

Eva Toffali

**Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio antiquario.
Acquisti, vendite e contatti nei primi anni di attività mercantile
(1913-1928).**

Il saggio si pone l'obiettivo di far luce sui primi anni di attività di Alessandro Contini Bonacossi e di spiegare concretamente come, negli anni di residenza spagnola, l'iniziale interesse filatelico si sia rapidamente rivolto – in un arco di tempo che va dal 1902 al 1914 – al campo del commercio di opere d'arte.

Il perno di tale evoluzione è rappresentato da Achille Chiesa, primo fedele cliente del mercante. Le poche informazioni che riguardano i loro scambi evidenziano le tecniche commerciali utilizzate, oltre a fornire preziose informazioni sui luoghi di approvvigionamento.

Dal momento del trasferimento a Roma (1918) le trattative possono essere meglio indagate attraverso i documenti conservati all'Archivio Centrale dello Stato, integrabili, da una parte, con ciò che lo stesso Roberto Longhi riferisce dei viaggi in Europa effettuati in compagnia dei coniugi tra 1920 e 1922 e, dall'altra, seguendo le tappe americane (1927-1929) ripercorribili grazie ai *Diari* scritti dalla moglie Vittoria.

In entrambi i casi è chiaro il ruolo giocato dai contatti stretti nella capitale italiana e dalla capacità dell'antiquario di inserirsi in breve tempo ma a pieno titolo nel contesto collezionistico e mercantile di inizio secolo, concordemente ritenuto in pieno fermento.

Tra il 1927 e il 1955 Alessandro Contini Bonacossi (1878-1955) vendette al magnate americano Samuel Henry Kress oltre 2000 pezzi, tra cui almeno 840 pitture¹. Basterebbero forse questi dati per posizionarlo ai vertici delle trattive che caratterizzarono il commercio artistico tra Italia, Europa e America nel XX secolo. Si ritiene che le prime transizioni dell'antiquario - i cui traffici non sono mai stati dettagliatamente analizzati e la cui biografia può contare solo su rare e concise voci² - possano essere la chiave per comprendere gli sviluppi del suo successo, che trovò acchito nella Spagna d'inizio '900, nella passione per la filatelia e nell'incontro con lo spedizioniere argentino Achille Chiesa, per procedere poi da Roma verso l'America.



Fig. 1 – Alessandro Contini Bonacossi

Arrivato da Milano a Madrid attorno alla fine dell'800, Alessandro seguì la propria attitudine imprenditoriale e, grazie ai proventi di un investimento sulla vernice ignifuga di cui aveva ottenuto l'esclusiva, accrebbe la raccolta di francobolli che si era trovato tra le mani quasi per caso³. Fu forse questo lo scopo dei viaggi effettuati a partire dal 1902, occasione di entrare in contatto con il mondo del collezionismo europeo e americano. Per questo periodo i riferimenti cronologici certi sono esigui: il già ricordato 1902, il 1912, in cui i coniugi si recarono temporaneamente a Roma e il 1918 del trasferimento definitivo nella città. E' noto inoltre che i Contini considerarono il 1914 come momento d'inizio della loro attività mercantile antiquaria e che pertanto a quella data alcuni acquisti dovevano essere già avvenuti, come sembra confermare la testimonianza di Elsa de Giorgi, che narra di come fossero arrivati nella capitale italiana "portandosi appresso due bellissimi quadri di Velázquez"⁴.

¹ Come si evince dall'analisi delle provenienze dei pezzi venduti da Alessandro Contini Bonacossi a Samuel Henry Kress durante il lungo periodo dei loro rapporti, cui si aggiungono quelli comprati da Rush Kress, che prese il posto del fratello nel secondo dopoguerra. L'analisi, condotta da chi scrive e confluita nella sua tesi di laurea magistrale (*Strategie e dinamiche commerciali di Alessandro Contini Bonacossi. Per un'analisi delle provenienze nel quadro del mercato artistico tra Italia, Europa e America nel '900*, relatori: Prof. Giuseppe Barbieri, Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo, Università Cà Foscari, Venezia, A.A 2014/2015), ha permesso la ricostruzione di un abbozzo di catalogo – forse non ancora esaustivo, ma certamente indicativo – delle opere passate nelle mani del mercante tra il 1913 e il 1955: composto da 1205 quadri, di cui 840 venduti a Kress, e incentrato sulla informazioni inerenti alla loro storia collezionistica, diviene uno strumento basilare per ricostruire l'attività mercantile del Contini e punto di partenza per stabilire le sue strategie nonché i luoghi di approvvigionamento. Le informazioni relative alle provenienze fanno riferimento alla ricerca descritta e ai dati raccolti e approfonditi in tale catalogo. Colgo l'occasione per ringraziare i miei relatori, il Prof. Enrico Maria Dal Pozzolo e il Prof. Giuseppe Barbieri, che mi hanno seguita in questo lavoro rendendolo possibile.

² Per i cenni biografici si veda: *Contini Bonacossi Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, 1983, pp. 523-526; D. Sperti, *Contini Bonacossi, Conte Alessandro*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XIV, London, 1996, p. 250; E.E. Gardner, *Contini Bonacossi, Conte Alessandro*, in *A Bibliographical repertory of Italian private collections*, I, a cura di C. Ceschi, Vicenza, 1998, p. 250. Alcune informazioni si ricavano inoltre da F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato*, Milano, 1995; oltre che dalla pubblicazione di E. De Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Trento, 1988, ricca di spunti ma talvolta discutibile per quanto riguarda credibilità e autenticità.

³ Per entrambi gli episodi, narrati quasi come aneddoti, ma confermati da documenti archivistici, si veda in breve De Giorgi, *L'eredità ... cit.*, pp. 10-11.

⁴ *Ivi*, p. 15; è questo uno dei casi in cui la testimonianza di De Giorgi vacilla, poiché sostiene che i Contini rientrarono a Roma con i Velázquez nel 1912, mentre è noto che il trasferimento avvenne nel 1918, tanto che uno dei due quadri, il *Cavaliere Nero* su cui ci si soffermerà approfonditamente in seguito, fu acquistato nel 1917.

E' chiaro quindi che un nucleo, ancora in stato embrionale ma fornito di dipinti soggetti alla vendita⁵, esistesse già a Madrid prima del 1918. Ciò non significa che durante la permanenza madrilenza Alessandro si fosse interessato solo o soprattutto di arte iberica, come viene spesso asserito forse a causa del vivido contesto collezionistico e mercantile che caratterizzò la penisola in quegli anni e della massiccia presenza di opere ispaniche nella sua raccolta⁶. L'ipotesi non può che essere smentita dalle reali provenienze dei pezzi in questione, che forniscono, tra l'altro, alcuni indizi per la comprensione della diramazione degli affari. Essi sono facilmente identificabili: un primo gruppo si ricava dal catalogo della mostra curata da Roberto Longhi e August Liebmann Mayer nel 1930, in cui si contano ben sessantadue dipinti spagnoli o almeno ritenuti tali⁷, cui vanno aggiunti i sei identificabili attraverso le foto conservate all'Archivio di Bernard Berenson⁸: un *Ritratto di donna*, i cosiddetti *Disperados* e una lunga tela con *Maschere d'infanzia*, che emergono dalla cartella "Goya"; un *Ritratto di Principino (Filipe Próspero)*, eseguito forse dalla bottega di Velázquez, un *Ritratto di Filippo IV*, attribuito allo stesso artista - ma non identificabile con nessuna delle molte varianti dello stesso soggetto riferite al pittore - e infine, un *San Girolamo* e un *San Domenico* assegnati a El Greco. Ne compaiono poi altri due, passati a Kress rispettivamente nel 1928 e nel 1950: una *Donna con due uomini in un parco* ritenute di Goya (Houston, Museum of Fine Arts, inv. AC 61-57) e un *San Bartolomeo* della scuola di Jusepe de Ribera (Birmingham Museum of Art, inv. 61.103).

Per la maggior parte di essi la provenienza è stata stabilita e si può affermare che le acquisizioni vanno collocate per lo più tra Parigi e Londra, a partire sì dal 1913 ma con una maggiore concentrazione tra 1920 e 1930, quando il mercante cominciò a cercare in Europa opere da proporre in America. Avvennero in occasione di vendite pubbliche - in particolare quelle organizzate dalla Christie's - ma anche tramite antiquari e gallerie, come Colnaghi e Agnew; lo stesso vale per Parigi, da dove proviene per esempio la famosa *Natura morta* dello Zurbarán, comprata con ogni probabilità in occasione della vendita di MMe. J., tenutasi all'hotel Drouot⁹.

Se è quindi certo che una predilezione per l'arte ispanica esistesse già negli anni di residenza a Madrid è altrettanto vero che essa non ebbe un calo dopo il trasferimento in Italia, ma incrementò, continuando a caratterizzare il suo gusto. Alcuni acquisti si collocano anche in Spagna

⁵ Ipotesi confermata dalla loro partecipazione in quello stesso anno ad alcune aste tedesche e francesi, tra cui la vendita Grimaldi della casa Lepke's di Berlino (*Gemälde de 15 bis 19 Jahrhunderts: sammlung Grimaldi*, catalogo dell'asta (Berlino, Rudolph Lepke's, 1913), Berlin, 1913) e la vendita Aynard della galleria Georges Petit di Parigi: cfr. A.B. Calosso, *Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV*, in "Bollettino d'Arte", XVII, 1923-1924, pp. 557-566. Si ricorda che lo studio di chi scrive si è concentrato sulle provenienze dei dipinti in modo circoscrivere il campo della ricerca, sebbene Contini avesse acquistato e commerciato oggetti di ogni tipologia, dalla scultura, ai mobili, all'arte decorativa.

⁶ Come per esempio in F. Zaninelli, *Aspetti del collezionismo e del mercato dell'arte del Seicento italiano all'inizio del '900*, in *Novecento Sedotto: il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, 2010-2011), a cura di V. Gensini, L. Mannini, A. Mazzanti, Firenze, 2010, pp. 89-97 e in F. Papi, *Vicende della collezione Contini Bonacossi dalla formazione alla donazione della "raccolta di quadri, mobili antichi e altri oggetti d'arte, destinati a ornare le sale di Castel Sant'Angelo in Roma" e una novità sul Polittico degli Zavattari*, in *La Madonna del Signorelli e il Compianto. Due restauri della collezione Contini Bonacossi nel Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*, a cura di A. Mastroianni, Roma, 2014, pp. 64-93.

⁷ *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, catalogo della mostra (Roma, 1930), a cura di R. Longhi e A.L. Mayer, Roma, 1930. Se ne contavano più dei sessantadue qui considerati, ma alcuni di questi furono erroneamente attribuiti, tra l'altro suscitando non indifferenti polemiche: cfr. A. Porcella, *Revisioni alla mostra di pittura spagnola*, Roma, 1930.

⁸ Settignano (Fi), Villa I Tatti, Fototeca di Bernard Berenson: *El Greco, Firenze, Contini Bonacossi; Goya, Firenze, Contini Bonacossi; Murillo, Firenze, Contini Bonacossi; Zurbaran, Firenze, Contini Bonacossi*.

⁹ Fu Mina Gregori a identificare la tela con quella passata alla vendita del 1922. Che in quell'anno il Conte si trovasse proprio nella capitale francese è confermato anche dalle lettere di Lucia Lopresti: *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi*, in "Paragone Letteratura", 102/103/104, agosto-dicembre 2012, pp. 20-82.

- in particolare tra Madrid, Bilbao e Valencia¹⁰ - luogo che quindi rientra tra le mete di approvvigionamento.

I dati finora elencati si dimostrano in linea con gli sviluppi del mercato artistico nella Spagna dell'inizio del XX secolo, dove si riversarono, non diversamente da ciò che accadde nel resto d'Europa, numerosi pezzi, parte di antiche raccolte smembrate¹¹. I magnati americani e gli antiquari inglesi e francesi furono attratti dalla nuova moda della *Gilded Age*, con la conseguenza che anche le pitture iberiche divennero una costante presenza nelle vetrine di Parigi e Londra, ottenendo un'alta risonanza sullo stesso mercato internazionale in cui Contini si muoveva¹².

Così, se nel 1912 il "New York Times" aveva pubblicato un articolo intitolato *Increasing popularity of El Greco, the Spanish Painter, among collectors this Country*, tre anni dopo una delle più rinomate gallerie della città dedicò un'intera esposizione a dipinti ritenuti del pittore o del connazionale Goya¹³. L'interesse della Knoedler's per questi artisti si evince dalle trattative di Alessandro, che tra 1924 e 1930 comprò nella sede di Londra il *Ritratto della marchesa de Bajemar* e il *Ritratto del pittore e disegnatore José Camerón y Meliá*, entrambi assegnati a Goya (Longhi-Mayer, 1930, nn. 24, 27), in quella di Parigi un *Ritratto d'uomo* di Murillo (Longhi-Mayer, 1930, n. 48) e, infine, in quella americana l'*Annunciazione* di El Greco, oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 172 -1975.34)¹⁴.

Il gusto di Contini non venne influenzato solo dai musei spagnoli che frequentò mentre il suo interesse volgeva dai francobolli agli oggetti d'arte¹⁵, ma anche dalla sua periodica presenza a Chicago, dove l'essenza madrilenica venne divulgata



Fig. 2 - Alessandro con la moglie Vittoria e i figli negli anni di residenza spagnola.

¹⁰ Da dove provengono rispettivamente le due tele con *Donna e due uomini in un parco* e *Maschere d'infanzia* attribuite a Goya e il *San Girolamo nel deserto* e il *San Domenico* ritenuti invece di El Greco.

¹¹ Pochi studi organici sono dedicati ai cambiamenti in campo collezionistico e mercantile nella Spagna del XX secolo e quelli esistenti tendono a soffermarsi su ciò che accadde nella sfera pubblica piuttosto che in quella privata. Per il successo delle opere spagnole sul mercato dell'arte europeo si veda in particolare A.N. Fernández, *Evolución e desarrollo del mercado del arte*, in "Boletín de Arte", XXX-XXXI, 2009-2010, pp. 487-489; per la diffusione in America cfr. J.L. Colomer, *Competing for a Velázquez: New York collectors after the Spanish Master*, in *Collecting Spanish art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Atti del convegno (New York, 2008), a cura di I.J. Rest e J.L. Colomer, New York, 2012, pp. 251-277; R.L. Kagan, "The spanish turn": *the Discovery of Spanish Art in the United States, 1887-1920*, in *Ivi*, pp. 21-41. La risonanza che la cultura iberica stava assumendo nei primi decenni del secolo si desume anche dalle parole di Roberto Longhi nell'*Introduzione a Gli antichi pittori spagnoli...* cit., pp. 5-10.

¹² Per il fenomeno della *Gilded Age* e le conseguenze sul mercato artistico si veda in particolare Kagan, "The spanish turn"..., cit.

¹³ *Ivi*, p. 30.

¹⁴ Per quanto riguarda la fortuna di El Greco sul mercato dell'arte nei primi decenni del '900 si veda E.M. Dal Pozzolo, *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*, Verona, 2015, in particolare pp. 48-56.

¹⁵ Come testimoniato dal nipote di Alessandro, Ugo Contini Bonacossi: V. Contini Bonacossi, *Diario Americano. 1926-1929*, a cura di F. Zaninelli, Siena, 2008, in particolare p. 9.

fin dall'Esposizione d'arte universale del 1893. I suoi legami con la città furono assidui, soprattutto dal momento in cui fu assunto come dirigente della succursale spagnola della Chimical Works Co. Limited¹⁶.

Quando nel 1918 si trasferì a Roma portò nella nuova residenza di Via Nomentana le opere fino ad allora acquistate. Tra queste il *Cavaliere Nero* di Velázquez (**fig. 3**), la cui storia, di recente ricostruita da Federica Papi in seguito al ritrovamento di alcuni documenti emersi dall'Archivio Centrale di Roma¹⁷, necessita di aggiornamenti.

Il ritratto fu protagonista di alcune indagini iniziate nel 1926 quando per la prima volta si mise in dubbio la liceità dei traffici di Alessandro¹⁸. L'allora Direttore Generale di Antichità e Belle Arti, Arduino Colosanti, riteneva che l'antiquario "acquistato un oggetto d'arte personalmente o per mezzo del prof. Longhi, lo esporterebbe fraudolentemente all'estero passando il confine [...] e poi lo reimporterebbe in Italia, munendosi di regolare certificato di temporanea importazione"¹⁹. Nello stesso arco di tempo Colosanti scriveva a Ettore Modigliani, per informarlo che in circostanze simili Contini acquisì "in epoca non precisata [...] un dipinto attribuito al Velázquez [...] una figura maschile grande circa il vero [...] pagato venticinque mila lire [...] dopo esportato clandestinamente a Madrid"²⁰. Fu lo stesso Contini una volta

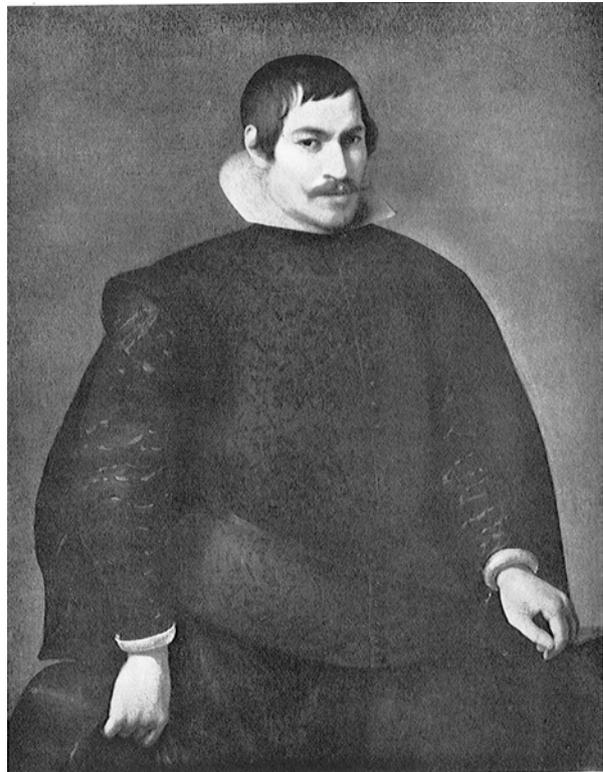


Fig. 3 - D. Velázquez, *Ritratto d'uomo (Cavaliere Nero)*, Tela (cm. 104 x 79 cc.), Ubicazione sconosciuta.

¹⁶ Per il ruolo delle Esposizioni Universali nella diffusione della conoscenza della cultura iberica in America si veda J. Barón, *The Spanish presence at Philadelphia's Centennial Exhibition and Chicago's World's Columbian Exposition*, in *Collecting spanish art...* cit., pp. 63-91; per il legame del Contini con la città di Chicago come dirigente della succursale della ditta a Madrid si rinvia invece a De Giorgi, *L'eredità...* cit., pp. 12-16 e alle voci biografiche precedentemente indicate.

¹⁷ Papi, *Vicende della collezione Contini Bonacossi...* cit., p. 64. Nel contributo, incentrato sulla vicenda del lascito di Castel Sant'Angelo, sono stati pubblicati per la prima volta i documenti emersi dall'Archivio Centrale per gli anni tra 1924 e 1926, inerenti non solo al Velázquez ma anche ai primi episodi legati all'attività di Alessandro e ricostruibili attraverso i carteggi dell'Amministrazione Pubblica. Alcuni di essi verranno nuovamente presi in considerazione da chi scrive per essere analizzati alla luce dei vari momenti che caratterizzarono i commerci di questo periodo e soprattutto dei dati riguardanti le provenienze delle opere, nel tentativo di delineare per quanto possibile il profilo del mercante su più fronti, oltre che di ricostruire una mappa degli approvvigionamento e le strategie mercantili utilizzate. Gli aspetti emersi troveranno inoltre una continuità con quelli degli anni successivi (1929-1939), ragionati in un prossimo saggio.

¹⁸ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, busta 116, lettera del 26 luglio 1924. Fino ad allora la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti aveva avuto un "atteggiamento indulgente" nei confronti del mercante, dovuto alla promessa di donare un bozzetto in terracotta del Bernini già lasciato in temporaneo deposito alla Galleria Borghese di Roma.

¹⁹ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, busta 106, lettera del 27 febbraio 1926.

²⁰ *Ivi*, lettera del 23 febbraio 1926. Ettore Modigliani era al tempo Sovrintendente delle Gallerie d'Arte Medievale e Moderna di Milano, la questione lo interessava in quanto l'acquisto del ritratto da parte di Contini avvenne tramite

interrogato a fornire delle risposte, dichiarando di “aver comprato il quadro il 21 gennaio 1917 dall’antiquario milanese Luigi Bernasconi” e di aver successivamente ottenuto un permesso d’importazione temporanea, richiesto da Madrid il 2 dicembre 1922²¹.

Sebbene l’episodio sia stato assunto come l’esempio atto a descrivere in generale i metodi effettivamente utilizzati dai mercanti di quegli anni per condurre le opere al di fuori dei confini nazionali e in particolare per definire “ai limiti della clandestinità” i traffici del Contini²², non ci si è soffermati a chiarire alcuni punti che si ritengono di primaria rilevanza e che riguardano da una parte il coinvolgimento di Roberto Longhi e dall’altra i motivi dei ripetuti passaggi prima da Madrid a Roma, poi di nuovo nella capitale madrilenana e, per finire, un paio d’anni dopo in Italia.

Per farlo è necessario innanzitutto prendere in considerazione la foto scattata al Prado nel 1920 (**fig. 4**), dove compaiono Alessandro, Vittoria, Roberto Longhi e il direttore del museo madrilenano, Aureliano de Beruete, attorno alla tela in questione: se è certo vero che, come si è visto, non fu quella l’occasione dell’acquisto²³, non si può nemmeno presupporre che lo scopo della sua presenza in Spagna fosse esclusivamente l’intento di ottenere condizioni che permettessero di venderla con più facilità, o di esportarla senza pagare la tassa doganale, pur senza escludere tale eventualità; né si può credere che lo scatto volesse essere una dichiarata beffa nei confronti della dirigenza²⁴.

Come si è visto, l’acquisto del *Cavaliere Nero* risale al 1917 quando Contini non conosceva ancora Longhi – sebbene sia certo che lo studioso abbia avuto occasione di vederlo quando ancora si trovava presso Bernasconi, poiché egli stesso dichiara di averlo attribuito per la prima volta a Velázquez nel 1915 proprio nella bottega milanese²⁵ - che non avrebbe quindi potuto suggerirgli l’affare²⁶. Inoltre, si deve ricordare che a quella data il mercante, ancora risiedente a Madrid, comprò il Velázquez durante una delle sue frequenti ma brevi puntate a Milano: non appare quindi in alcun modo assurda la scelta di riportarlo in Spagna per inserirlo nel nucleo delle altre opere in suo possesso, né quella di ricondurla poi a Roma, in concomitanza al cambio di domicilio. Durante tali passaggi, infatti, Contini avrebbe dovuto sottostare non tanto alla normativa italiana, ma piuttosto a quella spagnola, che ancora non poneva particolari vincoli all’esportazione di oggetti d’arte²⁷. Il problema normativo si pone anche per l’Italia, ma per le transizioni del 1917, quando cioè il dipinto – che non si sa se fosse notificato e munito di regolare licenza di esportazione - fu venduto da un mercante milanese a un collezionista a tutti gli effetti spagnolo, che certamente lo avrebbe condotto al di fuori dei confini.

Luigi Bernasconi, antiquario di Milano. Pochi mesi dopo, il Ministro chiedeva di “sollecitare con la maggior possibile sollecitudine [...] il vincolo del notevole interesse” sul pezzo: *Ivi*, lettera del 29 aprile 1926.

²¹ La dichiarazione integrale si trova in Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, busta 116, lettera del 9 maggio 1926. Il tutto venne confermato da Bernasconi nel verbale datato 25 maggio 1926.

²² Papi, *Vicende della collezione...* cit., in particolare pp. 70-74; per la citazione p. 74.

²³ Ciò è stato ipotizzato in De Giorgi, *L’eredità...* cit., p. 21, e ritenuto veritiero fino al ritrovamento dei documenti all’Archivio Centrale dello Stato di Roma.

²⁴ Come ritenne la pubblica amministrazione: Papi, *Vicende della collezione...* cit., pp. 72-73.

²⁵ Longhi afferma di averlo “attribuito al Velázquez fin dal 1915, quando si trovava nella raccolta dell’ing. L. Bernasconi a Milano, donde passò alla raccolta Contini Bonacossi”: R. Longhi, *Alcune voci su una mostra spagnola*, ed. cons. in *“Me Pinxit” e quesiti Caravaggeschi. 1928-1934*, in *Edizione delle opere complete*, IV, Firenze, 1968, pp. 155-165.

²⁶ Le circostanze del loro incontro sono note (cfr. Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 47; De Giorgi, *L’eredità...* cit., p. 21) ed è comunque improbabile immaginarlo a una data anticipata. Per la presenza di Longhi a Milano tra 1915 e 1916 si rinvia a S. Facchinetti, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma, 2005, pp. 668-676.

²⁷ “Dal punto di vista storico le norme spagnole per la tutela del patrimonio culturale e artistico prendono avvio agli inizi del 1900 [...] Da qui le prime leggi del 1911 e del 1915 [...] Si prosegue poi con gli anni ’30 con una legge che, per la prima volta, disciplina la circolazione e l’esportazione dei beni culturali, assoggettandola ad apposita autorizzazione ministeriale (legge del 10 dicembre 1931)”: cfr. M. Mazzoleni, *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale e comparato*, Milano, 2002, in particolare alle pp. 103-105.

Anche il ritorno della tela in Spagna negli anni '20, preceduto tra l'altro dall'ottenimento di regolare permesso di esportazione richiesto a Napoli in data il 16 agosto 1920²⁸, trova una sua plausibile spiegazione, suggerita da Longhi: egli informa infatti che il *Cavaliere Nero* fu "esposto nel settembre del 1920 nel Museo del Prado di Madrid" e "datato sin da quell'epoca dal direttore don Aureliano de Beruete, intorno al 1629"²⁹. Ciò ben risolverebbe i dubbi relativi alla foto che immortalava coniugi, storico dell'arte e direttore attorno al ritratto con la presenza sul retro di altri lavori dello stesso artista, motivando la non recondita presenza temporanea del quadro al Prado nonché lo stato normativo vigente sul pezzo³⁰.



Fig. 4 - Madrid, Museo del Prado, settembre 1920. I coniugi Contini con il giovane Roberto Longhi mostrano il *Cavaliere Nero* al direttore Aureliano de Beruete.

Se per gli anni '30 numerosi appigli permettono di ricostruire i movimenti di Contini, lo stesso non si può affermare per l'iniziale periodo di permanenza romana: il suo nome compare per la prima volta nei dossier del Ministero della Pubblica Istruzione nel febbraio del 1924, quando venne dichiarata l'alienazione di un bassorilievo con l'*Adorazione dei Magi* di Pietro Lombardo, venduto a Riccardo Gualino (1879-1964)³¹. Non si conoscono le circostanze dell'incontro tra l'antiquario

²⁸ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, busta 116, lettera del 22 marzo 1926.

²⁹ Longhi, *Alcune voci di una mostra spagnola...* cit., p. 163.

³⁰ Indipendente dai motivi che condussero il Contini a chiedere il permesso d'importazione temporanea negli anni '20, tale iter era previsto dalla normativa vigente (legge 20 giugno 1909, n. 364 e 23 giugno 1912, n. 668) per un'opera comprata in Italia (nel 1917) e rimasta per un periodo al di fuori del territorio nazionale (in questo caso in Spagna) nella dimora dei nuovi proprietari. Il procedimento burocratico - cavillo da sempre utilizzato dai mercanti a loro favore - viene esplicito solo nel testo di legge del 1913: *Regolamento in esecuzione alle leggi 20 giugno 1909, n. 364, e 23 giugno 1912, n. 668, per le antichità e belle arti*, sez. II, capo VII - *Importazione temporanea*, art. 170, 172. Colgo l'occasione per ringraziare il dr. Andrea Staderini dell'Ufficio Esportazioni di Firenze, cui devo tale delucidazione.

³¹ I carteggi relativi alla vendita si conservano a Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, busta 116, lettere del 26 febbraio 1924 e 20 marzo 1924; l'opera è attualmente conservata alla Galleria Sabauda di Torino. Per una breve biografia dell'antiquario torinese si veda F. Chiapparino, *Gualino, Riccardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma, 2003, pp. 172-178; per una panoramica più ampia cfr. R. Gabetti, *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, 1, pp. 14-19.

torinese e Contini, ma entrambi frequentavano il mercato artistico romano negli anni '20 e anche Gualino effettuò una donazione allo Stato nel lasso di tempo in cui Contini stava organizzando quella in favore di Castel Sant'Angelo³²: l'uno volse la propria azione in onore del Re, Vittorio Emanuele II, l'altro lo fece per rispondere alle lusinghe del Capo del Governo, Benito Mussolini. Fu questo diverso orientamento politico a caratterizzare le loro vicende, poiché se Contini garantì condizioni favorevoli per i propri traffici, Gualino, che rifiutò di portare il distintivo fascista e di prestare giuramento di fedeltà al regime, venne esiliato, e la sua raccolta sequestrata nei depositi della Pinacoteca torinese cui era stata donata³³.

La testimonianza si può ritenere tarda, basti pensare che già nel 1913 Alessandro era a Bordeaux, dove si accaparrò i bozzetti delle *Storie di San Bruno* di Vincenzo Carducho (Longhi-Mayer, 1930, nn. 1-21), l'anno seguente a Londra, dove acquisì la *Susanna e i Vecchioni* di Lorenzo Lotto (Uffizi, inv. 1890, 9491), forse rivolgendosi all'inglese Robert Benson, e a Parigi, da dove proviene il *San Bartolomeo* peruginesco (Birmingham Museum of Art, inv. 61.103). Nonostante la difficoltà degli spostamenti dovuti alla guerra ormai in corso, si può credere inoltre che nel 1916 avesse partecipato alla dispersione Grimani organizzata dalla casa d'asta Lepke's di Berlino, aggiudicandosi *l'Incoronazione della Vergine* di Pietro di Domenico da Montepulciano (Washington, Harvard University, inv. 61.148p).

Anche gli scambi con lo spedizioniere argentino Achille Chiesa iniziarono prima, antecedendo forse il trasferimento in Italia³⁴. Chiesa si mise in contatto con Alessandro perché interessato ai suoi francobolli negli anni in cui Contini stava cambiando l'orientamento dei propri affari dalla filatelia al commercio artistico. Il fornitore colse l'occasione per convincerlo a fare altrettanto, proponendogli "quadri anche di grandissima importanza"³⁵. Non è stato possibile ricostruire il nucleo dei pezzi passati da Contini a Chiesa: Luigi Bellini citava l'insieme, ma pur riconoscendone la portata qualitativa e quantitativa non nominava il mercante, parlando piuttosto di "una collezione formata principalmente di capolavori comprati nelle aste internazionali e dai grandi antiquari stranieri"³⁶; i cataloghi delle vendite testimoniano numerosi passaggi tra i due, ma a ritroso e avvenuti dopo la morte del proprietario³⁷; infine, il fondo fotografico di Girolamo Bombelli, che pur viene considerato la fonte più organica, si dimostra ancora troppo frammentario³⁸.

Se tale gruppo si fosse potuto ricostituire anche solo idealmente, ciò avrebbe offerto i margini per comprendere al meglio i movimenti commerciali di Alessandro tra 1913 e 1918, ma nonostante questo non sia stato possibile alcune annotazioni possono essere avanzate.

³² Per la formazione della collezione Gualino e per la sua decisione di donarla alla città di Torino si rinvia a M. Mimita Lamberti, *Lionello Venturi e Riccardo Gualino: frammenti 1918-1936*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, V. Panini, Pisa, 1996, pp. 295-319. Un confronto tra i diversi atteggiamenti politici di Gualino e Contini e sulle loro conseguenze è stato proposto anche da Zaninelli, *Aspetti del collezionismo...* cit., pp. 94-95.

³³ G.C. Argan, *L'impegno politico per la libertà della cultura*, in *Da Cézanne all'arte astratta: omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra (Verona-Roma, 1992), a cura di G. Cortenova e R. Lombardelli, Milano, 1992, pp. 11-12.

³⁴ I due si conobbero tramite il fratello minore di Alessandro, Oscar, che si stabilì in Argentina all'inizio del secolo: cfr. De Giorgi, *L'eredità...* cit., pp. 14-16.

³⁵ Per la citazione e per le dinamiche dei commerci prima filatelici e poi antiquari tra Chiesa e Contini si veda in breve Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 65.

³⁶ L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze, 1950, per la citazione p. 219.

³⁷ I pezzi della collezione Chiesa vennero battuti all'American Art Association di New York in quattro tornate d'asta: per i cataloghi delle vendite e per un approfondimento sulla loro organizzazione si veda *The collection of Achillito Chiesa*, I-IV, cataloghi delle aste (New York, 1925-1927), a cura di H. De Groot, New York, 1925-1927.

³⁸ Come dichiarato da Walter Angelelli, che considera la raccolta Chiesa come "la più prestigiosa fra quelle documentate dal lavoro di Bombelli", nell'introduzione del volume: W. Angelelli, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano, 1991, per la citazione p. 11.

I dipinti Chiesa provengono per lo più da venditori milanesi³⁹, dalle gallerie romane di Giorgio Sangiorgi e Giulio Sterbini o da raccolte straniere spesso rinomate, come quelle di Charles Fairfax Murray e Rudolph Kann⁴⁰. Il fatto che si conosca per certo il nome di uno dei mediatori dell'argentino, l'avvocato Luigi Albrighi (1896-1979)⁴¹, e la constatazione che la maggior parte dei nomi riscontrati nei passaggi di proprietà corrispondono a contatti riferibili a Contini per opere acquistate e vendute in altre circostanze, conferma che anche Alessandro agì come mediatore, e ciò spiega il motivo per cui il suo nome non compare tra le provenienze. Tale ruolo, che s'immagina in particolare per le transizioni milanesi, è suggerito dall'analisi dei traffici dell'antiquario, che negli anni tra 1915 e 1917 si concentrarono spesso a Milano. Nonostante la difficoltà di determinarne la cronologia, le frequentazioni del capoluogo lombardo si possono considerare accertate, così come accertata appare la corrispondenza tra i contatti di Contini e i proprietari dei dipinti arrivati nelle mani di Chiesa. Bastino gli esempi proposti. Dalla collezione del milanese Benigno Crespi, la cui formazione fu supervisionata da Adolfo Venturi, provengono una *Madonna con Bambino* di Francesco Francia (Columbia Museum of Art, inv. 54-402/12) e un *Cristo Risorto* attribuito a Tiziano (Galleria degli Uffizi, inv. 10093), che si trovavano nelle mani di Alessandro negli anni '30, dopo esser già entrate e uscite dal nucleo Chiesa, cui sembra siano approdate proprio tramite il mercante. Al bergamasco Gustavo Frizzoni (1840-1919), coinvolto tanto nelle operazioni di tutela del patrimonio artistico



Fig. 5-6. Da sinistra: V. Foppa, *Madonna con Bambino e angelo musicante*, tavola (cm. 41 x 32,5), Firenze, Galleria degli Uffizi; G.B. Moroni, *San Girolamo nel deserto*, tavola (cm. 44,5 x 36,2), Allentown Art Museum.

³⁹ Si ripetono in particolare i nomi di Crespi, Bonomi, Guicciardi, Botto e Tomei: *Ivi, passim*.

⁴⁰ Charles Fairfax Murray fu una figura poliedrica di pittore, copista, collezionista e conoscitore, centrale per lo sviluppo del mercato artistico anglosassone alla fine dell'800. Mise insieme una collezione rinomata e di alta qualità, in parte venduta o donata prima della morte (1910-1918), il rimanente venne disperso dagli eredi (1919-1922). Furono i maggiori collezionisti e mercanti ad accaparrarsi gli oggetti appartenuti a Murray, tra cui lo stesso Contini: in sintesi si veda R. Barrington, *Copyst, connoisseur, collector: Charles Fairfax Murray (1849-1919)*, in "Apollo", CXL, 1994, pp. 15-21; anche la vendita Kann viene ricordata come una delle maggiori liquidazioni francesi dei primi decenni del XX secolo: iniziata nel 1889 e composta da dipinti, sculture e oggetti di vario genere avrebbe dovuto passare al Kaiser Museum tramite la mediazione di Wilhelm von Bode, ma venne invece acquistata Lord Duveen che si occupò della dispersione: cfr. M. Secrest, *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, trad. italiana a cura di Paolo Ghigo, Torino, 2007 (I ed.: *Duveen. A life in art*, New York, 2004). È bene ricordare inoltre che molte delle opere provenivano da chiese e altri luoghi religiosi e finirono probabilmente sul mercato antiquario in seguito alla soppressione degli ordini religiosi conseguita all'Unità d'Italia. Per la circolazione delle opere d'arte in seguito all'emanazione della legge Siccardi (n. 3036 del 7 luglio 1866) e per il cambiamento delle dinamiche mercantili del tempo si veda in breve A. Paolucci, *Esportazioni, vendite e leggi di tutela in Le stanze dei tesori: collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, 2011-2012), a cura di L. Mannini, Firenze, 2011; per la presunta mediazione di Contini anche nell'acquisto di opere prima appartenenti a complessi ecclesiastici si veda Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 46, dove si ricordano "gli acquisti chiesastici [...] che Contini cominciò a fare alla fine della guerra".

⁴¹ Avvocato e antiquario milanese attivo a Firenze, investì nel mercato dell'arte soprattutto negli anni successivi alla Prima guerra mondiale, quando entrò in contatto con Achille Chiesa. Si occupò dell'introduzione dei cataloghi delle vendite e poiché queste vennero successivamente ricordate come "pasticci fallimentari" dalle cronache del tempo (W. Turner, *The elegant auctioneers*, New York, 1970), fu accusato di essere coinvolto in traffici illeciti.

italiano quanto nel commercio artistico, appartenevano invece un *Ritratto d'uomo in armatura* attribuito a Domenico Tintoretto (Allentown Art Museum, inv. 60.20.KB) e un *Ritratto di giovane* di Cristoforo Caselli (Allentown Art Museum, inv. 60.19.KB), oltre che una serie di pezzi di scuola lombarda, tra cui il *Ritratto del poeta Casio* del Boltraffio (Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 28), un *San Francesco* del Francia (Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 30), due tavole di Bernardino Zenale (Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 9-10) e una *Madonna con Bambino e angelo musicante* di Vincenzo Foppa (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 9492)⁴². I passaggi possono essere collocati tra il 1910-1915 e il 1919, ulteriore testimonianza della presenza di Alessandro sul mercato lombardo negli anni in cui il bergamasco avviò la dispersione della propria raccolta in seguito a un crollo finanziario⁴³. Non si può escludere che alcuni degli acquisti si siano registrati successivamente né che vi fossero stati ulteriori transizioni intermedie, ma l'ipotesi di un contatto diretto è supportato dall'elevato numero di quadri coinvolti, oltre che da medesime caratteristiche e simili percorsi collezionistici. Un'analisi più dettagliata permette inoltre di comprendere che il loro destino dipese sia dalla prestigiosa provenienza che dalle differenti condizioni di esportabilità: la maggior parte di essi rimase nella Villa dei Contini fino alla morte dei proprietari, scelta dovuta sì all'indubbia qualità artistica e alla precedente appartenenza a Frizzoni, ma anche a circostanze oggettive, dato che si trattava di opere notificate⁴⁴. Così, se la *Madonna* di Vincenzo Foppa (**fig. 5**), notificata e non in temporanea importazione, non uscì dai confini italiani, il *San Girolamo nel deserto* di Giovanni Battista Moroni (**fig. 6**) - i cui movimenti risultano ben documentati all'Ufficio Esportazione di Firenze - arrivò in America nel 1931, quando approdò nella mani di Kress: solo sei mesi prima (24 aprile 1931) i Contini avevano richiesto da Basilea il permesso d'importazione temporanea per la tavola, probabilmente nelle loro mani già da tempo⁴⁵. Nello stesso periodo ebbe occasione di entrare in possesso di alcuni dipinti appartenuti ad Aldo Nosedà (1853-1916)⁴⁶, presumibilmente comprati prima della morte del proprietario (avvenuta nel 1916), data la loro assenza nel catalogo dell'asta organizzata dall'erede Pietro Sironi allo scopo di liquidare ciò che rimase invenduto⁴⁷.

⁴² Per Gustavo Frizzoni e in particolare per il suo coinvolgimento nel mercato dell'arte si rinvia G. Agosti, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, in *Giovanni Morelli: collezionista di disegni*, catalogo della mostra (Milano, 1994-1995), a cura di G. Bora, Cinisello Balsamo (Mi), 1994, pp. 41-51.

⁴³ Per la dispersione delle opere Frizzoni cfr. G. Kannes, *Frizzoni, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Roma, 1998, pp. 581-583.

⁴⁴ Come emerge dallo studio realizzato da Giorgio Castelfranco che, scelto tra i membri della commissione preposta negli anni del contenzioso tra Stato ed eredi alla scelta dei quadri da inserire nella "donazione" e di quelli da lasciare ai Contini-Papi, fornì un resoconto fotografico sulla loro situazione di esportabilità e di notifica: Settignano (Fi), Villa I Tatti, Fototeca Bernard Berenson, *Fondo Giorgio Castelfranco, Coll. Contini Bonacossi*, I-II.

⁴⁵ Probabilmente eludendo i controlli e chiedendo dall'estero il permesso di importare un pezzo in realtà proveniente da una raccolta italiana, con una tattica non diversa da quella insinuata da Colosanti (Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, busta 116, lettera del 27 febbraio 1926). I permessi si trovano a Firenze, Archivio Ufficio Esportazioni (da ora AEsFI), *Permessi d'importazione temporanea, Riesportazioni e licenze scadute, 1931-1933*, lic. 196 del 24 aprile 1931, n. 5. Il vaglio dei documenti dell'Ufficio Esportazione, in particolare per gli anni dal 1930 al 1955, è stato condotto da chi scrive, che ha raccolto i dati relativi ai Contini Bonacossi o a essi riconducibili, confluiti nella tesi di laurea *Strategie e dinamiche commerciali...* cit., dove si trovano trascritti in appendice e ragionati nel testo; tale lavoro di raccolta dati non può essere purtroppo considerato completo, in quanto alcuni faldoni - non identificabili né quantificabili - sono andati distrutti durante l'alluvione del 1966, nonostante questo ha permesso di ricostruire alcuni dettagli riguardanti i traffici dei Contini.

⁴⁶ Alcuni cenni biografici si traggono nell'*Introduzione* di *La raccolta di Aldo Nosedà*, catalogo dell'asta (Milano, Galleria Pesaro, dicembre 1929), Roma, 1929; per il rapporto tra il collezionista e Bernard Berenson, cui si devono consigli per acquisti e evitare lo stato di notifica di alcune opere, oltre che suggerimenti al momento della dispersione, si attinge invece a C. Ficcadori, *Aldo Nosedà e Bernard Berenson*, in "Concorso", V, 2001, pp. 31-56.

⁴⁷ *La raccolta Aldo Nosedà...*, cit.

Lo stesso Achille Chiesa instaurò un particolare attaccamento con il capoluogo tanto che, una volta trasferitosi, esprime il desiderio di formare la maggior raccolta d'arte di tutti i tempi e di donarla alla città⁴⁸; alla sua morte il figlio Achillito diede adito alla politica degli acquisti iniziata dal padre, ma sopraffatto dai debiti fu costretto alla vendita dell'intero nucleo. In un primo momento lo Stato si mosse affinché le opere, siglate come "di interesse pubblico" rimanessero all'interno dei confini nazionali e fossero pertanto disponibili solo per acquirenti italiani, che vi rinunciarono a causa degli elevati prezzi. La collezione Chiesa venne quindi messa all'incanto a New York, in quattro battute susseguites tra il 1925 e il 1927, durante le quali Alessandro riacquisì molti dei pezzi che lui stesso aveva fornito all'argentino⁴⁹.

Gli spunti che hanno permesso di ricostruire, seppur ancora indicativamente, le tappe percorse per i rifornimenti tra il 1913 e il 1918 trovano più concrete conferme per gli anni seguenti. Nel 1919 avvenne l'incontro con il giovane Roberto Longhi, suo consigliere di fiducia già dal tour europeo organizzato pochi mesi dopo allo scopo di reperire nuovi pezzi da immettere sul mercato⁵⁰. Lo studioso considerò la perlustrazione elemento imprescindibile della sua formazione, tanto da soffermarsi sulla descrizione di episodi accaduti, luoghi visitati e contatti stretti. Dei dati annotati sui suoi taccuini di viaggio si possono oggi estrapolare solo i pochi contenuti in alcuni contributi successivamente pubblicati⁵¹. Nell'*Avvertenza al lettore* che introduce gli *Scritti giovanili* Longhi non accenna al periodo trascorso in Europa, protagonista implicito di gran parte degli interventi contenuti nel volume. Nel 1921 pubblicava su "L'Arte" *Il Correggio dell'Accademia di San Fernando a Madrid e nel museo di Orléans*, ricordando come fosse stato difficile analizzare una tavoletta "relegata troppo in alto, fra gli scarti di una sala solitamente non accessibile al pubblico, nella Reale Accademia di San Fernando"⁵², aggiungendo di aver avuto occasione di vedere, pochi giorni dopo, altri dipinti dello stesso pittore a Orléans. Anche Contini fu quindi in quel 1921 prima in Spagna e poi in Francia, dove ebbe occasione di visitare musei di spicco e di vedere opere di solito precluse alle visite⁵³. Arrivò poi in Germania, come suggerito dal suo *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden*, datato al 1922⁵⁴.

Le pubblicazioni furono intervallate da "un'interruzione [...] indotta dal [...] lungo, casalingo, lavoro di schedatura delle note di viaggio" da cui deriva un'impostazione metodologica parallela alle tappe dello stesso tour, ripercorribili scorrendo i suoi *Saggi e Ricerche*⁵⁵: nell'estate del 1920 fu a Madrid, occasione per raccogliere le note per i *Saggi su Tiziano e l'Assereto*, nel settembre dello stesso anno ad Orléans, dove raccolse gli spunti per le *Congiunture italo-spagnole tra il Cinque e Seicento*, arrivò infine a Chambéry, dove ebbe occasione di delineare il *Saggio sugli italiani in Francia*. Proseguì per Nantes, Pau, Hannover, Berlino, Budapest e - dopo una sosta a Parigi - a La Havre, Cassel, Pommersfelden e Vienna⁵⁶. Nel 1921 approdò a Monaco: già a questa data incontrò

⁴⁸ D.H. Carrol, *A Foreword*, in *The collection of Achillito Chiesa...* cit.

⁴⁹ Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 65.

⁵⁰ Per le circostanze dell'incontro cfr. De Giorgi, *L'eredità...* cit., p. 21; Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 47.

⁵¹ In particolare dai saggi pubblicati tra 1925 e 1928, ma basati sui dati raccolti negli anni precedenti. Longhi informa infatti di aver raccolto in quell'occasione numerose note, trascritte sui suoi taccuini di viaggio, su cui lavorò negli anni successivi: R. Longhi, *Avviamento per il lettore in Saggi e ricerche: 1925-1928*, in *Edizione completa...* cit., II, 1, pp. VII-IX. Molte più informazioni si potrebbero forse ricavare dalla consultazione delle note manoscritte, per ora non effettuabile.

⁵² R. Longhi, *Il Correggio nell'Accademia di San Fernando a Madrid e nel museo di Orléans*, in *Scritti giovanili. 1912-1922*, in *Edizione delle opere...* cit., I, pp. 467-471.

⁵³ *Ivi*, *passim*.

⁵⁴ R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden*, in *Ivi*, pp. 216-230.

⁵⁵ Per la citazione: Longhi, *Avviamento...* cit., p. VII.

⁵⁶ Tappe confermate anche dalla corrispondenza con Lucia Lopresti: *Lettere di Lucia Lopresti...* cit.

uno di quelli che rimarrà uno dei suoi maggiori fornitori, l'antiquario tedesco Julius Böhler, presso la cui galleria Longhi suggerì "al più illuminato collezionista che conti oggi l'Italia, il quale aderì all'invito" l'acquisto della tavola con le *Stimate di san Francesco* di Domenico Veneziano (Washington, National Gallery, inv. 1939.1.140)⁵⁷. Seguirono il passaggio per l'Aja e Rouen e infine, nel 1922, per Braunschweig.



Fig. 7 - Da sinistra: Roberto Longhi, Vittoria e Alessandro Contini Bonacossi. Foto databile agli anni del tour europeo (1920-1922).

Tra storico dell'arte e mercante nacque un rapporto di scambio reciproco, in cui Longhi guidò l'orientamento di gusto del Contini, trovandosi a sua volta influenzato dalle occasioni offertegli dall'antiquario, in una specie di circolo vizioso che a partire dagli anni '20 riguardò sia il generale andamento del mercato artistico sia gli interessi accademici italiani. Alcuni contributi recenti si soffermano sulla nuova rilevanza dell'arte del '600 fin dai primi decenni del secolo: il recupero partì come consuetudine dall'ambiente accademico - che fino ad allora aveva preferito l'arte rinascimentale e primitiva - per coinvolgere poi il mercato, con l'incrementò della richiesta di opere del XVII secolo, che circolavano in maggiore quantità e a cifre più economiche perché sprovviste di un'attribuzione che ne convalidasse il valore⁵⁸.

Il catalogo della mostra *Pittura italiana del Sei e Settecento*, tenutasi a Palazzo Pitti, atta alla "riabilitazione del secolo buio"⁵⁹ e nella cui organizzazione Longhi venne coinvolto al rientro in Italia, offre gli elementi necessari per comprendere il parallelismo che si innescò in un momento in cui "la considerazione del Seicento come radice di modernità divenne argomento condiviso" tra

⁵⁷ *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia de' Magnoli*, in "L'Arte", XXVIII, 1925, pp. 31-35: Longhi afferma di aver "visto il quadretto, in Monaco, presso l'antiquario Böhler" e di averlo subito proposto per l'acquisto al Contini.

⁵⁸ Si veda Zaninelli, *Aspetti del collezionismo e del mercato...* cit., pp. 92-93. Le opere del '600 non furono particolarmente studiate fino ad allora e non erano pertanto provviste di attribuzioni in grado di stimolare l'interesse degli acquirenti e questo, in un momento in cui "soltanto i nomi contavano e facevano i prezzi" (Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 43), rendeva rischioso l'affare per i mercanti; per lo stesso motivi le cifre risultavano molto più basse e le esportazioni agevolate.

⁵⁹ Per il cambio di orientamento in campo sia commerciale che accademico si rinvia a L. Mannini, *Tra gli "Amici del Seicento". Artisti, critici e collezioni nella Firenze degli anni Venti*, in *Novecento Sedotto...* cit., pp. 57-58, per la citazione si veda in particolare p. 28. Per il coinvolgimento di Longhi nell'evento cfr. R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca*, in *Scritti giovanili...* cit., pp. 491-511, scritto nel 1922 ma pubblicato solo nel 1959.

esperti e collezionisti⁶⁰. E' bene soffermarsi sui nomi di alcuni prestatori: il Principe Giovanelli, Italo Brass, Publio Podio, Dino Barozzi, Paolo Bonomi, Michele Lazzaroni, Aldo Briganti, Ettore Sestieri, Ugo Jandolo, Riccardo Gualino. Si tratta di personalità di spicco del primo '900, capisaldi di un circolo privato integrato, attivo e interessato a ciò che accadeva nell'ambito universitario, che a sua volta compenetrava nelle questioni del commercio e del collezionismo artistico. Ne facevano parte anche Roberto Longhi e, appunto, Alessandro Contini, che prestò alle sale fiorentine sei dei dipinti acquistati proprio durante il tour da poco terminato⁶¹, facendosi così conoscere come antiquario e come uomo di gusto da coloro che configureranno tra suoi i contatti degli anni successivi.

La sua attività doveva quindi essere chiara alle classi dirigenti fin dagli anni '20: all'arrivo a Roma con un nucleo cospicuo di oggetti d'arte, al suo nome tra i prestatori di esposizioni di rilievo, si aggiunsero le tracce di acquisti e vendite nei registri della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, come quello di una *Madonna con Bambino* di Bartolomeo Montagna ceduta al milanese Guido Carminati per la somma di centomila lire, nonostante la notifica risalente al 25 febbraio 1922 e in seguito al nulla osta rilasciato dal Ministero⁶².

I primi controlli sistematici sono documentati dal 1924, quando il Soprintendente alle Gallerie del Lazio e degli Abruzzi Federico Hermanin, dopo aver sentito "vantare le magnifiche opere d'arte che il Conte Alessandro Contini [...] va acquistando e vendendo ad altissimi prezzi"⁶³ e certo che tra esse ve ne fossero alcune di altissima qualità – tra cui una *Crocifissione* di Cima da Conegliano, una *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini, un *Ritratto di bambina con cuffia* di Jean-Marc Nattier, un *Ritratto di Ufficiale* di Francisco Goya e il *Compianto* di Philippe de Champagne⁶⁴ -, dichiarò la necessità di procedere con una certa urgenza per "diffidare subito i dipinti indicati [...] essendo conveniente che l'opera d'indagine resti quanto più è possibile celata, per non mettere sull'avviso l'antiquario in questione"⁶⁵. Ai pezzi già notificati se ne aggiunsero altri, individuati questa volta da Francesco Pellati, che chiese a Hermanin di recarsi "al più presto dal Sig. Contini e riferire quindi al Ministro circa l'interesse di tre dipinti": un *Ritratto di gentiluomo con ragazzo* di Paolo Veronese (Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 16), un *Ritratto di giovane donna* di Goya e un *Bozzetto per decorazioni* dello stesso artista, forse identificabile con le cosiddette *Maschere d'infanzia* precedentemente citate (fig. 8)⁶⁶. In questo caso il documento fornisce la data



Fig. 8 – F. Goya (attr.), *Maschere d'infanzia (?)*, tela (cm. 31 x 95), Ubicazione sconosciuta.

⁶⁰ *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, 1922), Roma, 1922; per la citazione cfr. A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini in *Il Novecento Sedotto...* cit., p. 20.

⁶¹ Ci si riferisce alla *Pietà* dell'Assereto (n. 31), a *Tobiolo e l'angelo* del Baciccio (n. 39), *L'autore e i colleghi* di Giuseppe Baldighi (n. 40), il *Trionfo di Bacco* di Francesco de Mura (n. 375), una *Scena fantastica* di Alessandro Magnasco (n. 653) e un *Giovane che legge* allora attribuito a Pier Francesco Mola (n. 692) poi considerato di Giovanni Sorbi. I numeri si riferiscono a quelli corrispondenti ai pezzi elencati nel catalogo della mostra.

⁶² Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, busta 116, lettere del 6 novembre 1924 e 22 novembre 1924; Federica Papi propone l'identificazione del pezzo con un'opera attualmente alla National Gallery di Washington (inv. 1939.I.29), venduta da Contini a Kress nel 1929: Papi, *Vicende della donazione...* cit., p. 68, n. 33.

⁶³ *Ivi*, lettere del 9 luglio 1924, la notifica è certificata con raccomandata del 16 luglio 1924.

⁶⁴ L'elenco si ricava da entrambi i documenti appena citati.

⁶⁵ *Ivi*, lettera del 9 luglio 1924.

⁶⁶ *Ivi*, lettera del 8 luglio 1925.

in cui avvenne la notifica, *ante quem* per quella d'entrata nel nucleo romano: il Veronese fu nelle mani del mercante almeno dal 17 aprile 1922, quando venne notificato dall'Ispettore Gioacchino Mancini, mentre il *Bozzetto* di Goya dal 2 marzo del 1921, data della denuncia del suo particolare interesse da parte di Achille Bertini Calosso⁶⁷. Dalla ricostruzione del loro percorso collezionistico emerge che i due quadri provengono rispettivamente dalla collezione Sedelmeyer di Parigi e dalla raccolta di Don Alejandro Pidal di Madrid e che entrambi vennero probabilmente acquistati durante i viaggi europei. Il *Ritratto di donna* di Goya non è invece identificabile, in quanto sembra che a quella data più opere di medesimo soggetto attribuibili all'artista si trovassero nel villino di via Nomentana: lo stesso Hermanin non fu in grado di fornire maggiori dettagli, comunicando di esser stato informato dal Conte sui "dati relativi al ritratto femminile [...] importato temporaneamente il 12 dicembre 1924 con certificato n. 618 dell'Ufficio Esportazione di Firenze a firma del dott. Nello Tarchiani e riesportato attraverso lo stesso Ufficio con nulla osta n. 32 in data 4 maggio"⁶⁸: nemmeno il Sovrintendente pertanto ebbe occasione di vederlo.

Nello stesso 1925 Longhi definiva il nucleo Contini Bonacossi come "la più importante raccolta privata formata in Italia dopo il '70"⁶⁹, mentre quest'ultima si arricchiva di "due quadretti a fondo d'oro attribuiti al Crivelli"⁷⁰, su cui lo Stato non esercitò il diritto di prelazione, sostenendo che "raffiguranti *Sant'Antonio Abate* e *San Domenico* [...] sono ottime e mostrano chiara l'arte di Carlo Crivelli. Ma non hanno tale importanza da dover essere acquistate per la collezione dello Stato, perché parti di un grande polittico scomparso e non abbastanza importanti nella loro piccolezza"⁷¹.

Nella stagione delle grandi aste italiane in America anche Contini decise di puntare oltreoceano, messo alle strette dalla difficoltà di trovare in Europa acquirenti disposti a pagare le cifre raggiunte dagli oggetti artistici nelle sue mani⁷². Fino al 1915 gli "italiani ebbero [...] il loro principale mercato in Europa", ma la situazione cambiò con la prima asta Volpi del 1916, non solo per il successo ottenuto dalle vendite dei beni di Palazzo Davanzati, ma anche come conseguenza della difficile situazione economica nel frattempo creata nel Vecchio Continente⁷³: mentre gli investitori europei attraversavano la crisi, i magnati newyorkesi richiedevano con sempre maggiore insistenza opere d'arte, acquisendo interi *stock* e aprendo un mercato vantaggioso anche per pezzi di minore qualità⁷⁴.

⁶⁷ Come si evince dalla risposta inviata a Pellati da Hermanin, che riferisce della presenza delle opere nella villa dei Contini e del loro stato normativo: *Ivi*, lettera del 22 luglio 1925.

⁶⁸ *Ivi*, lettera del 30 luglio 1925.

⁶⁹ Longhi, *Un frammento...* cit.

⁷⁰ Le due tavole vennero vendute a Contini dalla Ditta Sangiorgi di Roma per la cifra di 40.000 lire (Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, busta 116, lettera del 18 luglio 1925). In recenti studi vengono identificate con due dei quattro pannelli originariamente parte del polittico sull'altare maggiore del Duomo di Camerino e oggi al Denver Art Museum (inv. 1956.92). La corrispondenza non è certa, considerando soprattutto il fatto che nel documento si citano due pannelli e non quattro e che i soggetti, seppur plausibili, sono lievemente differenti. L'identificazione rimane tuttavia supportata dal fatto che altre due tavole dello stesso polittico passarono nelle mani del mercante (Portland Museum of Art, inv. 61.30 e 61.31) oltre che dalla provenienza comune.

⁷¹ *Ivi*, lettera del 6 agosto 1925. La rinuncia al diritto di prelazione fu dichiarata in data 2 settembre: *Ivi*, lettera del 2 settembre 1925.

⁷² Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 66.

⁷³ Per ciò che accadde in questi anni, tema su cui esiste un'ampia bibliografia, si veda in sintesi e per i riferimenti alle aste Volpi R. Ferrazza, *Elia Volpi. L'antiquario che aprì la strada all'America*, in "Gazzetta antiquaria", IX, 1991, pp. 4-9, per la citazione p. 8.

⁷⁴ Avere arredi "in stile rinascimentale" divenne la garanzia del proprio *status symbol* e nella rincorsa verso questa prerogativa parte degli acquirenti misero in secondo piano la qualità e soprattutto l'originalità degli oggetti: cfr. G. Batini, *L'antiquario*, Firenze, 1961, in particolare alle pp. 12-15; *Sembrare e non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M.J. Spagnol, Milano, 1993, in particolare alle pp. 230-240. Il fenomeno provocò un incremento dell'attività

I periodi trascorsi a New York tra il 1926 e il 1929 sono ben documentati dai *Diari* della moglie di Alessandro, Erminia Vittoria Galli⁷⁵. Dagli scritti s'intuisce come i coniugi avessero conosciuto a Roma degli antiquari reduci dalla fortuna americana, che li spinsero a tentarla a loro volta, introducendoli nel circolo dei magnati newyorkesi: i nomi più ricorrenti sono quelli del Marchese di Talleyrand, di Funaro (di cui sappiamo ben poco, ma la cui rilevanza nell'ambiente è certa se si pensa che nel 1925 vantava la gestione di tre gallerie a Firenze, Lucerna e New York⁷⁶) e del più noto



Fig. 9 – I coniugi Contini sul piroscampo Augustus durante una delle traversate verso New York.

Raoul Tolentino, legato alla cerchia di Jandolo e Volpi, tramite cui arrivò oltreoceano⁷⁷. Furono in particolare le sale dell'American Art Galleries a essere frequentate dai coniugi italiani⁷⁸, che solo tra dicembre e gennaio parteciparono all'incanto degli oggetti di Tolentino e dello spagnolo Ruiz oltre che all'asta Kahn⁷⁹. Videro poi "cose belle ma non abbastanza fini" alla liquidazione della raccolta del Conte de Las Almedras di Madrid, aggiudicandosi invece "un bel giovinetto fiorentino in abito di seta con pelliccia e due Magnasco"⁸⁰.

delle botteghe di artigianato italiane, soprattutto fiorentine, che produssero pezzi d'arredo in stile da inserire nel "filone d'oro" del mercato oltreoceano: in breve cfr. C. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima: per una rilettura dell'artigianato artistico fiorentino nelle dimore degli anglo-americani*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*. Atti del convegno (Fiesole, 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, 1998, pp. 143-163; contemporaneamente aumentarono i casi di falsificazione, testimoniati dallo scandalo Dossena del 1929. In generale cfr. A.G. De Marchi, *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino, 2001, in particolare alle pp. 77-81, secondo cui i ritmi della caccia americana possono aver influenzato una produzione fraudolenta non limitata a episodi occasionali ma articolata su vasta scala.

⁷⁵ Gli scritti risalenti agli anni tra il 1926-1929 sono stati pubblicati nel volume a cura di F. Zaninelli nel 2008. Altri *Diari* inediti e datati al periodo tra 1932-1933 sono invece conservati a Firenze, ASFi, *Fondo per la memoria e la scrittura delle donne*, I-II.

⁷⁶ Come si deduce dalle numerose pubblicità dedicategli sulla rivista "L'Antiquario": n. XVIII, marzo 1925, p. 63 (prima comparsa).

⁷⁷ Lo stesso Jandolo lo descrive come un uomo elegante e affidabile, celebre "per le sue innumerevoli e importanti vendite a New York": A. Jandolo, *Le memorie di un antiquario*, Milano, 1935, p. 156; anche la sua attività fu promossa dalla rivista "L'Antiquario": *Tolentino*, in "L'Antiquario", XIII, dicembre 1926, p. 223.

⁷⁸ Cfr. Contini Bonacossi, *Diario...* cit., p. 64. L'American Art Association fu una delle più rinomate case d'asta newyorkesi, fondata nel 1883 da James F. Sutton, R. Austin Robertson e Thomas E. Kirby; venne venduta nel 1923 al Cortland Fiel Bishop e rinominata *American Art Galleries*: cfr. *American Art Association*, in *Archives Directory for the History of Collection in America* (www.frick.org/research/center).

⁷⁹ *Ivi*, pp. 55, 64, 88. Per quanto riguarda Tolentino, si ricorda che l'antiquario già a partire dal 1919 organizzò periodicamente vendite presso l'American Art Association, che fino al 1924 ebbero successo. In seguito le condizioni mutarono, tanto che all'incanto del 1926 (*The collection of Raoul Tolentino: paintings, with fine primitive and renaissance examples, including a superb Pietà by Van Dyck*, catalogo dell'asta (New York, American Art Galleries, dicembre 1926), New York, 1926) anche i Contini non acquistarono nulla, al contrario comprarono "un ritratto carino" alla vendita Kann, purtroppo non identificabile tra i pezzi nel catalogo dell'asta: *Paintings&drawings: examples by Cimabue, Morone da Verona, Pollaiuolo, Tintoretto*, catalogo dell'asta (New York, American Art Association, gennaio 1927), New York, 1927.

⁸⁰ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 177-178.

Si è accennato a come molteplici pezzi ottenuti da Achille Chiesa tramite Contini fossero tornati nella mani del mercante in seguito alle aste del 1925 e 1927⁸¹: alla prima vendita comparvero le due tavolette di Paolo Veneziano (Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 7], alla seconda la *Madonna con Bambino* di Lazzaro Bastiani (attualmente di ubicazione sconosciuta, ma passata alla casa d'asta Finarte nel 1972⁸²), il *Cristo Risorto* oggi attribuito a Tiziano e precedentemente nominato, il polittico con il *San Giovanni Battista e le storie della sua vita* allora ritenuto dell'Orcagna (e oggi di Giovanni del Biondo: Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 27) e una *Madonna con Bambino e Santi* di Agnolo Gaddi (Galleria degli Uffizi, inv. Contini Bonacossi 29)⁸³. Entrambe le tornate dell'asta avvennero in periodi in cui Contini non era ancora a New York: si potrebbe ipotizzare che il mercante fosse stato nella città già prima dei viaggi testimoniati da Vittoria, ma, basandosi sui racconti della donna, si ritiene più probabile che gli acquisti fossero stati commissionati a qualcuno di fiducia o avvenuti successivamente, in tal caso in circostanze finora non determinate. Solo l'ultima battuta si colloca nell'iter del soggiorno statunitense, sebbene non ve ne sia menzione nei *Diari*. Si deve aggiungere che, dati i precedenti rapporti con il collezionista, non si può escludere che alcune delle opere ex Chiesa riacquisite da Contini non fossero passate dall'American Association⁸⁴, ma comprate direttamente tramite il figlio Achillito; così come è certo che ulteriori dipinti riconfluirono sul mercato europeo, spesso attraverso altri mediatori italiani, in *primis* Luigi Albrighi ed Ercole Canessa, per tornare poi in possesso dei Contini alcuni anni dopo, come accadde per la *Presentazione al tempio* di Jacopo del Casentino (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 61-59], la *Flagellazione di Cristo* di Paolo Schiavo (Ponce, Museo de Arte, inv. 64.0271) e un piccolo tondo con *Testa d'angelo* della bottega del Sassetta (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 60.44), le cui richieste di importazione temporanea provengono da Basilea e Lugano e risalgono al 1931 e 1936; diverso il caso del *San Paolo* di Lorenzo Costa (Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, inv. 61.194), il cui permesso d'importazione venne richiesto nel 1933, ma da New York⁸⁵.

Sono ancora i *Diari* a fornire i nomi degli altri luoghi frequentanti dal mercante: alla Galleria Kleimberger rilevò un *Ritratto di dama con la figlia* di Cornelis de Vos (San Francisco, M.H. De Young Memorial Museum, inv. 61-44-34), da Stenmeyer "un bel Savoldo e un Dosso Dossi"⁸⁶; alla Knoedler&Co "due Goya, una bella testa di *Torero* e una *Dama*" in cambio di altri pezzi⁸⁷; da Paul

⁸¹ Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 65.

⁸² Segnalato in *Mostra di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Milano, 1972), a cura di C. Volpe, Milano, 1972, pp. 10-11, n. 4.

⁸³ Si segnala che nella raccolta Contini passò l'intero polittico, composto da una tavola centrale con la *Madonna in trono con Bambino e angeli* e da due laterali con rispettivamente *San Pietro* e *San Giovanni Evangelista con San Miniato*: solo la tavola maggiore proviene dall'asta Chiesa. Non si conosce invece la storia collezionistica dei due pannelli laterali che furono però comprati in momenti diversi, come confermato dalle foto nelle Fototeca Berenson (Settignano (Fi), Villa I Tatti, Fototeca Berenson, *Contini Bonacossi*, II, 1; *Ivi*, *Fondo Castelfranco*, *Coll. Contini Bonacossi*, I, 1).

⁸⁴ Si è suggerito che alcuni pezzi possano essere pervenuti direttamente dai depositi che ancora Chiesa possedeva negli anni delle aste: cfr. Papi, *Vicende delle donazione...* cit., pp. 87-88.

⁸⁵ Per le licenze citate si veda nell'ordine: Firenze, AEsFi, *Riesportazioni e licenze scadute: 1934-1937*, lic. 589, 13 maggio 1936; *Ivi*, *Riesportazioni e licenze scadute: 1931-1933*, lic. 196, 24 aprile 1931; *Ivi*, *Riesportazioni e licenze scadute: 1934-1937*, lic. 573, 13 gennaio 1936; *Ivi*, *Riesportazioni e licenze scadute: 1930-1933*, lic. 385, 23 luglio 1933.

⁸⁶ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 91, 141. La galleria venne fondata da Fritz Kleimberger con sede a Parigi nel 1848 e promosse in particolare l'esportazione della pittura europea in America, dove venne fondata la seconda sede nel 1913: *F. Kleimberger Galleries (New York)*, in *Archives Directory for the History of Collecting in America* (www.frick.org/research/center).

⁸⁷ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 178, 240. La Galleria Knoedler's di New York venne fondata da Michael Knoedler nel 1878, in un secondo momento il figlio, Roland Knoedler (1856-1932), aprì le nuove sedi di Londra e Parigi: *M. Knoedler&Co*, in *Archives Directory...* cit. Sicuramente identificabile la *Testa di Torero*, parte della donazione oggi agli Uffizi (inv. Contini Bonacossi 22).

Drey un *Ritratto di bambino in rosso* di Santi di Tito (Columbia, Museum of Art, inv. 54-403/18) e *l'Angelo reggicortina* di Cosimo Rosselli (attualmente in collezione privata fiorentina), infine, da un certo Levy "una donna di Rembrandt per un prezzo ridicolo"⁸⁸. D'altro canto emerge come l'intento primario fosse quello di commerciare i quadri che aveva portato con sé dall'Italia, tanto che lui stesso cercò eventuali clienti: il finanziere Felix Warburg, cui nel 1926 propose un trittico di Lorenzetti e una *Madonna* di Botticelli, riuscendo a cedere entrambi⁸⁹; il banchiere Julius Simon Bache – incontrato nel 1927 tramite il marchese di Talleyrand - che comprò una *Madonna con Bambino* attribuita da Longhi a Giovanni Bellini (oggi passata alla bottega⁹⁰) e una miniatura ritenuta del Mantegna (attualmente assegnata a Girolamo da Cremona, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.7.8)⁹¹. Al di fuori della città newyorkese conobbe Edward Jackson Holmes di Boston, che si disse colpito da un Velázquez e dal *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Lorenzo Lotto, poi acquistato da Walter Scott Fitz e donato al Boston Museum dove si trova tutt'oggi (inv. 27.189)⁹².

Riconsiderando le gallerie e i negozi praticati in America si nota che essi corrispondono spesso a quelli dove il mercante aveva già contratto (o lo avrebbe fatto in futuro) affari in Europa. La stessa ricorrenza torna anche per i suoi "mediatori" americani. E' il caso di Colin Agnew (1882-1975), tramite cui riuscì a vendere al Metropolitan Museum una *Madonna con bambino e San Giovannino* allora attribuita ad Antonello da Messina - attualmente ritenuta di Michele da Verona (Metropolitan Museum, inv. 27.41) - e ad avere "una splendida mezza figura di nudo cosa mai vista di Giovanni Bellini"⁹³; ma anche di Robert Langton Douglas (1864-1951), che incontrò più volte a New York e di cui fu alternativamente fornitore e cliente⁹⁴. Non è un caso che più dipinti passati nelle mani dell'antiquario italiano [in particolare: una *Madonna con Bambino e angeli* del Pesellino (Berea, Doris Ulmann Galleries, inv. K528), un *San Girolamo che legge* di Alvisse Vivarini (Washington, National Gallery, inv. 1939.1.311), una *Madonna con Bambino e angeli* del Pinturicchio e aiuti (Honolulu, Academy of Arts (inv. 2988.I) e una *Madonna con Bambino in gloria*

⁸⁸ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 180-183, 207. Paul Drey (1885-1953) è il fondatore della Galleria Drey's di New York, la cui attività ebbe inizio nel 1920 con altri negozi a Londra, Parigi, Amsterdam e Monaco (la prima a essere fondata nel 1830): Drey, Paul 1885-1953, in *Archives Directory...* cit.; per quanto riguarda il mercante Levy, si tratta probabilmente della Galleria di John Levy (1906-1981), situata tra il 1920 e il 1927 al n. 559 della Fifth Avenue di New York: *John Levy Galleries*, in *Archives Directory...* cit.

⁸⁹ Per i dettagli della vendita si veda Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 68-69, 76, 83-86. La *Madonna* è attualmente attribuita allo Pseudo Francesco Fiorentino e conservata al Fogg Museum di Boston (inv. 1959.35); il Trittico alla National Gallery di Washington (inv. 1941.5.1 a,b,c), dove arrivò come dono di Frida Schiff, moglie di Warburg.

⁹⁰ Cfr. F. Heinmann, *Giovanni Bellini e il belliniani*, I, Venezia, 1962, p. 14.

⁹¹ Per alcuni cenni biografici sul banchiere: D. Patrick, *Bache, Jules Semon*, in *Dictionary of Art...* cit., III, p. 18; per la narrazione di Vittoria cfr. Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 76-77. Tali scambi misero in crisi i già precari rapporti tra Alessandro e Lord Duveen (1869-1939), fino ad allora quasi esclusivo fornitore del collezionista. Trattandosi dei due grandi protagonisti del mercato americano degli anni '20 (Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 42), tale concorrenza era inevitabile. Scegliendo tra la sterminata bibliografia sull'antiquario olandese si rimanda in particolare a S.H. Bherman, *Duveen: il re degli antiquari* (I ed. New York, Random House, 1952), trad. italiana, Milano, 1953, da dove si ricava il generale comportamento di Duveen nei confronti degli altri mercanti; per quanto riguarda il suo rapporto con Contini e con Bache cfr. Secret, *Duveen...* cit., pp. 344-347; C. Simpson, *The Partnership. The secret association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London, 1987.

⁹² Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 199-201.

⁹³ Oggi a New York (Stanley Moss&Co) e considerata di mano di Girolamo da Santacroce (Attr. Tempestini, 1997). I Contini incontrarono Colin Agnew dopo sole due settimane dall'arrivo a New York: Contini Bonacossi, *Diario...* cit., pp. 60, 81, 118.

⁹⁴ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., p. 56. Per l'attività di Langton Douglas in America si rinvia a D. Sutton, *Roberto Langton Douglas: a fresh start*, in "Apollo", CX, 1979, pp. 2-56; il contatto tra Douglas e Contini emerge anche dalle provenienze di pezzi non citati da Vittoria, come le due tavole con le *Storie di san Nicola* attribuite a Luca Signorelli e oggi ritenute della bottega (Atlanta, High Museum of Art, inv. 58.53 e 58.54), che secondo la testimonianza di Sutton passarono dall'inglese all'antiquario.

di un seguace di Raffaellino del Garbo (Shapley, II, K1137)⁹⁵] negli anni '30 siano appartenuti al maggior cliente dell'inglese, Godfrey Locker Lampson (1875-1946), poiché fu probabilmente l'agente a porsi come mediatore degli scambi⁹⁶.

I pezzi provenienti dalle aste americane del 1926-1927 erano stati per lo più destinati non ai commerci del Contini, ma al lascito che egli si era impegnato a compiere per arredare le sale degli Appartamenti di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Nei suoi *Diari* Vittoria ricorda la gratuità del gesto: "nel donare e nel dare, non mi commuovo troppo, mi sembra un dovere a chi può di farlo [...] a me sembra di aver levato dalla nostra casa cose belle, di aver recuperato, messe al suo posto, assicurato attraverso i secoli cose d'arte che un giorno forse sarebbero state esulate"⁹⁷. Ispirati dallo spirito nazionalistico tipico degli americani, che da tempo si impegnavano per incrementare il loro patrimonio e per legare il loro nome alle tante donazioni in favore di istituzioni e musei, anche i due coniugi italiani vollero probabilmente dimostrare il loro aggiornamento culturale oltre che il sincero patriottismo da cui erano animati⁹⁸. Ma i motivi furono anche altri: in un momento di accanimento nei confronti della sua attività⁹⁹, traffici proficui come quelli del mercante non potevano che essere sostenuti dalle alte sfere politiche. Si è spesso affermato che alcune leggi furono emanate da Mussolini proprio per permettere le negoziazioni del Contini¹⁰⁰: se ciò non è credibile né dimostrabile, è invece certo che la necessità di ottenere il favore del Duce, assecondandolo nel suo programma di promozione culturale, divenne la chiave di volta attraverso cui l'antiquario riuscì a crearsi condizioni non solo favorevoli ma del tutto straordinarie, evitando di dover nascondere i "sei dipinti di Giovanni Bellini, dieci di Goya ed opere di raro pregio di Franz Hals, Tiziano, Paolo Veronese" e altre di eguale rilevanza¹⁰¹, dato che la villa di Roma "fu visitata [...] dal Capo del Governo, che ha ragione di stimare in modo particolare il proprietario [...] per il dono più che cospicuo in Castel Sant'Angelo"¹⁰².

Si preparò il terreno già nel 1923, quando al rientro dal viaggio in Europa decise di affidare temporaneamente il bozzetto in terracotta per il *Monumento equestre di Luigi XIV* del Bernini alla galleria Borghese di Roma, "impegnandosi a non ritirarlo per due anni" e lasciando aperta la

⁹⁵ L'opera ha attualmente ubicazione sconosciuta, secondo Shapley fu rubata nel dicembre del 1940 dalla Collezione Kress in cui si trovava e non più rintracciata: F.R. Shapley, *Complete catalogue of the Samuel H. Kress Collection*, II, Washington, 1968, p. 117.

⁹⁶ Langton Douglas fu il maggior fornitore del politico conservatore inglese appassionato di collezionismo e curò il catalogo della sua collezione (*A few italian pictures collected by Godfrey Locker-Lampson*, catalogo della collezione (Londra), a cura di R. Langton Douglas, London, [s.a]). Le opere Locker-Lampson citate finirono nelle mani di Contini anni dopo rispetto l'incontro americano con Douglas, tra il 1937-1938.

⁹⁷ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., p. 264.

⁹⁸ Ciò viene più volte ripetuto negli scritti della donna: *Ivi*, pp. 121, 157, 186, 250, 269. I lasciti dei privati furono decisivi per la crescita e lo sviluppo dei musei americani: cfr. A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani: dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, 1977, in particolare pp. XV-XIX; F. Gennari Santori, *The Melancholy of masterpieces: old master paintings in America 1900-1940*, Milano, 2003.

⁹⁹ Come già ricordato, dal 1924 i controlli sull'attività dei Contini da parte della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti divennero periodici, con il conseguente aumento del numero di opere sottoposte a notifica.

¹⁰⁰ Come riportato in Secret, *Duveen...* cit., p. 345. Il mercante strinse i primi contatti con Mussolini quando ancora si occupava di filatelia, tramite il fratello di Achille Chiesa: ottenne in quell'occasione la nomina a concessionario esclusivo della vendita di francobolli delle colonie italiane, con la possibilità di stabilirne il prezzo sul mercato (cfr. Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 65). È forse a questo che si riferisce Secret.

¹⁰¹ Elencate da Colosanti: Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1929-1933, busta 100, lettera del 14 luglio 1928. Il ministro visitò la Villa dei Contini per chiedere che una sorveglianza speciale nei periodi di soggiorno americano dei proprietari, *Ivi*, lettera del 20 marzo 1929.

¹⁰² *Ivi*, lettera del 14 luglio 1928.

possibilità che “il deposito temporaneo potesse trasformarsi in dono”¹⁰³. L’allettante promessa divenne il pretesto per “salvare” dalla notifica alcuni importanti quadri, liberi di essere esportati all’estero: tra questi il già citato e non identificato *Ritratto femminile* di Goya.

Tale trattamento iniziò a vacillare nel 1926, quando vennero pubblicati sulla rivista “Vita Artistica” una serie di articoli in cui si accusava la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti di aver permesso la dispersione della Collezione Stroganoff, che avrebbe potuto essere evitata se solo si fosse esercitato il diritto di prelazione¹⁰⁴. Gli articoli risultavano firmati da un certo Bortolo Ghiner, pseudonimo usato da Roberto Longhi, che pure era coinvolto, insieme a Contini, nell’acquisto di alcuni di quei dipinti.

Tra la fine dell’800 e l’inizio del ‘900 furono numerose le dispersioni di nuclei privati anche di particolare interesse, tra cui quello del Conte russo Grigorij Seregeevič Stroganoff (1829-1910), cui appartenne una delle collezioni più rinomate nell’Europa del tempo, composta da oggetti dei più vari generi, scelti sulla base dell’unico criterio qualitativo¹⁰⁵. Nel 1914 una serie di donazioni fu predisposta dagli eredi, le opere escluse rimasero nella dimora romana, aspettando che lo Stato esercitasse il diritto di prelazione. Ciò non avvenne e con gli anni ‘20 ebbe inizio la vera disseminazione: tra coloro che si accaparrarono i primi pezzi compaiono in particolare i nomi di antiquari italiani, come Elia Volpi e Giorgio Sangiorgi. La svendita venne ufficialmente dichiarata nel 1923, quando si aggiunsero Filippo Tavazzi, Riccardo Gualino e, appunto, Alessandro Contini¹⁰⁶. Longhi fu coinvolto nelle trattative, che riguardarono almeno una *Madonna con Bambino* del Pinturicchio (**fig. 10**) - che secondo Antonio Muñoz, preposto all’Ufficio Esportazioni, non avrebbe assolutamente dovuto lasciare l’Italia e che, tramite il passaggio da Contini, arrivò invece a New York nel 1929¹⁰⁷ - un *San Girolamo nel deserto con San Francesco d’Assisi* di Jacopo del Sellaio (El Paso, Museum of Art, inv. 1961-6/12), un’*Adorazione dei pastori* attribuita a Tintoretto (Bridgeport, Museum of Art, Science and Industry, inv. 61.30 e 61.31), il *Miracolo di San Francesco di Paolo* e il *Ritrovamento della croce vera* di Sebastiano Ricci (Washington, National Gallery, inv. 1939.1. 71 e 72), un *San Giovanni Battista nel deserto* di Marco Zoppo e un’*Allegoria* di Giovanni Bellini¹⁰⁸.

¹⁰³ Come confermato dai carteggi conservati all’Archivio di Roma, dove è esplicito il riferimento alla condizione di lascito del bozzetto: Roma, ACS, MPI, div. II, 1925-1928, lettera del 26 luglio 1924.

¹⁰⁴ R. Longhi, *Polemiche e recensioni-1926. Il disfacimento della collezione Stroganoff*, in *Saggi e ricerche...* cit., pp. 63-74.

¹⁰⁵ Per alcuni cenni biografici sul collezionista e per la storia della sua raccolta cfr.: C. Vardui, *Il destino della collezione romana del Conte Grigorij Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, in “Rivista d’arte”, V, 2012, pp. 447-473; C. Vardui, *La passione privata e il bene pubblico. Il conte Gregorio Stroganoff collezionista, studioso, filantropo e mecenate a Roma*, in *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all’Unione Sovietica*. Atti del convegno (Napoli, 2006), a cura di L. Tonini, Napoli, 2009, pp. 89-107.

¹⁰⁶ Per le donazioni: Vardui, *Il destino...* cit., pp. 456-457; Vardui, *La passione...* cit., pp. 98-99. I nomi di coloro che si accaparrarono i pezzi si ricavano dall’archivio degli eredi Stroganoff, recentemente vagliato: in un primo momento, di fronte all’errata dichiarazione della perdita di tutti i documenti, si ritenne che le opere fossero state vendute a Parigi nel 1910, subito dopo la morte del collezionista. Lo scandalo venne fomentato dal permesso di esportazione per un gruppo di avori, concesso dallo Stato italiano in cambio di un busto di Alessandro Vittoria: S. Moretti, *Il collezionismo d’arte bizantina a Roma tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff*, in *Bisanzio, la Grecia e l’Italia*. Atti della giornata di studi sulla civiltà bizantina in onore di Marta Bonfioli (Roma, 2002), a cura di A. Iacobini e M. Bonfioli, Roma, 2003, pp. 89-102, in particolare p. 93.

¹⁰⁷ I controlli vennero effettuati tardivamente dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, che solo nel 1933, al momento del trasferimento del mercante a Firenze, si accorse della mancanza del pezzo, precedentemente passato anche da Luigi Grassi, probabilmente per essere sottoposta ad alcuni restauri. Roma, MPI, ACS, aa.bb.aa, div. II, 1934-1950, busta 120, lettere del 15 marzo 1933, 16 febbraio 1934, 30 maggio 1934.

¹⁰⁸ Ubicazione sconosciuta. Per la tavola di Marco Zoppo cfr. *Dipinti ferraresi dalla collezione Vittorio Cini*, a cura di A. Bacchi, con introduzione di F. Zeri, Vicenza, 1990, pp. 30-32, n. 5.



Fig. 10 – Bernardino di Betto (detto Pinturicchio), *Madonna con Bambino*, tavola (cm. 33,7 x 25,4), Raleigh, North Carolina Art Museum.

L'intervento di Longhi contro la Pubblica Amministrazione da una parte e il coinvolgimento dello stesso nella vicenda dall'altra, trasformarono storico dell'arte e mercante in "persone poco gradite all'establishment ufficiale"¹⁰⁹. L'Amministrazione, che già conosceva gli intralazzi tra l'antiquario e le alte sfere del Governo e che si era sentita colpita dalle offese di "Ghiner", decise di non agire più "nei riguardi del Contini e della sua collezione con la massima prudenza [...] non per questo considerando la collezione Contini come fuori dalla legge, tutt'altro!"¹¹⁰. Date le circostanze, fu logico ritenere il desiderio di assecondare i programmi del Duce come un palliativo per riottenere fiducia e, di conseguenza, una nuova protezione per i traffici.

Per quanto riguarda Castel Sant'Angelo la volontà di Mussolini era chiara¹¹¹: in linea con il programma venturiano, il castello avrebbe dovuto avere un carattere solenne, a partire dall'arredo degli appartamenti di Paolo III. L'impegno venne reso noto al Comitato direttivo dal Ministero della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele, nel luglio del 1926 e i primi arredi furono collocati nella

nuova sede a partire dall'anno seguente¹¹². Dopo i primi ingressi i lavori subirono un rilento a causa delle perplessità nutrite dagli organi competenti, convinti che Contini avesse tenuto per sé il meglio di una collezione che negli stessi anni veniva definita come "una delle più cospicue [...] in Italia e forse la più ingente che esista [...] a Roma"¹¹³, donando dipinti mediocri o quadri che versavano in uno stato di conservazione tale da non permettere la valutazione del loro grado di originalità. Poiché non si voleva rinunciare all'intero nucleo, si sancì la fine della polemica chiedendogli di "aggiungerne qualche altro di maggior valore che si intoni alla sontuosità delle sale"¹¹⁴. Vennero così accorpati dei pezzi non predestinati alla donazione, tra cui il *Cristo Portacroce* della maniera di Sebastiano del Piombo (Castel Sant'Angelo, inv. 219/III) e la *Madonna con Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano* di Lorenzo Lotto (Castel Sant'Angelo, inv. 201/III), copia dell'originale oggi a Ottawa e anch'esso appartenuto a Contini. L'inaugurazione ufficiale avvenne

¹⁰⁹ F. Zeri, *Inchiostro Variopinto*, Milano, 1985, p. 163. Si ricorda che il coinvolgimento di Longhi e Contini non avrebbe potuto essere provato in un primo momento, in quanto l'articolo uscì nell'arco di tempo in cui si collocano le due aste ufficiali (1925, 1934) per la vendita degli oggetti Stroganoff, cui loro non parteciparono: *Catalogo degli oggetti d'arte componenti la collezione Stroganoff*, catalogo dell'asta (Roma, aprile 1925), Roma, 1925.

¹¹⁰ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, lettera del 16 luglio 1924.

¹¹¹ Per la travagliata storia di Castel Sant'Angelo all'inizio del '900 si veda P. Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma*, Roma, 2009, in particolare pp. 165-233. Il desiderio del Duce, i cui piani riprendevano il progetto proposto da Adolfo Venturi, si evince da A. Venturi, *L'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo e la donazione Contini*, in "L'Arte", XXXI, 1928; A. Ghidoli, *La donazione Contini. Un'operazione del regime*, in *Il Politico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo, Catalogo del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*, a cura di A. Ghidoli, III, Roma, 1984, pp. 109-112. Quanto l'avvenimento avesse compiaciuto il Capo del Governo emerge anche dai carteggi del Duce, particolarmente attivo nella pubblicizzazione dell'evento, convinto che si trattasse del primo concreto segnale del coinvolgimento degli italiani nelle istituzioni fasciste: Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario*, b. 482, fasc. 189.294.

¹¹² Cfr. Venturi, *L'Appartamento...* cit.

¹¹³ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, busta 100, lettera del 14 luglio 1928.

¹¹⁴ La proposta fu avanzata da Mariano Borgatti, allora direttore dell'Istituto Nazionale di Castel Sant'Angelo, alla seduta del comitato direttivo del 15 febbraio 1928: Roma, Archivio Museo Nazionale Castel Sant'Angelo (da ora AMCa), *Estratto dai verbali delle sedute del comitato direttivo*, 15 febbraio 1928.

nel maggio del 1928, quando anche Mussolini visitò orgoglioso le sale del castello: l'episodio ebbe alta risonanza, ma se sulle riviste italiane, per lo più di orientamento fascista, i termini furono lusinghieri, su quelle estere si sottolinearono le titubanze sollevate dalla Pubblica Amministrazione italiana¹¹⁵.

Che l'impegno dei Contini nell'arredo delle sale si fosse collocato a ridosso dei viaggi americani e alcune delle frasi ricavabili dai *Diari* di Vittoria aiutano a far luce sulla questione.

Come già sottolineato, non furono pochi gli acquisti effettuati da Alessandro a New York, ma il mercante durante i suoi viaggi cercò di vendere le opere più che di procurarsene di nuove. Gli antiquari italiani ed europei avevano trovato in America un mercato libero e favorevole, dove "vende Luigi Orselli, che ha aperto una galleria a New York e arreda le ville della Florida, vende [...] Raoul Tolentino, il Bellini di Firenze, vendono Jandolo e Castellani"

e dove confluivano oggetti dei più vari generi, tra cui alcuni di bassa qualità, copie o persino falsi¹¹⁶. Non è quindi un caso se Contini non comprò nulla per sé in occasione dell'asta Tolentino, dove nonostante le *expertises* di personalità eminenti, "la roba fu venduta per nulla [...] e fu un vero disastro"¹¹⁷, né alla dispersione Grassi, poiché "vi erano cose bellissime, messe con gusto... ma non come piace a noi"¹¹⁸: in entrambi i casi trovò invece "qualcosa per Castel Sant'Angelo" sebbene avesse "sperato di vedere pezzi più importanti"¹¹⁹. Sono dichiarazioni simili a testimoniare come ciò che non venne considerato dal donatore alla propria altezza fu ritenuto dallo stesso adatto agli Appartamenti di Paolo III.

Tuttavia, non tutto ciò che fu donato può essere considerato della stessa qualità artistica e lo stesso vale per la storia collezionistica dei singoli elementi, più o meno sicura e prestigiosa, ma decisiva per tentare una lettura critica della vicenda e per ricostruire le strategie del mercante nel terzo decennio del secolo. Alcuni sostengono che comprò appositamente delle opere,



Fig. 11 – Foto scattata in occasione dell'Inaugurazione della donazione Contini a Castel Sant'Angelo e pubblicata dalla rivista *L'Antiquario* (maggio-giugno 1928). Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi escono dal castello, accompagnati dal Ministro Fedele.

¹¹⁵ Ghidoli, *La donazione Contini...* cit. Anche Vittoria narra l'episodio: Contini Bonacossi, *Diario...* cit., p. 264. Il resoconto ufficiale della visita venne spedito da Mussolini a Borgatti il 23 aprile del 1928. Il comunicato ebbe diffusione tramite i giornali, come desiderato dal Capo del Governo per rivolgere ai donatori "le più vive parole di elogio e compiacimento, porgendo loro [...] il ringraziamento che un tale atto meritava".

¹¹⁶ La citazione si ricava da Batini, *L'antiquario...* cit., p. 189. L'inflazione e il discredito ormai ottenuto dai mercanti italiani cambiò drasticamente la situazione, tanto che molti oggetti delle aste organizzate tra 1924-1927 furono svenduti, come dichiarato in R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze, 1994, p. 223. Il mutamento concreto avvenne con la crisi del 1929, ma già negli anni precedenti vendite, commerci e affari registrarono drastici cali: cfr. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima...* cit., pp. 162-164; *Sembrare e non essere...* cit., pp. 182-183.

¹¹⁷ Contini Bonacossi, *Diario...* cit. p. 57.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 100, 105.

¹¹⁹ *Ibidem*. Anche Luigi Bellini nelle sue memorie ricorda come alla vendita Grassi fossero esposti "molti esemplari di mobili e qualche scultura in marmo e in terracotta, ma le cose più belle [...] le conservò nella sua casa": Bellini, *Nel mondo degli antiquari...* cit., p. 188.

predestinandole al lascito¹²⁰: queste quindi non sarebbero mai state introdotte a Villa Vittoria, né avrebbero potuto entrarvi trattandosi di acquisti mirati. A prova di ciò si afferma che non esistono documenti che dimostrino la loro presenza nella mani del Contini prima del 1926: se ciò è forse vero, si deve comunque ammettere che non ve ne è alcuno nemmeno a favore della tesi contraria. Un dato di fatto allo stato attuale degli studi è invece che solo per alcuni di quei dipinti la provenienza è dubbia: è il caso dei due *Santi* di Francesco Bissolo (Castel Sant'Angelo, inv. 569/IV)¹²¹, della lunetta con la *Pietà* di scuola ferrarese (Castel Sant'Angelo, inv. 207/III), del *Re Giacomo* di Antonio Gionima (Castel Sant'Angelo, *Registro di Carico* n. 1704¹²²), del *Festino degli Dei* attribuito con non pochi dubbi a Nicola Poussin (Castel Sant'Angelo, inv. 211/III), della *Pietà* dello Spanzotti (Castel Sant'Angelo, inv. 216/III), della tela col medesimo soggetto di scuola bresciana spesso assegnata al Savoldo (Castel Sant'Angelo, inv. 217/III), della pala di Luca Signorelli (Castel Sant'Angelo, inv. 204/III), del *Cristo Portacroce* di Sebastiano del Piombo e, infine, della *Madonna con Bambino* oggi ritenuta della Pseudo Ambrogio di Baldese¹²³. Non è così invece per il Polittico degli Zavattari (Castel Sant'Angelo, inv. 197/III), che arrivò, secondo la testimonianza di Roberto Longhi, da un'ignota collezione privata di Torino, per il *Baccanale* del Dossi (Castel Sant'Angelo, inv. 210/III), battuto all'asta Lurati alla Galleria Pesaro di Milano nell'aprile del 1928, per la *Madonna in trono con Bambino e santi* di Lorenzo Lotto ex Foresti, anch'essa comprato a Milano. E ancora il *San Sebastiano* di Fiorenzo di Lorenzo (Castel Sant'Angelo, inv. 218/III) si trovava nel 1927 a New York, nelle sale dell'asta Chiesa all'American Art Association e venne comprato dal Contini in quel periodo, forse all'incanto o forse sul mercato europeo; il *San Sebastiano* e il *San Giovanni Battista* dell'Alunno (Castel Sant'Angelo, inv. 220/III) transitarono da Paolo Paolini, che nel 1925 aveva dichiarato l'intenzione di cederli per una cifra simbolica alla Galleria di Perugia, cosa che poi non avvenne. Le date di acquisizione di questi pezzi, per lo più collocabili tra il 1925 e il 1928, sembrano confermare l'ipotesi di una campagna d'acquisti destinati al lascito. Nonostante ciò, si ritiene pretenzioso voler stabilire se Alessandro donò quadri all'altezza di quelli custoditi in via Nomentana, di qualità altrettanto varia, come si evince da tre scatti realizzati dai fotografi fiorentini Jacquier, unici documenti dell'allestimento delle stanze del villino Contini a Roma, presumibilmente proprio negli anni della donazione (**figg. 13-14**)¹²⁴. Molti sono identificabili e il lavoro di riconoscimento conferma quanto finora riscontrato, dando inoltre la possibilità di constatare che la maggior parte di essi non venne venduta negli anni successivi e anzi passò a Villa Vittoria (residenza fiorentina del mercante) per rimanervi fino alla morte del proprietario. Sebbene sia difficile stabilire quali dipinti Alessandro volle per sé e quali destinò ai commerci, è chiaro che all'interno del suo *stock* tale distinzione esistesse e che fosse sua abitudine compiere acquisti mirati che gli permettessero di procurarsi pezzi già destinati a questo o a quel cliente, attingendo in rari casi al suo nucleo più privato. Castel Sant'Angelo non fece eccezione.

¹²⁰ Si rimanda al contributo più recente: Papi, *La vicenda della collezione Contini Bonaccossi...* cit., p. 74, dove si ritiene che il fatto che il bozzetto del Bernini fosse stato dato prima in deposito temporaneo alla Galleria Borghese e poi definitivamente donato fingendo che il "il munifico gesto provenisse da Benito Mussolini" possa provare tale ipotesi.

¹²¹ Nell'inventario sono attualmente attribuiti a Pietro degli Ingannati, ma recentemente Anchise Tempestini ha proposto il nome di Marco Bello: Papi, *Vicende della donazione...* cit., p. 87, n. 126.

¹²² Il numero d'inventario è sconosciuto a chi scrive. Ci si riferisce in questo caso all'inventariazione del *Registro di Carico* degli anni della donazione: Roma, AMCa, *Registro di carico* n.3.

¹²³ Per l'opera, di cui non si conosce il numero d'inventario, e per la nuova attribuzione cfr. F. Zeri, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", XLVIII, 1963, pp. 245-258.

¹²⁴ I tre scatti fanno parte di una campagna realizzata dai fotografi fiorentini Giuseppe e Vittorio Jacquier: alcuni di essi, tra cui quelli qui considerati, sono stati pubblicati in M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze: 1870-1935*, Napoli, 1995; altri sono stati rintracciati da chi scrive tra le foto conservate nella cartella dedicata alla Collezione Contini nella Fototeca di Bernard Berenson. Si tratta di documenti di primaria importanza per lo studio della raccolta, in quanto forniscono elementi primari per indagare non solo i traffici, ma anche il gusto personale di Contini. Data la loro rilevanza se ne parlerà più approfonditamente in una prossimo saggio.

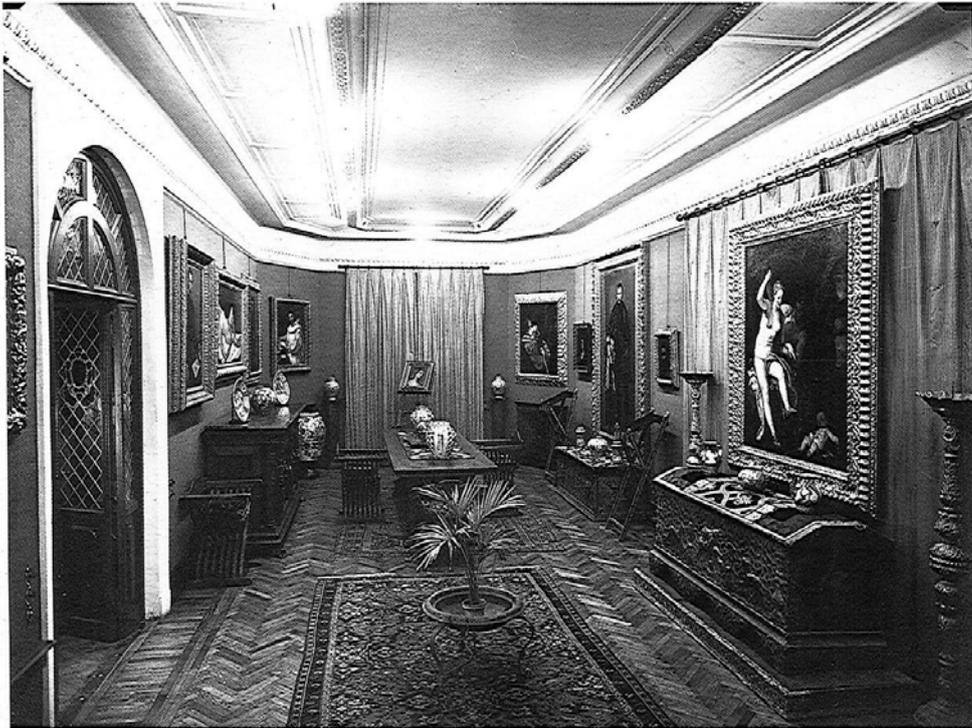


Fig. 13-14 - Alcune stanze del villino in via Nomentana, Roma (1928 circa)

Si può altresì affermare che tra il 1926 e il 1929 i quadri nelle mani di Contini fossero più numerosi rispetto al gruppo immortalato da Jacquier e a quello destinato al lascito del 1928. In questo lasso di tempo alternò la sua presenza sul mercato americano e quello europeo e, per quanto riguarda l'Italia, il primato dev'essere assegnato a Roma e Milano. Si evincono, come ovvio, costanti contatti con antiquari, che stretti durante gli anni di permanenza romana continueranno nei decenni successivi: grazie a questi nomi è possibile rintracciare la rete dei contatti del mercante in questa seconda fase. Oltre a Paolo Paolini, già precedentemente citato, si ricorda Giulio Sterbini, da cui provengono una *Madonna con Bambino e santi* del Maestro del Pannello di Santa Verdiana (Birmingham Museum of Art, inv. 61.96), una pala con il medesimo soggetto della scuola di Spinello Aretino (Bucknell University Study, inv. BL-K2), l'*Andata al Calvario* di Paolo di Giovanni Fei (Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, inv. 61.188), una *Madonna in trono con Bambino e santi* di Biagio di Antonio Tucci (Allentown Art Museum, inv. 60.15.Kbs) e il *Giudizio Universale* del Vecchietta (Shapley, k269)¹²⁵, entrati nelle disponibilità del Contini tra 1930 e 1933. Più volte si ripetono i nomi del Barone Fassini, di Luigi Grassi e di Alfredo Bersanti¹²⁶.

Milano, già centro degli affari nel periodo di residenza spagnola, continuerà a essere meta preferita anche negli anni '20, in particolare per i traffici con Antonio Grandi, definito come una delle figure di primo piano del commercio artistico locale¹²⁷: dalla sua raccolta Alessandro acquistò entro il 1927 il *San Matteo Evangelista* e il *San Giovanni Evangelista* dello Pseudo Boccaccino (El Paso Museum of Art, inv. 19611-6/16a e 16b), entro il 1929 l'*Adorazione dei Magi* attribuita a Domenico Morone (Columbia Museum of Art, inv. 54-402/9) e la *Predica di san Giovanni Battista* della cerchia di Nicolò da Varallo (Columbia Museum of Art, inv. 51-402/7), infine, entro il 1930 una *Scena con rovine e figure* di Sebastiano e Marco Ricci (New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, inv. 61.85).

Frequentò assiduamente non solo gli incanti americani, ma anche quelli italiani ed europei: a Milano lo si trovò probabilmente alla vendita Lurati della Galleria Pesaro nell'aprile del 1928, alla dispersione Bondi dell'anno seguente e, infine, alla successione di Claudio Gallo del 1932 presso la Galleria Scopinich. Molti pezzi provengono anche dalle vendite private che a partire dagli anni dell'Unità d'Italia si moltiplicarono nella penisola¹²⁸: la *Madonna con Bambino in gloria* di un seguace di Niccolò di Tommaso (attualmente riferita a Jacopo di Cione: Allentown Art Museum, inv. 60.04.KBS), ceduta dal Marchese Bourbon del Monte e arrivò nelle mani del Contini entro il 1927, il *Sant'Antonio* di Giovanni di Milano (Williamstown, Williams College Museum of Art, inv. 60.12), prima nella collezione Vienna e pervenuto al Conte entro il 1932, cui si aggiungono una *Madonna con Bambino* di un seguace di Andrea del Sarto (Allentown Art Museum, inv. 60.14), una tavola fiorentina con la *Carità di San Nicola* (ora pensata di mano di Jan van der Straet: Columbia Museum of Art, inv. 54-402/16) e una copia da una *Crocifissione* di Rubens (già New York, coll.

¹²⁵ Il pezzo si trovava al Museum of Art, Science and Industry di Bridgeport, il numero d'inventario è ignoto. Cfr. Shapley, *Complete catalogue... cit.*, I, Washington, 1968, pp. 151-152.

¹²⁶ Per la collezione di Giulio Sterbini: A. Venturi, *La Galleria Sterbini in Roma*, Roma, 1906. L'antiquario dichiarò che molti dei dipinti provenivano dalle collezioni Vaticane, garanzia sulla loro qualità. Per il barone Fassini: *Collezione d'arte del Barone Alberto Fassini*, I, a cura di A. Venturi, Milano, 1930; si sottolinea infine che Luigi Grassi di Roma non deve essere confuso con il Prof. Grassi di Firenze e che la sua personalità rimane ignota. Che si tratti comunque di due persone diverse è confermato da Vittoria, che nei *Diari* si rivolge a loro come al "Grassi di Roma" e "Professor Grassi di Firenze". Contini Bonacossi, *Diari... cit.* Infine, ad Alfredo Bersanti sono dedicate alcune pagine in Bellini, *Nel mondo degli antiquari... cit.*, pp. 215-216.

¹²⁷ Cfr. C. Giannini, *L'attimo fuggente: storie di collezionismo e mercanti*, Bergamo, 2002, in particolare p. 105.

¹²⁸ Per Milano si ricordano, per esempio, l'*Allegoria dell'Inverno* e il *Ritratto di donna con pappagallo* entrambe attualmente attribuite a Lorenzo Tiepolo e allora pensate di Rosalba Carriera (El Paso Museum of Art, inv. 1961-6/40° e b) provenienti dalla collezione di Cecilia Labia; per Roma il *Battesimo di Cristo* di Giovanni Baronzio (Washington, National Gallery, inv. 1939.1.131), ex Pasini, o il *San Girolamo penitente* del Moretto (Washington, Howard University, inv. 61.150.p), pervenuto dalla collezione romana Monti.

Rush Kress), acquistati tra 1930 e 1933 dalla contessa Eleonora Reppi. Si ripetono inoltre nomi di proprietari rinomati, come i Barberini, i Corsini, i Torlonia e i Trivulzio. E' bene ricordare che tra il 1920 e il 1930 vi furono degli episodi che da una parte diedero al mercante l'opportunità di arricchire il proprio *stock* e dall'altra scorsero paralleli all'azione promossa dal Regime, che costringe a riconsiderare la situazione conservativa del patrimonio nazionale, che durante il periodo fascista si rifece a norme del tutto particolari. Ci si soffermerà in particolare sul caso Barberini, che si ritiene il più significativo.

L'antica raccolta dei nobili romani non avrebbe potuto essere smembrata sulla base della legge fidecommissaria, ma già nel 1907 Adolfo Venturi notò delle discrepanze tra il numero di quadri disposti nella galleria e conservati nei depositi e quelli riscontrabili negli antichi inventari¹²⁹. Gli eredi Barbierini affermarono fin dall'inizio del '900 di riservarsi "ogni diritto contro il vincolo d'indivisibilità" e nel 1925 vollero chiudere la questione chiedendo a Mussolini il permesso di vendere alcuni pezzi allo Stato o, eventualmente, ad altri. Il loro prezzo venne stabilito sulla base del valore commerciale e di fronte all'indisponibilità del Ministro delle Finanze di esercitare il diritto di prelazione venne annunciato lo scioglimento del "vincolo di fidecommesso [...] indicando quali fossero le [...] più pregevoli [...] e chiedendo ai Barberini di donarle allo Stato, offrendo in cambio la libera disponibilità delle altre". Il Duce, per pochi dipinti, accontentò doppiamente i Principi, esonerandoli da ogni obbligo legislativo, compreso il pagamento della tassa di esportazione all'esterno. Nel 1934 l'approvazione di un Decreto di Legge (16 aprile 1934, n. 705), che sanciva la perdita dell'unità collezionistica, decretò la chiusura del caso, ma la dispersione era ormai iniziata da tempo¹³⁰: entro il 1932 Alessandro comprò il *Portabandiera* di Dosso Dossi (Allentown Art Museum, inv. 60.13), il *Ritratto di giovane* del Franciabigio (Philbrook Art Center, inv. 3350 (K212)), un *Ritratto di musicista* di Bernardino Licinio (Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, inv. 61.189), la tavola con la *Parabola di Lazzaro ed Epulone* di Domenico Fetti (National Gallery of Art, inv. 1939.1.88), il *Ritratto di giovane* di Fra Vittore Ghislandi (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.102)¹³¹.

Simili situazioni si verificarono in un momento di "capovolgimenti delle responsabilità dello Stato in fatto di tutela che [...] giunse ad esiti paradossali" agevolando la vendita di ciò che avrebbe dovuto essere salvaguardato¹³². Accordi di questo genere furono frequenti e il meccanismo secondo cui i Barberini ottennero il permesso di esportare ciò che avrebbero desiderato in cambio di un "lascito" non è probabilmente diverso a quello che riguardò il Contini dopo la donazione a Castel Sant'Angelo. Per questo motivo si può affermare che tra il 1928 e il 1929 si chiuse la prima fase dell'attività di Alessandro, che dagli anni '30 si troverà in condizioni del tutto nuove e favorevoli alle proprie trattative: la documentazione e gli episodi di questo arco di tempo lo vedranno intento ad assecondare i desideri del Duce, cui chiederà senza mezzi termini un aiuto

¹²⁹ I fidecommessi vennero teoricamente aboliti con la legislazione unitaria del 1865. Nonostante questo l'amministrazione di Roma, intenta a garantire la tutela delle antiche collezioni, decise che sarebbero stati effettivamente sospesi solo con l'entrata in vigore di una nuova legislazione, confermando di fatto l'inalienabilità di nuclei collezionistici di antica formazione: si veda in breve F. Brunelli, *Collezionismo a Roma tra pubblico e privato. Le collezioni Colonna, Doria Pamphilij e Pallavicini*, in *Capolavori da scoprire. Colonna, Doria Pamphilij, Pallavicini*, catalogo della mostra (Roma, 2005), a cura di G. Lepri, Milano, 2005, pp. 16-21. Venturi fu coinvolto in quanto Ispettore alle Gallerie di Roma: organizzò dei controlli sullo stato di conservazione delle opere di tali raccolte oltre che una campagna per l'inventariazione, cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia*. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940, Venezia, 1996, in particolare pp. 98-99.

¹³⁰ Per la vicenda si veda in particolare Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma...* cit.

¹³¹ Il 1932 è termine *ante quem*, fornito dalla data di uscita dei pezzi dal nucleo Contini. Nello stesso periodo molti dei dipinti ex Barberini confluirono sul mercato americano e londinese, spesso proprio tramite intermediari italiani: F. Haskell, *La dispersione e la conservazione del patrimonio*, in *Storia dell'arte italiana. Conservazione, falso e restauro*, a cura di F. Zeri, III, 2, Torino, 1981, pp. 5-38.

¹³² *Ivi*, p. 34.

per rendere più agevoli i suoi scambi commerciali, specialmente quelli diretti in America. Anche i suoi traffici saranno, almeno fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, scanditi in maniera più regolare e rivolti quasi esclusivamente a quello che sarà il suo maggior cliente di tutti i tempi, l'americano Samuel Henry Kress. Nel 1928, in effetti, anche la sua condizione sociale era ormai cambiata: l'arredo a Castel Sant'Angelo gli permise di ottenere il titolo di conte e di aggiungere al suo cognome, fino ad allora Contini, quello di discendenza materna Bonacossi, ristabilendo il titolo nobiliare perso tempo addietro¹³³.

¹³³ Quanto Contini fosse interessato all'ufficializzazione del suo titolo e all'aggiunta del cognome Bonacossi si ricava da alcuni documenti conservati all'Archivio Centrale di Roma. Sarà il Ministro Fedele a intercedere per lui con il Capo del Governo, riportando ad Alessandro le parole del Duce: "dica a Contini che non mi è ora permesso di fare eccezioni al conferimento di onorificenze i cittadini italiani. Se facessi anche una sola eccezione per qualsiasi ragione, sarei inevitabilmente costretto a riaprire le porte delle onorificenze prima del [...] stabilito. Abbia quindi pazienza ancora per poco": Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario*, fasc. 186.294, lettera del 16 luglio 1928.