



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciallo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Saggi

Un frammento delle “Marche disperse” nella Galleria Strossmayer di Zagabria*

Ljerka Dulibić**, Iva Pasini Tržec***

Abstract

La base dell'odierna Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Zagabria è costituita dalla donazione dei quadri rinascimentali e barocchi acquistati dal vescovo Josip Juraj Strossmayer (1815-1905) dall'inizio degli anni Sessanta fino agli anni Ottanta dell'Ottocento, prevalentemente in Italia. La corrispondenza del vescovo rivela i rapporti che egli aveva intrapreso con i suoi agenti per gli acquisti delle pitture.

L'agente e il consigliere del vescovo, Imbro I. Tkalac (1824-1912), politico e giornalista, visse in esilio in Italia dal 1863 e diventò un impiegato del Governo dell'Italia unita. Fu

* Traduzione dal croato di Jasenka Gudelj e Giuseppe Bonaccorso.

** Ljerka Dulibić, Ricercatrice, Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti, Zrinski trg 11, 10000 Zagabria, Croazia, e-mail: ldulibic@hazu.hr.

*** Iva Pasini Tržec, Ricercatrice, Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti, Zrinski trg 11, 10000 Zagabria, Croazia, e-mail: ipasini@hazu.hr.

tramite Tkalac che Strossmayer iniziò a comprare dai maggiori mercanti d'arte e da affermati antiquari, con l'aiuto di consiglieri di fama, come ad esempio Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle.

Uno degli acquisti di Tkalac è *La Crocifissione*, oggi attribuita al Maestro di San Verecondo. Questo frammento delle "Marche disperse" era di proprietà del cardinale Carlo Luigi Morichini (1805-1879). Le ricostruite circostanze della sua provenienza e dell'acquisto riflettono i requisiti e le aspettative riposte sul mercato dell'arte nella seconda parte dell'Ottocento e dimostrano preferenze e limiti del gusto prevalente tra i collezionisti d'arte di una certa posizione nell'epoca e nell'area prese in considerazione.

The basis of today's Strossmayer's Gallery of Old Masters in Zagreb is a donation of Renaissance and Baroque paintings, collected by bishop Josip Juraj Strossmayer (1815-1905) from the early 1860s until the 1880s, mostly in Italy. Bishop's correspondence with his agents for painting acquisitions abound in descriptions of artworks, their state of conservation, the course of their buying and selling and the negotiations on prices and costs.

Bishop's agent and adviser Imbro I. Tkalac (1824-1912), politician and journalist, lived in Italian emigration from 1863 onwards and became an official of the United Italian government. It was through Tkalac that Strossmayer began purchasing from high profile professional art and antiques dealers, with the help of respected advisors among which were Giovanni Morelli and Giovanni Battista Cavalcaselle.

Here we are presenting one of Tkalac's acquisitions, a fragment from "Marche disperse", a large *Crucifixion* today attributed to Maestro di San Verecondo, used to be the property of cardinal Carlo Luigi Morichini (1805-1879). The reconstructed circumstances of its provenance and purchase depict the requirements and expectations on the art market in the second half of the 19th Century and show the preferences and boundaries of taste prevailing among art collectors of a certain position at a given time and in a particular area.

Lo storico dell'arte croato Grgo Gamulin (1910-1997) pubblicò su riviste italiane diversi saggi inerenti l'analisi di opere rinascimentali e barocche italiane conservate presso le collezioni museali pubbliche e private croate; Gamulin viaggiava spesso in Italia e riteneva che questi viaggi, intesi come dei "pellegrinaggi alla fonte" gli potessero favorire conoscenze professionali e ispirazioni letterarie¹. Nel suo saggio intitolato *Le passeggiate galleristiche* del 1950 notando come egli visitasse le gallerie «da dipinto a dipinto, da scultura a scultura, scalando le scale della coscienza e passando i gradi della sua storia personale»:

Nella profonda provincia, dall'uno e dall'altro lato degli Appennini, vissero i piccoli centri regionali dell'Umbria e delle Marche. Dipendendo da Roma in maggior o minor misura (o dalle contee locali), questi piccoli comuni sviluppavano proprie costituzioni e una modesta vita culturale, che, comprensibilmente, fu in un considerevole ritardo. [Qui] le scuole pittoriche a lungo vissero esclusivamente nell'ambito dei soggetti e contenuti religiosi, mentre la natura del modo di pensare e dipingere agli albori del rinascimento prevalente in queste remote botteghe locali è dimostrata proprio da questa *Crocifissione*. Ci troviamo

¹ Maroević 2011, p. 36. Per la biografia e bibliografia di Grgo Gamulin si veda anche Fossaluzza 2005, p. XXXIV; Reberski 1997; Maroević 1997.

con questo dipinto dalle parti montuose della Marca anconetana (a Sanseverino, Camerino o Fabriano) nei primi decenni del Quattrocento. Le botteghe locali allora svilupparono un "gotico internazionale", provincialmente poco compreso e volgarizzato. Le forme senza tettonica e volume si dilatano e scolano per il quadro indefinite nel disegno, e colorate con colori diluiti. I volti sono vuoti e senza espressione, lo sfondo dorato².

Il dipinto citato, la *Crocifissione* della Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Zagabria (fig. 1), è oggi attribuito a un anonimo pittore attivo nelle Marche durante i decenni a cavallo fra Trecento e Quattrocento, al quale Miklós Boskovits, a metà degli anni Settanta del Novecento, assegnò un nome in base alla provenienza del trittico con la *Madonna col Bambino e i santi Agostino e Verecondo*, in origine nella chiesa di San Verecondo a Monte Paterno presso Fabriano (oggi nella Pinacoteca Civica di Fabriano)³. Nonostante il numero di opere ridotto e il livello qualitativo modesto, l'*opus* del Maestro di San Verecondo, il cui linguaggio si sviluppò nella linea che collega San Severino, Fabriano e Gubbio, rimane una testimonianza efficace di una tradizione pittorica locale che comprende Gentile da Fabriano e i fratelli Salimbeni (soprattutto Lorenzo), alcuni dei rappresentanti più importanti del tardogotico⁴. L'inclinazione verso l'eleganza nell'impostazione e nei gesti dei santi e la ripetizione degli elementi ritmici nel drappeggio a contatto con la terra, con un certo cenno alla monumentalità, sono le caratteristiche vicine ai modi salimbeniani in base ai quali la *Crocifissione* zagabrese in precedenza fu attribuita a Lorenzo Salimbeni, ovvero alla sua cerchia⁵.

Grgo Gamulin ha concluso già nel 1950 che «abbiamo nella nostra galleria un'opera di un mediocre imitatore dell'arte di Lorenzo Salimbeni»⁶ in seguito al suo viaggio nelle Marche durante il quale aveva visitato l'oratorio di San Giovanni a Urbino:

Il piccolo oratorio fu completamente dipinto dagli affreschi dei fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni di San Severino, in una maniera gotica senza dubbio provinciale, ma fresca. Fu questa l'atmosfera medievale nel momento immediatamente precedente alla penetrazione del Rinascimento, un racconto naïf e una poetizzazione mitologica, il cui contenuto emotivo si potrebbe ricostruire solo con uno sforzo estremo dell'immaginazione e dell'immedesimazione. Ma le forme si presentavano da sole: non fu difficile individuare in una generale sensibilità per il colore e la linea, come anche in alcuni dettagli, un'arte simile al nostro anonimo pittore. Nella grande composizione del *Golgota*, in basso, a destra sotto

² Gamulin 1950, pp. 432; 436-437 (citazione tradotta dal croato).

³ Maestro di San Verecondo, *Madonna con Bambino e i santi Agostino e Verecondo*, prima metà del XV secolo, tempera su tavola, 169,9x178 cm (trittico), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli. Si veda Boskovits 1994, pp. 287-292.

⁴ Si veda *Ibidem* e Minardi 2006, p. 174.

⁵ Si veda Gamulin 1950, pp. 436-439; Gamulin 1954, pp. 104-105; Zampetti 1969, pp. 71-74; Zlamalik 1982, cat. 4; Zampetti 1988, pp. 220-222; Zampetti, Donnini 1992, pp. 167 e ss.; Donnini 1993, pp. 223-243; Boskovits 1994, pp. 287-292; Sgarbi 1999, p. 175; Minardi 2006, p. 174; Minardi 2008, p. 121.

⁶ Gamulin 1950, p. 439 (citazione tradotta dal croato).

la croce, San Giovanni della nostra *Crocifissione zagabrese*, in altre parole fabrianese, si prende la testa dimostrando la disperazione in una posa identica piuttosto naïf⁷.

La *Crocifissione* di Fabriano, qui menzionata da Gamulin come un secondo esempio comparativo, oggi è attribuita al Maestro di Fossato, la cui opera è leggermente più tarda⁸. Gamulin però rimase molto colpito dalla sua familiarità con quella zagabrese, in termini di composizione, di formato e di dimensioni:

[...] una mattina, nella piccola Galleria del luogo natio di Gentile, per poco non persi il dono della parola per la sorpresa: in fondo alla sala improvvisamente mi trovai davanti al nostro dipinto zagabrese. [...] Mai sentii così intensamente l'unità dello svolgersi culturale nella storia, come quella mattina estiva, quando, dall'ombra di questa piccola galleria (che odorava di polvere e di cose stantie), così improvvisamente fui trasportato per alcune centinaia di chilometri. Mi ricordai come nella Galleria Strossmayer avessi sostato davanti ad una variante di questa stessa *Crocifissione* di Fabriano e avessi pensato: da quale nido provinciale proviene questo pallido dipinto, che una volta ornava l'altare di qualche chiesa modesta? E come viaggiano i dipinti per tutto il mondo, e le loro tracce si perdono e di nuovo scoprono! Nella nostra [Galleria] arrivò così per una serie di casualità un documento dell'esistenza spirituale da questa remota regione italiana⁹.

La «serie di casualità» che portò il dipinto alla Galleria Strossmayer zagabrese è stata ricostruita grazie ai risultati delle indagini sulle fonti archivistiche risalenti all'epoca di formazione della collezione del vescovo Josip Juraj Strossmayer (1815-1905). Strossmayer (fig. 2) per diversi decenni, nel corso della seconda metà dell'Ottocento, collezionò intensamente opere d'arte, acquistandole in buona parte sul mercato italiano¹⁰. L'abbondante documentazione preservatasi, soprattutto la corrispondenza del vescovo con i suoi intermediari per l'acquisto delle opere, si è rivelata una fonte preziosa per lo studio della provenienza delle singole opere, permettendo anche un inquadramento più generale delle circostanze e dei principi del funzionamento del mercato d'arte ottocentesco.

La *Crocifissione* fu acquistata nel maggio del 1884 da uno degli intermediari del vescovo in Italia, Imbro (Amerigo, Emerik, Mirko) Ignjatijević Tkalac (1824-1912)¹¹, il quale dichiarò che Strossmayer addirittura «si fidava del suo

⁷ Ivi, pp. 438-439. Prendendo in considerazione la datazione degli affreschi nell'oratorio (1416), Gamulin per la *Crocifissione* di Zagabria fissa una datazione *post quem* (Gamulin 1954).

⁸ Maestro di Fossato, *Crocifissione*, prima metà del XV secolo, tempera su tavola, 190,3x155,7 cm, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.

⁹ Gamulin 1950, p. 437 (citazione tradotta dal croato).

¹⁰ Josip Juraj Strossmayer (Osijek, 1815 – Đakovo, 1905), vescovo e mecenate, fu un personaggio centrale nella storia politica, sociale, ecclesiastica e culturale croata della seconda metà dell'Ottocento. Ottenuto il dottorato in filosofia a Pest nel 1834 e in teologia a Vienna nel 1842, nel 1849 fu nominato vescovo di Bosnia e Srijem. Mecenate della cultura e della scienza in Croazia, fu il fondatore dell'Accademia iugoslava (oggi croata) delle arti e delle scienze nel 1861. Per approfondire si veda: Draganović 1953. Su Strossmayer come collezionista si veda Dulibić, Pasini Tržec 2013a.

¹¹ Imbro (Amerigo, Emerik, Mirko) Ignjatijević Tkalac (Karlovac, 1824 – Roma, 1912). Per approfondimenti su Tkalac si vedano: Dvoržak 1962; Tamborra 1966; Banjanin 1992; Feldman 1998, 2000 e 2012. Su Tkalac come consigliere e intermediario per l'acquisto delle opere d'arte si

giudizio più del proprio»¹². Politico, letterato e giornalista, Imbro Tkalac (fig. 3) fu uno degli uomini più istruiti della Croazia del proprio tempo, avendo studiato filosofia e giurisprudenza a Vienna, Berlino, Parigi, Roma, Monaco e Heidelberg. A Vienna fondò il settimanale politico *Ost und West* in cui esponeva le proprie idee religiose, politiche e sociali, aggiungendovi quella nazionale, criticando severamente il sistema di allora. Per l'attività anti-austriaca espressa in questo giornale, Tkalac fu condannato all'esilio¹³. Invece di disperarsi come un emigrante privato della patria, scelse di «sulle fondazioni del suo largo cosmopolitismo costruire per se stesso una nuova patria, ed elesse l'Italia come proprio paese»¹⁴, dove visse dal 1863. Un suo contemporaneo scrisse:

L'onore personale di Tkalac come anche il fatto che fu esiliato dall'Austria garantivano la sua fedeltà, e la sua conoscenza del tedesco, ungherese, serbo-croato, francese e italiano lo rese adatto per fare l'interprete e l'intermediario [del governo italiano] con gli scontenti della monarchia¹⁵.

Subito dopo il suo arrivo in Italia, nel 1863, Tkalac diventò un impiegato del Ministero degli Affari Interni, e poco dopo di quello degli Affari Esteri, per prendere la cittadinanza italiana all'inizio della decade seguente, rimanendo impiegato italiano fino alla pensione, traslocando da Torino a Firenze e poi a Roma¹⁶.

La carriera di Tkalac fiorì grazie all'allora ministro degli affari esteri, il marchese Emilio Visconti Venosta (1829-1914), che conosceva le sue posizioni già dagli anni Sessanta poichè leggeva *Ost und West*¹⁷ e, poi, tra l'altro, gli fece ricoprire il ruolo di relatore diplomatico del governo italiano al Primo Concilio Vaticano: «Ormai considerato come un italiano per i servizi resi e per i compiti delicati cui era addetto – unico straniero – al Ministero degli Esteri, Tkalac offriva tutte le garanzie personali e di preparazione per una missione così delicata»¹⁸. Imbro Tkalac già nella sua prima relazione dal Concilio in nome del governo

veda Pasini Tržec, Dulibić 2010.

¹² Frank 1876, p. 374 (citazione tradotta dal tedesco). Tkalac pubblicò il libro *Italienische Plaudereien* a Lipsia nel 1876 sotto lo pseudonimo di Hektor Frank riunendo così gli articoli pubblicati in precedenza sui giornali. Nel 1894 lo stesso editore pubblicò una nuova edizione con diverso titolo: *Culturbilder aus Italiens halbvergangener Zeit*.

¹³ Tkalac fu condannato a Vienna a sei mesi di carcere regolare e a otto mesi di carcere particolarmente duro, come pure a 2200 forinti di multa. Fu rinchiuso in carcere per cinque mesi, dopodichè fu ammistiato dall'imperatore. In seguito, come testimoniò lui stesso, partì volontariamente per la Russia per arrivare in seguito con il passaporto russo a Parigi. Si veda Feldman 2000, p. 128.

¹⁴ Dvoržak 1962, p. 365 (citazione tradotta dal croato).

¹⁵ Vesnić 1914, p. 33 (citazione tradotta dal serbo).

¹⁶ Dvoržak 1962, pp. 365-366.

¹⁷ Si veda Feldman 1998, p. 20.

¹⁸ Tamborra 1966, p. 128. A parte la missione a Roma durante il Concilio Vaticano, Tkalac fu l'invitato di fiducia del governo italiano a Parigi nel 1865, 1866 e 1882 e, nel 1873, 1881 e 1894, a Berlino. Si veda Vesnić 1914, p. 33.

italiano appoggiò «l'intelligente e coraggiosa iniziativa» proposta dal vescovo Strossmayer nell'ambito della discussione sul dogma dell'infallibilità del Papa – «in difesa della ragione umana, della civiltà europea, dello stato e della società moderna, e contro l'egemonia dello spirito medievale, che la teocrazia fanatica cerca di relativizzare, aiutata dall'indifferenza del potere civile»¹⁹.

Il vescovo Strossmayer e il giornalista di posizioni indipendenti Tkalac mantennero contatti regolari nonostante le differenze sulla visione del mondo. Nei *Ricordi giovanili dalla Croazia*, scritti a Roma verso la fine della vita, Tkalac diede un resoconto della sua posizione: «Lo studio mi fece essere ribelle contro la visione austriaca della storia, contro il sistema ungherese, ma anche contro la Chiesa cattolica, infine contro ogni religione positiva»²⁰. Pur dispiacendosi che «alcuni nostri uomini non abbiano una solida base religiosa», Strossmayer già nel 1863 riconobbe Tkalac come «un talento davvero formidabile»²¹. Proprio attraverso il prisma del rapporto tra Tkalac e Strossmayer è possibile rintracciare i punti salienti dello sviluppo delle idee liberali e della loro relazione con il cattolicesimo nella Croazia dell'Ottocento²².

A parte le questioni politiche, un importante tema comune e inevitabile per Tkalac e Strossmayer diventa anche l'arte²³. Come consigliere nelle questioni artistiche Tkalac non solo suggeriva al vescovo l'acquisto delle singole opere d'arte, ma partecipava attivamente al completamento della sua collezione di libri d'arte e degli album con le fotografie di celebri opere pittoriche, scultoree e architettoniche²⁴. Come membro dell'*élite* culturale italiana, fu importante per l'allargamento della cerchia dei collaboratori del vescovo Strossmayer. Proprio grazie a Tkalac la collezione del vescovo si arricchì con gli acquisti dai mercanti d'arte e dagli antiquari più affermati. Inoltre, sempre tramite Tkalac, Strossmayer e Giovanni Morelli si incontrarono di persona a Milano nel 1872²⁵. Allo stesso gruppo dei «collezionisti del circolo morelliano» apparteneva anche il superiore e amico di Tkalac, Emilio Visconti Venosta, nello stesso tempo conoscente personale del vescovo Strossmayer²⁶.

Imbro Tkalac ebbe forti legami di amicizia e di collaborazione professionale con Giovanni Battista Cavalcaselle. La loro amicizia e collaborazione

¹⁹ Feldman 1998, p. 21 (citazione tradotta dal croato).

²⁰ Tkalac 2002, p. 237 (citazione tradotta dal croato).

²¹ Strossmayer a Rački, [Đakovo], 7 ottobre 1863. Pubblicato in: Šišić 1928, p. 18 (citazione tradotta dal croato).

²² Per approfondimenti si veda Feldman 1998.

²³ Si veda Pasini Tržec, Dulibić 2010.

²⁴ Una parte di questo materiale si conserva nella Collezione delle immagini e riproduzioni d'arte nella biblioteca della Galleria Strossmayer, si veda Šamec Flaschar 2011-2012.

²⁵ Di questo incontro e del collezionismo del vescovo si conserva una testimonianza dello stesso Morelli: «[...] il vescovo Strossmayer [...] è qui per fare acquisti di quadri. Egli intende fondare una Galleria nel suo paese Croazia, per educarvi al Bello quei popoli semibarbari». Lettera di Morelli a Melli, Venezia, 13 febbraio 1872, pubblicata in Anderson 1999, p. 155.

²⁶ Sul rapporto tra Venosta e Morelli si veda Angelini 2008/2009, p. 177. Su Venosta come collezionista del circolo di Morelli si veda Angelini 2012.

professionale perdurarono dal 1865, quando Tkalac scrisse la recensione del libro di Cavalcaselle e Crowe sulla pittura fiamminga (per la cui edizione italiana si adoperò come editore e scrisse l'introduzione)²⁷, fino alla morte di Cavalcaselle, quando Tkalac ne compose il necrologio, chiamandolo «der neue Vasari Italiens»²⁸. Col passare del tempo Cavalcaselle diventò una specie di consigliere stabile per gli acquisti, che regolarmente valorizzava e giudicava i pezzi comprati dal vescovo²⁹. Per indirizzarlo verso i possibili acquisti per la collezione di Strossmayer, nell'ottobre del 1879 – quasi due decenni dopo il suo celebre viaggio con Morelli³⁰ – Cavalcaselle condusse Tkalac in viaggio tra l'Umbria e le Marche³¹. Dalle lettere di Tkalac a Strossmayer emergono i dettagli su questo loro percorso comune, durante il quale visitarono Gubbio, Perugia, Fabriano, Cagli e «la Bastia in Fabriano», chiarendo che il ruolo di Cavalcaselle non fu ridotto alla sola trasmissione di informazioni su possibili vendite interessanti. Cavalcaselle iniziò la compravendita dalla collezione dei conti Fabiani-Beni di Gubbio e dei conti Conestabile della Staffa a Perugia, partecipando attivamente alle trattative con i proprietari, dove – se i rapporti di Tkalac a Strossmayer sono verosimili – curava gli interessi dell'acquirente utilizzando la sua autorità in modo non del tutto consono al suo ruolo ufficiale e al potere che ne originava³². Dalla collezione Conestabile della Staffa Cavalcaselle suggerì l'acquisto di due «quadretti di Raffaello»³³, mentre dalla

²⁷ Nella prefazione Tkalac scrive: «Amico di lunga data di Cavalcaselle e di Crowe, io insistevo che il libro fosse tradotto in italiano, e quantunque Crowe si trovasse d'accordo con me, Cavalcaselle non volle interrompere la continuazione dell'edizione italiana della *Storia della pittura in Italia*. Infine nell'anno della sua morte egli cedette alle mie premure, a condizione che io m'incaricassi dell'edizione italiana e che egli non avesse per nulla da occuparsene». Tkalac 1899, p. XLIV.

²⁸ Levi 1988, p. 421, nota 175. Sul primo incontro tra Cavalcaselle e Tkalac a Firenze e sulla loro amicizia si veda Tamborra 1966, p. 209. Tkalac fu il redattore del testo di Cavalcaselle *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico* (Roma 1875), si veda Levi 1988, p. 86, nota 36.

²⁹ Cavalcaselle fu per esempio chiamato ad esprimersi sul quadro, acquistato recentemente, di Beato Angelico *Stigmatizzazione di san Francesco d'Assisi e la morte di san Pietro Martire*, tavola in seguito inclusa anche nella sua *Storia della pittura italiana* (1875-1898). Sulle circostanze dell'acquisto del dipinto si veda Dulibić, Pasini Tržec 2012a.

³⁰ Cavalcaselle, Morelli 1896.

³¹ Si veda Pasini Tržec, Dulibić 2010, pp. 204-205.

³² Anche se, dato il suo ruolo ufficiale, avrebbe dovuto fermare l'esportazione delle collezioni all'estero, egli non dichiarò queste opere d'arte alle autorità, incitando i proprietari alla vendita a compratori stranieri, dichiarando che né le autorità statali né quelle locali fossero interessate all'acquisto. Cfr. Tkalac a Strossmayer, Roma, 25 ottobre 1879. Archivio della Accademia Croata delle Scienze e delle Arti (d'ora in poi HAZU), XI A / Tka. Im. 11. Molti importanti membri delle élites italiane dell'Ottocento presero una parte attiva nel mercato d'arte, ove «il doppio ruolo» fu un'abitudine. Si veda per esempio Fleming 1973, 1979a e 1979b; Levi 1993; Pinelli 2000.

³³ Cavalcaselle nel 1882 incluse questi due quadri nella sua monografia su Raffaello. Oggi le due opere recano l'attribuzione a Eusebio da San Giorgio, ed è noto il destino di un solo dipinto, l'*Adorazione dei Magi* che si trova in una collezione privata a Milano. Sulle circostanze dell'acquisto e del destino delle pitture si veda Ferino-Pagden 1984; Pantò 2000-2001, pp. 253-254; cfr. anche Pasini Tržec, Dulibić 2010, p. 205.

collezione Fabiani-Beni scelse dodici pitture³⁴. Cavalcaselle e Tkalac sperarono in un prezzo modesto, «avendo questa gente bisogno di soldi e non potendo loro nè bere nè mangiare i propri dipinti», e poi Gubbio «sta alla fine del mondo e nessuno ci viene mai»³⁵. Infine, tuttavia, nonostante l'appoggio di Cavalcaselle al suo amico Imbro Tkalac, queste compravendite non furono realizzate. L'intermediario di un tale profilo, coinvolto nel profondo delle mosse del mercato d'arte italiano e lui stesso uno dei «merchants amateurs»³⁶, ebbe l'opportunità di mediare e realizzare personalmente per degli acquisti importanti. E l'acquisto più importante di Tkalac per il vescovo Strossmayer fu il dipinto *La cacciata di Eva e Adamo dal Paradiso terrestre*, un frammento del ciclo paleo-testamentario di Mariotto Albertinelli, inizialmente respinto da Strossmayer per «l'immoralità» che attribuiva al pittore³⁷.

Al gusto e alle preferenze del vescovo-collezionista certamente si confaceva maggiormente la grande *Crocifissione*, comprata su suo diretto ordine solo un mese prima, nel maggio del 1884. Le lunghe trattative di Tkalac per persuadere Strossmayer e per negoziare la compravendita del dipinto di Albertinelli si evincono dai documenti in modo dettagliato, riportando persino le notizie sul venditore: «il figlio del noto Bas[s]eggio – che 30-40 anni fa ebbe la più bella e la più grande galleria privata a Roma»³⁸, mentre i documenti sulla compravendita, velocemente realizzata, della *Crocifissione* non contengono dati sul venditore. La possibilità che anche questo dipinto fosse stato acquistato dal figlio del mercante romano Giuseppe Basseggio, che verso la meta dell'Ottocento riforniva anche il noto collezionista Giampietro Campana (1808-1880) di opere provenienti e facilmente accessibili dallo Stato Pontificio (dal Lazio, dall'Umbria, dall'Emilia Romagna e dalle Marche), rimane aperta³⁹. Durante l'ultimo quarto dell'Ottocento il mercato italiano d'arte arrivò ai limiti della propria ondata torrenziale: diverse opere d'arte tolte dal loro contesto originale circolavano sul mercato d'arte dell'unificato territorio italiano, passando di mano in mano a opera di una seconda generazione di mercanti dai profili diversissimi, nella maggior parte dei casi senza tanto ordine e regole⁴⁰.

³⁴ Purtroppo la lista dei quadri selezionati non ci è pervenuta.

³⁵ Tkalac a Strossmayer, Roma, 25 ottobre 1879, HAZU, XI A / Tka. Im. 11 (citazione tradotta dal croato).

³⁶ Il retro della fotografia del *Ritratto d'uomo* attribuito alla cerchia di Sebastiano del Piombo nella fototeca Berenson dei «quadri senza casa» (n. 107906_1) reca l'iscrizione: «ex. Tkalac Coll.».

³⁷ Mariotto Albertinelli, *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, ca. 1514, olio su tavola, 56,8 x 55 cm, inv. no. SG-95. Sulla provenienza del dipinto si veda Dulibić, Pasini Tržec 2012b.

³⁸ Tkalac a Strossmayer, Roma, 15 luglio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 29 (citazione tradotta dal croato).

³⁹ Per i mercanti romani attivi in Italia centrale si veda Costanzi 2005, pp. 27-29; per la collezione Campana si veda Pianazza 1993-1994, Sarti 2001.

⁴⁰ Così, per esempio, a parte il figlio del mercante Basseggio, nelle relazioni di Tkalac si menziona anche il «figlio del cardinale Fesch» come venditore delle opere d'arte. Tkalac a Strossmayer, Roma, 26 giugno 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 27. Per approfondimenti sullo stato del mercato d'arte italiano si veda Haskell 1980, pp. 39-84.

Le opere d'arte marchigiane avevano resistito abbastanza a lungo alle conquiste artistiche, rimanendo miracolosamente "intatte" fino alla fine del Settecento, ovvero alle guerre napoleoniche, probabilmente anche grazie alla situazione geografica che le poneva al di fuori dei principali flussi storici. Le conquiste di Napoleone e la politica culturale di papa Gregorio XVI, come anche la crisi economica e l'instabilità finanziaria che obbligava i proprietari delle opere d'arte a venderle, determinarono una forte dispersione delle opere marchigiane, sia da chiese e monasteri, sia dai palazzi privati⁴¹. All'epoca dello sviluppo caotico e incontrollato del mercato d'arte italiano servirono a poco le delibere dello Stato Pontificio che difficilmente poterono fermare «il crescente depauperamento causato dallo sfrenato mercato antiquario, che, di fatto, era un dilatato e strisciante saccheggio di opere»⁴².

Contemporaneo a questi avvenimenti, Imbro I. Tkalac descrisse nel suo libro *Italienische Plaudereien* (Lipsia 1876) l'esportazione e la dispersione delle opere d'arte italiane nel seguente modo:

Der Export von Kunstwerken ist in Italien ein eben so alter als lohnender Industriezweig. Obgleich alle Spezialgesetzgebungen der früheren italienischen Staaten die Ausfuhr von Kunstwerken nach dem Auslande grundsätzlich verboten und von einer besonderen Bewilligung der Regierung von Fall zu Fall und von einer mehr oder minder hohen Ausfuhrtaxe abhängig erklärten und die dawider Handelnden mit schweren Strafen bedrohten, gingen doch Tausende von Kunstwerken, ohne Bewilligung und ohne Ausfuhrtaxe, ins Ausland und es dürfte kaum eine außeritalienische Kunstsammlung geben, die sich nicht auf diese Weise mit dem größeren Teile ihres Besiesses an Werken antiker Plastik und italienischer Malerei versorgt hätte. Die italienischen Exporteure lachten dem gewissenhaften Käufer ins Gesicht, der sich den Formalitäten des Gesetzes fügen wollte⁴³.

L'interesse per la pittura marchigiana, specialmente per quella quattrocentesca, allora si sviluppò tra i collezionisti stranieri, in particolare tra quelli inglesi⁴⁴. Di conseguenza, dalla metà dell'Ottocento, nelle collezioni museali e sul mercato romano erano sempre più presenti le opere dei "primitivi" marchigiani, i fratelli Crivelli e Vivarini, Lorenzo d'Alessandro e Niccolò Alunno, al quale fu attribuita la *Crocifissione* zagabrese al momento della compravendita⁴⁵. Nella prima lettera a Strossmayer, Tkalac però rigettò una tale attribuzione, e fece uno schizzo della sagoma del dipinto descrivendolo con le seguenti parole:

⁴¹ Sulla dispersione delle opere d'arte dalle Marche si veda Costanzi 2005, pp. 21-36.

⁴² Tamblé 2000, p. 471, citato in Costanzi 2005, p. 29.

⁴³ Frank 1876, p. 217.

⁴⁴ Sull'interesse dei collezionisti inglesi per le opere della pittura rinascimentale italiana si veda Costanzi 2005, p. 31; Avery-Quash 2003.

⁴⁵ Le opere dei "primitivi" marchigiani dapprima furono destinate ai Musei Vaticani per riempire i "buchi" cronologici, mentre in seguito le opere giudicate di minor valore o simili a quelle già presenti nella collezione furono estrapolate e finirono sul mercato antiquario romano. Si veda anche Costanzi 2005, pp. 26-27.

non Niccola Alunno, ma un vecchio fiorentino trecentesco, alto 171 centimetri e largo 134 centimetri, di questa forma, e rappresenta Gesù Cristo sulla croce con quattro angeli, la Madonna, san Giovanni, santa Caterina, Maddalena e san Antonio Eremita, ciascuno di larghezza di un metro, sullo sfondo d'oro. Gesù e la Madonna sono molto belli per quell'epoca, san Giovanni, come d'abitudine, una prima caricatura della propria tristezza, le altre figure regolari⁴⁶.

Nella stessa lettera Tkalac riporta le informazioni sulla provenienza della pittura: «Questa fu del cardinale Morichini, che l'acquistò per 4000 franchi da certe monache in Romagna, e alla sua asta fu venduta per 2000 franchi»⁴⁷. Queste «monache di Romagna» sarebbero potute essere non solo le venditrici ma anche le committenti, diversi secoli prima, della pittura di cui si appropriò Carlo Luigi Morichini (1805-1879). Morichini (fig. 4) ebbe diversi e importanti incarichi ecclesiastici: dal 1847 partecipò alle attività politiche e diplomatiche dello Stato Pontificio, nel 1852 diventò cardinale e in seguito fu vescovo di Jesi, e dopo il Primo Concilio Vaticano, fu trasferito a Bologna⁴⁸. Nel proprio operato fu principalmente interessato alle questioni legate all'attività caritativa, all'assistenza sociale e alla povertà, come testimonia la sua opera principale, *Degli Istituti di pubblica carità e d'istruzione primaria. Saggio storico e statistico* (Roma 1835). A parte l'attività caritativa sono noti anche i suoi interessi letterari⁴⁹, ma non l'attività di collezionista. Dati i caratteri della circolazione delle opere d'arte in Italia nell'Ottocento, Morichini non doveva necessariamente essere un appassionato collezionista per entrare in possesso delle opere d'arte provenienti dal territorio di sua competenza ecclesiastica.

Una descrizione della formazione delle collezioni dei curiali attivi in provincia si trova nelle *Chiacchiere italiane (Italienische Plaudereien)* di Imbro Tkalac. Tkalac scrive come tra i prelati romani che ai tempi dello Stato Pontificio ebbero dei ruoli importanti nell'amministrazione o nella giustizia, quasi tutti possedessero quadri o addirittura intere gallerie. Tkalac paragona l'atteggiamento di questi signori romani a quello dei proconsoli antichi; lasciare Roma per la provincia fu un atto difficile per molti. Ad alcuni il soggiorno in provincia sembrò un vero esilio, mentre altri lo ritenevano un requisito necessario per ottenere in seguito un posto più influente nella Curia. Per questo tali «pascià spirituali» cercarono di rendere più piacevole il proprio tempo in provincia: tra l'altro, si appropriarono dei vecchi dipinti come premio per il buon governo. Tkalac rileva che l'Italia centrale a metà dell'Ottocento ancora traboccasse di dipinti di maestri antichi. Diversi proprietari donavano proprio questi oggetti come mancia ai governatori. «Il nuovo proconsole romano», pertanto, al ritorno a Roma dalla Romagna, dalle Marche o dall'Umbria

⁴⁶ Tkalac a Strossmayer, Roma, 29 maggio 1884, HAZU, XIA/Tka. Im. 26 (citazione tradotta dal croato).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Montini 1952.

⁴⁹ Si veda Venturi 1979.

riportava con sé i dipinti dei maestri antichi⁵⁰. Una tale galleria di quadri "anonima" doveva possedere anche il cardinale Morichini, che proprio grazie agli incarichi in provincia avrebbe potuto facilmente entrare in possesso di un quadro grande, una volta certamente destinato a un altare.

Imbro Tkalac fu contento di completare la collezione di Strossmayer con l'acquisto di un quadro dell' "epoca primitiva" ormai divenuti quasi delle rarità sul mercato. Alla fine dell'Ottocento «i quadri di queste dimensioni», come sottolineava Tkalac nella sua lettera a Strossmayer, «sono rari, perché gli Inglesi li comprano volentieri e pagano caro»⁵¹. Proprio per questo Tkalac «pensò di non dover perdere l'opportunità» di comprare il dipinto, «poiché nelle Gallerie bisogna che vi siano delle pitture del genere»⁵². Si compiaceva con il vescovo poiché «il grande quadro rappresentante Gesù sulla croce piacque molto a tutti coloro che l'avevano vista»⁵³. L'entusiasmo dei suoi collaboratori che avevano avuto l'opportunità di vedere il quadro veniva descritto da Tkalac raccontando l'episodio al ritorno del dipinto dal restauratore, al quale lo fece «pulire e quel poco che bisognava ben restaurare»⁵⁴

[...] in questi giorni mi ha raccontato il restauratore che, mentre portava il grande dipinto di Gesù sulla Croce, s'imbatté nel vecchio Seitz⁵⁵] che gli fece fermare la carrozza per vedere

⁵⁰ Frank 1876, pp. 381-382.

⁵¹ Tkalac a Strossmayer, Roma, 29 maggio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 26 (citazione tradotta dal croato).

⁵² *Ibidem*. Tkalac espresse la sua opinione sulle conseguenze della dissoluzione dei monasteri e della dispersione dei quadri d'altare dall'Italia: «Grosse, ja kolossale Altarbilder sind vielfach verschwunden und tauchen namentlich bei Pariser und Londoner Kunsthändlern wieder auf.» All'uopo si veda: Frank 1876, p. 219.

⁵³ Tkalac a Strossmayer, Roma, 26 giugno 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 27 (citazione tradotta dal croato).

⁵⁴ Il nome del restauratore non è riferito da Tkalac. Dalle altre sue lettere si ricava come di regola si trattasse di interventi minori, che normalmente includevano la pulitura e il consolidamento ovvero la costruzione di una nuova cornice delle opere appena acquistate, come fu anche il caso della *Crocifissione*: «Adesso si trova dal restauratore, che mi promise che in un mese l'avrebbe pulita e quel poco che ci voleva ben restaurata. Vuole 150 franchi per il suo lavoro, ma vedrò di toglierci qualcosa. La cornice bella, e si dovrebbe dorare, ma dato che per questo ci vogliono 100 fra. non volevo senza il Suo permesso farglielo fare. Infine, ci sarà anche a Zagabria qualche doratore che possa farlo.» Tkalac a Strossmayer, Roma, 26 luglio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 27 (citazione tradotta dal croato). La testimonianza più antica sulla cornice in cui il dipinto si trova tutt'oggi sarebbe la fotografia dello studio Hanfstaengl di Monaco di Baviera risalente agli anni Venti del Novecento (Archivio della Galleria Strossmayer, documentazione SG-33). Nell'archivio della Galleria si è preservata anche una nota sui lavori di restauro del 1929: «Il legno seccato, risultante in divisione dei pannelli incollati vert[icalmente]. Inoltre, le crepe quasi vert[icali] sui pannelli in alcuni punti. Il dipinto aveva una cornice (legno di castano). Il dipinto stesso fu troppo aggressivamente pulito con lo spirito, che ne tolse la lacca. Tolta la cornice, e dal fal[egname] Gerjavić fatta fare la parchetatura con 15 lunghe e 3 corti assicelle di abete, e con 11 intere e 5 corti assicelle perpendicolari di frassino.» Archivio della Galleria Strossmayer, documentazione SG-33 (citazione tradotta dal croato). Dopo questi interventi, il dipinto non fu più restaurato, né sottoposto ad altre indagini.

⁵⁵ Alexandar Maximillian Seitz (Monaco, 1811 – Roma, 1888), pittore italiano di origine

il quadro, e cominciò a urlare in mezzo alla strada che era molto bello e che l'avrebbe comprato per quel che costava. Il restauratore gli rispose che il quadro non era in vendita, ma Seitz non gli credette e volle che fosse portato subito a casa sua. L'uomo ebbe difficoltà a convincere quello stupido che non era sempre possibile comperare quello che si vorrebbe. Ho riso a quella scena, giacché essa significa che feci un buon acquisto per Lei⁵⁶.

Dell'acquisto fu contento anche il primo custode della collezione di Strossmayer, Izidor Kršnjavi (1845-1927), che in seguito all'arrivo del dipinto a Zagabria, ma non molto prima dell'inaugurazione al pubblico della collezione del vescovo il 9 novembre 1884, scrisse a Strossmayer: «La *Crocifissione* del 14° secolo è molto bella e a me benvenuta già per il fatto che abbiamo meno quadri di quest'epoca nella Galleria»⁵⁷. Il quadro non solo era importante per ragioni di cronologia, come rilevava Kršnjavi, ma era «benvenuto nella Galleria» anche per quelle tipologiche. Esso effettivamente completava la collezione in cui prevalgono opere di dimensioni minori destinate agli spazi privati, ovvero eseguite per la devozione privata, oppure frammenti piccoli di complessi più grandi⁵⁸. Queste erano le opere accessibili sul mercato d'arte della seconda metà dell'Ottocento ai collezionisti con possibilità finanziarie limitate, quale era appunto Strossmayer. La sua intenzione principale era di «collezionare, per quanto possibile, [quadri] di tutte le scuole artistiche [...] per uso del popolo e della gioventù in formazione»⁵⁹, mentre le possibilità finanziarie limitate gli ostacolavano gli acquisti delle opere dei maestri riconosciuti, i capostipiti delle singole scuole pittoriche. Già Kršnjavi nel 1905 poneva l'accento sul fatto che «per la storia della cultura di un'epoca non sono importanti solo i primari, ma l'immagine dello stato generale dell'istruzione e del gusto forse ancora più complessivamente si rivela proprio in questi artisti provinciali di second'ordine»⁶⁰. La *Crocifissione* è un contributo prezioso alla presentazione delle scuole pittoriche italiane nella collezione del vescovo, anche se al momento dell'acquisto del dipinto e dell'apertura della collezione al pubblico, i suoi collaboratori non potevano esserne completamente coscienti.

Solo all'inizio del XX secolo iniziarono le riflessioni sull'esistenza della scuola

tedesca, noto per i mosaici e gli affreschi di carattere sacro. Come direttore tecnico dei Musei Vaticani dal 1894 condusse i restauri della Cappella Sistina e dell'Appartamento Borgia. Si veda Quinterio 2000. Sull'attività e sugli affreschi di A.M. Seitz e di suo figlio Ludovico nella cattedrale di Đakovo si veda Damjanović 2009, pp. 317-344.

⁵⁶ Tkalac a Strossmayer, Roma, 15 luglio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 29 (citazione tradotta dal croato).

⁵⁷ Kršnjavi a Strossmayer, Zagabria, 3 settembre 1884, HAZU, XI A / Krš. I. 108 (citazione tradotta dal croato).

⁵⁸ Sulla formazione e sviluppo della Galleria Strossmayer si veda almeno Dulibić, Pasini Tržec 2012c (contenente la bibliografia precedente). È utile anche la consultazione di Frizzoni 1904, che costituisce la prima fonte in merito in lingua italiana. Per una rassegna delle opere nella collezione si veda Dulibić, Pasini Tržec, Popovčak 2013.

⁵⁹ Strossmayer 1884, p. 166 (citazione tradotta dal croato).

⁶⁰ Kršnjavi 1905, p. [1] (citazione tradotta dal croato).

pittorica marchigiana, di cui si cominciò a parlare nella mostra di Macerata del 1905⁶¹. Questa mostra fu visitata anche da Izidor Kršnjavi «viaggiando sulle orme di San Francesco per l'Umbria e le Marche»⁶². Concludendo che

le mostre italiane dei maestri antichi di secondo e terzo ordine sono molto importanti per noi, perché la maggioranza dei vecchi quadri della galleria di Strossmayer è di questa specie, così che in queste mostre si troverà con maggior facilità la chiave per determinare i loro autori⁶³

nel suo scritto sulla mostra ricordò alcuni quadri della collezione del vescovo, ma non la *Crocifissione* in questione, che dopo la descrizione iniziale di Tkalac come «vecchio Fiorentino trecentesco», nei cataloghi più antichi della Galleria fu citata come un'opera di Ambrogio Lorenzetti, fino agli anni Trenta del Novecento, da quando viene citata con una generale denominazione di «scuola della Marca anconetana»⁶⁴.

La problematica attributiva, in diversi casi ancora attuale, fu aperta dalla grande mostra di Ancona del 1950, che sollecitò lo sviluppo di ricerche sulla cosiddetta "cultura adriatica" all'interno della quale furono riconosciute diverse scuole locali e precisato il *corpus* dei loro protagonisti⁶⁵. Nello stesso tempo, al lato opposto dell'Adriatico, gli storici dell'arte croati svilupparono una sensibilità speciale per la complessa problematica dei fenomeni artistici nelle cosiddette aree provinciali e periferiche⁶⁶, come il soprintendente e storico dell'arte Ljubo Karaman (1886-1971), che elaborò e sistematizzò le proprie tesi nel suo ultimo libro, pubblicato nel 1963, *I problemi dell'arte periferica. Influsso dell'ambiente locale sull'arte delle regioni croate (Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva)*⁶⁷. Le sue prime indagini sul tema risalgono già agli anni Trenta del Novecento, da quando Karaman con assiduità

studiava le caratteristiche locali dei nostri ambienti regionali e introduceva gradualmente le nuove nozioni nella spiegazione delle caratteristiche specifiche, individuando l'importanza degli stili di passaggio e sempre rilevando il ruolo dell'ambiente locale nell'originale elaborazione, conciliazione e intonazione degli influssi laterali ed esteri⁶⁸.

⁶¹ Per la mostra del 1905 si veda Prete 2006.

⁶² Kršnjavi 1905, p. [1] (citazione tradotta dal croato).

⁶³ Ivi, p. [2].

⁶⁴ Kršnjavi, Truhelka 1885, cat. 22; Rački 1891, cat. 17/1; Mašić, Šrepel 1895, cat. 33; Brunšmid 1911, cat. 33; Brunšmid 1917, cat. 33; Knoll 1922, cat. 33; Térey 1926, cat. 17; Schneider 1932, cat. 17.

⁶⁵ Zampetti 1950.

⁶⁶ Come chiaramente si evince anche dai qui citati passaggi delle *Passeggiate galleristiche* di Grgo Gamulin.

⁶⁷ Karaman 2001. Su Ljubo Karaman e la problematica dell'"arte periferica" si veda Gudelj 2007.

⁶⁸ Fisković 1971, p. 231 (citazione tradotta dal croato).

La condizione “periferica” croata già nel 1926 venne descritta dal letterato croato più importante del XX secolo, Miroslav Krleža (1893-1981), pensando prima di tutto alla situazione politica dell’epoca:

La condizione croata è periferica già dai tempi dello stato franco carolingio, e tutti i cervelli, che in qualche modo, letterati o analfabeti, glagolitici o manichei, si muovevano attraverso i secoli tristi e insanguinati per quella terra maledetta, portando addosso i sigilli fatali della trascurata e dimenticata perifericità⁶⁹.

Infatti, l’impulso iniziale del vescovo Strossmayer a collezionare le opere d’arte fu l’intenzione di superare in qualche modo la posizione della nazione in creazione, sistemandola nel centro dell’area circostante, in altre parole [ri]definendo il sottosistema periferico del centro e delle aree su esso gravitanti. Questo si riflette con molta chiarezza a livello simbolico nel dichiarato desiderio di Strossmayer di fare dalla capitale croata, Zagabria – per usare i vocaboli moderni – un centro regionale, in cui si incontrassero tutte le antiche virtù alla base della società europea moderna. Nel suo discorso all’inaugurazione dell’edificio costruito per la sistemazione della Galleria, egli sottolineò come:

[...] con i mezzi molto modesti, che abbiamo a disposizione, [noi abbiamo] fatto abbastanza e con ciò in un certo modo abbiamo acquistato il diritto, che alla nostra patria nella penisola balcanica un particolare destino attribuiamo, ovvero che diventi codesta che la Toscana nella bella Italia, che diventi un particolare Athenaeum, il che vuol dire il focolare e germinatoio di tutte le alte inclinazioni e gli intenti celebrali e morali. [...] Se gli edifici come questo, nella nostra capitale si moltiplicheranno, la nostra città sveltamente [...] si trasformerebbe [...], se Dio permetta, almeno in una misura modesta, in bella ed esemplare Firenze⁷⁰.

La Collezione Strossmayer rispecchia non solo il fenomeno del collezionismo dell’Ottocento inoltrato ma anche il processo della musealizzazione di opere raccolte, collegato al rafforzamento dell’idea dell’identità nazionale. Le opere d’arte internazionali di valore universale, riportate dai centri artistici dell’Europa occidentale agli ambienti “periferici”, le cui forme artistiche non erano direttamente collegate con la tradizione artistica del territorio in cui furono importate, cominciarono a rappresentare i nuovi valori della “nazione” alla quale appartenne il loro proprietario⁷¹.

La *Crocifissione* di Zagabria, questo piccolo frammento «delle Marche disperse», si rivela quindi come una testimonianza rappresentativa della complessa rete dei rapporti dinamici tra le opere d’arte e dei vettori che marcarono il fenomeno

⁶⁹ Krleža 1975, p. 487 (citazione tradotta dal croato). Si veda Unković 2010, p. 272.

⁷⁰ Strossmayer 1884, pp. 164-165 (citazione tradotta dal croato). L’edificio in effetti adempì al ruolo attribuitogli in termini urbanistici, architettonici e simbolici in questo periodo di fondazione della istituzionalizzazione della cultura croata. La sua edificazione definì diverse piazze e parchi, e l’edificio diventò il modello architettonico per tutte le case circostanti. Sull’edificio si veda Dulibić, Pasini Tržec 2013a.

⁷¹ Si veda anche Ciulisovà 2006, pp. 201-209.

del collezionismo e del mercato d'arte, come anche dei processi della migrazione delle opere d'arte e della loro musealizzazione. I fili che ancora oggi, dopo viaggi pregnanti e spesso convulsi, collegano l'opera con il luogo e con le circostanze della sua creazione sono spesso molto sottili. I tentativi della loro ricostruzione, anche nei casi in cui, nonostante la curiosità e la dedizione dei ricercatori, non è possibile arrivare a risolvere tutte le questioni storiche, contribuiscono a sciogliere il groviglio degli avvenimenti il cui centro vitale erano le opere d'arte, non solo in qualità di – come avrebbe scritto Grgo Gamulin – «documento dell'esistenza spirituale»⁷² dei tempi passati, ma anche come veri protagonisti delle analisi contemporanee.

Riferimenti bibliografici / References

- Anderson J. (1999), *Collecting, connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Angelini G. (2008/2009), *Sulle orme di Giovanni Morelli, Emilio Visconti Venosta e il collezionismo privato nell'Italia postunitaria*, «Artes», n. 14, pp. 175-211.
- Angelini G. (2012), *I Taccuini del Collezionista, Emilio Visconti Venosta, Giovanni Morelli e la pittura lombarda del Rinascimento*, «Annali di critica d'arte», VIII, pp. 273-296.
- Avery-Quash S. (2003), *The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain with particular reference to pictures in the National Gallery*, in D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings. Volume 1*, London: National Gallery Company, pp. XXV-XLIV.
- Banjanin Lj. (1992), *Un croato a Torino: Imbro Ignjatijevic Tkalac*, «Studi piemontesi», n. 21, pp. 155-159.
- Boskovits M. (1994), *Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche*, in *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 233-307.
- Brunšmid J. (1911), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Brunšmid J. (1917), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Cavalcaselle G. B., Morelli G. (1896), *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, «Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e Documenti», II, pp. 191-348.

⁷² Gamulin 1950, p. 437 (citazione tradotta dal croato).

- Ciulisová I. (2006), *Art Collecting of the Central-European aristocracy in the nineteenth century. The case of Count Pálffy*, «Journal of the History of Collections», XVIII, n. 2, pp. 201-209.
- Costanzi C. (2005), *Le vie di fuga: principali percorsi nelle dispersioni delle opere d'arte dalle Marche*, in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 21-36.
- Draganović K.S. (1953), *Strossmayer, Josip, Juraj*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. XI, coll. 1420-1421.
- Damjanović D. (2009), *Đakovačka katedrala* [La cattedrale di Đakovo], Zagabria: Matica hrvatska.
- Donnini G. (1993), *Per il Maestro di San Verecondo*, «Studi di storia dell'arte», n. 4, pp. 223-243.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2012a), «È un da Fiesole verissimo, bellissimo e conservatissimo». *Il Beato Angelico del vescovo Strossmayer*, «Annali di critica d'arte», VIII, pp. 297-318.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2012b), *New information on the 19th century provenance of Albertinelli's Old Testament cycle*, «RIHA Journal», 6 febbraio, n. 0035, <<http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/dulibic-pasini-trzec-albertinelli-old-testament-cycle>>, 09.10.2013.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2012c), *The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery Of Old Masters In Zagreb*, «Centropa», XII, n. 2, pp. 152-161.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I., Popovčak B. (2013), *Strossmayerova galerija starih majstora. Odabrana djela / The Strossmayer Gallery of Old Masters. Selected works*, Zagabria: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2013a), *Biskup J.J. Strossmayer kao sakupljač umjetnina i osnivanje Galerije starih majstora* [Il vescovo J.J. Strossmayer come collezionista d'arte e la fondazione della Galleria dei maestri antichi], Atti del convegno degli storici d'arte croati (Zagabria, 25-27 novembre 2010), a cura di A. Žmegač, Zagabria: Institut za povijest umjetnosti, pp. 307-312.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2013b), *Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i »njezina« zgrada* [La Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell' Accademia Croata delle Scienze e delle Arti e il "suo" edificio], Atti del convegno (Zagabria, 19-21 ottobre 2011), a cura di J. Galjer, Zagabria: Hrvatsko muzejsko društvo, pp. 34-41.
- Dvoržak S. (1962), *Imbro Ignjatijević Tkalac: život i djelo* [Imbro Ignjatijević Tkalac: vita e opera], «Starine», n. 52, pp. 333-419.
- Enciclopedia Cattolica* (1948-1955), Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico.
- Feldman A. (1998), *Strossmayer i Tkalac – susret liberalizma i katoličanstva u Hrvatskoj XIX. stoljeća* [Strossmayer e Tkalac – incontro tra il liberalismo e

- il cattolicesimo nella Croazia del XIX secolo], in *Liberalizam i katolicizam u Hrvatskoj* [Il liberalismo e il cattolicesimo in Croazia], a cura di H.G. Fleck, Zagabria: Zaklada Friedrich Naumann, pp. 13-25.
- Feldman A. (2000), *Imbro Ignjatijević Tkalac (1824.–1912.)*, in *Liberalna misao u Hrvatskoj. Prilozi povijesti liberalizma od kraja 18. do sredine 20. stoljeća* [Il pensiero liberale in Croazia. Contributi per la storia del liberalismo dalla fine del XVIII alla metà del XX secolo], a cura di A. Feldman, V. Stipetić, F. Zenko, Zagabria: Zaklada Friedrich Naumann, pp. 121-135.
- Feldman A. (2012), *Imbro Ignjatijević Tkalac. Europsko iskustvo hrvatskog liberala (1824.-1912.)* [Imbro Ignjatijević Tkalac. L'esperienza europea di un liberale croato (1824-1912)], Zagabria: Izdanja Antibarbarus.
- Ferino-Pagden S. (1984), *A Predella designed by the young Raphael?*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano: Electa, vol. 1, pp. 303-311.
- Fisković C. (1971), *Dr Ljubo Karaman 1886.-1971.*, «Život umjetnosti», n. 15-16, pp. 229-231.
- Fleming J. (1973), *Art dealing and the Risorgimento I*, «The Burlington Magazine», n. 115, pp. 4-16.
- Fleming J. (1979a), *Art dealing and the Risorgimento II*, «The Burlington Magazine», n. 121, pp. 492-508.
- Fleming J. (1979b), *Art dealing and the Risorgimento III*, «The Burlington Magazine», n. 121, pp. 568-580.
- Fossaluzza G. (2005), *Tracciato di storiografia dell'Istria Pittorica*, in V. Bralić, N. Kudiš Burić, *Istria pittorica, dipinti dal XV al XVIII secolo diocesi Parenzo-Pola*, Rovigno: Centro di Ricerche Storiche, pp. XIII-XXXIV.
- Frank H. [Tkalac, I. I.] (1876), *Italienische Plaudereien*, Leipzig: Wigand.
- Frizzoni G. (1904), *La pinacoteca Strossmayer nell'Accademia di scienze ed arti in Agram*, «L'arte», n. 7, pp. 425-440.
- Gamulin G. (1950), *Galerijske šetnje* [Passeggiate galleristiche], «Hrvatsko kolo», III, n. 3, pp. 430-453.
- Gamulin G. (1954), *Neki problemi srednjotajanskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu* [Alcuni problemi legati alle scuole pittoriche centroitaliane presso la Galleria Strossmayer di Zagabria], «Peristol», n. 1, pp. 103-118.
- Gudelj J. (2007), *Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica*, in *Arte e Architettura. Le cornici della storia*, a cura di F. Bardati, A. Rosellini, Milano: Paravia Bruno Mondadori Editore, pp. 261-272.
- Haskell F. (1980), *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford: Phaidon.
- Karaman Lj. (2001), *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* [I problemi dell'arte periferica. L'influsso dell'ambiente locale sull'arte delle regioni croate], Zagabria: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.

- Knoll P. (1922), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell' Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Krleža M. (1975), *Panorama pogleda, pojava i pojmova* [Il panorama di punti di vista, fenomeni e concetti], Sarajevo: Oslobođenje, Zagabria: Mladost, vol. 2.
- Kršnjavi I. (1905), *Izložba u Macerati i katalog Strossmayerove galerije* [La Mostra di Macerata e il catalogo della Galleria Strossmayer], «Narodne novine», LXXI, n. 217, pp. [1-2].
- Kršnjavi I., Truhelka Č. (1885), *Sbirka slika Strossmayerove galerije Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [La collezione di dipinti della Galleria Strossmayer dell' Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Levi D. (1988), *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi.
- Levi D. (1993), *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, «The Burlington Magazine», n. 135, pp. 133-148.
- Maroević T. (1997), *Grgo Gamulin*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 21, pp. 185-188.
- Maroević T. (2011), *Ljetopis Grgo Gamulina* [Annuario di Grgo Gamulin], in G. Gamulin, *Izabrana djela* [Opere scelte], Zagabria: Matica hrvatska, pp. 35-39.
- Mašić N., Šrepol M. (1895), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell' Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Minardi M. (2006), *Profili biografici degli artisti*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano: Electa, pp. 168-181.
- Minardi M. (2008), *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Montini R.U. (1952), *Morichini, Carlo Luigi*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VIII, coll. 1413-1414.
- Pantò A. (2000-2001), *La quadreria Conestabile della Staffa a Perugia: consistenza e dispersione di una collezione ritrovata*, «Studi di storia dell'arte», n. 11, pp. 241-258.
- Pasini Tržec I., Dulibić Lj. (2010), *Doprinosi Imbre I. Tkalca (i G. B. Cavalcaselle) formiranju zbirke biskupa J.J. Strossmayera* [Il contributo di Imbro I. Tkalac (e G.B. Cavalcaselle) alla formazione della collezione del vescovo J.J. Strossmayer], «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 34, pp. 201-211.
- Pianazza (1993-1994), *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, n. 2/3, pp. 433-474.

- Pinelli A. (2000), *'Per pochi paoli': Ademollo, Bossi, Lasinio e il traffico d'esportazione di 'primitivi' italiani*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 307-319.
- Prete C., a cura di (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Quinterio F. (2000), *Il restauro dei pavimenti ceramici della Loggia di Raffaello e dell'Appartamento Borgia in Vaticano, nei carteggi con il Museo Artistico Industriale di Napoli e con le Officine Cantagalli di Firenze (1890-1897)*, «Faenza», LXXXVI, n. 1-3, pp. 104-138.
- Rački F. (1891), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Reberski I. (1997), *Grgi Gamulinu in memoriam (1910-1997)*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 21, pp. 183-184.
- Šamec Flaschar I. (2011-2012), *Zbirka umjetničkih knjiga i reprodukcija kao dio fonda knjižnice Strossmayerove galerije starih majstora HAZU* [La collezione dei libri e riproduzioni d'arte come parte del fondo bibliotecario della Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti], «Muzeologija», n. 48-49, pp. 209-222.
- Sarti S. (2001), *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880. The man and his collection*, Oxford: Archaeopress.
- Schneider A. (1932), *Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika* [Supplemento della VI edizione del catalogo della Galleria Strossmayer], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Sgarbi V., a cura di (1999), *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra (San Severino Marche, 24 luglio – 31 ottobre 1999), Milano: Mazzotta.
- Šišić F. (1928), *Korespondencija Rački-Strossmayer* [Corrispondenza Rački - Strossmayer], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, vol. 1.
- Strossmayer J.J. (1884), *Govor pri otvorenju galerije slika govoren dne 9. studenoga 1884*. [Discorso per l'apertura della galleria dei dipinti tenuto il 9 novembre 1884], «Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti», n. 73, pp. 162-185.
- Tamblé D. (2000), *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica a proposito del trattato di Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 457-513.
- Tamborra A. (1966), *Imbro I. Tkalac e l'Italia*, Roma: Istituto della storia del risorgimento italiano.

- Térey G. (1926), *Dodatak VI. Izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika* [Supplemento alla VI edizione del catalogo della Galleria Strossmayer], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Tkalac A. [Tkalac I.I.] (1899), *Prefazione*, in J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia dell'antica pittura fiaminga*, Firenze: Le Monnier.
- Tkalac I.I. (2002), *Mladenačke uspomene iz Hrvatske* [Ricordi giovanili dalla Croazia], Karlovac: Gradska knjižnica Ivan Goran Kovačić; Matica hrvatska.
- Unković I.N. (2010), *Odras nacionalne ideologije i kulturnog nacionalizma u djelima Ljube Karamana* [Il riflesso dell'ideologia nazionale e nazionalismo culturale nelle opere di Ljubo Karaman], «Kulturna baština: časopis za pitanja prošlosti splitskog područja», n. 35, pp. 263-282.
- Venturi G. (1979), *Il card. Luigi Carlo Morichini: azione sociale e interessi del Ministro «poeta» di Pio IX*, «Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi», n. 5, pp. 423-436.
- Vesnić M. (1914), *Imbro I. Tkalac*, «Godišnjica Nikole Čupića: izdanje Čupićeve zadužbine», n. 33, pp. 1-56.
- Zampetti P., a cura di (1950), *Mostra della pittura veneta delle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, 5 agosto – 30 settembre 1950), Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Zampetti P. (1969), *La pittura marchigiana del Quattrocento*, Milano: Electa.
- Zampetti P. (1988), *Pittura nelle Marche I. Dalle origini al primo rinascimento*, Firenze: Nardini Editore.
- Zampetti P., Donnini G. (1992), *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze: Nardini Editore.
- Zlamalik V. (1982), *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [La Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

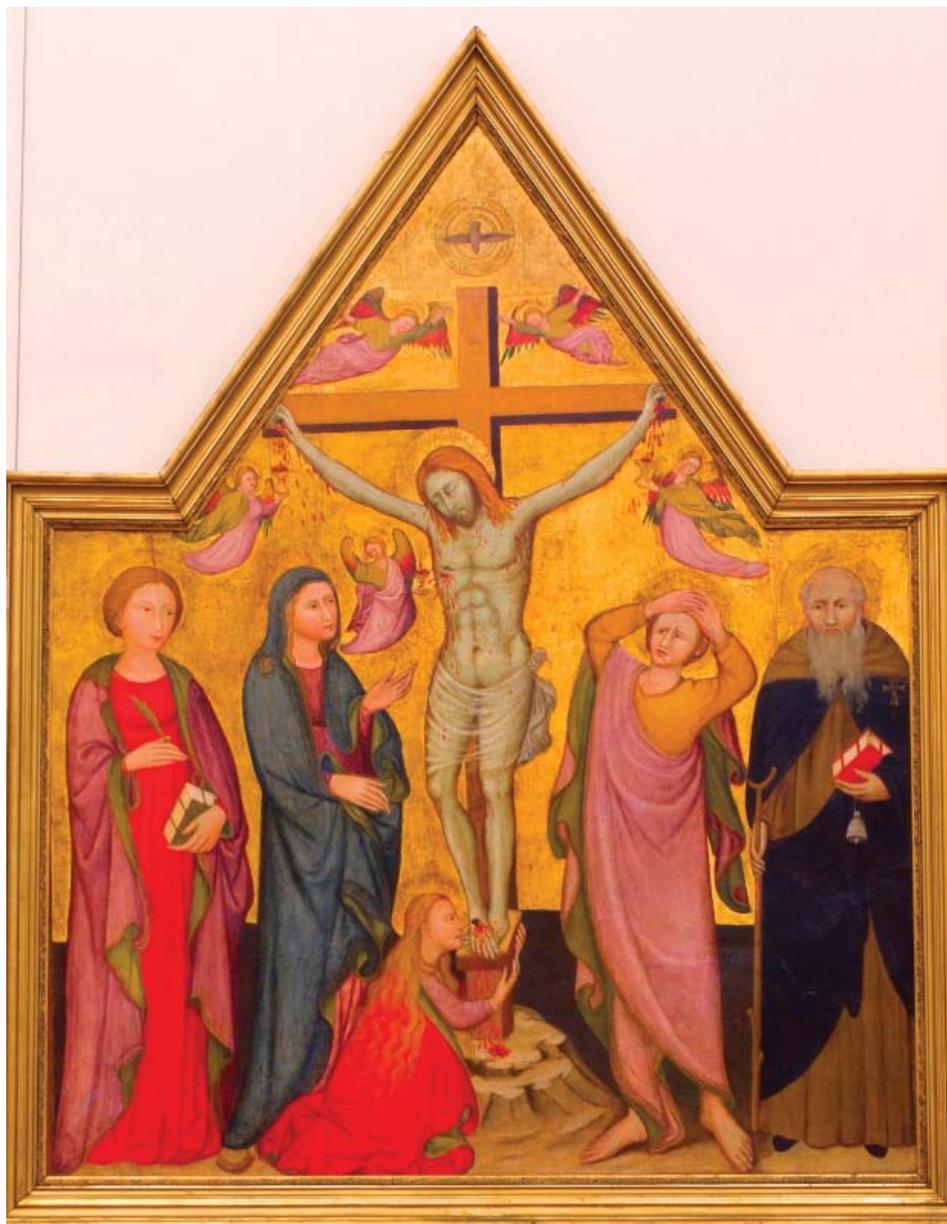
Appendice

Fig. 1. Maestro di San Verecondo, *Crocifissione*, Zagabria, Galleria Strossmayer



Fig. 2. Josip Juraj Strossmayer (1815-1905)



Fig. 3. Imbro Ignjatijević Tkalac (1824-1912)



Fig. 4. Carlo Luigi Morichini (1805-1879)

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

