

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

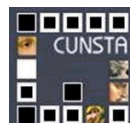
*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# «Interferenze culturali» per la Storia dell'Arte a Genova. Giusta Nicco Fasola (1901-1960) ed Ezia Gavazza (1928-2019)

Andrea Leonardi\*

## *Abstract*

Giusta Nicco Fasola (1901-1960) ed Ezia Gavazza (1928-2019), entrambe piemontesi, sono due donne che a Genova hanno sviluppato le loro carriere, entrambe segnate dalla passione per la storia dell'arte, con la prima nel ruolo di maestra prediletta della seconda. Vuole il caso che Giusta si fosse laureata in filosofia a Torino nel 1922, proprio l'anno in cui Ugo Ojetti apriva al pubblico di Palazzo Pitti la “Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento”. Ancora nel 1990 Gavazza avrebbe criticato quell'evento, sulla scorta delle ‘note’ di Roberto Longhi, ma lo intese anche come propedeutico alla successiva “Mostra di pittori genovesi del Seicento e Settecento” (Genova 1938), da lei considerata come «il primo atto critico» su cui fondare (o rifondare) un'intera stagione di ricerca. Pur con una diversa intensità, le due studiose hanno trovato quindi nel XVII e nel XVIII secolo uno dei motivi di «interferenza culturale» che la proposta intende sondare.

Giusta Nicco Fasola (1901-1960) and Ezia Gavazza (1928-2019), both from Piedmont, are two women who developed their careers in Genoa, both marked by a passion for the history of art, with the former in the role of teacher favorite of the second. It so happens that

\* Andrea Leonardi, Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, piazza Umberto I 1, Palazzo Ateneo, 70122 Bari, e-mail: andrea.leonardi@uniba.it.

Giusta graduated in philosophy in Turin in 1922, the same year when Ugo Ojetti opened the great “Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento” to the public at Palazzo Pitti. Still in 1990 Gavazza would have criticized that event, on the basis of Roberto Longhi’s ‘notes’, but he also understood it as a prerequisite for the subsequent “Mostra di pittori genovesi del Seicento e Settecento” (Genoa 1938), which she considered as «the first critical act» on which to found (or re-establish) an entire season of research. Although with a different intensity, the two scholars therefore found in the seventeenth and eighteenth centuries one of the reasons for «cultural interference» that the proposal intends to investigate.

Giusta Nicco Fasola (1901-1960) da un lato ed Ezia Gavazza (1928-2019) dall’altro, entrambe piemontesi, sono due donne che a Genova hanno sviluppato carriere molto diverse, ma entrambe segnate dalla passione per la storia dell’arte, con la prima nel ruolo di maestra prediletta della seconda accanto ad Adolfo Venturi, Mario Salmi, Gèza de Francovich, una rete senza barriere di metodo poi allargata a studiosi come Edoardo Arslan, Pasquale Rotondi, Eugenio Battisti, Giulio Carlo Argan, Giuliano Briganti<sup>1</sup>. Esse condivisero anche l’attenzione per la politica: Nicco Fasola negli anni difficili del secondo conflitto mondiale e dell’immediato dopoguerra, iscritta prima al Partito Nazionale Fascista (1933-1943), fu poi nel Comitato toscano di Liberazione Nazionale insieme a Carlo Ludovico Ragghianti ed Ernesto Codignola, quindi nel Partito d’Azione, infine in quello Socialista<sup>2</sup>; Gavazza tra le file di quello Comunista, nella fase del boom economico postbellico, del ‘miracolo italiano’ poi incupitosi negli anni di piombo, impegno però mai ideologico, il suo, tanto da ricevere continua e attenta vicinanza anche da personalità del ‘capitale’ come l’imprenditore e collezionista Aldo Zerbone<sup>3</sup>.

Gli esiti della loro ricerca certo sono stati molto diversi: l’una, Nicco Fasola, con le grandi monografie d’artista (*Jacopo della Quercia*, 1934; *Nicola Pisano, orientamenti del gusto italiano*, 1940; *Piero della Francesca*, 1942; *Pontormo o del Cinquecento*, 1948); l’altra, Gavazza, con i macroproblemi dello *splendor* laico e religioso dell’universo barocco (*La Grande decorazione a Genova*, 1974; *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel ‘600*, 1989; *Genova nell’età barocca*, 1992). Studi, quelli di Gavazza<sup>4</sup>, tra l’altro ben restituiti dalle sue carte d’archivio che ora si conservano nei locali di Palazzo Balbi-Senarega, a raccontare l’architettura di passioni viscerali come quella

<sup>1</sup> Rotondi Terminiello 2003.

<sup>2</sup> *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola* 1964; Bonsanti 2014; Santolomazza 2015.

<sup>3</sup> Gavazza, Magnani, Rotondi Terminiello 2000.

<sup>4</sup> Sulla stagione di ricerca promossa da Ezia Gavazza si rimanda a Sciolla 2003, pp. 21-30, che ne sottolinea il procedere nei suoi “molteplici aspetti: i protagonisti e i comprimari; gli artisti forestieri e quelli locali; la pittura da cavalletto con la grande decorazione; il disegno e il rapporto dipinto-architettura-spazio nei fastosi cantieri; i temi iconografici impiegati e il loro significato simbolico; le tecniche utilizzate e le committenze; infine il collezionismo e la fruizione”.

per Valerio Castello (fig. 1), dei contatti con altri studiosi italiani e stranieri (fig. 2), di ricerche condotte in spazi iconici come i mezzanini affrescati di Palazzo Rosso, tra le cassettiere e le luci disegnate da Franco Albini (fig. 3)<sup>5</sup>. Nonostante la diversità d'interessi, a ben vedere esiste però tra le due un punto di contatto, o se si vuole di «interferenza culturale» per dirla con Gavazza<sup>6</sup>, rappresentato da un certo tipo di Seicento (e poi ancora di Settecento) che ha attraversato alcuni dei momenti espositivi tra i più significanti del XX secolo e che si vedrà – in estrema sintesi – ha intersecato pure le loro esistenze.

### 1. *Giusta Nicco Fasola e le mostre: Firenze 1922, Genova 1949, Milano 1951*

Vuole il caso che Giusta Nicco Fasola si fosse laureata in filosofia a Torino nel 1922: è l'anno della marcia su Roma (il 28 di ottobre), ma è anche quello in cui Ugo Ojetti apriva al pubblico di Palazzo Pitti (il 20 di aprile) la mastodontica “Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento”<sup>7</sup>. Due ‘eventi’ ovviamente molto diversi tra loro, ma di cui è ricorso per entrambi il centenario proprio nel 2022. Com'è noto, la mostra di Ojetti diede vita a un modello scientifico e operativo messo poi al servizio della politica culturale del fascismo; Ojetti lo fece nella Firenze dove Giusta arrivò per insegnare e per sposarsi nel 1934 con Cesare Fasola, il ‘salvatore’ degli Uffizi e di larga parte del patrimonio artistico della comunità ebraica cittadina<sup>8</sup>.

A Firenze, per la prima volta nel Novecento, gli esperti – tra cui un giovane Roberto Longhi allora «pronto a servire» non solo la causa ogettiana<sup>9</sup> – avrebbero raccontato delle ‘storie pittoriche’ regionali, ivi inclusa quella genovese che qui interessa, così come già si era iniziato a fare con la “Mostra del Ritratto Italiano” del 1911 e come sarebbe avvenuto di nuovo, nel 1931, con la “Mostra del Giardino Italiano”, entrambe allestite a Palazzo Vecchio su iniziativa sempre dell'onnipresente Ojetti. Scorrendo entrambe le edizioni del catalogo del 1922<sup>10</sup>, si viene a conoscenza di come i membri della Commissione esecutiva della rassegna (Carlo Gamba, Giovanni Poggi, Nello Tarchiani, Luigi Dami

<sup>5</sup> A Genova, l'Archivio “Ezia Gavazza” (d'ora in poi GAEG) presso l'Ateneo cittadino è ancora in fase di riordino.

<sup>6</sup> Gavazza 1990, p. 19.

<sup>7</sup> Nell'ambito di una davvero vasta pubblicistica, rimane pur sempre fondamentale il saggio di Mazzocca 1975. Si veda ora anche Leonardi, in corso di stampa/a, con precedente bibliografia.

<sup>8</sup> Graziati, Brodavan 2012.

<sup>9</sup> Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in poi ASCFi), *Mostra della pittura Italiana del Sei e Settecento*, cartella “Roberto Longhi”, *Lettera di Roberto Longhi a Ugo Ojetti*, 14 dicembre 1921, per cui si rimanda a Leonardi 2016, p. 53, nota 31.

<sup>10</sup> Tarchiani 1922a e 1922b.

e Raffaello Bacci) avessero trovato posto innanzitutto a ventuno dipinti di Bernardo Strozzi, tutti esposti in chiave ‘monografica’ nella cosiddetta Sala Verde o Sala della Guardia, la IV della mostra, al primo piano di Palazzo Pitti<sup>11</sup>.

Un’ulteriore folta rappresentanza ligure venne sistemata in altri tre ambienti al secondo livello, andando così a comporre un insieme di ulteriori sessantatré opere – praticamente un’altra ‘mostra nella mostra’ – dove spiccavano, in particolare, le sette di Grechetto, le sei di Valerio Castello e le ben diciotto di Alessandro Magnasco<sup>12</sup>. Queste ultime in particolare erano la plastica rappresentazione del crescente successo internazionale del ‘Lissandrino’, che, progressivamente, si andò a concretizzare con le diverse esposizioni allestite in Europa (Düsseldorf, “Alessandro Magnasco, Galleria A. Flechtheim”, 1920; Parigi, “Alessandro Magnasco”, Galleria Sambon, 1929; Vienna, “Italienische Barockmalerei”, 1937), negli Stati Uniti (New York, “European paintings and sculptures from 1300-1800”, 1939) e, soprattutto, con gli studi di Benno Geiger<sup>13</sup>.

Proprio in relazione a Magnasco, vale la pena di valutare come lui e il suo *Trattenimento in un giardino d’Albaro* fossero stati recepiti nella residenza già dei Medici-Lorena, poi dismessa dai Savoia (1919). In prima battuta, possiamo farlo tramite un’altra donna storica dell’arte, fiorentina di nascita e praticamente coetanea di Nicco Fasola: si tratta di Margherita Nugent (1891-1954)<sup>14</sup>, nobildonna italo-irlandese, contessa di Irsina in Basilicata (titolo e possedimenti che le erano pervenuti per il tramite del ramo materno dei Riaro-Sforza), eclettica collezionista che donò alcune opere e suppellettili alle raccolte di Palazzo Pitti e del Bargello, giunta in visita anche a Genova, ma, soprattutto, assidua frequentatrice di esposizioni all’estero e in Italia, tra cui la menzionata “Mostra del ritratto italiano”, alla quale, già nel 1912, aveva dedicato un primo zibaldone di *Note e Impressioni*<sup>15</sup>. In un’altra sua opera a tema espositivo, in assoluto la più verbosa e monumentale (*Alla mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*), pubblicata in due tempi nella seconda metà degli anni Venti<sup>16</sup>, ma già nel 1926 segnalata dall’editorial board

<sup>11</sup> Leonardi 2016, pp. 115-116 (fig. 4).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Il Geiger diede alle stampe diversi contributi monografici sull’artista genovese, il primo pubblicato a Berlino nel 1914, il secondo a Vienna nel 1923, il terzo nel 1945 dedicato ai soli disegni e il quarto, monumentale, nel 1949, edito a Bergamo; senza contare i suoi articoli apparsi su riviste come «Belvedere» (*Beiträge zum Katalog der Werke von Magnasco*, III, 1923, pp. 29-43), «Pantheon» (*Beitrag zu Magnasco*, XI, 1938, pp. 283-285) ed «Emporium» (*Magnasco affreschista a Brignano*, CVII, 1948, pp. 211-217). Per un profilo dello studioso si veda Zambon, Geiger Ariè 2007, oltre al contributo di Franchini 2000, pp. 251-256. In generale, per la fortuna critica del Magnasco, si rimanda ancora al contributo di Geddo 1996, pp. 39-50.

<sup>14</sup> Leonardi (con De Sandi) 2018.

<sup>15</sup> Nugent 1912.

<sup>16</sup> Nugent I, 1925; II, 1930.

del *Burlington Magazine* (fig. 4)<sup>17</sup>, Nugent si dimostrò molto attenta a Magnasco e, in particolare, al suo *Trattenimento*, cioè il lavoro sin da allora se non tra i più noti di questo artista, di sicuro tra i più richiesti per le esposizioni block-buster<sup>18</sup>.

Nell'anno in cui Giusta si addottorava a Torino, Nugent ne scrisse quindi sulla base sia di quello che aveva letto (la monografia di Armando Ferri, gli articoli di Giorgio Nicodemi, Paolo d'Ancona e Raffaele Calzini)<sup>19</sup>, sia di quanto aveva sostenuto Ogetti, convinto del legame di Magnasco con la scuola pittorica veneta<sup>20</sup>, sia, ancora, di ciò che aveva visto nei tre mesi di quotidiane visite alla mostra di Firenze del '22:

con la Scena patrizia in un giardino (Galleria di Palazzo Bianco, Genova) Magnasco tocca forse la più acuta antitesi che il costume del secolo ci offra, e la tocca con tale grazia, con tale mollezza, quasi un raggio di luna tremolante sfiorasse di quelle snelle e leggere figure i rasi, i capelli incipriati, le trine nel giardino, moderato dalle cesoie, tra balaustre, urne e fiori, e il nereggiare dei cipressi contro una campagna ondeggiante d'uliveti. Eppure in quella campagna a colline, verde, bruna, grigia, in quel cielo pallido slavato v'è qualche cosa che precorre il Bellotto (...). Indimenticabile è la scena che si svolge davanti. Ed ha ben ragione Ugo Ogetti, quando, fra i più sicuri capolavori del "misterioso genovese" dalla "maestria di prestigiatore" pone primo questa "merenda in giardino" e parla della resurrezione veneziana, conclusione logica non miracolo fulmineo esclamando: "Feti, Strozzi, Crespi, Magnasco, Ricci, Piazzetta, Tiepolo e Guardi ritrovano i loro antenati in un albero genealogico in cui Genova, Roma, Bologna hanno tra fronde d'alloro il loro nome. Venezia diventa la serra calda, tutta lusso, musica, teatro, galanteria, da cui l'albero, rotti i ripari, lancerà contro un cielo azzurro, tra sospiri di nuvole leggere, il suo fiore supremo<sup>21</sup>.

Il *Trattenimento* del «misterioso genovese» descritto da Nugent all'esposizione del 1922, con tanto di rimando ai giardini di Liguria cantati nelle carducciane *Odi Barbare (Lo scoglio di Quarto)*<sup>22</sup>, è il dipinto che continuò poi a

<sup>17</sup> *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 48, No. 274 (Jan., 1926), p. 53, per la recensione che sembrerebbe firmata dalla redazione (E.B. = *Editorial Board*). Tale aspetto, che pare significativo, si aggiunge a quanto in De Sandi 2020 e Id. 2022.

<sup>18</sup> Nel 1929, ad esempio, ritroveremo il 'Trattenimento' anche a Venezia per la mostra sul *Settecento Italiano* e, nel 1931 di nuovo a Firenze per la *Mostra del Giardino Italiano*, poi ancora a Londra (*Exhibition of Italian Art 1200-1900*, 1930) e a Parigi (*Exposition de l'Art Italien*, 1935). Si vedano Leonardi 2011, pp. 105-106 e Id. 2020, pp. 47-63.

<sup>19</sup> Ferri 1922; Nicodemi 1922; D'Ancona 1922; Calzini 1922.

<sup>20</sup> Nugent 1925-1930, I, p. 364. Per Ogetti si veda in ASCFi, *Cerimonie, festeggiamenti ed esposizioni, Mostra della Pittura Italiana del '600 e del '700*, busta 5075, U. Ogetti, *La mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento. Relazione del presidente della commissione esecutiva*, Firenze, 6 novembre 1922.

<sup>21</sup> Nugent 1925-1930, I, pp. 1 (per le tempistiche delle sue visite) e 368 (per Magnasco).

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 369: «Boschi di lauro/frondeggiano dietro spirando/effluvi e murmuri ne la sera»; Superba ardeva di lumi e cantici/nel mar morenti lontano Genova/al vespro lunare dal suo/arco marmoreo di palagi».

giocare un ruolo protagonista anche nella nuova fase post bellica delle mostre, questa volta ‘di ricerca’, tra cui va annoverata almeno quella allestita nel 1949 a Genova in un Palazzo Bianco rimesso in piedi dal Genio Civile, ma non ancora riconfigurato per mano di Albini e di Caterina Marcenaro<sup>23</sup>. L’esposizione, curata dal goriziano Antonio Morassi con un occhio a quella che era stata allestita a Parigi – nel 1937 – su Vincent van Gogh (presso il Palais de Tokio)<sup>24</sup>, venne recensita proprio da Fasola mettendo in luce gli ascendenti dell’artista: tanto quelli del Seicento genovese, che sarebbero poi diventati l’asse portante delle ricerche di Ezia Gavazza (Valerio Castello, Grechetto), quanto quelli del Settecento veneto, mediati attraverso l’ambito milanese (Sebastiano Ricci)<sup>25</sup>, che sempre Gavazza cominciò poi a elaborare seguendo le lezioni di Lionello Venturi sulla *Pittura del Settecento* (fig. 5), quelle da lui tenute presso l’ateneo romano nell’anno accademico 1952-’53<sup>26</sup>.

Sullo stesso larghissimo paesaggio di Albaro, per il percorso di Magnasco e per la pittura moderna un elemento «singolarmente nuovo» (la citazione è dal catalogo del ’49<sup>27</sup>), Fasola tornò dunque anche lei, come già Nugent, vedendovi finalmente una «gioia» nel mondo tormentato del ‘Lissandrino’ e in quello del suo tempo (fig. 6)<sup>28</sup>. Nel caso di Fasola poi, con livelli di «libertà» che lei giudicò degni dell’altrettanto inquieto artista olandese (Van Gogh) preso a riferimento da Morassi:

Questo larghissimo paesaggio, disteso nella composizione apparentemente più semplice del solito, quasi con l’indifferenza del panorama, è una tale gioia nel mondo tormentato del Magnasco e nel suo tempo. Le figurette che danno pretesto al quadro non sono che piccola parte, nella zona inferiore, ed è straordinario come essendo all’aperto diano così l’impressione di essere in luogo raccolto e intimo, e senza alcuna frivolezza. Un muro diroccato in cima, non per gusto di rovine ma per non isolare né definire troppo, distingue i personaggi dalla campagna aperta, senza separarli. C’è appena posto per il cielo. Il

<sup>23</sup> Leonardi 2016, pp. 113-144.

<sup>24</sup> Il progetto della mostra è in *Ivi*, pp. 179-181, dove si trascrive quanto in Archivio Storico del Comune di Genova, Fondo Belle Arti, cartella “Genova 1949”, n. 132/3. Prot. 1070, Oggetto: *Mostra Magnasco. Organizzazione mostra. Antonio Morassi, Progetto per una mostra commemorativa di Alessandro Magnasco da tenere a Genova nel 1949*, 9 novembre 1948

<sup>25</sup> Fasola 1950: «Quella che la Soprintendenza alle Gallerie e il Comune di Genova hanno ordinato, con signorilità e chiarezza, a Palazzo Bianco, con un buon numero delle opere più significative, e delle discusse, da cui ogni aspetto del pittore veniva rappresentato, è stata anche tale riguardo utilissima. La letteratura critica ultima appunta l’interesse sulla formazione del Magnasco, intendendo a quali pittori e ambienti artistici si appoggi la sua prima attività, e mette in valore gli ascendenti genovesi, Valerio Castello e Gio Benedetto Castiglione soprattutto, come anche l’avvicinamento con Sebastiano Ricci avvenuto a Milano».

<sup>26</sup> Venturi 1952-’53 (GAEG, cartella “Francesco Maria Balbi – Gallerie”). In queste lezioni non mancarono naturalmente anche gli affondi genovesi (pp. 148-153), che Gavazza però non sembra ricordare nel suo volume sul Settecento a Genova e in Liguria (Gavazza, Magnani 2000).

<sup>27</sup> Morassi 1949, pp. 15-22.

<sup>28</sup> Fasola 1950, p. 236.



fondo collinoso è avvicinato per necessità analoga a quella di Cezanne, qui con succedersi legato di zone parallele ma con soluzioni libere. Non c'è più traccia di vedutismo romantico né di spazio vuoto o indifferente, in alto né in basso. Un toccare leggero, sottile come a questo tempo non ne conosciamo, annota con rapidità queste figurette eleganti e i loro rapporti rapidi e delicati, le vesti e gli oggetti e in questo piano base prevalgono colori caldi e preziosi i cui passaggi di nota sono suddivisi senza fine. Ma il colore generale è di riposato verdebruno e di azzurrognolo, dove le note più vive si inseriscono senza frammentarietà. La ripartizione dei campi ha ritmi e ampiezze giustissime, dove la vegetazione si allarga tutta in colore e in libertà di pennellate degna di Van Gogh; le case sono pensate in mobili blocchetti madreperlacci scorrenti azzurro dai tetti. Il fondo diviene a un certo momento più importante del primo piano stesso, anzi queste distinzioni non sono più giuste per questo vero spazio-piano pittorico, sostanziato dalle cose che contiene, della luce del colore. Il rettangolo assai schiacciato, per nulla decorativo, è uno schema felice di partenza; la composizione non è più fatta di gruppi o figure dentro una struttura preliminare, ma è fatta di trapassi e tremiti continui inseriti nel colore. Il dramma non sta più nel soggetto, né in figure eccezionali, in tempeste, ma è comunicato alle cose, vivo nell'universo sotto l'aspetto più tranquillo come solo si può scoprire al termine di una lunga esperienza sofferta<sup>29</sup>.

Pare inoltre utile notare come, di recente, il medesimo quadro sia stato protagonista finale anche del "Superbarocco" genovese a Roma<sup>30</sup>. Un divenire nemmeno troppo in movimento quello andato in scena alle Scuderie del Quirinale, con un racconto letteralmente 'squadernato' da Rubens, sino appunto a Magnasco, che, prima di diventare «imprevedibile» nella mostra del 2022, già era stato «misterioso» a Firenze nel 1922 e «singolarmente nuovo» a Genova nel 1949. Il tutto a dimostrazione di una certa continuità critica e storiografica, utile a definire una volta di più il fenomeno 'mostre': nel caso dell'inedito binomio 'Firenze '22/Roma '22', si tratta di un aspetto che poi è possibile mettere a sistema persino con le scelte di marketing ferroviario (fig. 7)<sup>31</sup>, oggi come allora sempre espressione del tentativo mai davvero risolto – nell'Italia pre e post bellica, del XX e del XXI secolo – di saldare arte, spettacolo e turismo<sup>32</sup>.

Rimanendo ancora sull'esposizione del 1922, è noto come fosse stato previsto che, accanto alle sezioni regionali, miscellanee, trovassero posto quelle dedicate a singole personalità. Così come per altri artisti, vi fu quindi anche quella riservata al lombardo Caravaggio<sup>33</sup>, pure lui documentato con un *corpus* di opere molto consistente (ventisei tele tra autografe o attribuite) e solo di

<sup>29</sup> Ivi, p. 236.

<sup>30</sup> Bober, Boccardo, Boggero 2022, in particolare si veda la sezione *Un epilogo imprevedibile: Alessandro Magnasco*.

<sup>31</sup> Circa le iniziative 'ferroviarie' è gustosa la coincidenza tra le riduzioni pensate per la mostra di Firenze del 1922 e quanto organizzato per l'inaugurazione della mostra di Roma del 2022, che ha visto i curatori e il loro staff tornare dalla capitale a Genova a bordo di uno storico 'Arlecchino' appositamente noleggiato.

<sup>32</sup> Medina Lasansky 2004.

<sup>33</sup> Casati 2020.

poco superiore a quelle messe insieme per illustrare il ‘Lissandrino’ (diciotto) o il cosiddetto ‘cappuccino’ (ventuno)<sup>34</sup>. Proprio Merisi costituisce un secondo elemento che andrà a ‘interferire’ con le vicende che qui interessano, questa volta nell’Italia liberata del 1951 che fu il momento di un’altra esposizione d’importanza assoluta, quella sul “Caravaggio” curata da Longhi<sup>35</sup>. L’anno è lo stesso in cui Fasola pubblicò il suo *Caravaggio anticaravaggesco* (fig. 8)<sup>36</sup> che, come il contemporaneo evento di Milano, si affrancò con decisione dalla «festa dell’arte» allestita a Firenze nella ricordata Sala delle Nicchie (o Sala III) di Palazzo Pitti<sup>37</sup>.

Fasola diede alle stampe il risultato di una visita, in questo caso alla mostra di Milano chiusa – al pari delle esposizioni di Ogetti descritte da Nugent – con un vero e proprio trionfo di pubblico, «mezzo milione di persone»<sup>38</sup>. Fasola si chiese soprattutto chi tra questa folla di visitatori fosse stato «meglio disposto a comprendere» Merisi, tra quanti avevano «amato le opere esposte a Milano solo per la loro evidenza oggettiva, narrativa», o tra i «critici inclini a fare di Michelangelo da Caravaggio l’iniziatore della pittura ‘pittorica’, pretesto privo di contenuto»<sup>39</sup>. Ad ogni modo, Fasola non avrebbe esitato a smantellare la «critica di venticinque anni fa», cioè quella successiva alla mostra del ’22 e in special modo incarnata da Venturi (Lionello) che, ancora nel 1925, aveva pubblicato una seconda edizione del suo *Caravaggio* uscito per la prima volta nel 1921<sup>40</sup>. A tal proposito e appoggiandosi all’opinione di Matteo Marangoni, Fasola si disse convinta che la critica per la quale il «realismo del Caravaggio era “programmatico”, era fuori dell’arte (L. Venturi); era “in tutta la storia dell’arte il giudizio più avventato e inesatto” (Marangoni)»<sup>41</sup>.

<sup>34</sup> Leonardi (con De Sandi) 2018.

<sup>35</sup> Aiello 2019.

<sup>36</sup> Nicco Fasola 1951.

<sup>37</sup> Nugent 1925-1930, I, pp. 29-49. Le opere descritte dall’autrice sono le seguenti: *Vocazione di san Matteo*, *San Matteo e l’angelo*, *Martirio di san Matteo*, dalla chiesa di San Luigi dei Francesi; *Martirio di san Pietro*, *La caduta o Conversione di san Paolo*, dalla chiesa di Santa Maria del Popolo; la *Madonna dei Palafrenieri*, un *San Girolamo* e un *David*, dalla Regia Galleria Borghese; la *Madonna di Loreto*, dalla chiesa di Sant’Agostino di Roma; la *Morte della Vergine*, dal Museo del Louvre; la *Cena in Emmaus*, dalla collezione del marchese Patrizi di Roma; l’*Amore vittorioso*, dal Friederich Kaiser Museum di Berlino; l’*Amore dormiente*, la *Medusa*, il *Bacco ebbro* e l’*Abramo e Isacco* dalla Regia Galleria degli Uffizi; il *Narciso* dalla Regia Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma; un *Suonatore di liuto* dalla Pinacoteca di Torino; un *San Giovanni Battista* dalla Offentliche Kunstmuseum di Basilea; un *David*, una *Santa Cecilia* e una *Vergine con sant’Anna* dalla Galleria Spada di Roma; il *San Francesco in meditazione* della chiesa dei Cappuccini di Roma; una *Santa Caterina* dalla collezione Barberini di Roma, e infine, *La buona ventura* dalla Regia Galleria Estense di Modena.

<sup>38</sup> Nicco Fasola 1951, p. 1.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Venturi 1925.

<sup>41</sup> Fasola 1951, p. 2, che cita Venturi 1921 e Marangoni 1922.

## 2. Genova: da Giusta Nicco Fasola a Ezia Gavazza

Non bisogna pensare che Giusta Nicco Fasola fosse completamente disinteressata ai fatti artistici della Superba cui, comunque, suo malgrado e quasi paradossalmente, nemmeno il Merisi fu estraneo sino al Novecento, come dimostra la vicenda dell'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco 'grande' assente dalla *kermesse* meneghina del '51<sup>42</sup>. Sebbene in misura decisamente meno assidua di Ezia Gavazza, Fasola ha contribuito alla 'causa' della storia dell'arte dei genovesi con l'originalità tutta forestiera di cui anche Johnatan Bober ha rivendicato di recente l'utilità, proprio nel catalogo della 'supermostra' romana<sup>43</sup>. Da questo punto di vista e al netto delle sue mai banali considerazioni sull'esposizione dedicata a Magnasco del 1949, la studiosa di Torino certo esula dallo specifico delle indagini sul barocco della Repubblica che, secondo un pungente Bober, nei decenni si «sono state condotte da numerosi ricercatori», ma «prevalentemente in ambito locale»<sup>44</sup>. Pur essendo quella di Bober una visione chiaramente di parte, è vero però che si tratta anche di un'intelligente provocazione, che, estendendola, consente di annoverare Fasola (come del resto Gavazza) nel «limitato numero di non genovesi che hanno contribuito alla comprensione della produzione artistica della Superba nella sua ricca e intrigante articolazione»<sup>45</sup>.

Una conferma di tale lettura, la si ritrova nell'anno in cui – il 1956 – presso l'Accademia Ligustica si apriva l'ennesima grande esposizione, questa volta dedicata al capostipite degli artisti genovesi di età moderna, quella su “Luca Cambiaso”, che poté contare sull'allestimento (fig. 9) di un pittore, Eugenio Carmi, chiaramente infatuato delle novità albiniane (il nuovo Palazzo Bianco era stato aperto solo cinque anni prima)<sup>46</sup>. In questa circostanza, sulla rivista *Architettura* e a muovere dalle grandi monografie d'artista di cui fu autrice, nonché della sua attenzione per il costruito non solo storico (la recensione al 'cemento armato' di Pier Luigi Nervi è lì a dimostrarlo<sup>47</sup>), Fasola pubblicò un intervento dedicato a un oggetto genovese di proporzioni colossali, la basilica di Carignano, realizzata su progetto di un forestiero come il perugino Galeazzo Alessi<sup>48</sup>. In questa circostanza e ben prima del convegno del 1974, la studiosa pose quindi l'accento sul valore urbanistico della struttura<sup>49</sup>. Questa venne letta da Fasola come quella di un edificio pensato per una visione

<sup>42</sup> Leonardi 2016, pp. 37-55; Id. 2022a.

<sup>43</sup> Bober 2022, pp. 79-104.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Marcenaro 1956. Leonardi 2016, pp. 130-131 (fig. 11).

<sup>47</sup> Nicco Fasola 1946.

<sup>48</sup> Nicco Fasola 1956.

<sup>49</sup> Leonardi, in corso di stampa/b.

a distanza, giungendo a coglierne il significato in rapporto ad una spazialità sì propriamente cinquecentesca, vale a dire quella che ebbe il suo riflesso più immediato proprio nella cultura figurativa di Cambiaso (e anche in quella di altri artisti come Gio Battista Castello detto il Bergamasco), ma poi rivelatasi a pieno servizio proprio del barocco di cui sopra con gli interventi di un altro straniero, il francese Pierre Puget<sup>50</sup>.

Puget è stato il protagonista di una delle due mostre del 1995 – nello specifico quella organizzata tra Genova e Marsiglia – che hanno visto Ezia Gavazza tra i protagonisti (l'altra fu quella dedicata a “Bernardo Strozzi”)<sup>51</sup>. L'esposizione su Puget è stata uno dei diversi momenti che hanno segnato un decennio davvero fecondo per Gavazza, la quale, poco prima di un'altra esperienza altrettanto fondativa come “Genova nell'età barocca” (a informare un 1992 ora impensabile perché dedicato al ‘coloniale’ Cristoforo Colombo ormai piegato dalla *cancel culture*)<sup>52</sup>, invece sentì l'esigenza di riprendere in mano direttamente l'indiscusso ‘capolavoro’ di Ogetti del 1922. Lo fece proprio all'inizio degli anni Novanta, dalle pagine dedicate alla storia della fortuna critica di un nuovo linguaggio figurativo, quello genovese della seconda metà del XVII secolo, fatto di protagonisti creatori e di comprimari al seguito, a introduzione di un libro metodologicamente complesso come *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*<sup>53</sup>.

### 3. Ezia Gavazza e le mostre: Firenze 1922, Genova 1938

Ezia Gavazza si è dedicata al tema largo delle mostre sulla scorta delle ‘note’ di Roberto Longhi che, lo si è accennato, da giovane studioso aveva collaborato con passione all'esposizione del '22 (lo dimostra il lungo elenco inoltrato a Ugo Ogetti per consigliargli le opere più utili<sup>54</sup>) e che, solo a posteriori, ne avrebbe denunciato i limiti: un intervento a gamba tesa, quello fatto dal celebre storico dell'arte, giocato nella circostanza della trascrizione dei suoi appunti sull'argomento, in vista della loro pubblicazione nell'antologia degli *Scritti giovanili* del 1961<sup>55</sup>. Siamo al 1° gennaio del 1959, in Italia è una fase dove l'astio tra vincitori e vinti ancora appariva come il sentimento dominante, il tutto reso ancora più evidente dalle parole riservate da Longhi al presidente dell'allora Commissione Esecutiva, Ogetti appunto, per lui «uomo

<sup>50</sup> Rotondi Terminiello 1995, pp. 62-73.

<sup>51</sup> *Pierre Puget* 1995; Gavazza, Nepi Sciré, Rotondi Terminiello 1995.

<sup>52</sup> Gavazza, Rotondi Terminiello 1992.

<sup>53</sup> Gavazza, Lamera, Magnani 1990, p. 14.

<sup>54</sup> Leonardi 2016, pp. 176-179; 2022a, pp. 113-134.

<sup>55</sup> Longhi 1961.

sensibilissimo alle bave vaganti del gusto e, in particolare, commosso dalla prima insorgenza degli studi caravaggeschi», buttatosi «prontamente ad ordinare la grande mostra seicentesca di Palazzo Pitti che finì per dilatarsi anche al Settecento»<sup>56</sup>.

Tuttavia, senza farsi troppo intimidire dai rancorosi strali di Longhi, la studiosa di Pozzolo Formigaro, pur leggendo l'episodio del '22 con le consuete lenti 'corporative' che solo Francis Haskell riuscirà poi a dismettere<sup>57</sup>, comunque seppe inquadrarlo quale momento propedeutico alla successiva "Mostra di pittori genovesi del Seicento e Settecento" (1938)<sup>58</sup>, allestita nel Palazzo Reale di Genova da Orlando Grosso, direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune dal 1909 e sino al 1948, prima attaccato da Anna Banti per non averle aperto i depositi di Palazzo Bianco nel 1921 e poi ancora da Longhi nel 1954 (sostanzialmente per lo stesso motivo)<sup>59</sup>. Quella del '38 era l'esposizione che aveva visto Longhi medesimo tra i prestatori, egli infatti concesse un *Sansone e Dalila* di Gioacchino Assereto acquistato a Londra e da lui pubblicato già nel 1926 sulla rivista *Dedalo* fondata da Ogetti<sup>60</sup>. Peraltro, molti anni dopo, Longhi tornò ancora a riflettere sull'iniziativa del '38, prima per il suo «alto consiglio» circa «l'impostazione e alcune problematiche» della speculare mostra dei "Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700" (Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre-9 novembre 1969)<sup>61</sup>, si noti curata dalla stessa Marcenaro che di Grosso era stata la principale collaboratrice durante gli anni scomodi del Ventennio<sup>62</sup>, poi per la sua postuma *Genova Pittrice*<sup>63</sup>.

Ad ogni buon conto e pur con sfumature diverse, nel 1990 Gavazza ritiene la mostra di Grosso (fatta quando lei aveva poco meno di dieci anni) un passaggio esiziale per la conoscenza di una «scuola» come quella genovese, articolata tra grande decorazione e collezionismo:

La mostra genovese del 1938 è il primo atto critico a mettere in evidenza quei caratteri di originalità e di omogeneità culturale che circa un secolo e mezzo prima il Lanzi aveva individuato. Emerge infatti dal giudizio degli stessi ordinatori l'importanza di una scuola che a buon diritto si inserisce nel panorama degli intrecci culturali della Pittura del Seicento italiano. Acquistano presenza, assieme ai pittori, le loro linee di lavoro, quella dei decoratori e quella più specifica di pittori da cavalletto e le singole personalità dagli artisti rappresentati trovano uno spazio 'definito' nelle loro peculiarità essenziali. Ci riferiamo quindi alla mostra del 1938 per una prima sistematica documentazione espositiva

<sup>56</sup> Ivi, p. 493.

<sup>57</sup> Haskell 2000 (2008), p. 173, che definì la mostra del '22 «la prima rassegna internazionale importante tenuta dopo la prima Guerra Mondiale».

<sup>58</sup> Leonardi 2016, pp. 37-41.

<sup>59</sup> Per Banti: Sanguineti 2014, pp. 9-52. Su Longhi 1954: Leonardi 2022b, pp. 331-344.

<sup>60</sup> Longhi 1926-27, pp. 354-375; Leonardi 2016, pp. 45-46 (fig. 8).

<sup>61</sup> Marcenaro 1969. Su Longhi e la mostra del '69: Orlando 2000, pp. 266-275.

<sup>62</sup> Leonardi 2016.

<sup>63</sup> Longhi 1979, pp. 4-25.

della produzione pittorica del Seicento. Sono i singoli artisti a rappresentarne le punte emergenti con opere di qualità provenienti in massima parte dalle grandi collezioni e dalle antiche collocazioni a costituire un contesto ancora quasi intatto nella sua realtà storica, prima che nuove collocazioni o diversi passaggi di proprietà modificassero un tessuto ancora storicizzabile. Nonostante qualche concessione positiva alla mostra fiorentina, si legge la difficoltà di orientarsi nel panorama ancora intricato e poco esplorato della pittura genovese del Seicento, nelle parole di Giuseppe Delogu a introduzione del suo saggio su Valerio Castello del 1926 che, assieme ai contributi soprattutto di Mario Labò, di Orlando Grosso e dello stesso studioso, aprono il campo delle ricerche negli anni precedenti in quelli che seguono la mostra genovese del 1938, ricerche monografiche, in prevalenza, con sistematica esplorazione delle collezioni pubbliche e private, ancora sostanzialmente omogenee, e con il sussidio di documenti d'archivio. La mostra del 1938 segna l'avvio ad una operazione di individuazione degli artisti e alla definizione di un'area di convergenze e di intrecci culturali che la successiva esposizione del 1947 cerca di chiarire ponendo in luce la compresenza di due correnti, l'una naturalistico-descrittiva, l'altra decorativo-monumentale, un giudizio che tuttavia, già nel suo enunciato, evidenzia un limite poiché "è chiaro che con queste due correnti non si esaurisce il campo così ampio e vario della pittura genovese". E su questa impostazione critica di Antonio Morassi che si muovono gli studi che riassumono anche posizioni precedenti come quelle di W. Suida, di Orlando Grosso sui grandi decoratori e di Giuseppe Delogu sulla pittura di genere, vicina alla corrente del naturalismo. Quella che segue è una storia di intrecci critici che pone in evidenza momenti particolari o singole personalità<sup>64</sup>.

Certo per Gavazza l'evento del '38 fu un vero e proprio riscatto rispetto a quello del '22. Tuttavia e al contrario di Longhi, la studiosa ritenne possibile fare qualche «concessione positiva alla mostra fiorentina»<sup>65</sup>, anche in ragione del fatto che lei apparteneva ad un'altra generazione. Gavazza procedette in modo ellittico, per il tramite di uno dei primi esploratori della pittura genovese del Seicento insieme a Grosso e a Mario Labò, Giuseppe Delogu, colui che ne aveva scritto a introduzione del suo articolo su Valerio Castello (si ricorderà amatissimo da Gavazza) apparso nel 1926 sulla rivista *Emporium*: qui, Delogu si era riferito al '22 come al primo momento di una «visione panoramica della pittura genovese del 600, dalle radici lontane che si abbarbicano nel 500 agli insegnamenti di Perin del Vaga, alle ultime fronde che tremulano e svaniscono nel 700»<sup>66</sup>. In effetti, nella circostanza del '22, la partecipazione ligure guidata da Grosso non si era tradotta in un risultato scientificamente scadente, al contrario. Persino le 'note' longhiane erano state abbastanza benevole circa gli errori attributivi allora compiuti sui pittori genovesi, per lo più concentrate, ironia del destino, proprio su Magnasco e, per giunta, su dipinti che non erano pervenuti dalle raccolte pubbliche o private della città di Genova (competenza di Grosso essendo lui il presidente del comitato ligure per la mostra di Firenze),

<sup>64</sup> Gavazza 1990b, pp. 14-15.

<sup>65</sup> Ivi, p. 14.

<sup>66</sup> Delogu 1926, pp. 351-360.

ma da centri lombardi come Milano (Castello Sforzesco) e Brescia (Collezione Lechi), quindi fuori dalla sua “giurisdizione”<sup>67</sup>.

Le considerazioni di Gavazza possono pertanto ritenersi più che utili nell’ottica di una ‘pacificazione’, sino a comprendere l’ulteriore tassello fornito dalla “Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria” (Genova, Palazzo Reale), allestita nel 1947 da quel Morassi, soprintendente di Genova dal 1939 al 1949, che due anni dopo, lo si è visto, curò poi la rassegna su Magnasco di Palazzo Bianco, a sua volta recensita da Fasola<sup>68</sup>. L’esposizione del 1938 fu per Gavazza il punto da cui partire per fondare (o rifondare) un’intera stagione o «spazio» di ricerca, quest’ultimo si noti un termine ricorrente nel suo immaginario di lavoro che, solo l’anno prima del volume sulla seconda metà del XVII secolo, nel 1989, aveva informato quello sul *Grande affresco genovese nel Seicento*<sup>69</sup>. La sua fu innanzitutto consapevolezza storica che le consentì di riconoscere, se non appieno nella mostra del ’22, almeno nel successivo passaggio del ’38, l’importanza di un contesto non ancora compromesso, l’attimo immediatamente precedente alla nuova stagione di dispersioni che, questa volta (dopo quelle vissute nella fase post-unitaria), era andata ad aprirsi nel secondo dopoguerra<sup>70</sup>.

Il dato è tanto più significativo perché si inserisce in un percorso critico aperto dall’austriaco Wilhelm Suida (non a caso citato da Gavazza nel ’90), che, nel 1938, aveva visitato la mostra in questione dicendosi «entusiasta dell’impresa riuscitissima» e adottando, a dire di Marcenaro che quelle parole aveva raccolto personalmente, «la medesima frase» scritta nel libro d’onore dell’esposizione da un’altra personalità di riferimento di quegli anni, ossia Pietro Toesca<sup>71</sup>. Quanto a Suida, sappiamo che egli passò «due intere giornate col

<sup>67</sup> Longhi 1961, p. 505. A tal proposito, si legge: «638, 639. Le due *Marine* di Bologna nella seconda edizione vennero rettificata a ‘scuola’ (si veda anche a: Ricci, Marco); nelle *Scene di genere* (649, 650) di Casa Lechi a Brescia venne indicata la collaborazione, forse dello Spera, per la parte architettonica; ma non si distinse la collaborazione figuristica, che mi sembrava chiara nel *Mercato* (642) del Castello Sforzesco; né si retrocedette a imitatore, come si doveva, i numeri 646, 647; la collaborazione era pure evidente, ma non venne indicata, nel n. 653 dalla Collezione Contini dove il paesaggio, il gregge e il pastorello col cane a destra sono di qualche pittore romano simile a Rosa da Tivoli, il resto invece di Magnasco».

<sup>68</sup> Leonardi 2016, pp. 113-144.

<sup>69</sup> Gavazza 1989. Il termine è stato usato quale citazione per rappresentarla in sede di mostra, quella del *Superbarocco*, e proprio a discendere dal volume del 1990.

<sup>70</sup> Sul collezionismo genovese del Novecento: Orlando 2000.

<sup>71</sup> Genova, Biblioteca Berio (d’ora in poi GBB), Archivio Orlando Grosso (d’ora in poi AOG), *Epistolario*, cassetto 10, cartella 16, n. 1329, *Lettera di Caterina Marcenaro a Orlando Grosso*, 4 luglio 1938. Quanto ai contatti con Toesca, sempre l’epistolario di Grosso ne conserva traccia dal 1924 al 1934 (cassetto 17, cartella 29, nn. 2165-2173). Essi riguardano scambi di fotografie e di articoli, talora recanti complimenti all’indirizzo di Grosso per l’attività di restauro (chiesa di Sant’Agostino, palazzo del Comune, facciata della cattedrale di San Lorenzo); si registra anche una richiesta di intervento di Grosso presso Bernard Berenson (23 dicembre 1932) che con lui era già in contatto almeno dal 1928. Si veda poi Leonardi 2016, p. 37 e sgg.

naso sui dipinti»<sup>72</sup>, dicendosi colpito non solo per la qualità delle opere esposte, ma anche per l'impostazione e per la metodologia di ricerca adottate, cui probabilmente sommare una punta di soddisfazione per la decisione di introdurre il visitatore al percorso espositivo attraverso il filtro offerto dall'opera di un artista, Cambiaso, che poi, nel 1958, divenne il cuore del suo lavoro svolto tra collezionismo e ricerca<sup>73</sup>.

L'obiettivo dichiarato da Grosso nell'introduzione al catalogo del '38, cioè dimostrare che il «seicentismo aveva portato in città [...] espressioni di inequivocabile originalità nel campo decorativo e cromatico, degne di considerazione e di studio»<sup>74</sup> – in tal modo tracciando un'inedita area di convergenze e di intrecci culturali – sembrava così esser stato raggiunto: fu sempre Suida, infatti, e quindi ancora prima di Gavazza, a riconoscere che grazie a quella mostra era stato possibile collocare finalmente «la pittura genovese in essere [...] alla testa delle varie correnti seicentesche»<sup>75</sup>, rilanciando così quanto da lui già elaborato nel terzo capitolo del suo *Genova*, risalente al 1906, dedicato al «Periodo della fioritura dell'arte genovese» (*Die Blütezedit der Genuesischen Kunst*)<sup>76</sup>. Non solo, per Suida il catalogo dell'esposizione del '38 era da ritenersi «un volume raro e prezioso per il suo apporto scientifico, necessario per ogni studioso di pittura seicentesca»<sup>77</sup>.

In effetti l'auspicio di Suida tardò ad avverarsi, ma comunque arrivò, se non direttamente con la *Genova pittrice* di Longhi, proprio con Gavazza, che, sempre nel 1990, non esitò a riconoscere come il giudizio longhiano sulla mostra genovese del '38 (e in parte anche su quella del '47) si fosse in definitiva rivelato «troppo caustico e in negativo», dal momento che Longhi non ne aveva saputo riconoscere lo *status* di «punto fermo e di partenza anche per il seguito», pur rimanendo i suoi appunti «di grande suggestione nell'indicare il carattere precipuo e la qualità dei singoli artisti e nelle direzioni da seguire per un aggiornamento non solo attributivo, ma anche di linea interpretativa», parole che a ben vedere si adattano perfettamente anche all'episodio 'madre' del '22 e a discendere da quanto aveva già scritto Delogu nel '26<sup>78</sup>. Nemesis della storia, sempre nel suo saggio del 1990, Gavazza scelse invece di saltare

<sup>72</sup> GBB, AOG, Epistolario, cassetto 10, cartella 16, n. 1329, *Lettera di Caterina Marcenaro a Orlando Grosso*, 4 luglio 1938: «gli è piaciuta la scelta dei quadri, come la loro disposizione "riposata e scaltra nel metodo intercalato" e ha dichiarato che veramente è dato di vedersi un'esposizione di pittura così intelligente e così ricca, per gli inediti, di interesse scientifico».

<sup>73</sup> Suida Manning, Suida 1958.

<sup>74</sup> Grosso 1938, pp. 5-8.

<sup>75</sup> GBB, AOG, Epistolario, cassetto 10, cartella 16, n. 1329, *Lettera di Caterina Marcenaro a Orlando Grosso*, 4 luglio 1938.

<sup>76</sup> Suida 1906, pp. 91-190.

<sup>77</sup> GBB, AOG, Epistolario, cassetto 10, cartella 16, n. 1329, *Lettera di Caterina Marcenaro a Orlando Grosso*, 4 luglio 1938.

<sup>78</sup> Gavazza 1990b, pp. 14-15.



a piè pari la vicenda dell'accennata mostra del '69 ("Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700") che l'aveva vista sedere, insieme ad un ormai anziano Longhi, nel Comitato Esecutivo (fig. 10)<sup>79</sup>: è la mostra curata da Marcenaro che venne investita dalle critiche per la sua eccessiva tangenza con il mercato antiquario<sup>80</sup>. Nonostante tale silenzio, quasi certamente frutto di una scelta ponderata, quella di Gavazza del '90 – così come la recensione a Magnasco di Fasola del '49 – rimane ancora una bella e attuale lezione di storia della critica d'arte e, soprattutto, di una storia dell'arte libera dai condizionamenti di genere e mai piegata agli interessi di una militanza fine a se stessa.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Aiello P. (2019), *Caravaggio 1951*, Milano: Officina Libraria.
- Besta R., Priarone M., a cura di (2022), *I protagonisti. Capolavori a Genova 1600-1750*, catalogo della mostra (Genova, aprile-luglio 2022), Genova: Sagep.
- Bober J. (2022), Gli stili del barocco genovese, in *Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco*, catalogo della mostra (Roma, 26 marzo-3 luglio 2022), a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Milano: Skira, pp. 79-104.
- Bober J., Boccardo P., Boggero F., a cura di (2022), *Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco*, catalogo della mostra (Roma, 26 marzo-3 luglio 2022), Milano: Skira.
- Bonsanti M., a cura di (2014), *L'archivio del Comitato di Liberazione Nazionale di Fiesole. Inventario*, Firenze: Edizioni Polistampa.
- Calzini R. (1922), *Alessandro Magnasco*, in «L'Illustrazione Italiana», 10, (1922), pp. 277-279.
- Casati A. (2020), *Caravaggio tra naturalismo e realismo. Un percorso nella critica attraverso le mostre 1922-1951*, Milano-Udine: Mimesis.
- D'Ancona P. (1922), *Alessandro Magnasco detto il Lissandrino (1667-1749)*, in «Dedalo», 3, (1922), pp. 424-449.
- De Sandi G. (2020), *Margherita Nugent "storica dell'arte" del primo Novecento*, in *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), a cura di L. Derosa, A. Leonardi, Firenze: Edifir, pp. 260-279.

<sup>79</sup> Marcenaro 1969, p. XIII. Diverse inedite immagini dell'allestimento sono in Besta, Priarone 2022, pp. 15-18.

<sup>80</sup> Un qualcosa di simile era accaduto anche ad Ogetti con la *Mostra del ritratto italiano* del 1911 per cui si rimanda a Nezzo 2016, pp. 48-49.

- De Sandi G. (2022), “*Tre mesi di quotidiani visite alle sale di Palazzo Pitti*”. *Note e impressioni di Margherita Nugent*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, 2 voll., Genova: Sagep Editrice, I, pp. 321-329.
- Delogu G. (1926), *Pittori genovesi del '600: Valerio Castello*, in «*Emporium*», 64, 1926, pp. 351-360.
- Ferri A. (1922), *Magnasco*, Roma: Biblioteca d'Arte Illustrata.
- Franchini F. (2000), *Benno Geiger storico dell'arte e mercante alla riscoperta di Alessandro Magnasco*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. Orlando, Torino: Allemandi, pp. 251-256.
- Gavazza E. (1989), *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova: Sagep Editrice.
- Gavazza E. (1990a), *Protagonisti e comprimari. Acquisizioni e interferenze culturali*, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, Genova: Sagep, pp. 19-170.
- Gavazza E. (1990b), *Per una storia della fortuna critica*, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, Genova: Sagep, pp. 9-18.
- Gavazza E., Nepi Sciré G., Rotondi Terminiello G., a cura di (1995), *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 – Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, 6 maggio-6 agosto 1995), Milano: Electa.
- Gavazza E., Magnani L. (2000), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova: Sagep Editrice.
- Gavazza E., Lamera F., Magnani L., a cura di (1990), *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova: Sagep Editrice.
- Gavazza E., Magnani L., Rotondi Terminiello G. (2000), *Gregorio De Ferrari (1647-1726), Giovanni Battista Gaulli il Baciccio (1639-1709) dalla collezione Zerbone*, catalogo della mostra (Rapallo, Antico Castello sul Mare, 8 luglio-9 settembre 2000), Genova, Tormena.
- Gavazza E., Rotondi Terminiello G. (1992), a cura di, *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, 2 maggio-26 luglio 1992), Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Geddo C. (1996), *Alessandro Magnasco: un fortuna critica senza confini*, in *Alessandro Magnasco 1667-1749*, a cura di E. Camesasca, M. Bona Castellotti, catalogo della mostra (Milano, 21 marzo-7 luglio 1996), Milano: Electa, pp. 39-50.
- Graziati F., Brodavan C. (2012), *Cesare Fasola e l'opera di tutela delle collezioni della gallerie fiorentine durante la guerra*, in «*Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro*», 23, 2011, pp. 370-378.
- Grosso O., a cura di (1938), *Mostra di pittori genovesi del Seicento e del Set-*

- tecento*, catalogo della mostra (Genova , giugno-agosto 1938), Milano: Edizioni Alfieri.
- Haskell F. (2008), *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e le origini delle esposizioni d'arte*, Milano: Skira.
- Leonardi A. (2011), *Percezione e memoria del giardino storico genovese. Firenze 1931: la Liguria alla Mostra del Giardino Italiano*, Genova: Biblioteca Franzoniana.
- Leonardi A. (2016), *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Firenze: Edifir, collana "Le voci del museo".
- Leonardi A. (con De Sandi, 2018), *Margherita Nugent (1891-1954). Lo sguardo di un'intenditrice d'arte sul Barocco genovese*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze: Edifir, pp. 163-180.
- Leonardi A. (2020), *Orlando Grosso e il Settecento 'popolare' in mostra*, in *Il popolo nel Settecento*, a cura di A.M. Rao, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 47-63.
- Leonardi A. (2022a), *Per «mero caso» (Roberto Longhi, 1914). Orazio Borgianni in Liguria e la 'questione' del Seicento (ma non solo) tra connoisseurship, storiografia artistica, collezionismo e musei effimeri*, in *Orazio Borgianni. Bilanci e nuovi orizzonti*, atti del convegno (Roma, 5 marzo 2020), a cura di G. Papi, Y. Primarosa, Milano: Officina Libraria, pp. 113-134.
- Leonardi A. (2022b), *'Casualità e confusione' (Orlando Grosso 1908) – 'Barbarico disordine' (Roberto Longhi, 1954). Il modello mostre-musei nella Genova degli anni Trenta*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, 2 voll., Genova: Sagep Editrice, I, pp. 331-344.
- Leonardi A. (in corso di stampa/a), *Firenze 1922. Il Barocco italiano in mostra*, Firenze: Edifir.
- Leonardi A. (in corso di stampa/b), *"Che l'Alessi ci perdoni" (C. Maltese 1974): il Rinascimento genovese nel Novecento*, in *What Renaissance? Galeazzo Alessi (1512-1572) e l'eredità di "un virtuoso e molto eccellente architetto"*, atti del convegno (Pavia, 18-19 maggio 2022), a cura di G. Angelini, A. Leonardi, Genova: Quaderni Franzoniani.
- Longhi R. (1926-27), *L'Assereto*, in «Dedalo», 2, 1926-27, pp. 354-375.
- Longhi R. (1954), *L'"Ecce Homo" del Caravaggio a Genova*, in «Paragone», 51, 1954, pp. 3-13.
- Longhi R. (1961), *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili 1912-1922*, a cura di R. Longhi, Firenze: Sansoni.
- Longhi R. (1979), *"Genova pittrice" (progetti di lavoro di Roberto Longhi)*, in «Paragone», 30, 1979, pp. 4-25.

- Marangoni M. (1922), *Il Caravaggio*, Firenze: Battistelli.
- Marcenaro C., a cura di (1956), *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Genova, giugno-ottobre 1956), Genova: Arti Grafiche Iro Stringa.
- Marcenaro C., a cura di (1969), *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, catalogo della mostra (Genova, 6 settembre-9 novembre 1969), Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Mazzocca F. (1975), *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 1975, pp. 837-901.
- Medina Lasansky D. (2004), *The Renaissance Perfected. Architecture, Spectacle and Tourism in Fascist Italy*, University Park – Pennsylvania.
- Morassi A., a cura di (1949), *Mostra del Magnasco*, catalogo della mostra (Genova, 18 giugno-15 ottobre 1949), Bergamo: Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Nezzo M. (2016), *Ugo Ojetti Critica Azione Ideologia: dalle Biennali d'Arte Antica al Premio Cremona*, Padova: Il Poligrafo.
- Nicodemi G. (1922), *Il Magnasco*, in «Emporium», 61, (1922), pp. 327-338.
- Nicco Fasola G. (1946), *Scienza o arte del costruire?*, in «La Nuova Città», 4-5 (1950), maggio-giugno, pp. 22-24.
- Nicco Fasola G. (1950), *Libertà e limiti del Magnasco. A proposito della mostra di Palazzo Bianco (1949)*, in «Commentarii», 1, 1950, pp. 229-237.
- Nicco Fasola G. (1951), *Caravaggio anticaravaggesco*, Firenze: La Nuova Città Editrice.
- Nicco Fasola G. (1956), *Presentazione*, in G. Alessi, *Santa Maria Assunta di Carignano a Genova*, in «Architettura», 1, 1956.
- Nugent M. (1912), *All'Esposizione del Ritratto. Note e Impressioni*, Firenze: Seeber.
- Nugent M. (1925-1930), *Alla Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700*, 2 voll., San Casciano val di Pesa: Società Editrice Toscana.
- Orlando A. (2000), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa*, Torino: Allemandi.
- Pierre Puget (1995), *Pierre Puget (1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra (Genova, 4 marzo-4 giugno 1995), Milano: Electa.
- Rotondi Terminiello G. (1995), *Puget trecento anni dopo*, in *Pierre Puget (1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra (Genova, 4 marzo-4 giugno 1995), Milano: Electa, pp. 62-73.
- Rotondi Terminiello G. (2003), *Ezia Gavazza: un impegno per la città*, in *Studi di Storia delle Arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova: Sagep, pp. 7-20.
- Sanguineti D. (2014), «*Delizie di natura dipinta o naturalizzata pittura*». *il contributo di Lucia Lopresti alla "Genova pittrice" di Roberto Longhi*, in «Paragone», 118, 2014, pp. 9-52.
- Santolomazza R., a cura di, (2015), *L'archivio di Cesare Fasola e di Giusta*

- Nicco Fasola (1860-1965). Inventario*, Perugia: Segni di Civiltà. Quaderni della Soprintendenza Archivistica dell'Umbria e delle Marche.
- Sciolla G.C. (2003), *'La pittura trionfante'. Genova nell'età barocca e i sentieri della storiografia 1880-1960*, in *Studi di Storia delle Arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2003, pp. 21-30.
- Studi in onore di Giusta Nicco Fasola (1964)*, «Arte Lombarda», 10, numero speciale, Milano: Edizioni La Rete.
- Suida W. (1906), *Genua*, Leipzig: Von E.A. Seemann.
- Suida Manning B, Suida W. (1958), *Luca Cambiaso la vita e le opere*, Milano: Casa Editrice Ceschina.
- Tarchiani N. (1922a), *La Mostra della pittura italiana del 600 e del 700 a Firenze in Palazzo Pitti*, Roma-Milano-Firenze: Bestetti&Tuminelli (I edizione).
- Tarchiani N. (1922b), *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti*, Roma-Milano-Firenze: Bestetti&Tuminelli (II edizione).
- Venturi L., *Il Caravaggio*, Roma: Società Editrice della Biblioteca d'Arte Illustrata.
- Venturi L. (1952-53), *Lezioni di Storia dell'Arte Moderna (raccolte dall'assistente Valentino Martinelli e dalla dott.ssa Serena Piombino). La pittura del Settecento. Anno Accademico 1952-'53*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Zambon F., Geiger Ariè E. (2007), *Benno Geiger e la cultura italiana*, Firenze: Leo S. Olschki.

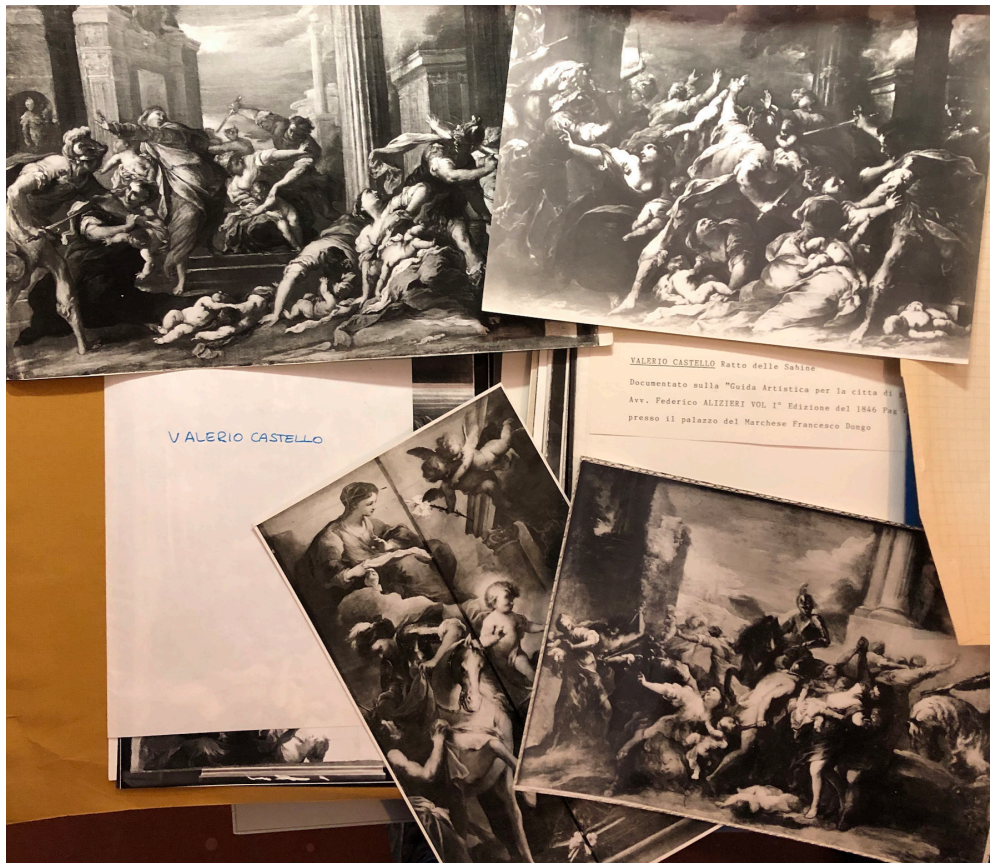
*Appendice / Appendix*

Fig. 1. Fotografie e appunti dalla cartella "Valerio Castello", Genova, Archivio "Ezia Gavazza"

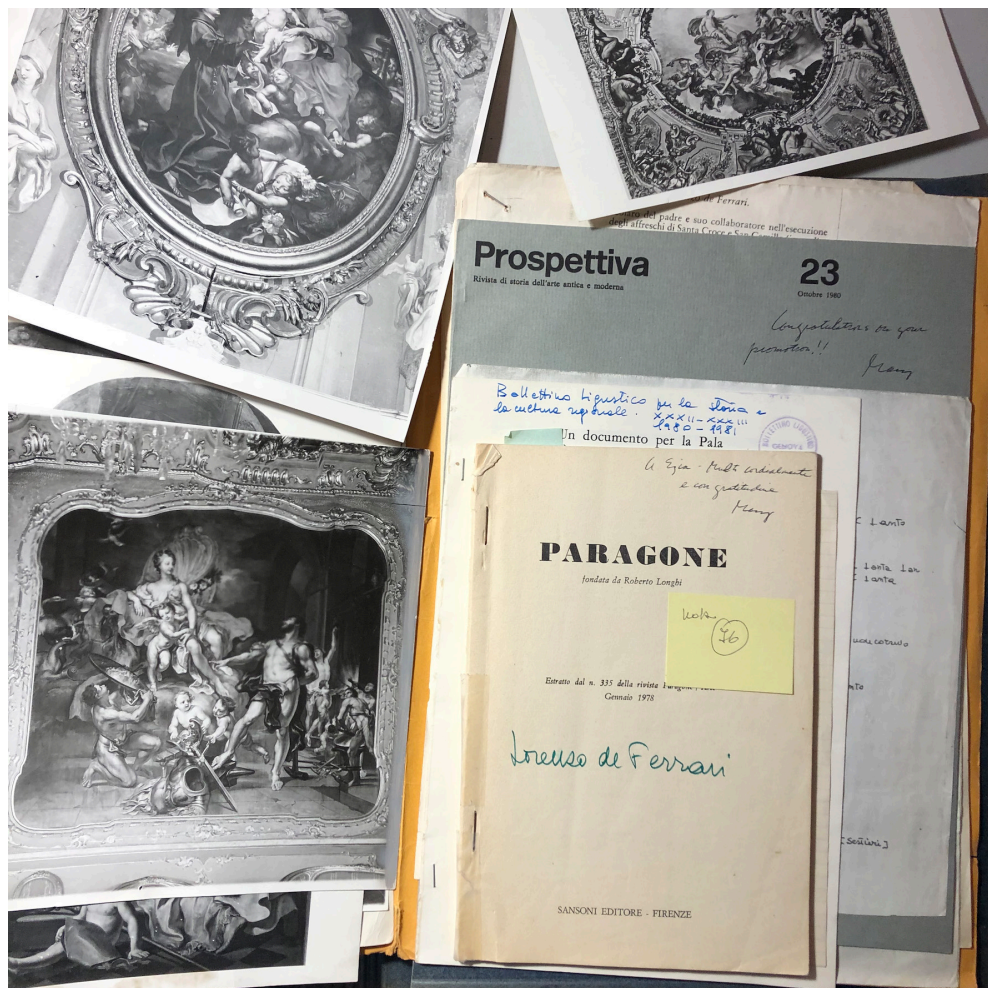


Fig. 2. Fotografie ed estratti inviati da Mary Newcome nella cartella "Gregorio de Ferrari", Genova, Archivio "Ezia Gavazza"



Fig. 3. Fotografie dei mezzanini di Palazzo Rosso con le cassettiere e le lampade di Franco Albini nella cartella "Palazzo Rosso", Genova, Archivio "Ezia Gavazza"



**Alla Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700 note e impressioni.** By MARGHERITA NUGENT. 408 pp. fully illustrated. San Casciano, Val di Pesa (Società Editrice Toscana). 60 lire.

The author of this book, daughter of the late Count Laval Nugent, is an enthusiastic admirer of late Italian art; and in this volume she has given her impressions of a considerable number of the paintings which were exhibited in the Pitti Palace in Florence three years ago. She tells us she visited the exhibition daily for three months: it was certainly a remarkable one, and afforded a unique opportunity of making acquaintance with and studying the artists of the chosen period, many of whom are but little known, even by name, outside their own country. A great feature of the book is the abundance and excellence of the illustrations, nearly 150 of which are reproductions of some of the works exhibited. Having by chance a copy of the official catalogue of the exhibition, which contains 112 reproductions, the present writer compared this with the Countess Nugent's book and found that only some forty were duplicated; so that those who possess both have a very fair guide to the works of the Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. The Countess has selected works of between sixty and seventy artists for reproduction, and has dealt with some of them generously: Giuseppe Bazzani has five works reproduced, Domenico Fiti the same number, Francesco Guardi eight, Alessandro Magnasco six, Caravaggio (i.e., Michelangelo Merisi) eight, Giav. Paolo Pannini four, G. B. Piazzetta five, and G. B. Tiepolo eight; and her notes and comments help much towards the understanding of the pictures—which, it may be added, were brought together from far and near. E. B.

Fig. 4. *Recensione ai volumi di Margherita Nugent dedicati alla mostra del 1922 di Firenze*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs" (Jan., 1926)

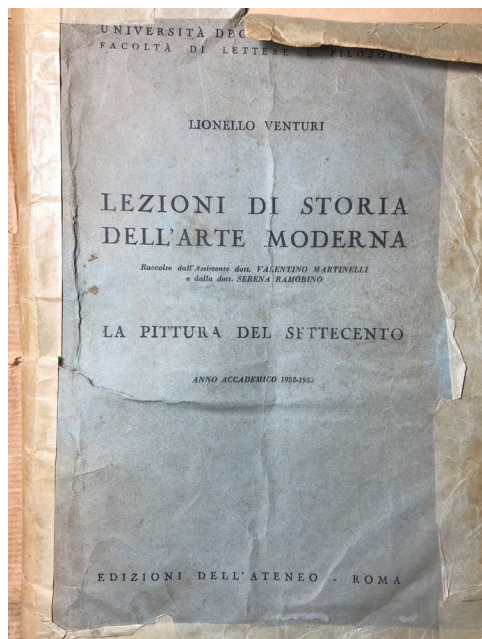


Fig. 5. Le “Lezioni di Storia dell’Arte Moderna” di Lionello Venturi seguite da Ezia Gavazza nell’a.a. 1952-’53, Genova, Archivio “Ezia Gavazza”

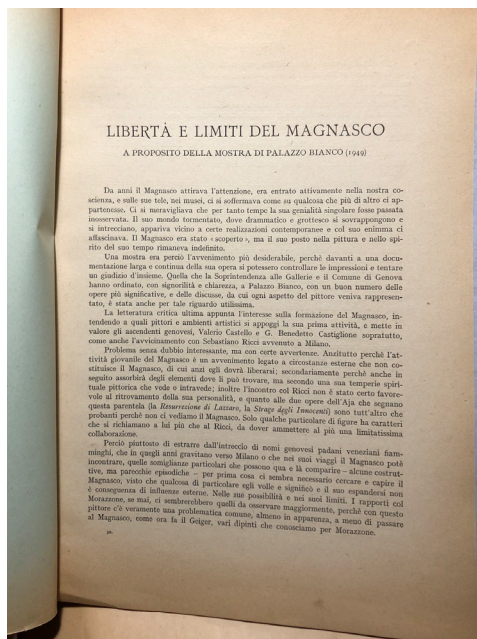


Fig. 6. La recensione di Giusta Nicco Fasola alla mostra dedicata a Magnasco di Palazzo Bianco (1949), Genova, Archivio “Ezia Gavazza”



Fig. 7. «Riduzioni ferroviarie» (Firenze, “Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento”, 1922) e il «Treno arlecchino per Superbarocco» (Roma, “Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco”, 2022)



Fig. 8. Frontespizio del volume di Giusta Nicco Fasola, "Caravaggio anticaravaggesco" (1951)



Fig. 9. Una delle sale della mostra dedicata a Luca Cambiaso con l'allestimento di Eugenio Carmi (1956)



Fig. 10. Comitato esecutivo e allestimento di una delle sale della mostra sui "Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700" di Palazzo Bianco (1969)