

Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre: Kress e gli altri. Novità dagli archivi fiorentini e romani (1929-1939).

Il contributo si sofferma sullo sviluppo del rapporto tra Alessandro Contini Bonacossi e la classe dirigente politica italiana nel lasso di tempo compreso tra le due guerre mondiali. La volontà di garantirsi un sicuro appoggio in anni in cui i controlli legislativi si mostravano più insistenti continuò anche in seguito al lascito per gli appartamenti di Paolo III a Castel Sant'Angelo (1928), attraverso una politica di favori appoggiata ed enfatizzata dalla "categoria" degli antiquari.

La necessità di mantenere una posizione di privilegio si evince dal coinvolgimento dell'americano Samuel Henry Kress, maggior cliente del Contini, in azioni volte a finanziare progetti promossi dal Duce, documentati nei *Carteggi* conservati all'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Tale comportamento permise ad Alessandro di esportare opere d'arte in modalità del tutto "straordinarie", oltre che di trovare nuove occasioni di approvvigionamento.

Tra 1930 e 1935 le condizioni divennero massimamente propizie, forse in seguito alla fama ottenuta in Italia e in Europa: gli scambi epistolari con il restauratore Mauro Pelliccioli così come i legami di entrambi con Giuseppe Bellesi permettono di ricavare rilevanti considerazioni sulle trattative. Inoltre, i documenti raccolti dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, intrecciati ai dati ricavati dall'Ufficio Esportazioni di Firenze, offrono l'occasione di ristabilire le tecniche commerciali messe in atto dal mercante. Il picco dei commerci si colloca però negli anni successivi (1936-1939): si tratta della fase meglio analizzabile della sua attività, in quanto trova conferme sia nelle date d'entrata dei pezzi nella collezione Kress - cui si rivolsero la maggior parte degli scambi, attentamente riportati nei cataloghi della raccolta - sia negli archivi già precedentemente citati.



Fig. 1 - Attilio Selva, Pietà, Tripoli. Statua donata da Alessandro Contini Bonacossi nel 1929.

Tra 1936 e 1939 i traffici di Alessandro Contini Bonacossi raggiunsero l'apice. Si tratta degli ultimi anni di una fase a sé stante della sua attività, caratterizzata principalmente dagli acquisti effettuati dal ben noto collezionista americano Samuel Henry Kress a partire dal 1927 e dall'inserimento nelle dinamiche politiche-culturali dell'Italia fascista.

I *Carteggi del Duce* ben testimoniano la volontà di Alessandro di entrare nelle grazie di Mussolini, fine dei lasciti che seguirono quello in favore di Castel Sant'Angelo¹: un dipinto di Rubens destinato alla città di Mantova e una tela di Sebastiano Ricci per le Gallerie dell'Accademia di Venezia². Nel 1929 donò la *Pietà* "michelangiotesca" di Attilio Selva (fig. 1) per decorare l'altare maggiore della cattedrale di Tripoli, dopo che il capo del governo aveva ricordato quanto fosse importante che anche le colonie italiane "ritrovassero la via della grandezza latina", sottolineando inoltre il ruolo dell'arte contemporanea nel creare una cultura "nuova, degna di stare a paragone"³. In quello stesso anno, anche la "collezione storica di monete, documenti e oggetti vari" recanti il fascio littorio del 110 A.C., provvisoriamente conservata al Palazzo del Viminale, venne ufficialmente devoluta, con la promessa da parte dell'antiquario di "assicurarne [...] ogni altro oggetto [...] che eventualmente in futuro gli risulti venuto in luce tanto in Italia

come all'estero e che abbia pertinenza"⁴. I colloqui tra i due non riguardarono solo l'attività mercantile di Alessandro - cui il Duce si mostrò spesso interessato al punto di chiedergli "un promemoria scritto sui dati [...] raccolti nel recente viaggio" in America⁵ - e all'inizio del quarto decennio quest'ultimo investì del denaro nella *Sulcis*, una compagnia chimico-mineraria atta alla produzione di magnesio metallico, nata con l'appoggio di Mussolini ed esempio di come il mercante fosse in effetti coinvolto in diverse attività imprenditoriali sostenute dal regime⁶.

¹ Si tratta di documenti conservati all'Archivio Centrale dello Stato a Roma (da ora ACS): a partire dal 1929 Alessandro si tenne periodicamente in contatto con Mussolini, spedendogli telegrammi e lettere. Tali carteggi, finora mai considerati in relazione all'attività di Alessandro, permettono di ricavare rilevanti aspetti sui suoi affari oltre che sulle sue tecniche commerciali. Si coglie l'occasione per ricordare che i documenti presentati nel contributo (Firenze, *Archivio Ufficio Esportazione* (da ora AEsFi); Settignano (Fi), Fototeca di Bernard Berenson, *Archivio Giorgio Castelfranco*; Settignano (Fi), Fototeca di Bernard Berenson, *Contini Bonacossi*, I-II; Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce*; Roma, ACS, *Direzione Generale antichità e Belle Arti* (da ora aa.bb.aa); Lurano (Bg), *Fondo Mauro Pellicoli* (da ora FMP); Pisa, *Archivio Adolfo Venturi*) sono inediti. Fanno eccezione quelli conservati in Roma, ACS, Ministero Pubblica Istruzione (MPI) aa.bb.aa, div. II, 1934-1940, busta 120, già menzionati in F. Papi, *Vicende della collezione Contini Bonacossi dalla formazione alla donazione della "raccolta di quadri, mobili antichi e altri oggetti d'arte, destinati ad ornare le sale di Castel Sant'Angelo in Roma" e una novità sul politico degli Zavattari*, in *La Madonna di Luca 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. 63-93.

² Per le poche informazioni a riguardo cfr. *Una famosa villa fiorentina destinata a Palazzo dei congressi*, in "L'Italia", 16 novembre 1963, p. 7.

³ Il gesto dei coniugi venne decantato dalla rivista "L'Antiquario": A. Piccioli, *Un altro atto di mecenatismo dei conti Contini: la "Pietà" di Attilio Selva*, in "L'Antiquario", II, marzo 1929, pp. 65-68, da cui si ricavano anche le citazioni.

⁴ Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario*, fasc. 186.294, lettera del 30 dicembre 1929. Soddisfatto del gesto, il Duce decise di destinare la raccolta al partito.

⁵ La citazione si ricava da una missiva inviata a Mussolini dal mercante: *Ivi*, lettera del 18 agosto 1933.

⁶ Per alcune informazioni riguardanti la società, la documentazione a essa relativa e il coinvolgimento del cliente e del Duce per il suo finanziamento si rimanda a *Ivi*, fasc. 102.389.

Dal 1927 il suo massimo impegno fu rivolto ancora una volta oltreoceano, dove viveva colui che sarebbe a breve divenuto il suo più fedele cliente, Samuel Henry Kress (1863-1955)⁷. Se i commerci con l'americano sono ben documentati a partire dall'anno successivo, risulta invece complicato ricostruire il contesto in cui avvenne la loro conoscenza. Alcuni riferiscono di un evento quasi casuale, collocabile durante "uno dei tanti viaggi a New York"⁸; altri specificano che Alessandro avrebbe tentato inizialmente di coinvolgere Kress nell'attività filatelica, provando solo in un secondo momento a orientarlo verso le opere d'arte – riprendendo le dinamiche già verificatosi con Achille Chiesa⁹ – ma senza soffermarsi su come i rapporti ebbero inizio¹⁰. Dai *Diari* di Vittoria si evince che la frequentazione si fece sempre più assidua a partire dal 1927, ma di nuovo senza la possibilità di comprenderne l'origine, cui la donna non accenna enfatizzando piuttosto il ruolo di Delheora Klivert, compagna di Kress, che convinse l'uomo ad accettare che fossero loro ad arredare la sua dimora¹¹. Ciò induce a credere che i Contini già lo conoscessero al loro arrivo in America, ma non abbastanza, poiché ebbero bisogno di un ulteriore appoggio per guadagnarsi la sua fiducia. Alla luce dei dati disponibili è plausibile concludere che i primi accordi vennero presi sì prima del 1927, ma non in America bensì in Europa, dove Kress si recava abitualmente ogni anno¹²; la disconnessione dell'incontro dai due soggiorni statunitensi spiegherebbe il motivo per cui



Fig. 2 – Samuel Henry Kress

⁷ Per alcuni cenni biografici su Samuel Henry Kress cfr. A.R. Raucher, *Kress, Samuel Henry*, in *American National Biography*, XII, a cura di J.A. Garraty e M.C. Carnes, New York, 1999, pp. 919-920; ulteriori spunti, in particolare riguardo al suo impegno culturale e alla sua attività collezionistica, si possono ricavare da *Acknowledgments*, in *A gift to America: masterpieces of European painting from the Samuel H. Kress collection*, catalogo della mostra (Relaigh-Houston-Seattle, 1994), a cura di I. Chiyo, New York, 1994, pp. 20-25.

⁸ Ci si riferisce alla narrazione di E. De Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Trento, 1988, in particolare p. 50, da cui sembra che i Contini fossero stati invitati a New York per assistere all'esibizione di un tenore loro amico, incontrando in tale occasione Kress per la prima volta.

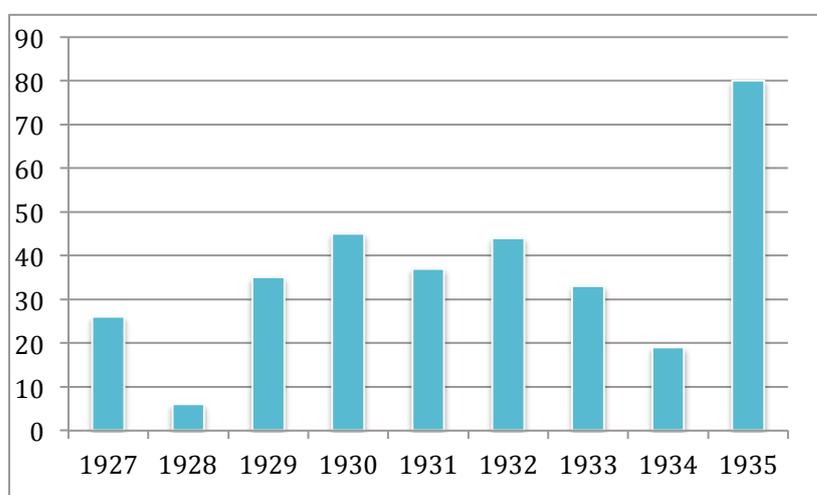
⁹ Cfr. E. Toffali, *Alessandro Contini Bonacossi tra filatelia e commercio antiquario. Acquisti, vendite e contatti nei primi anni di attività mercantile (1913-1928)*, 24 febbraio 2016, <http://www.antiquariditalia.it> (ult. cons. 14/03/2016).

¹⁰ Cfr. J. Walker, *Self-Portrait with donors: confessions of an Art Collector*, Boston, 1974, in particolare pp. 135-136; *Contini Bonacossi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, 1983, pp. 523-526; Raucher, *Kress...* cit. Federico Zeri narra di come il conte gli avesse confessato nel 1955 l'iniziale intenzione di interessare Kress alla filatelia: F. Zeri, *Mai di traverso: storie di quadri, di libri, di persone*, Milano, 1982.

¹¹ V. Contini Bonacossi, *Diario Americano. 1926-1929*, a cura di F. Zaninelli, Siena, 2008, in particolare p. 141, da dove si ricavano le richieste avanzate dalla donna ai coniugi. Qualcuno inoltre sostiene che sia stata proprio la Klivert a "introdurre" Kress a Contini: cfr. *Acknowledgments...* cit., p. 16.

¹² Della stessa opinione è Guy Emerson, secondo cui Kress frequentò spesso i musei durante i suoi soggiorni europei, sviluppando la passione e il gusto per l'arte. Emerson sostiene inoltre che a quel tempo Samuel fosse già collezionista di piccola scala e che, dopo aver incontrato Contini a Roma, avesse deciso di volerlo emulare nella creazione di una raccolta privata di elevata qualità: cfr. G. Emerson, *Introduction*, in *Art Treasures for America: an anthology of painting & sculptures in the Samuel H. Kress collection*, a cura di C. Saymur, New York, 1961, pp. VII-XVIII. Per il periodo trascorso da Kress in Europa si veda in particolare F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato*, Milano, 1995, in particolare p. 67.

l'episodio non è menzionato in nessuno degli scritti di Vittoria. L'ipotesi appare supportata da alcuni documenti relativi ai controlli svolti dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, secondo cui il 31 agosto del 1926 Alessandro spedì dalla sua casa di campagna a Carmignano (Fi) un telegramma diretto a un certo "Stinz", raccomandandogli di accordarsi con il mediatore "Simon" e di cercare di ottenere l'appoggio del console americano David K.E. Bruce per la vendita di un gruppo di dipinti da poco reperiti sul mercato antiquario di Firenze¹³. In recenti studi Stinz è stato identificato con Stivenz, ricordato nei *Diari* come stretto collaboratore di Kress¹⁴. Ammesso e non concesso che nell'agosto del 1926, quindi prima dei viaggi americani, quest'ultimo si rivolgesse già a qualcuno di fiducia per reperire quadri, significherebbe che a tale data non solo aveva già conosciuto il conte, ma la sua decisione di collezionare opere d'arte era ormai stata presa, ben prima che Alessandro si occupasse di arredare la sua casa; sarebbe quindi lecito credere che alcuni primordiali acquisti fossero avvenuti prima del 1927 in Europa¹⁵, tramite lo stesso agente che prese poi parte anche alle negoziazioni degli anni successivi.



Graf. I : vendite di Contini a Kress tra 1927 e 1935.

Kress desiderava circondarsi di oggetti che rispecchiassero la moda del tempo, caratterizzata dall'ossessione per lo stile rinascimentale italiano, come l'antico tavolo fiorentino e il braciere di San Lorenzo che per primi furono collocati nelle sue stanze¹⁶. Nonostante si mostrasse sempre molto indeciso, spesso rifiutando di primo acchito la merce proposta dal conte¹⁷, tra 1927 e 1929

¹³ Roma, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione (da ora MPI), aa.bb.aa, div. II, 1934-1940, busta 120, lettera del 31 agosto 1926 e telegramma allegato. In un primo momento la direzione aveva ritenuto che il telegramma fosse stato inviato a Federico Stefani, antiquario e collaboratore dei Contini durante il periodo trascorso in America, solo dopo il nome del destinatario sarà corretto in Stinz.

¹⁴ Contini Bonacossi, *Diario...* cit.; cfr. Papi, *Vicende della collezione...* cit., pp. 75-76.

¹⁵ Ipotesi che concorda con quanto proposto da Emerson, *Introduction...* cit.

¹⁶ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., p. 141. Nel primo periodo trascorso in America il conte fu solito portare le opere ai probabili clienti e lasciarle nelle loro dimore per un periodo di prova, sperando che decidessero alla fine di acquistarle: si vedano in particolare le pp. 154-157; 170-171. Per il gusto degli americani, indirizzati dalla moda diffusasi in seguito alle aste Volpi, si veda in breve 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; al proposito Vittoria sostiene che nell'appartamento di Kress vi fossero "troppi cianfrugli" e che fosse stato necessario metterlo a soqqadro per sistemarlo poi al meglio.

¹⁷ Instaurare un rapporto di fiducia con il cliente fu fondamentale negli anni dello scandalo Dossena e di altri episodi di falsificazione: cfr. G. Batini, *L'antiquario*, Firenze, 1961; per il caso particolare di Kress e Contini si veda invece *Acknowledgments...* cit., pp. 17-18. Il conte si lamentò spesso della lentezza del cliente, ma ormai consapevole della situazione, prenotava per il ritorno a Roma la stessa nave con cui Kress avrebbe raggiunto l'Europa per il suo viaggio

una settantina di pezzi approdarono nella sua raccolta e il numero crebbe del doppio tra 1929 e 1930 (**graf. I**)¹⁸. Di fronte a una mole di beni non più atta alla decorazione di un'unica abitazione, Alessandro spinse il cliente a intraprendere una politica di lasciti che gli permettesse di legare il proprio nome "non solo al genio finanziario, ma a meriti culturali ben più elevati", supportata, tra l'altro, da una nuova legge americana che prevedeva l'esonero fiscale per chi sovvenzionasse azioni di pubblica utilità¹⁹. Così, nel 1927 un tondo di Andrea del Sarto (non identificato) e una *Natura morta* di Melchior d'Hondecoeter (Metropolitan Museum, inv. 27.250.1), dopo esser stati acquistati dall'americano tramite Contini, approdarono al Metropolitan Museum di New York²⁰. Nel 1929 Kress fondò un'associazione (la Kress Foundation) con lo scopo di promuovere il benessere e il progresso dei concittadini, utilizzando il 40% dei proventi della sua attività commerciale²¹. I coniugi Contini ebbero un ruolo centrale nel progetto e la possibilità di eleggere un proprio rappresentante da porre all'interno dell'amministrazione, con il compito di difendere i loro interessi, supervisionando il lavoro svolto in loro assenza. La scelta ricadde su Stephen Pichetto (1887-1949)²² - già consulente per la conservazione delle pitture del Metropolitan e come tale entrato nella cerchia frequentata dal mercante - con cui ebbero un'assidua corrispondenza²³. Nonostante le opinioni divergenti riguardanti il loro rapporto²⁴, è certo che il restauratore garantì a Contini un valido aiuto nel contrastare i giudizi dei critici americani, che spesso ne ostacolarono gli affari: basti pensare che la direzione del museo newyorkese rifiutò la seconda donazione di Kress, non solo perché reticente a causa degli scandali di quegli anni e

annuale, tenendogli compagnia e proferendo lodi ai propri quadri, convincendolo così a riportarli con sé al ritorno. Utilizzò tale tattica più volte, ottenendo sempre il risultato sperato: Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 345.

¹⁸ Tali numeri e i grafici a essi relativi sono emersi dalla tesi di laurea magistrale di chi scrive: *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 Ca' Foscari, Venezia, A.A. 2014/2015. I dati relativi alle opere acquistate da Kress sono i più sicuri tra quelli dei commerci di Alessandro, poiché si riesce a risalire alle data di entrata dei pezzi nel nucleo newyorkese (riportato nel catalogo della collezione: F.R. Shapley, *Complete catalogue of the Samuel H. Kress*, I-III, VII, Washington, 1968-1977) e a stabilire di conseguenza l'arco di tempo in cui entrarono nelle mani del mercante. Per quanto riguarda le provenienze di quest'ultimi pezzi si segnalano gli studi svolti nell'ambito del *Kress Provenance Research Project*, dedicati alle provenienze delle opere appartenute a Samuel H. Kress e oggi collocate nei maggiori musei americani. I risultati di tali ricerche sono periodicamente pubblicati in <http://www.kressfoundation.org/provenance/> (ult. cons. 13/03/2016).

¹⁹ Per la citazione si veda De Giorgi, *L'eredità...* cit., p. 51; la proposta ripercorreva le scelte di molti dei maggiori collezionisti americani spinti anche dai vantaggi fiscali che potevano trarne: A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani: dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, 1972. Contini propose lo stesso progetto anche in campo filatelico, ma senza convincere il cliente: cfr. Walker, *Self-portrait with donors...* cit., pp. 135-136; De Giorgi, *L'eredità...* cit., p. 17.

²⁰ Contini Bonacossi, *Diario...* cit., p. 273.

²¹ Di origini povere, l'americano aveva creato la propria fortuna aprendo un piccolo negozio, il *Five and Ten*, dove vendeva articoli con un costo compreso tra i cinque e i dieci centesimi di dollaro. L'attività ebbe enorme successo e a breve nuove succursali furono aperte in tutti gli Stati Uniti: Raucher, *Kress...* cit., p. 919. Per le tappe che caratterizzarono la nascita della Fondazione si veda in breve *Acknowledgments...* cit., pp. 21-22.

²² Di origini genovesi ma nato negli Stati Uniti, venne avviato alla tecnica del restauro fin dall'inizio della sua formazione. Dopo l'esordio lavorò per Duveen e fu nominato consulente per la conservazione dei dipinti del Metropolitan Museum, entrando così nella cerchia frequentata da Contini e Kress: cfr. A. Hoenigswald, *Stephen Pichetto, conservator of the Kress collection, 1927-1949*, in *Studying and conserving paintings: occasional papers on the Samuel H. Kress collection*, London, 2006, pp. 31-41; le prime attività sono documentate dal 1909, come si evince dai documenti pubblicati dal *Getty Research Institut* (<http://www.getty.edu>).

²³ Hoenigswald, *Stephen Pichetto...* cit., pp. 32-33.

²⁴ *Ibidem*: in questo caso si sottolinea come il rapporto lavorativo tra Contini e Pichetto fosse molto diverso dall'amicizia tra quest'ultimo e Kress, aggiungendo che dalla corrispondenza tra i due (che per la parte diretta dal restauratore al mercante si conserva nell'Archivio della National Gallery di Washington) emergerebbe un rapporto di convenienza più che di lealtà, constatazione discutibile dato il ruolo di rappresentante dell'antiquario assunto da Pichetto.

timorosa di esporre oggetti acquistati da un antiquario italiano sulla cui onestà gravavano sospetti, ma perché Berenson, legato a Duveen, cercò di convincere i membri del comitato a non accettare dipinti a suo avviso erroneamente attribuiti²⁵: il gusto di Alessandro venne unanimemente riconosciuto, ma ciò non lo assolse dall'accusa di raggirare Kress²⁶. Nonostante ciò, le dinamiche degli scambi non mutarono e tra 1931 e 1935 ai 112 quadri acquistati fino al 1930 se ne aggiunsero altri 213 (graf. I)²⁷.



Fig. 3 –Vittore Belliniano, *San Giovanni Evangelista* e Nicolò Rondinelli, *Sibilla*: entrambe olio su tela (cm. 186 x 87 cm, ciascuna), Firenze, Uffizi.

Quando Alessandro si rese conto di non poter più soddisfare le esigenze di Kress gli consigliò di ricorrere anche ad altri fornitori²⁸: il cliente si rivolse soprattutto a Duveen, di cui non gradì il modo di svolgere le trattative, preferendo gli acquisti in blocco cui Contini lo aveva abituato, trovando così a sua volta il modo di rendere sicuri i propri guadagni e di accontentare contemporaneamente Kress, orgoglioso di comprare gli interi lotti a lui predestinati²⁹. I percorsi dei pezzi evidenziano che Alessandro non prestò troppa attenzione alle provenienze di ciò che proponeva all'americano: nonostante non manchino nomi prestigiosi di grandi collezionisti e noti negozianti del '900³⁰, sembra avesse battuto il mercato artistico europeo a tappeto, comprando tutto ciò che di proponibile vi trovava, o quasi.

Ai luoghi prediletti di Roma, Milano, Berlino e Monaco – che già caratterizzarono gli approvvigionamenti del decennio precedente – si

aggiunsero Genova, Napoli, Firenze e Venezia. La città toscana fu meta d'incontro tra il conte e Luigi Grassi, che si ritiene esser stato uno dei principali mediatori dei suoi traffici, come certamente fu per il *Ritratto di Sigismondo Malatesta* di Piero della Francesca (Louvre, inv. R.F. 1978.1), rimasto fino al 1930 nella raccolta milanese dei d'Ancona per arrivare poi alla Contini "tramite il fiorentino"³¹. I contatti veneti, invece, risalgono almeno al 1928, quando l'antiquario Luigi Baruffi di Rovigo scrisse alla Soprintendenza di Firenze per informare della sua intenzione di vendere "due dipinti di sua proprietà attribuiti al Carpaccio e notificati in data 9 gennaio 1912 alla

²⁵ Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 69.

²⁶ All'interno dell'amministrazione ci si convinse che Contini avesse letteralmente "accalappiato" Kress, raggirandolo con la vendita di pezzi fasulli o di scarsa qualità: cfr. M. Secret, *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, trad. italiana a cura di P. Ghigo, Torino, 2007 (I ed. : *Duveen. A life in art*, New York, 2004), in particolare p. 345.

²⁷ Vd. nota 18.

²⁸ Zeri, *Confesso che ho sbagliato...* cit., p. 69.

²⁹ Ciò si evince confrontando le date di acquisto e di vendita, che per la maggior parte dei casi risultano corrispondenti o molto vicine: tali considerazioni fanno riferimento ai dati raccolti in *Strategie e dinamiche commerciali...* cit. Per maggiori informazioni sulle trattative tra Kress e Duveen si veda Secret, *Duveen...* cit., pp. 345-350; per il metodo attraverso cui l'americano amava concludere gli affari cfr. Emerson, *Introduction...* cit., pp. VII-VIII.

³⁰ Come emerge dall'analisi delle provenienze delle opere acquistate e venduta da Contini in questo lasso di tempo (*Strategie e dinamiche commerciali...* cit.) e in accordo con *Acknowledgments...* cit., p. 18.

³¹ In questo caso l'indicazione è fornita da R. Longhi, *Piero della Francesca: 1927, con aggiunte fino al 1962*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, III, Firenze, Sansoni, 1963.

somma di lire italiane settecentomila”³². Si trattava di due tavolette con *San Giovanni Evangelista* (?) e una *Sibilla* (?) attualmente assegnate rispettivamente a Vittore Belliniano e a Nicolò Rondinelli (fig. 3)³³. Al tempo sorsero perplessità riguardo la loro paternità, tanto che il Soprintendente veneziano Gino Fogolari ammise che “starebbero bene in una Galleria come la nostra dell’Accademia [...] ma con una stima non superiore ai 50.000 lire”, convinto che fossero stati sopravvalutati sul mercato probabilmente perché ritenuti originali di Carpaccio³⁴. Dopo analisi più adeguate, i dubbi rimasero e lo Stato non esercitò il diritto di prelazione, limitandosi a rinnovare la notifica del loro “particolare interesse”³⁵. L’anno seguente il conte prestò alla mostra del *Settecento italiano* un *Paesaggio con rovine e figure* di Sebastiano e Marco Ricci (New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, inv. 61.85), una veduta di Canaletto (non identificata), il bozzetto di Sebastiano Ricci per la tela con il *Miracolo di san Francesco di Paolo* destinata alla chiesa di San Rocco di Venezia (Washington, National Gallery, inv. 1939.1.71), un *Ragazzo che ride* (Columbia, University of Missouri, inv. 61.72) e un *Gruppo di figure* (Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art, inv. 61.57) di Giuseppe Bazzani, una scena su rame di Giuseppe Maria Crespi (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.62) e una *Testa di giovinetto* di Vittore Ghislandi (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.102)³⁶. La sua presenza nella città lagunare ebbe però il suo vero incremento negli anni ’30, quando acquisti effettuati soprattutto da collezioni private entrarono nel nucleo di Kress: una *Sacra Conversazione* del Moretto da Brescia, segnalata nella raccolta veneziana Piccoli (Columbia Museum of Art, inv. 54-402/14), un *Gentiluomo in adorazione della Vergine* di Giovanni Battista Moroni ex Grimani (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.114) e la *Trinità* della bottega di Tintoretto (Columbia Museum of Art, inv. 54-402/17³⁷), fino al 1909 di proprietà di Antonio Dal Zotto. Come accadde per Roma e Firenze, molte pitture pervennero nelle sue mani in seguito a dispersioni: tra queste se ne contano alcune di elevata qualità, come le due tele di Tintoretto appartenute alla famiglia Donà delle Rose, vendute nel 1930 in seguito a una crisi finanziaria dei proprietari e oggi agli Uffizi (inv. Contini Bonacossi 33 e 34)³⁸. La maggior parte dei pezzi acquisiti in laguna approdarono in America tra 1930 e 1933, fanno eccezione la *Santa Maria Maddalena* di Girolamo Savoldo (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 17) e il *San Girolamo nel deserto* di Cima da Conegliano (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 19), prima nella collezione del Principe Giovannelli e rimasti nel nucleo Contini fino alla morte del conte, tanto da far parte del gruppo acquisito dallo Stato nel 1969, oggi nella galleria fiorentina³⁹.

³² Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, lettera del 1° novembre 1928. Pochi giorni dopo anche Gino Fogolari, scrisse alla Direzione Generale per informarla dello scambio: *Ivi*, lettera del 19 novembre 1928.

³³ Come si evince dai carteggi qui considerati, sul mercato antiquario le due opere erano pensate come autografe del Carpaccio. Negli indici di Berenson le due tavole furono attribuite a Giovanni Bellini. Per le attuali attribuzioni cfr. A. Tempestini, *Bellini e i Belliniani in Romagna*, Firenze, 1998, p. 178.

³⁴ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1925-1928, lettera del 19 novembre 1928.

³⁵ Si ricorda che, nonostante il vincolo, le due tavole furono esportate da Contini durante gli anni della Seconda guerra mondiale e rientrarono in Italia nel 1953 tramite l’Ufficio Recuperi: cfr. *L’opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra (Firenze, 1984), a cura di B. Paolozzi Strozzi e F. Scalia, Firenze, 1984, pp. 110-111. Le notizie relative all’Ufficio Recuperi si ricavano nella parte introduttiva dello stesso catalogo.

³⁶ Cfr. *Il Settecento italiano: catalogo generale della mostra e delle sezioni*, catalogo della mostra (Venezia, 1929), Venezia, 1929. Data la mancanza di immagini non è stato possibile identificare il pezzo del Canaletto e qualche dubbio vige sul *Paesaggio* dei Ricci, che si ritiene corrisponda alla tela proveniente dalla raccolta milanese di Antonio Grandi (dove rimase fino al 1924) e passata a Kress tramite Contini nel 1930.

³⁷ Per informazioni più dettagliate sulla provenienza del pezzo cfr. <http://www.kressfoundation.org/provenance/>.

³⁸ La collezione Donà delle Rose rappresentava all’inizio del XX secolo uno dei pochi esempi sopravvissuti del fasto di Venezia prima della sua caduta. A partire dagli anni ’30 molti oggetti vennero venduti a musei europei e statunitensi, altri a grandi collezionisti, di molti si persero le tracce. Per l’entità della raccolta e per i pezzi venduti si veda il catalogo del 1934: G. Lorenzetti, *La collezione Donà delle Rose a Venezia*, Venezia, 1934.

³⁹ Anche i Giovannelli appartenevano a una delle famiglie più ricche della laguna, di origini austriache ma iscritta al patriziato. La loro collezione, cui si aggiunsero gli ereditati beni Contarini, venne allestita a palazzo Santa Fosca e

Nel periodo dei passaggi finora considerati anche Kress fu coinvolto nei rapporti instaurati tra il mercante e il Duce, come si evince da una lettera risalente al primo ottobre del 1929 spedita da Mussolini al collezionista americano, temporaneamente ospite nella Villa dei Contini⁴⁰. Perfino testate giornalistiche come il *Messaggero* ricordarono l'incontro tra il Capo del Governo e il magnate che, "avendo saputo che alcuni dei nostri insigni monumenti necessitavano di urgenti lavori di riparazione e ripristino, ha offerto, quale omaggio al Duce e alla Nazione, di assumere a sue spese l'esecuzione dei restauri della chiesa imperiale di Ravenna"⁴¹ e di altri siti, tra cui il Tempio di Hera a Crotona, la basilica di Sant'Eufemia a Spoleto e alcune sale di Palazzo Ducale a Mantova⁴². Fu verosimilmente Contini a suggerire al cliente tale linea, consapevole della sua utilità per ottenere le condizioni speciali necessarie per far sì che i suoi quadri potessero raggiungere l'America: al momento di chiedere una licenza di esportazione, il conte non dimenticava di ribadire quanto il suo amico "che tanto si era prodigato per [...] il restauro di nostri insigni monumenti" desiderasse condurre l'opera a New York⁴³.

Così, quando nel 1929 la ditta di trasporto B.Tartaglia&Co denunciò l'esportazione a nome di Alessandro Contini di una "pittura ad olio, rappresentante un *Ritratto di donna* (**fig. 4**) dichiarandone il valore in lire 400.000"⁴⁴, il permesso venne presto rilasciato, con l'unica accortezza di alzare la somma a 600.000 lire e, di conseguenza, la relativa tassa⁴⁵. Sebbene si trattasse di un lavoro ritenuto di Van Dyck, notificato dalla Soprintendenza del Piemonte e della Liguria il 18 maggio del 1928 (proveniva infatti dalla raccolta genovese Doria)⁴⁶, al momento di valutarlo la commissione stabilì che "mentre nella parte bassa [...] è perfettamente conservato, nel volto e nello scollo della Gentildonna sono chiarissime le tracce di restauri che in qualche modo [...] ne hanno diminuito l'interesse"⁴⁷. Si dichiarava altresì che tale decisione scaturiva sì dall'impossibilità dello Stato di esercitare il diritto di prelazione, ma anche dalla constatazione che "il proprietario Alessandro Contini, già benemerito per cospicui doni di oggetti d'arte, dichiara di voler esportare il ritratto per scambiarlo con alcuni [...] primitivi fiorentini e senesi che farà così [...] rientrare in Italia"⁴⁸. Il Van Dyck, in un primo momento destinato alla capitale francese, approdò a New York dove nel 1932 venne acquistato da Kress⁴⁹.

Ancor più significativo appare il caso del *Ritratto d'uomo* al tempo ritenuto di Giovanni Bellini (oggi restituito a Vincenzo Catena, **fig. 5**) - proveniente dalla collezione Robilant - destinato "al mecenate Grande Ufficiale Kress, che da molti anni contribuisce generosamente ai restauri dei

visitata da amatori e curiosi. A causa di un tracollo finanziario la famiglia si trovò costretta negli anni '30 a vendere i propri beni, che giunsero così sul mercato artistico: fu probabilmente questa l'occasione in cui Alessandro acquistò le opere, trovandole in circolazione o acquisendole direttamente dal proprietario.

⁴⁰ Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario*, fasc. 104.154, lettera del 2 ottobre 1929.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Lavori cui si riferì anche successivamente in una missiva inviata a Mussolini da Parigi nel 1932 e scritta durante un viaggio in compagnia di Alessandro: *Ivi*, lettera del 26 ottobre 1932. Negli anni successivi Kress devolse inoltre 1000 dollari a favore dei danneggiati del terremoto di Vulture: *Ivi*, lettera del 30 giugno 1930. Per ulteriori informazioni sull'attività filantropica di Kress cfr.: Emerson, *Introduction...* cit., pp. VIII-IX.

⁴³ Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario*, fasc. 104.154, lettera del 22 dicembre 1934.

⁴⁴ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1929-1933, busta 100, lettera del 9 luglio 1929. Dai documenti consultati all'Ufficio Esportazione di Firenze si evince che il mercante si rivolse spesso alla ditta Tartaglia per i trasporti delle opere, molte richieste sono infatti registrate a nome della società. I Tartaglia, la cui sede principale era a Roma (ma che avevano anche una succursale a Genova) erano conosciuti tra mercanti d'arte e vantavano uno spazio pubblicitario sulla rivista *L'Antiquario* (molti esempi nelle annate 1928-1930).

⁴⁵ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1929-1933, busta 100, lettera del 12 luglio 1929.

⁴⁶ *Ivi*, lettera del 9 luglio 1929

⁴⁷ *Ivi*, lettera del 12 luglio 1929.

⁴⁸ *Ivi*, lettera del 16 luglio 1929.

⁴⁹ Un documento datato 28 maggio 1928 testimonia che Contini era proprietario del pezzo almeno da questa data: <http://nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43720.html>.



Fig. 4-5 - Anton Van Dyck, *Ritratto di donna in bianco, nero e oro*, olio su tela (cm. 109,7 x 97), Washington, National Gallery.

Vincenzo Catena, *Ritratto d'uomo*, cm. 46,4 x 37,5, Coral Gables, Joe and Emily Lowe Art Gallery.

nostri monumenti” e per cui venne rilasciato un permesso di esportazione dall’ufficio di Roma nel marzo del 1935⁵⁰.

Il risvolto più interessante del passaggio Robilant-Contini-Kress emerge da un documento dell’Archivio dell’Ufficio Esportazione di Firenze⁵¹: il 27 giugno del 1935 Alessandro presentava una richiesta d’importazione temporanea da Zurigo per un *Ritratto d'uomo* di scuola veneta, lo stesso per cui, naturalmente a insaputa dell’ufficio, aveva già ottenuto una licenza da Roma pochi mesi prima. Ciò significa che egli possedeva la tavola almeno dal marzo del 1935, data in cui si era rivolto all’Ufficio Esportazione della capitale per poterlo vendere a Kress; una volta ottenuto il nulla osta portò il dipinto a Zurigo per poi ricondurlo in Italia solo venti giorni dopo, questa volta in regime d’importazione temporanea. Il passaggio si rese utile in quanto nella prima concessione ottenuta vi era la clausola secondo cui “il conte pagherà alla Stato la regolare tassa”⁵². Portarlo in Svizzera per presentare a un altro ufficio un generico *Ritratto* di scuola veneta (invece che il Giovanni Bellini) fu il modo migliore per concludere la trattativa, evitando sia la tassa doganale che quella valutaria⁵³.

Le donazioni di Contini vennero pubblicizzate con clamore dalla rivista “L’Antiquario”, una delle più risonante nell’ambito romano del periodo: alla base vi era il tentativo di dimostrare lo *status* superiore di coloro che si prodigavano per gesti di favore nei confronti della sfera dirigente⁵⁴. La “classe” dei commercianti d’antichità, come ormai veniva definita, si mostrava infatti sempre più volta alla politica e Alessandro era solo uno dei tanti fra i numerosi “membri di diritto della Federazione Nazionale Fascista degli Antiquari”, il cui elenco fu pubblicato nel 1929⁵⁵.

⁵⁰ La citazione si ricava da Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario*, fasc. 186.291, lettera 8 marzo 1935. In quel caso venne richiesto il permesso per l’esportazione di più dipinti, “oggetti liberi da ogni vincolo, ed appartenenti, parecchio tempo fa, alla Collezione Trivulzio [...] giudicati di minimo interesse artistico”.

⁵¹ Firenze, AEsFi, *Riesportazioni e licenze scadute 1934-1937*, lic. 543, 27 giugno 1935.

⁵² Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario*, fasc. 186.291, lettera 8 marzo 1935. La Svizzera, considerata “al pari del settore delle mediazioni finanziarie, anche nel mercato dell’arte [...] una destinazione provvisoria dei beni in transito”, era uno dei luoghi maggiormente quotati per mettere in atto simili strategie: cfr. A.G. De Marchi, *Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino, 2001, in particolare pp. 84-88.

⁵³ E’ questo uno dei rari casi in cui ciò è confermato dall’intreccio dei due documenti.

⁵⁴ Fino al 1928 il nome del mercante non comparve: non nelle vendite italiane ed estere, non negli articoli dedicati ad antiquari rilevanti, non tra i negozianti consigliati per gli acquisti. Nemmeno gli spazi pubblicitari furono utilizzati dal Contini. L’articolo che lodava la donazione in favore di Castel Sant’Angelo venne pubblicato sul numero III dell’anno 1928, seguito da un secondo riferimento al lascito per la cattedrale di Tripoli nel n. II, 1929.

⁵⁵ Cfr. “L’Antiquario”, II, marzo 1929, p. 128. La lista venne pubblicata già nei numeri precedenti, ma è questa la prima volta in cui compare anche il nome di Contini.

L'anno seguente, con lo stesso entusiasmo e sotto l'alto patronato di Benito Mussolini, venne inaugurata la prima mostra interamente composta da pezzi provenienti dalla collezione Contini, ancora una volta realizzata per compiacere il Capo del Governo⁵⁶. Dal punto di vista scientifico l'esposizione nasceva dal desiderio di Longhi di rendere partecipi gli italiani meno colti della grandezza dell'arte iberica, mettendo in luce la personalità di Alessandro, "amico di lunga data dell'arte spagnola che ha [...] bene inteso quanto opportuno ed edificante fosse affiancarla con



Fig. 6 – Foto scattata in occasione dell'inaugurazione della mostra *Gli antichi pittori spagnoli* nelle sale di Villa Giulia a Roma.

esempi della [...] sorella naturale" italiana⁵⁷. Allo stesso tempo lo storico dell'arte voleva emergere nel mondo della critica, cercando la collaborazione del tedesco August L. Mayer. Tutti i proventi avrebbero beneficiato l'Istituto Fascista di Cultura⁵⁸, ma gli esiti non furono quelli desiderati e i primi sentori di fallimento si percepirono già prima della conclusione dell'allestimento, quando il Soprintendente Poggi scrisse una lettera alla Direzione di Antichità e Belle Arti, facendo

notare che "sarebbe consigliabile che [...] oltre a quadri di proprietà del conte Alessandro Contini potessero comparire anche altre

opere"⁵⁹. Tale raccomandazione scaturiva dalla convinzione che "la mostra limitata ai quadri del conte che [...] ha sempre fatto l'antiquario, può apparire organizzata da lui un po' troppo per valorizzare le sue collezioni"⁶⁰, eventualità non rispettosa nei confronti dello Stato che aveva messo a disposizione le sale di una Galleria oltre che un suo Sovrintendente per l'organizzazione⁶¹. La direttiva non fu seguita e nelle sale di Villa Giulia vennero esposti solo pezzi del mercante, che chiaramente desiderava far pubblicità a se stesso e al proprio *stock*. Alla chiusura dell'esposizione a essere sminuita non fu tanto la sua collezione, in cui si riconosceva la presenza di pitture "veramente genuine [...] di altissima qualità"⁶², ma il lavoro di Longhi, accusato di aver confuso "presunti spagnoli [...] in realtà italianissimi", poiché dei sette Velázquez "non uno può essergli attribuito ragionevolmente e solo uno è spagnolo", dei dieci El Greco "oltre la metà non gli è

⁵⁶ *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, catalogo della mostra (Roma, 1930), a cura di R. Longhi e A.L. Mayer, Roma, 1930.

⁵⁷ La citazione di Roberto Longhi si ricava dall'introduzione del catalogo: *Ivi*, pp. 5-10. Per il rapporti tra Contini e l'arte spagnola cfr. Toffali, *Alessandro Contini Bonacossi...* cit.

⁵⁸ *Ivi*, *passim*.

⁵⁹ Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1929-1933, busta 86, lettera del 15 marzo 1930. Nell'inventario dell'archivio viene inoltre indicata una seconda busta contenente i carteggi relativi alla richiesta del permesso da parte del conte per la realizzazione dell'esposizione: tale materiale risulta attualmente perduto.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*. Si consigliava di chiedere in prestito alcuni pezzi a collezionisti privati italiani, in particolare al Principe Filippo Doria di Roma, ai Corsini, ai Ruspoli e al Marchese di Baodilla di Firenze, ma anche al museo nazionale di Capodimonte e alla Galleria Borghese.

⁶² Come dichiarata da Amadore Porcella, che pur criticò l'esposizione: A. Porcella, *Revisioni alla mostra di pittura spagnola*, Roma, 1930, per la citazione p. 15. Secondo Giuseppe Fiocco si trattava del "giudizio spassionato [...] di tutti gli studiosi che sappiano e vogliano vedere, da Pietro Toesca a Carlo Gamba, da Giulio Ferrari a Lionello Venturi".

dovuta” e dei Goya “soltanto un terzo è accettabile come tale”⁶³. Fu quindi il catalogo a essere criticato assieme alle attribuzioni, spesso non condivise nemmeno da Mayer⁶⁴.

Si ritiene che la polemica non possa essere imputata a delle mancanze di Roberto Longhi che, data la logica della mostra, immaginò probabilmente un’azione volta alla promozione commerciale, prestandosi al gioco dell’antiquario e non preoccupandosi di fornire giudizi eccessivamente “ottimistici”⁶⁵.

L’effettiva qualità del nucleo Contini in quegli anni è esemplificata dai sei dipinti che il conte, pochi mesi prima, aveva spedito alla Royal Academy di Londra in occasione della *Exhibition of Italian Art: 1200-1900*⁶⁶, anch’essa realizzata grazie alla collaborazione del governo fascista e considerata come la più ambiziosa e completa tenutasi fino ad allora nella capitale inglese⁶⁷. Secondo le cronache, il riscontro si dovette innanzitutto alla rarità degli oggetti “di proprietà privata inaccessibili, o quasi, al pubblico e ai vantaggi di una tale adunata per gli studi critici”⁶⁸: tra i collezionisti venivano citati nomi di antica tradizione, come i Barberini, i Corsini, i Giovannelli, ma anche quelli di antiquari da poco affermati, come Riccardo Gualino e, appunto, Alessandro Contini⁶⁹.

Furono naturalmente eventi internazionali di questo livello a creare le opportunità d’incontri, suggerendo inoltre gli orientamenti del gusto. Forse non a caso Contini frequentò assiduamente il mercato inglese in quegli stessi anni⁷⁰, acquistando ancora una volta tanto da raccolte private – bastino gli esempi della *Madonna con Bambino e angeli* ritenuta di un seguace di Benozzo Gozzoli (Honolulu Academy of Arts, inv. 2978.1), già nella raccolta di Lady Florence Brown, della *Madonna con Bambino* di Bartolomeo Vivarini (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.118), precedentemente nel nucleo di Edward Smithson, della tavola con medesimo soggetto di Giovanni di Francesco, ex Post – quanto da gallerie – è il caso del *Visione interna del Pantheon* di Giovanni Paolo Pannini (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.24) e del *Ritratto d’uomo* di Antonio Moro (New York, già coll. Rush Kress), provenienti dalla Galleria T. Sabin, oltre che del *Pescatore di Siviglia* di Velázquez (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 24), vendutogli da Colnaghi -.

⁶³ *Ivi*, *passim*.

⁶⁴ Come ricordato da “intere serie di articoli, mordaci quanto eruditi”: F. Dentice, *Collezione donata, mezza salvata*, in “Bolaffi Arte”, V, 1974, pp. 16-20.

⁶⁵ Cfr. E.M. Dal Pozzolo, *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*, Verona, 2015, in particolare pp. 48-56.

⁶⁶ Si trattava di sei pezzi d’indubbia qualità: le *Stimate di san Francesco* di Domenico Veneziano (Washington, National Gallery, inv. 1939.1.40), il *Ritratto di Giuseppe da Porto con il figlio Adriano* di Paolo Veronese (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 16), la *Vergine che allatta il Bambino* di Defendente Ferrari (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 8), il *Ritratto di George Fugger* di Giovanni Bellini (Pasadena, Norton Simon Museum), un *Ritratto d’uomo* del Boltraffio (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 28) e il *Ritratto di Eleonora di Toledo* della scuola del Bronzino (Washington, National Gallery, inv. 1961.9.7). Cfr. *Exhibition of Italian Art: 1200-1900*, catalogo della mostra (Londra, 1930), London, 1930.

⁶⁷ Per le cronache cfr. C.M. Franzero, *Viaggio intorno al Burlington House*, in “L’illustrazione italiana”, LVII, 9 marzo 1930, pp. 393-396; A. Morassi, *La mostra d’arte italiana a Londra*, in “Emporium”, LXXI, marzo 1930, pp. 131-157; L. Venturi, *Divagazioni: la mostra d’arte italiana a Londra*, in “L’Arte”, XXXIII, 1930, pp. 300-303. Per il coinvolgimento del Duce, che dichiarò di voler collaborare per la realizzazione di “una mostra di successo capace di rendere onore tanto all’Italia quanto all’Inghilterra” (Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1929-1933, busta 67) si veda in breve P. Torriano, *Panorama della mostra*, in “L’illustrazione italiana”, LVII, 9 marzo 1930, pp. 397-414.

⁶⁸ Morassi, *La mostra d’arte italiana a Londra...* cit., p. 131.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Londra era naturalmente frequentata anche in precedenza, ma a partire dal 1930 si riscontra una maggior costanza nella presenza di Alessandro nella città.

Attorno al 1926 una *Venere* di Bernardino Luini (fig. 7), anch'essa acquisita a Londra nel 1925⁷¹, arrivò nelle mani del restauratore Mauro Pelliccioli (1887-1974), lo stesso che si sarebbe occupato pochi anni dopo della conservazione degli oggetti esposti alla mostra londinese precedentemente citata⁷². La tavola, allora appartenente al bergamasco Gino Longhi, fu messa più volte in discussione per l'alternarsi di dubbi attributivi e iconografici⁷³: poiché Pelliccioli propendeva per l'assegnazione a Luini, per altri non così scontata, le cronache si espressero ricordando come la questione non avesse "a che vedere né con l'arte né con il restauro, ma con mercanti abili e compratori ingenui"⁷⁴, volendo sottintendere il



Fig. 7 - Bernardino Luini, *Venere*, olio su tavola (cm. 106,7 x 136), Washington, National Gallery.

coinvolgimento del bergamasco nelle dinamiche del mercato artistico, ipotesi confermata dalle sue numerose corrispondenze con antiquari⁷⁵. Forse proprio tramite Pelliccioli la *Venere* arrivò a Contini, a sua volta mittente di alcune delle lettere e il cui nome compare anche nei diari di lavoro del conservatore, dove sono registrati i frequenti viaggi effettuati personalmente o dai suoi assistenti sia a Roma che a Firenze per sistemare le opere del conte⁷⁶: tra maggio e giugno del 1934 si occupò del Trittico del Sassetta (Lawrence, University of Kansas, inv. 60.45) e due anni dopo della *Madonna della Neve* dello stesso autore (Uffizi, inv. Contini Bonacossi 1)⁷⁷; nel marzo del 1937 incaricò Giulio Fantini di alcuni interventi sull'*Annunciazione* di Andrea Previtali (Memphis, Brooks Memorial Art Gallery, inv. 61.197⁷⁸) e il mese successivo affidò a Giacomo Maffesi il compito di operare una seconda volta sulla pala del Sassetta e sul *Cristo in trono* di Giovanni da Milano (Milano, Pinacoteca di Brera)⁷⁹. Il rapporto tra i due fu verosimilmente favorito da Roberto Longhi, che con Pelliccioli condivideva la sensibilità per le problematiche relative alla tutela, ma anche opinioni mutevoli a seconda dell'ambito (pubblico o privato) in cui si dovevano di volta in volta applicare⁸⁰.

⁷¹ La tavola, passata prima dai Gianfranceschi di Milano e poi dai Barbatano di Napoli, venne acquistata da Giuseppe Bellesi alla vendita Robinson (Londra, Fisher&Harding, 1925). Attorno al 1926 fu restaurata da Pelliccioli su richiesta di Gino Longhi ed entro il 1933 arrivò nello stock di Contini che la vendette a Kress: Lurano (BG), Fondazione Secco Suardo, Archivio Storico Nazionale e Banca Data dei Restauratori Italiani (Asri), FMP, fald. 30, fasc. 5.

⁷² Per alcune note biografiche si veda A. Conti, *Pelliccioli, Mauro*, in *Dictionary of Art*, XXIV, a cura di J. Turner, New York, 1996, p. 343.

⁷³ Alcuni esperti lo ritenevano lavoro autentico del Luini, altri invece di un artista minore; il soggetto fu identificato alternativamente con un'anonima figura nuda e con il ritratto della contessa di Challant. La polemica si ricava da un articolo (*Il Luini, gli intenditori, i mercanti*, in "Il Secolo", 15 ottobre 1926, p. 26) conservato assieme alla foto dell'opera nel fondo di Mauro Pelliccioli: Lurano (BG), Fondazione Secco Suardo, Archivio Storico Nazionale e Banca Data dei Restauratori Italiani (Asri).

⁷⁴ *Ivi*, fald. 30, fasc. 5.

⁷⁵ Tali corrispondenze emergono dal già citato archivio di Lurano.

⁷⁶ Lurano (BG), Asri, FMP, fald. 18.

⁷⁷ *Ivi*, fald. 17, fasc. 4 e 10.

⁷⁸ *Ivi*, fasc. 17.

⁷⁹ *Ivi*, fasc. 4.

⁸⁰ Tale incoerenza caratterizzava il lavoro di molti restauratori del tempo. Anche Luigi Cavenaghi ricordò l'esistenza di due generi d'interventi, "quello vero e proprio [...] che è in genere per i musei" e quello per gli amatori "che è un'altra faccenda": I.F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, San Casciano (Si), 1932 (ed. cons. Siena, 2004), in

Le cinque lettere qui considerate sono datate tra 1929-1930, periodo dell'organizzazione e dello svolgimento della mostra alla Royal Academy, talvolta argomento dello scambio⁸¹. L'8 marzo 1929 Contini scrisse a Bergamo per render nota la sua opinione riguardo a un dipinto, ammettendo di considerare "il prezzo che si domanda per il quadretto più che rispettabile"⁸²: stava valutando la possibilità di acquistarlo su proposta di Pellicoli, chiedendogli del tempo per potervi riflettere, poiché in accordo con Longhi lo trovava piacevole, ma troppo rovinato dai restauri. Solo nella seconda lettera compare un terzo nome: in allegato si trova infatti una missiva precedentemente inviata da Giuseppe Bellesi al conte, da dove Pellicoli avrebbe potuto "rilevare come non mi si imponga per definire l'affare di pagare [...] una doppia commissione"⁸³. E' quindi chiaro che il restauratore fosse in quel periodo uno dei mediatori dei traffici di Alessandro e, sebbene non si possa affermare che fosse stato anche il primo tramite tra Contini e Bellesi, è certo che costituì per alcune trattative degli anni '30 l'anello di congiunzione tra i due.

D'altra parte lo stesso Bellesi, uno dei primi antiquari italiani ad affermarsi a Londra e spesso dimenticato dagli studi⁸⁴, appare come un "intermediario inglese" di Alessandro: basti considerare il numero dei pezzi provenienti dalla capitale anglosassone e arrivati grazie alla sua intercessione nel nucleo fiorentino⁸⁵. Anche in recenti studi si ricorda l'abitudine di Contini "di delegare gli acquisti [...] a commercianti meno noti, in modo di poter ottenere [...] un prezzo inferiore"⁸⁶: poiché si tratta di uno dei rari contributi dedicati a Bellesi, si può intendere che anch'egli fosse tra coloro che si presentarono alle aste al posto del fiorentino, ipotesi che, tra l'altro, troverebbe conferma nelle provenienze dei quadri passati dall'uno all'altro, non di rado battuti proprio a vendite pubbliche. Potrebbe essere anche il caso del quadretto nominato nelle due lettere,

particolare p. 121. Per un confronto delle opinioni di Longhi e Pellicoli cfr. M. Ferretti, *La storia del restauro e il mestiere dello storico dell'arte. Da Alessandro Conti a Roberto Longhi*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*. Atti del convegno internazionale (Roma, 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Mayer, C. Piva, S. Ventura, Roma, 2013, pp. 555-568; S. Rinaldi, *Memorie al magnetofono. Mauro Pellicoli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze, 2014.

⁸¹ Nella missiva del 3 maggio del 1930, spedita da Alessandro direttamente a Pellicoli che si trovava nella capitale inglese, il conte afferma: "mi farebbe cosa gratissima sapendomi dire quando posso contare di ricevere i miei quadri da Londra": Lurano (BG), Asri, FMP, fald. 18, fasc. 25.6, lettera 11 aprile 1930.

⁸² *Ivi*, fasc. 25.4, lettera del 26 marzo 1929.

⁸³ Naturalmente riferendosi a quella per se stesso e a quella per Pellicoli, che aveva mediato la trattativa: *Ibidem*. Dalla lettera emerge l'esistenza di uno scambio epistolare anche tra Bellesi e Contini, finora non rintracciato.

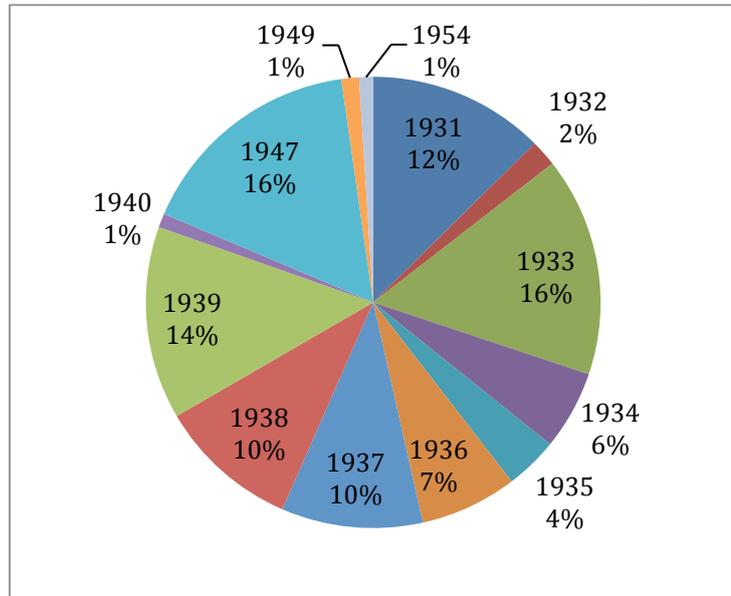
⁸⁴ Nessuno studio critico riguardante la sua figura compare fino al 2008, quando Paola Bracke, in seguito al riconoscimento del fondo Bellesi tra le foto conservate nell'archivio di Federico Zeri nella Fondazione di Bologna, vi dedicò la tesi di laurea: *L'antiquario Giuseppe Bellesi e il suo fondo fotografico all'interno della Fototeca Zeri*, tesi di laurea (Università di Bologna, relatrice prof.ssa A. Ottani Cavina), a.a. 2008/2009; un breve estratto di tale lavoro è consultabile sul sito della fondazione (<http://www.fondazionezeri.unibo.it/>).

⁸⁵ Si ricordano: *l'Incoronazione della Vergine* di Agnolo Gaddi (Washington, National Gallery, inv. 1939.1.203), la *Madonna con Bambino, san Francesco e angeli* attribuito a Paolo Uccello (Allentown Art Museum, inv. 1960.181KB), il *Cristo con gli strumenti della passione* di Jacopo del Sellaio (Birmingham Museum of Art, inv. 1961.99), una *Madonna con Bambino e santi* di Sano di Pietro (Coral Gables, Joe and Emy Lowe Art Gallery, inv. 61.12), la *Crocifissione* di Guidoccio Cozzarelli (Tucson, University of Arizona Museum of Art, inv. 61.13.6), il *Miracolo del Catafalco* di Lorenzo Costa (Raleigh, North Carolina Art Museum, inv. 60.17.36), la *Madonna in adorazione del Bambino* del Boccaccino (Coral Gables, Joe and Emy Lowe Art Gallery, inv. 61.33), una *Madonna con Bambino e san Giovannino* del Sodoma (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.305), una *Madonna con Bambino tra san Giovanni Battista e san Giuseppe* di Vincenzo Catena (Houston, Museum of Fine Arts, inv. 61.61), un *Ritratto di fanciullo* di Carpaccio (ubicazione ignota), una tavoletta assegnata al Masolino (Uffizi, inv. 1890, 9922) e *l'Assunzione della Vergine* della bottega del Veronese (Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, inv. 1973.38). Si registrarono anche passaggi a ritroso, come per il *Genio della pittura* di Livien Mehus (Madrid, Museo del Prado, inv. 2566), presente nella Contini e solo poi nella galleria inglese. Per precisazioni sulle provenienze di alcuni dei pezzi menzionati cfr. <http://www.kressfoundation.org/provenance/>.

⁸⁶ Bracke, *L'antiquario Giuseppe Bellesi...* cit.

identificabile con il “famoso Cimabue comprato da Bellesi, un trittico a cui probabilmente in tempi lontani avevano dato una patina, era capitato nella mani del famoso collezionista Langton Douglas, tenuto nella sua collezione per ben sette anni [...] e un giorno mandato in vendita alla Christie’s”⁸⁷. Non vi sono testimonianze su come si concluse la negoziazione ma, se si vuole accettare la probabile corrispondenza della tavola con quella “dietro cui [...] si scoprì una bellissima opera dei tempi di Cimabue”⁸⁸, si deve immaginare sia andata a buon fine.

Per quanto riguarda gli altri restauratori frequentati dal Contini si contano numerosi nomi, tra cui quello del bolognese Publio Podio, a capo di una bottega in cui si svolsero “operazioni di conservazione a fini commerciali” e nelle cui mani passarono almeno la *Sacra Conversazione* di Piero di Cosimo (Tulsa, Philbrook Art Center, inv. 3598⁸⁹) e il *Ritratto d'uomo con falco* di Niccolò dell'Abate (Sydney, Art Gallery of New South Wales, inv. 167.1991) - poi segnalati nel nucleo di Alessandro⁹⁰ - ; di Michele Lazzaroni, che fece sistemare alcune pitture Verzetta prima di immetterle sul mercato e da cui il conte comprò, tra gli altri pezzi, un *Ritratto di vecchio (?)* di El Greco (oggi a Pasadena)⁹¹; infine Silvio Zanchi, attivo soprattutto a Losanna e nella cui collezione si trovavano “dipinti che destano il più vivo sospetto”, che una volta terminata la collaborazione con Elia Volpi “cominciò a lavorare per Contini Bonacossi e per i fratelli Volterra”⁹².



Graf. II - Il grafico permette di visualizzare le percentuali annuali del numero di licenze di esportazione e importazione a nome di Alessandro Contini Bonacossi (o a lui certamente riferibili) riscontrate dal vaglio dell'Archivio dell'Ufficio Esportazione di Firenze.

⁸⁷ Come narrato da Bellini, *Nel mondo degli antiquari...* cit., pp. 286-291. Secondo l'antiquario “Pelliccioli di Milano, il più valente e famoso restauratore di quadri italiani, convinse Bellesi a disfarsene e il quadro passò nelle mani del Contini”.

⁸⁸ *Ivi*, p. 290.

⁸⁹ Cfr. anche <http://www.kressfoundation.org/provenance/>.

⁹⁰ L'attività dei fratelli Podio è documentata anche dagli scatti del fondo Jacquier (M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento: Jacquier fotografi a Firenze, 1870-1935*, Napoli, 1995); alcune loro operazioni si ricavano inoltre da W. Angelelli, *Brandi, il restauro antiquario e il falso*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*. Atti del convegno internazionale (Viterbo, 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze, 2006, pp. 239-255, in particolare pp. 250-252; De Marchi, *Falsi Primitivi...* cit., p. 67.

⁹¹ E. Sambò, *Il fondo Lazzaroni: “How we to tell wath is original in Lazzaroni picture?”*, in Federico Zeri, *Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, a cura di A. Ottani Cavina, Torino, 2009.

⁹² R. Ferrazza, *Elia Volpi e il commercio dell'arte nel primo trentennio del Novecento*, in *Studi e Ricerche di Collezionismo e Museografia. Firenze 1820-1920*, II, Pisa, 1985, pp. 391-450, per la citazione p. 395, n. 4.

L'andamento delle negoziazioni negli anni '30 si è reso più dettagliatamente analizzabile grazie al vaglio dei faldoni conservati all'Ufficio Esportazione di Firenze⁹³, di primaria rilevanza per stabilire quanto l'attività del Contini fosse registrata e palesata alla Soprintendenza della città (**graf. II**), dove la famiglia si era trasferita nel 1930 forse a causa delle pesanti critiche sorte in seguito alla mostra degli *Antichi pittori spagnoli*⁹⁴. Sebbene si debba tener conto del fatto che l'antiquario non si fosse certamente rivolto a un unico ufficio per le sue trattative, i carteggi fiorentini rappresentano la traccia per alcune constatazioni e, in particolare, evidenziano che le richieste di importazione temporanea, per lo più relative a quadri poi venduti a Kress, sono di gran lunga più numerose rispetto a quelle di esportazione. Il regime di temporaneità non poteva che essere il prediletto dei mercanti dati i vantaggi commerciali che se ne potevano ricavare; d'altra parte quest'ultimi li costringevano a rivolgersi ogni volta a uffici di città differenti per eludere i controlli⁹⁵. Che traffici duraturi e proficui come quelli di Alessandro fossero stati agevolati anche da simili manovre era immaginabile, ma la conferma deriva dalla confusione che si riscontra nelle due cartelle *Contini Bonacossi* del Fondo di Giorgio Castelfranco⁹⁶: fu il Soprintendente ad esaminare, alla morte del conte, la situazione dei beni in Villa Vittoria, riunendo nel suo archivio fotografico gli scatti delle opere che al tempo componevano il nucleo Contini, annotando su ciascuno di essi lo stato normativo riferito all'oggetto rappresentato. Analizzando i faldoni, suddivisi cronologicamente e in base alla scuola pittorica, non si può che appurare uno strano intreccio di opere "Notificate e senza temporanea importazione", "Notificate ma in importazione temporanea" o "In importazione temporanea e non notificate". Se la dicitura del primo e terzo gruppo (71 circa) non comporta alcuna difformità, lo stesso non si può dire per il secondo, poiché appare contraddittorio definire come notificato un pezzo in importazione temporanea: un dipinto vincolato non potrebbe ottenere il permesso di esser venduto al di fuori dei confini, non avendo pertanto la possibilità di rientrarvi temporaneamente; d'altro canto lo stato di temporaneità escluderebbe, per sua stessa definizione, il vincolo.



Fig. 8 - Bernardino di PARENZO, *Preghiera di un Benedettino a santa Giustina*, tela (cm. 41,9 x 35,8), Madison, Wisconsin, The Elvehjem Art Center.

⁹³ Il vaglio della documentazione è stato condotto da chi scrive e ha riguardato il materiale datato tra 1930-1955, anni di residenza fiorentina dei Contini; i dati relativi ai commerci e i casi in cui è stato possibile l'identificazione tra licenza e opera sono stati riportati nell'appendice della tesi di laurea *Strategie e dinamiche commerciali...* cit. Si è inoltre cercato di stabilire quanto i Contini si fossero annualmente rivolti all'Ufficio fiorentino per il periodo considerato: le percentuali sono visibili nel grafico proposto (**II**). Si ricorda che si è di fronte a dati utilizzabili solo statisticamente poiché, da una parte, è certo che Alessandro si rivolse a diversi uffici e, dall'altra, la documentazione fiorentina non può dirsi completa, poiché alcuni faldoni, non identificabili né quantificabili, sono andati perduti con l'alluvione del 1966.

⁹⁴ In accordo con De Giorgi, *L'eredità...* cit., pp. 46-47.

⁹⁵ Si pensi al caso del *Ritratto* Robilant precedentemente proposto: i mercanti potevano esportare – clandestinamente o con regolare licenza – un dipinto già nelle loro mani in Europa e in seguito, rivolgendosi a un ufficio ignaro dei passaggi precedenti, ottenere il regime di temporaneità.

⁹⁶ Settignano (Fi), Villa i Tatti, *Fondo fotografico Giorgio Castelfranco, Coll. Contini Bonacossi*, I-II. Per la nota biografica cfr. P. Nicita Misani, *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte*, Bologna, 2007, pp. 158-171. Si coglie l'occasione per ringraziare il dr. Giovanni Pagliarulo e la dr.ssa Ilaria Della Monica per la disponibilità e l'aiuto nella consultazione delle cartelle Contini Bonacossi e del Fondo Castelfranco nella Fototeca Berenson di Villa i Tatti.

Tale situazione si spiega considerando che molti dei quadri reperiti sul mercato europeo negli anni '30, in particolare tra Vienna, Amsterdam, Leningrado, Parigi e, naturalmente, Londra⁹⁷, vennero introdotti in Italia in regime di temporaneità piuttosto che come acquistati e pronti a essere rivenduti e che a essi si aggiungevano inoltre quelli circolanti sul mercato italiano ed esportati - forse clandestinamente - all'estero, nella maggior parte dei casi in Svizzera, da dove veniva seguita la stessa procedura. Basti il caso delle due licenze risalenti al 1931 e relative all'importazione di 9 colli - per un totale di circa 20 pezzi - da Basilea⁹⁸: tralasciando quelli non identificabili o le cui provenienze non sono state rintracciate, si può constatare che alcuni di essi provenivano da raccolte italiane e finirono pochi mesi dopo a New York. È il caso di una tavola di Spinello Aretino (Allentown Art Museum, inv. 60.11.KBS) e di due tele di Pietro Longhi (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.63 e 64), ex Giovannelli (Venezia), importate regolarmente e temporaneamente da Basilea il 24 aprile del 1931, ma poi spedite a Kress, nella cui collezione approdarono il 24 ottobre dello stesso anno⁹⁹. Per il lasso di tempo tra il 1932 e il 1935 la situazione tracciabile sui dati dell'archivio è pressoché identica, seppur con una tendenza alla progressiva diminuzione delle richieste. Si deve inoltre aggiungere che spesso i passaggi di un singolo dipinto sono molteplici e ciò rende difficile la ricostruzione delle dinamiche degli spostamenti: la *Santa Giustina* allora ritenuta di un seguace di Francesco del Cossa (**fig. 8**)¹⁰⁰, per esempio, fu importata temporaneamente da Parigi il 20 marzo 1933, esportata a New York nell'aprile dello stesso anno, re-importata dalla città americana il 23 luglio e acquistata definitivamente da Kress il 28 marzo 1935¹⁰¹.

Le vie dei commerci non si ripeterono sempre uguali e spesso il mercante dichiarò le proprie intenzioni, ottenendo il nulla osta a causa dell'impossibilità dello Stato di esercitare il diritto di prelazione, talvolta mascherata con i più vari pretesti: nel gennaio del 1932 Gioacchino Mancini, preposto all'Ufficio Esportazione fiorentino, informava Federico Hermanin della domanda presentata dalla ditta Tartaglia a nome del Contini per l'esportazione a New York e a Lugano di una tela con lo *Sposalizio di santa Caterina* attribuita al Correggio (**fig. 9**), per un valore di 80.000 lire, e di una tavola di medesimo soggetto ritenuta di Bonifacio Veronese (**fig. 10**) per la cifra di 35.000 lire¹⁰². Entrambe erano state notificate, rispettivamente il 14 luglio del 1930 e il 13 gennaio del 1932. Lo svincolo venne in questo caso concesso dalla commissione preposta, che ignorò la tavola

⁹⁷ Per quanto riguarda gli affari contratti nella capitale francese si ricordano in particolare alcuni dipinti provenienti dalla Galleria Trotti (cfr. Bellini, *Nel mondo degli antiquari...* cit., pp. 247-249): una *Madonna in trono con Bambino e santi* di scuola pavese del XV secolo (Raleigh, North Carolina Art Museum, inv. 60.17.21: per alcune precisazioni sulla provenienza cfr. il link dedicato al suddetto museo in <http://www.kressfoundation.org/provenance/>), il *Ritratto d'uomo in armatura* di Marco Basaiti (Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1962.159) e la *Madonna in trono con Bambino e angeli musicanti* di Vittore Crivelli (ubicazione sconosciuta, segnalato alla Sotheby's di Londra nel 1974: *Catalogue of important old masters paintings, including The triumph of Death by Pieter Brueghel the younger*, catalogo dell'asta (Londra, Sotheby's, 10 luglio 1974), London, 1974). La frequentazione con l'antiquario italiano attivo a Parigi, già assidua attorno al 1930-1935, continuerà negli anni successivi (in particolare attorno al 1939 e tra 1950-1951) quando un cospicuo nucleo passerà dall'uno all'altro.

⁹⁸ Firenze, AEsFi, *Permessi d'importazione temporanea, Riesportazioni e licenze scadute: 1931-1933*, lic. 193, 17 aprile 1931 e lic. 196, 24 aprile 1931.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ L'opera è successivamente stata restituita a Bernardino di Parenzo: A. De Nicolò Salmazo, *Bernardino da Parenzo. Un pittore antiquario di fini Quattrocento*, Padova, 1989, fig. 11 e p. 49.

¹⁰¹ Firenze, AEsFi, *Permessi d'importazione temporanea, Riesportazioni e licenze scadute: 1931-1933*, lic. 353 del 20 marzo 1933 e lic. 385 del 23 luglio 1933.

¹⁰² Roma, ACS, MPI, aa.bb.aa, div. II, 1929-1933, busta 100, lettera del 26 gennaio 1932 e del 6 febbraio 1932.

veneta e ritenne che il Correggio fosse, seppur notevole, troppo restaurato e non degno di essere acquisito¹⁰³.



Figg. 9-10 - Da sinistra: Antonio Allegri (detto Correggio), *Matrimonio mistico di santa Caterina*, olio su tela (cm. 28 x 21,5), Washington, National Gallery. Bonifacio Veronese, *Sacra Conversazione*, olio su tela (cm. 144,1 x 274), Columbia Museum of Art.

Dopo il trasferimento a Firenze i Contini re-inaugurarono la politica delle donazioni - già precedentemente messa in atto a Roma - con la proposta di allestire a loro spese le sale dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Palazzo Strozzi, rendendo possibile grazie alla "diversa tipologia degli oggetti [...] la costituzione di un ambiente d'impronta rinascimentale"¹⁰⁴. Il lascito conteneva l'*Amore e Psiche* di Andrea Schiavone (**fig. 11**), una magnifica pala di Cosimo Rosselli (**fig. 12**) e una *Battaglia* di Dosso Dossi, cui si aggiungevano mobili, sculture e maioliche¹⁰⁵. L'impegno del conte nel favorire la realizzazione di progetti promossi da Mussolini continuò sia in campo culturale, in particolare incentivando lo sviluppo dell'arte contemporanea da tempo al centro delle attenzioni del Capo del Governo¹⁰⁶, sia in quello imprenditoriale, con investimenti a titolo speculativo nelle miniere sarde di carbone, affare in cui anche il Duce era direttamente coinvolto¹⁰⁷.

Nel 1937, in onore del sesto centenario della morte del pittore, si tenne agli Uffizi la *Mostra giottesca*: solo uno dei pezzi esposti proveniva dalla raccolta Contini¹⁰⁸, ma il nome del mercante compare tra quelli di coloro che finanziarono la rassegna; pochi anni prima, forse nel tentativo di

¹⁰³ Per il Correggio il prezzo venne aumentato fino a 100.000 lire: *ivi*, lettera del 12 febbraio 1932 e lettera del 20 febbraio 1932.

¹⁰⁴ L'Istituto, allora definito Centro, nacque nel 1937 per decreto ministeriale e per volontà di coloro che l'anno precedente avevano partecipato al "Primo Convegno di Studi sul Rinascimento": S. Bassi, *L'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, in *Palazzo Strozzi. Cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze, 2005, pp. 160-175. Per l'allestimento fornito dai Contini cfr. E. Capretti, *La donazione Contini all'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento: quando collezionismo privato e raccolta pubblica sono indissolubilmente legati*, in "Gazzetta Antiquaria", XXXIII, 1998, pp. 32-36, per la citazione si veda in particolare p. 33.

¹⁰⁵ L'allestimento pensato e realizzato da Contini non è attualmente mutato e anche i quadri nominati mantengono tale ubicazione.

¹⁰⁶ I coniugi cercarono di favorire l'affermazione di giovani artisti, commissionando loro opere ma anche incentivandoli a ottenere progetti pubblici: per alcuni esempi cfr. De Giorgi, *L'eredità...* cit., p. 29-37. Vittoria entrò inoltre a far parte dei membri del Licæum, associazione culturale di grande prestigio.

¹⁰⁷ All'investimento è dedicato un intero fascicolo: Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario*, fasc. 106.294.

¹⁰⁸ Cfr. *Mostra giottesca: onoranze a Giotto nel VI centenario della morte*, catalogo della mostra (Firenze, 1937), Bergamo, 1937.

ripercorrere la linea già intrapresa da Kress nell'ambito della tutela dei beni italiani, il conte aveva deciso di sovvenzionare i restauri del Duomo di Prato¹⁰⁹. Il motivo della partecipazione a simili iniziative è menzionato in una lettera del *Carteggio ordinario del Duce*, che informa di come nel 1934 Alessandro avesse chiesto a Mussolini di essere eletto presidente dell'Ente Rinnovamento Esercizi - da poco fondato nel comune fiorentino con lo scopo d'incentivare lavori di utilità pubblica e sociale¹¹⁰ - offrendosi di pagare in prima persona parte dei servizi. La sua disponibilità gli servì per mantenere, nonostante la lontananza da Roma, un legame con il regime e la speranza di poter usufruire dei vantaggi di cui aveva goduto fino ad allora.

Nel 1939 fu proclamato Senatore del Regno, massimo riconoscimento per la sua attività¹¹¹: la nomina arrivò nei mesi delle donazioni di un'Adorazione del Bambino dello Spanzotti al Museo Civico di Torino (fig. 13) e di due tavole di Vitale degli Equi (Bologna, Pinacoteca Civica) alla città di Bologna, entrambe avvenute in accordo con il Duce e per compiacere lo stesso. In una lettera non datata, ma riconducibile al 25 febbraio 1939¹¹², si annunciava infatti che "Alessandro Contini Bonacossi in seguito a richiesta del Podestà di Bologna e del Presidente della Reale Accademia d'Italia, è lieto di offrire al Capo del Governo due tavole [...] di Vitale degli Equi, perché vengano da lui donate al Comune di Bologna. [...] Desidera che il suo nome non venga menzionato [...] e sostituito, se necessario, dall'indicazione 'un fascista'"¹¹³. Il neo-senatore, insomma, lusingava il Capo del Governo procurandogli personalmente le opere e facendo sì che fosse il nome di Mussolini a rimanere poi legato al lascito. Quelle donate a Bologna si trovavano in origine nell'Oratorio di Sant'Apollonia della città, ma Contini le recuperò molto probabilmente sul mercato antiquario straniero, poiché in una missiva del 25 febbraio del 1939 dichiarava di aver



Fig. 11-12 – Sopra: Andrea Schiavone, *Amore e Psiche*, olio su tavola (cm. 168 x 167). Sotto: Cosimo Rosselli, *Madonna con Bambino in trono tra santi*, tempera su tavola (cm. 197x183,5). Entrambe a Firenze, Palazzo Strozzi, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

¹⁰⁹ Il sito esigeva da tempo di una sistemazione, come si legge nella prima perizia del 1927: M. Salmi, *Filippo Lippi: gli affreschi del Duomo di Prato*, in "Archivio Storico pratese", XI, settembre 1993, pp. 97-104.

¹¹⁰ La corrispondenza relativa all'attività dell'Ente continuerà negli anni successivi con uno scambio periodico di relazioni sui contributi versati e ricevuti e sul loro utilizzo. Tutte le informazioni si ricavano da Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario*, fasc. 515.148.

¹¹¹ Cfr. *Contini Bonacossi*, in *Dizionario Biografico...* cit. Alessandro ottenne la convalida della nomina il 9 agosto del 1939, prestò giuramento nel dicembre dello stesso anno (Roma, Archivio Storico del Senato, *Segreteria del Regno, Fascicoli personali dei senatori del Regno*, "Contini Bonacossi Alessandro, 4/09/1939-10/07/1945", n. 46).

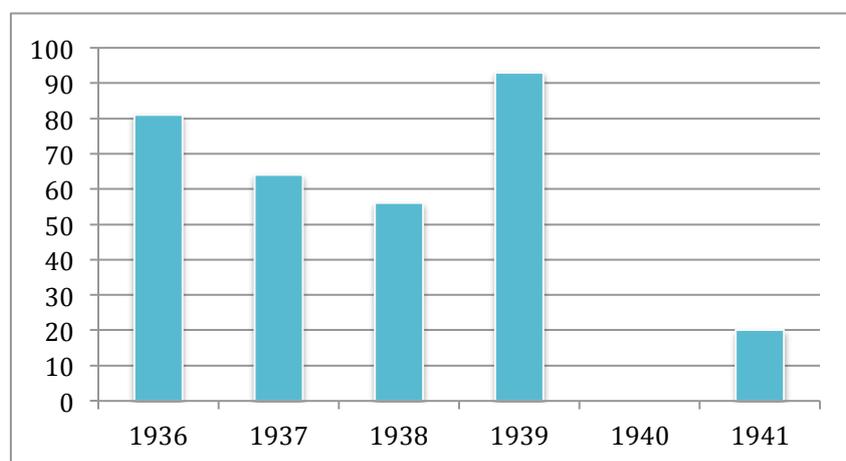
¹¹² Sulla base delle lettere precedenti e successive: Roma, ACS, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio Ordinario*, fasc. 186.294.

¹¹³ *Ibidem*.

“provveduto alla conclusione delle pratiche per l’importazione definitiva in Italia”¹¹⁴. Stando a tali dati, si può credere che anche in questo caso l’acquisto fosse stato mirato, rimarcando i meccanismi messi in atto per il lascito a Castel Sant’Angelo.

Il 18 maggio 1938 Contini avisava Mussolini della sua imminente partenza per l’America, ricordandogli - forse conscio che le trattative che stava conducendo si sarebbero concluse con l’approdo a New York di ben 93 pitture solo in quell’anno - di volerlo incontrare per aggiornarlo su un argomento “assai importante che riguarda il Gr. Uff. Kress di New York. Egli ha dato qualche mese fa una forte somma per i restauri degli affreschi di Palazzo Ducale a Mantova, ma so che ha in anime di fare un’altra donazione. Volevo sapere dal Capo per quali scopi egli avrebbe desiderato fosse devoluta”¹¹⁵.

Si può senza dubbio affermare che l’arco di tempo tra il 1936 e, appunto, il 1939 sia stato il più fruttuoso per i commerci di Alessandro, tanto per gli acquisti quanto per le vendite: solo considerando le opere cedute al cliente americano se ne contano 294, quantità che supera di gran lunga la cifra raggiunta nel quadriennio precedente (**graf. III**)¹¹⁶.



Graf. III
Vendite di Contini a Kress
tra 1936 e 1941.

Di fronte al movimento di una tale mole di pezzi non sorprende scoprire che le loro provenienze sono delle più varie. La primaria meta di approvvigionamento è ancora una volta il mercato anglosassone, dove si trovavano la *Madonna dell’Umiltà* del Sassetta (Washington, National Gallery, inv. 1939.I.246), prima nella raccolta di Edward Hutton, o ancora le due tavole con la *Visita di Cleopatra ad Antonio* e la *Battaglia di Azio* di Neroccio dei Landi (Raleigh, North Carolina Art Museum, inv. GL.60.27.28 e 29), importate l’8 luglio del 1936 e consegnate a Kress a novembre¹¹⁷. Le cessioni non furono sempre dirette: basti pensare che il *Ritratto d’uomo* assegnato a un seguace del Parmigianino (Birmingham Museum of Art, inv. 61.105), transitato alla Sotheby’s di Londra nel maggio del 1936, fu segnalato, nel giro di quello stesso anno, nel nucleo Eugenio Ventura di Firenze, alla Thomas Agnew&Sons di Londra e nella collezione Kress, dove arrivò tramite Contini¹¹⁸. Forse in questo stesso decennio Alessandro strinse i contatti con Vital Bloch, da cui comprò il *Salvator Mundi* del Carpaccio (Brescia, Fondazione Sorlini) e, probabilmente, l’*Adorazione dei Magi* di Andrea Vanni (New Orleans, Isaac Delgado Museum of

¹¹⁴ *Ivi*, lettera del 25 febbraio 1939.

¹¹⁵ *Ivi*, lettera del 18 maggio 1938.

¹¹⁶ Si rimanda alla nota 18. Ai dati relativi agli scambi con Kress si devono aggiungere quelli delle opere presenti nello stock Contini che, vendute in quel lasso di tempo, ebbero un destino commerciale differente.

¹¹⁷ Firenze, AEsFi, *Permessi d’importazione temporanea, Riesportazioni e licenze scadute: 1934-1937*, lic. 605, 8 luglio 1936.

¹¹⁸ Cfr. Shapley, *Complete catalogue ...cit.*, III, p. 25; <http://www.kressfoundation.org/provenance/>.

Art, inv. 61.61), immessa sul mercato parigino da Bloch, che l'aveva precedentemente prelevata dalla capitale inglese¹¹⁹. Per alcuni dei dipinti qui acquistati la richiesta di temporanea importazione non venne avanzata dal Regno Unito ma da New York¹²⁰: casi simili si registrarono in Italia, tanto che anche per la *Visione di santa Caterina* di Domenico Beccafumi (Tulsa, Philbrook Art Center, inv. 3365), prima nella collezione Manzi di Siena, la domanda arrivò dall'America¹²¹. Non si esclude che in alcuni di questi casi vi fossero stati passaggi intermedi (cui per ora non è stato possibile risalire), eventualità che certamente si verificò per un *San Girolamo penitente* di un seguace del Perugino (Washington, National Gallery of Art, inv. 1939.1.280) e per un' *Adorazione del Bambino* di Francesco Granacci (Honolulu Academy of Art, inv. 1987.1), battuti all'asta Christie's di Londra rispettivamente il 2 e il 5 luglio del 1937, aggiudicati da Gualtiero Volterra il primo e da un certo Nicholls il secondo, finiti nel giro di poco nelle mani di Contini e inviati a Kress tra 1937 e 1938: è naturalmente altrettanto possibile che i transiti fossero dovuti a scopi commerciali¹²².



Fig. 13 – Martino Spanzotti, Adorazione del Bambino, tempera su tavola (cm. 132,5 x 54), Torino, Palazzo Madama

L'aumento delle acquisizioni da parte di Kress conseguì verosimilmente la decisione dell'americano, dopo il rifiuto del Metropolitan Museum, di rivolgere le sue donazioni alla nascente National Gallery di Washington, i cui *treestes*, convinti dalle nuove e apparentemente più affidabili forniture, si stavano interessando da tempo alla collezione¹²³. Nonostante le attribuzioni degli esperti scelti da Contini contrastassero spesso con quelle proposte da Berenson, si ritenne che, dato il numero delle opere e il fatto che Kress si opponeva all'eventualità di selezionarne solo alcune, sarebbe comunque risultato conveniente accettare l'offerta¹²⁴. Tra l'altro, i rapporti di Contini con lo storico dell'arte lituano - che si sarebbero definiti solo dopo il periodo post bellico - iniziarono a migliorare già al momento del trasferimento a Firenze, motivo per cui il 27 dicembre del 1939 Alessandro gli scrisse per ringraziarlo di alcune fotografie recentemente ricevute e per accordarsi sulle circostanze di una nuova visita che gli avrebbe permesso di mostrargli "qualche altro quadro interessante"¹²⁵.

¹¹⁹ Firenze, AEsFi, *Permessi d'importazione temporanea, Riesportazioni e licenze scadute: 1930-1933*, lic. 322, 29 settembre 1932. Tale licenza integra e aggiorna i documenti sulla base dei quali è stata ricostruita la provenienza del pezzo: cfr. <http://www.kressfoundation.org/provenance/>.

¹²⁰ Come per la *Madonna con Bambino e san Giovannino* di scuola cremonese (Lawrence, University of Kansas, inv. 60.50): Firenze, AEsFi, *Permessi d'importazione temporanea, Riesportazioni e licenze scadute: 1934-1937*, lic. 707, 30 agosto 1937.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Per i passaggi commerciali dei due esempi proposti cfr. Shapley, *Complete catalogue...* cit., II, pp. 99, 124. La situazione inglese è quella che meglio permette di trarre tali considerazioni, ma circostanze simili si registrarono anche nel contesto parigino, come testimoniato, ancora una volta, dalle licenze di esportazioni dei pezzi. Maggiormente avvolte nel mistero rimangono le trattative svolte nel resto d'Europa, in particolare a Vienna e nei Paesi dell'Est russo.

¹²³ John Walker e David Finley, rispettivamente curatore e direttore della National Gallery, visitarono la raccolta per valutare le opere incluse nel lascito: cfr. Walker, *Self Portrait with donors...* cit., p. 136; *Acknowledgment...* cit., pp. 19-20. Le forniture si ritennero più affidabili in quanto, seguendo proprio il consiglio di Contini, Kress si stava ormai rivolgendo anche ad altri fornitori, tra cui spiccano Duveen e Wildenstein.

¹²⁴ Cfr. *A gift to America...* cit., pp. 22-23.

¹²⁵ Nell'Archivio fotografico di Villa I Tatti si conservano oggi cinque lettere dello scambio epistolare tra Berenson e Contini, datate tra il 27 dicembre 1939 e 7 maggio 1950. Per la citazione: Settignano (Fi), Villa I Tatti, Fototeca di

Date le affermazioni dell'amministrazione della National Gallery è ovvio ritenere che i pezzi spediti da Contini a Kress non potessero essere accompagnati da perizie berensoniane, ciò che invece è certo è che fin dal 1935 il mercante presentò i dipinti allegandovi non più solo i pareri di Longhi ma "expertises collegiali"¹²⁶. Tra gli esperti emerge il nome di Adolfo Venturi, da sempre coinvolto nell'ambito mercantile e collezionistico e di cui si conserva parte dello scambio epistolare con il senatore¹²⁷. Nell'agosto del 1935 Alessandro scriveva di avere "un discreto numero di opinioni da domandare per conto del sig. Kress"¹²⁸, specificando il mese successivo che si trattava di una quantità "assai ingente – oltre centoventicinque –"¹²⁹. Nel 1936, accluse alla terza missiva "65 fotografie per le solite expertises"¹³⁰, cui si aggiungeranno le 45 inviate nel 1939, corredate "dalle attribuzioni emesse da Longhi e da tutti gli altri suoi colleghi, in perfetto accordo"¹³¹. L'uso delle foto come mezzo per compiere trattative cominciava ad avere grande diffusione e questo cambiò anche il metodo di vendite del mercante che, se tempo addietro aveva portato a New York i propri quadri mostrandoli ai potenziali acquirenti e prestandoli loro per qualche tempo, ora spediva i positivi completati dalle perizie apposte sul retro¹³².

Durante le campagne d'acquisto mirate – vale a dire destinate a comporre i lotti da vendere a Kress – Contini frequentò il mercato italiano, attingendo non solo ai centri maggiori, quali Milano, Firenze e Roma, ma anche a quelli considerati "minori", come Perugia - dove acquistò per esempio la *Crocifissione* di un seguace di Giotto (Tucson, St. Philips in the Hills Church), prima nella collezione Conestabili - Genova, Bologna e Napoli¹³³.

Degno di attenzione è il caso di Ferrara poiché molte delle opere rintracciate nella città erano state realizzate da pittori della scuola locale, di cui il nucleo Contini contava numerosi lavori¹³⁴.



Fig. 14 – Dosso Dossi, *Sbarco degli Argonauti*, tela (cm. 59,8 x 89,7), Washington, National Gallery.

Bernard Berenson, *Contini Bonacossi*, II.7, lettera del 27 dicembre 1939. In questo caso è chiaro che i rapporti tra i due fossero già stabiliti a quella data, quando Berenson aveva già visitato almeno una volta la Villa in Pratello Orsini.

¹²⁶ Come definite dallo stesso Alessandro in una lettera inviata ad Adolfo Venturi il 24 novembre 1936: Pisa, Scuola Normale Superiore, *Archivio Adolfo Venturi* (da ora AAV), *Corrispondenza con Alessandro Contini Bonacossi*.

¹²⁷ Si tratta di una serie di sei missive dattiloscritte inviate da Contini a Venturi tra il settembre del 1935 e il novembre del 1939: *Ibidem*.

¹²⁸ *Ivi*, 3 agosto 1935.

¹²⁹ *Ivi*, 11 settembre 1935.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, 15 novembre 1939.

¹³² A tale svolta si riferisce la famosa esclamazione di Berenson "Photographs, Photographs! In our work one can never have enough!". Sull'utilità delle foto come documento per l'analisi e degli interventi di restauro oltre che per la ricostruzione di antiche collezioni disperse e di movimenti mercantili cfr. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento...* cit.

¹³³ Le città elencate tornano periodicamente tra le mete degli acquisti del mercante nella seconda metà del quarto decennio. Si propongono alcuni esempi, rifacendosi in particolare ai fornitori incontrati con più frequenza: per quanto riguarda Genova, si ricorda il *San Luca Evangelista* di Giovanni di Paolo, prima nella mani di Giovanni Battista Gnecco (Seattle Art Museum, inv. It37/G4393.1; cfr. <http://www.kressfoundation.org/provenance/>), da Bologna, pervengono le due tele di Gaspare Diziani ex Hercolani (oggi al Wesleyan College di Macon, in Georgia) e da Napoli, dove i Contini sembrano aver frequentato in particolare le gallerie dei Canessa.

¹³⁴ Si ricorda che il patrimonio culturale della città estense aveva subito non indifferenti rovine già alla fine dell'800 in seguito alla distruzione di cicli pittorici di notevole rilevanza, oltre che della dispersione di alcune delle maggiori

Negli anni '30 si registrò una vera e propria moda per quegli artisti, causa e conseguenza dell'*Esposizione delle Pitture ferraresi del Rinascimento*, allestita nel Palazzo dei Diamanti nel 1933¹³⁵. Già Federico Zeri aveva sottolineato come all'interno del comitato scientifico "mancassero curiosamente Roberto Longhi (che poi doveva risultare il maggior studioso di pittura ferrarese) oltre ad Alessandro Contini Bonacossi", che prestò solo la tavola con gli *Argonauti* di Dosso Dossi (fig. 14), nonostante possedesse "il nucleo più cospicuo di [...] pittori di Ferrara"¹³⁶. In quel periodo i traffici del Contini erano ancora controllati dalla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, che già aveva dimostrato il suo disappunto per i privilegi commerciali ottenuti dal conte¹³⁷: secondo Zeri, fu questo il motivo per cui storico dell'arte e mercante vennero esclusi dall'organizzazione dell'evento, cui Longhi rispose l'anno successivo con la pubblicazione dell'*Officina Ferrarese*. Il testo avrebbe potuto fornire ulteriori dati, se non fosse che "nel libro la scienza è mescolata con l'interesse venale: prova ne sono i ben quindici e più dipinti appartenenti allora al Contini, e che vengono riprodotti sotto ubicazioni nebulose o fallaci"¹³⁸. Se Zeri, che ben conosceva Villa Vittoria¹³⁹, possedeva gli strumenti per notare tali imprecisioni, chi si accinge oggi a studiare l'argomento non dispone della stessa facoltà di identificarli. Per alcuni degli acquisti effettuati nella città estense è comunque possibile fornire alcune notizie certe: *l'Incoronazione della Vergine* attribuita a Bartolomeo Vivarini (New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art, inv. 61.67) apparteneva alla famiglia Costabili e fu importata da Lugano il 9 gennaio del 1936 e riesportata il 16 aprile dello stesso anno¹⁴⁰; da altre collezioni private pervennero la tavola con *Ruggero e Angelica* di Girolamo da Carpi (El Paso Museum of Art, inv. 1961-6/20), che attraversò la dogana francese il 29 dicembre 1938 e venne riesportata a New York il 19 settembre del 1939¹⁴¹, e *l'Ex voto* di Gian Francesco Maineri (Columbia, University of Missouri, inv. 61.80), registrato con provenienza londinese il 19 aprile del 1939 e arrivato in America il 19 settembre dello stesso anno¹⁴²; fu invece venduta con regolare permesso la *Madonna con Bambino* allora assegnata al Garofalo (New York, già coll. Rush Kress)¹⁴³.

Per tornare ai centri del commercio italiano, Roma mantenne il primato anche per gli anni '30. Meritano particolare menzione gli undici quadri della collezione del cavalier Enrico Marinucci¹⁴⁴,

collezioni formatesi nel corso del XIX secolo (è il caso della raccolta Costabili, donata al Comune della città che la rifiutò): F. Zeri, *Inchiostro variopinto*, Milano, 1985, pp. 163-166.

¹³⁵ Cfr. *Catalogo della esposizione di pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, 1933), Ferrara, 1933.

¹³⁶ Entrambe le citazioni si ricavano da Zeri, *Inchiostro variopinto... cit.*, p. 163.

¹³⁷ Per i controlli effettuati dalla Direzione Generale e le loro conseguenze sull'attività del mercante cfr. Toffali, *Alessandro Contini Bonacossi... cit.*; Papi, *Vicende della donazione... cit.*, in particolare pp. 67-68.

¹³⁸ Zeri, *Inchiostro variopinto... cit.*, p. 164.

¹³⁹ Come afferma egli stesso: cfr. F. Zeri, *Prefazione*, in *Villa Vittoria: da residenza signorile a Palazzo dei congressi di Firenze*, Firenze, 1995, pp. 9-10.

¹⁴⁰ Firenze, AEsFi, *Riesportazioni e licenze scadute: 1934-1937*, lic. 572, 9 gennaio 1936.

¹⁴¹ Firenze, AEsFi, *Riesportazioni e licenze scadute: 1938-1946*, lic. 816, 19 dicembre 1938.

¹⁴² *Ivi*, lic. 829, 19 aprile 1939.

¹⁴³ Firenze, AEsFi, *Richieste esportazione: 1938-1945*, lic. 20, 7 luglio 1939.

¹⁴⁴ In particolare: un dittico di scuola veneziana del XIV secolo (Bloomington, Indiana University, inv. 1.62.161), la *Natività* di Bicci di Lorenzo (Tempe, Arizona State University, inv. 101), la *Madonna addolorata* e il *San Giovanni Evangelista* di Michele di Matteo (Columbia, University of Missouri, inv. 61.81), un tondo e due tavole di Allegretto Nuzi (rispettivamente: Brunswick, Walker Art Museum, inv. 1961.100.4; Birmingham Museum of Art, inv. 61.113; Portland Art Museum, inv. 61.32), il *Cristo Benedicente* di Carlo Crivelli (El Paso Museum of Art, inv. 1961-6/22), la *Santa Lucia con angeli e donatore* di Lazzaro Bastiani (Portland Art Museum, inv. 64.45), il *Cristo in Pietà* di Giovanni di Pietro (Tucson, St. Philips in the hills Episcopal Church), un *Ritratto d'uomo* di Giovanni Cariani (Tulsa, Philbrook Art Center, inv. 3362), una *Sacra conversazione* di Domenico Beccafumi (Tucson, St. Philip's in the Hills Church) e il *San Giovanni Battista nel deserto* di Tanzio da Varallo (Tulsa, Philbrook Art Center, inv. 374). Per ulteriori dettagli sulla provenienza di alcuni dei pezzi cfr. <http://www.kressfoundation.org/provenance/>.

oggetto di un breve saggio pubblicato da Wilhelm Suida sulla rivista "Apollo", unico a fornire alcune smilze informazioni sulla composizione della raccolta¹⁴⁵. Nonostante la lacuna bibliografica, si può affermare che i pezzi rimasero nel nucleo romano fino al 1934, per arrivare nelle mani del Contini nel 1937 (a eccezione del *Cristo* di Carlo Crivelli, passatovi due anni prima)¹⁴⁶: si presume quindi che intorno a tale data vi sia stata una dispersione o una vendita in blocco. Più documentato è il percorso che li condusse da Firenze a New York, dove confluirono nella collezione Kress tra 1938 e 1939: per otto di essi Alessandro chiese e ottenne il regolare permesso di esportazione, concessogli il 20 settembre del 1939¹⁴⁷.

Tutte le opere consegnate da Contini alla Fondazione Kress vennero inserite nel primo lotto (composto da 393 oggetti tra pitture e sculture) esposto alla National Gallery¹⁴⁸: solo 143 capolavori vi rimasero, i restanti furono sostituiti con altri di maggiore qualità, che fecero acquistare alla donazione un livello inizialmente non ambito e permisero a Kress di guadagnarsi il riconoscimento del merito di aver creato "la più completa e sistematica collezione [...] italiana"¹⁴⁹. Nonostante le critiche rivolte alle modalità di cessione di Contini, i dipinti procurati dall'italiano continuarono a essere accettati ed esposti, arrivando perfino a influenzare il gusto americano del tempo. Come suggerito da Alessandro Morandotti, infatti, l'interesse statunitense fu segnato "dalle ricerche di Roberto Longhi e dalle forniture di Kress da parte di Contini"¹⁵⁰, una conseguenza logica se si parte dal comprovato presupposto secondo cui "collezionismo, mercato e mondo degli studi fanno parte di uno speciale campo magnetico in cui si assiste a continui fenomeni di attrazione, di reciproche influenze e di forze dominanti a fasi alterne"¹⁵¹.

¹⁴⁵ Gli studi sulla collezione si riducono al saggio di W. Suida, *Italian primitives in the Marinucci collection in Rome*, in "Apollo", XX, 1934, pp. 119-124, dove non vengono però fornite né informazioni biografiche sul proprietario né maggiori indicazioni sulla formazione del nucleo.

¹⁴⁶ Ciò si ricava dalle date d'entrata dei pezzi nella collezione Kress: cfr. Shapley, *Complete catalogue...* cit.

¹⁴⁷ Identificabili attraverso le descrizioni a corredo della licenza: Firenze, AEsFi, *Richieste di esportazione: 1938-1945*, lic. 20.

¹⁴⁸ Furono installate per l'apertura ufficiale della National Gallery, avvenuta il 7 marzo del 1941: cfr. D. Finley, *Foreword*, in *Paintings and sculpture from the H. Kress Collection: acquired by Samuel Henry Kress Foundation 1945-1951*, Washington, 1951, in particolare pp. 5-6.

¹⁴⁹ L'alto livello della donazione è ricordato in Walker, *Self-portrait...* cit., pp. 135-137; per la citazione si veda Id, *Introduction*, in *Painting and sculpture from the Kress Collection...* cit., p. VII.

¹⁵⁰ A. Morandotti, *Il canto delle sirene*, Vicenza, 2003, p. 70.

¹⁵¹ *Ibidem*.