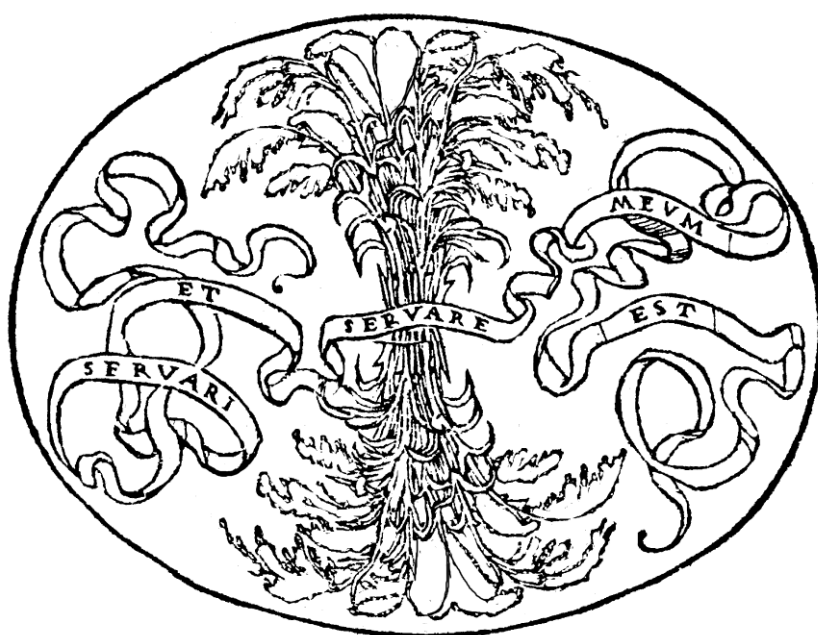


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero speciale I/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mariangela Palombo

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## **STORICI DELL'ARTE ALLA GALLERIA BORGHESE**

a cura di Alexander Auf der Heyde e Claudio Gulli

Pubblicazione finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU – PNRR (M4.C2.1.1) – codice progetto 2022PEL788 – CUP B53D23022990001 – titolo *La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938*. Principal investigator Lucia Simonato, unità dell'Università di Palermo (responsabile scientifico Alexander Auf der Heyde), in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese (direttrice Francesca Cappelletti).



## INDICE

|                                                                                                                                                                            |             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| ALEXANDER AUF DER HEYDE, CLAUDIO GULLI<br>Introduzione                                                                                                                     | pp. 1-2     |
| PIER LUDOVICO PUDDU<br>Il silenzioso lavoro storico-critico di Giovanni Piancastelli alla Borghese,<br>tra <i>connoisseurship</i> e scavo documentario. Una prima indagine | pp. 3-17    |
| EMANUELE PELLEGRINI<br>Venturi in Borghese                                                                                                                                 | pp. 18-39   |
| JOSEPH IMORDE<br>Venus and Violante. Titian's <i>Amor sacro e profano</i> in Popular Art History.<br>Ernst Steinmann, Olga von Gerstfeldt, Eugen Petersen                  | pp. 40-61   |
| NADIA RIZZO<br>Hoogewerff e altri olandesi in Borghese (1928)                                                                                                              | pp. 62-86   |
| ALEXANDER AUF DER HEYDE<br>«Avrei anch'io qualche cosa da precisare!!». Hermann Voss e la<br>«spätitalienische Malerei» (1908-1932)                                        | pp. 87-124  |
| CLAUDIO GULLI<br>Roberto Longhi e la Galleria Borghese nel cantiere delle <i>Precisioni</i>                                                                                | pp. 125-164 |
| GIOVANNA TARGIA<br>Traduzioni dello sguardo: Aby Warburg nella Galleria Borghese                                                                                           | pp. 165-193 |
| LUCIA SIMONATO<br>Un punto di vista unico sulla Galleria Borghese: il giovane Wittkower<br>a Roma (1923-1927)                                                              | pp. 194-214 |
| SILVIA DAVOLI<br>Francis Haskell e Villa Borghese: una relazione riesaminata attraverso le<br>carte inedite                                                                | pp. 215-230 |
| GIACOMO AGOSTI<br>Cabaret Borghese                                                                                                                                         | pp. 231-232 |



---

**«AVREI ANCH'IO QUALCHE COSA DA PRECISARE!!»  
HERMANN VOSS E LA «SPÄTITALIENISCHE MALEREI» (1908-1932)**

Al momento dell'acquisizione della Galleria Borghese da parte dello Stato italiano, la pittura italiana 'dei secoli tardi' è considerata alla stregua dell'arredo mobiliare del casino. I dipinti del tardo Cinquecento, del Sei e Settecento non sempre si presentano in condizioni di leggibilità, la collocazione in alto ostacola molte volte l'analisi ravvicinata e la penuria di materiale fotografico non facilita l'esame comparativo con altri oggetti<sup>1</sup>. Ma soprattutto l'attenzione del pubblico nei primi anni sembra focalizzata sui «primi e più sinceri saggi del Rinascimento» che costituiscono, agli occhi della critica, il carattere unico della Borghese nel panorama delle quadriere ricolme di pittura seicentesca<sup>2</sup>. Lo studio sistematico e la conseguente riabilitazione critica del patrimonio pittorico post-rinascimentale della Borghese rappresentano, infatti, un cantiere storiografico affidato a studiosi più giovani nati tra il 1884 e il 1890, agli «specialists and 'attributionists'» come Lionello Venturi, Hermann Voss e Roberto Longhi che hanno individuato nella pittura soprattutto seicentesca un terreno di caccia sostanzialmente inesplorato<sup>3</sup>.

Il più anziano di questi tre specialisti, Hermann Voss (1884-1969), è un conoscitore e curatore museale che discute opere della Galleria Borghese in dieci testi pubblicati tra il 1908 e il 1932. Si può dire, insomma, che il museo romano gode di un'attenzione privilegiata da parte dello studioso, ma diversamente dal collega Roberto Longhi Voss non è 'di casa' sul Pincio<sup>4</sup>: i vertici della Galleria tendono, anzi, a ignorare le sue rettifiche e attribuzioni, nemmeno lo studioso tedesco si azzarderebbe di suggerire cambi dell'allestimento come invece fa il suo collega italiano. Nella Galleria Borghese Voss trova una raccolta formidabile di materiali di studio, ma allo stesso tempo anche una fonte d'ispirazione per l'allestimento del Kaiser-Friedrich-Museum nel momento in cui si oppone, nella sua qualità di curatore, al «dogma moderno» della disposizione 'sfoltita' optando invece per una soluzione di compromesso, con «gruppi dinamici» di dipinti (scuole locali) che ripropongono, seppure in maniera moderata, l'effetto 'a incrostazione' delle quadriere barocche<sup>5</sup>. L'allievo di Wilhelm von Bode è un conservatore (in tutti i sensi) e la sua missione non-dichiarata ma evidente è di traghettare un'idea tutta guglielmina di museo pubblico nel contesto della Germania repubblicana: nel 1926 osserva, a questo proposito, che «i nostri musei devono servire in primo luogo ad approfondire e

---

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP B53D23022990001.

Se non è diversamente specificato, i numeri d'inventario citati si riferiscono alle collezioni della Galleria Borghese. Per quanto riguarda le attribuzioni attuali delle opere citate, si fa riferimento all'accurata schedatura sul sito del museo (<https://www.collezionegalleriaborghese.it/>). Ringrazio la Fondazione Longhi, Firenze, per avermi concesso la consultazione delle lettere di Voss inviate a Longhi.

<sup>1</sup> Per la vicenda dell'acquisizione della Galleria, le perizie degli esperti (Adolfo Venturi e Wilhelm von Bode), la ricezione critica (Giovanni Morelli) oltreché letteraria del museo nell'Europa del *fin-de-siècle*, rimando alle aperture fondamentali in AGOSTI 1984 e 1987, cui va aggiunto il volume recente GIACOMINI 2025, in cui si approfondisce, tra l'altro, la questione degli allestimenti.

<sup>2</sup> JAHN RUSCONI 1902, p. 355. Gli unici dipinti seicenteschi riprodotti dall'autore sono il *Compianto su Cristo morto* di Rubens (inv. 411, allora creduto di van Dyck) e la *Caccia di Diana* del Domenichino (inv. 53). La politica delle acquisizioni dei primi anni non fa che rinforzare il versante dei primitivi e della pittura rinascimentale: si veda a questo proposito GULLI 2026.

<sup>3</sup> WITTKOWER 1958, p. XXI. Per il ruolo di Voss nella riscoperta del Seicento romano si rimanda a DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017. Quanto alla posizione occupata dallo studioso nella storia della disciplina e nella museologia novecentesca, occorre partire sempre dall'omaggio in LONGHI 1994, cui vanno aggiunti MICELI 2006, ISELT 2010, pp. 13-71; MICELI 2018.

<sup>4</sup> Si veda a questo proposito il saggio di Claudio Gulli in questa sede.

<sup>5</sup> VOSS 1927c, pp. 397-398.

comprendere le forme espressive caratteristiche di epoche e nazioni diverse, nella misura in cui queste contengono indubbi valori estetici»<sup>6</sup>. Per Voss il principio di qualità prescinde, infatti, dall'autografia: invece di limitarsi ai nomi altisonanti il museo deve formare il gusto mostrando dipinti di qualità anche se riconducibili a pittori poco conosciuti (i famosi «mediocri» cari al Lanzi), mentre degli artisti illustri esso deve proporre opere «irrituali» visto che «non di rado qualcosa di eccezionale nasce proprio quando un artista crea un'esperienza unica al di fuori dei suoi «binari abituali»»<sup>7</sup>. Il museo secondo la concezione di Voss è un luogo di alta formazione storico-artistica, permeabile sì agli stimoli esterni del mercato e del collezionismo privato, ma senza fare troppe concessioni alle oscillazioni mutevoli della modernità. Anche in questo senso l'Italia contemporanea fornisce degli esempi a suo parere virtuosi, basti pensare al grande successo della *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* (1922) che il curatore berlinese ripropone, seppure in misura ridotta, all'interno della Galleria Wertheim nei mesi di maggio e giugno del 1927<sup>8</sup>.

Quando pubblica nella «Neue Zürcher Zeitung» del 1965 una specie di bilancio del proprio lavoro di studioso, Voss ammette che le attribuzioni cui deve la sua fama da conoscitore (Veit Stoß<sup>9</sup>, Georges de la Tour<sup>10</sup>, François Boucher<sup>11</sup>) sono state dei casi tipici di serendipità – scoperte accidentali fatte mentre era impegnato nella ricognizione di ben altri materiali<sup>12</sup>. Poco spettacolare ma sistematica appare invece l'indagine pluriennale della pittura italiana dei secoli tardi che è alla base dei suoi volumi *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (1920) e *Die Malerei des Barock in Rom* (1924): due testi che hanno consolidato la sua fama di storico dell'arte «all'italiana»<sup>13</sup> e che affrontano lo snodo storiografico del Barocco pittorico da due angolazioni distinte<sup>14</sup>.

Dotato di un'eccezionale memoria visiva e di un altrettanto spiccato senso di qualità pittorica, Voss cerca comunque di ridimensionare il mito della *connoisseurship* quale scienza degli eletti. La sua scrittura asciutta e precisa non tenta di impreziosire alcunché (e qui la differenza da Longhi è vistosa); le parole sembrano anzi degli elementi di raccordo tra le fonti storiche e visive che sottopone all'attenzione del lettore: non a caso per Voss la questione di centrale importanza nel momento della consegna di un articolo alla redazione rimane quella del numero di fotografie da allegare, perché – scrive nel 1929 – «[...] i miei ragionamenti stanno tutti nella parte visiva»<sup>15</sup>. Il suo metodo di lavoro consiste per l'appunto nell'esame incrociato dei dati stilistici verificati sull'originale con le informazioni che si possono derivare dallo spoglio delle fonti letterarie (trattati, vite e guide) e/o delle fonti visive (disegni e soprattutto stampe) che giacciono quasi del tutto inesplorate nei gabinetti di grafica. In uno scritto metodologico apparso sulla «Zeitschrift für Bildende Kunst» (1933), lo studioso osserva a questo proposito che la critica stilistica, soggetta nel frattempo all'«alternarsi dei rispettivi soggettivismi», finisce spesso per «misurare la verità in base al peso d'oro dell'*auctoritas* che la proclama»<sup>16</sup>. Onde distinguere il proprio metodo di studio dal fenomeno allora dilagante dell'*Expertisenwesen* commerciale<sup>17</sup>, Voss propone di ancorare la *connoisseurship* saldamente nella tradizione delle discipline storiche e filologiche. Questo è reso possibile, appunto, grazie all'azione congiunta tra la *Stilkritik* e la

---

<sup>6</sup> Voss 1926, p. 270.

<sup>7</sup> Voss 1928b, p. 418.

<sup>8</sup> Si veda *infra*.

<sup>9</sup> Voss 1908b e 1908c.

<sup>10</sup> Voss 1914-1915 e 1928a.

<sup>11</sup> Voss 1953-1954.

<sup>12</sup> Voss 1965. Per il principio della *serendipity*, si veda in questa sede il saggio di Giovanna Targia.

<sup>13</sup> Longhi 1994, p. XVIII.

<sup>14</sup> Nel primo volume (Voss 1920a) sono indagati gli antefatti tardo-cinquecenteschi nell'Italia centrale, nel secondo (Voss 1924) l'autore propone una lettura sintetica della vicenda pittorica romana tra Sei e Settecento.

<sup>15</sup> Firenze, Fondazione Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, s. II (Corrispondenza), fasc. «Voss, Hermann», (d'ora in poi ARL), lettera di H. Voss a R. Longhi (Berlino, 12 maggio 1929).

<sup>16</sup> Voss 1933, pp. 176-177.

<sup>17</sup> Friedländer 1921, e a questo proposito Tomassella 2018, p. 339.

*Quellenkritik*: «Non appaiono come opposti, ma come alleati, pronti a spronarsi e completarsi a vicenda; le questioni sollevate da una parte vengono prontamente accolte dall'altra e, in un'interazione combinatoria mutevole, avvicinate alla soluzione»<sup>18</sup>.

Nei primi anni della sua frequentazione della Galleria Borghese, Voss avrà passato lunghe ore in solitaria davanti ai dipinti dei cosiddetti *Spätitaliener*. Dopo il primo conflitto mondiale, soprattutto a ridosso delle sue pubblicazioni monografiche, dobbiamo immaginarcelo in compagnia del più giovane e brillante Longhi, allora alle prese con le *Precisioni* (1928). Gli scritti di entrambi gli studiosi e le lettere inedite di Voss inviate a Longhi restituiscono così l'immagine vivacemente dialettica, talvolta polemica ma anche scherzosa, del sodalizio di lavoro tra i massimi studiosi di pittura seicentesca che si affrontano (quasi) «sempre a viso aperto, a visiera alzata»<sup>19</sup>. Per Longhi Voss non è soltanto colui «che negli ultimi quindici anni ha rettificato qualcuno dei tanti errori leggibili nel vecchio stato civile dei quadri borghesiani»<sup>20</sup>: nel periodo di preparazione delle *Precisioni*, quando matura il passaggio «da critico vociano a conoscitore di livello europeo»<sup>21</sup>, un Longhi disilluso e stufo ormai del metodo morelliano trova nei lavori di questo seguace prussiano del Lanzi un punto di riferimento metodologico per lo studio della *spätitalienische Malerei*<sup>22</sup>.

### *Un tedesco, un senese, un falso spagnolo*

Una foto ricordo scattata nel parco di Villa Borghese (Fig. 1) fornisce l'indizio di una visita (forse la prima) che lo studioso ventitreenne fa alla Galleria. Siamo nel 1907, appena un anno dopo la pubblicazione della tesi di dottorato su Wolf Huber, discussa con Henry Thode all'università di Heidelberg<sup>23</sup>. In quel periodo Voss è impegnato nella ricognizione di dipinti dell'alta Germania 'nascosti' nelle gallerie italiane sotto il comune denominatore di Albrecht Dürer. Infatti, grazie al confronto con un'incisione coeva, il giovane attribuisce a Beham Barthel un ritratto di Ludovico X, duca di Baviera (Fig. 2)<sup>24</sup>. Il tema si colloca dunque in continuità con l'argomento della tesi e con il primo lavoro monografico sulle origini dello stile danubiano, opera che rivela nonostante le acerbità giovanili «lo sguardo acuto dell'autore»<sup>25</sup>.

Dopo il suo ingresso nella scuderia berlinese di Bode (1908-1912), Voss inizia a occuparsi di scultura con risultati promettenti, come dimostra il caso della riscoperta spettacolare del *San Rocco* di Stoß nella tribuna della Santissima Annunziata a Firenze<sup>26</sup>. Ma a differenza del suo collega di studio Wilhelm Valentiner, dopo alcuni saggi su Schlüter e Bernini, Voss abbandona il campo della scultura per dedicarsi a quello apparentemente inesauribile della *spätitalienische Malerei*<sup>27</sup>. Tornato in Galleria tra il 1909 e il 1910, di fronte al ritratto di monsignor Clemente Merlini (Fig. 3) Voss si illude d'aver risolto l'enigma di un quadro berlinese, il cosiddetto Alessandro del Borro del Kaiser-Friedrich-Museum<sup>28</sup>: un dipinto dalla paternità tuttora controversa, acquistato nel 1873 e da Bode prontamente riferito a Velázquez. Voss invece lo dà

<sup>18</sup> VOSS 1933, p. 177.

<sup>19</sup> LONGHI 1994, p. XXIV.

<sup>20</sup> LONGHI 1928b, pp. 162-163.

<sup>21</sup> PREVITALI 1981, p. 172.

<sup>22</sup> Per il rapporto Longhi-Morelli rimando ad AGOSTI 1987, pp. 199-202, e al contributo di Claudio Gulli in questa sede che costituisce la controparte al presente studio.

<sup>23</sup> VOSS 1906 e 1907.

<sup>24</sup> VOSS 1908a, pp. 284-285. Per il ritratto, considerato di bottega, si rimanda ad A. Iommelli, scheda *Ritratto di Ludovico X, duca di Baviera*, Bottega di Beham Barthel, inv. 250, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13385370> <3 febbraio 2026>.

<sup>25</sup> FRIEDLÄNDER 1908, p. 394.

<sup>26</sup> VOSS 1908b e 1908c.

<sup>27</sup> VOSS 1910a, p. 122; VOSS 1910b, p. 385.

<sup>28</sup> Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 413a.

ad Andrea Sacchi e, guardando la posa movimentata del personaggio, lo studioso ancora fresco di letture berniniane ricorda il passo nel diario di Chantelou nel quale l'artista formula le proprie idee in merito al genere ritrattistico – idee che Sacchi avrebbe messo in pratica<sup>29</sup>.

Dopo la serie di articoli dedicati ai *Charakterköpfe des Seicento* attivi nell'Italia meridionale (Matthias Stom e Massimo Stanzione)<sup>30</sup>, grazie al sostegno di Bode e a una borsa di studio elargita dal Kunsthistorisches Institut di Firenze (a partire dall'estate del 1910)<sup>31</sup>, Voss è nella condizione di proseguire sul suolo italiano le ricognizioni di pittura italiana del Seicento messe a punto nelle raccolte pubbliche di Vienna, Dresda e Braunschweig. Sempre in quella serie rientra l'indagine sui seicentisti nelle gallerie fidecommissarie romane, pubblicata a puntate sul «Repertorium für Kunstwissenschaft» (1910-1911). Nell'incipit di questo lavoro Voss denuncia con la stessa verve polemica tipica degli scritti di Mündler e Morelli l'assenza di critica stilistica negli studi seicenteschi: la lettura di fonti a suo parere inattendibili (le guide e gli inventari) induce gli studiosi a formulare proposte attributive «stravaganti, a volte del tutto incomprensibili»<sup>32</sup>. Il caso più eclatante, in tal senso, è la tela di *Lot e le sue figlie* di Giovanni Francesco Guerrieri (Fig. 4): per via dell'ambientazione notturna Adolfo Venturi aveva dato l'opera a Honthorst<sup>33</sup>; il figlio Lionello, prendendo alla lettera la guida del Manili (1690), aveva invece proposto nelle *Note sulla Galleria Borghese* (1909) il nome di Archita Ricci<sup>34</sup>. Ma lo stile e la qualità modesta del pittore urbinato sono del tutto incompatibili con il quadro in Galleria, come osserva Giuseppe Sordini sempre su «L'Arte»<sup>35</sup>. Dal canto suo Voss riferisce l'opera al senese Rutilio Manetti<sup>36</sup>. Nome, quest'ultimo, che costella le sue ricerche di quegli anni e che rivela il suo costante interesse nei confronti della pittura senese tra Cinque e Seicento, considerata un formidabile cantiere per la messa in pratica della filologia visiva<sup>37</sup>:

[...] se oggi non sappiamo distinguere un seicentista fiorentino da uno bolognese con la stessa sicurezza con cui distinguiamo, ad esempio, un quattrocentista umbro da uno fiorentino, non è perché le

---

<sup>29</sup> VOSS 1910c. L'ipotesi attributiva più condivisa dagli studi attuali verte sul nome di Charles Mellin: si veda la scheda del catalogo <https://id.smb.museum/object/871503/bildnis-eines-mannes> <3 febbraio 2026>.

<sup>30</sup> VOSS 1908d, 1908e e 1909.

<sup>31</sup> ISELT 2010, pp. 33-34.

<sup>32</sup> «Während den relativ wenigen bedeutenden Werken des Quattrocento und Cinquecento in den römischen Sammlungen bisher leidliche Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, liegt das Studium der reichen Seicentoschätze der Galerien Doria, Borghese, Corsini usw. noch sehr im argen. Die Attributionen sind oft schrullenhaft, gelegentlich geradezu unbegreiflich und gehen offenbar vielfach auf direkte Mißverständnisse zurück. Alte Inventare, soweit sie vorhanden sind, bieten für stilkritische Untersuchungen einmal gar keinen Ersatz und führen andererseits häufig auf falsche Wege, wofür in neuester Zeit Beispiele zu nennen wären. Im folgenden sollen einige zwanglose kritische Fußnoten gegeben werden, die meistens weniger als definitive Bestimmungen zu denken sind denn als Anregungen dem ganzen Komplex mit der Stilkritik systematisch auf den Leib zu rücken. Bestimmte Künstler und Schulen wurden besonders bevorzugt; vielfach erwies es sich auch als notwendig, Bilder aus nichtrömischen Galerien, gelegentlich ausführlicher, heranzuziehen» (VOSS 1910-1911, p. 212). Per gli studi precedenti di Morelli, Venturi e Piancastelli rimando agli articoli già citati AGOSTI 1984 e 1987, e ai saggi di Emanuele Pellegrini e Pier Ludovico Puddu in questa sede.

<sup>33</sup> VENTURI 1893, p. 57.

<sup>34</sup> VENTURI 1909, pp. 43-44.

<sup>35</sup> SORDINI 1909.

<sup>36</sup> Pochi anni dopo Longhi attribuisce il dipinto ad Artemisia Gentileschi (LONGHI 1916, p. 291), mentre grazie al ritrovamento di una fonte documentaria Paola Della Pergola (1956) restituisce l'opera al pittore marchigiano Giovanni Francesco Guerrieri. Si veda a questo proposito A. Iommelli, scheda *Lot e le figlie*, Guerrieri Giovanni Francesco, inv. 045, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12745369> <3 febbraio 2026>.

<sup>37</sup> VOSS 1910-1911, p. 217. L'anno dopo, infatti, Voss smaschera una falsificazione seicentesca di Matthias Grünewald grazie al ritrovamento di un disegno di Francesco Vanni al Louvre che costituisce il modello per un'incisione su legno datata 1510 e monogrammata «MG» (VOSS 1911). Occorre ricordare che la mostra dell'antica arte senese del 1904 aveva posto le basi per una considerazione in senso diacronico della pittura senese. *MOSTRA DELL'ANTICA ARTE SENESE* 1904, pp. 12, 281, 353-356, 359 (ove compaiono opere di Manetti). Per la mostra rimando a CAMPOREALE 2004.

differenze siano effettivamente minori, ma per la nostra inadeguata capacità di immedesimarci in queste opere tarde. C'è un esempio caratteristico di quanto le peculiarità locali persistano nel Seicento: la Scuola di Siena. Quanto era grande il pericolo per questa piccola città, che era stata messa in secondo piano, di diventare una semplice colonia di Firenze o addirittura di Roma con la sua influenza di vasta portata! Ma Rutilio Manetti, che con il suo Riposo durante la fuga [...] creò una delle opere d'arte più belle e pure di tutto il periodo, così come l'allegro Franc. Rustici, il Ventura e Arcangelo Salimbeni, il Vanni e altri hanno un tono proprio come ogni trecentista senese – l'intera scuola senese, nonostante tutti gli sviluppi subiti dall'esterno, forma un'unità autonoma e indiscutibile<sup>38</sup>.

L'attribuzione della tela di *Lot e le sue figlie* a Manetti, giustamente poi dismessa, è comunque da reputare un 'errore intelligente'. Voss individua nell'artista senese una figura chiave per la comprensione del passaggio dalla tarda maniera (intrisa di suggestioni barocchesche) al caravaggismo.

Nemmeno si può dire che l'altra proposta attributiva avanzata in quella sede – il *Giudizio di Salomone* (Fig. 5) – sia invecchiata bene. Eppure, anche in questo caso si tratta di un'intuizione precoce, riferibile a un problema di ben più ampia portata. Il dipinto, dato da Piancastelli e Venturi al Passignano, rimane un problema attributivo irrisolto fino ai nostri giorni<sup>39</sup>. Voss riconosce nella figura astante sulla destra lo stesso tipo di panneggio riscontrabile nell'apostolo laterale dell'*Assunta Cook* di Massimo Stanzione (Fig. 6): opera, quest'ultima, che era stata pubblicata sul «Burlington Magazine» (1907) con attribuzione ad Alonso Cano e che lo studioso tedesco restituisce correttamente al pittore napoletano<sup>40</sup>. Siamo in un momento nel quale Voss scopercchia un problema di natura metodologica, questa volta dal forte impatto sul collezionismo internazionale, trattandosi con Stanzione di un caso esemplare di pittore italiano «che naviga sotto bandiera spagnola»<sup>41</sup>. Lo stesso anno, infatti, in un articolo intitolato *Die falschen Spanier*, il conoscitore tedesco denuncia il fatto che molti seicentisti italiani continuano a passare per il mercato d'arte con attribuzioni fantasiose a pittori iberici, il che impedisce la piena comprensione e riabilitazione critica di questa stagione pittorica<sup>42</sup>. A pagarne il prezzo è soprattutto la pittura napoletana del Seicento che costituisce – a suo vedere – «il terreno più fertile per la produzione di “falsi spagnoli”»<sup>43</sup>.

### La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze (1920)

In una lettera a Bode scritta a conclusione del suo soggiorno di studio a Firenze, Voss informa il suo mentore di essersi dato allo studio del Cinquecento: «mi sto concentrando su un lavoro più ampio, poiché i piccoli saggi non mi danno più alcun piacere e mi stimolano solo moderatamente»<sup>44</sup>. Nasce in quel momento l'idea della monografia su *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze* (1920), la cui pubblicazione risulterà ritardata dagli eventi bellici e dal trasferimento a Lipsia, tra il 1912 e il 1921, dove Voss lavora come assistente alla direzione nonché responsabile delle raccolte di grafica del Museo di Belle Arti. Un'esperienza fondamentale per la crescita professionale dello studioso che impianta a Lipsia il «metodo

<sup>38</sup> VOSS 1908d, p. 266.

<sup>39</sup> Per l'evoluzione di questo problema attributivo negli scritti di Longhi rimando al saggio di Gulli in questa sede.

<sup>40</sup> ROBINSON 1907, p. 321; «Typisch für Stanzioni ist der Gewandwurf, die Hände, die besondere Eigenart der Schatten, die zwar die ribereske Tiefe besitzen, aber auch eine eigentümliche Weichheit; die Komposition klingt an mehrere Kirchenbilder des Meisters in Neapel an» (VOSS 1910d, pp. 9-10).

<sup>41</sup> Ivi, p. 11.

<sup>42</sup> Ivi.

<sup>43</sup> Ivi, p. 5. Ma vedasi anche VOSS 1912.

<sup>44</sup> Berlino, Staatliche Museen, Zentralarchiv, IV / NL Bode 5685, 1 (d'ora in poi NL Bode), lettera di H. Voss an W. von Bode (Firenze, 11 febbraio 1911).

Bode», l'idea cioè che il museo pubblico debba dare degli impulsi al mercato d'arte e al collezionismo privato<sup>45</sup>.

L'incarico a Lipsia porta Voss *ab officio* sulla strada della ricognizione di materiali grafici. Ne è testimonianza un articolo sugli artisti della cerchia di Michelangelo (1913), nel quale restituisce al Vasari la *Natività* della Borghese (Fig. 7), un'opera di ambientazione notturna convenzionalmente attribuita a Honthorst<sup>46</sup>. Ma soprattutto, nel 1913 Voss scrive un articolo monografico su Jacopo Zucchi<sup>47</sup>: il pittore toscano, collaboratore di Vasari che lavora al servizio del granduca Ferdinando, è una figura chiave nel 'travaso' linguistico tra Firenze e Roma che è oggetto del volume sul tardo Rinascimento. Sin dal 1910 Voss aveva riconosciuto nel piccolo rame de *La pesca del corallo* (Fig. 8) la mano dell'autore che ha dipinto le allegorie dell'età dell'oro e dell'argento conservate agli Uffizi: inizialmente incerto sul nome da dare all'artista, lo studioso riprende in mano il dossier sempre più corposo, anche sul versante grafico, tanto da dedicare al pittore «una tacita apologia di tutta la sua opera artistica»<sup>48</sup>. E in quella sede, oltre a rimediare all'errore iniziale (Zucchi invece di Zuccari), Voss restituisce all'artista toscano con l'*Amore e Psyche* (Fig. 9) un altro dipinto della Galleria Borghese che illustra «un distacco ancora più netto dalla maniera fiorentina e una tensione [...] verso l'eleganza romana»<sup>49</sup>.

Nato come tesi di abilitazione per la libera docenza all'università di Lipsia, il volume sulla *Spätrenaissance* restituisce un quadro ricco e differenziato della diffusione dello «stile plastico-disegnativo» nella pittura centro-italiana tra il 1520 e il 1600<sup>50</sup>. Scegliendo l'etichetta del tardo Rinascimento, Voss pone l'accento sulla continuità tra l'«arte classica» di wölffliniana memoria (1500-1525) e quella degli epigoni tardo-cinquecenteschi (Vasari, Barocci, Federico Zuccari, Cavalier d'Arpino). Siamo dunque ben lontani dall'idea allora diffusa in ambito germanico che i primi «sintomi» del «Barocco» fossero individuabili nell'opera di Michelangelo (Wölfflin), Raffaello e Correggio (Strzygowski) o Barocci (Schmarsow), per non parlare delle quasi coeve indagini sulla Maniera intesa come «stile anticlassico» intriso di suggestioni nordiche (Walter Friedländer) oppure come reazione «anaturalistica» alla generale inquietudine spirituale che tende a sopraffare individui sensibili come El Greco (Dvořák)<sup>51</sup>. A differenza di tutti questi studiosi e in comune accordo con Wölfflin, Voss ritiene il termine *Manierismus* inadatto a designare uno stile artistico, motivo quest'ultimo per cui ne fa uso sporadico<sup>52</sup>.

<sup>45</sup> MICELI 2006; ISELT 2010, pp. 35-59. È infatti grazie alla consulenza di Voss che il collezionista sassone Eugen Platky forma una considerevole raccolta di pittura italiana dei secoli tardi, raccolta che gli osservatori del momento considerano come messa in pratica delle idee che il giovane studioso esprime nel suo volume del 1920. È significativo, a tale proposito, il giudizio di Otto Grautoff che informa i lettori della rivista «Der Kunstwanderer» dell'imponente collezione dell'industriale sassone mettendo in bella evidenza l'apporto del suo consulente: «Die Sammlung Platky ist die schönste Illustration, die man sich zu dem Buche des jungen, Leipziger Gelehrten denken kann. Sein Buch gewinnt erst Leben, wenn man die vornehmen Räume des Leipziger Sammlers durchwandert. Während das Buch die historisch-wissenschaftliche Begabung von Hermann Voss erleuchtet, läßt die Sammlung Platky die praktisch museale Tätigkeit von Hermann Voss erkennen. Er war in den letzten Jahren Platky's Berater. Wer heute in Deutschland die spätitalienische Malerei kennen lernen will, muß einerseits das Buch von Hermann Voss lesen und andererseits nach Leipzig fahren und die Sammlung Platky studieren» (GRAUTOFF 1920, p. 452).

<sup>46</sup> VOSS 1913a, pp. 306-308, 313. Si veda A. Iommelli, scheda *Presepìo*, Vasari Giorgio, inv. 271, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13464095> <3 febbraio 2026>.

<sup>47</sup> Pochi anni prima, tra il 1908 e il 1910, Giovanni Poggi recupera le opere dello studiolo che nel frattempo erano disperse tra Palazzo Vecchio, il Bargello e il convento di San Salvi. Si veda a questo proposito CONTICELLI 2024.

<sup>48</sup> VOSS 1913b, p. 162.

<sup>49</sup> VOSS/ABBATE 1994, p. 208; VOSS 1913b, p. 155.

<sup>50</sup> VOSS/ABBATE 1994, p. 15.

<sup>51</sup> Si veda a questo proposito BREDEKAMP 2000.

<sup>52</sup> L'etichetta «meramente cronografica» del tardo Rinascimento (riferito soprattutto a Rosso Fiorentino, Pontormo, Beccafumi e Parmigianino) rappresenta, agli occhi di Longhi, un eccesso di timidezza storiografica. Nella sua recensione de *Il Rosso Fiorentino* (1950) di Paola Barocchi Longhi osserva, infatti, che «almeno un atteggiamento da potersi dire 'manieristico' ci fu davvero, e molto diffuso, nel nostro Cinquecento» (LONGHI 1951, p. 60). Ringrazio

Lungi dall'identificare negli artisti del tardo Rinascimento gli esponenti di un'avanguardia crepuscolare, Voss constata anzi che la pittura del Cinquecento maturo non è ancora una «espressione completamente libera della visione artistica individuale», talmente evidenti sono i vincoli della teoria del *decorum* che costituisce una sorta di freno inibitorio per gli artisti<sup>53</sup>. Tuttavia, nonostante la tensione normativa che favorisce un certo conformismo, Voss segue le tracce delle personalità artistiche e non pensa affatto di definire lo stile in termini collettivi come invece propone Wölfflin nell'introduzione ai *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), quando lancia la parola d'ordine della «storia dell'arte senza nomi». Alla teoria wölffliniana secondo la quale il mutamento degli stili collettivi è riconducibile a differenti attitudini percettive, Voss risponde seccamente che «l'opera d'arte non nasce sulla retina, ma là dove risiede il centro di tutta la vita dei sensi e dei sentimenti e dove tutta la volontà umana si riunisce in un unico flusso»<sup>54</sup>. Così lo studioso inaugura una breve ma intensa polemica con lo storico dell'arte svizzero, polemica incentrata non tanto sul valore degli «individui creatori» quanto sull'utilità o meno delle sintesi storiografiche, specialmente quando la conoscenza empirica del contesto storico-artistico è ancora ai primordi<sup>55</sup>.

È stato più volte sottolineato che negli anni Venti la comunità tedesca degli storici dell'arte appare divisa in due «partiti» contrapposti: gli storici attivi in campo universitario e i conoscitori al museo<sup>56</sup>. Nel rivendicare polemicamente la necessità di una storia dell'arte induttiva contro le astrazioni del formalismo wölffliniano, Voss strizza l'occhio ai colleghi «anti-wölffliniani» – Bode, Rudolf Oldenbourg e Friedländer – che sembrano condividere le sue argomentazioni<sup>57</sup>. Pur non apprezzando una nota nella quale Voss ridimensiona l'importanza storica del 'suo' Elsheimer, Bode si complimenta con l'autore dichiarandosi disponibile a scrivere una recensione positiva da pubblicare sui giornali<sup>58</sup>. In quell'occasione Voss chiede al suo anziano mentore di mettere bene in evidenza «il fatto che il libro non riassume ciò che è già noto, ma si basa interamente su nuove idee e sulle mie osservazioni. Mi sono completamente astenuto dall'elencare tutte le attribuzioni e tutti gli inediti, perché sarebbe stato un lavoro infinito, mentre l'intenditore può facilmente vedere cosa c'è di nuovo nei dettagli e nell'insieme»<sup>59</sup>. È con questo

---

Mariaelena Floriani della segnalazione e rimando per ulteriori approfondimenti al suo volume, in corso di pubblicazione, su Longhi e la storiografia del Manierismo.

<sup>53</sup> VOSS/ABBATE 1994, p. 40.

<sup>54</sup> Ivi, p. 5.

<sup>55</sup> WÖLFFLIN 1920a (ma vedasi a questo proposito anche l'introduzione alla quinta edizione dei *Concetti fondamentali*, WÖLFFLIN 1921, pp. IX-XI). Nella sua risposta Voss argomenta: «Die Berücksichtigung der dem historischen Bild eigentümlichen Übergänge und Nüancierungen scheint einfach unerwünscht, weil sie dem nach Synthese, d.h. Vereinfachung und gesetzmäßiger Verallgemeinerung Strebenden seine Aufgabe erschwert» (VOSS 1920b, pp. 435-436). A chiudere la polemica è il breve articolo, WÖLFFLIN 1920b.

<sup>56</sup> Max Friedländer constata l'ormai evidente frattura sin dal 1920. Si veda a questo proposito DILLY 1979, p. 37.

<sup>57</sup> «Eben von einer Vortragsreise aus Münster zurückgekehrt, finde ich Ihre freundlichen Zeilen zu meiner Erwiderung auf Wölfflin vor. Ich bin sehr erfreut, dass meine Argumentierung den Beifall Ew. Excellenz findet und drücke Herrn Dr. [Rudolf] Oldenbourg als Gesinnungsgefährten und Mit-Antiwölfflinisten im Geiste die Hand! Unterdessen hat der grosse Basler nun einige Worte der Antwort gestammelt, die wie ein halber Rückzug klingen und auf das, was ich eigentlich gegen ihn vorgebracht habe, gar nichts sagen. Es liegt für mich natürlich keine Veranlassung vor darauf noch einmal zu replizieren, denn W.s Argumente sind so blass und verschwommen, dass er wohl niemanden, der unserer Beweisführung Recht geben musste, damit umzustimmen vermag» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 10 marzo 1920). Per la diatriba Voss-Wölfflin, si rimanda a HELLWIG 2005, pp. 172-179.

<sup>58</sup> VOSS/ABBATE 1994, p. 334.

<sup>59</sup> «Meinen verbindlichsten Dank für die mich ausserordentlich interessanten Bemerkungen zu der Einleitung meines Buches. Vielleicht lässt sich in der Besprechung wenigstens andeutend Einiges hineinnehmen. Es wäre schade, wenn die höchst fesselnden Betrachtungen über das Verhältnis von Architektur und Mobiliar, wie man sagt, "unter den Tisch fielen". Den Wunsch Ew. Excellenz nach einigen orientierenden Notizen habe ich erfüllt. Es wäre mir natürlich sehr erwünscht, wenn in der Besprechung hauptsächlich das Movent hervorträte, dass das Buch nicht bereits Bekanntes zusammenfasst, sondern ganz und gar auf Neuem und auf eigener Anschauung beruht. Ich habe ganz davon abgesehen, jede Attribution und dgl. Eigens als neu aufzuführen, weil ich damit ins

spirito, infatti, che bisogna leggere i molteplici riferimenti al patrimonio pittorico della Borghese che propone il volume. Le nuove attribuzioni sono per la maggior parte tacite, nascoste nelle note e didascalie: Voss restituisce a Marco Pino la *Resurrezione di Cristo* (Fig. 10) creduta prima di Salviati, poi di Taddeo e infine di Federico Zuccari<sup>60</sup>. La *Sacra famiglia* (Fig. 11) attribuita da Piancastelli e Venturi a Niccolò Circignani viene invece ricondotta al suo compatriota Cristoforo Roncalli<sup>61</sup>. La *Madonna col bambino e san Giovannino* (Fig. 12), opera lungamente creduta di Giulio Romano e da Venturi attribuita al Siciolante, viene da Voss data a Raffaellino del Colle, ma la sua proposta non è condivisa da Longhi e Della Pergola, mentre riprende vigore grazie a Federico Zeri<sup>62</sup>. Non avrà seguito invece la proposta di dare a Francesco Brina la coppia di dipinti raffiguranti *Lucrezia* (Fig. 13) e *Leda* (Fig. 14) un tempo considerata di Vasari e nel frattempo (dopo gli studi di Carlo Gamba, Longhi, Frederick Antal e Della Pergola) restituita a Michele Tosini<sup>63</sup>. Lo stesso vale per la *Venere con due amorini* (Fig. 15), opera che Voss ritiene di Domenico Puligo, ma che la critica – seguendo l'antica proposta di Frizzoni – propende ormai unanimemente a ritenere del Brescianino<sup>64</sup>.

---

Endlose geraten wäre, aber der Kenner sieht ja ohne Weiteres, was Alles neu im Einzelnen wie im Grossen Ganzen ist» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 1 gennaio 1920). Bode valuta il volume assai positivamente, ma non apprezza una nota dell'autore che sottolinea l'importanza dei Carracci nello sviluppo del paesaggio tanto da ridimensionare il ruolo storico di Adam Elsheimer («den in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung stark überschätzten Adam Elsheimer», VOSS 1920a, p. 534, nota 1). A questo proposito Voss scrive a Bode: «Verbindlichsten Dank für die schnelle Erledigung der Besprechung und vor allem für die freundliche Beurteilung und das lebhaftes meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse! Zu dem inkriminierten Passus über Elsheimer muss ich bemerken, dass er, wenn überhaupt polemisch zu verstehen, gegen Anton Mayer (-Höflich) und Ähnliche gerichtet ist. Ew. Excellenz haben in der Würdigung Elsheimers vom Standpunkt der allgemeinen Lage der deutschen und überhaupt nordischen Malerei durchaus recht. Etwas anderes ist es aber, dies, wie Mayer und Consorten, nun zum bequemen Anlass zu nehmen, um in Italien alles Mögliche auf E. [Elsheimer] zurückzuführen, was nicht mit ihm zu tun hat u. die ganze Entwicklung der venezianischen und römischen Landschaftsmalerei im Cinquecento ganz zu übersehen. Diese bei uns eingerissene Manier ist in der Tat eine Überschätzung der entwicklungsgeschichtlichen Stellung Elsheimers innerhalb der *italienischen* Malerei, und nur um diese handelt es sich ja für mich. Wenn Ew. Excellenz Bemühungen um E. vielleicht Schuld sein sollten an dem gedankenlos verallgemeinernden Nachbetertum Anderer, so wird kein Verständiger dies Ihnen zur Last legen können. Bei mir ist kein Wort in dieser Richtung zu lesen, im Gegenteil nenne ich ausdrücklich *A. Mayer* und „*neuerer* Darsteller“, worunter doch von niemandem die schon lange zurückliegenden Studien Ew. Excellenz verstanden werden können. Was Ew. Excellenz in Ihrem Brief über E.s Bedeutung sagen, unterschreibe ich durchaus. Dies ist aber etwas ganz Anderes, als was die sonstigen über ihn schreibenden Herren über ihn sagen, mögen sie noch dabei selbst auf Ew. Excellenz berufen. Die Frage der Abgrenzung Saracenis von Elsheimer, die ich diesmal nicht bemüht habe, weil sie einer späteren Periode angehört, beeinträchtigt natürlich Elsheimers Bedeutung durchaus nicht. Es ist in dieser Hinsicht absolut unwichtig, ob dies oder jene Bildchen dem einen oder anderen gehört. Saracenis Bedeutung liegt ja überhaupt nicht in der Kleinmalerei oder im Landschaftlichen, sondern in den grossen caravaggesken Bildern» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 21 gennaio 1920). Nella sua del 22 gennaio 1920, Voss ringrazia Bode della recensione che ha visto in bozza, per poi constatare: «Sonst wüsste ich nichts zu bemerken, da man auf so kurzem Raum Inhalt und Charakter des Buches schwerlich besser charakterisieren kann. Hoffentlich kann die Besprechung des Buches bald erscheinen. Dies wäre für den Verlag und überhaupt für den Erfolg meiner Arbeit ausserordentlich wertvoll» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 22 gennaio 1920). Non è stato possibile individuare la sede editoriale della recensione di Bode.

<sup>60</sup> VOSS 1920a, p. 102, n. 13. Si veda L. Calzona, scheda *Resurrezione di Cristo*, Pino Marco, inv. 203, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12784738> <3 febbraio 2026>.

<sup>61</sup> VOSS 1920a, p. 538, n. 1. Si veda A. Iommelli, scheda *Sacra Famiglia*, maniera di Roncalli Cristoforo detto Pomarancio, inv. 365, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13599149> <3 febbraio 2026>.

<sup>62</sup> VOSS 1920a, p. 98. Si veda A. Iommelli, scheda *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Raffaellino del Colle, inv. 320, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13500620> <3 febbraio 2026>.

<sup>63</sup> VOSS 1920a, p. 194. Si vedano: A. Iommelli, scheda *Leda*, Tosini Michele detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, inv. 323, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13501494>; scheda *Lucrezia*, Tosini Michele detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, inv. 322, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13501204> <3 febbraio 2026>.

<sup>64</sup> Voss 1920a, p. 160. Si veda G. de Melis, scheda *Venere con due amorini*, Piccinelli Andrea detto Andrea del Brescianino, inv. 324, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13501857> <3 febbraio 2026>.

Con l'eccezione di Zucchi, il cui protagonismo è stato correttamente messo in evidenza, Voss si limita a correggere attribuzioni nell'intento di dare una definizione coerente di uno stile tardomanierista sopravvissuto in singoli casi oltre alla soglia del Seicento. Ma soprattutto, grazie alla sua ricostruzione puntuale di un ambiente culturale caratterizzato dalla compresenza di capiscuola, epigoni e «mediocri», di nativi e forestieri che circolano tra le capitali e i centri minori, Voss si guadagna la fama duratura di storico «all'italiana» che si mette sulle tracce dell'abate Lanzi<sup>65</sup>. Non a caso nella bibliografia egli sottolinea l'importanza della *Storia pittorica della Italia* che rappresenta – a suo vedere – la «[p]rima rappresentazione storica dell'intera pittura italiana condotta con i criteri della critica moderna»<sup>66</sup>. Voss attualizza l'opera dell'abate che costituisce, a suo parere, un modello embrionale della moderna *Entwicklungsgeschichte* dell'arte. Nel 1920 un'operazione del genere può sembrare anacronistica, ma non si tratta di un fatto isolato visto che lo stesso anno Julius von Schlosser cura una nuova edizione delle *Italienische Forschungen* di Carl Friedrich von Rumohr: all'origine di questa riconsiderazione dei grandi classici dell'erudizione storico-artistica sta l'ormai diffusa sensazione che i modelli storiografici moderni non siano adatti a rappresentare «il flusso eterno» e la «continuità organica» dell'arte<sup>67</sup>. Bisogna, in altre parole, tornare alle origini sette e ottocentesche della *connoisseurship* invece di applicare degli schemi formalistici che prescindono dall'adeguata verifica dei dati stilistici e documentari.

### La pittura del Barocco a Roma (1924)

Ad appena un anno dalla pubblicazione della *Spätrenaissance*, in una lettera a Bode del 25 luglio 1921, Voss annuncia di trovarsi «nel bel mezzo del lavoro sulla pittura barocca romana, una sezione incredibilmente vasta e difficile della pittura italiana tardiva» che richiede la sua presenza fissa a Roma nei mesi a seguire<sup>68</sup>. L'opera in questione, *Die Malerei des Barock in Rom* (1924), sarà pubblicata nella prestigiosa collana della «Propyläen Kunstgeschichte», garantendo così un'ampia circolazione internazionale del testo e anche una discreta fama al suo autore<sup>69</sup>. Negli anni Venti e nei primi anni Trenta, infatti, Voss si reca in Spagna (Madrid 1923), negli Stati Uniti (Detroit 1928, Chicago 1931) e in Inghilterra (Londra 1935) per tenere conferenze pubbliche sulla pittura barocca romana<sup>70</sup>.

Mentre prepara il volume Voss coglie una formidabile occasione di studio presentatasi nel 1922 con la mostra del Sei e Settecento italiano. Lo studioso, che nel frattempo ha ripreso servizio come curatore del Kaiser-Friedrich-Museum, si reca nella primavera di quell'anno a Firenze per accompagnare e seguire l'allestimento dei prestiti berlinesi<sup>71</sup>. Le sue prime impressioni sono affidate a una bella lettera a Bode, nella quale Voss racconta dettagliatamente i retroscena dell'esposizione che reputa un grande successo proprio per il vasto impatto su un

<sup>65</sup> LONGHI 1994, p. XVIII.

<sup>66</sup> «L'idea dello sviluppo storico [*der entwicklungsgeschichtliche Gedanke*; AdH], nonostante una certa fedeltà alla tradizione, emerge con chiarezza. I pregi particolari del Lanzi sono ampiezza d'orizzonte, acume del giudizio artistico, buona conoscenza sia delle fonti letterarie sia dei tesori artistici. L'acuta pregnanza e la forbitezza del classicismo italiano contribuiscono all'eccezionalità di quest'opera, il cui valore complessivo non è stato eguagliato» (VOSS/ABBATE 1994, p. 373; per l'originale tedesco VOSS 1920a, p. 601).

<sup>67</sup> VOSS 1920b, p. 437.

<sup>68</sup> «Da ich mitten in der Bearbeitung der römischen Barockmalerei stecke, einem unglaublich ausgedehnten und diffizilen Abschnitt der spätital. Malerei, werde ich diese Zeit [in Italien] notgedrungen fast ganz auf Rom verwenden müssen» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 25 luglio 1921).

<sup>69</sup> VOSS 1924; e per la traduzione italiana VOSS/DE MARCHI 1999.

<sup>70</sup> DR. HERMANN VOSS 1928; *THE SCAMMON LECTURES* 1931.

<sup>71</sup> ISELT 2010, pp. 59-71.

pubblico non più limitato ai soli specialisti<sup>72</sup>. Dopo il rientro a Berlino Voss scrive una lunga recensione critica della mostra fiorentina<sup>73</sup>, mentre pochi anni dopo, nell'estate del 1927, allestisce nella galleria antiquaria Wertheim una rassegna di pittori del Sei e del Settecento italiani provenienti da raccolte private berlinesi che ripropone, seppure in formato ridotto, il modello del 1922<sup>74</sup>.

L'esperienza della rassegna fiorentina, che considera sbilanciata sul versante dei caravaggeschi e dei «pittori di maniera larga» (*Breitpinsler*), rinforza Voss nella convinzione che all'origine del *Frühbarock* romano ci sia la dialettica tra due grandi forestieri – un lombardo e un bolognese: da un lato dunque Caravaggio, con la sua «rivoluzione» cronologicamente circoscritta, ma dal forte impatto sulla pittura dei forestieri; dall'altro lato la «riforma» dei Carracci capeggiati da Annibale che grazie alla sua capacità di sintesi stilistica fa tornare all'antico splendore la decorazione monumentale<sup>75</sup>. Sul piano cronologico il volume del 1924 si prefigge di essere la «prosecuzione lineare» di quello precedente, ma ci sono differenze sostanziali sul piano del metodo, trattandosi di un compendio riccamente illustrato rivolto al pubblico sempre più crescente degli amatori e collezionisti.

Nell'introduzione Voss sottolinea che a differenza del Rinascimento il Barocco non si qualifica come stile artistico coerente, bensì come atteggiamento mentale assunto da artisti nativi e forestieri stanziati nella Città Eterna: i linguaggi differiscono per via dei «compiti», cari a Jacob Burckhardt, e generi (dalla decorazione monumentale alla pittura su tela, dai soggetti religiosi a quelli mitologici), ma restano accomunati dalla ricerca di una rappresentazione illusionistica «del soprannaturale, del trascendente» (diversamente dall'immagine di una «realtà superiore» cara ai pittori del Cinquecento)<sup>76</sup>. A differenza di Longhi, fortemente scettico sull'opportunità di collocare Caravaggio e il suo seguito «nel grande aggregato concettuale che risponde al nome di “Barocco”»<sup>77</sup>, Voss vede nella tensione verso il «monumentale» una qualità eminentemente retorica che distingue il Barocco romano (e italiano) dalla *Kleinmalerei* degli olandesi e dal classicismo razionalista dei francesi. Per questo motivo l'autore tedesco concede molto spazio al seguito internazionale del Caravaggio escludendo invece Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain e i bamboccianti<sup>78</sup>. Non tutti i suoi lettori condividono, però, questa scelta. Ad esempio Walter Friedländer ricorda nella sua lunga (e assai positiva) recensione che la selezione dei pittori e delle opere – dovuta talvolta alla sua impostazione critica, talaltra alla disponibilità del materiale fotografico – compromette in alcuni punti l'equilibrio complessivo della rappresentazione storiografica<sup>79</sup>. Secondo Friedländer, Voss tende a riabilitare delle figure meno rilevanti come il Sassoferrato, Pannini o Domenico Corvi, mentre alcuni protagonisti della scena romana tra Sei e Settecento – Lanfranco, Agostino Tassi, Andrea Sacchi e Andrea Locatelli – risultano marginalizzati<sup>80</sup>.

Per quanto concerne le collezioni della Borghese, l'elenco delle correzioni e attribuzioni nel volume del 1924 appare meno fitto rispetto a quello del libro sul Cinquecento. Voss si schiera

---

<sup>72</sup> La lettera, datata 10 aprile 1922, è stata pubblicata in traduzione italiana e contestualizzata in MICELI 2018, p. 455. Per la mostra del Sei e Settecento italiano rimando all'ormai ricca bibliografia critica (MAZZOCCA 1975; MUCCIANTE-POLICICCHIO-STILLITANO 2019; LEONARDI 2022; OFFICINA 2025).

<sup>73</sup> VOSS 1922a.

<sup>74</sup> ITALIENISCHE MALEREI 1927; VOSS 1927a.

<sup>75</sup> Annibale Carracci, «der gelehrige Adept des dekorativ-architektonischen Ideals der römischen Schule» (VOSS 1924, p. 55).

<sup>76</sup> Ivi, p. 56.

<sup>77</sup> LONGHI 1920.

<sup>78</sup> VOSS 1924, pp. 3-4.

<sup>79</sup> FRIEDLÄNDER 1928, p. 140.

<sup>80</sup> Nella sua recensione del libro pubblicata su «L'Arte» (1927), Vincenzo Golzio aveva già notato l'assenza di Guido Reni e del Guercino, e al contempo il giudizio fin troppo benevolo nei confronti del Sassoferrato e del Maratta (GOLZIO 1927). Si veda a questo proposito DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, p. 40.

comunque dalla parte dei sostenitori dell'autografia caravaggesca del *San Girolamo* (Fig. 16)<sup>81</sup>. Le nuove attribuzioni riferibili alla quadreria Borghese sono soltanto due: una *Sacra Famiglia con san Giovannino* (Fig. 17), dipinto annoverato negli elenchi fidecommissari fra le opere di Pulzone e da Venturi riferita a Pier Dandini. Voss pensa al perugino Gian Domenico Cerrini, ma l'attribuzione è rivista da Longhi e Della Pergola che pensano alla «scuola romano-bolognese verso il 1630», mentre gli studi recenti tendono a confermare l'opinione dello studioso tedesco<sup>82</sup>. Unanimemente accettata è invece la restituzione a Giovanni Francesco Romanelli di una *Sibilla* (Fig. 18) considerata in precedenza di Cagnacci<sup>83</sup>.

Per la ricchezza del materiale fotografico proposto, l'accuratezza delle schedature e l'ampiezza di vedute, il volume del 1924 fornisce una precoce ed efficace sintesi storiografica. Nell'ampia introduzione Voss caratterizza il Barocco come periodo storico-culturale, nel testo invece l'autore propone della pittura barocca a Roma un'interpretazione critica che si manifesta nella selezione (talvolta controversa) degli artisti e nella definizione dei termini cronologici. Vale la pena ricordare, a questo proposito, che i repertori successivi hanno in buona parte confermato questo orientamento storiografico<sup>84</sup>.

### *Il dialogo con Roberto Longhi*

A ridosso della pubblicazione del volume sul Barocco Voss intensifica il dialogo con Roberto Longhi, che sarebbe poi sfociato in un sodalizio professionale caratterizzato dalla «sostanziale identità di principii per una *Lebendige Geschichte*»<sup>85</sup>. I primi contatti, nel 1919, risalgono al tempo della preparazione della mostra sul Sei e Settecento italiano, ma al di là della cornice istituzionale Voss non manca di sottolineare l'importanza, all'indomani del primo conflitto mondiale, di «rinnovare il contatto individuale tra gli scienziati del Sud e del Nord onde rianimare lo spirito dell'assoluta fiducia ch'era la base delle nostre relazioni prima del 1914»<sup>86</sup>. Due anni dopo Voss informa Bode di aspettare a Lipsia la visita del «giovane e talentuoso dottor R. Longhi, allievo di Venturi, esperto del Seicento e non privo di influenza. Spero di aprire alcune porte, direttamente e indirettamente, attraverso di lui»<sup>87</sup>. Se il dialogo con Longhi verte inizialmente su questioni particolarmente care anche a Bode – i dipinti berlinesi attribuiti a Merisi<sup>88</sup> oppure le relazioni tra Saraceni, Gentileschi ed Elsheimer, «pittore romano di nazione germanica»<sup>89</sup> –, man mano il raggio dei problemi discussi si amplia.

<sup>81</sup> VOSS 1924, p. 73. Si veda A. Iommelli, scheda *San Girolamo*, Merisi Michelangelo detto Caravaggio, inv. 056, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12751646> <3 febbraio 2026>.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 280, 558. Si veda A. Iommelli, scheda *Sacra famiglia con san Giovannino*, attribuito a Cerrini Gian Domenico, inv. 312, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13496768> <3 febbraio 2026>.

<sup>83</sup> Ivi, p. 550. Si veda A. Iommelli, scheda *Sibilla*, Romanelli Giovanni Francesco, inv. 051, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12751552> <3 febbraio 2026>.

<sup>84</sup> DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, p. 42.

<sup>85</sup> LONGHI 1994, p. XXIV.

<sup>86</sup> Lettera di H. Voss a R. Longhi (5 luglio 1919), citata in MICELI 2018, pp. 447-448, in cui si approfondisce la questione della riapertura del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

<sup>87</sup> «Dieser Tage kommt hierher der junge und talentvolle Dr. R. Longhi, Schüler Venturis, ein recht guter Kenner des Seicento und nicht ohne Einfluss. Ich hoffe durch ihn direkt und indirekt einige Türen geöffnet zu erhalten» (NL Bode 5685, 4, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 25 luglio 1921).

<sup>88</sup> VOSS 1922b.

<sup>89</sup> A proposito di Carlo Saraceni e Adam Elsheimer: «In Italien hat sich Roberto Longhi in L'Arte mit dem Fall beschäftigt. Er nimmt meine Zuschreibungen sämtlich an, erweitert aber Saracenis Oeuvre noch erheblich. Ich selber war auf einige seiner neuen Zuschreibungen, u.a. den Berliner hl. Martin, auch schon gekommen, hatte es nur noch nicht öffentlich ausgesprochen» (NL Bode 5685, 3, lettera di H. Voss a W. von Bode, Leipzig, 22 novembre 1919).

Al mancato invio di un contributo longhiano per la «Zeitschrift für bildende Kunst», di cui è nel frattempo uno degli editori, Voss reagisce con una lettera di rimprovero dal tono scherzoso in cui allude agli interessi comuni e alle discussioni tra i due studiosi:

Caro Longhi,  
aprii la sua raccomandata d'oggi sperando di tirare fuori un Velázquez ed un Saraceni, prodotti legittimi del genio longhiano. Vennero invece alla luce 3 fotografie da lei gentilmente inviate. Ringraziamenti sentiti! Ma mi sento pure un po' disilluso a causa dei mancati manoscritti. Perché non li manda? Così il primo fascicolo uscirà senza contenuti italiani, ma non senza ... Velázquez, poiché ce lo favorisce l'instancabile [August Liebmam] Mayer, ed è uno *autentico* e caratteristico<sup>90</sup>.  
Ma ché [sic] ci sarà del Saraceni? E chi ci insegna quale differenza esiste tra un Fracanzano Francesco ed uno Cesare, tra un Passante [i.e. Bartolomeo Passante] ed un Giovanni Do [i.e. Juan Do], tra un Varallo [i.e. Tanzio da Varallo] ed un Beltrano [i.e. Agostino Beltrano]? Ahimè! Non sapremo mai chi dipinse i Ribera dei Musei e delle Collezioni di tutto il mondo?  
Lei non può ammettere che noi tutti rimaniamo in sospeso guardando alle labbra longhiane le quali non accennano a emettere le da noi aspettate profezie.  
Parla, o Dio delfico!  
Dicituri te expectant!  
La mi risponda almeno, per Bacco!  
E sono il Suo  
disingannatissimo  
Hermann Voss<sup>91</sup>.

A dire il vero, la figura e l'importanza storica di Ribera costituisce un autentico pomo della discordia tra i due. Nei saggi su «Battistello» e *Gentileschi, padre e figlia* Longhi intavola una 'guerra per procura' contro l'artista spagnolo, reo di aver ridotto il primitivo caravaggismo del Caracciolo a una facile «contraffazione naturalistica» che è stata tramandata fino al realismo romantico di Domenico Morelli, suo vero bersaglio<sup>92</sup>. A differenza del collega più giovane che ricopre Ribera di parole ingiuriose riferibili semmai ai suoi seguaci ottocenteschi («tecnicismo oleografico», «sentimentalismo», «realismo epidermico»), Voss ritiene l'artista spagnolo «l'unico tra i continuatori del Caravaggio, che gli sia pari di potenza creatrice, e forse superiore avendo egli più forza di rilievo, più carattere nelle teste ed essendo assai più ferace d'immagini e d'invenzioni»<sup>93</sup>. Lontano dai riflettori italiani, in una conferenza al Prado (1923), alludendo alle

---

<sup>90</sup> In MAYER 1924-1925, l'autore pubblica come autografo velázquiano un ritratto femminile proveniente dalla raccolta Dungannon che si trova ormai al Detroit Institute of Arts (inv. 69.259: «Spanish / Early 17th Century»), mentre respinge l'autografia di una testa maschile proveniente dalla collezione Havemeyer (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.607: «Spanish (Castilian) Painter (mid-17th century or later)»). Tuttavia accettata è invece l'attribuzione a Murillo di una scena di genere proveniente dalla collezione di Sir Ralph Coote, nel frattempo passata al Kimbell Art Museum di Fort Worth (inv. AP 1984.18).

<sup>91</sup> ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino 23 maggio 1924.

<sup>92</sup> MORACHIOLI 2023, pp. 160-161. Per il giudizio longhiano su Ribera e, per procura, su Morelli: LONGHI 1915, pp. 59, 132, 134-13; LONGHI 1916, pp. 249-250.

<sup>93</sup> Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 93, H. Voss, *Ciclo di tre conferenze al Museo Nacional del Prado, tenute in lingua italiana*, II: *Caravaggio e il Naturalismo*, 2-5 maggio 1923, manoscritto, cc. 10-11. Finita la terza conferenza su *I Carracci e l'Eclettismo*, Voss scrive il 5 maggio 1923 a sua moglie Marianne: «Heute war ein heißer Tag in doppelter Hinsicht: afrikanische Glut, die unvermittelt nach der anfänglichen Kälte eingesetzt hat, und dabei meine 3. Konferenz (Carracci e l'Eclettismo). Es ging gut u. fand, glaube ich, ehrlichen Beifall, war auch wohl der beste der 3 Vorträge, von denen der 2., glaube ich, am wenigsten gefallen hat (Caravaggio e il Naturalismo). Alle 3 Vorträge ohne Lichtbilder und in den Sälen der Gemäldegalerie vor den Bildern; ich musste alles ganz neu disponieren. Beim Vortragen habe ich mich eng ans Konzept gehalten, das genau ausgearbeitet war. Nach dem heutigen Vortrag war ein "splendido banquet" mit ungeheurer Speisefolge u. wunderbaren Weinen. Morgen mit Allende-Salazar nach Aranjuez u. Toledo und wahrscheinlich ab 10. Mai von Vigo nach Hamburg (falls Genua nicht möglich)» (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 195, Madrid, 5 maggio 1923).

stroncatore longhiane, lo storico dell'arte tedesco aggiunge senza esplicitare il riferimento, per noi evidente:

La critica italiana che in riguardo del Ribera fu sempre stranamente scarsa di lodi, tende al giorno d'oggi a contestargli affatto il suo posto dominante, sostituendogli nomi d'importanza puramente locale come Francesco e Cesare Fracanzano e, più d'ogni altro, quello più illustre di Artemisia Gentileschi. Si vorrebbe far credere che la scuola napoletana sia stata tutta quanta autoctona, non soggetta affatto ad influenze straniere, e nemmeno a quelle del grande Ribera. Non vale certo la pena di rifiutare con copia di dettagli una tesi così astrusa ed inverosimile, dovuta unicamente ad un falso patriottismo: l'influenza esercitata dal Ribera sull'ambiente napoletano è una cosa troppo evidente per aver bisogno di esser nuovamente dimostrata<sup>94</sup>.

Ma esiste anche un altro grosso pomo della discordia che divide i due studiosi: il retroterra culturale di Caravaggio. Convinto che le origini dell'artista lombardo siano collocabili anche nell'ambiente controriformato romano, Voss si discosta sensibilmente dalla lettura longhiana di questo problema centrale per gli sviluppi della pittura seicentesca<sup>95</sup>. Infatti, un saggio sull'attività giovanile del Merisi (1923) e la proposta di attribuirgli un ritratto femminile d'impronta pulzoniana (1927; Fig. 19) suscitano l'incredulità dell'autore dei *Quesiti caravaggeschi*<sup>96</sup>: Longhi non riesce a farsi una ragione che un conoscitore «progredito» come Voss possa individuare nell'opera di Pulzone un punto di riferimento per l'artista lombardo, «mentre dei precedenti bresciani a noi carissimi non si rendeva conto né in bene né in male»<sup>97</sup>.

Nonostante queste discussioni, i due conoscitori fanno fronte comune quando si tratta di opporsi alle tendenze museografiche oppure alle politiche d'acquisto portate avanti dai funzionari ministeriali. Quando lancia sulle pagine di «Vita artistica» un referendum sull'acquisto imbarazzante di un presunto Lotto rivelatosi invece una copia di Gioacchino Assereto (inv. 569)<sup>98</sup>, Longhi coinvolge Voss, il quale «come “conoscitore” [...] è uno dei migliori numeri che potremmo ottenere»<sup>99</sup>. Così, nella parte conclusiva delle *Precisioni* Longhi nota la resistenza dei vertici della Galleria Borghese ad aggiornare le didascalie dei dipinti e a questo proposito menziona Voss «che negli ultimi quindici anni ha rettificato qualcuno dei tanti errori leggibili nel vecchio stato civile dei quadri borghesiani»<sup>100</sup>.

Dal canto suo, Voss legge e apprezza le *Precisioni*, tanto da scrivere a Longhi nella sua del 12 maggio 1929:

<sup>94</sup> Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 93, H. Voss, *Ciclo di tre conferenze al Museo Nacional del Prado, tenute in lingua italiana*, II: *Caravaggio e il Naturalismo*, 2-5 maggio 1923, manoscritto, cc. 10-11.

<sup>95</sup> Ancora diversi anni dopo, Longhi avrebbe parlato a questo proposito della «inane strettura controriformistica del Pulzone» (LONGHI 1994, p. XX). Per la situazione degli studi caravaggeschi nella prima metà del Novecento, con particolare riferimento al «Burlington Magazine»: N. KLAGKA, 'Caravaggiomania' in *The Burlington Magazine*, II: 1903-1951 <6 gennaio 2017>: <https://burlingtonindex.wordpress.com/2017/01/06/caravaggiomania-in-the-burlington-magazine-part-ii-1903-1951/> <3 febbraio 2026>.

<sup>96</sup> VOSS 1923 e 1927b. Lo stesso ritratto femminile è stato venduto all'asta Sotheby's New York, «Old Master Paintings», 20 maggio 2021, lotto n. 3, come «Roman artist active in the ambit of the young Caravaggio, circa 1590-1600».

<sup>97</sup> LONGHI 1928a, p. 260.

<sup>98</sup> Si vedano: A. Iommelli, scheda *La presentazione di Gesù al tempio*, copia da Assereto Gioacchino, inv. 569, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13646747> <3 febbraio 2026>; il contributo di Gulli all'interno di questo volume.

<sup>99</sup> Sono parole di Longhi tratte da una lettera a Emilio Cecchi (agosto 1927) in cui si parla del progetto «Pinacotheca» (1928-1929), citata in TOVAGLIERI 2025, p. 480. Oltre a Voss e Longhi intervengono con brevi pareri anche Adolfo Venturi, Pompeo Molmenti, Giuseppe Fiocco, Pietro Toesca, Michele Biancale, Georg Gronau e Bernard Berenson (*RISPOSTE AL REFERENDUM* 1926, p. 39).

<sup>100</sup> LONGHI 1928b, pp. 162-163.

Davanti alla molteplicità delle Sue idee e visioni, come vuole che io mi metta ad elogiarla in parte e in parte rilevarne le (eventuali) manchevolezze, se non scorrendo, le fotografie posate sul tavolo e le mani libere per sostenere contro di Lei la mia parte?<sup>101</sup>

A caldo Voss segnala nella stessa lettera a Longhi delle «manchevolezze» che riguardano la nota breve relativa all'opera di Francesco Rustici detto Rustichino<sup>102</sup>: al pittore senese, autore del *San Sebastiano curato dalle pie donne* (Fig. 20), Longhi riferisce *I quattro santi coronati* di Sant'Andrea in Vincis che Lionello Venturi aveva attribuito a Caravaggio. Voss menziona a questo proposito una notizia di Baglione riportata nel suo saggio sulla gioventù di Caravaggio dove attribuisce l'opera a Tommaso Salini<sup>103</sup>. Invece, per quanto riguarda la tela di *Olindo e Sofronia liberati da Clorinda* (Firenze, Villa la Petraia), lo studioso segnala un passo di Baldinucci che ricorda il dipinto come opera del Rustichino.

La lettura assai fruttuosa delle *Precisioni* sembra spronare Voss al punto da concludere la lettera a Longhi con l'annuncio di altri contributi borghesiani da sottoporre all'attenzione degli esperti: «“Nuove precisioni sulla R. Galleria Borghese”. Che ne pensa? Avrei anch'io qualche cosa da precisare!!»<sup>104</sup>. Nel 1932, infatti, «Vita artistica» pubblica un suo breve articolo dedicato a *L'opera giovanile di Manetti*, nel quale attribuisce al pittore senese due dipinti della Galleria Borghese: nel caso di una «gentile operina» – *Le tre Grazie* di Ventura Salimbeni (Fig. 21) – che Longhi dava a «un manierista romano sui primi anni del Seicento», la sua attribuzione a Manetti non ha convinto all'unanimità la critica posteriore<sup>105</sup>; invece nell'altro caso della tela di *Andromeda liberata da Perseo* (Fig. 22), che il duo Piancastelli e Venturi dava al Cavalier d'Arpino, mentre l'autore delle *Precisioni* pensava alla «scuola romana di primo Seicento, in particolare alla maniera di Giovanni Baglione e del suo primo periodo arpinesco», Voss mette il punto alla discussione con il ritrovamento di una traduzione grafica a opera di Bernardino Capitelli che reca la firma «Rutilius Manettus pinxit»<sup>106</sup>.

Il rapporto di collaborazione tra i due studiosi conosce, però, una vera e propria crisi in seguito alla mostra de *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi*, organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1930) e accompagnata da un catalogo a firma di Longhi e di Mayer, allora il massimo esperto di pittura spagnola. Il cosiddetto *Omaggio a Tiziano* (Fig. 23)<sup>107</sup>, da Longhi riferito al secondo soggiorno italiano di Velázquez con il beneplacito di Mayer che definisce il dipinto «uno dei più sensazionali» ritrovamenti della rassegna romana<sup>108</sup>, viene invece scartato da Amadore Porcella, che attacca Longhi dalle colonne dell'«Osservatore Romano» accusandolo d'aver messo la propria expertise al servizio del suo ricco e potente benefattore<sup>109</sup>. Piuttosto, nell'*Omaggio a Tiziano* Porcella riconosce in un primo momento «vaghe reminiscenze rubensiane», poi però propende per un'attribuzione a Luca Giordano (confermata da Giuseppe Fiocco)<sup>110</sup>. Convinto pure lui che l'opera sia l'ennesimo falso spagnolo e che l'amico Longhi questa volta sia caduto nella trappola dell'*Expertisenwesen*, Voss decide invece di approfondire la pista fiamminga e sempre nelle *Notizie* del Baldinucci si imbatte in una descrizione puntuale di una coppia di dipinti – *Il Genio della Pittura* e *Il Genio della Scultura* – realizzati da Livio Mehus, un

---

<sup>101</sup> ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino, 12 maggio 1929.

<sup>102</sup> LONGHI 1928b, p. 179.

<sup>103</sup> VOSS 1923, pp. 97-98, nota 1.

<sup>104</sup> ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino, 12 maggio 1929.

<sup>105</sup> VOSS 1932a, pp. 62-64. Si veda A. Iommelli, scheda *Le tre Grazie*, Salimbeni Ventura, inv. 527, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13645992>.

<sup>106</sup> Ivi, pp. 57-61. Si veda A. Iommelli, scheda *Andromeda liberata da Perseo*, Manetti Rutilio, inv. 004, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12743954>.

<sup>107</sup> GLI ANTICHI PITTORI SPAGNOLI 1930, pp. 31-33.

<sup>108</sup> MAYER 1930, p. 208.

<sup>109</sup> GIOMETTI 2022, pp. 136-138.

<sup>110</sup> GIOMETTI 2022, p. 137.

pittore fiammingo cresciuto alla corte dei Medici<sup>111</sup>. Nella lettera a Longhi che accompagna l'estratto del suo articolo *Zur Kritik des Velázquez-Werkes*, Voss, visibilmente imbarazzato, giustifica la scelta (ben motivata) di correggere il collega:

Le mando [...] un estratto dell'articolo nel quale ho dovuto esprimere delle vedute opposte alle Sue, circa la paternità del cosiddetto «Omaggio a Tiziano»<sup>112</sup>.

Come Lei vedrà, la mia argomentazione è diretta unicamente contro una attribuzione che per me è (ed era sin da principio) erronea, non già contro Lei. Pur dovendoLa contraddire, ho cercato di limitarmi al [...] necessario per farmi intendere, e sono convinto di essere riuscito in questo non facile intento.

Del resto ho colto un'occasione che mi si offriva di recente per riconoscere pubblicamente i servizi da Lei resi alla scienza per mezzo del suo libro sulla Galleria Borghese ed impedire così che dell'articolo Velázqueziano vengano tratte delle conclusioni erronee. Come Lei sa, il mondo è sempre disposto ad interpretazioni personali!<sup>113</sup>

In effetti, Voss non manca di riconoscere pubblicamente l'indiscusso valore delle *Precisioni*: con questo studio Longhi ha compiuto un «passo notevole», soprattutto per quanto riguarda le osservazioni su Guy François (inv. 33), Dirk van Baburen (inv. 28), Alessandro Turchi (inv. 307) e Pasquale Ottino (inv. 507)<sup>114</sup>, mentre «altri punti rimangono ancora problematici, lasciando vasto campo ad ulteriori indagini, sicché tale lavoro sembra più che altro prezioso come incitamento e come materiale di discussione»<sup>115</sup>. Però questo riconoscimento pubblico delle *Precisioni* è problematico a causa della sede editoriale scelta da Voss, trattandosi della prefazione al catalogo della Galleria Spada redatto dallo stesso Amadore Porcella<sup>116</sup>. Longhi, infatti, non gli perdona questo sgarbo, tant'è che ancora nell'inverno del 1939 esclude l'ipotesi di includere Voss tra i collaboratori de «La Critica d'Arte»: «[...] il suo orientamento critico non corrisponde al nostro», scrive a Carlo Ludovico Ragghianti, per poi aggiungere, «io non posso dimenticare che, sebbene io l'abbia sempre... risparmiato, egli ha avuto il coraggio di fare una prefazione a un libriccino sulla Galleria Spada di un certo...»<sup>117</sup>.

Alla luce di questa vicenda si spiega dunque il silenzio epistolare durato fino al 1942, quando i due si sarebbero rivisti al convegno veneziano degli storici dell'arte. Voss, che si reca in Laguna in compagnia di Hans Posse, consegna al collega italiano in maniera confidenziale una poesia in francese nella quale stigmatizza il trionfalismo dell'esercito tedesco durante l'occupazione della Francia, manifestando così un sentimento antinazista smentito, però, nei fatti dai suoi atteggiamenti conformistici assunti durante gli anni della direzione del museo di Wiesbaden (1935-1945)<sup>118</sup>. In questo modo, prima ancora di accettare insieme alla direzione della galleria di Dresda anche l'incarico come *Sonderbeauftragter* per il museo di Linz (1943-1945), Voss avvia la sua opera di riabilitazione, che sarà grandiosamente portata a termine nel 1966 con la complicità dei colleghi (tra cui Longhi, Fiocco e Vitale Bloch), che ricorderanno oltre ai meriti scientifici anche la rettitudine morale del festeggiato<sup>119</sup>. Forse gli amici e ammiratori di Voss erano all'oscuro della reale entità del suo coinvolgimento nelle politiche museali del regime nazionalsocialista. Forse preferivano non porsi il problema. È vero, però, che solo in tempi

<sup>111</sup> VOSS 1932b, pp. 38-44; VOSS 1933, p. 178. Firenze, Uffizi: inv. 1890 n. 5337 (*Genio della Scultura*); Madrid, Prado: inv. P007754 (*Genio della Pittura*).

<sup>112</sup> VOSS 1932b.

<sup>113</sup> ARL, lettera di H. Voss a R. Longhi, Berlino, 25 maggio 1932.

<sup>114</sup> LONGHI 1928b, pp. 18-29, 60-73.

<sup>115</sup> VOSS 1932c, p. XI.

<sup>116</sup> Ivi. Per la vicenda Contini-Bonacossi e la diatriba Longhi-Porcella si veda anche TOVAGLIERI 2025, p. 574.

<sup>117</sup> Lettera di R. Longhi a C.L. Ragghianti (24 dicembre 1939), citata e commentata da Emanuele Pellegrini in *QUEL CHE RESTA DI UN DIALOGO* 2020, p. 247.

<sup>118</sup> ISELT 2010, pp. 73-159.

<sup>119</sup> *HOMMAGE À HERMANN VOSS* 1966. Lo scritto di Longhi sarà ripubblicato su «Paragone» lo stesso anno (LONGHI 1994).

relativamente recenti, grazie alle ricerche d'archivio di Kathrin Iselt, è stato possibile smontare la leggenda del cosmopolita antinazista che il conoscitore tedesco è riuscito a costruire dopo la guerra<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> ISELT 2010, pp. 395-415.



Fig. 1: Hermann Voss nel parco di Villa Borghese (ottobre 1907). Norimberga Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL 332 (Voss, Hermann), ins. 138



Fig. 2: Barthel Beham (bottega), *Ritratto di Ludovico X, duca di Baviera*, 1532. Roma, Galleria Borghese, inv. 250. Foto © Galleria Borghese



Fig. 3: Andrea Sacchi, *Ritratto di monsignor Clemente Merlini*, 1630-1631 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 376. Foto © Galleria Borghese

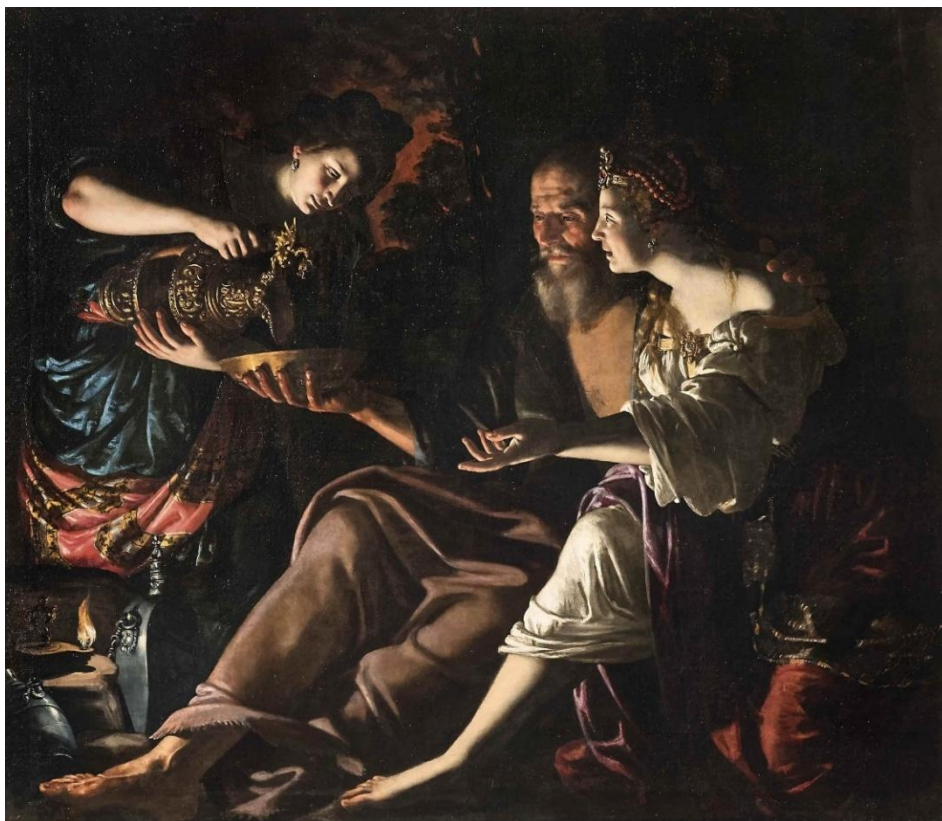


Fig. 4: Giovanni Francesco Guerrieri, *Lot e le figlie*, 1617. Roma, Galleria Borghese, inv. 45. Foto © Galleria Borghese



Fig. 5: Jusepe de' Ribera [?], *Il giudizio di Salomone*, 1609-1610 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 33. Foto © Galleria Borghese



Fig. 6: Massimo Stanzione, *Assunta*, 1630-1635 ca. Raleigh (NC), North Carolina Museum of Art, inv. GL.60.17.52



Fig. 7: Giorgio Vasari, *Natività*, 1546 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 271. Foto © Galleria Borghese



Fig. 8: Jacopo Zucchi, *La pesca del corallo (o Il regno di Anfitrite)*, 1585 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 292. Foto © Galleria Borghese



Fig. 9: Jacopo Zucchi, *Amore e Psyche*, 1589. Roma, Galleria Borghese, inv. 10. Foto © Galleria Borghese



Fig. 10: Marco Pino, *Resurrezione*, 1569 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 203. Foto © Galleria Borghese



Fig. 11: Cristoforo Roncalli detto Pomarancio (maniera di), *Sacra famiglia*, fine sec. XVI. Roma, Galleria Borghese, inv. 365. Foto © Galleria Borghese



Fig. 12: Raffaellino del Colle, *Madonna col bambino e san Giovannino*, 1530 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 320. Foto © Galleria Borghese

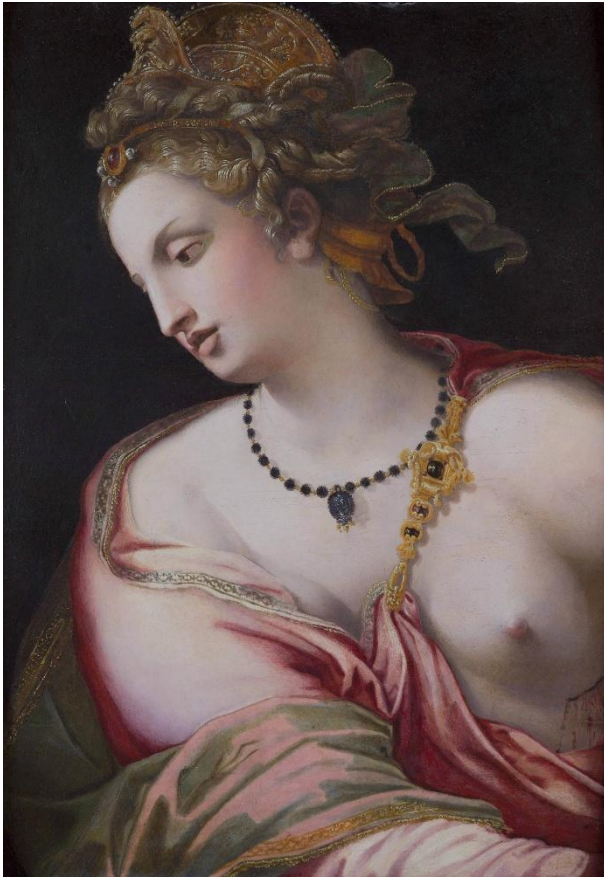


Fig. 13: Michele Tosini, *Lucrezia*, 1560-1570 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 322. Foto © Galleria Borghese



Fig. 14: Michele Tosini, *Leda*, 1560-1570 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 323. Foto © Galleria Borghese



Fig. 15: Andrea del Brescianino, *Venere con due amorini*, prima metà sec. XVI.  
Roma, Galleria Borghese, inv. 324. Foto © Galleria Borghese



Fig. 16: Caravaggio, *San Girolamo*, 1606 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 56. Foto © Galleria Borghese



Fig. 17: Gian Domenico Cerrini, *Sacra famiglia con san Giovannino*, seconda metà sec. XVII. Roma, Galleria Borghese, inv. 312. Foto © Galleria Borghese

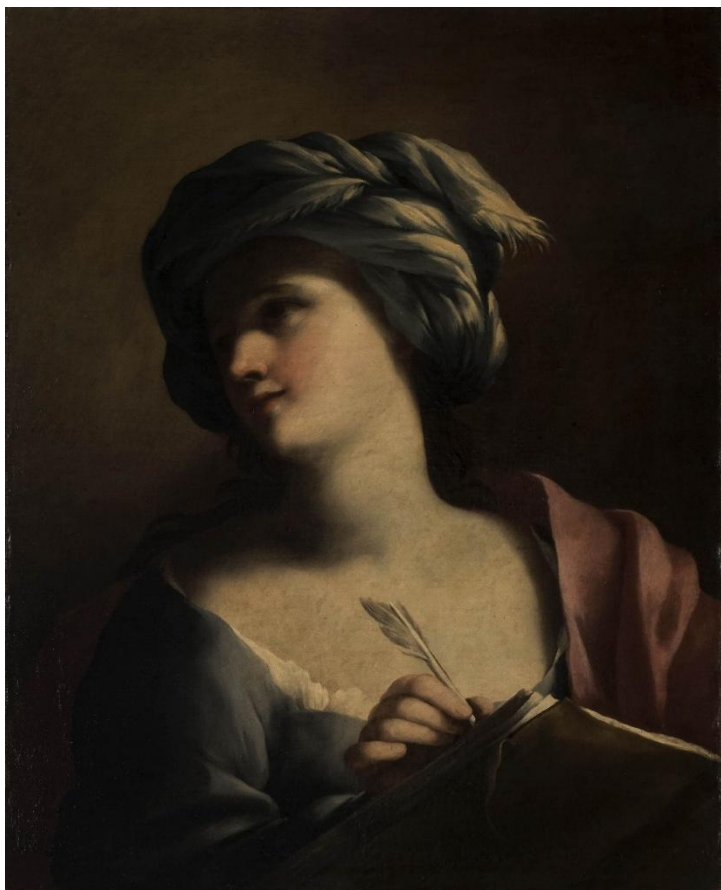


Fig. 18: Giovanni Francesco Romanelli, *Sibilla*, 1640-1650 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 51. Foto © Galleria Borghese



Fig. 19: Artista romano della cerchia del giovane Caravaggio (Ottavio Leoni?), *Ritratto di giovane donna*, 1590-1600 ca. Asta Sotheby's New York, 20/5/2021, lotto n. 3



Fig. 20: Francesco Rustici detto Rustichino, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, ante 1626. Roma, Galleria Borghese, inv. 32. Foto © Galleria Borghese



Fig. 21: Ventura Salimbeni, *Le tre Grazie*, ante 1613. Roma, Galleria Borghese, inv. 527. Foto © Galleria Borghese



Fig. 22: Rutilio Manetti, *Andromeda liberata da Perseo*, 1611-1612 ca. Roma, Galleria Borghese, inv. 4. Foto © Galleria Borghese



Fig. 23: Livio Mehus, *Il Genio della Pittura*, 1650 ca. Madrid, Museo del Prado, inv. P 7754

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1984

G. AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria: Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitario*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», XXIII, 1984, pp. 45-72.

AGOSTI 1987

G. AGOSTI, *Giovanni Morelli in Galleria Borghese: un tentativo di lettura di un saggio critico di Ivan Lermolieff*, in *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Studi e ricerche*, a cura di H. Ebert, Bergamo 1987, pp. 55-108.

BREDEKAMP 2000

H. BREDEKAMP, *Der Manierismus: zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in *Manier und Manierismus*, a cura di W. Braungart, Tübinga 2000, pp. 109-129.

CAMPOREALE 2004

E. CAMPOREALE, *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», LV, 2004, pp. 45-126.

CONTICELLI 2024

V. CONTICELLI, *Lo studiolo di Francesco I: arte, storia e significati*, Milano 2024.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Hermann Voss – Die Malerei des Barock in Rom, 1924*, in *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 32-42.

DILLY 1979

H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francoforte 1979.

DR. HERMANN VOSS 1928

*Dr. Hermann Voss to lecture at Detroit Museum*, «The Art News», XXVI, 20, 18 febbraio 1928.

FRIEDLÄNDER 1908

M. FRIEDLÄNDER, Recensione a *Hermann Voß. Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXI, 1908, pp. 392-394.

FRIEDLÄNDER 1921

M.J. FRIEDLÄNDER, *Über das Expertisenwesen*, «Jahrbuch für Kunstsammler», I, 1921, pp. 7-10.

FRIEDLÄNDER 1928

W. FRIEDLÄNDER, Recensione a *Hermann Voß: Die Malerei des Barock in Rom (Berlin, Propyläen-Verlag 1925 [sic])*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLIX, 1928, pp. 138-146.

GIACOMINI 2025

F. GIACOMINI, *I destini della collezione Borghese: acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2025.

GIOMETTI 2022

C. GIOMETTI, *Roma 1930 e poi Firenze: Roberto Longhi, Alessandro Contini Bonacossi e la mostra de «Gli antichi pittori spagnoli»*, in *Mostre d'arte e cultura straniera a Firenze nella prima metà del Novecento*, a cura di C. Giometti e R. Origlia, Pisa 2022, pp. 127-150.

GLI ANTICHI PITTORI SPAGNOLI 1930

*Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini-Bonacossi: catalogo critico*, a cura di R. Longhi e A.L. Mayer, Roma 1930.

GOLZIO 1927

V. GOLZIO, Recensione a Hermann Voss: *Die Malerei des Barock in Rom* (Berlin, Propyläen-Verlag 1925 [sic]), «L'Arte», XXX, 1927, pp. 97-100.

GRAUTOFF 1920

O. GRAUTOFF, *Die Sammlung Platky in Leipzig*, «Der Kunstwanderer», I, August 1920, pp. 451-453.

GULLI 2026

C. GULLI, *Le prime acquisizioni per la Galleria Borghese (1891-1912)*, «Journal of the History of Collections», 2026 (in corso di stampa).

HELLWIG 2005

K. HELLWIG, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlino 2005.

HOMMAGE À HERMANN VOSS 1966

*Hommage à Hermann Voss*, a cura di V. Bloch e G. Ewald, Strasburgo 1966.

ISELT 2010

K. ISELT, «Sonderbeauftragter des Führers»: *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Colonia - Weimar - Vienna 2010.

ITALIENISCHE MALEREI 1927

*Italianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts: Ausstellung aus Berliner Besitz*, catalogo della mostra (Berlin, Antiquitätenhaus Wertheim; maggio-giugno 1927), a cura di H. Voss, Berlino 1927.

I CONOSCITORI TEDESCHI 2018

*I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018.

JAHN RUSCONI 1902

A. JAHN RUSCONI, *Il museo e la villa Borghese*, «Emporium», XV, 89, 1902, pp. 345-367.

LEONARDI 2022

A. LEONARDI, *Firenze 1911-1922: la pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Firenze 2022.

LONGHI 1915

R. LONGHI, «Battistello», «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 58-75, 120-137.

LONGHI 1916

R. LONGHI, *Gentileschi, padre e figlia*, «L'Arte», XIX, 1916, pp. 245-314.

LONGHI 1920

R. LONGHI, Recensione a *Heinrich Bergner: Das barocke Rom (Leipzig, Seemann 1914)*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XXIII, 1920, p. 89.

LONGHI 1928a

R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi*, «Pinacotheca», I, 1928, pp. 17-33, 258-320.

LONGHI 1928b

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

LONGHI 1951

R. LONGHI, Recensione a *P. Barocchi: 'Il Rosso Fiorentino'. Roma, Gismondi, 1950*, «Paragone», II, 13, 1951, pp. 58-62.

LONGHI 1994

R. LONGHI, *Hermann Voss e la pittura italiana (1966)*, in VOSS/ABBATE 1994, pp. XVII-XXIV.

MAYER 1924-1925

A.L. MAYER, *Zum Werk von Velázquez und Murillo*, «Zeitschrift für bildende Kunst», LVIII, 1924-25, pp. 24-26.

MAYER 1930

A.L. MAYER, *Zur Ausstellung der spanischen Gemälde des Grafen Contini in Rom*, «Pantheon», V, 1930, pp. 203-208.

MAZZOCCA 1975

F. MAZZOCCA, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», V, 1975, 2, pp. 837-901.

MICELI 2006

C. MICELI, *Hermann Voss. Lettere da Lipsia*, «L'uomo nero», III, 4-5, 2006, pp. 35-57.

MICELI 2018

C. MICELI, *Hermann Voss (1884-1969) e la riapertura del Kunsthistorisches Institut di Firenze dopo la prima guerra mondiale*, in I CONOSCITORI TEDESCHI 2018, pp. 443-456.

MORACHIOLI 2023

S. MORACHIOLI, *La «scomparsa» di Morelli. Sfortuna critica di un grande pittore ottocentesco (1915-1961)*, in *Domenico Morelli e il suo pubblico: indagini sulla critica d'arte tra Otto e Novecento*, a cura di A. Auf der Heyde e S. Di Bella, numero monografico di «Predella», 27, 2023, pp. 159-178.

MOSTRA DELL'ANTICA ARTE SENESE 1904

*Mostra dell'antica arte senese: aprile-agosto 1904*, catalogo generale illustrato, a cura di C. Ricci, Siena 1904.

MUCCIANTE-POLICICCHIO-STILLITANO 2019

F. MUCCIANTE, G. POLICICCHIO, M. STILLITANO, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento: rilettura e riscoperta di uno stile: il Barocco*, in *Mostre a Firenze 1911-1942: nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. Giometti, Pisa 2019, pp. 41-56.

OFFICINA 2025

*Officina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco*, a cura di M.B. Failla e S. Quagliaroli, Genova 2025.

PREVITALI 1981

G. PREVITALI, *Ritratti critici di contemporanei: Roberto Longhi*, «Belfagor», XXXVI, 1981, 2, pp. 159-186.

QUEL CHE RESTA DI UN DIALOGO 2020

*Quel che resta di un dialogo: Longhi e Ragghianti, lettere 1935-1953*, a cura di E. Pellegrini, Roma 2020.

RISPOSTE AL REFERENDUM 1926

*Risposte al referendum*, con interventi di A. Venturi, P. Molmenti, R. Longhi, G. Fiocco, P. Toesca, M. Biancale, G. Gronau, H. Voss, B. Berenson, «Vita artistica», I, 1926, pp. 37-40.

ROBINSON 1907

J.C. ROBINSON, *The Early Works of Velazquez. III: The Altar-Piece of Loeches*, «The Burlington Magazine», XI, 53, 1907, pp. 318-321, 325.

SORDINI 1909

G. SORDINI, *Di Archita Ricci pittore urbinato*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XII, 5, 1909, pp. 371-374.

THE SCAMMON LECTURES 1931

*The Scammon Lectures for 1931: «An introduction to Baroque painting in Italy» by Dr. Hermann Voss*, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, «Bulletin of the Art Institute of Chicago», XXV, 2, 1931, p. 28.

TOMASELLA 2018

G. TOMASELLA, *Il conoscitore d'arte secondo Max Jacob Friedländer (1867-1958)*, in *I CONOSCITORI TEDESCHI* 2018, pp. 337-348.

TOVAGLIERI 2025

T. TOVAGLIERI, *Roberto Longhi: il mito del più grande storico dell'arte del Novecento*, Milano 2025.

VENTURI 1893

A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

VENTURI 1909

L. VENTURI, *Note sulla galleria Borghese*, «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XII, 1, 1909, pp. 31-50.

VOSS 1906

H. VOSS, *Ueber Wolf Huber als Maler und einige Meister des Donaustiles*, Lipsia 1906.

VOSS 1907

H. VOSS, *Der Ursprung des Donaustiles: ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei*, Lipsia 1907.

VOSS 1908a

H. VOSS, *Einige unbekannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n.s., XIX, 1908, pp. 282-286.

VOSS 1908b

H. VOSS, *Zwei unbekannte Werke des Veit Stosch in Florentiner Kirchen*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXIX, 1908, pp. 20-29.

VOSS 1908c

H. VOSS, *Eine Madonnenstatuette des Veit Stoss im South Kensington Museum*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXI, 1908, pp. 528-530.

VOSS 1908d

H. VOSS, *Charakterköpfe des Seicento. I: Massimo Stanzioni*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, pp. 266-274.

VOSS 1908e

H. VOSS, *Charakterköpfe des Seicento. II: Eine Studie zur sizilischen Malerei*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908, pp. 987-999.

VOSS 1909

H. VOSS, *Charakterköpfe des Seicento. III: Der Meister des sterbenden Cato*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», II, 1909, pp. 108-115.

VOSS 1910a

H. VOSS, *Berninis Fontänen*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXXI, 1910, pp. 99-129.

VOSS 1910b

H. VOSS, *Über Berninis Jugendentwicklung*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 1910, pp. 383-389.

VOSS 1910c

H. VOSS, *Wer ist der Meister des sogen. Alessandro del Borro im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum?*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 1910, pp. 18-24.

VOSS 1910d

H. VOSS, *Die falschen Spanier*, «Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers», II, 1910, pp. 5-11.

VOSS 1910-1911

H. VOSS, *Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII, 1910, pp. 212-221; XXXIV, 1911, pp. 119-125.

VOSS 1911

H. VOSS, *Eine Grünewald-Fälschung des 17. Jahrhunderts*, «Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers», III, 1911, pp. 917-919.

VOSS 1912

H. VOSS, *Antonio Amorosi, der falsche Spanier*, «Der Cicerone», IV, 12, 1912, pp. 461-468.

VOSS 1913a

H. VOSS, *Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos*, «Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen», XXXIV, 1913, pp. 297-320.

VOSS 1913b

H. VOSS, *Jacopo Zucchi, ein vergessener Meister der florentinisch-römischen Spätrenaissance*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n.s. XXIV, 7, 1913, pp. 151-162.

VOSS 1914-1915

H. VOSS, *Georges du Mesnil de la Tour*, «Archiv für Kunstgeschichte», II, 1914-1915, tavv. 121-123.

VOSS 1920a

H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino 1920.

VOSS 1920b

H. VOSS, «Künstlergeschichte» oder «Kunstgeschichte ohne Namen»? *Entgegnung an Heinrich Wölfflin*, «Kunstchronik», 22, 27 febbraio 1920, pp. 435-438.

VOSS 1922a

H. VOSS, *Die Ausstellung der italienischen Seicento- und Settecento-Malerei in Florenz*, «Kunstchronik», 39, 23 giugno 1922, pp. 631-635.

VOSS 1922b

H. VOSS, *Caravaggio's «Amor als Sieger» und Bagliones «Himmlische und Irdische Liebe»*, «Berliner Museen», XLIII, 5-6, 1922, pp. 60-64.

VOSS 1923

H. VOSS, *Caravaggios Frühzeit: Beiträge zur Kritik seiner Werke und seiner Entwicklung*, «Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen», XLIV, 1923, pp. 73-98.

VOSS 1924

H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924.

VOSS 1926

H. VOSS, *Irrwege deutscher Museumspolitik*, «Der Kunstwanderer», marzo 1926, pp. 269-272.

VOSS 1927a

H. VOSS, *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellung aus Berliner Besitz*, «Der Kunstwanderer», IX, 1927, 1-2, pp. 412-414.

VOSS 1927b

H. VOSS, *An unknown early work by Caravaggio*, «The Burlington Magazine», LI, 295, 1927, pp. 180-183, 187.

VOSS 1927c

H. VOSS, *Die Neuordnung der italienischen Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, «Der Kunstwanderer», giugno 1926, pp. 397-400.

VOSS 1928a

H. VOSS, *Georges Du Mesnil de la Tour. A forgotten French master of the Seventeenth Century*, «Art in America», XVII, 1928, pp. 40-45.

VOSS 1928b

H. VOSS, *Amerikanische Eindrücke*, «Der Kunstwanderer», giugno 1928, pp. 417-419.

VOSS 1932a

H. VOSS, *L'opera giovanile di Rutilio Manetti*, «Vita Artistica», III, 1932, pp. 57-68.

VOSS 1932b

H. VOSS, *Zur Kritik des Velázquez-Werkes*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», LIII, 1932, pp. 38-56.

VOSS 1932c

H. VOSS, *Prefazione*, in A. Porcella, *Le pitture della Galleria Spada di Roma*, Roma 1932, pp. IX-XIII.

VOSS 1933

H. VOSS, *Quellenforschung und Stilkritik: eine praktische Methodik mit Beispielen aus der spätitalienischen Malerei*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», II, 1933, pp. 176-206.

VOSS 1953-1954

H. VOSS, *François Boucher's early development*, «The Burlington Magazine», XCV, 1953, pp. 81-93; XCVI, 1954, pp. 206-210.

VOSS 1965

H. VOSS, *Ueber kunstgeschichtliche Entdeckungen*, «Neue Zürcher Zeitung», 24 gennaio 1965, pp. 4-5.

VOSS/ABBATE 1994

H. VOSS, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze* (1920), a cura di F. ABBATE, con un saggio di R. Longhi, note filologiche di F. de Luca e C. Restaino, traduzione di R. Zeni, Roma 1994.

VOSS/DE MARCHI 1999

H. VOSS, *La pittura del Barocco a Roma*, a cura di A. DE MARCHI, Vicenza 1999.

WITTKOWER 1958

R. WITTKOWER, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth 1958.

WÖLFFLIN 1920a

H. WÖLFFLIN, *In eigener Sache: zur vierten Auflage meiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe»*, «Kunstchronik», 20, 13 febbraio 1920, pp. 397-399.

WÖLFFLIN 1920b

H. WÖLFFLIN, *Qui tacet consentire vedetur*, «Kunstchronik», 23, 5 marzo 1920, p. 457.

WÖLFFLIN 1921

H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Monaco 1921 (quinta edizione; originale 1915).

## ABSTRACT

L'autore analizza gli scritti, apparsi tra il 1908 e il 1932, nei quali Hermann Voss (1884-1969) discute opere della Galleria Borghese. Si tratta, nella quasi totalità dei casi, di pittura italiana 'dei secoli tardi' – il campo d'indagine nel quale Voss occupa un ruolo pionieristico non solo per la precocità dei suoi primi lavori, ma anche per la metodologia storico-filologica adottata. Negli anni Venti del secolo XX lo studioso tedesco si profila come un interlocutore privilegiato di Roberto Longhi, allora alle prese con la redazione delle *Precisioni* (1928). Gli scritti di entrambi gli studiosi e le lettere inedite di Voss inviate a Longhi restituiscono l'immagine vivacemente dialettica, talvolta polemica del sodalizio di lavoro tra i massimi studiosi di pittura seicentesca.

The author examines studies published between 1908 and 1932 in which Hermann Voss (1884–1969) discusses works from the Galleria Borghese. These studies deal almost exclusively with 'late Italian' painting, a field of research in which Voss played a pioneering role, both because of the early date and because of the historical-philological method he applied. In the 1920s, the German art historian was a kind of 'sparring partner' for his ambitious colleague Roberto Longhi (1890-1970), who dealt intensively with the collections of the Galleria Borghese in the context of *Precisioni* (1928). The writings of both scholars and Voss's unpublished letters to Longhi convey a lively, sometimes polemical picture of the working relationship between the two most important experts on 17th-century European painting of their time.

Der Autor untersucht die im Zeitraum 1908-1932 publizierten Studien, in denen Hermann Voss (1884-1969) Werke der Galleria Borghese bespricht. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um 'spätitalienische' Malerei, d.h. um ein Forschungsgebiet, auf dem Voss sowohl aufgrund des frühen Zeitpunktes als auch aufgrund der von ihm angewandten historisch-philologischen Methode eine Vorreiterrolle einnimmt. In den 1920er Jahren ist der deutsche Kunsthistoriker eine Art 'Sparringspartner' für seinen ambitionierten Kollegen Roberto Longhi (1890-1970), der sich im Rahmen der *Precisioni* (1928) eindringlich mit den Sammlungen der Galleria Borghese beschäftigt. Die Schriften beider Wissenschaftler und die unveröffentlichten Briefe von Voss an Longhi vermitteln ein lebhaftes, zuweilen polemisches Bild von der Arbeitsbeziehung zwischen den beiden für ihre Zeit wichtigsten Kennern der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts.