registrato da George Lafenêtre nel bollettino bibliografico de «La Gazette des Beaux-Arts»: G. LAFENÊTRE, *Bibliographie*, in «La Gazette des Beaux-Arts», a. XLVIII, 1906, p. 528.

¹⁵⁷ M., recensione a Baudi di Vesme 1906, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 4, 1906, p. 64; G. DE NICOLA, recensione a Baudi di Vesme 1906, in «Ausonia», a. I, 1907, p. 183.

¹⁵⁸ L. TESTI, recensione a Baudi di Vesme 1906, in «L'Archivio storico italiano», s. V, t. XXXIX, 1907, pp. 424-425.

¹⁵⁹ «Il lavoro - proseguiva Testi - ha pure il merito raro di rispondere a un vero

d'intenti di cui Hoepli aveva caldeggiato la stesura non consente tuttavia di valutare con certezza se Vesme avesse previsto di soddisfare questo duplice intento, o se viceversa sia lecito intravedere nelle presentazioni del volume (per cui pure si era optato per un'edizione di pregio) un parziale fraintendimento nell'individuazione delle finalità dell'opera, enfatizzandone l'utilità per gli *amateurs*. Fu proprio Testi a sopperire alla mancanza di una prefazione, riportando nel suo articolo alcuni passaggi dell'intervista che il contorinese gli aveva rilasciato e nella quale aveva addotto le ragioni che l'avevano sconsigliato a inserire una premessa, dove «l'autore è inevitabilmente condannato a parlare di se stesso, e chi parla di se stesso [...] è naturalmente indotto ad essere indulgente per l'opera sua e a considerarne con la lente di ingrandimento il merito e l'importanza; perché il volume è una continuazione al *Peintre-Graveur* del Bartsch. E qui - scriveva Testi - davvero il De Vesme è troppo modesto. A una seconda domanda [...] ci rispose: "Quanto tempo io abbia impiegato per comporre il mio libro non so io stesso. Forse otto o dieci anni. La maggior parte del materiale descritto trovai non già, ahimè, nelle raccolte italiane, ma in quelle dell'estero. Numerosissimi furono i viaggi da me fatti all'uopo. [...] Il lavoro mi costò grandissima fatica, di cui non può avere idea chi non ha atteso, con diligenza e coscienza, a siffatte ricerche"»¹⁶⁰.

Nonostante la sua limitata diffusione al momento della sua messa sul mercato, a cui concorsero tanto le sue criticità intrinseche quanto la circoscritta area di interesse per il tema affrontato, *Le Peintre-Graveur italien* conferì a Vesme un legittimo e pieno riconoscimento come studioso di storia dell'incisione in ambito italiano e internazionale. È in questa veste di specialista che vanno intesi i suoi contatti con Federico Hermanin, a cui Vesme nell'aprile 1914 spediva i suoi appunti su Giovan Battista Piranesi «affinché se ne servisse per il suo lavoro»¹⁶¹, ossia per la monografia che lo studioso romano avrebbe pubblicato l'anno successivo¹⁶². Anche Corrado Ricci, per il suo libro sull'opera grafica di Rembrandt¹⁶³, ricorse all'amico torinese per sot-

bisogno. Al principiare del secolo XIX era già sterminato il numero delle incisioni e smisurata la schiera degli incisori: quindi anche alle persone più sperimentate diventava di giorno in giorno più difficile l'orizzontarsi tra le contraffazioni, le nuove edizioni di contrabbando e i ritagli che inondavano il mercato. [...] La necessità di elenchi copiosi, o d'un libro semplice, ma sistematico, che descrivesse in modo conciso tutte le stampe prodotte dai pittori-incisori di ogni scuola, dall'origine approssimativa dell'incisione fino ai tempi nostri, si faceva sentire sempre più»: *ivi*, p. 418.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 423.

¹⁶¹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, sc. 2, lettera P) «In una scatoletta tengo moltissime schede, da me redatte, delle incisioni dei Piranesi. Fra i miei libri nell'ex alloggio Rossi tengo la biografia di Giovan Battista Piranesi, scritta da Biagi. Ho pure, somewhere, l'articolo scritto da Donghi, I Piranesi e i Bibiena. Nell'ex alloggio Rossi tengo pure il libro di Fredrik Sander, Francesco Piranesi, Stockholm 1880».

¹⁶² F. HERMANIN, *Giovan Battista Piranesi architetto e incisore. Cinquanta tavole con introduzione di Federico Hermanin*, Celanza, Torino 1915.

¹⁶³ C. RICCI, *Rembrandt in Italia*, Alfieri & Lacroix, Milano 1918. Cfr. in merito G.C. SCIOLLA, *Per la fortuna di Rembrandt in Italia fra Ottocento e Novecento. Dalle ricognizioni di Corrado Ricci*, in *Emiliani*, Spadoni 2008, pp. 288-307.

toporgli dei quesiti che presupponevano una conoscenza approfondita dell'argomento, come quello relativo all'«influenza esercitata dall'artista sugli incisori italiani»¹⁶⁴. La credibilità scientifica ottenuta da Vesme in questo campo di studi ne fece un'importante e ineludibile figura di riferimento anche per alcuni stranieri che nel corso delle loro ricerche frequentarono Torino - meta prediletta degli studiosi di arti grafiche per via dei cospicui fondi della Biblioteca Reale, di quella Universitaria, dell'Accademia Albertina e della Regia Pinacoteca. Già da tempo conosciuto da Charles Loeser per il progetto di esposizione dei disegni della Biblioteca del re nei locali della galleria di Torino nel 1898, Vesme offrì il proprio aiuto anche a Fritz Lugt, che nella sua prefazione a *Les marques de collections de dessins et d'estampes* (1921) indirizzava i suoi ringraziamenti esclusivamente a lui e a Pasquale Nerino Ferri, a fronte del cospicuo numero di ricercatori e conservatori non italiani citati¹⁶⁵: era un'ulteriore e poco confortante spia del primato straniero in quell'ambito di studi ancora nei primi anni Venti del Novecento.

5.2.4. Altre indagini sugli incisori italiani

Oltre a concentrarsi sulla composizione delle voci per *Le Peintre-Graveur italien*, nello stesso periodo Vesme dedicò altrettanto impegno alla stesura delle monografie su Giorgio Reverdino e su Francesco Bartolozzi e alla redazione dell'articolo sul cosiddetto Maestro della trappola per topi, che costituì, di fatto, l'unico lavoro sulla storia dell'incisione da lui pubblicato dopo l'appendice al repertorio di Bartsch¹⁶⁶.

Il suo saggio su Reverdino sarebbe rimasto inedito fino al 1936, anno in cui venne stampato a cura della redazione della rivista «Maso Finiguerra»¹⁶⁷. Le ricerche erano state avviate da Vesme dopo l'apparizione nel 1901 di un articolo di Henri Bouchot¹⁶⁸, che sosteneva la tesi della nazionalità francese dell'artista. Nel manoscritto originale, che il conte torinese avrebbe voluto polemicamente intitolare «Il preteso incisore francese Georges de Reverdy» e che venne scritto dopo il 1906 (anno della morte di Bouchot), il direttore della pinacoteca di Torino aveva raccolto le notizie documentarie dirette ad accertarne il nome, «che diede e ancora dà luogo a discussioni e dubbi», e la patria. L'articolo si apriva con una constatazione generale sulla fortuna sto-

¹⁶⁴ Ravenna, BC, Fondo Ricci, *Vesme*, lettera di Vesme a Ricci del 15 giugno 1917. V. anche ivi, lettere di Vesme a Ricci del 9 e 12 luglio 1917.

¹⁶⁵ F. LUGT, *Introduction*, in *Les marques des collections des dessins et d'estampes*, Vereenigde Drukkerijen, Amsterdam 1921, p. IX.

¹⁶⁶ BAUDI DI VESME 1921, pp. 175-180.

¹⁶⁷ Id., *Reverdino incisore cinquecentista*, in «Maso Finiguerra», a. I, f. 2, 1936, pp. 187-205; ivi, a. III, f. 3, 1938, pp. 122-155.

¹⁶⁸ H. BOUCHOT, *Le prétendu graveur italien Gasparo Reverdino (Georges Reverdy)*, in «La Gazette des Beaux-Arts», t. XXV, 1901, pp. 102-108; 229-238.

riografica dell'arte incisoria: «Se negli ultimi cent'anni la conoscenza delle vicende biografiche e delle opere dei pittori, scultori e architetti che operarono in Italia durante il Rinascimento s'accrebbe in modo meraviglioso, la stessa cosa non avemmo per quanto concerne i cultori di parecchie arti minori, e nominatamente degli incisori in rame e in legno»¹⁶⁹. A giudizio di Vesme, una delle difficoltà maggiori incontrate da chi intendeva dedicarsi allo studio degli incisori che avevano vissuto nella prima metà del Cinquecento era costituita dalla scarsità delle fonti archivistiche: «Gli incisori di quel tempo - spiegava nel suo elaborato - erano generalmente persone che facevano una vita ritiratissima e che, appena terminata una lastra, o la stampavano essi stessi [...] ovvero [...] si affrettavano a consegnarla al tipografo; ma raro era il caso che per l'intaglio di un rame o di un legno si addivenisse a stipulazioni notarili o a registrazioni di contabilità. [...] Scarsissime sono infatti le scritture a noi pervenute le quali ci parlino di incisori, anche famosi, della prima metà del secolo XVI. Così - concludeva - la conoscenza della vita di Marco Antonio Raimondi e dei suoi discepoli non è oggidì gran fatto più avanzata di quanto essa fosse al tempo dell'abate Zani e di Adamo Bartsch. Ci par dunque lodevole ogni sforzo tendente a dissipare l'oscurità che ancora avvolge la storia degli incisori italiani di quell'età interessante»¹⁷⁰. Senza perdere l'occasione di citare indirettamente il poderoso lavoro di Delaborde su Marcantonio Raimondi (che aveva dichiarato la pressoché totale assenza di notizie sulla biografia di quest'ultimo)¹⁷¹ e ribadire le ragioni di riscatto culturale che andavano informando le sue indagini sulla storia delle arti in Piemonte, Vesme presentò le prove documentarie a favore della provenienza subalpina di Reverdino e il catalogo cronologico della sua produzione su rame¹⁷².

Nel frattempo, il direttore della pinacoteca torinese preparò la monografia su Francesco Bartolozzi, maestro a cui proprio in quegli anni erano dedicate alcune mostre presso il Gabinetto di stampe e disegni degli Uffizi e quello Nazionale di Roma¹⁷³. Anche questo studio venne alla luce dopo la sua morte, nonostante egli avesse cercato di pubblicarlo già con Hoepli nel 1908 (che declinò la sua offerta sconsigliandone la stampa) e nel 1912 con una casa editrice inglese, con la quale gli accordi slittarono sino a saltare in via definitiva a causa dello scoppio della prima Guerra Mondiale¹⁷⁴. Per raccogliere materiale su Bartolozzi, oltre alle ricognizio-

¹⁶⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 7, c. 9, riportato in BAUDI DI VESME 1936, pp. 197-198.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ DELABORDE 1888, p. 1.

¹⁷² BAUDI DI VESME 1936, p. 199.

¹⁷³ La prima mostra organizzata al Gabinetto degli Uffizi fu dedicata proprio a Bartolozzi: P.N. FERRI, F. DI PIETRO, *Catalogo della mostra di stampe incise da Francesco Bartolozzi*, Tipografia Giuntina, Firenze 1909. Per gli altri contributi v. PETRIOLI TOFANI 1983, p. 441.

¹⁷⁴ A. BAUDI DI VESME, A. CALABI, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice*

ni condotte nei gabinetti di grafica italiani ed esteri, Vesme aveva effettuato ben cinque viaggi al British Museum di Londra e sei all'Albertina di Vienna, come lui stesso confessava nel maggio 1910 a Henry Prior, collezionista di stampe e proprietario di una preziosa raccolta di prove grafiche dell'artista che il conte chiedeva di poter esaminare¹⁷⁵.

Nel 1921, sulle pagine de «L'Arte», Vesme presentò il lavoro svolto per identificare «la scuola artistica cui il Maestro della trappola per topi apparteneva, il tempo in cui egli operava e possibilmente il suo nome e qualche importante notizia della sua vita»¹⁷⁶. Lo studioso torinese passava in rassegna le ipotesi avanzate dalla letteratura artistica e, dopo le consuete verifiche documentarie, proponeva di identificare l'anonimo incisore con un intagliatore padovano degli inizi del Cinquecento, allievo di Giulio Campagnola ed esponente della famiglia Trapolin (da cui la trappola per topi presente nelle stampe), identità che Vesme si era premurato di segnalare tempestivamente al conservatore del gabinetto di grafica del British Museum¹⁷⁷.

Alla scomparsa del direttore della Regia Pinacoteca di Torino il materiale raccolto per il volume su Bartolozzi passò agli eredi¹⁷⁸ e da questi fu venduto a Augusto Calabi, il quale ne curò la pubblicazione nel 1928, giudicando che il lavoro di Vesme «avait été conduit avec une méthode quelque peu surannée, les descriptions du catalogue étaient irrégulières et trop subjectives, l'introduction et la notice biographique excessivement prolixes et manquant de toute appréciation critique»¹⁷⁹. Calabi dichiarava di aver dovuto svolgere un grosso lavoro di integrazione e revisione del *corpus* e che era stato necessario riscrivere i dati biografici e aggiungere lo studio critico sull'opera dell'incisore, del tutto assente nella stesura originale ma indispensabile per comprendere il ruolo giocato dall'artista nella storia dell'incisione del Settecento, la sua influenza sulla

biographique d'après les manuscrits de A. Vesme entièrement reformés et complétés d'une critique par A. Calabi, G. Modiano, Milano 1928.

¹⁷⁵ Vesme dichiarava infatti di lavorare «depuis plusieurs années à un catalogue de toutes les gravures de Francesco Bartolozzi, catalogue qui paraîtra traduit en anglais, probablement en 1912. Dans le but de ramasser les éléments par cette monographie j'ai déjà fait cinq voyages à Londres, six à Vienna, etc. etc. Mais quand je vous ai dit "je travaille" - prosequiva il direttore della Regia Pinacoteca torinese - j'ai mal dit, car depuis huit mois mes occupations bureaucratiques m'ont forcé à interrompre l'ouvrage. Je compte pourtant le reprendre bientôt et ne plus le quitter jusqu'à ce que, bien ou mal, il ne soit terminé»: Torino, Biblioteca Civica, Autografi, Raccolta H. Prior, lettera di Vesme a Henry Prior del 20 maggio 1910. V. inoltre ivi, lettere di Vesme a Prior del 25 maggio e del 1° giugno 1910.

¹⁷⁶ BAUDI DI VESME 1921, p. 175.

¹⁷⁷ Torino, SPABA, Archivio Vesme, sc. 3, c. 4, f. "Maestro della trappola", minuta di lettera di Vesme al Dipartimento di stampe e disegni del British Museum del 7 maggio 1921 e lettera di Laurence Binyon a Vesme del 14 maggio 1921.

¹⁷⁸ Ivi, m. 13, c. 3, «Inventario delle carte di contenuto storico artistico del conte Alessandro Baudi di Vesme già direttore della Regia Pinacoteca», s.d. [1924]. Cfr. Appendice, 6.A.

¹⁷⁹ BAUDI DI VESME, CALABI 1928, p. II.

scuola veneziana, su quella inglese e sul sorgere del movimento neoclassico in Gran Bretagna.

Otto anni dopo l'uscita della monografia su Bartolozzi, Anna Maria Brizio disegnava sulle pagine del «Maso Finiguerra» il profilo di Vesme come quello di un esperto conoscitore di stampe, sottolineando che *Le Peintre-Graveur* del 1906 avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni del suo estensore, soltanto il primo di una serie di volumi a integrazione del Bartsch¹⁸⁰. La commemorazione redatta dalla studiosa fu seguita dalla pubblicazione di due monografie: quella citata su Giorgio Reverdino (1936; 1938) e quella su Carlo Enrico di San Martino (1940), selezionate dalla redazione della rivista tra il nucleo degli incisori piemontesi appartenente all'archivio del conte¹⁸¹. Con Philip Dearborn Massar, che si servì del catalogo di Stefano Della Bella stilato da Vesme come base di riferimento per una nuova monografia dell'incisore¹⁸², si sarebbe chiusa nel 1963 la serie di pubblicazioni *post mortem*, che attende ancora oggi di essere completata con le numerose voci preparate per *Le Peintre-Graveur italien* e rimaste inedite. Corredate da un cospicuo nucleo di fotografie e ordinate da Lorenzo Rovere tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso¹⁸³, le numerose schede conservate nell'Archivio Vesme testimoniano la reale consistenza del lavoro svolto per l'appendice al regesto di Bartsch: monografie che costituiscono ancora, benché vincolate alla loro dimensione storica e cristallizzate in diverse fasi di lavorazione, un riferimento documentario di sicura affidabilità per gli studi sulla storia dell'incisione in Italia tra Sei e Settecento¹⁸⁴.

¹⁸⁰ A.M. BRIZIO, *Alessandro Baudi di Vesme*, in «Maso Finiguerra», a. I, f. 2, 1936, pp. 239-241.

¹⁸¹ A. BAUDI DI VESME, L. DONATI, *Carlo Enrico di San Martino*, ivi, a. V, f. 3, 1940, pp. 271-274.

¹⁸² A. BAUDI DI VESME, P. DEARBORN MASSAR, *Stefano Della Bella. Catalogue raisonné. Alexander De Vesme, with introduction and additions by Phyllis Dearborn Massar*, Collectors Editions, New York 1963.

¹⁸³ Rovere ricevette in consegna le «Carte Vesme» nella primavera del 1925: *infra*, Paragrafo 6.2.

¹⁸⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, sc. 3, c. 3: Francesco Caccianiga, Benedetto Luti, Domenico Corvi, Sebastiano Conca, Domenico Cagnoni, Carlo Carlone, Gregorio Guglielmi, Francesco Solimena, Sinibaldo Scorza, Francesco Romanelli, Sebastiano Ricci, Giulio Cesare Procaccini, Giuseppe Natali, Francesco Simonini, Paolo Anesi, Gian Raffaele Badaracco, Luciano Borzone, Giovanni Battista Piranesi. Ivi, sc. 3, c. 4: Anton Maria Vassallo, Peregrino da Cesena, Carlo Saraceni, Vincenzo Rotari, Cesare Roberti, Raffaele Morghen, Giacomo Antonio Monari, Pietro Novelli, Alessandro Longhi, Giuliano Periccioli, Francesco Algarotti, Carlo Bagnini, Francesco e Carlo Baratta, Marco Boschini, Giulio Benso, Benigno Bossi, Emilio Manfredi, Andrea Casali, Alessandro Maganza, Pietro Antonio Martini, Pietro Ciafferi, Carlo Cignani, Filippo Della Valle, Francesco Londonio, Bartolomeo Gagliardi, Francesco Desideri, Nicola Lanière, Bartolomeo Gazalis, Giovanni Maria Strigioni, Bernardo Strozzi, Lazzaro Tavarone, Francesco Vaccari, Ugolino da Parma, Pomponio da Piperno. Altri materiali da ricondurre al progetto editoriale de *Le Peintre-Graveur italien* si trovano ivi, m. 4, c. 10: Carlo Domenico Melini, Damiano Pernati, Michele Pechenino, Placido Benedetto di Savoia, Luigi Valperga;

5.3. La collezione personale di Vesme. Storia di una dispersione

«Un interessante complemento di questi scritti sarebbe stata la collezione di stampe piemontesi che con infinita pazienza il Vesme aveva raccolto durante lunghi anni. Era un complesso ricchissimo; ma alla sua morte purtroppo andò disperso, sebbene il suo acquisto da parte di enti pubblici torinesi o dello Stato fosse stato proposto e caldeggiato da varie parti; né a Torino si trova una raccolta equivalente»¹⁸⁵. Con queste parole la Brizio ricordava nel 1936 il destino occorso al materiale incisivo radunato dal conte, già celebrato come fine collezionista negli interventi commemorativi a ridosso della sua scomparsa¹⁸⁶ e al momento della presentazione della prima *tranche* di schede sugli artisti attivi in Piemonte pubblicata nel 1928, quando “La Stampa” aveva ripercorso la vicenda della mancata acquisizione della sua collezione di stampe da parte dello Stato:

«Purtroppo è andata quasi completamente dispersa la ricca raccolta di litografie, stampe, incisioni in rame, messa insieme dal compianto storico, a sue spese, con un paziente ed amoroso lavoro di indagini durato quasi mezzo secolo. Molte incisioni avevano un vero valore artistico ed erano preziose per la rarità: moltissime di soggetto torinese, subalpino o savoiano - oggi assolutamente introvabili - avrebbero dovuto essere conservate a disposizione degli studiosi della storia, dell'arte e delle tradizioni del Piemonte, in qualche nostra galleria o biblioteca. [...] Ma il Ministero, per mancanza di fondi - poche migliaia di lire! - non ha creduto di procedere all'acquisto. Interessato, il principe Umberto di Piemonte, il quale è un colto e appassionato studioso della storia della sua casa e possiede - da lui personalmente collezionata - una preziosa raccolta iconografica dei personaggi sabaudi, ha acquistato un lotto notevolissimo di stampe che è entrato a far parte della ammirabile raccolta. Gli altri lotti sono invece esulati dalla nostra città, acquistati da antiquari e da privati raccoglitori»¹⁸⁷.

A chiarire i risvolti di questa vicenda e a contestualizzare i dati forniti dal giornalista del quotidiano torinese interviene il carteggio intercorso dopo la morte di Vesme tra i suoi eredi (i fratelli Cesare, Eugenio ed Enrico) e Guglielmo Pacchioni per l'acquisto dei suoi manoscritti e della sua raccolta di stampe¹⁸⁸. Nel novembre del 1923, pochi giorni dopo la morte del suo predecessore, lo studioso emiliano riferiva infatti alla Direzione Generale che «il Vesme aveva rivolto lungamente la sua attività a radunare incisioni, dedicando particolarmente la sua attenzione all'iconografia piemontese

ivi, m. 7, cc. 8-9-10-11: Giovan Battista Piranesi, Francesco Villamena, Francesco Zuccarelli, Anton Maria Zanetti e Battista Zelotti.

¹⁸⁵ BRIZIO 1936, p. 240.

¹⁸⁶ ROVERE 1924, p. 41.

¹⁸⁷ *Artisti del '500 in Piemonte. Le "schede" di Baudi di Vesme*, in “La Stampa”, a. LXI, n. 177, 26 luglio 1928, p. 5.

¹⁸⁸ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b) “Raccolta Vesme”. Sulle trattative per l'acquisto dei manoscritti del conte rimando al Paragrafo 6.1.

e sabauda. Data la particolarissima competenza del raccoglitore e l'intento della raccolta - concludeva Pacchioni - è superfluo che io dica al Ministero quanto interesse questa collezione potrebbe avere per la nostra pinacoteca, ricca già di una insigne collezione di stampe che il Vesme stesso ha per gran parte ordinate, studiate e catalogate»¹⁸⁹.

Dell'eredità del conte facevano parte anche alcuni dipinti, tra cui una *Madonna con san Francesco* allora ricondotta alla cerchia di Daniele Crespi che eventualmente si sarebbe potuta acquistare per la galleria di Torino¹⁹⁰. Tenute in conto le valutazioni fatte dalla famiglia del defunto e le condizioni «non certo agiatissime» del compianto, Pacchioni decise di affidare al giudizio dei membri della commissione che si sarebbe occupata di esaminare i manoscritti dedicati alla storia delle arti in Piemonte¹⁹¹ anche la perizia sulla raccolta di stampe, confidando di poterla assicurare al museo a un prezzo vantaggioso¹⁹². In caso di assenso da parte del Ministero, Pacchioni si diceva disposto a «destinare una o due salette alla collezione». «Queste due salette - proseguiva lo studioso - nelle quali la raccolta Vesme potrebbe trovar posto integralmente e che servirebbero in pari tempo da sale di consultazione per gli studiosi, potrebbero essere intitolate al nome di Alessandro Baudi di Vesme: basterà per questo una semplice epigrafe che potrà essere posta a cura degli amici dell'estinto. La cosa servirebbe, oltre che ad onorare chi ha dato per un quarantennio il proprio lavoro diligentissimo all'istituto, anche a dare alla famiglia un compenso morale che valga a integrare il compenso materiale se esso dovrà essere necessariamente modesto»¹⁹³.

Mentre l'amministrazione centrale attendeva il parere della commissione per avallare la proposta e dava il via libera per procedere alle trattative¹⁹⁴, per parte sua Pacchioni giudicò opportuno informare la Real Casa dell'esistenza all'interno della collezione di Vesme di una sezione dedicata all'iconografia dinastica, campo di elezione degli interessi del principe ereditario¹⁹⁵. La segnalazione venne dirottata all'attenzione di Mario Zucchi, che confessò allo studioso emiliano di aver già in passato

¹⁸⁹ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b) "Raccolta Vesme", lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 novembre 1923.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Si veda in proposito il Paragrafo 6.1.

¹⁹² Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b) "Raccolta Vesme", lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 novembre 1923.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ivi, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Pacchioni del 30 novembre 1923.

¹⁹⁵ «Questo ufficio ha pertanto iniziato pratiche per l'acquisto di tale raccolta che verrebbe opportunamente ad arricchire la bella collezione che la pinacoteca già possiede e che il Vesme ha ordinato, catalogato e illustrato in parte. [...] Della raccolta fa parte una serie relativa all'iconografia di casa Savoia e, poiché ritengo che questa serie potrebbe interessare vivamente Sua Altezza Reale il principe ereditario, ho già scritto al Ministero dell'Istruzione che nelle trattative con gli eredi Vesme terrò presente la eventualità che Sua Altezza Reale desideri stralciare per la sua raccolta privata la serie delle stampe iconografiche sabaude»: ivi, lettera di Pacchioni a Osvaldo Lavagno, direttore della Real Casa in Torino, del 16 novembre 1923.

preso visione del materiale e di aver a suo tempo avanzato una proposta di acquisto¹⁹⁶.

Nonostante gli eredi premessero per una rapida risoluzione della compravendita mettendo la raccolta a disposizione di Zucchi per una perizia¹⁹⁷, le operazioni slittarono all'anno seguente. Sollecitato nel febbraio del 1924 dall'amministrazione centrale a rendere conto dello stato della contrattazione¹⁹⁸, Pacchioni informava che i manoscritti di Vesme si trovavano in deposito fiduciario negli uffici del museo e che avrebbe comunicato altre notizie entro breve tempo intorno alla raccolta di stampe¹⁹⁹. Nel frattempo Cesare Baudi di Vesme interpellava nuovamente Pacchioni sulle intenzioni del Ministero e lo informava dell'avvenuta vendita della biblioteca del fratello, della quale erano stati per il momento preservati il dizionario di Goffredo Casalis e la «voluminosa collezione di cataloghi di stampe», che in seguito venne dispersa ma di cui oggi rimane, a testimonianza di una parte di essa, il lungo elenco dei «cataloghi delle aste di stampe tenute a Parigi da Vignères e ceduti a Vesme» da Vincenzo Armandò nell'agosto del 1909²⁰⁰. Visto il protrarsi delle trattative, alla fine di maggio gli eredi chiesero al direttore della Regia Pinacoteca la concessione del visto di esportazione per alcune incisioni di autore straniero destinate a Londra²⁰¹, e a giugno presentarono una formale proposta di vendita²⁰². Per la collezione, giudicata una delle più complete possedute dai privati, venne richiesta la somma ragguardevole di 4.000 lire, pari a quella domandata per i manoscritti²⁰³. La lettera era accompagnata da

¹⁹⁶ «Ero informato della raccolta di iconografia sabauda, già esaminata da me anni sono, e ancora recentemente il 2 corrente nell'alloggio del compianto. [...] Per essa io avevo già fatto qualche entrata di trattative, accolte benevolmente»: ivi, lettera di Zucchi a Pacchioni del 23 novembre 1924.

¹⁹⁷ Ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 29 novembre 1923.

¹⁹⁸ Ivi, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Pacchioni dell'8 febbraio 1924.

¹⁹⁹ Ivi, lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 12 febbraio 1924.

²⁰⁰ Ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 14 aprile 1924. Cfr. anche Torino, ASCTo, Archivio Simeom, sc. 78, 4924, «Aste parigine di stampe, cataloghi ceduti a Vesme agosto 1909» (cronologia: 1854-1905), a cui segue la «Nota dei cataloghi delle aste di stampe fatte a Parigi dal Vignères (1858-1889)».

²⁰¹ «La Signoria Vostra ebbe a dirmi [...] che, quando pure codesta commissione decidesse l'acquisto della collezione di stampe di mio fratello Alessandro tutta intera, e non della parte piemontese soltanto, ella non si opponeva a che io ne vendessi prima ad altri alcune incisioni. Vorrei infatti venderne un certo numero: quelle inglesi, fatta eccezione per quelle del Bartolozzi, [...] aggiungendone sette che sono di autori tedeschi, fiamminghi e francesi. Tra queste ultime ve ne hanno alcune che presentano un certo valore; quanto a quelle inglesi, non sono quotate molto, ma possono ugualmente trovare compratori, a condizioni discrete, in Inghilterra. Ma nessuna è veramente rara. Mi permetto quindi di sottoporle, domandandole di accordarmi il visto per l'esportazione»: Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b) «Raccolta Vesme», lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 24 maggio 1924.

²⁰² Ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 23 giugno 1924.

²⁰³ «Proponiamo quindi quattromila lire per la collezione iconografica sabauda e piemontese di cui troverà qui acclusa la lista sommaria, e altrettanto per i manoscritti.

un inventario sintetico della raccolta di stampe piemontesi di Vesme:

«Iconografia artistica e storica degli antichi stati sardi (collezione del conte Alessandro Vesme):

- tre grossi volumi rilegati, contenenti una collezione di stampe dei più apprezzati incisori piemontesi, rispettivamente dei secoli XVII, XVIII e XIX, fra cui diverse incisioni avanti lettera del Porporati, nonché una raccolta di ritratti di principi di casa Savoia del Giffart, del Tasnière, etc.

- un grosso volume legato, in foglio: “Théâtre des États de S.A.R. le Duc de Savoie”, La Haye, MDCC

- un volume intitolato “Funerale alla R.A. di Vittorio Amedeo”, Torino 1637, con 4 grandi stampe

- cartelle contenenti ciascuna una raccolta d’eminenti incisori piemontesi moderni: Fontanesi, Francesco Gamba, Angelo Beccaria, duca F. di Breme di Sartirana, Lauro, etc.

- tre grandi cartelle contenenti complessivamente poco meno di 500 ritratti di principi di casa Savoia; in parte stampe, quasi tutte antiche, in parte fotografie di quadri sparsi in diversi musei e castelli d’Europa, ecc.

- diverse cartelle contenenti vecchie carte geografiche di paesi appartenenti alla monarchia sabauda: riproduzioni di castelli, chiese ed altri monumenti di detti paesi, fotografie di quadri in essi conservati, rappresentazioni di battaglie, cerimonie, etc., e una ricca collezione di ritratti di personalità della regione piemontese

- una raccolta di fotografie di oggetti d’arte antica pubblicata in occasione dell’Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino del 1880²⁰⁴

- alcuni altri documenti di minore importanza

- una raccolta di lastre fotografiche (negative) di fotografie di quadri, monete, etc.»²⁰⁵.

Per quanto concerne la collezione iconografica, mi permetterò di far notare che parecchie fra le stampe di cui si compone hanno un valore commerciale che oscilla fra le 50 e le 150 lire [...] e che il fatto di trovarsi faticosamente riunite in volumi o in cartelle aumenta il loro pregio e che, finalmente, la raccolta di ritratti di principi di casa Savoia e di personaggi eminenti della nostra regione è forse la più completa che sia in mano di privati, e contiene alcuni documenti unici, scelti con severo e dotto discernimento critico»: ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 14 luglio 1924.

²⁰⁴ Si trattava del corredo illustrativo al volume *L’arte antica alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino nel 1880. Riproduzioni in fototipia con indicazioni illustrative*, Fratelli Doyen editori, Torino 1881.

²⁰⁵ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b), allegato alla lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 24 maggio 1924.

Dopo aver sentito il parere della commissione presieduta da Lorenzo Rovere²⁰⁶, Pacchioni informò il Ministero della Pubblica Istruzione che le trattative erano entrate nella loro fase risolutiva. In considerazione del fatto che una parte delle stampe «e precisamente quella che può aver maggior prezzo di commercio, ha un interesse generico e non particolare per la pinacoteca torinese (stampe italiane della scuola del Raimondi, bolognesi del secolo XVII, inglesi, francesi, etc.) e che per di più questa parte né costituisce delle serie abbastanza compiute per avere di per sé il valore di una collezione, né contiene pezzi di valore eccezionale tali da dover essere riservati allo Stato, mentre poi, per un gran numero di pezzi, essa verrebbe a formare dei doppioni con la bella raccolta che la galleria già possiede», Pacchioni proponeva di limitare l'acquisto alla sola raccolta piemontese. «Si tratta di 3 volumi e di un notevole numero di altre stampe sparse raccolte in una cartella. La raccolta - spiegava all'amministrazione centrale - non è di grandissima importanza artistica né di valore commerciale elevato, ma è di altissimo interesse per la storia dell'incisione piemontese. Tutti gli artisti piemontesi ci sono largamente (a alcuni direi quasi integralmente) rappresentati; le serie hanno poi anche un vivace interesse per la storia del costume e per il valore di cronaca illustrata di avvenimenti che interessano il Piemonte e casa Savoia»²⁰⁷.

Stabilito che i tre volumi rilegati e la cartella con stampe moderne di incisori piemontesi costituivano il nucleo di maggior interesse per la Regia Pinacoteca, rimaneva da risolvere l'impegno preso con Umberto di Savoia in merito alle incisioni che quest'ultimo avrebbe desiderato acquistare per la propria raccolta di iconografia dinastica: una cessione che avrebbe potuto «interrompere o impoverire soverchiamente le serie degli incisori piemontesi. Cosa che è facilmente a temere - ventilava il direttore della pinacoteca - in quanto la maggiore e la miglior parte delle opere loro riguarda o personaggi o avvenimenti legati a casa Savoia. Tutto dipende dunque dal numero di stampe che Sua Altezza Reale già possiede»²⁰⁸.

Per mancanza di fondi ministeriali la collezione di stampe piemontesi e il materiale incisivo e fotografico pertinente la casata reale furono acquistati da Umberto II di Savoia nel gennaio 1925, per il tramite di Zucchi²⁰⁹. Nel marzo del medesimo anno Pacchioni informava la Minerva che il principe ereditario avrebbe generosamente donato al museo le incisioni non utili a integrare la sua raccolta iconografica²¹⁰. Gli inventari storici e la banca dati

²⁰⁶ Ivi, lettera di Rovere a Pacchioni del 27 luglio 1924.

²⁰⁷ Ivi, lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 20 agosto 1924.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Ivi, ricevuta manoscritta della somma di 4.000 lire dall'amministrazione della Real Casa «per intero pagamento di una raccolta di stampe, fotografie e altri documenti concernenti gli incisori piemontesi e la Real Casa Sabauda» di Enrico, Cesare ed Eugenio Baudi di Vesme del 23 gennaio 1925.

²¹⁰ «Ho potuto ottenere che Sua Altezza Reale acquisti a suo carico l'intera collezione delle stampe piemontesi, riservandosi però di essa soltanto quei pezzi che servono a integrare la sua raccolta iconografica dei Savoia e cedendo in dono alla

della Galleria Sabauda non registrano tuttavia a quella data alcun incremento del Gabinetto disegni e stampe, eccezion fatta per due sole acqueforti provenienti dalla collezione personale del principe di Piemonte²¹¹. Se non sono emerse ulteriori notizie in merito al destino occorso al nucleo piemontese della raccolta del conte neppure dalle ricerche effettuate sulle carte amministrative e nei fondi storici della Biblioteca del re²¹², ancora più problematica si è rivelata la ricomposizione della dispersa raccolta di stampe di Vesme nella sua totalità, comprensiva di incisioni di scuola bolognese, francese, inglese, fiamminga e tedesca e di alcuni dipinti²¹³, tra cui due tempere attribuite a Giovan Battista Tiepolo e la ricordata *Madonna con san Francesco* della scuola di Daniele Crespi: tutti materiali che vennero esclusi sin dal principio dalla contrattazione tra gli eredi e il Ministero per la loro estraneità al tema piemontese e che furono in seguito rapidamente alienati²¹⁴.

nostra pinacoteca tutto il rimanente. A questo modo, mentre è impedita la dispersione di una raccolta interessante soprattutto per il suo insieme, la pinacoteca verrà ad arricchirsi senza alcuna spesa di un nucleo cospicuo ed interessantissimo di incisioni piemontesi»: ivi, lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 16 marzo 1925.

²¹¹ Torino, SBSAEP, Galleria Sabauda, Sala stampe, contenitore storico, album 19 (scuola piemontese), G. Boetto, *Ritratto di Carlo Emanuele I di Savoia*, inv. 2430; G. Boetto, *Ritratto del senatore Antonio Monaco*, inv. 2429, schedate da chi scrive e ricondotte per una nota manoscritta alla collezione privata di Umberto II. L'inventario *ad annum* del museo non presenta alcuna registrazione dell'acquisizione.

²¹² Né l'analisi del fondo fotografico dedicato alla dinastia regnante, costituito da Zucchi su richiesta del principe ereditario a partire dal 1916 e implementato sino agli anni Trenta del Novecento, né le ricerche effettuate nell'Archivio storico della Biblioteca del re, pur attestando una corrispondenza di Vesme con Vincenzo Promis (1884) e con Mario Zucchi (1916-1917), hanno restituito alcuna traccia della vicenda.

²¹³ In parte schedate da chi scrive nel 2007, le stampe donate da Vesme alla Regia Pinacoteca di Torino nel 1886 annoverano i seguenti autori: Cornelius Bloemaert, Jean Boulanger, Paolo Caliari, Agostino Carracci, François Chaveau, François De Neue, Antonio Fantuzzi detto Antonio da Trento, Edwin Landseer, Francesco Mazzola detto il Parmigianino, Nicolas Poussin, Giovanale Boetto, Guido Reni, Gerolamo Scarsella, Elisabetta Sirani, François Torteat, Jan Georg van der Vliet, Simon Vouet. Tra essi spiccano per quantità le stampe di Agostino Carracci (12) e Guido Reni (11): Torino, SBSAEP, uffici, *Inventario*, vol. II, 1886-1897.

²¹⁴ Alcune incisioni di scuola inglese, tedesca, fiamminga e francese furono vendute sul mercato britannico da Cesare Baudi di Vesme nel 1924. Cfr. la nota 201.

CAPITOLO 6

Dalle “Carte Vesme” alle *Schede Vesme*

Ad Alessandro Baudi di Vesme va riconosciuto il più imponente lavoro di reperimento e catalogazione di notizie e documenti sulla storia delle arti in Piemonte che sia mai stato compiuto sino ad oggi. Una messe straordinaria di informazioni che rimase in larga parte inedita per oltre un quarantennio e che poté essere messa a disposizione degli studiosi soltanto con la pubblicazione dei quattro volumi delle *Schede Vesme* (1963-1982), affermandosi da allora come il più autorevole registro documentario di riferimento per la ricerca storico-artistica piemontese.

Sulla scorta del filone di studi coltivato dalla tradizione erudita regionale e rilanciato nel secondo Ottocento anche in altri campi del sapere¹, quella raccolta di fonti bibliografiche e archivistiche era iniziata negli anni Ottanta in concomitanza con i primi incarichi istituzionali di Vesme, che ne aveva dato una comunicazione sintetica durante i lavori del X Congresso internazionale di storia dell'arte nel 1912. In piena sintonia con le istanze di rivendicazione culturale che avevano sotteso le azioni di studio e tutela del patrimonio figurativo e architettonico locale sin dai primi anni postunitari, il conte torinese si era perciò impegnato in un'infaticabile opera di rinvenimento delle notizie sugli artisti vissuti tra i secoli XIII e XIX che avevano lavorato in o per il Piemonte o che erano stati piemontesi di nascita. L'unico criterio di selezione da lui adottato era stato il loro vincolo alla regione subalpina, con l'obiettivo di garantire e consegnare alle future generazioni di ricercatori, in un ambito cronologico il più possibile ampio e per l'intera gamma della produzione artistica, una solida base filologica sulla quale fondare gli studi successivi sulla storia delle arti in Piemonte.

L'ambizioso progetto di Vesme era del resto noto da tempo e già nel 1911 Edoardo Durando, nel riferire sul «Bollettino storico-bibliografi-

¹ Rimando al Capitolo 1.

co subalpino» su Alessandro Ardente, pittore alla corte di Emanuele Filiberto di Savoia, aveva evitato di proposito di «accumulare notizie [...] perché si aspetta che lo stesso Alessandro Vesme, degnissimo direttore della Regia Pinacoteca di Torino, che, si sa, ha con lunga fatica raccolto negli archivi piemontesi documenti e notizie per la storia degli artisti che lavorarono in Piemonte, dia finalmente alle stampe il frutto delle sue ricerche»².

Purtroppo le informazioni reperite da Vesme vennero pubblicate solo dopo la sua morte, prima in forma di estratto nel 1928 e nel 1932, poi nei quattro volumi delle *Schede*. Quanto questi ultimi corrispondano alla struttura e alle funzioni del «notiziario» da lui composto³, quali siano state le vicende di riordino, i piani di pubblicazione e i passaggi di proprietà del materiale che costituiva il suo archivio e quali siano infine le possibilità di approfondimento e le opportunità attuali di fruizione delle *Schede* sono i quesiti aperti a cui si cercherà di rispondere in questo capitolo, a fronte delle considerazioni formulate in precedenza sul profilo di Vesme nella duplice veste di studioso e funzionario al servizio dello Stato.

6.1. Assetto e tutela delle “Carte” dopo la scomparsa di Vesme

Pochi giorni dopo la morte del conte, i manoscritti da lui raccolti sulla storia delle arti in Piemonte e le carte del suo archivio personale furono al centro di un confronto tra i suoi fratelli e il Ministero della Pubblica Istruzione, che intendeva assicurarne alcuni nuclei al patrimonio statale. All'inizio di novembre Guglielmo Pacchioni veniva infatti incaricato dall'amministrazione centrale di fare il possibile per ottenere dagli eredi la rubrica a schede mobili sulla pittura piemontese stilata dal suo predecessore, della quale quest'ultimo, «secondo quanto egli stesso dichiarava, si sarebbe poi servito per la redazione dello schedario d'ufficio»⁴. Pacchioni approfittava della comunicazione per informare Giovanni Gentile, allora ministro della Pubblica Istruzione, che «oltre agli appunti per uno “Schedario della pittura piemontese”, [...] il conte Vesme ha atteso con paziente tenacia durata circa un quarantennio allo spoglio di molti archivi piemontesi. Il materiale così raccolto, per quanto mi hanno più volte riferito alcuni studiosi amici del Vesme, è della maggiore importanza per la conoscenza della storia artistica nel Piemonte. Ho pertanto ritenuto - proseguiva il nuovo direttore della Regia Pinacoteca - di [...] affidare i

² E. DURANDO, *La nomina di un pittore alla corte di Emanuele Filiberto*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», a. XVI, 1911, pp. 79-80.

³ La definizione di notiziario spetta a Vesme medesimo: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10, c. 5, appunto di Vesme su Anton Raphael Mengs, s.d.

⁴ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b), lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Pacchioni del 9 novembre 1923.

manoscritti a una commissione che faccia una stima affinché lo Stato li compri (escludo lo schedario della pittura piemontese che spero gli eredi siano disposti ad offrire in dono) per individuare [...] tutto ciò che può essere subito pubblicato e citarne la pubblicazione in atti di accademie e istituti di cultura piemontesi o italiani, in riviste d'arte o di storia, etc.»⁵.

Una volta ottenuto il consenso ministeriale, si venne alla nomina dei componenti della commissione, che furono selezionati tra Federico Patetta, «ordinario di questa università, amico personale [di Vesme] e buon raccogliitore di stampe»⁶, Arturo Allomello, Lorenzo Rovere, Cesare Berteà, Lionello Venturi e Alessandro Luzio. Poiché la scelta doveva essere limitata a «non più di tre o al massimo quattro persone»⁷, il comitato finì con l'essere composto dai primi quattro studiosi. Dopo aver considerato le posizioni degli eredi e il *corpus* della collezione di stampe⁸, nella primavera del 1924 la direzione della Regia Pinacoteca di Torino diede incarico alla commissione così costituita di redigere un inventario di tutti i manoscritti che si conservavano in deposito fiduciario negli uffici del museo⁹.

L'«Inventario delle carte di contenuto storico-artistico del conte Alessandro Baudi di Vesme» che scaturì da quell'indagine costituisce ancora oggi lo strumento fondamentale per valutare la consistenza e l'articolazione del fondo dello studioso torinese all'indomani della sua scomparsa¹⁰.

Una parte consistente delle "Carte" era costituita dal notiziario degli artisti subalpini e di quelli che avevano lavorato in o per il Piemonte, articolato in parte per ordine alfabetico (n. 1 dell'inventario *post mortem*), in parte per criterio topografico (nn. 4-25) e in buste per autore (nn. 26-35). Si trattava di un modello organizzativo non condizionato da alcuna periodizzazione, che alla struttura puramente alfabetica aveva affiancato l'aggregazione per località di provenienza e per luoghi di produzione artistica secondo l'antica geografia degli Stati sabaudi¹¹. All'interno di un'opera di ricognizione sistematica e ad ampio raggio, sia dal punto di vista cronologico sia da quello delle diverse specializzazioni dei maestri considerati, le buste con «note e

⁵ Ivi, lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 14 novembre 1923.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 14 luglio 1924.

⁹ Ivi, lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 12 febbraio 1924.

¹⁰ Di tale manoscritto si conservano attualmente due copie, una presso la SPABA, l'altra nell'Archivio storico della SBSAE del Piemonte: ivi, «Inventario delle carte di contenuto storico artistico del conte Alessandro Baudi di Vesme già direttore della Regia Pinacoteca», s.d.; Torino, SPABA, Archivio Vesme m. 13, c. 3, *idem*, s.d. [1924]. Cfr. Appendice, 6.A.

¹¹ Il notiziario comprendeva anche gli artisti attivi in Savoia e in Sardegna.

documenti» sul Sodoma, Defendente Ferrari, Macrino d'Alba e sulle famiglie degli Oldoni, Lanino e Giovenone confermavano la particolare attenzione riservata da Vesme ad alcuni protagonisti della storia pittorica regionale nella sua stagione quattro-cinquecentesca.

L'archivio dello studioso si componeva, tuttavia, non solo della preziosissima documentazione che costituiva il notiziario, ma anche della rubrica a schede mobili delle pitture (affreschi, tele e tavole) esistenti sul territorio piemontese e ligure, divise per province e individuate nel corso dell'esercizio di tutela svolto da Vesme come soprintendente, verso la quale si era orientato immediatamente l'interesse della Minerva. Seguiva un nutrito numero di stampe fotografiche disposte per ordine topografico o tematico, ad eccezione delle buste nominative dedicate alle riproduzioni di opere di alcuni dei pittori su cui si erano concentrate le ricerche dello studioso¹². Oltre ad alcuni libri, a manoscritti già pubblicati o in procinto di esserlo, a note tratte da documenti d'archivio o dedicate ad argomenti specifici, a trascrizioni di indici e cataloghi e alle carte personali, il fondo comprendeva anche miscellanee dedicate ad artisti vari (n. 44), a incisori e medaglisti (n. 45), a scultori (n. 55) e ad arazzi e tappezzerie (n. 56). Un assetto che riproduceva con buona probabilità la disposizione voluta da Vesme e che confermava, ancora una volta, la sua propensione a servirsi dell'indagine documentaria in ogni ambito di attività. L'inventario *post mortem* restituiva infatti una strutturazione delle carte funzionale a soddisfare esigenze diverse, e induce oggi a ritenere che il materiale così predisposto, incluso quello fotografico, fosse destinato non solo a supportare i suoi studi, ma anche ad agevolare la salvaguardia del patrimonio artistico mobile esistente nel Piemonte e nella Liguria e a favorire l'avanzamento delle indagini sulle collezioni della Regia Pinacoteca di Torino.

L'«Inventario» in questione venne inviato nell'aprile del 1924 a Cesare Baudi di Vesme, che nel frattempo faceva sapere a Pacchioni di aver venduto i libri del fratello - tranne il *Dizionario geografico* di Goffredo Casalis che lo studioso emiliano aveva richiesto per la biblioteca dell'istituto da lui diretto¹³ - e reclamava con una certa urgenza la documentazione su Francesco Bartolozzi per Augusto Calabi¹⁴, il quale si era già tempestivamente premurato di contattare Pacchioni per avere notizie

¹² Ivi, m. 13, c. 3, «Inventario delle carte di contenuto storico artistico del conte Alessandro Baudi di Vesme già direttore della Regia Pinacoteca», s.d., nn. 37-38.

¹³ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b), lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 12 febbraio 1924.

¹⁴ Ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 23 giugno 1924. Il 14 luglio Cesare Vesme chiedeva al direttore della Regia Pinacoteca la restituzione dei documenti sull'incisore toscano (ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 14 luglio 1924), come confermato dalla postilla aggiunta da Pacchioni all'inventario *post mortem*: «N.B. Sono stati restituiti tutti i manoscritti e le note relative al Bartolozzi, [...] monografia già in corso di stampa presso editori inglesi e di cui gli eredi si prendono, essi stessi, direttamente la cura». Cfr. Appendice, 6.A.

al riguardo¹⁵. A metà luglio gli eredi proponevano al Ministero della Pubblica Istruzione di cedere i manoscritti per 4.000 lire¹⁶. Dopo il parere positivo espresso a nome della commissione da Lorenzo Rovere¹⁷, alla fine di agosto l'amministrazione centrale si dichiarò disposta all'acquisto della documentazione alla cifra pattuita in modo da destinarla alla pinacoteca di Torino, assicurando nel contempo a quest'ultima anche la collezione di incisioni di scuola piemontese¹⁸. Ancora un anno più tardi, nella primavera del 1925, Pacchioni avvertiva la Direzione Generale che gli eredi sollecitavano la formalizzazione delle procedure di compravendita del fondo, verso il quale nel frattempo si era rivolta anche l'attenzione della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, allora presieduta da Oreste Mattiolo¹⁹.

A seguito del definitivo dietrofront della Minerva, l'archivio di Vesme venne salvato dalla dispersione grazie all'intervento del marchese Carlo Compans di Brichanteau, socio della SPABA, il quale offrì «la somma necessaria [...] purché tutte le carte, che intanto erano rimaste depositate negli uffici della Regia Pinacoteca, passassero alla Società d'Archeologia e la direzione di questa studiasse i mezzi più opportuni per metterle in valore»²⁰. Il 4 febbraio 1926 Lorenzo Rovere e Arturo Allomello effettuarono il ritiro dei materiali per conto della Società²¹.

6.2. I progetti di pubblicazione del «notiziario»

6.2.1. Il riordino di Lorenzo Rovere e gli estratti del 1928 e del 1932

Appena divenute proprietà della SPABA, le "Carte Vesme" vennero date in consegna a Rovere, che ne curò «il riordinamento e il completamento» e le tenne presso di sé di certo sino al 1935²².

¹⁵ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b), cartolina di Calabi a Pacchioni del 10 novembre 1923.

¹⁶ Ivi, lettera di Cesare Baudi di Vesme a Pacchioni del 14 luglio 1924.

¹⁷ Ivi, lettera di Rovere a Pacchioni del 27 luglio 1924.

¹⁸ Ivi, lettera di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 20 agosto 1924.

¹⁹ Ivi, lettere di Pacchioni al Ministero della Pubblica Istruzione del 10 marzo e del 16 marzo 1925.

²⁰ L. ROVERE, *Prefazione*, in A. Baudi di Vesme, *Manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme riguardanti l'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno*, in «Atti della SPABA», vol. XI, f. 2, 1928, p. VII.

²¹ Torino, SBSAEP, Archivio storico, 186.A, b), nota di Lorenzo Rovere e di Arturo Allomello a Pacchioni del 4 febbraio 1926. In merito cfr. anche A. ROSBOCH, [*Introduzione*], in Baudi di Vesme 1982, p. V.

²² Torino, FTM, Archivio storico, CAA.143, "Verbale di eseguita consegna della biblioteca della SPABA presso il Museo Civico di Torino" del 5 gennaio 1935. Da esso si apprende che al Museo Civico vennero trasferiti la biblioteca della Società e «i fondi manoscritti, le stampe, le fotografie, ad eccezione delle schede Vesme, che si trovano attualmente, per comune accordo, in consegna del dottor commendator Lorenzo Rovere, che ne cura il riordinamento e il completamento. [...] Per ciò

Il direttore del Museo Civico di Torino stava approntando in quegli anni il suo archivio personale (oggi conosciuto come "Schedario Rovere"), che predispose secondo schemi e finalità per molti versi analoghe a quelle adottate da Vesme per le sue "Carte" così da favorire, con buona probabilità, quella sistematizzazione delle notizie sulla storia artistica regionale più volte invocata in prima persona²³. Anche alla luce di tale progetto va considerato il minuzioso lavoro di riordino eseguito sull'archivio del conte torinese, che costituì, nei contenuti oltre che nella struttura, il modello per la formazione del regesto delle fonti dedicate alla storia dell'arte in Piemonte composto da Rovere. Soltanto l'impiego delle "Carte" come materiale non solo da revisionare, ma sul quale lavorare per attingerne informazioni, può infatti giustificare il passaggio di alcuni documenti dell'Archivio Vesme al fondo Rovere, e viceversa. Così avvenne per le cartelle relative ad Albrecht Erich Brinckmann, per l'articolo di Giovanni Chevalley sulla chiesa torinese di San Filippo Neri e per le perizie eseguite dal direttore del Museo Civico su alcune raccolte private²⁴, oggi parte delle "Carte" anziché dello "Schedario", nel quale invece si conserva il manoscritto originale della comunicazione effettuata da Vesme al congresso romano del 1912²⁵. Nella composizione dei fascicoli dello "Schedario" dedicati alla cultura figurativa locale nelle sue diverse manifestazioni²⁶, il debito contratto da Rovere verso le ricognizioni del conte è dichiarato nelle numerose note apposte a margine e dalla presenza di lunghi brani stralciati dalle "Carte", che riportano trascrizioni di notizie e di appunti personali di Vesme²⁷.

che si riferisce alle schede Vesme, data la piena fiducia che presso entrambe le parti gode il consegnatario e data la facoltà sopra accordata alla direzione del museo, facoltà che mette praticamente le schede predette a sua disposizione, questa non ha difficoltà a riconoscersene parimenti in possesso virtuale». Il fondo Vesme si presenta oggi organizzato secondo una fascicolazione sulla quale compare la calligrafia di Rovere, di cui si conservano numerose schede e appunti soprattutto nella rubrica a schede mobili delle pitture esistenti in Piemonte e Liguria.

²³ Si ricordi l'*incipit* della recensione al testo di Weber: ROVERE 1911, pp. 137-138.

²⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 13 "Brinckmann"; ivi, m. 10, c. 3 "San Filippo"; ivi, m. 10, c. 14 "Stime fatte da Rovere. Ricardi di Netro".

²⁵ Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", sc. "Piemonte I", 61bis, schedario delle fonti e della bibliografia per la storia dell'arte in Piemonte: BAUDI DI VESME 1922, pp. 501-506. Prima del riordino effettuato da Rovere, l'elenco era verosimilmente allegato alle carte che oggi costituiscono la cartella 8 del mazzo 13 del fondo Vesme.

²⁶ Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", sc. "Piemonte I" e "Piemonte II".

²⁷ Ivi, sc. "Piemonte II", Paesi Piemonte, provincia Novara-Vercelli, Artisti. Vercelli e vercellese. In questo fascicolo si trova l'elenco cronologico degli artisti operanti a Vercelli inserito da Vesme nel quaderno "Vercelli" e di cui Rovere copiò sia l'introduzione, sia la sezione relativa ai pittori del secolo XVI; anche per i pittori attivi nel Sei e Settecento il riferimento è sempre alla "Schede Vesme". Ivi, provincia Torino, "Inventari copiati da Vesme", "Sch. Vesme. Incartamento: Note

L'opera di riordino e di integrazione delle "Carte Vesme" eseguita da Lorenzo Rovere fu da subito finalizzata alla realizzazione di un piano editoriale. Nel 1928, alla fine di luglio, "La Stampa" annunciava l'imminente pubblicazione di una parte del fondo, in concomitanza con i festeggiamenti per il quarto centenario della nascita del duca Emanuele Filiberto di Savoia²⁸. Mentre la *Mostra Sabauda e della Vittoria* curata da Rovere, Chevalley ed Eugenio Olivero ripercorreva la storia della dinastia regnante attraverso un allestimento ambientato²⁹, l'occasione celebrativa suggerì il criterio da adottare per la pubblicazione dei manoscritti di Vesme, che si sarebbe concentrata sugli artisti che avevano operato alla corte del duca: «La nostra Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti - informava il quotidiano - sta preparando per i suoi soci un volume che porterà un prezioso contributo alla conoscenza dell'arte e degli artisti che lavorarono in Piemonte nel Cinquecento. La pubblicazione, che uscirà prima della fine del corrente anno, [...] è basata sulle schede inedite compilate dal compianto e illustre storico dell'arte conte Alessandro Baudi di Vesme. [...] Il socio dottor Lorenzo Rovere [...] ha proceduto con devozione di amico e con alta dottrina al lavoro di scelta e di coordinamento delle schede. La pubblicazione sarà curata e annotata dalla professoressa Anna Brizio. [...] Sarebbe desiderabile che la Società potesse trovare i fondi necessari per continuare la pubblicazione di tutto il preziosissimo materiale raccolto dal Vesme»³⁰.

Come annunciato dall'estensore dell'articolo, il volume si aprì con una prefazione del direttore del Museo Civico, che aveva curato in prima persona la scelta delle schede da inserire³¹.

Mentre la raccolta delle fonti bibliografiche e archivistiche veniva dichiarata il presupposto indispensabile per la redazione di una storia critica dell'arte attraverso il richiamo all'imponente *Kunstliteratur* di Julius von Schlosser, il tono della nota introduttiva di Rovere rimaneva sostanzialmente allineato sulle posizioni espresse diciassette anni prima nella sua lunga recensione al volume di Siegfried Weber sui fondatori della scuola artistica subalpina³². A suo giudizio, dal punto di vista dell'avanzamento delle ricerche storico-artistiche, il Piemonte

sopra dipinti vari veduti", "Un gruppo di quadri visti da Vesme presso privati".

²⁸ *Artisti del '500 in Piemonte* 26 luglio 1928, p. 6. Si conserva una copia dell'articolo tra le carte di Rovere: Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", sc. "Piemonte I", f. "Bibliografia generale del Piemonte. L'arte in generale".

²⁹ *La Mostra Storica Sabauda e della Vittoria nelle celebrazioni torinesi del IV centenario di Emanuele Filiberto e del X anniversario della vittoria*, catalogo della mostra (Torino, castello del Valentino, 1928), Chiantore, Torino 1928. Cfr. F. RUENTO, *Torino 1937: la mostra del Barocco piemontese*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. E. Pagella, a.a. 2008/2009, pp. 26-27.

³⁰ *Artisti del '500 in Piemonte* 26 luglio 1928, p. 6.

³¹ BAUDI DI VESME 1928.

³² ROVERE 1911, pp. 137-146; Id. 1912, pp. 45-56.

continuava infatti a trovarsi in «condizioni meno fortunate in confronto ad altre regioni d'Italia». «Non che siano mancati qui i ricercatori anche di lunga lena - precisava Rovere - [...] ma è mancato poi finora completamente un lavoro di sintesi per cui il nostro Piemonte [...] è rimasto una delle regioni meno conosciute d'Italia dal punto di vista storico-artistico. E lo stesso Schlosser precisato, pur così accurato in tutte le sue parti, quando si viene al Piemonte lascia scorgere gravi difetti e manchevolezze». Per converso, tutt'altro impegno era stato profuso da Alessandro Baudi di Vesme, che «aveva continuato le tradizioni dei suoi predecessori citati, ponendosi con maggior senso critico e con più profonda e vasta preparazione sulla via per esempio di quel Vernazza che già tanto materiale aveva raccolto»³³. In merito alle vicende relative al mancato acquisto da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, Rovere ricordava che tra le "Carte" «un gruppo cospicuo aveva attirato subito l'attenzione della commissione nominata: uno schedario [...] di tutti gli artisti (pittori, scultori, architetti e artefici minori) che avevano lavorato in Piemonte o per il Piemonte, o piemontesi cioè di nascita, o nativi di altre parti d'Italia o dell'estero». La pubblicazione di quei manoscritti avrebbe colmato «una vera lacuna ogni dì dolorosamente constatata da quanti studiosi si occupano dell'arte in Piemonte. [...] Nella maggior parte dei casi non si trovano che notizie monche, inesatte, talvolta contraddittorie o errate. Spesso si incontra il silenzio assoluto. E mentre per altre regioni d'Italia non c'è artefice di ultimissimo ordine che non possieda già una rispettabile bibliografia, per non pochi artisti che lasciarono numerose e valorose tracce dell'opera loro in Piemonte le cognizioni permangono del tutto insufficienti»³⁴.

La prefazione di Rovere confermava che sullo scorcio degli anni Trenta del Novecento tra i ricercatori subalpini si manteneva intatta la convinzione di dover predisporre una solida base filologica di riferimento per poter affrontare lo studio della storia delle arti in Piemonte. Nonostante la struttura scelta da Vesme per il suo notiziario non presentasse alcuna scansione per epoche, la pubblicazione del 1928 si orientò verso il secondo Cinquecento, lasciando da parte la stagione rinascimentale, attorno alla quale aveva gravitato la maggior parte delle indagini condotte *in loco* sino ad allora. Mentre ricordava Vesme come un «raccoglitore di documenti» e ribadiva che le precarie condizioni finanziarie della SPABA non avevano consentito che una

³³ «Già dall'inizio della sua carriera [Vesme] si era dato alle ricerche di indole storico-artistica, che [...] continuò per tutta la vita, per circa un quarantennio, frugando con infaticata lena e con scrupolosa attenzione negli archivi pubblici e privati non soltanto della regione piemontese ma di altre città d'Italia e dell'estero, e avendo per programma quasi esclusivo la storia delle belle arti negli antichi Stati di Savoia e nelle regioni circumvicine che formano l'attuale Piemonte»: ROVERE 1928, p. I.

³⁴ *Ibidem*.

parziale pubblicazione del suo fondo, la premessa di Rovere si chiudeva con i sentiti ringraziamenti ad Anna Maria Brizio per l'impegno da lei profuso nella scelta e nel controllo delle schede che, fatte le opportune valutazioni, erano state corredate da alcune note critiche e selezionate nei passaggi ritenuti più significativi³⁵.

Le voci riprodotte a stampa con la finalità di esemplificare la varietà delle manifestazioni artistiche locali vennero ricavate tanto dallo schedario alfabetico quanto dalle buste cosiddette per località. Nella prima parte del volume si presentarono perciò alcuni tra gli architetti, i pittori, gli scultori, gli orefici, i medaglisti, gli incisori di pietre dure, gli armorari, gli ageminatori, gli incisori e tipografi, gli stuccatori, i vasari, gli arazzieri e i ricamatori che avevano lavorato durante il ducato di Emanuele Filiberto e nei primi anni di quello di Carlo Emanuele I di Savoia (1528-1580)³⁶. Nella seconda confluì invece un'antologia del materiale ordinato topograficamente, dal quale erano state estrapolate le schede di alcuni artisti attivi nel secondo Cinquecento³⁷. In omaggio al programma di celebrazione del duca sabauda, l'appendice ospitò il saggio di Vesme intitolato *Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto duca di Savoia*, già pubblicato nel 1901 in soli dodici esemplari³⁸. Sull'impresa editoriale ritornò nell'estate del 1929 "La Stampa", che la ricordò tra «gli effetti pratici dal punto di vista scientifico» innescati dai festeggiamenti per Emanuele Filiberto³⁹; nel contempo il bollettino bibliografico de «L'Arte» annunciava ai suoi lettori l'attesa pubblicazione dei manoscritti di Vesme, congratulandosi con la Brizio per la cura da lei impiegata nella trascrizione e revisione dei testi⁴⁰.

Nel 1932, grazie al contributo economico del senatore Luigi Burgo e in occasione del primo Congresso regionale delle Società storiche piemontesi tenutosi a Cavallermaggiore (CN), fu data alle stampe una seconda *tranche* di voci biografiche estesa alla cronologia relativa ai du-

³⁵ ROVERE 1928, p. IX.

³⁶ A. BAUDI DI VESME, *L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I (nei primi anni del suo regno)*, in Id. 1928, pp. 93-254.

³⁷ *Arte in altre parti del Piemonte incluse o escluse dal ducato di Savoia*, ivi, pp. 255-316. Che durante i lavori preparatori si fosse verificato uno spostamento di carte è testimoniato dall'esistenza della cartella "Arte (c. 1550-1580) in altre parti del Piemonte incluse o escluse dal ducato di Savoia", coincidente con le schede inserite in questa seconda sezione e che in seguito furono ripubblicate nei primi tre volumi delle *Schede*: le voci di artisti relative alle località di Alba, Alessandria, Boscomarengo, Aosta, Asti, Nizza Marittima, Novara, Orta, Pinerolo, Saluzzo, Savoia, Trino e Tortona vennero infatti prelevate dalle rispettive buste di appartenenza e non più ricollocate: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 4, c. 2.

³⁸ A. BAUDI DI VESME, *Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto duca di Savoia*, Paravia, Torino 1901, ripubblicato in Id. 1928, pp. 317-326.

³⁹ *Il Rinascimento piemontese*, in "La Stampa", a. LXII, n. 138, 10 giugno 1929, p. 8.

⁴⁰ IL BIBLIOGRAFO, recensione a Baudi di Vesme 1928, in «L'Arte», n.s., a. XXXI, f. 5, 1929, pp. 283-284.

cati di Carlo Emanuele I, Vittorio Amedeo I e alla reggenza di Cristina di Francia (1580-1650)⁴¹. A differenza dell'esperienza editoriale precedente, le schede, suddivise per grandi gruppi e organizzate all'interno di essi in ordine alfabetico, furono presentate senza postille⁴². La pubblicazione seguì i medesimi parametri di ordinamento adottati nel 1928, proponendosi di coprire un arco cronologico preciso e di rappresentarne la storia artistica attraverso una casistica differenziata di profili, che questa volta vennero ordinati alfabeticamente all'interno delle classi tipologiche di appartenenza e non furono più né commentati né contrassegnati da un'indicazione di provenienza, nel caso appartenessero alle buste per località⁴³. Nella sua prefazione agli «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti» del 1932, Lorenzo Rovere riprendeva i concetti già espressi quattro anni prima, insistendo sulla ferma volontà della Società (allora guidata da Attilio Bonino) di pubblicare nella sua versione integrale l'intera mole documentaria raccolta da Vesme in un momento successivo e più favorevole dal punto di vista del reperimento delle risorse finanziarie. Il progetto prevedeva la suddivisione del materiale in grandi categorie di produzione artistica, a loro volta ordinate per criterio alfabetico, e la redazione di indici topografici «in modo da presentare [...] un quadro delle regioni e dei luoghi e dei monumenti dove gli artisti stessi esplicarono la loro attività»⁴⁴.

L'uscita del volume fu annunciata ai lettori della rivista «Torino» da Augusto Cavallari Murat⁴⁵, che profitto dell'occasione per tratteggiare un primo profilo di Alessandro Baudi Vesme e il ruolo decisivo da lui giocato nell'individuazione «dei caratteri e dei pregi di una pittura piemontese che prima era negata» attraverso i suoi studi su Spanzotti⁴⁶.

⁴¹ A. BAUDI DI VESME, *L'arte negli stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia: dai manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme*, in «Atti della SPABA», vol. XIV, 1932, 2 ff.

⁴² L. ROVERE, *Prefazione*, ivi, p. IX.

⁴³ A testimonianza di un nuovo spostamento di carte che non venne risanato rimane il fascicolo «Lettere A-C pubblicate nel I volume», creato in occasione della pubblicazione del 1932 e rimasto tale sino ad oggi: Torino, SPABA, Archivio Vesme, sc. 3, c. senza titolazione, f. «Lettera A-C pubblicate nel I volume». Le pesanti modifiche imposte dagli spostamenti effettuati verosimilmente da Anna Maria Brizio e di certo da Rovere sono peraltro convalidate da alcune annotazioni di quest'ultimo, particolarmente significative e di indubbia interpretazione: «Miscellanea indefinibile. Ripassata. Tolto e ordinato ciò che più importava», oppure l'indicazione, per la miscellanea artisti vari: «Schede fuse nello schedario generale. Rimangono note di importanza dubbia»: ivi, m. 10, c. 16.

⁴⁴ ROVERE 1932, p. X.

⁴⁵ A. CAVALLARI MURAT, *L'arte negli stati sabaudi da Carlo Emanuele I alla reggenza di Cristina di Francia*, in «Torino: rassegna mensile municipale», a. XII, n. 4, 1932, pp. 67-70.

⁴⁶ «Non si deve dimenticare - scriveva Cavallari - che quando gli si prestò occasione seppe intuire giustamente alcuni sviluppi artistici dell'arte piemontese. La critica moderna ha forse smentito la derivazione del Giovenone e di Defendente Ferrari dal grande pittore casalese [...] da lui scoperto e valorizzato?»: ivi, p. 69.

Due anni più tardi la «Revue d'histoire ecclésiastique» contribuì alla divulgazione dell'iniziativa al di fuori dell'ambito nazionale, segnalandone l'utilità anche per i ricercatori italiani o stranieri che in qualche modo entravano in contatto, nel corso delle loro indagini, con le vicende artistiche del Piemonte⁴⁷. Che il ricorso al notiziario di Vesme fosse diventato nel frattempo una consuetudine operativa tra gli studiosi piemontesi trovò la sua piena conferma anche nel 1937, quando si inaugurò la mostra del Barocco piemontese⁴⁸ e venne contestualmente pubblicato il regesto su Filippo Juvarra, presentato da Rovere e da Vittorio Viale⁴⁹ come la «base filologica compilata sui documenti» da cui sviluppare «la futura biografia critica» dell'architetto messinese⁵⁰: nel volume erano confluite tutte le preziose notizie raccolte sull'argomento da Vesme, che purtroppo sarebbero risultate irrimediabilmente nel secondo dopoguerra, alla ripresa dei lavori per la pubblicazione del materiale⁵¹.

6.3.2. Gli anni Sessanta e i primi tre volumi delle Schede

Nel 1935 la SPABA fu sciolta e confluita nella Deputazione subalpina di storia patria, per ricostituirsi soltanto nel 1947⁵². Tra il 1936 e il 1937 il fondo Vesme fu collocato presso gli uffici del Museo Civico di Torino, dove si trovava ancora al principio degli anni Ottanta, quan-

⁴⁷ Torino, FTM, Biblioteca, "Schedario L. Rovere", sc. "Piemonte I", f. "Bibliografia generale del Piemonte. L'arte in generale", estratto da un periodico, s.d. Si tratta di un articolo a firma R.M., recensione a Baudi di Vesme 1932, in «Revue d'histoire ecclésiastique», vol. XXX, 1934, p. 777.

⁴⁸ Torino, FTM, Archivio storico, SMO 144-145. La documentazione, costituita da appunti per la progettazione della mostra del Barocco piemontese del 1937, riporta sul fronte dei fascicoli dedicati ai pittori e agli scultori dei secoli XVII e XVIII la dicitura «Schede Vesme».

⁴⁹ Sulla figura di Viale si sono concentrate le giornate di studi *Vittorio Viale direttore di museo. Le esperienze vercellesi* (Vercelli, 21 marzo 2009) e *La vita e l'attività professionale di Vittorio Viale, presidente della SPABA e direttore dei Musei Civici di Torino* (Torino, 5 maggio 2009), a cura della Fondazione Torino Musei e della SPABA onlus. Si veda anche E. PAGELLA, «Uno specialista perfetto». *Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in B. Signorelli, P. Uscello, *Torino 1863-1963: architettura, arte, urbanistica*, SPABA, Torino 2002, pp. 145-157.

⁵⁰ L. ROVERE, V. VIALE, A.E. BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Oberdan Zucchi, Milano 1937, p. 39.

⁵¹ Il materiale presentato dai due studiosi era costituito dai «documenti, ancora inediti, che, raccolti da Alessandro Baudi di Vesme con lunghi anni di accurate ricerche, sono passati poi in proprietà, con il corpus delle sue schede, alla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e sono ora conservati in deposito presso il museo civico di Torino»: *ibidem*.

⁵² Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", lettera di Viale a Roberto Cravero del 13 dicembre 1963. Cfr. in merito MALAGUZZI 1992, p. 15. Sulla fusione della Società con la Deputazione subalpina di storia patria v. anche Torino, Deputazione Subalpina di storia patria, Archivio storico, m. 235, c. "1936 I", decreto ministeriale n. 972 del 27 gennaio 1936.

do iniziarono i lavori per l'edizione del quarto volume delle *Schede Vesme*. Nonostante le vicende occorse alle "Carte" tra il 1932 e il 1958 (anno in cui venne ripreso il piano di pubblicazione) rimangano in parte ancora da chiarire, negli «anni difficili» della permanenza della Società presso la Deputazione di storia patria e nel periodo postbellico il progetto di dare alle stampe il notiziario di Vesme non solo non fu abbandonato, ma proseguì sotto la guida intelligente prima di Rovere e poi di Vittorio Viale, che impegnarono il personale del museo da loro diretto nella trascrizione delle voci biografiche, giunta nel 1958 a un totale di 900 schede⁵³.

Alla fine degli anni Cinquanta, sotto la presidenza di Augusto Cavallari Murat⁵⁴, furono avviate nuove indagini sul regesto documentario con l'intento di concretizzare in breve tempo i programmi rimasti in sospeso, che nel frattempo venivano rilanciati anche dal nipote dello studioso, Carlo Baudi di Vesme⁵⁵. Nello stadio esplorativo che precedette e preparò la pubblicazione, la Società si avvalese del comitato allora preposto alla cura dei propri piani editoriali, guidato da Vittorio Viale e composto da Carlo Felice Bona, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone e Luigi Mallè⁵⁶.

Nella primavera del 1959 si ipotizzò «lo smaltimento di tutte le schede» entro l'anno successivo «in edizione economica e maneggevole, tipo enciclopedia», da articolare in ben dieci volumi⁵⁷. Mentre Viale metteva in guardia Cavallari Murat sull'impegno che la SPABA stava per assumersi⁵⁸, durante l'estate partirono le prime opere di ricognizione, sulla base delle preziose trascrizioni svolte negli anni precedenti⁵⁹. Scartata la proposta di Viale di considerare i manoscritti di Vesme nella loro piena estensione cronologica⁶⁰ e in perfetta continuità con i lavori approntati nel 1928 e nel 1932 e con gli orientamenti della ricerca storico-artistica coeva verso le arti del Sei e Settecento⁶¹, la com-

⁵³ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", lettera di Viale a Roberto Cravero del 13 dicembre 1963.

⁵⁴ Su Cavallari Murat (1911-1989) si rimanda a F. ZAMPICININI, *Scritti di Augusto Cavallari Murat*, in «Bollettino della SPABA», n.s., vol. XLVII, 1995, pp. 261-284, con bibliografia.

⁵⁵ «Colgo l'occasione per chiederle se verrà attuata la promessa pubblicazione delle schede di mio zio. Le dirò in via confidenziale che sono stato in passato più volte sollecitato a intervenire, e che legalmente mi è possibile farlo solo ora. Ma questo solo desidero: che l'opera di mio zio serva a tutti»: ivi, m. 24, c. 19, lettera di Carlo Baudi di Vesme a Cavallari Murat, s.d.

⁵⁶ Ivi, m. 25, c. 12, lettera di Viale a Cavallari Murat del 16 marzo 1959.

⁵⁷ Ivi, m. 24, c. 19, lettera di Cavallari Murat a Viale del 29 aprile 1959.

⁵⁸ Ivi, m. 25, c. 12, lettera di Viale a Cavallari Murat del 27 maggio 1959.

⁵⁹ Ivi, m. 24, c. 19, lettera di Viale a Cavallari Murat del 2 maggio 1959.

⁶⁰ Ivi, lettera di Viale a Cravero del 7 maggio 1963.

⁶¹ Sul tema si vedano gli inquadramenti tracciati da R. COPPO, *La riscoperta dell'arte barocca in Piemonte tra le due guerre*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Dipartimento di Arti, Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Torino, rel.

missione concentrò il suo lavoro sulla pubblicazione del materiale relativo al secolo XVIII. La stagione barocca venne individuata come il segmento cronologico su cui far convergere la ricerca, anche in ragione delle predilezioni dei potenziali finanziatori dell'iniziativa e degli interessi del pubblico: «L'operazione schede Vesme può riuscire finanziariamente solo se interessa totalmente il periodo settecentesco», scriveva il presidente della Società a Viale, mentre lo rassicurava sulla competenza scientifica dei ricercatori impiegati nell'impresa e gli chiedeva di radunare nel proprio studio o «dove crederai opportuno gli originali relativi al Settecento»⁶², recuperandoli sia dallo schedario alfabetico, sia dalle buste per località⁶³.

Oltre alla decisione di posticipare l'edizione delle schede riferite al periodo antecedente la metà del Cinquecento - peraltro non condivisa all'unanimità - all'interno del comitato si manifestarono forti perplessità sui parametri redazionali da adottare e sulle effettive possibilità di portare a termine il progetto editoriale in tempi brevi. A questo proposito, durante la disamina preliminare condotta durante l'estate, Aldo Bertini non mancò di esprimere a Cavallari le proprie considerazioni sui criteri da seguire e sulla convenienza di editare tutto il materiale radunato da Vesme, già da tempo conosciuto e utilizzato dagli storici dell'arte. Senza sottovalutare gli oneri e i rischi che un'iniziativa di tale portata avrebbe implicato, Bertini sottolineava che l'obiettivo di ottenere un risultato apprezzabile dal punto di vista scientifico non doveva in alcun modo cedere il passo all'esigenza di chiudere il lavoro in tempi rapidi, suggerendo «l'aggiunta delle note strettamente indispensabili all'orientamento del lettore» e raccomandando «di non fissare limiti di tempo troppo rigidi per la pubblicazione, che richiederà notevole dispendio di fatica, se si vuole rimanere fedeli a quella linea di rigore critico cui si sono ispirate le pubblicazioni della Società»⁶⁴.

La ricognizione venne portata a termine alla fine dell'anno. Angelo Dragone, che era stato chiamato a vagliare i manoscritti, riferì a Cavallari Murat i risultati delle sue indagini (che mettevano in evidenza le manomissioni compiute durante il periodo 1932-1958) e le previsioni per l'invio in stampa delle biografie selezionate⁶⁵. Nel 1960 venne ipotizzata la realizzazione di quattro volumi⁶⁶ e si decise di avviare la composizione dei primi due, che avrebbero accolto

G.C. Sciolla, a.a. 1994/1995 e RUENTO 2008/2009.

⁶² Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, c. 19, lettera di Cavallari Murat a Viale dell'8 giugno 1959.

⁶³ Prendendo in osservazione il I volume delle *Schede* (A-C), vi si trovano intercalate schede appartenenti allo schedario alfabetico con voci invece derivate dalle buste per località, in quell'occasione accorpate per ragioni di cronologia.

⁶⁴ Ivi, lettera di Aldo Bertini a Cavallari Murat del 17 luglio 1959.

⁶⁵ Ivi, c. 17, lettera di Dragone a Viale del 7 ottobre 1963.

⁶⁶ Ivi, c. 15, lettera dell'Azienda Grafica Editoriale a Cavallari Murat del 5 settembre 1960.

in ordine alfabetico le voci degli artisti per la cronologia 1550-1800, comprese quelle già pubblicate in precedenza⁶⁷. Vittorio Viale svolse una parte decisiva nella progettazione del primo di essi, anche partecipando materialmente alla copiatura del materiale sino al febbraio di quell'anno⁶⁸, quando presentò le proprie dimissioni dalla carica di presidente della commissione redazionale e venne sostituito da Cavallari Murat⁶⁹. Nonostante Bertini si fosse espresso a favore dell'aggiunta di postille esplicative a corredo dei testi (soluzione in seguito riproposta dalla Brizio)⁷⁰, si stabilì che l'edizione avrebbe riportato *sic et simpliciter* le notizie senza commenti o integrazioni di sorta, come suggerito da Noemi Gabrielli, allora soprintendente alle gallerie del Piemonte e vice-presidente della SPABA.

Nel 1963 si infittirono gli scambi epistolari in vista della pubblicazione del primo volume, slittata di molti mesi rispetto alle scadenze preventivate con la casa editrice, che già nel marzo dell'anno precedente aveva minacciato di recedere dall'impegno a causa dei ripetuti ritardi nella consegna delle bozze⁷¹. Nella primavera inoltrata Viale, non più coinvolto in prima persona nella vicenda editoriale ma interpellato da Cravero, ritornò ancora una volta sulla decisione di escludere la pubblicazione del materiale relativo al periodo antecedente la metà del Cinquecento, esprimendo tutto il proprio scontento per le spudorate dichiarazioni della commissione editoriale sulla presunta recente scoperta di tali manoscritti: «Mi pare che in codesta lettera le si faceva presente - scriveva il direttore del Museo Civico di Torino a Cravero - che la commissione era venuta solo ora a conoscenza che vi sono delle schede Vesme per il periodo anteriore al 1559. Non si meravigli che io sia rimasto sorpreso di una siffatta affermazione, dato che questo gruppo di schede è stato sicuramente visto, consultato e citato dai firmatari della lettera. E aggiungo che in tutti libri ed articoli correnti che trattano dell'arte piemontese dal XIII al XVI secolo [...] codeste schede sono ricordate fra le fonti bibliografiche». Pur riconoscendo l'opportunità di dare la precedenza alle carte relative all'epoca barocca (che diversamente dal "primo periodo" della storia artistica regionale⁷² era ancora in attesa di una

⁶⁷ Ivi, c. 15, lettera dell'Azienda Grafica Editoriale a Cavallari Murat del 29 novembre 1960; si veda anche il sollecito della casa editrice del 22 dicembre 1960 (ivi, c. 17).

⁶⁸ Ivi, lettera di Cravero a Ernesto Scamuzzi del 6 marzo 1962, da cui si apprende che Viale aveva trascritto 910 delle totali 1.800 schede, 500 delle quali semplicemente da ristampare.

⁶⁹ Ivi, m. 25, c. 7, lettera di Cavallari a Viale del 3 febbraio 1960.

⁷⁰ Ivi, m. 24, c. 9, lettera di Anna Maria Brizio a Cravero del 10 giugno 1963.

⁷¹ Ivi, c. 14, lettera dell'Azienda Grafica Editoriale a Cravero del 22 gennaio 1962; ivi, c. 15, lettera di Cravero all'avvocato Paolo Emilio Perrieri del 18 marzo 1963.

⁷² Dopo la mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* del 1938, curata da Rovere e Viale, si deve alla Brizio il primo assestamento organico delle notizie sulla pittura in Piemonte dal periodo romanico al Cinquecento: A.M. BRIZIO, *La pittura in*

definizione critica e alla quale, proprio nel 1963, veniva dedicata la mostra sul Barocco piemontese⁷³, Viale non mancava di ribadire con decisione la sua posizione a favore della pubblicazione delle voci di cronologia anteriore: «Desidero precisare che quando [...] io ho sottoposto alla commissione la continuazione della pubblicazione delle schede Vesme si sono unicamente considerate le schede dalla fine del '600 a tutto il '700. [...] Aggiungo che al momento stesso in cui lasciai la presidenza della commissione delle pubblicazioni consegnai al segretario Mallé l'intero gruppo di schede, comprese quelle dal XIII al XIV secolo. [...] Anche questo gruppo di schede è di considerevole ampiezza, consistendo di otto fascicoli di schede e di quaderni ordinati per località, con particolare riguardo ad alcuni centri maggiori come Vercelli, Casale, Pinerolo etc. o ad alcuni artisti come Spanzotti, Defendente, i Giovenone, gli Oldoni, etc.»⁷⁴.

Mentre proseguivano i lavori per la preparazione del primo volume, la Società si impegnava nel difficile compito di reperire nuovi finanziamenti. A tal fine, fu inviato ai soci un comunicato che metteva in luce l'importanza delle *Schede* per la conoscenza di «quell'arte barocca piemontese che già ha avuto tanti riconoscimenti dalla critica internazionale». I sei volumi previsti dal nuovo piano editoriale avrebbero accolto le voci ordinate alfabeticamente dalla A alla Z, comprese quelle già pubblicate nel 1928 e nel 1932; un settimo sarebbe stato dedicato agli indici e alle note critiche⁷⁵. La circolare (che conteneva anche le indicazioni su come prenotare l'acquisto ed era corredata dalle schede esemplificative di Agostino Tassi, Federico Zuccari, Francesco De Mura e Giovanni Paolo Pannini) precisava inoltre che la serie completa si sarebbe intitolata *L'arte nella seconda metà del '600 e del '700 negli Stati sabaudi (schede Vesme)*⁷⁶. Benché ne fosse stata preventivata l'uscita nel giugno del 1963⁷⁷, il primo volume delle *Schede* venne presentato da Roberto Cravero soltanto alla fine di novembre di quell'anno, durante un'adunanza della SPABA a cui parteciparono tutte le autorità cittadine e che venne prontamen-

Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Paravia, Torino 1942. Sulla mostra del 1938 v. BOCASSO 2009/2010.

⁷³ V. VIALE (a cura di), *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, Palazzina di Stupinigi, giugno-ottobre 1963), 3 voll., Arti Grafiche F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., Torino 1963.

⁷⁴ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", lettera di Viale a Cravero 7 maggio 1963.

⁷⁵ Ivi, *L'imminente pubblicazione delle schede Vesme per il periodo barocco*, s.d. [ma 1963].

⁷⁶ Ivi, bozza di lettera di Cravero ai soci, s.d.

⁷⁷ A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (A-C)*, vol. I, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1963; Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", lettera di Cravero a Carlo Bona del 24 maggio 1963.

te recensita da Angelo Dragone su "La Stampa"⁷⁸. In quell'occasione il presidente annunciò l'imminente pubblicazione del materiale restante relativo al Sei e Settecento e di una serie di indici per agevolare la consultazione; i manoscritti per località e quelli relativi al periodo antecedente la metà del secolo XVI sarebbero stati oggetto di una pubblicazione conclusiva⁷⁹, affidata all'apposito gruppo di lavoro costituito durante l'estate con il compito specifico di «esaminare l'opportunità di estendere o no al primo periodo la pubblicazione delle schede»⁸⁰.

Dopo le diplomatiche raccomandazioni di Cravero per un «più approfondito scambio di idee» tra i componenti della commissione in modo da evitare le «difficoltà incontrate nell'elaborazione del primo volume» e valutare con maggior accuratezza «l'eventuale pubblicazione del primo gruppo delle schede»⁸¹, a dicembre prendevano il via i lavori per l'edizione del secondo tomo, destinato ad accogliere le voci dalla lettera D alla M. In qualità di presidente della commissione, Cavallari Murat si rivolse ad Angelo Dragone, che era stato incaricato dello spoglio del materiale, per ricevere consigli sull'eventualità o meno di far rientrare nel volume la voce "Lanino", «tanto più in previsione di quanto sta per decidere la sottocommissione quanto alle schede appartenenti al primo periodo»⁸².

Nel gennaio 1964 Cravero informava i soci dell'imminente pubblicazione del secondo volume⁸³, che sarebbe dovuto uscire nel mese di marzo⁸⁴, prospettando nuovamente la composizione di una parte topografica e di indici analitici⁸⁵. La circolare segnalava l'importanza e la continuità dell'iniziativa promossa alla fine degli anni Cinquanta, quando «l'idea di un proseguimento nell'originario disegno si convertì nella ferma determinazione di portare a compimento l'impresa, delineando un vero e proprio piano editoriale per mettere le schede Vesme al più presto a disposizione di tutti (né degli italiani soltanto, visto l'interesse col quale gli stessi stranieri ormai guardano all'arte piemontese)»⁸⁶. A febbraio Dragone fu informato da Nino Carboneri,

⁷⁸ A. DRAGONE, *Ripubblicate le Schede Vesme con la storia dell'arte sabauda*, in "La Stampa", a. XCVII, n. 283, 29 novembre 1963, p. 11.

⁷⁹ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", nota di comunicazione ai soci di Cravero, gennaio 1964.

⁸⁰ Ivi, lettera di Cravero a Viale del 18 novembre 1963. Non è stato possibile risalire alla composizione della commissione preposta alla disamina delle carte relative al periodo precedente la metà del Cinquecento.

⁸¹ Ivi, c. 14, lettera di Cravero alla commissione redazionale delle pubblicazioni del 12 novembre 1963.

⁸² Ivi, lettera di Cavallari Murat a Dragone del 2 dicembre 1963; ivi, lettera di Cravero a Giorgio Rolandi del 22 dicembre 1963.

⁸³ Ivi, comunicazione ai soci di Cravero, gennaio 1964.

⁸⁴ Ivi, c. 17, lettera di Carboneri ad Agostino Cerutti del 12 febbraio 1964.

⁸⁵ Ivi, comunicazione ai soci di Cravero, gennaio 1964.

⁸⁶ Ivi, c. 17, lettera di Carboneri ad Agostino Cerutti del 12 febbraio 1964.

nuovo presidente della SPABA, che Cravero aveva fatto redigere dal figlio Davide un confronto con il regesto stilato da Rovere e Viale nel 1937, al fine di ricomporre la scheda perduta di Filippo Juvarra e inserirla nel volume in preparazione. Dopo aver abbandonato tale ipotesi per la ferma opposizione di Viale⁸⁷, Cravero si rivolse a Cavallari Murat per ottenere il suo parere sulla convenienza di segnalare quell'imbarazzante omissione, magari con una nota di rimando al regesto, mentre allegava i risultati delle verifiche svolte dal figlio⁸⁸; una decina di giorni più tardi Viale, interpellato sulla possibilità di pubblicare le note da lui stilate insieme con Rovere in sostituzione dell'originale, esprimeva a Cravero il suo pieno dissenso anche da questa seconda ipotesi⁸⁹.

Il secondo volume sarebbe dovuto uscire nel marzo 1964⁹⁰ e avrebbe dovuto accogliere anche la lettera M, inizialmente destinata al terzo volume e in seguito fatta confluire nel secondo «poiché non è stato possibile rintracciare la voce Juvarra e, per ragioni di opportunità, si dovrà differire la pubblicazione della voce Lanino per unirla al gruppo degli artisti vercellesi del primo periodo (secoli XIII/XVI)»⁹¹. In realtà, il secondo tomo vide la luce soltanto nel 1966⁹². Nella sua introduzione Nino Carboneri ricordava il lavoro del consiglio direttivo precedente, della commissione preposta alle pubblicazioni della Società e le pazienti revisioni condotte da Angelo Dragone, Davide Cravero e Luciana Barzan⁹³. Tra le caute precisazioni sul carattere della pubblicazione, definita «un'edizione di fonti» non «aggiornata e definitiva» che avrebbe richiesto di essere affrontata con tutta una serie di avvertenze, non mancava l'accento alla predilezione per la pittura locale di Quattro e Cinquecento di Vesme che, «o per interesse di ricerca o per casuale abbondanza di reperti, ha dedicato maggiore attenzione e di conseguenza più ampio spazio a determinati artisti rispetto ad altri, indipendentemente da un giudizio qualitativo. Le inevitabili sproporzioni vanno quindi intese per quello che in sostanza rappresentano, cioè il frutto diretto ed immediato dell'esplorazione archivistica, non ancora sottoposto al rigore di una compilazione preordinata»⁹⁴.

Il terzo volume (lettere N-Z) venne licenziato nel 1968⁹⁵, con una pre-

⁸⁷ Ivi, lettera di Cravero a Dragone del 24 febbraio 1964.

⁸⁸ Ivi, lettera di Cravero a Cavallari Murat del 5 marzo 1964.

⁸⁹ Ivi, lettera di Viale a Cravero del 16 marzo 1964.

⁹⁰ Ivi, lettera di Cravero ad Agostino Cerutti del 12 febbraio 1964.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (D-M)*, vol. II, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1966.

⁹³ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", lettera di Cravero ad Agostino Cerutti del 12 febbraio 1964.

⁹⁴ N. CARBONERI, [Introduzione], in Baudi di Vesme 1966.

⁹⁵ A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (N-Z)*, vol. III, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1968.

fazione introduttiva di Noemi Gabrielli, in veste di nuova presidente della SPABA. L'anno successivo, durante la campagna di divulgazione dell'opera, la studiosa ricordava con orgoglio al sindaco di Torino che l'«enciclopedia» era approdata a un totale di ben duemila e quarantadue voci biografiche⁹⁶.

6.3.3. *Il IV volume*

Nonostante le sollecitazioni di Carlo Baudi di Vesme, che già nel 1973 aveva invocato la ripresa dei piani editoriali sui manoscritti dello zio segnalando polemicamente come se ne fosse «utilizzata per anni l'opera [...] ignorandone la figura»⁹⁷, il progetto di pubblicazione delle «Carte» ripartì soltanto nel 1979, sotto la presidenza di Piero Cazzola⁹⁸.

Nell'estate del 1981 si cercarono i contributi economici per realizzare l'impresa, che avrebbe assicurato l'edizione di tutte le schede in precedenza escluse per incongruenza cronologica⁹⁹. Il testo sarebbe stato corredato da illustrazioni e composto da circa 600 pagine¹⁰⁰.

Formata da Carlo Baudi di Vesme, Antonella Bo, Augusto Cavallari Murat, Maria Bianca Denoyé Pollone, Anna Serena Fava, Angelo Giaccaria, Guido Gentile¹⁰¹, Augusta Lange, Gian Giorgio Massara, Paolo Nesta, Vittorio Roccavilla, Dario Sesia e Maria Luisa Tibone Moncassoli, la commissione fu chiamata a dare corpo e sistema alle voci rimaste inedite e a vagliare nel contempo l'eterogeneo quanto prezioso materiale che insieme con il notiziario componeva l'archivio di Vesme. Oltre a pianificare la stesura di un quinto tomo, destinato ad accogliere gli indici «sia topografici che per materia e per nomi»¹⁰², il comitato avrebbe dovuto predisporre le ricognizioni ne-

⁹⁶ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 «Schede Vesme. Corrispondenza», lettera di Noemi Gabrielli ad Andrea Guglielminetti del 4 ottobre 1969.

⁹⁷ Ivi, c. 19, lettera di Carlo Baudi di Vesme a Franco Mazzini del 4 ottobre 1973.

⁹⁸ A. ROSBOCH, [Introduzione], in Baudi di Vesme 1982, p. VI.

⁹⁹ Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, c. 15, lettera di Rosboch a Mario Viora di Bastide, presidente della Reale Mutua Assicurazioni, del 10 giugno 1981; ivi, m. 25, c. 5, facsimile di lettera di Rosboch per richiesta contributo del 15 novembre 1980.

¹⁰⁰ Alessandro Rosboch, succeduto a Cazzola alla guida della Società, annunciò infatti che il volume avrebbe compreso «le schede che per vario motivo furono tralasciate nelle precedenti pubblicazioni; le schede e gli appunti manoscritti che il Vesme compilò con riguardo a opere e monumenti artistici esistenti in determinate località del Piemonte ovvero alla produzione artistica che si svolse in tempi ed ambiti territoriali determinati»: ivi, lettera di Alessandro Rosboch al presidente della Reale Mutua Assicurazioni del 10 giugno 1981.

¹⁰¹ Gentile partecipò soltanto ai lavori iniziali della commissione: BAUDI DI VESME 1982, p. VII.

¹⁰² Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 «Schede Vesme. Corrispondenza», G.G. MASSARA, *Un patrimonio culturale: le Schede Vesme. Notizie inedite su artisti del passato*, in «Anisa-Associazione nazionale degli insegnanti di

cessarie per individuare e rubricare quanto sarebbe rimasto escluso anche dal quarto volume: «Tracciare cioè l'elenco di quanto rimane nelle cartelle - quasi sempre riordinate da Lorenzo Rovere - e conservate attualmente presso i Musei Civici di Torino ma di proprietà della SPABA: si tratta di numerosi stemmi di famiglie di pittori, di elenchi di opere conservate in collezioni reali o private, di antiche fotografie, di interventi di restauro, di monogrammi e firme, di pubblicazioni e articoli»¹⁰³.

L'uscita del quarto volume delle *Schede*, prevista per la primavera del 1982, slittò alla fine dell'anno, e l'opera comparve senza alcun corredo iconografico¹⁰⁴. Dalle pagine de "La Gazzetta del Popolo" di giovedì 2 dicembre Gian Giorgio Massara annunciava che la sua presentazione e la commemorazione della figura e dell'attività di Vesme da parte di Rosalba Tardito Amerio, Augusto Cavallari Murat e Angelo Dragone sarebbero avvenute l'indomani nel salone dell'Accademia delle Scienze, in contemporanea con l'inaugurazione delle nuove sale della Galleria Sabauda dedicate ai maestri fiamminghi e olandesi¹⁰⁵.

La pubblicazione era introdotta da una prefazione di Rosboch, che ripercorreva le tappe principali della vicenda editoriale delle "Carte", e da un lungo saggio di Cavallari Murat, che da allora avrebbe costituito il punto di riferimento per la ricostruzione del profilo del conte torinese, confermando quella lettura di ricercatore di documenti che già Rovere aveva delineato nel discorso pronunciato all'indomani della scomparsa di Vesme¹⁰⁶. Diversamente dai precedenti, il volume era articolato in due parti. Nella prima, organizzata secondo il consueto ordine alfabetico e priva di note critiche, erano confluite tutte le schede del notiziario rimaste inedite; tra esse, quelle degli artisti del XIX secolo, vale a dire un segmento fondamentale per la storia della cultura figurativa piemontese, che proprio all'inizio degli anni Ottanta riceveva dalla storiografia contemporanea i suoi primi riconoscimenti, sulla scorta delle esperienze toscane di Sandra Pinto¹⁰⁷. La seconda sezione, intitolata *Elenchi di opere pres-*

storia dell'arte», scheda n. 1 (Piemonte), s.d. [1982].

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ G.G. MASSARA, *Un grande cacciatore*, in "La Gazzetta del popolo", a. CXXXV, n. 71, 2 dicembre 1982, p. 3; Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 25, c. 2, invito di Alessandro Rosboch ai soci, s.d. Sull'inaugurazione delle sale rinnovate del museo v. M. FERRERO, *Dalla ricostruzione postbellica al riconoscimento come nucleo collezionistico*, in Spantigati 2012, pp. 164-167, con bibliografia e Torino, SPABA, Archivio amministrativo, m. 24, c. 15, lettera di Guido Donini, cancelliere dell'Accademia delle Scienze, a Rosboch del 19 ottobre 1982.

¹⁰⁶ CAVALLARI MURAT 1982, pp. XI-XXVII.

¹⁰⁷ Si ricordino i percorsi tracciati in merito da CASTELNUOVO, ROSCI 1980, 3 voll. Per le iniziative curate da Sandra Pinto v. S. PINTO (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale: collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1972), Centro Di, Firenze 1972;

so parrocchie, musei, comuni e collezioni private, aveva accolto invece materiali fortemente eterogenei: lo schedario sulle pitture esistenti in Piemonte e Liguria che al momento della scomparsa di Vesme era stato al centro delle trattative intercorse tra il Ministero della Pubblica Istruzione e i suoi eredi¹⁰⁸, il contenuto delle buste cosidette per località che non si riferiva a voci biografiche (di queste, inserite nella I sezione, si riportava però un elenco) e altri documenti esistenti nell'Archivio Vesme di cui si era giudicata opportuna la pubblicazione, insieme con le integrazioni a suo tempo effettuate da Rovere, debitamente distinte e siglate¹⁰⁹.

In questa parte del volume la commissione editoriale decise perciò di adottare come parametro di organizzazione quello topografico e di adeguare tutta la documentazione all'articolazione per province (Cuneo, Genova, Portomaurizio, Alessandria, Novara, Torino) della rubrica a schede mobili composta da Vesme a supporto della sua attività di soprintendente, che fu scorporata e trasformata nella struttura portante della sezione¹¹⁰. Un criterio che tuttavia non venne applicato rigorosamente, come attestano per esempio gli appunti relativi a Chieri, sparsi in ben quattro differenti punti del testo anziché essere radunati sotto un'unica voce¹¹¹, e le note sui sopralluoghi effettuati in diverse località del Piemonte da Vesme e registrate su un taccuino¹¹², mantenute invece in un unico *corpus*¹¹³. All'impianto topografico si adattarono anche alcune notizie ordinate in realtà per argomento. Così avvenne per quelle relative all'Accademia di San Luca, in sede editoriale raccolte sotto la voce "Torino" ma appartenenti a una miscellanea insieme con gli arazzi e le tappezzerie¹¹⁴, e

EAD. (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale. Sfortuna dell'Accademia*, catalogo della mostra (Firenze, dall'8 luglio 1972), Centro Di, Firenze 1972; EAD. (a cura di), *Romanticismo storico*, catalogo della mostra (Firenze, dicembre 1973-febbraio 1974), Centro Di, Firenze 1974; EAD., D. DURBÉ (a cura di), *I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio-22 luglio 1976), Centro Di, Firenze 1976.

¹⁰⁸ Appendice, 6.A, n. 3. Lo schedario per province si trova integro in Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 5, c. 1: è stato possibile individuarlo nella II sezione del IV volume soltanto attraverso un confronto con la sua versione manoscritta.

¹⁰⁹ Più precisamente, un taccuino manoscritto di Vesme (m. 5, c. 1) e parte della documentazione delle cartelle 1 e 2 del mazzo 10 (Note varie su arazzi; ceramica in Piemonte). Cfr. Appendice, 6.B.

¹¹⁰ Anziché continuare con le note relative alla provincia di Genova, le schede su quella di Cuneo (A-Z) con cui comincia la rubrica sono infatti seguite dalle integrazioni redatte da Rovere (A-Z) relative al Cuneese ma di fatto collocate altrove; il testo prosegue quindi con gli appunti rimanenti del quaderno relativo al ducato di Savoia (oggi scorporato nei mazzi 4 e 9) per poi riprendere con la rubrica a schede mobili relative all'area genovese.

¹¹¹ BAUDI DI VESME 1982, pp. 1671-1672; 1668; 1693.

¹¹² Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 5, c. 1.

¹¹³ BAUDI DI VESME 1982, pp. 1673-1676.

¹¹⁴ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 10; cfr. anche BAUDI DI VESME 1982, pp. 1693-

per il documento sui Gioannetti e la fabbrica di Vinovo, rubricato sotto la voce "Vinovo" creata *ad hoc*¹¹⁵. Nella piccola appendice *Note sparse* figuravano appunti e trascrizioni di fonti verosimilmente ritenute non riconducibili alle prime due sezioni ma che si era giudicato necessario editare¹¹⁶; infine, uno stringato indice nominativo e topografico inserito in chiusura sopperiva provvisoriamente all'assenza del preventivato quinto volume.

6.3. Oltre le Schede. Prospettive di ricerca e fruizione

Con l'uscita del IV volume si chiudeva la lunga vicenda editoriale delle "Carte Vesme", inaugurata nel 1928 con la presentazione in estratto di alcune schede sugli «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti».

Sullo scorcio degli anni Novanta del secolo scorso, mentre il fondo dello studioso torinese depositato presso il Museo Civico di Torino rientrava nella sede della Società, Gian Giorgio Massara si fece carico di svolgere nuove indagini per individuare il materiale rimasto inedito ed effettuare alcuni interventi di classificazione e ordinamento¹¹⁷. Gli esiti della sua ricerca vennero sottoposti alla presidenza della SPABA nel 1993¹¹⁸, insieme con un'istanza per la ripresa del progetto editoriale e il contestuale avanzamento della candidatura di Elena Dellapiana per una revisione delle "Carte" propedeutica a predisporre un'analisi critica¹¹⁹. Nel marzo del 1998, in concomitanza con i lavori di verifica e di riorganizzazione dell'archivio societario svolti da Laura Gatto Monticone e Ilaria Bibollet, fu approntato anche il riordino dell'intera raccolta documentaria del conte torinese¹²⁰, durante il quale le due archiviste cercarono di «mantenere il più possibile evidente la struttura originaria della documentazione, limitandosi a suddividere le schede vere e proprie da quello che si può considerare "materiale preparatorio" alle medesime, precisando le schede già pubblicate e quelle inedite» e dedicando alle fotografie una sezione apposita per ragioni conservative¹²¹.

1702.

¹¹⁵ Ivi, pp. 1722-1736. Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 6.

¹¹⁶ Le *Note sparse* raccolgono appunti suddivisi tra mazzi diversi dell'Archivio Vesme (5 e 9).

¹¹⁷ Si vedano gli indici dattiloscritti e firmati da Massara e Mario Frascione allegati alle carte relative all'attività di Vesme, a quelle personali e a parte del materiale escluso dalla pubblicazione del 1982: Torino, SPABA, Archivio Vesme, mm. 7, 10, 13.

¹¹⁸ Ivi, m. 13, c. 14, lettera di Massara a Rosanna Maggio Serra del 28 gennaio 1993.

¹¹⁹ Ivi, Archivio amministrativo, m. 24, f. 19 "Schede Vesme. Corrispondenza", lettere di Elena Dellapiana a Bruno Signorelli del 18 e 23 dicembre 1993.

¹²⁰ Ivi, Inventario generale, introduzione archivistica di Ilaria Bibollet e Laura Gatto Monticone.

¹²¹ Ivi, inventario corrente dell'Archivio Vesme (1998): Appendice, 6.B. Si consi-

Da allora nessun'altra opera di revisione è stata condotta sul fondo Vesme. La sua attuale articolazione risulta legata in maniera indissolubile al condizionamento esercitato dai progetti editoriali che si sono avvicendati nel corso del XX secolo. In conseguenza dei numerosi interventi di sistemazione diretti a predisporlo e adattarlo per la stampa, l'Archivio presenta oggi una fisionomia ben diversa da quella descritta nell'inventario *post mortem* del 1924. Alle integrazioni e alle fascicolazioni eseguite da Rovere, insieme con gli spostamenti effettuati durante la preparazione degli estratti del 1928 e del 1932, sono infatti andate a sommarsi nuove manomissioni, oggi testimoniate dalla frammentazione in più unità archivistiche di notizie che in origine costituivano un *unicum* ben riconoscibile¹²² e dalla perdita di alcune carte¹²³, sino agli interventi più recenti che non sempre hanno classificato i manoscritti in modo corretto. È all'ultimo riordino che vanno attribuite, per esempio, l'approssimativa distinzione tra le schede pubblicate e quelle rimaste inedite e il mancato riconoscimento delle voci per *Le Peintre-Graveur italien*, rubricate impropriamente come materiale preparatorio per la redazione del regesto documentario sulla storia delle arti in Piemonte¹²⁴.

deri per esempio la busta "Note e fotografie sul Caroto", oggi divisa tra i mazzi 7, 9 e 12: Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 7, c. 3 "Il Caroto a Casale"; ivi, m. 9, c. 2 "Note sparse"; ivi, m. 12, c. 2 "Casale". In altri casi, tuttavia, parte del materiale manoscritto relativo a un artista è stato unito alle stampe positive relative alla sua produzione o, viceversa, scorporato, come la busta su Macrino d'Alba e la sua scuola.

¹²² Per esempio, le carte che costituiscono la busta su Alessandria (n. 7 dell'inventario *post mortem*) sono attualmente sistemate nelle cartelle 1 e 2 della scatola 4 e nella cartella "Schedario per località pubblicato nel IV volume" del mazzo 5, che raduna le note integrative di Rovere relative ad Alessandria (pubblicate nella seconda sezione del IV volume, seppur non sempre integralmente). La voce Alessandria nel fascicolo "Territorio/varie" del mazzo 9 accoglie infine ciò che rimane della busta originaria, privata dei documenti confluiti nei fascicoli descritti. Un caso analogo si è riscontrato per la busta "Nizza Marittima". I materiali che la componevano si ritrovano nel mazzo 9, ma non solo: la cartella 2 della scatola 4 conserva le voci degli artisti inserite nell'estratto del 1928 e ripubblicate nei primi tre tomi delle *Schede*; inoltre nel fascicolo "Per località ma già pubblicate" della medesima cartella si ritrovano altre voci di artisti nizzardi estrapolate dalla busta originaria per essere accorpate al materiale destinato a essere editato in occasione delle celebrazioni per Emanuele Filiberto di Savoia. Anche le buste con note e documenti dedicate ai protagonisti del Rinascimento artistico locale (nn. 26-35) non sono del tutto integre. La cartella con note e documenti sui Giovenone, per esempio, si presenta scorporata nel quaderno omonimo del mazzo 6 e nella cartella 6 del mazzo 7 (titolata "Giovenone note sparse"); i documenti che appartenevano alle "Note su Defendente Ferrari" sono oggi divisi tra i mazzi 7 e 11 e la scatola 3.

¹²³ Come confermato dalla brevità a dir poco sospetta di alcuni profili (quello di Gaudenzio Ferrari, per esempio). Oggi risultano irreperibili anche alcune note relative alle buste per località che sono state pubblicate (Ivrea, Saluzzo, Susa).

¹²⁴ I materiali radunati nella cartella 3 della scatola 3 ("Schede sparse pubbli-

Il confronto tra l'impianto odierno dell'Archivio Vesme e quello descritto dall'inventario del 1924 consente di misurare le implicazioni del progetto delle *Schede* da un punto di vista in primo luogo strutturale. I volumi non solo non hanno restituito l'organizzazione originaria del notiziario, ma ne hanno scomposto la sequenza secondo un taglio cronologico affatto adottato da Vesme, che aveva invece privilegiato, ove possibile, un impianto "per località" funzionale a individuare agevolmente i centri della produzione artistica locale, anche in un'ottica di impiego di tali informazioni nel campo della tutela. Con l'edizione del quarto volume, anche altri materiali esistenti nelle "Carte" sono stati inseriti in un'architettura lontana dal loro assetto primigenio, diretta a privilegiare la singola voce piuttosto che considerarla come elemento di un fondo archivistico in sé compiuto.

Va introdotta a questo punto una distinzione fondamentale in termini di finalità tra l'urgenza di garantire alla ricerca storico-artistica locale un valido strumento di controllo filologico (già riconosciuta da Vesme e invocata a più riprese da tutti i comitati editoriali avvicendatisi nel corso del tempo) e l'ordinamento impartito dal conte ai suoi manoscritti, diretti a supportare anche i suoi incarichi di soprintendente e direttore di museo e inevitabilmente condizionati, nella loro redazione, non solo dalla disponibilità delle fonti, ma anche dai suoi interessi per la storia della pittura e per quella dell'incisione. È sulla base di questi due filtri critici che è possibile leggere e storicizzare sia l'operazione effettuata da Vesme per la raccolta dei dati archivistici e bibliografici sulla storia delle arti in Piemonte, sia l'impresa editoriale che ne scaturì.

La prospettiva storica e i recenti orientamenti disciplinari della storia dell'arte permettono oggi di riconsiderare le "Carte" e le *Schede* e, da un lato, di riprendere alcune proposte già avanzate per il completamento della loro edizione e per l'elaborazione di indici analitici; dall'altro, di individuare in entrambe nuove piste di ricerca e più

cate") si riferiscono infatti a voci destinate a far parte del lavoro sugli incisori italiani non descritti da Adam Bartsch, come confermato dalla loro redazione in lingua francese e dal fatto che il loro contenuto differisce da quello delle medesime voci che si ritrovano invece nelle scatole 1 e 2 (delle quali perciò non vanno considerati doppioni). Anche la cartella 4 del medesimo contenitore concerne non già "schede sparse non pubblicate", bensì ulteriori biografie destinate alla pubblicazione sulla storia dell'incisione, così come quelle confluite nella cartella 10 "Incisori piemontesi pubblicati" (anch'esse differenti per lingua e contenuto dalle omonime voci presenti nelle scatole 1 e 2, come risulta evidente dal confronto della scheda di Carlo Antonio Porporati inserita nel mazzo 10 con quella esistente nella serie alfabetica: ivi, m. 4, c. 10 "Incisori piemontesi pubblicato"; ivi, sc. 2, fuori cartella, lettera P). Alla medesima categoria vanno riferite le bozze per i lavori su Giorgio Reverdino e sullo Pseudo-Ruspagliari, la documentazione su Stefano Della Bella, Giovan Battista Piranesi e altri incisori: ivi, m. 7, cc. 5-8-9-10-11.

coerenti modalità di fruizione e valorizzazione. Oltre all'eterogenea quanto preziosa documentazione che insieme con il notiziario compone l'Archivio Vesme¹²⁵, tra i manoscritti inediti è doveroso segnalare il cospicuo nucleo di schede dedicate ai pittori-incisori italiani non descritti da Adam Bartsch, che meriterebbe una pubblicazione critica *ad hoc*¹²⁶. Un'altra emergenza all'interno del fondo è costituita dalla raccolta di fotografie¹²⁷. È ancora una volta l'interazione tra le predilezioni storiografiche di Vesme e le sue responsabilità istituzionali a spiegare la presenza di riproduzioni di pitture esistenti sul territorio piemontese e ligure e di oggetti di proprietà privata presentati per l'esportazione, a conferma di uno specifico intento di salvaguardia convalidato dalla loro diretta corrispondenza con le notifiche registrate nello schedario diviso per province. Se risultano poche le riprese di opere della Regia Pinacoteca di Torino¹²⁸, per converso il numero preponderante di fotografie di dipinti di scuola piemontese di Quattro e Cinquecento, corredate a tergo da fitte segnalazioni bibliografiche e stilistiche, ribadisce l'attenzione rivolta ai protagonisti di quella stagione artistica da parte di Vesme, fiducioso nelle potenzialità della fotografia come aiuto prezioso nell'esame autottico delle opere tanto da sostenere che «è una verità alla La Palisse il dire che l'esame delle riproduzioni fotografiche, anche eccellenti, non dispensano dall'esame dei dipinti originali. Ma si può anche aggiungere, quantunque in via meno assoluta, che in moltissimi casi l'esame degli originali non dispensa da quello delle fotografie»¹²⁹. Una prassi di lavoro, quella dell'impiego della fotografia nella documentazione del patrimonio storico-artistico, che a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento si era affermata non solo nel campo della tutela con l'istituzione del Gabinetto Fotografico Nazionale, ma anche in quello della ricerca, che a Torino si era avvalso della lucida guida di Pietro Toesca, assertore convinto della funzione cognitiva svolta dalla fotografia tanto da anteporre, al momento della sua chiamata alla neo-istituita cattedra torinese di storia dell'arte, la costituzione di un gabinetto fotografico all'acquisto di materiale bibliografico¹³⁰.

¹²⁵ Per un prospetto del materiale inedito cfr. Appendice, 6.B.

¹²⁶ Si veda la nota 184 del Capitolo 5 e GIOVANNINI LUCA c.d.s.

¹²⁷ I due mazzi che costituiscono la raccolta fotografica di Vesme comprendono 436 fotografie e 22 riproduzioni fotomeccaniche (si tratta per la maggior parte di riprese di dipinti murali e su tela o tavola; tuttavia sono presenti anche riproduzioni di monumenti e architetture, disegni, incisioni, sculture, stoffe, ricami, manufatti lignei e armi).

¹²⁸ Il fondo può a buon diritto essere ritenuto parte complementare di quello della Fototeca della SBSAE del Piemonte.

¹²⁹ Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 8, fuori cartella, appunto di Vesme, s.d.

¹³⁰ GIOVANNINI LUCA 2011, con bibliografia precedente ed E. GABRIELLI, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in Ead., Callegari 2009, pp. 15-57; M. ALDI, F. CRIVELLO, P. CALLEGARI, E. GABRIELLI, *Pietro Toesca e l'uso didattico delle immagini*, ivi, in particolare M. ALDI, *Nota sugli anni di insegnamento a Torino (1907-1914)*, pp. 85-87.

Tuttavia, se la portata epistemologica dei manoscritti di Vesme per l'avanzamento della conoscenza sulla storia delle arti in Piemonte fu dichiarata fin dalla sua scomparsa, ancora oggi si stenta a riconoscere in essi un validissimo testimone da interrogare per mettere a fuoco anche altri ambiti propri della storia dell'arte, quali la cultura della tutela e del restauro, le vicende del collezionismo e la storia della disciplina storico-artistica. Le "Carte" rappresentano infatti una fonte preziosa sia per l'imponente mole di notizie storiche che le informa, sia perché, nella loro integrità, contribuiscono a ricostruire la storia dei metodi e degli indirizzi di studio e tutela adottati in Piemonte tra la fine dell'Ottocento e i primi vent'anni del Novecento. A fronte delle odierne riflessioni sull'accessibilità delle fonti storico-artistiche e sulle soluzioni offerte dall'ICT, la versatilità delle "Carte" e la loro capacità di rispondere a domande nuove rendono auspicabile approntare una loro versione digitale che, oltre ad aggiornarne e integrarne le voci, ne oltrepassi l'impiego come dizionario biografico puro e semplice, in modo da assicurare quelle ricerche trasversali libere dalla traccia nominativa per artista e consentire l'impiego del notiziario di Vesme, sembra paradossale dirlo, anche per studiare l'arte fuori dal Piemonte¹³¹.

¹³¹ L'avvio di una digitalizzazione delle *Schede* è al momento al vaglio nell'ambito del progetto PRIN *La vita delle opere: dalle fonti al digitale. Progetto pilota per la ricerca e la comunicazione nei musei della storia conservativa delle opere d'arte* (responsabile nazionale: Antonella Gioli, Università degli Studi di Pisa). Sull'impiego delle *Schede* per lo studio di altri contesti territoriali rimando al piano di indicizzazione delle voci di artisti lombardi dei secoli XVII e XVIII coordinato da Alessandro Morandotti e Gelsomina Spione, al momento in corso, e al mio intervento al convegno di studi *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714*, a cura di A. Morandotti, G. Spione, 28-29 maggio 2015, cui seguiranno gli atti.

CAPITOLO 6

Appendice

6.A. Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 3, «Inventario delle carte di contenuto storico artistico del conte Alessandro Baudi di Vesme già direttore della Regia Pinacoteca», s.d. [1924]¹³²:

1. Cinque scatole contenenti uno schedario disposto per ordine alfabetico concernente notizie su artisti (pittori, scultori, architetti) che lavorarono in e per il Piemonte
2. Piccolo schedario sugli artisti in Sardegna
3. Schedario diviso topograficamente nelle province di Alessandria, Cuneo, Novara, Torino, Genova, Portomaurizio relativo a pitture "Affreschi tele tavole" in parte notificate
4. Busta con documenti su artisti di Savigliano
5. Busta con documenti su artisti di Trino Vercellese
6. Busta con documenti su artisti di Nizza Marittima
7. Busta con documenti su artisti di Alba
8. Busta con documenti su artisti di Alessandria
9. Busta con documenti su artisti di Asti
10. Busta con documenti su artisti di Pinerolo
11. Busta con documenti su artisti di Vercelli
12. Busta con documenti su artisti di Casale con annessa copia manoscritta del "Ritratto della città di Casale" compilato da G. De Conti

¹³² Si riporta la trascrizione integrale del documento manoscritto redatto dalla commissione incaricata dal Ministero della Pubblica Istruzione di vagliare le carte di Vesme all'indomani della sua scomparsa. Le parti segnalate in corsivo sono autografe di Guglielmo Pacchioni.

13. Busta con documenti su artisti del ducato di Savoia e Savoia
14. Busta con documenti su artisti del ducato di Savoia e Savoia
15. Busta con documenti su artisti di Novara
16. Busta con documenti su artisti di Ivrea Aosta
17. Busta con documenti su artisti di Saluzzo, Caramagna, Carmagnola, Carignano
18. Busta con documenti su artisti di Mondovì
19. Busta con documenti su artisti di Liguria
20. Busta con documenti su artisti di Cuneo, Cavallermaggiore, Cherasco, Fossano
21. Busta con documenti su artisti in Biella
22. Busta con documenti su artisti in Susa, Avigliana, Chivasso
23. Busta con documenti su artisti in Chieri
24. Busta con documenti su artisti in Voghera, Lugano, Castelnuovo Scrivia, Mortara, Ossola, Varallo, Pallanza, Tortona, Vigevano
25. Busta con documenti su artisti in Acqui e Nizza Monferrato
26. Note e documenti sugli Oldoni di Vercelli
27. Carte con articoli relativi al Sodoma
28. Carte con note su Defendente Ferrari
29. Buste con note e documenti sui Giovenone artisti vercellesi
30. Note sui pittori Lanino
31. Note su Macrino d'Alba
32. Busta di fotografie di opere di Macrino d'Alba e sua scuola
33. Cartella di fotografie di opere di Martino Spanzotti, Defendente Ferrari, Giovenone
34. Cartella con note, estratti di articoli e fotografie riguardanti i Lanino
35. Note e fotografie sul Caroto
36. Cartella con fotografie di artisti vari: Jacobino Longo, Gandolfino da Roreto, Fermo Stella, Pietro Grammorseo, Giovanni Perosino e opere anonime
37. Cartella di fotografie di pittori vari del Piemonte
38. Note e fotografie riguardanti i ritratti sabaudi
39. Note e fotografie su altri ritratti
40. Note e fotografie sul ritratto di Hans Holbein a Dresda "Solaro di Moretta" e note e fotografie sulla Pala Sforzesca di Brera
41. Busta con fotografie di dipinti della collezione Dorna

42. Fotografie varie
43. Note su vari argomenti specialmente Montluc e Memling
44. Miscellanea artisti vari
45. Miscellanea incisori e medaglisti
46. Manoscritto di una monografia sull'incisore Reverdino
47. Manoscritti su incisori vari. Schedario alfabetico di incisori italiani "scatola legno"
48. Busta con note per lavoro sul medaglista Pseudo Ruspagliari
49. Pacco contenente lo schedario di tutta l'opera incisa del Bartolozzi. *Restituito eredi. 49 bis. Manoscritto franc. monogr. sul Bartolozzi e note sullo stesso*
- 50 e 50 bis. Pacchi clichés Bartolozzi
- 51 e 51 bis. Trattative del Vesme per la pubblicazione del Bartolozzi
52. Un pacco di monografie stampate sul Bartolozzi, fotografie di opere del Bartolozzi, fotografie di un elenco manoscritto di opere del Bartolozzi ed un elenco manoscritto a lapis di opere dello stesso Bartolozzi. *Restituite eredi.*
53. Busta di riproduzioni fotomeccaniche di ritratti del Bartolozzi. *Rest. eredi*
54. Note sulle ceramiche in Piemonte
55. Miscellanea su scultori
56. Miscellanea su arazzi, tappezzerie. Compagnia di San Luca, Accademia di pittura di Torino
57. Un pacco contenente un articolo stampato su Duplessis di G. Levallé con note manoscritte del Vesme
58. Bozze corrette della comunicazione fatta al Congresso della Storia dell'Arte in Parigi, 1922, intitolata: "Ouvres d'Art exécutées en France au cours du XVIII siècle pour le Prince du Bourbon Soissons et du Savoye Soissons"
59. Cartella contenente n. 119 incisioni e litografie di varia epoca ed autore
60. Carnet di note tolte da documenti di archivio relative ad artisti in Piemonte
61. Elenco alfabetico degli artisti citati nel Dizionario Storico Geografico del Casalis. *61 bis. Schedario bibliografico storia arti in Piemonte*
62. Busta con note su Vittorio Alfieri. *62 bis. Scatola lastre fotografiche relative a Vittorio Alfieri*
63. Busta contenente un indice di libri riguardanti l'arte del disegno, esistenti nella Regia Biblioteca dell'Università e nella Biblioteca Reale di Torino
64. Catalogo manoscritto della quadreria Gattino, ora Riccardi di Netro a Torino

65. Cataloghi antichi manoscritti delle pitture già appartenenti alla quadreria del Re di Sardegna
66. Pacco di spogli d'archivio "Lettere Ministri, Controlli, Patenti etc."
67. Carte personali riguardanti il Congresso di Storia dell'Arte Roma 1912
68. Carte personali
69. Miscellanea indefinibile
70. Pacco di 25 clichés del catalogo della Regia Pinacoteca di Torino
71. Una copia del catalogo della Regia Pinacoteca di Torino, con note manoscritte relative a correzioni ed aggiunte per una futura edizione. *Lasciato alla Pinacoteca*
72. G. Claretta, I Reali di Savoia con note manoscritte del Vesme. Siegfried Weber, Die Bergunder der Piemonteser Malerschule/ Due copie di studi su Martino Spanzotti del Vesme/ Due volumetti con riproduzioni di ritratti del Museo del Prado, Madrid/ Descrizione del Reale Palazzo di Clemente Rovere con note manoscritte del Vesme. *In Pinacoteca*
73. G. Colombo, Documenti e notizie su artisti vercellesi, Vercelli 1883 (con numerose note manoscritte del Vesme)
74. (75) Dufour et Rabut, Peintres et peintures in Savoye aux XIIIème et XIXème siècles, Chambéry 1870 «con note manoscritte del Vesme»
75. (76) Selwyn Brinton, Bartolozzi and his pupils in England, London. *Restituito eredi*
76. (74) Vesme: Van Dyck peintre de portraits des Princes de Savoye/ Saggio di iconografia sabauda/ Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III della quadreria del Principe Eugenio di Savoia/ Torquato Tasso e il Piemonte
77. Anonimo, Histoire d'Ancio et Lucine, Bristol editore Gutch circa 1810 con un'incisione del Bartolozzi
78. Memorie della Società Colombara Fiorentina, Firenze 1747-1752 due volumi
79. Boutowsky, monografia su Stefano Della Bella
80. Guida d'Asti, Ivrea Viassone s.d.
81. Vittorio Alfieri la vita e rime, Milano Hoepli 1917
82. Pacco di calchi di medaglie
83. Cassa grande legno contenente fotografie di varie opere d'arte

N.B. Sono stati restituiti tutti i manoscritti e le note relative al Bartolozzi (49, 49 bis, 50, 50 bis, 51, 51 bis, 52, 53, 76) monografia già in corso di stampa presso editori inglesi e di cui gli eredi si prendono, essi stessi, direttamente la cura (nota di G. Pacchioni).

6.B. Torino, SPABA, uffici, Inventario generale, Inventario corrente dattiloscritto a cura di Laura Gatto Monticone e Ilaria Bibollet (1998)¹³³:

CAT. 1- SCHEDE

[scatola 1]

Schede Aa- Boud. *Note: Pubblicate nel I volume*

Schede Boucha-Dauz. *Note: Pubblicate nel I e nel II volume*

Schede Dadei-Guzzi. *Note: Pubblicate nel II volume*

[scatola 2]

Schede H-Q. *Note: Pubblicate nel II e III volume*

Schede P. *Note: Pubblicate nel III volume*

Schede T. *Note: Pubblicate nel III volume*

Schede R-Z. *Note: Pubblicate nel III volume*

[scatola 3]

Schede pubblicate nel IV volume, lettere A-N

Schede pubblicate nel IV volume, lettere O-Z

Schede sparse pubblicate nei primi tre volumi. *Note: Pubblicate nel IV volume*

Schede sparse non pubblicate¹³⁴

Schede di artisti anteriori al XVI secolo, dalla lettera A alla C, pubblicate

Miscellanea di autori anteriori al sedicesimo secolo, non pubblicati¹³⁵

[mazzo 4]

Schede per località: Alessandria, Fossano, Grugliasco, Ivrea, Moncalieri, Novara, Ossola, Rivoli, Saluzzo, Susa, Villafranca, Tortona, Varallo Sesia, Vercelli, Vigevano

Schede per località: arte in altre parti del Piemonte incluse o escluse dal Ducato di Savoia (circa 1550-1580)

Schede per autore: Giovenale Boetto

Schede per autore: Francesco Brambilla di Bologna, B.D. Vassellieu. *Note: Pubblicate nel I e nel III volume*

Schede per autore: Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e famiglia

Schede per autore: Tiziano Vecellio e i suoi due ritratti di Emanuele Filiberto. *Note: Pubblicata nel III volume*

Schede per autore: I Chrieger tipografi xilografi (pubblicata), medaglisti e medaglie, Giacomo Barozzi detto il Vignola (pubblicati), varie schede¹³⁶

Schede per autore: scultori

¹³³ L'Inventario corrente che qui si riporta è corredato da commenti in nota a cura di chi scrive sulla base di un confronto tra le "Carte" e i quattro volumi delle *Schede Vesme*.

¹³⁴ Il materiale delle cartelle 3 e 4 si riferisce alle voci de *Le Peintre-Graveur italien* rimaste inedite.

¹³⁵ La cartella conserva la scheda di Pietro da Torino (nelle versioni originale e dattiloscritta) e alcune trascrizioni di documenti escluse dalla pubblicazione.

¹³⁶ Insieme con alcuni appunti su medaglisti, la cartella conserva le voci rimaste inedite, benché già accompagnate da una loro versione dattiloscritta, di Pinturicchio, Antonio Trucchi, Fermo Stella e Antonio di Scalcino.

Schede per autore: disegnatori e incisori. *Note: Non pubblicate*

Schede per autore: incisori piemontesi. Filippo e Ferdinando di Breme. Carlo Domenico Mellina, Pietro Palmieri, Damiano Pernati, Michele Pechenino, Porporato, Placido Benedetto di Savoia, Luigi Valperga, Carlo Enrico di San Martino, vari. Schede. *Note: Pubblica in parte*¹³⁷

Indice delle Schede

[scatola 5]

Schedario per località pubblicato nel IV volume¹³⁸

Glossario delle schede

Schede di monete antiche¹³⁹

M. Troche, *Coup-d'oeil historique, topographique et religieux sur le Royaume de Sardaigne*, Paris 1844

G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli 1883

C. Dufour, F. Rabut, *Les Peintres et les Peintures en Savoie du XIIIème au XIXème siècle*, Chambéry 1870

B. Buscalioni, *La Chiesa di san Sebastiano in Pecetto Torinese*, Torino 1909; A. Baudi di Vesme, *Martino Spanzotti maestro del Sodoma*, in "L'Archivio Storico dell'Arte", II, fasc. X, estratto; lettera di consegna del professor Gian Giorgio Massara.

CAT. 2- MATERIALE PREPARATORIO ALLA REDAZIONE DELLE SCHEDE

[mazzo 6]

Quaderni di appunti relativi ad artisti, utilizzati per la pubblicazione del quarto volume: gli Oldoni di Vercelli, Sodoma, i Giovenone, i Lanino di Vercelli, Macrino d'Alba, Giovanni Mazone, Giovanni Miralletti e Ludovico Brea, i Gioannetti e la fabbrica di Vinovo, autori vari¹⁴⁰

[mazzo 7]

Schede preparatorie per autore: Vittorio Alfieri¹⁴¹

Schede preparatorie per autore: Alessandro Ardente pittore

¹³⁷ Le cartelle 9 e 10 si riferiscono a voci de *Le Peintre-Graveur italien* rimaste inedite.

¹³⁸ Lo schedario contiene frequenti integrazioni di Lorenzo Rovere, intervallate da qualche sporadico inserimento di Vittorio Viale, che non sempre sono state riportate nel IV volume delle *Schede*. Si segnalano in proposito le voci di Rovere relative alle opere di Defendente Ferrari e di Spanzotti esistenti nelle collezioni private e in quelle pubbliche non torinesi, quella su Gaudenzio Ferrari (escluse le collezioni pubbliche di Torino e Vercelli e Milano) e alcune note su località (Viarigi). Nella medesima cartella è ricoverato un taccuino di Vesme inedito, composto da elenchi di note tratte da documenti d'archivio.

¹³⁹ Inedite.

¹⁴⁰ Nel IV volume delle *Schede* alcuni carteggi risultano citati ma non riportati per esteso, come ad esempio quelli percorsi tra Vesme e Robert Henry Hobart Cust, il conte Olivier Costa di Beauregard, Roberto Papini e Federico Hermanin relativamente al *Cristo portacroce* attribuito al Sodoma e la corrispondenza su Macrino d'Alba, come conferma la busta "Macrino non pubblicare".

¹⁴¹ La cartella contiene il materiale preparatorio per lo studio su Vittorio Alfieri, pubblicato postumo: A. BAUDI DI VESME, *I tre intoppi amorosi di Vittorio Alfieri. Con note sui ritratti alfieriani*, a cura di E. Patetta, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XC, f. 268-269, 1927, pp. 1-64.

Schede preparatorie per autore: il Caroto a Casale

Schede preparatorie per autore: articoli a stampa su Defendente Ferrari

Schede preparatorie per autore: Stefano Della Bella. *Note: Fotografie 3*

Schede preparatorie per autore: Giovenone. Note sparse¹⁴²

Schede preparatorie per autore: I Lanino

Schede preparatorie per autore: Piranesi

Schede preparatorie per autore: Reverdino incisore

Schede preparatorie per autore: Francesco Villamena. *Note: Alcune parti sono state pubblicate nel III volume*

Schede preparatorie per autore: Francesco Zuccarelli, Anton Maria Zanetti, Battista Zelotti¹⁴³

[mazzo 8]

Schede preparatorie per autore: Notizie su incisori

Schede preparatorie per autore: architetti, ingegneri militari e civili e i Castellamonte; incisori rame e xilografi; miniatori; fonditori e bronzisti; zecchieri, medaglianti, mosaicisti; orefici e argentieri; armaioli; ricamatrici

Schede preparatorie per autore "secondo il Rovere senza importanza": Giovan Battista Tiepolo, Perin del Vaga, Jacques Yverny, Franz Floris, Raffaello Sanzio, Paul Mignard, Luca Cambiaso, Jean François Rigaud, Andreas Rico, Hans Holbein il Giovane, il Maestro della Pala Sforzesca, Hans Memling, Leonardo da Vinci, arazzi e ricamatori, personaggi vari¹⁴⁴

[mazzo 9]

Schede preparatorie per località: quaderni di appunti relativi a località, utilizzati per la pubblicazione del quarto volume: Nizza Marittima, Casale, Asti, Pinerolo, Vercelli, Ducato di Savoia, Alba, Trino, Territorio

Schede preparatorie per località: note sparse relative a località diverse¹⁴⁵

¹⁴² Alla voce delle *Schede* "I Giovenone" non risulta pubblicata la corrispondenza di Vesme.

¹⁴³ La cartella si riferisce a voci rimaste inedite per *Le Peintre-Graveur italien*.

¹⁴⁴ La cartella 1 non risulta pubblicata poiché pertinente alla storia dell'incisione; è rimasta inedita anche la cartella 3, giudicata da Rovere «senza importanza», nella quale si trovano documenti eterogenei relativi a opere e artisti rappresentati nelle collezioni della Regia Pinacoteca di Torino (tra gli altri Hans Memling, Paul Mignard, Jacques Iverny e Luca Cambiaso) o riguardanti l'attività svolta da Vesme come soprintendente (il caso del trafugamento della serie tiepolesca della *Gerusalemme liberata*, alcuni preventivi di restauro della ditta milanese Porta). In essa è conservata anche la corrispondenza di Vesme con il parroco Clelio Gaggi (Carbonara Scrivia, 3 luglio 1913 e 12 novembre 1915), il prevosto Garibotti (Comuneglia, Varese Ligure, 8 dicembre 1914), Giuseppe Bres (Nizza, 26 agosto 1914), Luigi di Masino (Masino, 27 ottobre 1915), Francesco Gasparolo (Alessandria, 24 giugno 1916), G. Gloria (Torino, Società Whist, 29 maggio 1919). Nel medesimo fascicolo si trovano inoltre il *dossier* dedicato a Pasquale Farina, il manoscritto di Vesme sulla Real Fabbrica di arazzi a Torino e l'epistolario relativo alla partecipazione dello studioso torinese al congresso sull'arte pubblica di Bruxelles del 1898.

¹⁴⁵ Il mazzo 9 conserva molti carteggi che spesso nelle *Schede* sono stati soltanto citati, ma non riportati integralmente: la corrispondenza con Casimiro Turletti (Savigliano, 9 agosto 1889), Francesco Negri (Casale Monferrato, 3 giugno 1908), Jocelyn Costa di Beauregard (16 ottobre 1910, 27 maggio 1912), Cesare Viazzi

[mazzo 10]

Schede preparatorie per argomento: note varie su arazzi

Schede preparatorie per argomento: ceramica in Piemonte

Schede preparatorie per argomento: chiesa di San Filippo. *Note: Fotografie 2*

Schede preparatorie per argomento: ritratti sabaudi. Note, fotografie. *Note: Fotografie 10*

Schede preparatorie per argomento: Ritratti vari. Note. Fotografie. *Note: Fotografia 1*

Schede preparatorie di argomento vario: schede Vesme restituite, ma non copiate, perché già pubblicate integralmente

Schede preparatorie di argomento vario: corrispondenza su autori vari

Schede preparatorie di argomento vario: schedatura dei fondi "Lettere Ministri"^h e "Patenti Piemonte"

Schede preparatorie di argomento vario: opuscolo a stampa di Placci, su B. Berenson

Schede preparatorie di argomento vario: indice dei libri riguardanti le arti del disegno esistenti in Biblioteca Nazionale di Torino e Biblioteca del Re di Torino

Schede preparatorie di argomento vario: schedatura di inventari di beni e di oggetti d'arte conservati presso l'Archivio di Stato, la Biblioteca Reale e l'Accademia Albertina

Schede preparatorie di argomento vario: elenco degli accademici di San Luca

Schede preparatorie di argomento vario: quadreria del Re di Sardegna. Contratto di vendita del Palazzo Durazzo di Genova

Schede preparatorie di argomento vario: galleria Gattino-Ricardi di Netro

Schede preparatorie di argomento vario: incisioni, varie

Schede preparatorie di argomento vario: miscellanea¹⁴⁶

Schede preparatorie di argomento vario: bibliografia

(Padova, 12 ottobre 1912), Alessandro Roccavilla (Biella, 17 e 22 settembre 1923), Giuseppe Arnaldi (Farigliano, 22 novembre 1908), Giuseppe Diverio (Torino, 18 aprile 1902, 28 febbraio 1911) e Celestino Aluffi (Torino, 18 gennaio 1899, 20 gennaio 1900). Le note sparse nella cartella 2 sono state in qualche caso segnalate ma non trascritte per esteso.

¹⁴⁶ Oltre al materiale riferibile alle ricerche di Lorenzo Rovere (il fascicolo sulla chiesa di San Filippo Neri di Torino), il mazzo conserva alcune note sugli arazzi che non sono state pubblicate (c. 1), così come quelle sulla ceramica che sono state separate dal fascicolo "I Gioannetti e la fabbrica di Vinovo" a cui appartenevano in origine (c. 2), tutta la corposa documentazione relativa alla ritrattistica dinastica (cc. 4-5) e i carteggi conservati nella cartella 7 (in cui si trovano alcune lettere di Luigi Cantalamessa, Corrado Ricci e Federico Arborio Mella). Medesima sorte è toccata alle buste seguenti, che contengono le trascrizioni dalle lettere patenti dell'Archivio di Stato di Torino (m. 10, c. 8 "Lettere Ministri Roma Torino/Venezia Torino/Napoli Torino/Parigi Torino/Milano Torino/Controllo antico/Controllo nuovo/Patenti Piemonte"), degli indici dei libri sulle arti del disegno conservati nelle biblioteche Nazionale e Reale della città (m. 10, c. 10), di inventari e cataloghi delle raccolte dinastiche e delle collezioni della Reale Galleria di Torino, sino alla miscellanea che chiude il faldone.

CAT. 3- FOTOGRAFIE

[mazzo 11]

Fotografie di opere per autore: Defendente Ferrari. *Note: Fotografie 31*Fotografie di opere per autore: quadri restaurati dal Farina conservati a Philadelphia. *Note: Fotografie 21*Fotografie di opere per autore: Giovenone. *Note: Fotografie 15*Fotografie di opere per autore: Lanino e scuola. *Note: Fotografie 25*Fotografie di opere per autore: Incisori italiani. *Note: Fotografie 69*Fotografie di opere per autore: Pittori del Piemonte. *Note: Fotografie 28*

[mazzo 12]

Fotografie di opere per località: Acqui e Nizza. *Note: Fotografie 6*Fotografie di opere per località: Casale. *Note: Fotografie 64*Fotografie di opere per località: varie. *Note: Fotografie 60*

Fotografie di opere varie

Fotografie di opere varie. *Note: Fotografie 66*Fotografie di opere varie. *Note: Fotografie 54*

CAT. 4- CARTE RELATIVE ALL'ATTIVITA' DI VESME

[mazzo 13]

Congedo illimitato dall'esercito di Baudi di Vesme 1876

Pareri e comunicazioni su opere d'arte 1892-1920

Corrispondenza diretta al Vesme come direttore della Regia Pinacoteca di Torino 1899-1936

Corrispondenza relativa alla pubblicazione de *Le Peintre Graveur* di Vesme 1905-1908

Expertise richieste al Vesme 1906-1913

Invito a far parte della "Commissione giudicatrice per una pubblicazione storica su Torino e il Piemonte nel Risorgimento italiano", 1911

Nomina del Vesme a socio onorario dell'Associazione Archeologica Romana, 1911

Carte personali del Vesme riguardanti la sua partecipazione al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a Roma, 1912

Corrispondenza diretta al Vesme come segretario della Regia Deputazione di Storia Patria

Corrispondenza diretta al Vesme per l'invio di un suo studio su Giovanni Martino Spanzotti, 1918

Corrispondenza con la Direzione delle Belle Arti, 1921-1922

Bozze corrette della comunicazione del Vesme al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Parigi, 1922

Conferenza di Brinckmann. Corrispondenza, articoli di giornale, 1935

Corrispondenza relativa alle schede Vesme, 1963-1993

CAT. 5 - CARTE PERSONALI DEL VESME

Fotografie. *Note: s.d.*

Corrispondenza generica 1862-1906

Reazioni alle dimissioni di C. Ricci da direttore generale delle Belle Arti 1910

Commemorazione di Antonio Manno 1911-1913

Onoranze e commemorazioni 1912

Saggio di R. Papini "Pitture inedite del Sodoma e del Beccafumi"

Corrispondenza con la Società 1920

Nomina di Petitti a presidente della Commissione conservatrice dei monumenti della provincia di Cuneo 1922¹⁴⁷.

¹⁴⁷ L'intero mazzo 13 risulta non pubblicato.

Fig. 1



Cerchia di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (attr. a), Madonna con Gesù Bambino e san Giovannino, primo quarto del XVI secolo, Torino, Galleria Sabauda, inv. 549, cat. 57.

Il dipinto, riprodotto da Secondo Pia, fu acquistato dalla Regia Pinacoteca di Torino come opera di Orazio Alfani nel 1890 dal professor Goldoni di Modena; pochi anni dopo Adolfo Venturi lo assegnò a Bernardino Lanino (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. "Lanino e scuola", n. 2, stampa all'albumina incollata su cartoncino).



Giovanni Martino Spanzotti, Madonna in trono con Gesù Bambino, 1480 c., Torino, Galleria Sabauda, inv. 225, cat. 29bis.

La tavola entrò nelle raccolte del museo nel 1899 dalla collezione Segré. L'acquisto della prima opera firmata del pittore casalese inaugurò una nuova stagione di dibattito sulla scuola pittorica locale di Quattro e Cinquecento, consentendo agli studiosi di formulare le prime ipotesi sul catalogo di Spanzotti e sull'articolazione della sua bottega (Torino, SBSAEP, Fototeca, Torino, Galleria Sabauda, FS_TO_45-04, stampa all'albumina incollata su cartoncino, Ernesto Balbo Bertone di Sambuy). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo - SBEAP TO - Archivio fotografico.



Planimetria della Regia Pinacoteca di Torino (da BAUDI DI VESME 1899):

- I. Casa Savoia
- II. Scuola piemontese dei secoli XV e XVI
- III. Scuola piemontese dei secoli XV e XVI
- IV. Scuola piemontese dei secoli XV e XVI
- V. Scuola piemontese dei secoli XVII, XVIII e XIX
- VI. Scuola toscana dei secoli XV e XVI
- VII. Scuole lombarda, romana, umbra, ferrarese e veneta dei secoli XV e XVI
- VIII. Smalti di A. Constantin
- IX. Incisioni e disegni (sottoposti a rotazione periodica)
- X. Scuola fiamminga dei secoli XV, XVI e XVII
- XI. Scuola fiamminga del secolo XVII
- XII. Scuole tedesca e spagnola dei secoli XVI, XVII e XVIII
- XIII. Scuola francese dei secoli XVI, XVII e XVIII
- XIV. Scuola olandese dei secoli XVI e XVII
- XV. Scuola olandese dei secoli XVII e XVIII (paesaggi)
- XVI. Scuole lombarda, toscana e romana dei secoli XVII e XVIII
- XVII. Scuola bolognese dei secoli XVII e XVIII
- XVIII. Scuole bolognese e genovese dei secoli XVII e XVIII
- XIX. Scuola veneta del secolo XVI
- XX. Scuola veneta dei secoli XVI, XVII e XVIII
- XXI. Battaglie (J. Huchtemburg)
- XXII. /.

Figg. 4-5





Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Madonna con Gesù Bambino e i santi Lucia, Caterina, Girolamo e Giovanni Battista, 1513 c., Torino, Galleria Sabauda, inv. 233, cat. 63.

La prima ripresa, effettuata dalla ditta Brogi, documenta l'opera prima del restauro eseguito da Orfeo Orfei nel 1902. La fotografia Alinari presenta il dipinto a intervento concluso (Torino, SBSAEP, Fototeca, Torino. Galleria Sabauda, FS_TO46_54-53, stampe alla gelatina ai sali d'argento montate su cartoncino). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo - SBEAP TO - Archivio fotografico.



Giovanni Perosino, *Salvator mundi*, Torino, Galleria Sabauda, 1520,
inv. 222, cat. 38bis.

Il dipinto venne acquistato dal museo nel 1908 dalla famiglia Cuttica di Gattinara grazie all'intermediazione di Gustavo Frizzoni (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 12, c. 5, f. "Varie", s.n., stampa alla gelatina ai sali d'argento montata su cartoncino).



Gian Giacomo Gavazzi, Madonna con Gesù Bambino, san Giovanni Battista e una santa, 1510-1515, già Roma, Augusto Jandolo.

Su consiglio di Frizzoni, nel 1906 Vesme rinunciò ad acquistare l'opera, propostagli da Corrado Ricci, per privilegiare l'ingresso in museo di opere di scuola piemontese (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 12, c. 6, s.n., stampa all'albumina).



Gerolamo Giovenone, Disputa al tempio, 1513, Jacksonville (Florida), Cummer Museum of Art and Gardens, inv. AP.1981.1.1.

Nel 1902 la tavola, di proprietà del signor Martin Four di Avignone, veniva proposta in vendita alla Regia Pinacoteca di Torino (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 12, c. 6, s.n., stampa all'albumina incollata su cartoncino, Giancarlo Dall'Armi).



Torino, Regia Pinacoteca, la parete ovest della sala XVIII dedicata alle scuole bolognese e genovese, *post* 1923. La ripresa appartiene alla campagna fotografica eseguita a ridosso della nomina di Guglielmo Pacchioni a nuovo direttore della galleria torinese per documentare le condizioni del percorso espositivo progettato e realizzato da Vesme (Torino, SBSAEP, Fototeca, "Fotografie ante sistemazione", FS_SN_127). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo - SBEAP TO - Archivio fotografico.



Torino, Regia Pinacoteca, la parete ovest della sala XX, dedicata alla scuola veneta, *post* 1923 (Torino, SBSAEP, Fototeca, "Fotografie ante sistemazione", FS_SN_125). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo - SBEAP TO - Archivio fotografico.



Torino, Regia Pinacoteca, la parete nord della sala XIII, riservata a quella francese, *post* 1923 (Torino, SBSAEP, Fototeca, "Fotografie ante sistemazione", FS_SN_134). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo - SBEAP TO - Archivio fotografico.

Fig. 12

Partecipanti al X Congresso internazionale di storia dell'arte a Roma, 1912. La fotografia, scattata da G. Tetti, venne pubblicata su "Il Giornale d'Italia" di domenica 20 ottobre 1912 (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 13, c. 8, stampa alla gelatina ai sali d'argento).



Giovanni Martino Spanzotti, Adorazione del Bambino, 1480-1485, Torino, Museo Civico d'arte antica - Palazzo Madama, inv. 373.

Già nella chiesa di San Domenico di Trino (VC), l'opera fu riprodotta dallo studio Dall'Armi (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. "Pittori vari del Piemonte", n. 18bis, stampa alla gelatina ai sali d'argento). Nonostante la presenza di numerosi restauri, Vesme la giudicò autografa di Spanzotti, sulla scorta dell'attribuzione proposta da Siegfried Weber (BAUDI DI VESME 1982, p. 1675).

Fig. 14



Maestri della Pala Tana, Adorazione del Bambino, 1503, Chieri (TO), battistero della collegiata di Santa Maria della Scala.

La fotografia, eseguita dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo durante la campagna fotografica svolta sul territorio piemontese nel 1910 per il Museo Civico di Torino, venne donata a Vesme da Cesare Bertea. In quegli anni il politico alimentò il dibattito storiografico per via della sua discussa autografia, come testimoniano anche le note manoscritte di Vesme a tergo della ripresa: «Defendente de' Ferrari o Martino Spanzotti?» (Torino, Archivio Vesme, m. 11, c. 1, n. 5, stampa alla gelatina ai sali d'argento incollata su cartoncino).



Gandolfino da Roreto, Madonna con Gesù Bambino e i santi Pietro e Dalmazzo, 1510-1515, Quargnento (AL), chiesa di San Dalmazzo.

L'assegnazione di Vesme a Giovanni Quirico da Tortona sconsigliava l'improbabile attribuzione a Defendente Ferrari avanzata da Weber nel 1911. Negli anni Venti del XX secolo l'ipotesi del conte veniva condivisa, seppur in forma dubitativa, anche da Lorenzo Rovere (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 12, c. 4 "Varie", n. 10, stampa alla gelatina ai sali d'argento; L. ROVERE in Baudi di Vesme 1982, p. 1669).

Fig. 16



Gandolfino da Roreto, Sant'Anna e la sua discendenza, 1510 c., Casale Monferrato (AT), chiesa di chiesa di Sant'Antonio (già in Santa Maria degli Angeli).

Vesme dissentiva dall'attribuzione a Martino Spanzotti proposta da Robert Henry Hobart Cust e assegnava l'opera al fratello Francesco (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 12, c. 2, stampa alla gelatina ai sali d'argento). Nel suo notiziario, alla voce Casale annotava: «1) nella chiesa di Sant'Antonio. Polittico rappresentante la genealogia della Vergine Maria, l'Annunciazione, san Francesco, sant'Antonio abate. Dipinto di Francesco Spanzotti. Notificato il 25 novembre 1909 a don Stefano Foronico, rettore della chiesa» (BAUDI DI VESME 1982, p. 1667). In seguito, Lorenzo Rovere ricondusse l'opera alla cerchia gandolfiniana (ivi, p. 1719).



Giovanni Battista Zelotti (1526 c.-1578), *Scena di sacrificio* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. XXXVI, PN 7535); Giulio Benso (1592-1668), *San Francesco d'Assisi* (ivi, vol. IX, 4892) e *San Giovanni Battista* (ivi, vol. IX, 4893).

Sul retro del fotomosaico Vesme appuntava: «Giulio Benso, pinacoteca di Bologna. Zelotti, pinacoteca di Bologna» (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. "Incisori", fotomosaico di 3 stampe positive all'albumina).



Pietro Novelli (1603-1647), La Trinità con santi e sante palermitani, ubicazione sconosciuta (già nel convento dei Cappuccini di Palermo).

Sul verso della ripresa Vesme annotava: «Francesco Novelli siciliano. La stampa originale è al Museo di Palermo. È smarginata. Fotografia gentilmente eseguitami dal prof. Salinas, direttore del Museo di Palermo, settembre 1902» (Torino, SPABA, Archivio Vesme, m. 11, c. "Incisori", stampa all'albumina). Nella redazione della voce per *Le Peintre-Graveur italien*, rimasta manoscritta, Vesme corresse il nome dell'artista in Pietro (ivi, sc. 3, c. 4, f. "Pietro Novelli il Monrealese").

Fonti

Fonti archivistiche

Fonti documentari

Firenze

Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze:

Archivio Giovanni Poggi: Serie I, Carteggio, n. 2 (B.1-553: 196-198 Baudi di Vesme Alessandro), n. 4 (C.1-531: 1-5 Cagnola Guido, 7-9 Calabi Augusto), n. 6 (D.1-348: 43-48 D'Ancona Paolo, 144-151 Toesca Pietro), n. 7 (F.1-268: 244-257 Frizzoni Gustavo), n. 9 (Ghi.265-Gu.541: 289-296 Gielly Louis), n. 10 (H.1-125: 101-103 Hoogewerff G.I.), n. 14 (N.1-51-O.52-276: 1 Nave Giovanni), n. 15 (Pa.1-185-Pe.186-248: 1-9 Pacchioni Guglielmo), n. 19 (Sa.1-Si.266: 103-104 Schiaparelli Luigi, 233-235 Silvestri Oreste), n. 21 (T.1-204b: 16-17 Taramelli Antonio, 144-151 Toesca Pietro), n. 22 (U.1-6-V.7-190: 41-50 Venturi Adolfo, 51-56 Venturi Lionello, 61-67 Vermeheren Augusto e Otto), nn. 17-18 (restauro);

Archivio storico delle Gallerie fiorentine (1903-1914).

Londra

The Aby Warburg Institute:

Archive, GC/1222, 1485, 1952, 1953, 1954, 1955, 10225, 28360 (corrispondenza A. Baudi di Vesme-A. Warburg).

Milano

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio e Varese:

Archivio antico, 5^a serie "Cataloghi, circolari, restituzioni e prestiti 1805-1937", f. 317; 17^a serie "Restauro, manutenzioni, riordini 1802-1939", ff. 1107 e 1167;

Archivio vecchio, 2^a serie "Affari riflettenti le opere d'arte mobili", f. 14.

Parma

Biblioteca Palatina:

Fondo Edoardo Alvisi, corrispondenza con Alessandro Baudi di Vesme.

Pisa

Scuola Normale Superiore:

Archivio Adolfo Venturi, corrispondenza con Alessandro Baudi di Vesme.

Ravenna

Biblioteca Classense:

Fondo Corrado Ricci: vol. 16, Bigoni Venceslao (nn. 3497-3512); vol. 53, d'Andrade Alfredo (nn. 10329-10359); vol. 54, d'Andrade Alfredo (nn. 10360-10388); vol. 75, Frizzoni Gustavo (nn. 14342-14508); vol. 76, Frizzoni Gustavo (nn. 14509-14523); vol. 134, Frizzoni Gustavo (n. 25260); vol. 85, Giacosa Piero (nn. 16243-16260); vol. 225, Nave Giovanni (n. 41575); vol. 192, Toesca Pietro (nn. 35830-35865); vol. 137, Orfei Orfeo (nn. 25776-25786); vol. 200, Vermehren Otto (37242); vol. 201, Baudi di Vesme Alessandro (nn. 37302-37364); vol. 205, Zennaro Giovanni (38059-38061).

Roma

Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione,
Direzione Generale Antichità e Belle Arti:

I versamento, b. 345, f. 227

II versamento, I serie, b. 295, ff. 5054-5066

II versamento, I serie, b. 296, ff. 5067-5075

III versamento, II serie, b. 216, ff. 430-433

III versamento, II serie, b. 217, ff. 434-438

III versamento, II serie, b. 248, f. 494 bis

III versamento, II serie, b. 260, f. 521

III versamento, II serie, b. 314, f. 601

I divisione (1908-1912), b. 50, ff. 1048-1054

I divisione (1908-1912), b. 97, ff. 2112-2120

I divisione (1908-1924), b. 63, ff. 1468-1482

I divisione (1916-1919), b. 717, f. 3.

Settignano (FI)

I Tatti - The Harvard University center for Italian Renaissance studies,
Berenson Library:

Correspondence (Cagnola Guido, 1914-1938; Cavenaghi Luigi, 1899-1915; Cook Herbert, 1896-1910; Cust Robert Hobart, 1903-1935; Frizzoni Gustavo, 1894-1916; Gualino Riccardo, 1940; Ricci Corrado, 1903; Toesca Pietro, 1920-1958; Venturi Adolfo, 1910-1941; Venturi Lionello, 1908-1956);
 Research and Writings: *Bernard Berenson Notes* (Topographical Notes: Torino, Artist Notes, Turin etc. 1926, Italian Pictures of the Renaissance 1882-1963); *Mary Berenson Notes* (Turin, Varallo 1892, Art notebooks 1889-1907).

Torino

Accademia di Belle Arti:

Archivio storico, mazzo 8b.

Archivio privato della famiglia Baudi di Vesme.

Archivio di Stato:

Corte, Archivio dell'Archivio (1843-1964), vol. III, f. 3272 "Baudi di Vesme conte Alessandro. Alunno negli Archivi 1879/1888";

Corte, Archivi Privati, Fondo Alfredo d'Andrade, m. 28, f. 7, "Torino, Esposizione generale italiana"; m. 67, f. 7, (fuori fascicolo); m. 71, f. "San Michele della Chiusa"; m. 72, f. "Regia Accademia delle Scienze".

Archivio storico del Comune:

Archivio Silvio Simeom, scatole 36, 76, 78, 97, 119;

Decennale morti e nascite.

Archivio storico dell'Università:

Corrispondenza/Ministero, Copialettere 6 (1865-1866);

Facoltà di Giurisprudenza, Registro Iscrizione 1869-1873; Esami Generali 1871-1874, Registro "Giurisprudenza Lauree 1871-1874".

Biblioteca Civica:

Autografi, Raccolta Henry Prior, corrispondenza con Alessandro Baudi di Vesme.

Biblioteca Nazionale Universitaria:

Sez. Manoscritti e rari, Antichi inventari, 84; 102.

Biblioteca Reale:

Archivio storico (1831-1975), ff. 103, 366, 697, 1760, 1929, 2186, 2908, 2993, 3030, 3032; Registri, 4.II, 5;

Fondo Vincenzo Promis, tomo III, 1-2.

Deputazione subalpina di storia patria:
Archivio storico, m. 235, c. "1936 I".

Fondazione Torino Musei:

Biblioteca, "Schedario L. Rovere", scatole "Rovere da esaminare", "Piemonte Casa Savoia", "28. Musei collezioni esposizioni vendite", "31. Lezioni di storia dell'arte 1907-1912", "32. Lezioni di storia dell'arte 1912-1919", "33. Tecnologia del restauro, esame dipinti", "Piemonte I", "Piemonte II"; schedario "Pittura italiana";

Archivio storico, CAA. 27-59 (direzioni V. Avondo, G. Vacchetta), SMO 144-145.

Museo della SS. Sindone:

Archivio Secondo Pia, scatole 1 (unità P.1.1.2.3), 6 (serie P 2.1 e 2, unità P.2.2.1, P.2.2.4, P.2.2.7), 7 (unità P.2.3.6, P.2.5.6, documenti P.3.1.1.150, P.3.1.1.158, P.3.1.1.163, P.3.1.1.164), 11 (unità P.3.2.7, documento P.4.1.34).

Museo Civico d'arte antica - Palazzo Madama:
Fondo Vittorio Avondo.

Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti:

Archivio Alessandro Baudi di Vesme;

Archivio Marco Calderini;

Archivio della Società, corrispondenza amministrativa.

Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le provincie di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli:

Archivio storico, Fondo Alfredo d'Andrade, ff. 109, 167, 175, 179, 186, 269, 446, 493, 501, 560, 583, 662, 679, 744, 776, 790, 818, 900, 1003, 1091, 1133, 1139, 1184, 1190, 1199, 1201, 1263, 1274, 1299, 1332, 1359, 1369, 1388, 1389, 1390, 1391, 1401, 2459, 2835.

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte:

Archivio storico (I. Normativa e circolari, III. Patrimonio storico-artistico, IV. Personale, V. Contabilità, VI. Territorio, VII. Vincoli, X. Esportazione, XII. Catalogo, XV. Archivio, XVI. Archivio fotografico, XVII. Galleria Sabauda, XX. Mostre, XXVII. Commissioni e comitati, XXXII. Varie);

Biblioteca storica, cassette, «Fotografie eseguite dall'avvocato cavaliere Secondo Pia», «Rubrica delle fotografie degli oggetti d'arte di enti civili e religiosi delle regioni ligure e piemontese», s.d. (ma da collocarsi dopo il 1923); Fondo Giovanni Vico, L. inf. I 25, «Corrispondenza relativa alla galleria dal 1870 al 1885».

Fondi fotografici

Settignano (FI)

I Tatti - The Harvard University center for Italian Renaissance studies, Photograph Archive, cc. N1-N14 (Lombard and Piedmontese School).

Torino

Biblioteca Reale, Fondi "Iconografia Sabauda", "Personaggi illustri".
Fondazione Torino Musei, Archivio fotografico, Fondo Lorenzo Rovere, scatole "Spanzotti, Eusebio, Defendente, i Giovenone", "Pittori piemontesi ord. alfabetico".

Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Archivio Alessandro Baudi di Vesme, mazzi 11-12.

Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici del Piemonte, Fototeca: Fondo Secondo Pia; Fondo storico (1890-1950).

Bibliografia di Alessandro Baudi di Vesme

1885

Van Dick peintre de portraits des princes de Savoye avec le fac-simile d'un autographe inédit de l'artiste, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXIV, 1885, pp. 99-153.

1886

Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III re di Sardegna della quadreria del principe Eugenio di Savoia. Ricerche documentate, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXV, 1886, pp. 163-256.

1887

Torquato Tasso e il Piemonte. Appunti storici di Alessandro Vesme, in «Miscellanea di storia italiana», s. II, t. XXVI, 1887, pp. 45-132.

1889

Martino Spanzotti maestro del Sodoma. Nuovi documenti, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 10, 1889, pp. 421-423.

Saggio d'iconografia sabauda, ossia elenco di ritratti incisi o litografati dei principi e delle principesse di Savoia, redatto da Alessandro Vesme, vice-direttore della regia Pinacoteca di Torino, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. V (1887-1894), 1889, pp. 157-208.

1890

Il primo maestro di Bernardino Lanino, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. III, f. 1, 1890, pp. 79-80.

1893

I Van Loo in Piemonte, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. VI, f. 5, 1893, pp. 333-368.

1895

Giovan Francesco Caroto alla corte di Monferrato (commento a una pagina del Vasari), in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. I, f. 1-2, 1895, pp. 33-42.

Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. I, f. 4, 1895, pp. 274-321.

1897

Chi era il padre di Matteo Sanmicheli, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. III, f. 4, 1897, pp. 275-280.

La Regia Pinacoteca di Torino, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, pp. 3-68.

1899

Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino, Bocca, Torino 1899.

1900

Recensione ad A.J. Wauters, *Le Retable de sainte Walburge commandé à Bernard van Orley par la Confrerie de la sainte Croix de Furnes*, Weissenbruch, Bruxelles 1899, in «L'Arte», n.s., a. III, f. 1-4, 1900, p. 132.

1901

CARTA F., *I miniatori dell'Apocalisse dell'Escuriale*, in «L'Arte», n.s., a. IV, f. 1, 1901, pp. 35-42.

Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto duca di Savoia, G.B. Paravia, Torino 1901.

1906

Commemorazione del professor Ermanno Ferrero, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. VII (1897-1908), 1906, pp. 423-438.

FRATI C., CIPOLLA C., *Il messale miniato del cardinal Nicolò Roselli detto il cardinal d'Aragona. Codice della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino riprodotto in fac-simile per cura della Regia Accademia delle Scienze di Torino*, Bocca, Torino 1906.

Le Peintre-Graveur italien. Ouvrage faisant suite au "Peintre-graveur" de Bartsch, Hoepli, Milano 1906.

1907

Bassorilievi in legno, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 4 (aprile), 1907, pp. 16-18.

1909

Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino, Bocca, Torino 1909.

1912

Parapolimeni tiepoleschi, in *Miscellanea di studi in onore di Rodolfo Renier*, Bocca, Torino 1912, pp. 309-329.

Un politico di Carlo Braccesco a Montegrazie, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VI, f. 1 (gennaio), 1912, pp. 9-12.

Un quadro inedito del Sodoma, in *Scritti in onore di Antonio Manno*, Officina poligrafica editrice subalpina "Opes", Torino 1912, pp. 1-9.

1914

Baldassarre Mathieu pittore di Anversa, in «Atti della Regia Accademia delle Scienze», vol. XLIX, 1914, pp. 1018-1026.

1915

Restauro di una pala di Antonio van Dyck a Multedo, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IX, f. 6 (giugno), 1915, p. 160.

1918

Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. IX (1920), 1918, pp. 1-27.

I principali discepoli del pittore Martino Spanzotti, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. IX (1920), 1918, pp. 28-78.

Un quadro perduto di Francisco Goya, in *Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza*, Baroni, Lucca 1918, pp. 681-688.

1921

Il "Maestro della Trappola per sorci". Tentativo di identificazione, in «L'Arte», n.s., a. XXIV, 1921, pp. 175-180.

1922

La famiglia del pittore Defendente Ferrari, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. VI, 1922, pp. 1-8.

La famiglia del pittore Macrino d'Alba, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. VI, 1922, pp. 9-24.

Per le fonti della storia dell'arte piemontese, in *L'Italia e l'arte straniera*, atti del X Convegno internazionale di storia dell'arte (Roma, Palazzo

Corsini, 16-21 ottobre 1912), Maglione, Roma 1922, pp. 501-506.

1923

Oeuvres d'art exécutées en France au cours du XVIIème siècle pour les princes de Bourbon-Soissons et de Savoie-Soissons, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art Française*, atti del congresso (Parigi, 26 settembre-5 ottobre 1921), t. II, Les Presses universitaires, Paris 1923, pp. 74-83.

1927

I tre intoppi amorosi di Vittorio Alfieri. Con note sui ritratti alfieriani, a cura di E. Patetta, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XC, f. 268-269, 1927, pp. 1-64.

1928

CALABI A., *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de Alexandre De Vesme entièrement reformés et complétés d'une critique par Auguste Calabi*, G. Modiano, Milano 1928. *Manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme riguardanti il Piemonte nella seconda metà del XVI secolo annotati da Anna Maria Brizio*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. XI (1927-1929), 1928, pp. 93-326.

1932

L'arte negli Stati sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia. Dai manoscritti del conte Alessandro Baudi di Vesme, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. XIV, 2 ff., 1932.

1936

Reverdino incisore cinquecentista, in «Maso Finiguerra», a. I, f. 2, 1936, pp. 187-205.

1938

Reverdino incisore cinquecentista, in «Maso Finiguerra», a. III, f. 3, 1938, pp. 122-155.

1940

DONATI L., *Carlo Enrico di San Martino*, in «Maso Finiguerra», a. V, f. 3, 1940, pp. 271-274.

1963

DEARBORN MASSAR P., *Stefano Della Bella. Catalogue raisonné. Alexander De Vesme, with introduction and additions by Phyllis Dearborn Massar*, Collectors Editions, New York 1963.

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (A-C), vol. I, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1963.

1966

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (D-M), vol. II, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1966.

1968

Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo (N-Z), vol. III, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1968.

1982

Schede Vesme. L'arte in Piemonte tra i secoli XIII e XIX (A-Z); elenchi di opere presso parrocchie, musei, comuni, collezioni private, vol. IV, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1982.

Bibliografia

1771

GORI GANDELLINI G., *Notizie storiche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini sanese*, 3 voll., Vincenzo Pazzini Carli e figli, Siena 1771.

1795-1796

LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del diciottesimo secolo*, 3 voll., Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1795-1796.

1808-1821

BARTSCH A., *Le peintre graveur*, 21 voll., J.V. Degen, Wien 1808-1821.

1830

LONGHI G., *La calcografia*, Stamperia Reale, Milano 1830.

1832

BRULLIOT F., *Dictionnaire des monogrammes*, Zeller, Paris 1832.

1835

ROBERT-DUMESNIL A.P.F., *Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, 6 voll., Waree, Paris 1835.

1854

LE BLANC C., *Manuel de l'amateur d'estampes*, P. Jannet, Paris 1854.

1858

CERROTI M., *Memorie per servire alla storia della incisione compilate nella descrizione e dichiarazione delle stampe che trovansi nella Biblioteca Corsiniana*, Stab. tip. via del Corso n. 387, Roma 1858.

ROVERE C., *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Botta, Torino 1858.

1859

VERNAZZA G., *Dizionario dei tipografi e dei principali correttori e intagliatori che operarono negli stati sardi di terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821 con la bibliografia dei lavori a stampa di G. Vernazza*, Stamperia reale, Torino 1859 (ed. consultata rist. anastatica Bottega d'Erasmus, Torino 1964).

1860

BURCKHARDT J., *Die culture der Renaissance in Italien*, Schweighauser, Basel 1860 (trad. it. consultata ID., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Newton Compton, Roma 2010).

PASSAVANT J.D., *Le Peintre-Graveur*, R. Weigel, Leipzig 1860.

1862

BRUZZA L., *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, in «Miscellanea di storia italiana», t. I, 1862, pp. 7-45.

1863

DIDOT A.F., *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, Typ. de Firmin Didot frères, Paris 1863.

1866

MILANESI G., *Dell'erudizione e della critica nella storia delle Belle Arti*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. I, vol. I, f. 3, 1866, pp. 442-450.

VICO G., *Indicazione sommaria dei quadri e dei capi d'arte della Regia Pinacoteca di Torino con indice alfabetico de' nomi e soprannomi degli artisti e numeri corrispondenti alle opere ivi esposte*, Tipografia delle Murate, Firenze 1866.

VILLARI P., *La filosofia positiva e il metodo storico*, in «Il Politecnico», s. IV, vol. I, n. 1, 1866, pp. 1-29.

1868-1869

CLARETTA G., *Storia della reggenza di Cristina di Francia*, 2 voll., Civelli, Torino 1868-1869.

1870

CAMPORI G., *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al se-*

colo XIX, C. Vincenzi, Modena 1870 (ed. consultata rist. anastatica Arnaldo Forni editore, Sala Bolognese 1975).

1871

FRIZZONI G., *Gio. Antonio Bazzi detto il Sodoma, secondo recenti pubblicazioni e nuovi documenti*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. I, vol. XVII, f. 8, 1871, pp. 758-806.

1872

GOTTI A., *Le gallerie di Firenze: relazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia*, Cellini alla Galileiana, Firenze 1872.

1874

BIANCHI N., *Prima relazione triennale dell'Archivio di Stato in Torino. Anni 1871, 1872, 1873*, V. Bona, Torino 1874.

Catalogo delle riproduzioni della Regia Pinacoteca di Torino tratte dagli originali stessi, G. Civelli, Firenze 1874.

1875

BAUDICOUR P., *Le peintre graveur français*, 2 voll., M.me Bouchard-Huzard, Paris 1875.

DELABORDE H., *Le Département des estampes à la Bibliothèque Nationale*, Plon, Paris 1875.

FABRETTI A., *Introduzione*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. I (1875-1877), 1875, pp. 1-18.

1876

GAMBA F., *Abbadia di Sant'Antonio di Ranverso e Defendente De Ferrari da Chivasso pittore dell'ultimo dei Paleologi*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. I (1875-1877), 1876, pp. 119-172.

Regolamento della Reale Pinacoteca di Torino, V. Bona, Torino 1876.

1877

GRAF A., *Di una trattazione scientifica della letteratura*, Ermanno Loescher, Torino 1877.

RICCI M., *Della vita e degli studi di Carlo Baudi di Vesme*, in «L'Archivio storico italiano», s. III, t. XXV, 1877, pp. 440-462.

1878

ANGELUCCI A., *Arti e artisti in Piemonte*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. II (1878-1879), 1878, pp. 31-86.

1879

MANNO A., *I principi di Savoia amatori d'arte*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. II (1878-1879), 1879, pp. 197-226.

1880

APELL A., *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher des 19. Jahrhunderts welche in Linienmanier gearbeitet haben*, Alexander Danz, Leipzig 1880.

Il bibliofilo: giornale dell'arte antica in stampe e scritture e ne' loro accessori e ornati, Le Monnier, Firenze 1880-1890.

D'AZEGLIO R., *Notizie inedite e documenti intorno alla vita di Giovenale Boetto e di Carlo Antonio Porporati, intagliatori piemontesi dei secoli XVII e XVIII, con note di Giovanni Vico*, Tip. Roux e Favale, Torino 1880.

DUPLESSIS G., *Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France: suivie d'indications pour former une collection d'estampes*, 10 voll., Hachette, Paris 1880.

GAMBA F., *L'arte antica in Piemonte*, in *Torino. Esposizione Nazionale di Belle Arti e Congresso artistico nazionale*, Botta, Torino 1880, pp. 527-593.

MICHELA M., [Introduzione], in *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica. Torino 1880*, V. Bona, Torino 1880, pp. 9-11.

1881

L'arte antica alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino nel 1880. Riproduzioni in fototipia con indicazioni illustrative, Fratelli Doyen editori, Torino 1881.

FERRI P.N., *Catalogo delle stampe esposte al pubblico nella Reale Galleria degli Uffizi, con l'indice alfabetico degli incisori*, Della Stampa, Firenze 1881.

MICHELIS A., *Van Dyck et ses élèves: avec cinq eaux-fortes du maître*, Librairie Renouard, Paris 1881.

1882

DELABORDE H., *La gravure: précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire*, Quantin, Paris 1882.

GUIFFREY J., *Antoine van Dyck: sa vie et son oeuvre*, Quantin, Paris 1882.

VENTURI A., *La Galleria Estense in Modena*, Toschi, Modena 1882.

1883

COLOMBO G., *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Guidotti, Vercelli 1883.

FEI G., *Pinacoteca municipale di Ferrara. Catalogo dei quadri con notizie storico-artistiche e corredato di documenti illustrativi*, Tipografia dell'Eridano, Ferrara 1883.

GRAF A., NOVATI F., RENIER R., *Programma*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», a. I, vol. I, 1883, pp. 1-4.

1886

CAVALCASELLE G.B., CROWE J.A., *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Successori Le Monnier, Firenze 1886.

Heinrich Aldegrever: 1502-1555, Manz, München 1886.

VACHON M., *Jacques Callot*, J. Rouam, Paris 1886.

1887

CLARETTA G., *Inclinazioni artistiche di Carlo Emanuele I e dei suoi figli*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. V (1887-1894), 1887, pp. 339-360.

VENTURI A., *Per la storia dell'arte*, in «Rivista storica Italiana», a. I, vol. IV, f. 2, 1887, pp. 229-250.

1888

BODE W., TSCHUDI H. VON, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, W. Spemann, Berlin 1888.

DELABORDE H., *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître par le vicomte Henry Delaborde*, Quantin, Paris 1888.

DUTUIT M.E., *Manuel de l'amateur d'estampes*, A. Lévy, Paris 1888.

FISCHER R., *Società Internazionale di Calcografia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. I, f. 1, 1888, pp. 38-41.

FRIZZONI G., *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni fotografiche del cavalier Ambrosetti*, in «Arte e Storia», a. VII, n. 28, 1888, pp. 221-222.

LIPPMANN F., *The art of wood engraving in Italy in the fifteenth century*, Bernard Quaritch, London 1888.

Norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d'arte, in «Bollettino ufficiale dell'Istruzione. Atti e documenti scolastici», vol. XIV, 1888, p. 523.

VENTURI A., recensione a Bode, Von Tschudi 1888, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. I, f. 9, 1888, p. 373.

1889

BOUCHOT H., *Jacques Callot: sa vie, son oeuvre et ses continuateurs*, Hachette, Paris 1889.

Catalogo generale dei rami incisi al bulino e all'acqua forte posseduti dalla Regia calcografia di Roma le di cui stampe si vendono in questo istituto, Forzani e C., Roma 1889.

COCEVA G., *Norme ministeriali per la trascrizione di documenti artistici relativi alla storia dell'arte. Per il catalogo generale degli oggetti del regno*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 1, 1889, pp. 269-270.

MARUTI O., *Alessandro Baudi di Vesme. Saggio di iconografia sabauda*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. II, f. 8-9, 1889, p. 385.

MÜNTZ E., *La Renaissance. I. Italie. Le Primitifs*, Hachette, Paris 1889.

1890

VENTURI A., *Galleria del Campidoglio*, La Società laziale, Roma 1890.

VENTURI A., *Galleria la Farnesina*, La Società laziale, Roma 1890.

VENTURI A., *Galleria Vaticana*, La Società laziale, Roma 1890.

VENTURI A., *In qual modo le Deputazioni di storia patria possono venire in aiuto al Regio governo nella compilazione del catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno*, in *Atti del IV Congresso storico italiano (Firenze, 22-28 settembre 1889)*, in «L'Archivio storico italiano», s. V, t. VI, 1890, pp. 84-92.

1891

FRIZZONI G., *L'arte in Valsesia*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 5, 1891, pp. 313-327.

FRIZZONI G., *Arte italiana del Rinascimento*, Dumolard, Milano 1891.

FRIZZONI G., *Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solari illustrati in tre opere in Milano recentemente recuperate*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. IV, f. 4, 1891, pp. 274-286.

MÜNTZ E., *La Renaissance. II. Italie. L'age d'or*, Hachette, Paris 1891.

Regolamento per gli uffici di esportazione degli oggetti d'arte all'estero, Stabilimento tipografico di E. Sinimberghi, Roma 1891.

RIEFFEL F., *Studien aus der Mainzer Gemaldegalerie: Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XVI, 1891, pp. 275-292.

VENTURI A., *La letteratura artistica*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. III, vol. CXV, f. 2, 1891, pp. 205-230.

VENTURI A., *Questioni d'arte*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 6, 1891, pp. 389-396.

1892

CAROTTI G., *Catalogo della Regia Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera)*, Stab. G. Civelli, Milano 1892.

MARAZZA A., *I cenacoli di Gaudenzio Ferrari*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 3, 1892, pp. 145-175.

NEGRI F., *Una famiglia di artisti casalesi*, in «Rivista di storia, arte e archeologia della provincia di Alessandria», a. I, f.1, 1892, pp. 147-165.

U.R., *Registro delle riparazioni a dipinti, sculture, mosaici etc.*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. I, a. V, f. 5, 1892, p. 368.

VENTURI A., *Per l'Arte*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere e arti», s. III, vol. CXXI, f. 1, 1892, pp. 45-58.

1893

CLARETTA G., *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti. Contributo alla storia artistica del Piemonte nel secolo XVIII*, in «Miscellanea di storia italiana», t. XXX, 1893, pp. 82-135.

LUZIO A., RENIER R., *Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche. Narrazione storica documentata*, L. Roux e C., Torino-Roma 1893.

Pel catalogo generale degli oggetti d'arte, circolare ministeriale n. 76 del 5 giugno, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1893, pp. 1163-1164.

RICCI C., *Adolfo Venturi e le gallerie di Roma*, in «Il Corriere della Sera», a. XVIII, n. 214, 6-7 agosto 1893.

STELLA A., *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891*, G.B. Paravia e c., Torino 1893.

1894

Catalogo dei monumenti e degli oggetti d'arte, circolare ministeriale n. 110 del 17 settembre, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1894, pp. 1269-1271.

CERUTTI C., *Riordinamento della Regia Pinacoteca di Parma*, Luigi Battei, Parma 1894.

Per il coordinamento degli uffici di esportazione degli oggetti d'arte con quelli regionali per la conservazione dei monumenti, circolare ministeriale n. 145 del 17 novembre, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1894, pp. 1789-1790.

RICCI C., *La Regia Galleria di Parma*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. I, 1894, pp. 14-44.

VENTURI A., *Regia Galleria e medagliere estensi in Modena*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. I, 1894, pp. 45-58.

1895

BONOLA G., *Il trittico di Borgomanero*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. I, f. 5, 1895, pp. 329-342.

BOUCHOT H., *Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées*, E. Dentu, Paris 1895.

BOUCHOT H., *La litographie*, Librairies-imprimeries réunies, Paris 1895.

BUTLER S., *Ex Voto. Studio artistico sulle opere d'arte del Sacro Monte di Varallo e di Crea*, Miglio, Novara 1895.

Esposizione artistica valsesiana in occasione del IV centenario di Gaudenzio Ferrari. Catalogo delle opere antiche e moderne, s.ed., Varallo 1895.

FPOULKES C.J., *Esposizioni di arte italiana a Londra*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. I, f. 4, 1895, pp. 249-260.

MÜNTZ E., *La Renaissance. III. Italie. La fin de la Renaissance*, Hachette, Paris 1895.

1896

Adunanza del 3 dicembre, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. VII (1897-1908), 1896, p. 64.

BERENSON B., *The Florentine painters of the Renaissance*, Putnam's sons, London 1896.

CAFFARO A., *Pittori ed artisti medievali in Pinerolo*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», a. I, 1896, pp. 152-157.

CANTALAMESSA G., *Le Regie Gallerie di Venezia*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. II, 1896, pp. 22-60.

DAMIANI G.F., *Documenti intorno a un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. II, f. 4, 1896, pp. 306-313.

KRISTELLER P., *La Galleria Nazionale in Roma*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. II, 1896, pp. 139-144.

KRISTELLER P., *La Regia Galleria di Bologna*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. II, 1896, pp. 162-168.

RICCI C., *La Regia Galleria di Parma*, L. Battei, Parma 1896.

Riordinamento degli uffici per esportazione di oggetti d'arte e di antichità, circolare n. 18 del 15 febbraio, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1896, pp. 360-361.

Riordinamento degli uffici regionali, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1896, pp. 272-273.

RONDOT N., *Les graveurs d'estampes sur cuivre à Lyon, au 17ème siècle*, Imprimerie Mougín-Rusand, Lion 1896.

SCHLOSSER J. VON, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abenlandischen Mittelalters: ausgewählte Texte des IV bis XV Jahrhunderts*, Carl Graeser, Wien 1896 (ed. it. consultata ID., *Quellenbuch: repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale, secoli IV-XV*, a cura di J. Vegh, Le lettere, Firenze 1992).

1897

BERTEA E., *Ricerche sulle pitture e sui pittori del Pinerolese*, Tipografia sociale, Pinerolo 1897.

COLOMBO G., *Una causa di Pier Francesco Lanino pittore*, in «Bollettino storico bibliografico subalpino», a. II, 1897, pp. 334-350.

Esposizione italiana di arte sacra antica e moderna delle missioni e di opere cattoliche: programma e regolamento per le quattro sezioni di arte, di storia ed archeologia, di musica sacra e di applicazioni industriali, Tip. Enrico Speirani, Torino 1897.

FLERES U., *Macrino d'Alba*, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, pp. 67-98.

Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma: catalogo delle incisioni con vedute romane, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. III, 1897, pp. III-XC.

JACOBSEN E., *La Regia Pinacoteca di Torino*, in «L'Archivio storico dell'arte», s. II, a. III, f. 2, 1897, pp. 113-141; 206-220.

1898

Arte Sacra. Esposizione Italiana. La mostra d'arte sacra antica, Roux Frassati e c., Torino 1898.

BARBAVARA G.C., *Barnaba da Modena*, in *Arte Sacra* 1898, p. 216.

BARBAVARA G.C., *Defendente de Ferraris da Chivasso*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 227-230; 242-248; 258-260.

BARBAVARA G.C., *Gandolfino de' Roretis*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 279-284.

Catalogo di Arte Sacra Antica-Moderna-Applicata, Roux Frassati e c., Torino 1898.

CENA G., *Piemonte antico*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 239-240.

FERRERO A., *Disegni di artisti celebri esposti nella Regia Pinacoteca*, in "La Gazzetta del Popolo", a. XXXII, n. 203, 24 luglio 1898, p. 3.

HYMANS H., *Corriere dal Belgio. Il primo Congresso internazionale di arte pubblica*, in «L'Arte (già L'Archivio storico dell'arte)», n.s., a. I, f. 6-9, 1898, p. 359; f. 10-12, p. 445.

MASOERO P., *Gaudenzio Ferrari-Bernardino Lanino*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 262-264.

MASOERO P., *La scuola vercellese e i suoi maestri*, in *Arte Sacra* 1898, pp. 216-218.

Oeuvre de l'art public, atti del congresso (Bruxelles, 24-28 settembre 1898), Auguste Bernard, Liège 1898.

RONDOLINO F., *Il duomo di Torino illustrato*, V. Bona, Torino 1898.

TARAMELLI A., *Corriere del Piemonte. Alla vigilia dell'Esposizione*, in «L'Arte (già L'Archivio storico dell'arte)», n.s., a. I, f. 3-5, 1898, pp. 178-179.

TARAMELLI A., *Corriere del Piemonte. Dopo l'inaugurazione*, in «L'Arte (già L'Archivio storico dell'arte)», n.s., a. I, f. 3-5, 1898, pp. 179-182.

TARAMELLI A., *I quadri antichi*, in *Arte Sacra* 1898, p. 107.

VENTURI A., *Corriere di Torino*, in «L'Arte (già L'Archivio storico dell'arte)», n.s., a. I, f. 10-12, 1898, pp. 457-458.

1899

Acquisto di una tavola dello Spanzotti per la galleria di Torino, in «L'Arte», n.s., a. II, f. 4-7, 1899, pp. 267-268.

Besprechungen, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXII, 1899, p. CIII.

COOK H.F., *Les trésors de l'art italienne en Angleterre: l'école milanaise*, in «La Gazette des Beaux-Arts», t. XXI, 1899, pp. 21-32.

FABRICZY C. VON, *Le Gallerie nazionali italiane [...]*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXII, 1899, pp. 147-148.

Gabinetto Nazionale delle Stampe: appendice al catalogo delle incisioni con vedute romane, in «Le Gallerie nazionali italiane», a. IV, 1899, pp. IV-XLV.

Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe in Roma (il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova), in «Le Gallerie nazionali italiane», a. IV, 1899, pp. 345-376.

LOESER C., *Die Handzeichnungen der königlichen Bibliothek in Turin, mit besonderer Berücksichtigung der italienischen Meister*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXII, 1899, pp. 13-21.

Notizie dal Piemonte e dalla Liguria, acquisto di una tavola dello Spanzotti per la galleria di Torino, in «L'Arte», n.s., a. II, f. 4-7, 1899, pp. 267-268.

Statistica degli oggetti d'arte e di antichità esportati all'estero, circolare n. 19 del 21 febbraio in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1899, p. 463.

THOVEZ E., *La pinacoteca di Torino riordinata*, in «La Stampa», a. XXXIII, n. 24, 24 gennaio 1899, pp. 1-2.

VENTURI A., recensione a Baudi di Vesme 1899, in «L'Arte», n.s., a. II, f. 1-3, 1899, p. 100.

1900

KRISTELLER P., *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXIII, 1900, pp. 79-81.

PRIULI BON L., *Sodoma*, George Bell and sons, London 1900.

RICHTER L.M., *Über Jacopo della Quercia's einfluss auf Sodoma*, in «Zeitschrift für bildende kunst», t. XII, 1900, p. 244-248.

VENTURI A., *In memoria*, in «L'Arte», n.s., a. III, f. 9, 1900, pp. 317-319.

1901

AIMERY G., *Cose d'arte*, appendice a «La Gazzetta del Popolo», a. LIV, n. 143, 26 maggio 1901, s.p.

BOUCHOT H., *Le prétendu graveur italien Gasparo Reverdino (Georges Reverdy)*, in «La Gazette des Beaux-Arts», t. XXV, 1901, pp. 102-108; 229-238.

BRUNELLI E., *Bibliografia artistica*, recensione a Priuli Bon 1900, in «L'Arte», n.s., a. IV, f. 7-8, 1901, pp. 277-278.

POGGI V., *Catalogo descrittivo della pinacoteca civica di Savona*, A. Ricci, Savona 1901.

RONDOLINO F., *La pittura torinese nel Medioevo*, in «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino», vol. VII (1897-1908), 1901, pp. 206-235.

1902

CROCE B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milano 1902 (ed. consultata a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990).

Esportazione clandestina di oggetti di antichità ed arte. Disposizioni provvisorie per le contravvenzioni, emanate dal Ministero delle Finanze (Direzione Generale delle Gabelle) d'accordo con questo della Pubblica

Istruzione, circolare ministeriale del 23 novembre, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1902, pp. 226-227.

FACCIO C., *Giovan Antonio Bazzi*, Gallardi e Ugo ed., Vercelli 1902.

Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma: il libro di disegni di Giusto, in «Le Gallerie nazionali italiane», vol. V, 1902, pp. 391-392.

Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Quaderno di disegni del principio del secolo XV di un maestro dell'Italia settentrionale, in «Le Gallerie nazionali italiane», vol. V, 1902, pp. 360-388.

NEGRI F., *Il santuario di Crea in Monferrato*, Piccone, Alessandria 1902.

TARAMELLI A., *Restauri a monumenti liguri*, in «L'Arte», n.s., a. V, f. 3-4, 1902, pp. 129-130.

1903

CAROTTI G., *La donazione Sipriot alla pinacoteca di Brera*, in «L'Arte», n.s., a. VI, f. 10-12, 1903, pp. 393-397.

LOESER C., *Note intorno ai disegni conservati nella Regia Galleria di Venezia*, in «Rassegna d'arte», a. III, f. 12, 1903, pp. 177-184.

MASSARA A., *Intorno a Gaudenzio Ferrari. Conferenze tre con aggiunte e documenti*, Miglio, Novara 1903.

ROCCAVILLA A., *L'arte nel Biellese*, Allara, Biella 1903.

1904

CAROTTI G., *La cupola del santuario di Saronno e gli affreschi di Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 3-5, 1904, pp. 181-183.

CIACCIO L., *Gian Martino Spanzotti, pittore, fiorito fra il 1481 e il 1524*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 11-12, 1904, pp. 441-456.

COOK H., recensione a Halsey 1904, in «The Burlington magazine», a. II, n. 12, vol. IV, 1904, pp. 291-292.

CUST R.H.H., *Il politico della Santissima Annunziata in Pontremoli*, in «Rassegna d'arte», a. IV, f. 4, 1904, p. 56.

CUST R.H.H., *Il primo maestro del Sodoma*, estratto dal «Bullettino senese di storia patria», a. XI, 1904, pp. 1-19.

HALSEY E., *Gaudenzio Ferrari*, George Bell and Sons, London 1904.

MALAGUZZI VALERI F., *La collezione Sipriot a Brera*, in «Rassegna d'arte», a. IV, f. 1, 1904, pp. 6-10.

MODIGLIANI E., *A gift to the Brera gallery*, in «The connoisseur», a. IV, vol. VIII (gennaio-aprile), 1904, p. 243.

Relazione della commissione per lo studio delle norme di sicurezza da seguirsi nell'applicazione dei sistemi di illuminazione e riscaldamento dei monumenti nazionali, musei, gallerie, biblioteche, archivi e collezioni di proprietà e alla dipendenza dello Stato del 15 luglio, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1904, pp. 1435-1437.

ROSSI G., *Un pittore piemontese in Provenza nel XV secolo*, in «Arte e storia», s. III, a. XXIII, f. 9, 1904, pp. 59-61.

SANT'AMBROGIO D., *Il trittico di Macrino d'Alba nella chiesa episcopale di*

- Tortona*, in «Bollettino di storia tortonese», a. II, f. V, 1904, pp. 3-15.
Spese straordinarie per la Nazionale di Torino, legge n. 363 dell'8 aprile, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1904, pp. 1434-1435.
 TOESCA P., *L'Ufficio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione*, in «L'Arte», n.s., a. VII, f. 1-2, 1904, pp. 80-82.

1905

- CUST R.H.H., *Alcuni disegni del Sodoma*, in «Rassegna d'arte», a. V, f. 7, 1905, pp. 106-108.
 D'ANCONA P., *Gli affreschi del castello della Manta nel Saluzzese*, in «L'Arte», n.s., a. VIII, f. 2, 1905, pp. 94-106.
 FABRICZY C. VON, *Mitteilungen über neue Forschungen: die Wiederauffindung eines seither verschollen Werkes des piemontesischen Malers Macrino d'Alba*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXVIII, 1905, pp. 185-186.
 MANNO A., *Il patriziato subalpino (Dizionario genealogico A-B)*, vol. II, G. Civelli, Firenze 1905.

1906

- CIACCIO L., *Macrino d'Alba*, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 10, 1906, pp. 149-153.
 CUST R.H.H., *Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled "Sodoma": the man and the painter, 1477-1549*, J. Murray, London 1906.
 DE NICOLA G., *Alessandro Baudi di Vesme. Le Peintre-Graveur Italien*, in «L'Arte», n.s., a. IX, f. 2, 1906, p. 235.
 DURAND-GRÉVILLE É., *Notes sur le musée de peinture de Turin*, in «La Chronique des Arts», a. XX, n. 2, 1906, pp. 12-13.
 GUADAGNINI A., *Regia Pinacoteca di Bologna. Catalogo dei quadri*, Zamorani e Albertazzi, Bologna 1906.
 HILL G.F., recensione a Cust 1906, in «The Burlington magazine», a. III, n. 37, vol. IX, 1906, pp. 53-54.
 LAFENÊSTRE G., *Bibliographie*, in «La Gazette des Beaux-Arts», a. XLVIII, 1906, p. 528.
 M., recensione a Baudi di Vesme 1906, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 4, 1906, p. 64.
 MASSARA A., *I primordi dell'arte novarese*, in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 11, 1906, pp. 170-173; f. 12, pp. 181-186.
 MILANO E., *Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte*, in «Arte e storia», s. III, a. XXV, f. 21-22, 1906, pp. 179-184.
 MOROZZO DELLA ROCCA E., *La storia dell'antica città del Montereale ora Mondovì in Piemonte*, Tip. C. A. Fracchia, Mondovì 1906.
 REYMOND M., *Bibliographie. Le Peintre-graveur italien*, in «La Chronique des Arts», a. XX, n. 24, 1906, p. 200.
 SUIDA W., *Die schulen der Lombardei, Piemonts und Liguriens*, in

«Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXIX, 1906, pp. 164-173.
 TOESCA P., *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari al Museo Nazionale di Firenze*,
 in «Rassegna d'arte», a. VI, f. 3, 1906, pp. 42-43.

1907

Atti parlamentari. Legge 27 giugno 1907 n. 386, in «Bollettino d'arte del
 Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 9 (settembre), 1907, pp. 29-35.

BABELON E., BOUCHOT H., MARCEL H., *La Bibliothèque Nationale: bâtiments,
 collections, organization. Département des estampes, département des
 médailles et antiques*, Librairie Renouard H. Laurens editeur, Paris
 1907.

BERENSON B., *North-Italian painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's
 sons, New York and London 1907.

CIACCIO L., recensione a Cust 1906, in «Ausonia», a. I, 1907, pp. 197-199.

CONTI A., *Due disegni di Rembrandt nella pinacoteca di Napoli*, in
 «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f.
 9 (settembre), 1907, pp. 13-16.

Cronaca delle Belle Arti, in «Bollettino d'arte del Ministero della
 Pubblica Istruzione», s. I, a. I, f. 4 (aprile), 1907, p. 31.

CUST R.H.H., *Sodoma and Beccafumi*, in «The connoisseur», a. VII, vol.
 XIX (settembre-dicembre), 1907, p. 194.

DE NICOLA G., recensione a Baudi di Vesme 1906, in «Ausonia», a. I, 1907,
 p. 183.

Elenchi delle cose di antichità e d'arte pertinenti ad enti morali, circola-
 re ministeriale n. 174 del 15 settembre, in «Bollettino ufficiale del
 Ministero della Pubblica Istruzione», 1907, pp. 2898-2899.

HERMANIN F., *Una collezione di stampe e disegni con vedute dell'antico
 Carnevale romano. Nuovi locali del Gabinetto Nazionale delle Stampe*,
 in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. I,
 f. 1 (gennaio), 1907, pp. 28-29.

HERMANIN F., *Nuovi acquisti del Gabinetto Nazionale delle Stampe in
 Roma*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione»,
 s. I, a. I, f. 5 (maggio), 1907, pp. 7-18.

MELANO ROSSI L., *The santuario of the Madonna di Vico: pantheon of
 Charles Emanuel I of Savoy*, Macmillan, London 1907.

MICHEL A., *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos
 jours publiée. 3. Le réalisme, les débuts de la Renaissance*, A. Colin, Paris
 1907.

PASQUINELLI F., *Guida del raccoglitore e dell'amatore di stampe antiche*,
 Tip. Alberto Marchi, Lucca 1907.

RICCI C., *La pinacoteca di Brera, con 263 incisioni*, IIAG, Bergamo 1907.

RUSCONI J.A., *Il Sodoma a Monteoliveto*, in «Emporium», vol. XXV, f. 145,
 1907, pp. 24-40.

TESTI L., recensione a Baudi di Vesme 1906, in «L'Archivio storico italia-
 no», s. V, t. XXXIX, 1907, pp. 413-425.

Torino, riordinamento della pinacoteca dell'Accademia Albertina, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. II, f. 4 (aprile), 1907, p. 31.

VENTURI A., *Disegno di legge per gli uffici e il personale delle Antichità e Belle Arti*, in «L'Arte», n.s., a. X, f. 1, 1907, p. 70.

VENTURI L., *Le origini della pittura veneziana: 1300-1500*, IIAG, Bergamo 1907.

1908

FERRI P.N., *Disegni di Francesco Bartolozzi per un suo rame non pubblicato*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. III, f. 6 (giugno), 1908, pp. 207-208.

FERRI P.N., *Doni e acquisti del Gabinetto disegni e stampe di Firenze*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. III, f. 3 (marzo), 1908, p. 112.

FRY R., *The painters of North Italy*, in «The Burlington magazine», a. VIII, n. 60, vol. XXII, 1908, pp. 348-349.

GIOLLI R., *Appunti d'arte novarese. La fortuna di Gaudenzio Ferrari*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 21-22, 1908, pp. 164-166.

GIOLLI R., *Appunti d'arte novarese. Macugnaga*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 9-10, 1908, pp. 71-72.

HIND A.M., *A short history of engraving and etching*, Constable, London 1908.

Inventario dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte (Regio Decreto 26 agosto 1907), in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. II, f. 1 (gennaio), 1908, p. 32.

MALAGUZZI VALERI F., *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera in Milano*, IIAG, Bergamo 1908.

MARANGONI G., *Bernardino Lanino a Vercelli*, in «Emporium», vol. XXVIII, f. 167, 1908, pp. 341-351.

MILANO E., *Macrino di Alladio*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 11-12, 1908, pp. 86-90.

RICCI C., *L'arte nell'Italia settentrionale*, IIAG, Bergamo 1908.

SANT'AMBROGIO D., *La scoperta di due putti ad affresco ascrivibili a Gaudenzio*, in «Arte e storia», s. III, a. XI, f. 19-20, 1908, pp. 152-153.

SUIDA W., *North Italian Painters of the Renaissance*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXXI, 1908, p. 476.

TEA A., *Circa la data di nascita e della morte di Bernardino Lanino*, in «Archivio della Società vercellese di Storia e d'Arte. Memorie e studi», a. I, n. 2, 1908, pp. 41-58.

WÖERMANN K., *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden von Karl Wöermann direktor der Kgl. Gemälde-Galerie*, W. Hoffmann, Dresden 1908.

1909

BUSCALIONI B., *La chiesa di San Sebastiano in Pecetto Torinese*, Officine Grafiche L. Wolf & C., Torino 1909.

DI PIETRO F., FERRI P.N., *Catalogo della mostra di stampe incise da Francesco Bartolozzi*, Tipografia Giuntina, Firenze 1909.

FERRI P.N., *I disegni di antichi maestri negli Uffizi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. III, f. 10 (ottobre), 1909, pp. 373-386.

KRISTELLER P., *Un blocco di una silografia antica italiana*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. III, f. 11 (novembre), 1909, pp. 429-432.

GIOLLI R., *Appunti d'arte novarese. Uno dei primi cicli di pitture*, in «Rassegna d'arte», a. IX, f. 11 (novembre), 1909, pp. 190-191.

Legge del 20 giugno 1909, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. III, f. 7 (luglio), 1909, pp. 274-277.

MARANGONI G., *Bernardino Lanino a Legnano*, in «Rassegna d'arte», a. IX, f. 8 (agosto), 1909, pp. 115-121.

MARANGONI G., *Girolamo Giovenone*, in «Emporium», vol. XXIX, f. 174, 1909, pp. 422-433.

MOLMENTI P., *Giovan Battista Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Hoepli, Milano 1909.

PIA S., *Arte antica piemontese. Defendente Ferrari*, in «La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata», a. VI, luglio, 1909, pp. 112-114.

Restauro dei manoscritti cartacei, circolare n. 55 del 29 novembre, in «Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 1909, pp. 3500-3501.

RONDOLINO F., BRAYDA R., *La chiesa di San Domenico in Torino*, Celanza, Torino 1909.

ROSENTHAL L., *La gravure*, Librairie Renouard, Paris 1909.

SPRINGER A., *III. Il Rinascimento in Italia*, a cura di C. Ricci, IIAG, Bergamo 1909.

TOESCA P., *Notizie dal Piemonte e dalla Liguria. La collezione Fontana al Museo Civico*, in «L'Arte», n.s., a. XII, f. 6, 1909, p. 461-465.

VENTURI A., *Il IX congresso storico artistico internazionale in Monaco di Baviera*, in «L'Arte», n.s., a. XII, f. 5, 1909, pp. 395-397.

1910

BERNARDINI G., *Alcuni disegni inediti o poco noti negli Uffizi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IV, f. 4 (aprile), 1910, pp. 147-156.

BISTOLFI G., *Macrino d'Alba. Appunti sulla vita e le opere di un pittore piemontese del XV secolo*, Lattes, Torino 1910.

CIACCIO L., *Gli affreschi di Santa Maria di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento*, in «L'Arte», n.s., a. XIII, 1910, pp. 335-352.

GIELLY L., *Les dessins attribués au Sodoma au Musée du Louvre et à l'école*

- des Beaux-Arts*, in «Les Arts», a. IX, f. 98 (febbraio), 1910, pp. 23-27.
- GIELLY L., *Le Sodoma. Trois jugements contestés sur sa vie et sa oeuvre*, in «Revue de l'art ancien et moderne», t. XXVII, 1910, pp. 437-453.
- GIOLLI R., *Appunti d'arte novarese. Briona*, in «Arte e storia», s. IV, a. XXIX, f. 11, 1910, pp. 339-340.
- GROSSO O., *Catalogo descrittivo ed illustrato dei quadri antichi e moderni delle gallerie di Palazzo Bianco-Palazzo Rosso*, Stab. Fratelli Pagano, Genova 1910.
- JACOBSEN E., *Sodoma und das Cinquecento in Siena: studien in der Gemäldegalerie zu Siena; mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde*, Heitz, Strasbourg 1910.
- L'inaugurazione della mostra del Ritratto a Firenze*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IV, f. 1 (gennaio), 1910, pp. 34-39.
- MILANO E., *Macrino d'alba e il suo ambiente*, in «Arte e storia», s. IV, a. XXIX, f. 12, 1910, pp. 353-366.
- Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IV, f. 2 (febbraio), 1910, pp. 69-78.
- SACK E., *Giovambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihr Werke*, H. v. Clarmanns Kunstverlag, Hamburg 1910.
- SEGARD A., *Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma et la fin de l'école de Sienne au XVIème siècle*, Henri Floury, Paris 1910.
- TOESCA P., *Antichi affreschi piemontesi. La chiesa della Missione a Villafranca*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. VIII (1910-1917), 1910, pp. 52-64.

1911

- DE RINALDIS A., *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Catalogo illustrato*, Richter e c., Napoli 1911.
- DURANDO E., *La nomina di un pittore alla corte di Emanuele Filiberto*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», a. XVI, 1911, p. 79-80.
- FARINA P., *Opuscolo del professor Pasquale Farina (italiano residente in Filadelfia) per una protratta polemica durata nel giornale «The Herald» a proposito del ritratto di Mona Lisa, opera magistrale di Leonardo da Vinci esistente nel museo del Louvre a Parigi*, Stabilimento M. Gambella, Napoli 1911.
- FERRI P.N., *I disegni e le stampe della Regia Biblioteca Marucelliana a Firenze*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. V, f. 8 (agosto), 1911, pp. 285-307.
- FERRI P.N., *I nielli della Marucelliana di Firenze. Contributo alla storia della Calcografia*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. V, f. 6 (giugno), 1911, pp. 231-238.
- GIELLY L., *Giovan Antonio Bazzi dit le Sodoma*, Plon, Paris 1911.
- GIOLLI R., *Appunti di arte novarese. Oleggio*, in «Bollettino d'arte del

- Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. V, f. 6 (giugno), 1911, pp. 207-212.
- HAUVETTE H., *Le Sodoma: biographie critique*, Laurence, Paris 1911.
- La chiusura della pinacoteca e il comunicato del Ministero*, in "La Stampa", a. XLV, n. 342, 10 dicembre 1911, p. 5.
- MANDACH C. de, *Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoia*, in «La Gazette des Beaux-Arts», a. LIII, t. VI, 1911, p. 405-422.
- MARANGONI G., *Il Lanino come pittore dell'infanzia*, in «Emporium», vol. XXXIII, f. 195, 1911, pp. 192-202.
- RICCI C., *Italie du Nord*, Hachette, Paris 1911.
- RICCI C., *Lombardia, Piemonte e Liguria*, IIAG, Bergamo 1911.
- ROVERE L., *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», a. XIV, f. 11-12, 1911, pp. 137-146.
- TEA A., *I Lanino*, in «Archivio della Società vercellese di Storia e d'Arte. Memorie e studi», a. III, n. 1, 1911, pp. 305-343.
- TEA A., *Il primo maestro di Bernardino Lanino*, in «Archivio della Società vercellese di storia e d'arte. Memorie e studi», a. III, n. 3, 1911, pp. 381-386.
- TOESCA P., *Aosta*, Calzone, Roma 1911.
- TOESCA P., *Torino*, IIAG, Bergamo 1911.
- Un nuovo modo di restaurare i quadri antichi scoperto da un italiano*, in «L'Antiquario», a. IV, n. 5, 1° settembre 1911.
- Uno scandalo. La chiusura della pinacoteca*, in "La Gazzetta del popolo", a. LXIV, n. 340, 8 dicembre 1911, p. 5.
- VACCA MAGGIOLINI E., *Malinconie cittadine. Su e giù per i musei*, in "Il Momento", a. XI, n. 15, 15 gennaio 1911, s.p.
- VENTURI A., *Storia dell'arte italiana. La pittura del Quattrocento*, t. VII, Hoepli, Milano 1911.
- WEBER S., *Die Begründer der piemonteser Malerschule im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, Heitz, Strasbourg 1911.

1912

- CAVENAGHI L., *Il restauro e la conservazione dei dipinti. Conferenza del I convegno degli ispettori onorari dei monumenti e scavi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a.VI, f. 11-12, 1912, pp. 488-500.
- CIACCIO L., recensione a Weber 1911, in «L'Arte», n.s., a. XV, 1912, p. 222.
- Disegni della Regia Galleria degli Uffizi*, Olschki, Firenze (1912-1921).
- GIELLY L., *Sodoma, à propos d'un livre récent*, in «Revue de l'art ancien et moderne», t. XXXI, 1912, pp. 219-234.
- GRONAU G., recensione a Weber 1911, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XXXV, 1912, pp. 465-469.
- LONGHI R., *Rinascimento fantastico*, in "La voce", a. IV, n. 52, 1912, pp. 976-977 (ried. in *Id., Scritti giovanili 1912-1922*, vol. I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 3-13).

- MANNUCCI G.B., *Gli affreschi del Sodoma a Sant'Anna a Camprena*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 2, 1912, pp. 48-54.
- MELANI A., *Bruxelles. Il Congresso per l'arte pubblica*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 7, 1912, pp. 231-232.
- MILANO E., *Monumenti artistici in Saluzzo e nel suo territorio*, in «Arte e storia», s. V, a. XXXI, f. 3, 1912, pp. 77-85.
- R.G., *Restauro di dipinti nella cattedrale di Vigevano*, in «Rassegna d'arte», a. XII, f. 8-9, 1912, pp. II-IV.
- ROVERE L., *I fondatori della scuola pittorica piemontese nel secolo XV e al principio del XVI*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», a. XIV, f. 4-7, 1912, pp. 45-56.
- T.L.G., in «The Burlington magazine», a. IX, n. 115, vol. XXII, 1912, p. 57.
- TOESCA P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912.

1913

- Adunanza amministrativa del 30 gennaio, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. VIII (1910-1917), 1913, p. 166.
- PAPINI R., *Pitture inedite del Sodoma e del Beccafumi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VII, f. 9 (settembre), 1913, pp. 325-332.
- PARPAGLIOLO L., *Codice delle Antichità e degli oggetti d'arte. Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari [...]*, vol. II, Loescher, Roma 1913.
- RAVELLI L., *Nuovissima guida turistica artistica storica della valle Sesia*, Unione tipografica Valsesiana, Varallo Sesia 1913.
- VACCA MAGGIOLINI E., *La pinacoteca risorta*, in «Il Momento», a. XI, n. 266, 25 settembre 1913, p. 5.

1914

- BERTARELLI L.V., *Guida d'Italia del Touring Club italiano. I. Piemonte, Lombardia, Canton Ticino*, Tip. Capriolo e Massimino, Milano 1914.
- BERTEA E., *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. VIII (1910-1917), 1914, pp. 194-207.
- PAPINI R., *A proposito di un quadro del Sodoma*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VIII, f. 2 (febbraio), 1914, p. 72.
- RICCI C., *Ai regi Sovrintendenti ai monumenti e ai Sovrintendenti alle Gallerie medievali e moderne e agli oggetti d'arte - circolare 3 gennaio 1914*, in «Cronaca delle Belle Arti. Supplemento al Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. VIII, n. 2, 1914, p. 15.

1915

- BECKER F., THIEME U., *Künstlerlexikon*, vol. XI, E.A. Seemann, Leipzig 1915.
- HERMANIN F., *Giovan Battista Piranesi architetto e incisore. Cinquanta tavole con introduzione di Federico Hermanin*, Celanza, Torino 1915.
- HOGERWERFF G.H., *I disegni di maestri fiamminghi e olandesi nel Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. IX, f. 11 (novembre), 1915, pp. 316-330.
- PAULI G., ad vocem *Ferrari, Gaudenzio*, in Thieme, Becker 1915, pp. 450-452.
- VENTURI A., *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del '400*, parte IV, Hoepli, Milano 1915.
- WEBER S., ad vocem *Ferrari, Defendente*, in Thieme, Becker 1915, pp. 443-446.
- WEBER S., ad vocem *Ferrari, Eusebio*, in Thieme, Becker 1915, pp. 447-448.

1916

- FERRI P.N., *Disegni sconosciuti del Barocco*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», s. I, a. X, f. 7-8 (luglio-agosto), 1916, pp. 221-230.
- GUSMAN P., *La gravure sur bois et d'épargne sur metal du XIVème au XXème siècle*, R. Roger et F. Chernoviz, Paris 1916.
- MARANGONI G., *Arte retrospettiva: De' Ferrari da Chivasso*, in «Emporium», vol. XLIV, f. 264, 1916, pp. 419-437.
- MESNIL J., *Italie du Nord: Piemont, Ligurie, Lombardie, Venetie, Emilie, Toscane*, Hachette, Paris 1916.

1917

- FORATTI A., *Un'opera sconosciuta di Defendente Ferrari*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. XVII, f. 7-8, 1917, pp. 130-132.
- GALLONI P., *Sacro monte di Varallo: origine e svolgimento delle opere d'arte*, Tip. G. Zanfa, Varallo 1917.
- LONGHI R., recensione a Bertarelli 1914, in «L'Arte», n.s., a. XX, f. 6, 1917, pp. 361-365.

1918

- Bibliografia*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. II, 1918, pp. 61-64.
- COOK H., *A note on Spanzotti, the master of Sodoma*, in «The Burlington magazine», a. XVI, n. 189, vol. XXXIII, 1918, p. 208.
- MASINI L., recensione a Venturi 1915, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. II, 1918, p. 90.
- RICCI C., *Rembrandt in Italia*, Alfieri & Lacroix, Milano 1918.

1919

Bibliografia, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. VI, f. 1, 1919, p. 38.
La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917), E. Calzone, Roma 1919.

LONGHI R., *Bollettino bibliografico*, in «L'Arte», n.s., a. XXII, f. 2, 1919, p. 127.

1920

Recensione a Cook 1918, in «Bollettino della SPABA», a. IV, 1920, p. 38.
 RICHTER L.M., *The Piedmontese school of painting in the light of recent discoveries*, in «The connoisseur», a. XX, vol. LVIII (novembre), 1920, pp. 127-132.

1921

LUGT F., *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Vereenigde Drukkerijen, Amsterdam 1921.

WEBER S., *ad vocem (i) Giovenone*, in U. Thieme, F. Becker, *Künstlerlexikon*, vol. XVI, E.A. Seemann, Leipzig 1921, pp. 152-154.

1922

ALAZARD J., *L'exposition du '600 e '700 a Florence*, in «La revue de l'art ancien et moderne», a. XXVI, t. XLII, 1922, pp. 386-392.

CEULENEER A. DE, *De la rédaction des catalogues des musées*, in *L'Italia e l'arte straniera* 1922, pp. 466-470.

CIACCIO L., *La pittura del Rinascimento nel Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera*, in *L'Italia e l'arte straniera* 1922, pp. 276-280.

GAMBA C., *The Seicento and Settecento Exhibition in Florence*, in «The Burlington magazine», a. XX, n. 233, vol. XLI, 1922, p. 64.

L'Italia e l'arte straniera, atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma, Palazzo Corsini, 16-21 ottobre 1912), Magliione, Roma 1922.

MANDACH C. VON, *De l'élément italien dans la peinture savoyarde du XVème siècle à propos des fresques d'Abondance*, in *L'Italia e l'arte straniera* 1922, pp. 281-293.

Le mostre di arte antica a Firenze. Pittura italiana del Sei e Settecento; disegni italiani del Sei e Settecento, in «Rassegna d'arte antica e moderna», a. IX, f. 7-8, 1922, pp. 201-224.

OJETTI U., DAMI L., TARCHIANI N., *Mostra della pittura italiana del '600 e '700 in Palazzo Pitti*, Bestetti e Tumminelli, Roma-Milano-Firenze 1922.

VENTURI A., *[Discorso introduttivo]*, in *L'Italia e l'arte straniera* 1922, pp. 12-14.

1923

VENTURI L., *Histoire de l'art et histoire de la critique*, in *Actes du Congrès*

d'Histoire de l'Art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art Française, atti del convegno (Parigi, 26 settembre-5 ottobre 1921), t. I, Les Presses universitaires, Paris 1923, pp. 167-170.

1924

BRIZIO A.M., *Defendente Ferrari da Chivasso*, in «L'Arte», a. XXVII, f. 3, 1924, pp. 211-246.

DAMI L., OJETTI U., TARCHIANI N., *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1924.

PITTALUGA M., recensione a Ogetti, Dami, Tarchiani 1922, in «L'Arte», n.s., a. XXVII, f. 3, 1924, p. 279.

ROVERE L., *Alessandro Baudi di Vesme*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. VIII, 1924, pp. 41-44.

1926

BRIZIO A.M., *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», a. XXVIII, f. 3, 1926, pp. 103-120; f. 4, pp. 158-178.

1927

VENTURI A., *Memorie autobiografiche*, Hoepli, Milano 1927.

1928

Artisti del '500 in Piemonte. Le "schede" di Baudi di Vesme, in «La Stampa», a. LXI, n. 177, 26 luglio 1928, p. 5.

La Mostra Storica Sabauda e della Vittoria nelle celebrazioni torinesi del IV centenario di Emanuele Filiberto e del X anniversario della vittoria, catalogo della mostra (Torino, castello del Valentino, 1928), Chiantore, Torino 1928.

RICCI C., *La pittura del Cinquecento nell'alta Italia*, Pantheon, Roma 1928.

ROVERE L., *Prefazione*, in Baudi di Vesme 1928, pp. V-X.

1929

IL BIBLIOGRAFO, recensione a Baudi di Vesme 1928, in «L'Arte», n.s., a. XXXI, f. 5, 1929, pp. 283-284.

Istituzione di un ufficio per l'esportazione presso la sezione distaccata in Genova, regio decreto n. 3342 del 31 dicembre 1928, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 51, 1° marzo 1929, p. 885.

Il Rinascimento piemontese, in «La Stampa», a. LXII, n. 138, 10 giugno 1929, p. 8.

1930

SERRA B. (a cura di), *Archivio storico dell'arte (1888-1897) e L'Arte (1898-1929): indice generale dei quarantadue volumi*, Tip. Selecta, Roma 1930.

1932

CAVALLARI MURAT A., *L'arte negli stati sabaudi da Carlo Emanuele I alla reggenza di Cristina di Francia*, in «Torino: rassegna mensile municipale», a. XII, n. 4, 1932, pp. 67-70.

PARPAGLIOLO L., *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, vol. I, La libreria dello Stato, Roma 1932.

1933

VIALE V., *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», a. XVII, 1933, pp. 158-161.

1934

COMANDUCCI A.M., *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano 1934.

M. R., recensione a Baudi di Vesme 1932, in «Revue d'histoire ecclésiastique», vol. XX, 1934, p. 777.

RINAUDO C., *I cinquant'anni della Rivista storica italiana*, in «Torino: rivista mensile municipale», a. XIV, n. 5, 1934, pp. 647-649.

1936

BRIZIO A.M., *Alessandro Baudi di Vesme*, in «Maso Finiguerra», a. I, f. 2, 1936, pp. 239-241.

1937

ROVERE L., VIALE V., BRINCKMANN A.E., *Filippo Juvarra*, Oberdan Zucchi, Milano 1937.

1942

BRIZIO A.M., *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Paravia, Torino 1942.

LUDOVICI S., *Storici teorici e critici delle arti figurative*, Tosi, Roma 1942.

1960

CHIODI CIANFARANI L., ad vocem *Alvisi, Edoardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, p. 593.

1963

DRAGONE A., *Ripubblicate le Schede Vesme con la storia dell'arte sabauda*, in «La Stampa», a. XCVII, n. 283, 29 novembre 1963, p. 11.

1965

FUBINI LEUZZI M., ad vocem *Baudi di Vesme, Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. VIII, Roma 1965, pp. 282-287.

GRISERI A., ad vocem *Baudi di Vesme, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1965, pp. 280-282.

1968

FUBINI LEUZZI M., ad vocem *Bianchi, Nicomede*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1968, pp. 156-163.

1970

ROMANO G., *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Einaudi, Torino 1970.

1971

GABRIELLI N., *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Ilte, Torino 1971.

1972

PINTO S. (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale: collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1972), Centro Di, Firenze 1972.

PINTO S. (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale. Sfortuna dell'Accademia*, catalogo della mostra (Firenze, dall'8 luglio 1972), Centro Di, Firenze 1972.

1974

ASCARI T., ad vocem *Campori, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1974, pp. 559-560.

PINTO S. (a cura di), *Romanticismo storico*, catalogo della mostra (Firenze, dicembre 1973-febbraio 1974), Centro Di, Firenze 1974.

1976

BRIZIO A.M., *Un secolo di attività della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, in *Torino 1920-1936: società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino 1976, pp. 219-223.

DURBÉ D., PINTO S. (a cura di), *I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio-22 luglio 1976), Centro Di, Firenze 1976.

1977

AVIGDOR G., CASSIO C., MAGGIO SERRA R. (a cura di), *Fotografi del Piemonte 1852-1899. Duecento stampe originali di paesaggio e veduta urbana*, Torinese Editrice, Torino 1977.

FERRETTI M., 3. *La documentazione dell'arte*, in W. Settimelli, F. Zevi (a

cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Alinari, Firenze 1977, pp. 116-142.

1978

Who Was Who among English and European authors, 1931-1949, vol. I, Gale Research, Detroit 1978.

1979

BOLOGNA F., *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Utet, Torino 1979.

DI MACCO M., *Torino*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Tipografia Impronta, Torino 1979, pp. 86-91.

SPALLETTI E., *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. 2 (*L'artista e il pubblico*), Einaudi, Torino 1979, pp. 417-482.

1980

CASSIO C., *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'Ottocento*, Musumeci, Aosta 1980.

CASTELNUOVO E., ROSCI M. (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), 3 voll., Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1980.

LAMBERTI M.M., *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 12, 1980, pp. 5-18.

1981

BIANCOLINI FEA D., *L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 57-76.

BIANCOLINI FEA D., CERRI M.G., PITTARELLO L., TAMBURINI L. (a cura di), *Alfredo D'Andrade: tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, 27 giugno-27 settembre 1981), Vallecchi, Firenze 1981.

CAVANNA P., *La documentazione fotografica dell'architettura*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 107-125.

CURTO G., *Sant'Antonio di Ranverso presso Buttigliera Alta: i restauri degli affreschi*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 284-294.

CURTO S., *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1981.

FALZONE DEL BARBARÒ M., *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, D. Piazza, Torino 1981.

MAGGIO SERRA R., *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 19-44.

MOSSETTI C., *Interventi di tutela sul patrimonio artistico del Novarese*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 339-355.

RICCI MASSABÒ I., *Problemi legislativi per la tutela del patrimonio artistico (1861-1913)*, in Biancolini Fea, Cerri, Pittarello, Tamburini 1981, pp. 45-56.

1982

ASTRUA P., *Giovanni Vico e la collezione di stampe nella Galleria Sabauda di Torino*, in Astrua 1982, pp. 5-16.

ASTRUA P. (a cura di), *Giovanni Vico e le collezioni torinesi di stampe e di libri figurati. 150° anniversario di istituzione della Galleria Sabauda 1832-1982*, Utet, Torino 1982.

CAVALLARI MURAT A., *Alessandro Baudi di Vesme, critico e storiografo*, in Baudi di Vesme 1982, pp. X-XXVII.

Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni, Stabilimento grafico Impronta, Torino 1982.

D'AGOSTINO L., *La biblioteca della Regia Galleria*, in Astrua 1982, pp. 24-28.

DALMASSO F., GAGLIA P., POLI F., *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto bancario San Paolo, Torino 1982.

MASSARA G.G., *Un grande cacciatore*, in "La Gazzetta del popolo", a. CXXXV, n. 71, 2 dicembre 1982, p. 3.

MASSARA G.G., *Un patrimonio culturale: le Schede Vesme. Notizie inedite su artisti del passato*, in «Anisa-associazione nazionale degli insegnanti di storia dell'arte», scheda n. 1 (Piemonte), 1982.

ROMANO G. (a cura di), *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola: i cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra (Torino, Accademia di Belle Arti, marzo-maggio 1982), Ages, Torino 1982.

ROSBOCH A., [Introduzione], in Baudi di Vesme 1982, p. VI.

1983

BERENSON M., *Mary Berenson: a self-portrait from her letters and diaries*, Gollancz, London 1983.

PETRIOLI TOFANI A., *Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, in *Gli Uffizi*, atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), vol. II, Olschki, Firenze 1983, pp. 421-442.

SCIOLLA G.C., *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, "fin de siècle"*, in «Prospettiva», n. 33-36, 1983, pp. 384-387.

1984

Luigi Bruzza. *Storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento*, guida alla mostra (Vercelli-Museo Leone 5-20 ottobre) a cura della Cassa di risparmio di Vercelli, s.ed., Vercelli 1984.

MOMIGLIANO A., *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984.

PEPPER S., *Bob Jones University Collection of Art. Italian religious Paintings*, BJU, Greenville (South Carolina) 1984.

1985

BAXANDALL M., *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, Yale University press, New Haven-London 1985 (ed. it. consultata ID., *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000).

Cent'anni di "Giornale storico della letteratura italiana", atti del convegno (Torino, 5-7 dicembre 1983), Loescher, Torino 1985.

FOLENA G., *Rodolfo Renier e gli esordi del «Giornale storico»*, in *Cent'anni 1985*, pp. 17-50.

MANGINI G., *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in G. Mirandola (a cura di), *«Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1985, pp. 39-80.

MILLS C., ad vocem *Farina, Pasquale*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 822-823.

QUONDAM A., *Il grande emporio di erudizione. Rapporto con la tradizione antiquaria ed erudita settecentesca*, in *Cent'anni 1985*, pp. 386-438.

SCIOLLA G.C. (a cura di), *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino: disegni, incisioni, manoscritti figurati*, Istituto bancario San Paolo di Torino, Torino 1985.

1986

CANEVA C., *I "lavati" degli Uffizi*, in «Antichità viva», a. XXV, n. 1, 1986, pp. 34-40.

DIONISOTTI C., ad vocem *Scuola storica*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1986, pp. 139-148.

ROMANO G., *Gerolamo Giovenone, Gaudenzio Ferrari e gli inizi di Bernardino Lanino. Testimonianze d'archivio e documenti figurativi*, in G. Romano, *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Cassa di risparmio di Torino, Torino 1986, pp. 13-62.

ROMANO G., SPANTIGATI C.E. (a cura di), *Il museo e la pinacoteca di Alessandria*, Cassa di risparmio di Alessandria, Alessandria 1986.

1987

BARELLI C., *Considerazioni in merito alle ricerche di Luigi Bruzza e Giuseppe Colombo sulla scuola pittorica vercellese*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza, 1883-1983* (Vercelli, 6-7 ottobre 1984), s.ed., Vercelli 1987, pp. 65-81.

BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e istituzioni. Parte I. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia, Firenze 1987.

La pittura a Genova e in Liguria, 2 voll., Sagep, Genova 1987.

1988

CONTI A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988.

DI MACCO M., *I beni artistici della Novalesa nel dibattito per la tutela: la scelta dell'amministrazione centrale e periferica dal 1885 al 1906. Alcune riflessioni sui moderni problemi di restauro*, in *La Novalesa. Ricerche-fonti documentarie-restauri*, atti del convegno (Comunità Benedettina dei SS. Pietro e Andrea, 10-11-12 luglio 1981), s.ed., Torino 1988, pp. 433-452.

DI MACCO M., ROMANO G., *Arte del Quattrocento a Chieri: per i restauri nel Battistero*, U. Allemandi, Torino 1988.

LEVI D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988.

1989

BORIO A., FALZONE DEL BARBARÒ M., *Secondo Pia. Fotografie 1886-1927*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 1989), U. Allemandi, Torino 1989.

FAIETTI M., *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, in A. Emiliani (a cura di), *Il politecnico delle arti*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989, pp. 191-201.

FALZONE DEL BARBARÒ M., *Giacomo Brogi*, in M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli, E. Sesti, *Alle origini della fotografia. Un itinerario toscano 1839-1880*, Alinari, Firenze 1989.

ROMANO G., *Sur Antoine de Lonhy en Piémont*, in «Revue de l'art», n. 85, 1989, pp. 35-44.

SCIOLLA G.C., *Carlo Alberto, Volpato e la collezione dei disegni della Biblioteca Reale di Torino*, in «Studi piemontesi», vol. XVIII, f. 1, 1989, pp. 75-83.

SUTTON D., *Sir Herbert Cook: an amateur of the old school*, in «La Gazette des Beaux-Arts», t. CXIV, 1989, pp. 301-304.

1990

AGOSTI G., *Archivio di Adolfo Venturi. Introduzione al carteggio 1876-1908*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1990.

DEMMA M.P. et. al., *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei poveri, 10 giugno-30 ottobre 1990), Flacconio, Palermo 1990.

DI MACCO M., *Le opere d'arte della Sacra: restauri storici e conservazione*, in G. Romano (a cura di), *La Sacra di San Michele: storia, arte, restauri*, Seat, Torino 1990, pp. 327-333.

GIACOBELLO BERNARD G., *Introduzione*, in Sciolla 1990, s.p.

LUCCHINI G., *Le origini della scuola storica. Storia letteratura e filologia in Italia (1866-1883)*, Il mulino, Bologna 1990.

MIRAGLIA M., *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, U. Allemandi, Torino 1990.

ROMANO G., *Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Longanesi, Milano 1990, pp. 71-90.

ROMANO G., *Sugli altari del duomo. La pala sull'altare dei calzolari*, in G. Romano, A.M. Bava (a cura di), *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino*, Cassa di risparmio di Torino, Torino 1990, pp. 278-325.

SCIOLLA G.C. (a cura di), *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 1989), U. Allemandi, Torino 1990.

SCIOLLA G.C., *I disegni della Biblioteca Reale: linee per una storia delle collezioni*, in Sciolla 1990, pp. 3-13.

VENTURI A., *Della posizione ufficiale della storia dell'arte rispetto alle altre discipline storiche*, in «Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Nürnberg», 25-27 settembre 1893, in Venturi 1990, pp. 81-84.

VENTURI A., *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Il segnalibro, Torino 1990.

1991

SCIOLLA G.C., *Addenda per la storia della collezione dei disegni della Biblioteca Reale di Torino*, in «Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali», n. 5, 1991, pp. 208-209.

1992

AGOSTI G., *Qualche segnalazione "incrociata" sulle prime attività di Lionello Venturi*, in G. Cortenova, R. Lambarelli (a cura di), *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, Mazzotta, Milano 1992, pp. 79-84.

ALGERI G., DE FLORIANI A. (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Tormena, Genova 1992.

BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Soprintendenza per i beni ambientali ed architettonici per le province di Firenze e Pistoia, Firenze 1992.

MALAGUZZI F., *Cultura e Società a Torino. I 116 anni della SPABA*, in E.C. Ostellino, P. Bossi (a cura di), *Indice di 116 anni di pubblicazioni*, L'Artistica, Savigliano 1992, pp. 9-17.

1993

AGOSTI G., DALAI EMILIANI M., MANCA M.E., PANZERI M., *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987) P. Lubrina, Bergamo 1993.

CERRUTI M., *Arturo Graf*, in Traniello 1993, pp. 370-372.

GRISERI A., *Gli studi di storia dell'arte*, in Traniello 1993, pp. 198-202.

PINTO S. (a cura di), *Musei d'arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, U. Allemandi, Torino s.d. [1993], ff. I-III-IV.

SCIOLLA G.C., *Giovanni Volpato «conservatore artista dei disegni e delle stampe di Sua Maestà»*, in «Studi piemontesi», vol. XXII, f. 1, 1993, pp. 147-149.

SOZZI L., *La critica e la storia letteraria*, in Traniello 1993, pp. 142-147.

TRANIELLO F. (a cura di), *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, Pluriverso, Torino 1993.

1994

BENTINI J., *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo allestimento moderno*, in Raimondi et. al. 1994, pp. 127-134.

CALO M.A., *Bernard Berenson and the twentieth century*, Temple Univ. Press, Philadelphia 1994.

GOLDONI M., *Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi*, in Raimondi et. al. 1994, pp. 147-168.

LEVI D., «Cosa venite a fare alla Minerva?». «Il mio dovere». *Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione*, in Raimondi et. al. 1994, pp. 25-36.

RAIMONDI E. et. al., *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, atti del convegno (Modena 1990), Panini, Modena 1994.

VARANINI G.M., *Carlo Cipolla e la storiografia italiana fra Ottocento e Novecento*, atti del convegno (Verona, 23-24 novembre 1991), Accademia di agricoltura scienze e lettere, Verona 1994.

1995

BOSI MARAMOTTI G., *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1995, pp. 9-37.

FIORANI F., *La direzione artistica di Alberto Maso Gilli alla Regia Calcografia di Roma*, in M. Miraglia (a cura di), *I disegni della Calcografia: 1785-1910*, vol. II, Istituto nazionale per la grafica, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, pp. 27-33.

SCIOLLA G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Novara 1995.

ZAMPICININI F., *Scritti di Augusto Cavallari Murat*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. XLVII, 1995, pp. 261-284.

1996

AGOSTI G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996.

ALDI M., *Da Toesca a Venturi. Alle origini dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, in A. d'Orsi (a cura di), «Quaderni di storia dell'Università di Torino», a. I, n. 1, 1996, pp. 187-204.

DI MACCO M. (a cura di), *Toesca, Venturi, Argan. Storia dell'arte a Torino*

1907-1931, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 59, 1996.

DI MACCO M., *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionelli Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in di Macco 1996, pp. 17-32.

DI MACCO M., *Editoriale*, in di Macco 1996, p. 4.

PETTENATI S., ROMANO G. (a cura di), *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 1996), U. Allemandi, Torino 1996.

ROMANO G., *Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lohny*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, CRT, Torino 1996, pp. 111-209.

1997

CRIVELLO F., *L'Esposizione di Arte Sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, vol. II, n. 1, 1997, pp. 97-143.

DI MACCO M., *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, Celid, Torino 1997, pp. 49-60.

Guide brevi della Galleria Sabauda. Scuole piemontesi dal XIV al XVI secolo, U. Allemandi, Torino 1997.

PORCIANI I., *Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in O. Janz, P. Schiera, H. Siegrist (a cura di), *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Il mulino, Bologna 1997, pp. 141-182.

1998

BELLINI E., *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici torinesi)*, Libreria piemontese editrice, Torino 1998.

CASASSA A., ad vocem *Gamba, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 802-804.

KANNÉS G., ad vocem *Frizzoni, Gustavo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. L, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998, pp. 581-583.

MATTALIANO E., *La collezione Costabili*, Marsilio, Venezia 1998.

RINALDI S., *I Fiscali riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Lithos, Roma 1998.

ROMANO G., *Toesca*, in G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli*, Roma 1998, pp. 3-21.

SPINOSA N., MUZZI R., *I grandi disegni italiani nella collezione del museo di Capodimonte a Napoli*, Silvana Editoriale, Milano 1998.

1999

SCIOLLA G.C., VARALLO F. (a cura di), «L'Archivio storico dell'arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

TORRESI A., ad vocem *Zennaro, Giovanni*, in *Dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Liberty House, Ferrara 1999.

2000

ASTRUA P., *La Galleria Sabauda. Storia dell'istituzione*, in P. Astrua, C.E. Spantigati, *La Galleria Sabauda di Torino*, Electa, Milano 2000, pp. 9-15.

BENASSATI G., *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle stampe*, in G. Benassati, E. Raimondi (a cura di), *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, Editrice Compositori, Bologna 2000, pp. 11-30.

CASASSA A., ad vocem *Gilli, Alberto Maso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 754-756.

CASTAGNO L., LAMBERTI M.M. (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Fondazione CRT, Torino 2000.

CASTELNUOVO E., *Discours d'installation, in Université de Lausanne. Installation de MM. les Professeurs ordinaires, 28 mai 1970*, Losanna 1970, in E. Castelnuovo, *Monsieur le Conseiller d'État, in La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Sillabe, Livorno 2000.

MIRAGLIA M., *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, Electa, Milano 2000, pp. 11-21.

RINALDI S., *Il metodo Pettenkofer in Italia (1865-1892): cause ed effetti della rigenerazione delle vernici*, in «Bollettino d'arte», aprile-giugno, 2000, pp. 117-125.

2001

CERVINI F., SPANTIGATI C.E. (a cura di), *La pinacoteca dei Cappuccini a Voltaggio*, Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 2001.

PIGOZZI M., *Giuseppe Campori e il gusto documentario tra erudizione e storia*, in N. Gasponi (a cura di), *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni dalla raccolta della Biblioteca Poletti*, Nuovagrafica, Carpi 2001, pp. 33-69.

2002

GALANTE GARRONE G., RAGUSA E. (a cura di), *Hans Clemer: il Maestro d'Elva*, Editrice artistica piemontese, Savigliano 2002.

NOVARIA P., «Li disordinati archivi» della Regia Università di Torino. Note storiche, in «Quaderni di storia dell'Università di Torino», a. VII, n. 6, 2002, pp. 341-385.

- PAGELLA E., «*Uno specialista perfetto*». *Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *Torino 1863-1963: architettura, arte, urbanistica*, SPABA, Torino 2002, pp. 145-157.
- PERUSINI G. (a cura di), *Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento: Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, atti del convegno (Udine-Tricesimo, 16-17 novembre 2001), Forum, Udine 2002.
- RAGUSA E., *I lavori per la cattedrale di Saluzzo, 1500-1501*, in Galante Garrone, Ragusa 2002, pp. 109-127.
- TERRIBILE C., *Valentinis e le polemiche ministeriali sul metodo Pettenkofer*, in Perusini 2002, pp. 371-422.

2003

- LACCHIA C., *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e le ricognizioni del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in «*Bollettino Storico vercellese*», a. XXXII, n. 1, 2003, pp. 29-98.
- LANZA F. (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre 2001), s.ed., Feltre 2003.
- SARTI M.G., *Guglielmo Botti*, in G. Basile (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, vol. I, Nardini, Firenze 2003, pp. 13-25.
- TEMOLO DALL'IGNA L. (a cura di), *Le chiavi del Paradiso. I tesori dei Cappuccini della provincia di Genova*, catalogo della mostra (Milano 2003), INTERCAP Lombardia, Milano 2003.

2004

- BOREA E., *Il «Bollettino d'arte» di Corrado Ricci*, in Emiliani, Domini 2004, pp. 225-233.
- EMILIANI A., DOMINI D. (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna 2004.
- FIORANI F., *Per una storia della tutela delle opere d'arte su carta: cent'anni di conservazione del Fondo Corsini del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in E. Antetomaso, G. Mariani (a cura di), *La collezione del principe da Leonardo a Goya: disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma 2004), Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, pp. 80-87.
- GIACCARIA A., *Fondi di disegni e stampe nella Biblioteca della Regia Università di Torino: acquisizioni settecentesche*, in Romano, Quazza 2004, pp. 279-286.
- GIOLI A., *L'ordinamento della pinacoteca di Brera*, in Emiliani, Domini 2004, pp. 105-123.
- LEVI D., *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in Emiliani, Domini 2004, pp. 51-63.
- LEVI MOMIGLIANO L., *Giuseppe Vernazza. La nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Fondazione Ferrero, Alba 2004.

QUAZZA A., ROMANO G. (a cura di), *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, Fondazione CRT, Torino 2004.

STREHLKE C.B., *Italian Paintings, 1250-1450 in the John G. Johnson collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2004.

TOMIATO M., *Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria: le raccolte di disegni e stampe nell'Ottocento. Accrescimento, conservazione e intenti di valorizzazione*, in Romano, Quazza 2004, pp. 291-300.

2005

BASILE G. (a cura di), *Restauratori e restauri in archivio. Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, vol. II, Nardini, Firenze 2005.

CAVANNA P. (a cura di), *Vittorio Avondo e la fotografia*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

DE BLASI S., *Restauri per la Reale Galleria: da Antonio Vianelli a Giuseppe Molteni*, in Piva, Sgarbozza 2005, pp. 243-250.

GENTA R., *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, in Piva, Sgarbozza 2005, pp. 265-273.

MARIANI G. (a cura di), *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1875-1975*, De Luca, Roma 2005.

PARMA R., *L'attività espositiva del Gabinetto Nazionale delle Stampe dal 1897 al 1975*, in Mariani 2005.

PETROSINO A.M., *Sidonio Centenari*, in Basile 2005, pp. 53-75.

POMPEI A., *Orfeo Orfei*, in Basile 2005, pp. 93-108.

PIVA C., SGARBOZZA I. (a cura di), *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee*, De Luca, Roma 2005.

SOCIETÀ FOTOGRAFICA NOVARESE (a cura di), *Carlo Anadone fotografo 1851-1941*, Fondazione Banca Popolare di Novara, Novara 2005.

TROILO S., *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Electa, Milano 2005.

2006

BISIO A.M., RIVABELLA R. (a cura di), *Caro e venerato Maestro: lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi (1924-1940)*, Associazione ex allievi/e Istituto Sacro Cuore, Sale 2006.

CALDERA M., *Antoine de Lonhy*, in E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo (a cura di), *Corti e città: arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 2006) Skira, Milano 2006, pp. 333-355.

CECCHINI S., *Luigi Cavenaghi e Corrado Ricci: percorsi tra restauro pubblico e restauro privato*, in Civai, Muzzin 2006, p. 186-191.

CIVAI A., MUZZIN S. (a cura di), *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, BCC credito cooperativo, Caravaggio 2006.

2007

- ASTRUA P., ad vocem *Pacchioni, Guglielmo*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 434-445.
- BALDISSONE G. (a cura di), *Camillo Leone una vita da museo. Memorie 1876-1901*, Interlinea edizioni, Novara 2007.
- CIOFFI R., ROVETTA A. (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, 30 novembre-1° dicembre 2006, Università cattolica del Sacro Cuore), V&P, Milano 2007.
- Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904-1974*, Bononia University press, Bologna 2007.
- EMILIANI A., *La nascita e il cammino del «sistema delle arti» (1907-2007)*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 17-29.
- FANTINO F., *Defendente Ferrari e la critica d'arte nell'Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. III, 2007, pp. 175-197.
- NICITA P., ad vocem *Hermanin, Federico*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 304-316.
- SICOLI S., ad vocem *Ricci, Corrado*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 510-527.
- SPANTIGATI C.E., ad vocem *Baudi di Vesme, Alessandro*, in *Dizionario biografico* 2007, pp. 68-73.

2008

- AGOSTI G., THIÉBAUT D. (a cura di), *Mantegna*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), Hazan, Paris 2008.
- BENSI P., *Il crogiuolo del chimico e l'occhio del conoscitore. L'autenticazione delle opere d'arte: collaborazione e divergenze tra scienziati e storici nel XIX e XX secolo*, in *Vero e falso nelle opere d'arte e nei materiali storici: il ruolo dell'archeometria*, atti della giornata di studi (Roma, 8 novembre 2006), Bardi editore, Roma 2008, pp. 93-103.
- CIOFFI R., *Adolfo Venturi a Napoli: un'occasione mancata*, in D'Onofrio 2008, pp. 63-69.
- CLARK K., *Bernard Berenson (1865-1959)*, in «Obituaries», 2008, pp. 95-108.
- CURZI V., *Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell'Ottocento: le campagne fotografiche di Corrado Ricci della Fototeca Nazionale di Roma*, in Emiliani, Spadoni 2008, pp. 97-105.
- DALAI EMILIANI M., *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la storia dell'arte nell'Italia unita*, in D'Onofrio 2008, pp. 25-30.
- DI MACCO M., *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in D'Onofrio 2008, pp. 219-230.
- DOMINI D., *La formazione intellettuale (1878-1890)*, in Emiliani, Spadoni 2008, pp. 121-129.
- D'ONOFRIO M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, Università "La Sapienza", 25-28 ottobre 2006), Panini, Roma 2008.

- EMILIANI A., SPADONI C. (a cura di), *La cura del bello. Musei, storie e paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna 2008), Electa, Milano 2008.
- FORNARI SCHIANCHI L., *Corrado Ricci in Parma allo scadere dell'Ottocento*, in Emiliani Spadoni 2008, pp. 132-158.
- MOCHI ONORI L., VODRET R., *Galleria Nazionale d'Arte Antica: Palazzo Barberini, i dipinti: catalogo sistematico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008.
- MORETTI M., *Adolfo Venturi e l'Università italiana fra Otto e Novecento*, in D'Onofrio 2008, pp. 83-89.
- PAPI F., *Adolfo Venturi fra letterati e connoisseurs: la fondazione dell'«Archivio storico dell'arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in D'Onofrio 2008, pp. 237-244.
- SCIOLLA G.C., *Per la fortuna di Rembrandt in Italia fra Ottocento e Novecento. Dalle ricognizioni di Corrado Ricci*, in Emiliani Spadoni 2008, pp. 288-307.
- SCIOLLA G.C., *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in D'Onofrio 2008, pp. 231-236.
- VALAGUSSA G., *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in Emiliani Spadoni 2008, pp. 248-255.

2009

- AGOSTINELLI R., *Aby Warburg e gli intellettuali italiani attraverso la corrispondenza (1893-1929)*, in C. Cieri Via, M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Mondadori Università, Roma 2009, pp. 27-40.
- ALDI M., CRIVELLO F., CALLEGARI P., GABRIELLI E., *Pietro Toesca e l'uso didattico delle immagini*, in Gabrielli, Callegari 2009, pp. 85-101.
- BAIOCO S., (a cura di), *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, L'Artistica, Savigliano 2009.
- CALLEGARI P., GABRIELLI E. (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere*, Skira, Milano 2009.
- D'ITALIA S., *Primitivi piemontesi in mostra: Torino 1880-1898*, in Baiocco 2009, pp. 29-47.
- FANTINO F., «Per me purché si tratti di storia dell'arte lavoro sempre con piacere»: profilo di Lisetta Ciaccio attraverso il carteggio con Adolfo Venturi, in S. La Barbera (a cura di), *Enrico Mauceri (1869-1967): storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), Flacconio, Palermo 2009, pp. 361-366.
- GABRIELLI E., *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in Gabrielli, Callegari 2009, pp. 15-57.
- GUGLIEMMETTO MUGION D., *Leone Fontana collezionista di arte antica*, in Baiocco 2009, pp. 49-67.

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

SILVESTRI S., *Lo studio delle tecniche pittoriche in Italia alla fine dell'Ottocento: pittori e restauratori a confronto*, in «Annali di critica d'arte», a. V, 2009, pp. 393-420.

TORDELLA P.G., Charles A. Loeser, "Die Handzeichnungen der königlichen Bibliothek in Turin". *Connoisseurship, collezionismo, cultura della conservazione dei disegni antichi tra Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. V, 2009, pp. 231-276.

2010

BAIOCCO S., *Una madonna di Gerolamo Giovenone*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», a. I, n. 0, 2010, pp. 143-149.

BENEDETTI A., *Una contrastata carriera letteraria: Francesco Novati*, in «Il veltro: rivista della civiltà italiana», vol. 54, n. 1-2, 2010, pp. 87-98.

FANTINO F., *Dall'archivio al museo: il carteggio di Alessandro Baudi di Vesme con Adolfo Venturi (1886-1913)*, in «Annali di critica d'arte», a. VI, 2010, pp. 221-288.

GIUDICI C., MAJOLI L., SPIAZZI A.M. (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studi (Venezia, 29 ottobre 2008), Terraferma, Crocetta del Montello (TV) 2010.

MARINI G.L., *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, U. Allemandi, Torino 2010.

PAGELLA E., VIANO C. (a cura di), *Palazzo Madama a Torino. Dal restauro al nuovo museo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

ROMANI V., *Tra Roma e Parma: Edoardo Avisi bibliotecario della nuova Italia*, in «Il bibliotecario: rivista di studi bibliografici», n. 3, 2010, pp. 29-43.

2011

CRIVELLO F. (a cura di), *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Dell'Orso, Alessandria 2011.

CRIVELLO F., *Pietro Toesca e la miniatura. Note a margine degli studi giovanili*, in Crivello 2011, pp. 79-86.

FAILLA M.B., *Verso una «fisionomia di scuola piemontese»*, in G. Romano (a cura di), *Diplomazia musei collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*, Fondazione CRT, Torino 2011, pp. 119-137.

GIOVANNINI LUCA A., *Alessandro Baudi di Vesme e la documentazione fotografica del patrimonio artistico piemontese tra Otto e Novecento*, in «Studi Piemontesi», vol. XL, n. 2, 2011, pp. 491-499.

KANNÉS G., *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla conferenza in-*

ternazionale di museografia di Madrid del 1934, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», a. II, n. 1, 2011, pp. 70-79.

PERONI A., *Pietro Toesca ai congressi internazionali di storia dell'arte di Monaco (1909) e di Roma (1912)*, in Crivello 2011, pp. 47-54.

VARANINI G.M., *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Ottocento e Novecento*, in Crivello 2011, pp. 19-37.

2012

CASINI T., *La mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in M.M. Donato, M. Ferretti (a cura di), «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo: scritti di allievi e amici pisani*, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 407-413.

FERRERO M., *Dalla ricostruzione postbellica al riconoscimento come nucleo collezionistico*, in Spantigati 2012, pp. 164-167.

GAUNA C., *Stampe, artisti e collezioni a Parma nel Settecento*, in G. Dardanello (a cura di), *Di modello, di intaglio e di cesello: scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 223-234.

GIOVANNINI LUCA A., *Fortuna storiografica e vicende espositive nel riordnamento della Regia Pinacoteca di Torino*, in Spantigati 2012, pp. 161-164.

PANERO F., GIOVANNINI LUCA A., FERRERO M., *La musealizzazione della quadreria del principe Eugenio*, in Spantigati 2012, pp. 159-167.

PANERO F., *I primi allestimenti museali dei dipinti appartenuti al principe*, in Spantigati 2012, pp. 159-161.

RAGUSA A. (a cura di), *La nazione allo specchio: il bene culturale nell'Italia unita, 1861-2011*, Lacaíta, Manduria 2012.

SPANTIGATI C.E. (a cura di), *I quadri del Re. Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 5 aprile-9 settembre 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

2013

«Annali di critica d'arte», *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia 1861-1915*, 2 voll., a. IX, 2013.

FANTINO F., *Tra erudizione e tutela: gli studi storico-artistici a Torino al tempo di Malaguzzi Valeri*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 375-383.

GALLO L., *Eruditi e documentaristi in Piemonte tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 385-393.

GIOVANNINI LUCA A., *Alessandro Baudi di Vesme e le ricerche sull'arte antica piemontese tra Otto e Novecento. Proposte per una lettura generazionale*, in «Quaderno di Storia Contemporanea», n.s., a. XXXVI, n. 53, 2013, pp. 33-41.

GIOVANNINI LUCA A., *Per un profilo di Alessandro Baudi di Vesme: progetti, soluzioni e scelte di metodo tra museo, tutela e ricerca documentaria*, in

- «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., vol. LXI, 2013, pp. 217-237.
- LEVI D., *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte tra tutela e insegnamento*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 15-29.
- MEYER S.A., «*L'Italia e l'arte straniera*». *Temi, polemiche e prospettive del X Congresso Internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. I, 2013, pp. 333-346.
- MOZZO M., «*Base all'azione della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*»: *note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. I, 2013, pp. 31-43.
- PAPI F., BORSELLINO E., *Dagli elenchi delle raccolte private alla notifica delle opere d'arte. Il progetto di legge di Pasquale Villari e le origini del catalogo nazionale dei beni culturali privati in Italia agli inizi del Novecento*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 45-101.
- Le riviste d'arte 1861-1915*, in «Annali di critica d'arte», a. IX, vol. II, 2013, pp. 351-439.
- ROVETTA A., SCIOLLA G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928): tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), Scalpendi, Milano 2013.
- SICOLI S., *L'ispettore Malaguzzi Valeri alla pinacoteca di Brera: un decennio di attività (1903-1914)*, in Rovetta, Sciolla 2013, pp. 217-239.
- 2014
- COURAL N., DESSERTIÈRES L., JULIER I., *1848-1850: «For a successful revolution». The policy of Jeanron, Villot and Reiset regarding the Department of drawings of the Louvre museum*, in Failla, Meyer, Piva, Ventra 2014, pp. 312-334.
- FAILLA M.B., *Stupinigi da residenza sabauda a "Museo di vita". Ambientazioni, arti decorative, fortuna del Settecento a Torino negli anni tra le due guerre*, in Gabrielli 2014, pp. 161-181.
- FAILLA M.B., MEYER S.A., PIVA C., VENTRA S. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno internazionale (Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme - Università "La Sapienza", 18-20 aprile 2013), Campisano editore, Roma 2014.
- FILETI MAZZA M., *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Olschki, Firenze 2014.
- GABRIELLI E. (a cura di), *La palazzina di caccia di Stupinigi*, Olschki, Firenze 2014.
- MEYER S.A., *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in Rossi Pinelli 2014, pp. 180-238.
- MEYER S.A., *La storia dell'arte tra Nationbuilding e studio della forma*, in Rossi Pinelli 2014, pp. 239-319.

NICITA P., *Dalla quadreria nobiliare al museo pubblico: note su alcuni interventi di restauro per la Galleria nazionale d'arte antica di Roma fra XIX e XX secolo*, in Failla, Meyer, Piva, Ventra 2014, pp. 369-385.

ROSSI PINELLI O., *La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)*, in Rossi Pinelli 2014, pp. 320-397.

ROSSI PINELLI O. (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2014.
 SECCO SUARDO L., *Il progetto nazionale ASRI, Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori italiani*, in Failla, Meyer, Piva, Ventra 2014, pp. 661-681.

SPANTIGATI C.E., *Da residenza a museo: la fortuna di Stupinigi negli allestimenti novecenteschi*, in Gabrielli 2014, pp. 115-133.

2015

FAILLA M.B. (a cura di), *Tutela e restauro in Piemonte. Esperienze sul territorio tra Otto e Novecento*, Il Prato, Firenze 2015.

GIOVANNINI LUCA A., *Tutela e restauro del patrimonio pittorico «fuori delle gallerie»: lineamenti per un quadro istituzionale*, in Failla 2015, pp. 99-117.

PANERO F., *Venceslao Bigoni: un "riparatore ministeriale" per l'Ufficio regionale di Alfredo d'Andrade*, in Failla 2015, pp. 119-143.

In corso di stampa

GAUNA C. (a cura di), *Quaderno della Scuola di Dottorato in Studi umanistici*, indirizzo Storia dell'arte, Editris Duemila, Torino c.d.s.

GIOVANNINI LUCA A., *Nel segno di Bartsch: le ricerche di Alessandro Baudi di Vesme sulla storia dell'incisione*, in Gauna c.d.s.

PANERO F., *Stampe a Torino 1863-1893. Giovanni Vico conoscitore e collezionista*, in Gauna c.d.s.

Tesi di Laurea

COPPO R., *La riscoperta dell'arte barocca in Piemonte tra le due guerre*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Dipartimento di Arti, Musica e Spettacolo, Università degli Studi di Torino, rel. G.C. Sciolla, a.a. 1994/1995.

ZANARDO D., *Il ruolo di Lorenzo Rovere nella cultura torinese della prima metà del Novecento*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M. di Macco, a.a. 1998/1999.

TOMIATO M., *Fortuna dell'incisione a Torino tra Settecento e Ottocento. La collezione di stampe dell'Accademia Albertina*, tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. G. Romano, a.a. 1999/2000.

BIANCHI F., *L'attività di Venceslao Bigoni in Piemonte*, tesi di laurea in

Storia e tecnica del restauro, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M. di Macco, a.a. 2000/2001.

GENTA R., *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, tesi di laurea in Storia e tecnica del restauro, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M. di Macco, a.a. 2000/2001.

PARDINI F., *Augusto Telluccini (1876-1930)*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. A. Tessari, a.a. 2001/2002.

GIOVANNINI LUCA A., *Alessandro Baudi di Vesme: tra museo e territorio*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M.B. Failla, a.a. 2007/2008.

FERRANDO F., *Torino in guerra. La protezione del patrimonio artistico della città durante i due conflitti mondiali*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M.B. Failla, a.a. 2008/2009.

PANERO F., *Giovanni Vico intellettuale e collezionista (1812-1893)*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. M.B. Failla, a.a. 2008/2009.

RUENTO F., *Torino 1937: la mostra del Barocco piemontese*, tesi di laurea in Museologia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. E. Pagella, a.a. 2008/2009.

BOCASSO M.F., *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte. Proposte di lettura critica*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. C. Gauna, a.a. 2009/2010.

MAXIA F., *Giovanni Volpato (1797-1871): collezionista, conoscitore e incisore piemontese*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, rel. C. Gauna, a.a. 2009/2010.

Tesi di specializzazione

PANERO F., *Venceslao Bigoni restauratore ministeriale*, tesi di specializzazione in Storia del restauro, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Genova, rel. M.C. Galassi, a.a. 2011/2012.

Tesi di dottorato

ABRAM S., *Il patrimonio cittadino tra vocazioni storiche e istanze di rinnovamento. I musei civici in Piemonte*, tesi di perfezionamento in Discipline storico-artistiche, Scuola Normale Superiore di Pisa, tutor M. Ferretti, a.a. 2010/2011.

D'ITALIA S., *Fortuna dei primitivi piemontesi. Mercato e collezionismo dalle soppressioni alla fine dell'Ottocento*, tesi di dottorato in Storia del pa-

trimonio archeologico e artistico, Università degli Studi di Torino, tutor M.B. Failla, a.a. 2010/2013.

GIOVANNINI LUCA A., *Per una storia dell'arte in Piemonte: il contributo di Alessandro Baudi di Vesme (1854-1923) tra erudizione, museo e tutela*, tesi di dottorato in Storia del patrimonio archeologico e artistico, Università degli Studi di Torino, tutor M.B. Failla, a.a. 2011/2013.

Convegni

Vittorio Viale direttore di museo. *Le esperienze vercellesi*, Vercelli, 21 marzo 2009.

La vita e l'attività professionale di Vittorio Viale, presidente della SPABA e direttore dei Musei Civici di Torino, Torino, 5 maggio 2009.

Musei Torino 2011. Da crisi a opportunità, Torino, 5-6 maggio 2011.

L'Italia e l'arte straniera 1912-2012. La storia dell'arte e le sue frontiere, Roma, 23-24 novembre 2012.

Lionello Venturi a Torino, Torino, 15 novembre 2012.

Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714, a cura di A. Morandotti, G. Spione, Torino, 28-29 maggio 2015.

Sitografia

<http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/>:

BIANCHI F., *Bigoni Venceslao*, scheda "R" n. 4/2/7, in ASRI-RESI, 2003/01/09.

DAMIANO S., *Buccinelli Eugenio*, scheda "R" n. 4/2/8 in ASRI-RESI, 2003/10/23.

FAILLA M.B., *Arpesani Carlo*, scheda "R" n. 4/2/38, in ASRI-RESI, 2006/09/12.

ABRAM S., *Porta (fratelli)*, scheda "R" n. 4/33/203, in ASRI-RESI, 2007/03/07.

ABRAM S., *Porta (fratelli), 1911-1912 su Varotti Girolamo, Madonna con Gesù Bambino e santi*, scheda "I" n. 4/33/1087, in ASRI-RESI, 2007/03/08.

FERLA F., *Orfei Orfeo*, scheda "R" n. 2/44/204, in ASRI-RESI, 2007/12/11.

BIANCHI F., GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1892-1899 su Ferrari Defendente, Spanzotti Giovanni Martino, Pala dell'Altare dei Calzolari*, scheda "I" n. 4/2/164, in ASRI-RESI, 2008/11/13.

BIANCHI F., GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1900 su Bianchi Isidoro, Bianchi Pompeo, Bianchi Francesco, Imprese di Vittorio Amedeo I*, scheda "I" n. 4/83/2953, in ASRI-RESI, 2008/11/19.

GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Anonimo copista da Caravaggio, Crocifissione di San Pietro*, scheda "I" n. 4/83/2983, in ASRI-RESI, 2008/11/22.

ABRAM S., FERRERO M., *Porta (fratelli), 1915 su Ferrari Defendente, Adorazione di Gesù Bambino e santi*, scheda "I" n. 4/33/1154, in ASRI-RESI, 2008/11/23.

- ABRAM S., FERRERO M., *Porta (fratelli), 1914 su Iverny Jacques, Madonna col Bambino e i santi Stefano e Lucia*, scheda "I" n. 4/33/1153, in ASRI-RESI, 2008/11/23.
- ABRAM S., FERRERO M., *Porta (fratelli), 1915 su Anonimo, Flagellazione di Gesù Cristo*, scheda "I" n. 4/33/1155, in ASRI-RESI, 2008/11/24.
- ABRAM S., FERRERO M., *Porta (fratelli), 1917 su Ferrari Defendente, Annunciazione e santi*, scheda "I" n. 4/33/1156, in ASRI-RESI, 2008/11/24.
- BIANCHI F., GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1898-1900 su Palladino Giuseppe, Annunciazione*, scheda "I" n. 4/83/2957, in ASRI-RESI, 2008/11/30.
- BIANCHI F., GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1898-1900 su Triva Antonio, Sacra Famiglia*, scheda "I" n. 4/83/2958, in ASRI-RESI, 2008/11/30.
- GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Lemoine Francesco, Adorazione dei pastori*, scheda "I" n. 4/83/2982, in ASRI-RESI, 2008/11/30.
- GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Rubens Pieter Paul, Adorazione dei Re Magi*, scheda "I" n. 4/83/2985, in ASRI-RESI, 2008/11/30.
- GIOVANNINI LUCA A., *Bigoni Venceslao, 1903-1905 su Daniele da Volterra, Deposizione dalla Croce*, scheda "I" n. 4/83/2986, in ASRI-RESI, 2008/11/30.
- ABRAM S., GIOVANNINI LUCA A., *Boccardo Virginio*, scheda "R" n. 4/33/219, in ASRI-RESI, 2011/09/30.
- GIOVANNINI LUCA A., *Zennaro Giovanni, 1911-1915 su Roos Jean, Sacra famiglia con Sant'Anna*, scheda "I" n. 4/83/4351, in ASRI-RESI, 2011/10/07.
- GIOVANNINI LUCA A., *Pene Lorenzo, 1922-1928 su Anonimo pittore piemontese della seconda metà del XVII secolo, Trionfo di Flora, La punizione di Limace e Bruco, La disputa fra Arte e Natura, La metamorfosi di Melissa e Florilla*, schede "I" n. 4/83/4297-4298-4299-4300, in ASRI-RESI, 2011/10/02.
- GIOVANNINI LUCA A., *Botti Guglielmo, 1902 su Anonimo pittore vercellese della prima metà del XVI secolo, I santi Girolamo e Giovanni Gualberto con un devoto*, scheda "I" n. 4/83/4376, in ASRI-RESI, 2011/10/18.
- GIOVANNINI LUCA A., *Botti Guglielmo, 1902 su Anonimo pittore vercellese della prima metà del XVI secolo, Santa Elisabetta, san Giovannino e devota*, scheda "I" n. 4/83/4377, in ASRI-RESI, 2011/10/18.
- GIOVANNINI LUCA A., *Botti Guglielmo, 1900 ca. su Ligari Cesare, Cena in Emmaus*, scheda "I" n. 4/83/4378, in ASRI-RESI, 2011/10/18.
- GIOVANNINI LUCA A., *Cantù Luigi*, scheda "R" n. 4/83/1222, in ASRI-RESI, 2011/10/22.
- GIOVANNINI LUCA A., *Tesio Giacinto, 1903 su Strozzi Bernardo, Ritratto di prelato*, scheda "I" n. 4/83/4386, in ASRI-RESI, 2011/10/22.
- GIOVANNINI LUCA A., *Tesio Giacinto, 1903 su Piola Pellegro, Baccante*, scheda "I" n. 4/83/4387, in ASRI-RESI, 2011/10/23.

- GIOVANNINI LUCA A., *Porta (fratelli), 1914 su Anonimo artista piemontese seguace di Defendente Ferrari, Il Battesimo di Gesù Cristo; il Calvario*, scheda "I" n. 4/83/4466, in ASRI-RESI, 2011/10/28.
- GIOVANNINI LUCA A., *Boccadoro Virginio, 1905-1906 su Clemer Hans, Madonna della Misericordia*, scheda "I" n. 4/83/4468, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Porta (fratelli), 1911 su Agostino da Casanova, Madonna con Gesù Bambino fra i santi Giuliano e Bernardo*, scheda "I" n. 4/83/4468, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Porta (fratelli), 1911 su Adrechi Stefano, anonimo artista del XVI secolo, polittico di san Marco*, scheda "I" n. 4/83/4468, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Porta (fratelli), 1911-1912 su Anonimo artista del XVI secolo seguace di Ludovico Brea, Martirio di san Sebastiano e santi*, scheda "I" n. 4/83/4468, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Zennaro Giovanni, 1912 su Braccesco Carlo, polittico di Montegrazie*, scheda "I" n. 4/83/4469, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Porta (fratelli), 1914 su Ferrari Defendente, San Michele Arcangelo; la Maddalena*, scheda "I" n. 4/83/4470, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Porta (fratelli), 1914 su Ferrari Defendente, Santa Margherita; Cristo giardiniere*, scheda "I" n. 4/83/4471, in ASRI-RESI, 2011/10/31.
- GIOVANNINI LUCA A., *Zennaro Giovanni, 1911 su Foppa Vincenzo, Brea Ludovico, Polittico del cardinale Giuliano Della Rovere*, scheda "I" n. 4/83/4334, in ASRI-RESI, 2012/06/25.
- GIOVANNINI LUCA A., *Farina Pasquale*, scheda "R" n. 2/48/418, in ASRI-RESI, 2012/10/29.

INDICE DEI NOMI

A

Abram, Sara 80 n
Abrate, Antonio 61, 174 n
Actis, Joseph 63
Adriani, Giovan Battista 25
Affronti, Antonella 15
Aimery, Giuseppe 58, 59
Ajazza, famiglia 23
Albani, Francesco 70, 83
Aldegrever, Heinrich 170
Alessandrini, Clelia 15
Alessio, Felice 95
Alfani, Orazio 39, 40, 235
Alfieri, Vittorio 226, 227, 229
Algarotti, Francesco 191 n
Alinari, fratelli 45, 54, 239
Allegri, Antonio *detto* Correggio 49
Allomello, Arturo 201, 203
Aluffi, Celestino 62 n, 231 n
Alvisi, Edoardo 16, 179 n, 181-184
Ambrosio, Gabriele 39, 67
Amidano, Luigi 180 n
Anadone, Carlo 99
Anderson, Domenico 45, 54, 67
Andrews, signor 98 n
Androuet Du Cerceau, Jacques 160
Anesi, Paolo 191 n
Angelucci, Angelo 23, 25
Anna d'Austria, regina di Francia 75
Antonio di Puccio Pisano *detto*

Pisanello 71

Antonio di Scalcino 228 n
Apell, Aloys 171
Arborio Gattinara, Ferdinando 195, 229
Arborio Gattinara, Filippo 229
Arborio Mella, Edoardo 111 n
Arborio Mella, Federico 101 n, 136, 153, 231 n
Ardente, Alessandro 200, 229
Argenta → Vighi, Giacomo
Armando, Vincenzo 194
Arnaldi, Giuseppe 231 n
Arpesani, Carlo 36, 134
Assale, Giovanni 67
Astrua, Paola 160
Aubert, Andreas 107
Avondo, Vittorio 58, 62, 63 n, 90, 111 n, 113, 173, 256

B

Bacelli, Guido 53
Badalocchio, Sisto 70
Badaracco, Gian Raffaele 191 n
Baderna, Bartolomeo 180 n
Bagnini, Carlo 191 n
Baiocco, Simone 15, 130 n
Balbo Bertone di Sambuy, Ernesto 45, 67, 236
Baratta, Carlo 191 n
Baratta, Francesco 191 n

- Barbero, Enrico 15
- Barbieri, Giovan Francesco *detto* Guercino 39, 69, 83
- Barnaba da Modena 55, 112, 115
- Barozzi, Giacomo *detto* Vignola 228
- Bartolozzi, Francesco 184, 188-191, 194 n, 202, 226, 227
- Bartsch, Adam 176, 178-181, 184-189, 191, 221 n
- Barzan, Luciana 215
- Baschenis, Evaristo 67 n, 71
- Bassano, Jacopo 42 n
- Batoni, Pompeo 98
- Baudi di Vesme, famiglia 15
- Baudi di Vesme, Carlo (1805-1877) 17, 20
- Baudi di Vesme, Carlo 210, 216
- Baudi di Vesme, Cesare 192, 194, 195 n, 196 n, 197 n, 201 n, 202, 203 n
- Baudi di Vesme, Enrico 192, 196 n
- Baudi di Vesme, Eugenio 192, 196 n
- Bava, Anna Maria 15
- Bazzi, Giovan Antonio *detto* Sodoma 39, 40, 46, 59 n, 68, 74, 110, 116, 118-129, 133-135, 137 n, 139, 140, 142, 145-148, 151, 152, 154, 155, 202, 225, 229, 233, 235, 239
- Beato Angelico → Giovanni da Fiesole
- Beaubrun, Charles 75
- Beaubrun, Henri 75
- Beccaria, Angelo 195
- Becker, Felix 144
- Becker, Walter 102
- Beernaert, Auguste 56
- Bellini, Giovanni 69, 81, 82
- Bellotto, Bernardo 83, 180 n
- Beltramino, Giovanni 149
- Bencovich, Federico 180 n
- Benso, Giulio 186, 191 n, 251
- Berenson, Bernard 66, 71, 118, 127, 128, 136-139, 141, 150, 151, 153, 154, 179, 231
- Berenson, Mary 71, 137-138, 151
- Bernardi, Marziano 210
- Bernardino di Betto *detto* Pinturicchio 129, 228 n
- Berteza, Cesare 44 n, 100, 103, 201, 248
- Bertini, Aldo 210, 211, 212
- Bertini, Giuseppe 41
- Biagi, Pietro 187 n
- Bianchi, Nicomede 18
- Biancolini Fea, Daniela 15
- Bibiena, famiglia 187 n
- Bibollet, Ilaria 219, 228
- Bigio, Marco 40 n
- Bigoni, Venceslao 46-48, 57, 58, 59 n, 60, 77, 82, 89 n, 90, 96 n, 254
- Binyon, Laurence 190 n
- Biscarra, Carlo Felice 111 n
- Bisi, Bonaventura 180 n
- Bistolfi, Leonardo 83
- Bloemaert, Abraham 170
- Bloemaert, Cornelius 197 n
- Bo, Antonella 216
- Boccardo, Virginio 76, 81, 90
- Boccanegra, Giacinto 180 n

- Bode, Wilhelm von 47
 Boetto, Giovenale 20, 180, 181 n, 197 n, 228
 Boito, Camillo 55
 Bollati di Saint-Pierre, Emanuele 17 n, 18, 19 n
 Bona, Carlo Felice 210
 Bonone, Bartolomeo 91 n
 Borghino Sinleber, Giuliana Maria 16
 Borgogna, Antonio 43 n
 Borgognone → Courtois, Jacques
 Borzone, Francesco Maria 180 n
 Borzone, Luciano 191 n
 Boschini, Marco 191 n
 Bosio, Antonio 25
 Bosis, Daniele de' 122, 130
 Bossi, Benigno 178 n, 191 n
 Bosticco, Giuseppe 98 n
 Bottani, Giovanni 180 n
 Bottani, Giuseppe 180 n
 Bottari, Giovanni Paolo 180 n
 Botti, Guglielmo 59, 60
 Botticelli, Sandro 69
 Bouchot, Henri 75, 170, 171, 177, 188
 Boulanger, Jean 197 n
 Boutowsky, A. de 227
 Braccesco, Carlo 96, 99
 Bramante, Donato 183 n
 Brambilla, Francesco 228
 Brayda, Riccardo 90
 Brea, Antonio 138 n
 Brea, Francesco 138 n
 Brea, Ludovico 96, 138, 149, 229
 Breme di Sartirana, Alfonso 161
 Breme, Ferdinando di → Arborio Gattinara, Ferdinando
 Breme, Filippo di → Arborio Gattinara, Filippo
 Bres, Giuseppe 153, 230 n
 Brinckmann, Albrecht Erich 204, 232
 Brinton, Selwyn 227
 Brizio, Anna Maria 191, 192, 205, 207, 208 n, 212
 Brogi, Giacomo 45, 54
 Brueghel de Velours, Jan 64, 70, 98, 102
 Bruni, Francesco 180 n
 Bruzza, Luigi 25, 30, 31, 111, 115, 121, 124, 127, 133-135, 151
 Buccinelli, Eugenio 45, 46
 Bugatto, Zanetto 126
 Burckhardt, Jacob 66, 122
 Burgo, Luigi 207
 Bussolino, Vittorio 64 n
 Butinone, Bernardino 126

 C
 Caccia, Guglielmo *detto* Moncalvo 228
 Caccianiga, Francesco 191 n
 Cadighi, Baldassarre 32
 Cagnola, Guido 137, 153, 253, 255
 Cagnoni, Domenico 191 n
 Cairo, Francesco 83
 Calabi, Augusto 190, 202, 203 n, 253
 Calandra, Davide 95
 Caliari, Carlo 42 n

- Caliari, Paolo *detto* Veronese 197 n
 Callot, Jacques 42 n
 Calzini, Egidio 55
 Cambiaso, Luca 71, 98, 230
 Campagnola, Giulio 183 n, 190
 Campori, Giuseppe 23, 25, 27
 Canal, Antonio *detto* Canaletto 83, 180 n
 Canavesio, Giovanni 71 n, 141, 149
 Canonico, Tancredi 17
 Cantalamessa, Luigi 79, 136, 231 n
 Cantù, Luigi 45, 58, 61, 170
 Caravaggio → Merisi, Michelangelo
 Carboneri, Nino 214, 215
 Carducci, Carlo 210
 Carlo II, duca di Savoia 148
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia 207, 208
 Carlo Emanuele III, re di Sardegna 23, 227
 Carlone, Carlo 191 n
 Carloni, Carlo → Carlone, Carlo
 Caroto, Giovan Francesco 32, 81 n, 133, 220 n, 225, 230
 Carotti, Giulio 45, 55, 128, 136, 153
 Carracci, Agostino 197 n
 Carracci, Annibale 69
 Carrocci, Pietro 180 n
 Carutti di Cantogno, Domenico 139 n, 159, 172 n
 Casali, Andrea 191 n
 Casalis, Goffredo 194, 202, 226
 Casanova, Agostino 67 n
 Castellamonte, famiglia 230
 Castelli, Margherita 161 n
 Castelli, Michelangelo 161
 Catenaro, Giovanni Battista 180 n
 Caterina d'Este 21 n
 Cattaneo Della Volta, famiglia 91
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 39, 41, 42 n, 66, 120
 Cavallari Murat, Augusto 208, 210-212, 214-217
 Cavenaghi, Luigi 57-59, 76, 82, 137, 255
 Cazzola, Piero 216
 Cena, Giovanni 114
 Centenari, Sidonio 47
 Ceppi, Carlo 95, 111 n
 Ceradini, Marco 43 n
 Cervetto, Luigi Augusto 178 n
 Cervi, Bernardo 180 n
 Ceuleneer, Adolf de 68
 Chaveau, François 197 n
 Chessa, Carlo 170
 Chevalley, Giovanni 83, 204, 205
 Chiantore, Giacomo 64 n, 98 n
 Chiari, Fabrizio 180 n
 Chimienti, Pietro 103
 Chrieger, famiglia 228
 Ciaccio, Lisetta 66, 108, 109, 116, 117, 119, 124-127, 129-131, 136, 146, 149, 151, 152, 156
 Ciafferi, Pietro 191 n
 Cignani, Carlo 191 n
 Cignani, Giovan Battista 184
 Cignaroli, Vittorio Amedeo 39, 46
 Cipolla, Carlo 26, 174

- Civerchio, Vincenzo 137
 Claretta, Gaudenzio 25, 227
 Clemer, Hans 90, 117 n
 Colasanti, Arduino 84
 Colombo, Giuseppe 30, 31, 111, 124 n, 126, 130, 133, 227, 229
 Colonna, Ferdinando 21 n
 Cometti, Michela 15
 Compans di Brichanteau, Carlo 203
 Conca, Sebastiano 191 n
 Constantin, Abraham 35, 49, 237
 Convert, Gustavo 95
 Cook, Frederick 149
 Cook, Herbert 126, 140, 153, 155, 255
 Coppola, Giovanni Carlo 183
 Cora, Luigi 136, 138, 149, 153, 170
 Correggio → Allegri, Antonio
 Corvi, Domenico 191 n
 Costa di Beauregard, famiglia 133 n
 Costa di Beauregard, Jocelyn 230 n
 Costa di Beauregard, Olivier 133, 136 n, 229 n
 Costetti, Giuseppe 42 n, 47 n
 Courbeau-Vaulserre, Amata de 17
 Courtois, Jacques *detto* Borgognone 70
 Cranach, Lucas 43
 Cravero, Davide Giovanni 215
 Cravero, Roberto 209 n, 210 n, 212-215
 Credaro, Luigi 103 n
 Crespi, Daniele 193-197
 Crespi, Giovan Battista 83
 Creti, Donato 180 n
 Cristina di Borbone, duchessa di Savoia *detta* Cristina di Francia 208
 Cristina di Francia → Cristina di Borbone, duchessa di Savoia
 Croce, Benedetto 56, 108
 Curlo, Faustino 163 n
 Cussetti, Carlo 83, 101
 Cust, Lionel 67
 Cust, Robert Henry Hobart 66, 124-127, 139, 151, 153, 155, 229 n, 250, 255
- D
- Dall'Armi, Giancarlo 67, 74, 242, 247
 Dandini, Cesare 80 n
 d'Andrade, Alfredo 15, 44 n, 47, 57 n, 61 n, 88-91, 93-95, 100, 113, 143, 254
 D'Azeglio, Roberto 20, 21, 115, 133
 Deaborn Massar, Philip 191
 Dejordanis, Giovanni 95
 Delaborde, Henri 170, 171, 177, 189
 Delacroix, Eugène 137
 De Laune, Stephane 170
 Della Bella, Stefano 170, 180, 183, 186, 191, 221 n, 227, 230
 Dell'Agata, Antonio 180 n
 Della Monica, Ilaria 15
 Dellapiana, Elena 219
 della Quercia, Jacopo 102
 Della Rovere, Domenico 28
 Della Valle, Filippo 191 n
 De Mura, Francesco 213
 De Neue, François 170, 197 n
 De Nicola, Giacomo 185, 186

- Denoyé Pollone, Maria Bianca 216
 De Rinaldis, Aldo 68
 De Sanctis, Gaetano 95, 174 n
 Desideri, Francesco 191 n
 Desiderio da Settignano 66
 Desportes, François 70
 d'Hancourt, Giulio 71
 di Macco, Michela 11, 15
 D'Italia, Serena 129
 Diverio, Giuseppe 231 n
 Diziani, Gaspare 180 n
 Dolci, Carlo 80
 Donatello → Donato di Niccolò di Betto Bardi
 Donato di Niccolò di Betto Bardi *detto* Donatello 66
 Donghi, Daniele 187 n
 Donini, Guido 217 n
 Dragone, Angelo 210, 211, 214, 215, 217
 Dufour, Auguste 227, 229
 Durand-Gréville, Émile 64 n
 Dürer, Albrecht 49
 Durrieu, Paul 66
 Duplessis, Georges 171, 226
 Dutuit, Eugène 170
 Dvořák, Max 67
 Dyck, Anton van 22, 42 n, 67, 69, 70, 72, 97, 165, 227
- E
 Emanuele Filiberto, duca di Savoia 200, 205, 207, 220 n, 228
 Enrie, Luigi 101 n
- Eyck, Jan van 67, 69, 72
- F
 Fabretti, Ariodante 26
 Fabriczy, Cornelius von 51, 55
 Faccio, Cesare 151
 Failla, Maria Beatrice 15
 Falletti, Vittorio 83
 Fantuzzi, Antonio 197 n
 Farina, Pasquale 16, 76-80, 230 n, 232
 Fava, Anna Serena 216
 Ferrari, Bernardino 97
 Ferrari, Defendente 30-32, 42 n, 62, 73, 74, 89, 90, 97-99, 110, 112, 114-119, 121, 123-128, 130, 137, 138, 140-142, 144-148, 150-154, 156, 202, 208 n, 213, 220 n, 225, 229 n, 230, 232, 248, 249
 Ferrari, Eusebio 122, 123, 127, 130, 144, 146, 148, 151 n, 152, 154
 Ferrari, Gaudenzio 42 n, 61, 74, 112, 115-117, 119-127, 129, 137 n, 140, 144-148, 152, 153, 155, 170, 220 n, 229 n
 Ferraro, Vincenzo 15
 Ferrero, Carlo Vincenzo 23
 Ferrero, Marianna 15
 Ferri, Pasquale Nerino 161, 166, 171, 177, 188
 Fesch, Joseph 74
 Ffoulkes, Constance Jocelyn 66
 Firmin Didot, Ambroise 171
 Fischer, Richard 176
 Floris, Franz 230
 Fogolari, Gino 136
 Follini, Carlo 95

- Foltzer, Roberto 102 n, 153
 Fontana, Leone 62, 146
 Fontanesi, Antonio 195
 Fontebasso, Francesco 180 n
 Foppa, Vincenzo 96, 137, 139, 155
 Foronico, Stefano 250
 Four, Martin 62, 242
 Fracanzano, Francesco 78, 79
 Franceschini, Baldassarre 180 n
 Francesco di Cristofano *detto*
 Franciabigio 45
 Francia → Raibolini, Francesco
 Franciabigio → Francesco di
 Cristofano
 Frascione, Mario 219 n
 Friedländer, Max Jakob 107
 Frizzoni, Gustavo 55, 61, 62, 76,
 120, 121, 127, 134, 136, 137, 142,
 149, 153, 154, 156, 170, 171, 240,
 241, 253-255
 Frola, Giuseppe 95, 136
 Frutaz, François Gabriel 95
 Fry, Roger 128
- G
- Gabrielli, Noemi 71, 212, 216
 Gaggi, Clelio 230 n
 Gagliardi, Bartolomeo 191 n
 Galliari, Bernardino 83
 Gamba, Carlo 171
 Gamba, Enrico 111 n
 Gamba, Francesco 19, 20, 28, 32,
 35, 36 n, 38 n, 45 n, 48, 49, 81, 98,
 111, 113, 124 n, 133, 150, 160-164,
 165 n, 169, 170, 172, 173, 195
- Gandolfi, Gaetano 180 n
 Gandolfino da Roreto 30, 115,
 130 n, 225, 249, 250
 Gariazzo, Pietro 170
 Garibotti 230 n
 Gasparolo, Francesco 230 n
 Gastaldi, Andrea 111 n
 Gastaldi, Bartolomeo 111 n
 Gatto Monticone, Laura 219, 228
 Gavazzi, Gian Giacomo 62, 241
 Gazalis, Bartolomeo 191 n
 Gazzera, Costanzo 160
 Gentile, Giovanni 200
 Gentile, Guido 216
 Gentileschi, Orazio 83
 Gerola, Giuseppe 107
 Giaccaria, Angelo 216
 Giacosa, Piero 65, 153, 254
 Gianpietrino → Rizzoli,
 Giovanni Pietro
 Gielly, Louis 127, 134, 151, 253
 Giffart, Pierre 195
 Gilardi, Pier Celestino 58, 90
 Gilli, Alberto Maso 166, 169
 Gioannetti, famiglia 219, 229, 231 n
 Gioli, Antonella 223 n
 Giolitti, Giovanni 40 n
 Giorgione 49
 Giovanni da Fiesole *detto* Beato
 Angelico 69
 Giovenone, famiglia 30, 122, 130,
 202, 213, 220 n, 225, 229
 Giovenone, Gerolamo 42 n, 62,
 63, 112, 117, 118, 122, 126, 127, 130,
 138, 142, 144, 146-149, 151, 152,

- 208 n, 225, 230, 232, 242
 Giovenone, Giovan Battista 43
 Giovenone, Raffaele 41, 63, 71
 Gloria, G. 230 n
 Goldoni, Giuseppe 39, 235
 Gorresio, Gaspare 20, 162-165
 Graf, Arturo 25, 156
 Grammorseo, Pietro 61, 62, 225
 Griseri, Andreina 210
 Gritt, Stephen 16
 Gronau, Georg 131, 144
 Grosso, Giacomo 83
 Grosso, Orlando 109 n, 136
 Guadagnini, Anacleto 166, 168 n
 Gualino, Riccardo 138, 255
 Guarana, Giacomo 180 n
 Guardi, Francesco 83
 Guazzo, Federico 180 n
 Guercino → Barbieri, Giovan
 Francesco
 Guerrieri, Francesco 180 n
 Guglielmi, Gregorio 191 n
 Guglielminetti, Andrea 216 n
 Guidobono, Bartolomeo 180 n
 Guiffrey, Jules 75
- K
 Kristeller, Paul 54, 55, 68, 167-169,
 171, 172
- H
 Hals, Franz 49
 Halsey, Ethel 66, 125, 126, 140
 Hanneman, Adriaen 62, 64
- Haseloff, Arthur 107
 Hermanin, Federico 107, 135 n,
 136, 169, 177, 187, 229 n
 Hill, George Francis 125
 Hoepli, Ulrico 180, 184, 185, 187, 189
 Holbein, Hans il Giovane 69,
 225, 230
 Hoogerwerf, Godfridus Johannes
 74, 253
 Hornsby Drake, coniugi 39
 Huchtenburg, Jan 69, 170, 237
- I
 Isabella d'Este, marchesa di
 Mantova 25
 Iverny, Jacques 67 n, 71, 74, 76,
 82, 138, 230 n
- J
 Jacobsen, Emil 48
 Juarra, Filippo 209, 215
- L
 Lafenêtre, George 186 n
 Lampugnani, Giovanni Battista
 180 n
 Lampugnani, Giovanni
 Francesco 180 n
 Landseer, Edwin 197 n
 Lange, Augusta 216
 Lanière, Nicola 191 n
 Lanino, famiglia 30, 122, 152,
 202, 225, 229, 230
 Lanino, Bernardino 32, 40, 112,
 114, 115, 127, 132, 138, 232, 235

- Lanzeni, Giovanni Battista 180 n
 Lanzi, Luigi 23, 113
 Lanzoni, Filippo 15
 Laurenziani, Giacomo 180 n
 Lauro, Agostino 195
 Le Blanc, Charles 171
 Le Brun, Charles 69
 Leonardo da Vinci 49, 68, 126, 127, 230
 Leone, Camillo 31, 43 n
 Lermolieff, Ivan 66
 Levallé, G. 226
 Lievens, Jan 47
 Lippi, Filippo 42 n
 Lippmann, Friedrich 167, 172
 Loeser, Charles 51, 54, 55, 165 n, 171, 173, 175, 188
 Londonio, Francesco 191 n
 Longhi, Alessandro 39, 191 n
 Longhi, Pietro 180 n
 Longhi, Roberto 154, 156
 Longo, Jacobino 39, 92, 130, 147, 225
 Lonhy, Antoine de 71 n, 117 n, 151 n
 Loo, famiglia van 32, 108
 Loo, Carle van 39, 40, 46, 55, 69
 Loo, Jean Baptiste van 70
 Loo, Jules-César Denis van 70
 Lucarini, Fabrizio 96 n
 Lugt, Fritz 188
 Lunghi, Antonio Maria 180 n
 Lupresti, Giacinto 180 n
 Lurati, Augusto 102 n
 Luti, Benedetto 191 n
 Luxoro, Tamar 67 n
 Luzio, Alessandro 25, 201
 Luzzi, Filippo 180 n
- M
- Macrino d'Alba 30, 42 n, 72, 74, 81, 91, 112, 118, 119, 122, 123, 126, 127, 130, 137-141, 144, 145, 152, 155, 156, 202, 220 n, 225, 229
 Maestro della Pala Sforzesca 225, 230
 Maestro delle mezze figure 70
 Maestro della trappola per topi 188, 190
 Maganza, Alessandro 191 n
 Maineri, Giovanni Francesco 42 n
 Malabaila, Luigi Girolamo 23
 Malaguzzi Valeri, Francesco 10, 30, 55, 68, 73
 Malcontenti, Antonio Giuseppe 180 n
 Mallè, Luigi 210, 213
 Manchinu, Paola 101 n
 Mandach, Conrad de 66, 136, 141
 Manfredi, Emilio 191 n
 Manno, Antonio 65, 135 n, 159, 233
 Mantegna, Andrea 25 n, 58 n, 59, 69, 76, 168, 183 n
 Marangoni, Matteo 171
 Marcatto, Dario 15
 Marchand, Eckart 15
 Marchesini, Alessandro 180 n
 Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, duchessa di Savoia 75
 Marieschi, Michele 72

- Marocchino, Francesco 30
 Marotta, Nicola 180 n
 Martini, Biagio 182 n
 Martini, Pietro Antonio 183, 191 n
 Maruti, Orazio 24
 Masini, Leonarda 147
 Massara, Gian Giorgio 216, 217, 219, 229
 Mattiolo, Oreste 203
 Mayor de Planches, Edmondo 153
 Mazzone, Giovanni 41, 42, 229
 Mazzini, Franco 216 n
 Mazzocato, Pellegrino 180 n
 Mazzola, Francesco *detto* Parmigianino 197 n
 Mazzolino, Ludovico 39, 72 n
 Mazzucchelli, Pier Francesco *detto* Morazzone 83
 Mei, Bernardino 180 n
 Melani, Alfredo 56 n
 Melini, Carlo Domenico 191 n, 229
 Mellina, Carlo Domenico → Melini, Carlo Domenico
 Memling, Hans 67, 69, 72, 226, 230
 Mengardi, Giovanni Battista 180 n
 Mengs, Anton Raphael 200 n
 Merano, Giovanni Battista 180 n
 Merisi, Michelangelo *detto* Caravaggio 83, 180
 Mesnil, Jacques 73, 144
 Michel, André 126
 Michetti, Francesco Paolo 79
 Miel, Jan 70
 Mignard, Paul 75, 82, 85, 230
 Milanesi, Gaetano 26, 27
 Miralheti, Jean 229
 Mirengi, Diego 15
 Modigliani, Ettore 136
 Molineri, Antonio 49
 Monari, Giacomo Antonio 191 n
 Moncalvo → Caccia, Guglielmo
 Morando, Bernardo 178 n
 Morandotti, Alessandro 223 n
 Morazzone → Mazzucchelli, Pier Francesco
 Morelli, Giovanni 127, 139, 151
 Morghen, Raffaele 191 n
 Müntz, Eugène 123, 124 n

 N
 Nagler, Georg Kaspar 176
 Natali, Giuseppe 191 n
 Nazzari, Bartolomeo 180 n
 Negri, Francesco 124, 153, 230 n
 Nesta, Paolo 216
 Nicoletti, Nicoletta 15
 Nicoletto da Modena 164
 Nogari, Giuseppe 70
 Nosedà, Aldo 137
 Novaria, Paola 16
 Novati, Francesco 25, 26
 Novelli, Pietro 191 n, 252

 O
 Oldoni, famiglia 122, 152, 202, 213, 225, 229
 Oldoni, Boniforte 43
 Oldoni, Boniforte il Vecchio 129

- Olivero, Eugenio 205
 Olivieri, Fabio 15
 Ongaro, Max 107
 Orfei, Orfeo 47, 59, 60, 77, 82, 90, 239, 254
 Orley, Jacob van 67
- P
- Pacchioni, Guglielmo 70, 83-86, 103, 104, 139, 156, 171, 173 n, 192-194, 195 n, 196, 197 n, 200, 201 n, 202, 203, 224 n, 227, 243, 253
 Pagella, Enrica 15
 Pagliarulo, Giovanni 15
 Palladino, Giuseppe 89
 Palmieri, Pietro 229
 Panero, Federica 15, 20 n, 100 n, 160
 Pannini, Giovanni Paolo 213
 Panzacchi, Enrico 55
 Papini, Roberto 102, 109 n, 134, 135, 229 n, 233
 Parmigianino → Mazzola, Francesco
 Parolini, Giacomo 180 n
 Pasquinelli, Ferdinando 175
 Passavant, Johann David 176
 Pastoris, Federico 111 n
 Patetta, Federico 201
 Paudiss, Christoph 67 n, 98
 Pechenino, Michele 191 n, 229
 Pelicelli, don 183
 Pelleri, Francesco Antonio 180 n
 Pene, Lorenzo 101 n
 Peregrino da Cesena 191 n
 Periccioli, Giuliano 191 n
 Perin del Vaga → Piero di Giovanni Bonaccorsi
 Pernati, Damiano 191 n
 Perosino, Giovanni 61, 130, 225, 240
 Perugino, Pietro 49
 Petrignani, Girolamo 180 n
 Pia, Secondo 15, 42 n, 45, 67, 93, 114, 140, 141, 153, 235, 256
 Piazzetta, Giovanni Battista 180 n
 Piero di Giovanni Bonaccorsi *detto* Perin del Vaga 230
 Pietro da Torino 228 n
 Pinna, Giorgio 160
 Pinto, Sandra 217
 Pinturicchio → Bernardino di Betto
 Piola, Pellegrino 59 n
 Piranesi, Giovan Battista 179 n, 186, 187, 191 n, 192 n, 221 n, 230
 Pisanello → Antonio di Puccio Pisano
 Pittaluga, Mary 103
 Pitterio, Giacomo 73
 Poggi, Gaetano 91
 Poggi, Giovanni 75
 Pomponio da Piperno 191 n
 Ponzo Vaglia, Emilio 50 n, 172 n
 Porporati, Carlo Antonio 20, 21, 163, 164 n, 180, 195, 221 n
 Porta, Alfredo 76, 82, 96
 Porta, Emanuele 76, 96
 Porta, fratelli 76 n, 77, 82, 96 n, 97, 101
 Potter, Paulus 64, 72

- Poussin, Nicolas 71, 197 n
 Prior, Henry 190
 Priuli Bon, Lilian 125
 Procaccini, Giulio Cesare 191 n
 Promis, Vincenzo 21, 23, 65, 159, 162 n, 197 n
 Pseudo-Ruspagliari 221 n, 226
- R
- Rabut, François 227, 229
 Raffaello → Sanzio, Raffaello
 Raibolini, Francesco *detto* Francia 42 n
 Raimondi, Marcantonio 160, 162, 168, 170, 173, 177, 189, 196
 Ratti, Agostino 180 n
 Rembrandt → Rijn, Rembrandt Harmenszoon van
 Reni, Guido 70, 197 n
 Renier, Rodolfo 25, 26, 133, 156
 Repetto, Pietro 91
 Reta, signor 62 n
 Reverdino, Giorgio 184, 188, 189, 191, 221 n, 226, 230
 Reymond, Marcel 66, 186
 Ribera, Jusepe de *detto* Spagnoletto 69
 Ricca-Barberis, famiglia 64 n
 Ricci, Corrado 10, 29, 30 n, 51, 61-63, 67 n, 71, 72 n, 73, 74, 79, 91, 95 n, 100, 101, 120-122, 133, 136, 142, 143, 151, 153, 166, 187, 188 n, 231 n, 233, 241, 255
 Ricci, Sebastiano 70, 191 n
 Ricciolini, Nicola 180 n
 Richter, Louise Mary 155
- Rico, Andreas 230
 Ridolfi, Carlo 180 n
 Rigaud, Jean François 230
 Rijn, Rembrandt Harmenszoon van *detto* Rembrandt 47, 57, 72, 187
 Rizzo, Giulio Emanuele 95
 Rizzoli, Giovanni Pietro *detto* Gianpietrino 45
 Robert-Dumesnil, Alexandre-Pierre-François 171
 Roberti, Cesare 191 n
 Roccavilla, Alessandro 231 n
 Roccavilla, Vittorio 216
 Romanelli, Francesco 191 n
 Romano, Giovanni 71 n, 73 n
 Rondot, Natalis 171
 Roos, Jean 97
 Rosboch, Alessandro 216 n, 217
 Roselli, Nicolò 174
 Rossoni, Elena 16
 Rotari, Pietro 180 n
 Rotari, Vincenzo 191 n
 Roussette, Giulio 45
 Rovere, Clemente 23, 25, 227
 Rovere, Lorenzo 73, 83, 93, 130-132, 149, 191, 201, 203-210, 212 n, 215, 217, 218, 220, 229 n, 230, 232 n, 249, 250
 Rubino, Edoardo 83
 Rufino di Alessandria 62
 Ruysdael, Jacob 58 n, 59
- S
- Salazaro, signor 21 n
 Sander, Fredrik 187 n

- San Martino, Carlo Enrico di 191 n, 229
- Sanmicheli, Matteo 32, 133
- Santarosa, Santorre di 166, 173
- Sanzio, Raffaello 49, 149, 151, 230
- Sapegno, Natalino 103
- Saraceni, Carlo 191 n
- Sauer, Joseph 107
- Savoia, Maurizio di 22
- Savoia, Placido Benedetto di 191 n, 229
- Savoia, Vittoria Francesca di 21 n
- Savoia Carignano, Emanuele Filiberto 21 n
- Savoia Carignano, Tommaso di 21 n, 22
- Savoia Carignano, Vittorio Amedeo di 21 n
- Savoia Soissons, Eugenio di 23, 227
- Savoia Soissons, Luigi Tommaso 76 n
- Scamuzzi, Ernesto 210, 211 n
- Scarampi di Villanova, Ferdinando 90, 95
- Scarsella, Gerolamo 197 n
- Schestag, August 67
- Schlosser, Julius von 109, 205
- Schiaparelli, Ernesto 57 n, 88-90, 94, 95 n, 98, 253
- Scorza, Sinibaldo 178 n, 191 n
- Sementi, Gian Giacomo 70
- Sesia, Dario 216
- Signorelli, Bruno 15, 219 n
- Simone da Corbetta 68
- Simonini, Francesco 191 n
- Sipriot, Casimiro 62
- Sirani, Elisabetta 70, 197 n
- Sodoma → Bazzi, Giovanni Antonio
- Solimena, Francesco 48, 59 n, 191 n
- Spagnoletto → Ribera, Jusepe de
- Spanzotti, Francesco 250
- Spanzotti, Giovanni Martino 12, 31, 39, 43, 57, 71, 110, 116-118, 122, 124-126, 127 n, 128-130, 132, 137-140, 142, 144-155, 208, 213, 225, 227, 229 n, 232, 236, 247, 248, 250
- Spanzotti, Pietro Antonio 152
- Spanzotti, Pietro Evasio 152
- Spinazzola, Vittorio 79
- Spione, Gelsomina 223 n
- Springer, Anton 122
- Stella, Fermo 225, 228 n
- Strehlke, Carl Brandon 15
- Striglioni, Giovanni Maria 191 n
- Strozzi, Bernardo 59 n, 60, 186, 191 n
- Suida, Wilhelm 66, 126, 128
- Supino, Iginio Benvenuto 109
- T
- Tabacchi, Paolo 90
- Tanzio da Varallo 112
- Taramelli, Antonio 91 n, 113, 253
- Tardito Amerio, Rosalba 217
- Tasnière, Georges 195
- Tassi, Agostino 213
- Tasso, Torquato 23, 28, 227
- Tavarone, Lazzaro 191 n
- Telluccini, Augusto 157 n

- Teniers, David il Giovane 69
 Tesio, Giacinto 58, 60
 Testi, Laudadeo 186, 187
 Tetti, G. 107, 246
 Thiébaud, Dominique 59 n
 Thieme, Ulrich 144
 Thode, Henry 66
 Thovez, Enrico 53
 Tiarini, Alessandro 180 n
 Tibone Moncassoli, Maria Luisa 216
 Tiepolo, Giovanni Battista 42, 69, 74, 133, 137, 180 n, 197, 230
 Tiepolo, Giovanni Domenico 170, 180 n
 Tiepolo, Lorenzo 180 n
 Tisi, Benvenuto 39
 Tiziano → Vecellio, Tiziano
 Toesca, Pietro 10, 61 n, 92, 95, 108, 109, 118, 119, 136, 146, 148, 150, 151, 153, 154, 156-158, 222, 253-255
 Toesca di Castellazzo, Gioachino 95
 Tomiato, Monica 160
 Tordella, Piera Giovanna 52 n
 Tortebat, François 197 n
 Trapolin, famiglia 190
 Travi, Antonio 180 n
 Trevisani, Angelo 180 n
 Triva, Antonio 89
 Trucchi, Antonio 228 n
 Turcotto, Giorgio 112
 Turletti, Casimiro 230 n
- U
- Ugolino da Parma 191 n
- Umberto I di Savoia, re d'Italia 166
 Umberto II di Savoia, re d'Italia 196, 197 n
 Usseglio, Leopoldo 173 n
- V
- Vacca Maggiolini, Ernesto 69
 Vaccari, Francesco 191 n
 Vacchetta, Giovanni 63, 82, 93, 99 n, 256
 Valentinis, Uberto 46
 Valperga, Luigi 191 n, 229
 Varallo, Franca 138 n
 Vassallo, Anton Maria 191 n
 Vassellieu, B.D. 228
 Vecellio, Tiziano 39, 228
 Velasquez, Diego 49, 69
 Venturi, Adolfo 10, 11, 24, 25 n, 27-30, 35-38, 39 n, 40-44, 46, 48, 50-52, 54-56, 61, 62, 66, 87, 88, 94, 107-110, 111 n, 113 n, 114, 129, 133 n, 136, 142, 145-148, 153, 156, 165, 166 n, 167, 169, 172, 173, 176, 177, 180 n, 181 n, 235, 253, 255
 Venturi, Lionello 67, 72 n, 74, 83, 102, 103, 138 n, 156, 157, 201, 253, 255
 Verdussen, Jan Peeter 69
 Vermeheren, Augusto 253
 Vermeheren, Otto 77, 79, 253, 254
 Vermeylen, August 107
 Vernazza, Giuseppe 20, 25, 32, 110, 206
 Veronese → Caliari, Paolo
 Verzone, Paolo 210
 Viale, Vittorio 209-213, 214 n, 215, 229 n

Viazi, Cesare 135, 230 n
 Vico, Giovanni 20, 35, 148, 160, 161, 163-165, 167, 172, 180
 Vighi, Giacomo *detto* Argenta 28
 Vignola → Barozzi, Giacomo
 Vignon, Henry 98
 Villa, famiglia 64, 65
 Villa, signor 178 n
 Villamena, Francesco 191 n
 Villari, Pasquale 25, 87
 Viora di Bastide, Mario 216 n
 Vittorio Amedeo I, duca di Savoia 208
 Vittorio Amedeo III, re di Sardegna 98
 Vivarini, Bartolomeo 45
 Vliet, Jan Georg van der 197 n
 Volpato, Giovanni 159-161, 164
 Vos, Paul de 81
 Vouet, Simon 197 n

W

Waetzoldt, Wilhelm 107
 Warburg, Aby 64, 65, 107, 253
 Wauters, Alphonse Jules 67
 Weale, William H. James 67
 Weber, Siegfried 127, 129-132, 140, 141 n, 144, 146, 148-151, 205, 227, 247, 249
 Wedepohl, Claudia 15
 Wentworth Beaumont, Blakett 140
 Weyden, Rogier Van der 70
 Witz, Conrad 141
 Wöermann, Karl 68

Wuchters, Abraham 64, 102
 Wurzbach, Alfred von 67

Z

Zanetti, Anton Maria 192 n, 230
 Zani, Pietro 181, 183, 189
 Zelotti, Battista 192 n, 230, 251
 Zenale, Bernardino 126
 Zennaro, Giovanni 96, 97, 254
 Zuccarelli, Francesco 192 n
 Zuccari, Federico 213
 Zucchi, Mario 75, 76, 193, 194, 196, 197 n

