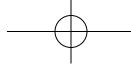


Gian Maria Varanini
Tra metodo storico e storia delle arti.
Percorsi di formazione tra Otto e Novecento in area veneta.

[A stampa in *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908 / 2007-2008*. Atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di Fabrizio Crivello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 19-46 © dell'autore - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].



Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Otto e Novecento

GIAN MARIA VARANINI

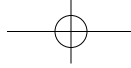
1. L'episodio che è oggetto della celebrazione centenaria odierna si colloca com'è ben noto a uno snodo cruciale per gli studi storici e storico-artistici in Italia. Alle origini degli specialismi storiografici, alla nascita di prospettive disciplinari che hanno segnato e continuano a segnare sino a oggi la ricerca e l'insegnamento in Italia, fu dedicato una quindicina d'anni fa un fascicolo di *Quaderni storici*, curato da Enrico Artifoni e Angelo Torre, nel quale Monica Aldi propose un intervento proprio sull'insegnamento della storia dell'arte e sul caso specifico di Toesca a Torino¹.

Il tema non è nuovo dunque, tanto più che in questi ultimi anni la ricerca sulle origini otto-novecentesche della disciplina ha notevolmente progredito, sia sotto il profilo della esplorazione delle fonti documentarie (con l'inventariazione di archivi e di epistolari), sia sotto il profilo della riflessione critica (con ricerche numerose e significative, delle quali è impossibile dare in questa sede un quadro esauriente anche solo limitandosi agli studiosi dei quali si tratta in questa nota)². L'attenzione alle interferenze e alla comunanza di percorsi tra storici e storici dell'arte in Italia tra Ottocento e Novecento è stata invece un po' meno intensa dalla parte degli storici della storiografia e della cultura letteraria; anche se ci sono stati (mi limito a menzionare due studiosi significa-

Ringrazio Enrico Artifoni, Fabrizio Crivello, Paola Marini, Mauro Moretti, Giuliana Tomasella.

¹ M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino*, in *Storie di storia. Erudizione e specialismi in Italia*, a cura di E. ARTIFONI, A. TORRE (= *Quaderni storici*, XXVIII [1993], fasc. n. 82), pp. 99-124.

² Riguardo alla figura cruciale di Adolfo Venturi e alle questioni toccate in questo saggio, oltre all'importante monografia di G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'Università 1880-1940*, Venezia, 1996 (Saggi Marsilio), e a M. MORETTI, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla 'carriera' di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della storia dell'arte in Italia*, in *Archivio di Adolfo Venturi*, 4 (*Incontri venturiani*), a cura di G. AGOSTI, Pisa, 1995, pp. 41-99, va ricordato naturalmente il volume *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'ONOFRIO, Modena, 2008, del quale segnaleremo via via alcuni contributi.



tivi di questo versante non strettamente storico-artistico, ma attentissimi all'ambiente culturale che qui interessa) importanti contributi, tra gli altri, di Mauro Moretti che ha dedicato molta attenzione agli aspetti accademici e all'insegnamento universitario, e di Alberto Brambilla che ha studiato a fondo un personaggio significativo come Francesco Novati³.

In questo contesto, ho cercato dunque di seguire, in particolare, i percorsi di chi, tra gli storici o i letterati attivi tra Ottocento e Novecento, ha manifestato sensibilità spiccata per le arti figurative – con un profilo culturale in certi casi e per un certo periodo in tutto e per tutto coincidente con quello di chi si avviava alla specializzazione storico artistica –; e ha successivamente interrotto, definitivamente o temporaneamente, questo itinerario. Esemplicherò prevalentemente con alcuni personaggi legati (per l'estrazione geografica oppure per le vicende della carriera) all'area veneta.

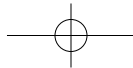
Allo scopo, inoltre, di documentare ulteriormente la ricchezza degli scambi culturali che senza steccati disciplinari si aprivano, in quella felice stagione della cultura e della Università italiana, tra studiosi di diverse sensibilità, ripresento in appendice, con alcune modifiche, l'illustrazione delle lettere indirizzate da Pietro Toesca tra il 1903 e il 1917 – dunque, prima e durante il suo insegnamento torinese – a Giuseppe Fraccaroli, docente di Letteratura greca alla facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Torino e suo maestro diretto degli anni universitari⁴.

2. Nel 1907, a 22 anni, Lionello Venturi pubblicava l'acerbo volume sulle *Origini della pittura veneziana*, col quale aveva partecipato a un concorso bandito dall'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, in concorrenza con Laudedeo Testi. La vicenda, che ebbe lunghi strascichi critici e giudiziari, è stata di recente studiata in modo esemplare da Giuliana Tomasella⁵. Dal punto

³ Cfr. ad esempio il *Carteggio Croce-Novati*, a cura di A. BRAMBILLA, Bologna, 1999. L'introduzione è stata riproposta in A. BRAMBILLA, *Professori, filosofi, poeti. Storia e letteratura fra Otto e Novecento*, Pisa, 2003 (Accademia lucchese di Scienze lettere e arti. Saggi e ricerche, 3).

⁴ Già pubblicate in una sede eccentrica rispetto alla prospettiva della storia della critica d'arte: G.M. VARANINI, *Appunti dal carteggio di Giuseppe Fraccaroli*, in *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918). Letteratura, filologia e scuola fra Otto e Novecento*, Atti del convegno, a cura di A. CAVARZERE, G.M. VARANINI, Trento, 2000 (Labirinti, 45), pp. 150-151 e 175-183.

⁵ G. TOMASELLA, *Dibattiti fra eruditi e nuovi critici intorno all'arte veneta nei primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra **connoisseurship** e conservazione*, Atti del convegno, in corso di stampa. Ringrazio l'autrice per avermi consentito di leggere e di utilizzare il suo contributo, in corso di stam-



di vista dell'*iter* formativo, la decisione di partecipare a questo concorso comportò per Venturi l'interruzione degli studi di storia sociale del Rinascimento veneziano, dedicati alle compagnie giovanili del patriziato; la tesi sulla *Compagnia della Calza* l'avrebbe discussa solo due anni dopo, a Roma, con Giovanni Monticolo⁶. Si trattò di una decisione brusca, forse motivata anche dalla consistenza del premio in denaro. In una recensione uscita significativamente sull'*Archivio storico italiano* (una delle sedi più prestigiose della ricerca storica italiana⁷) Georg Gronau scrisse senza giri di parole: «Ho avuto l'impressione che egli si sia fatto specialista della pittura veneta all'annuncio del concorso bandito»⁸. Ma la richiamo qui perché la dedica di Lionello a Adolfo svela una pienissima dipendenza dal padre, e fa una esplicita confessione: «a lui debbo se ho preso a studiare la pittura veneziana, se ho imparato a vedere»⁹.

Può apparire banale, e anzi sicuramente lo è, ma questo è uno dei punti centrali di questo intervento. Lionello Venturi, che sino ad allora (salvo qualche slancio adolescenziale¹⁰) non era orientato alla storia dell'arte bensì alla storia della società e della cultura, a un certo punto «impara a vedere». Ma come avviene che almeno alcuni degli storici che tra Otto e Novecento si occupano in contesti locali di testimonianze pittoriche, e di scultura medievale, 'sanno' vedere, hanno l'occhio felice, sono in grado di fare valutazioni di qualità? E l'altro aspetto, che questo episodio che ho preso a pretesto c'insegna, sta evidentemente nella radicale differenza di metodo tra le due opere menzionate: la *Storia della pittura veneziana* di Testi, compilazione di uno studioso maturo che rappresenta «il tipico e tardivo frutto della scuola storica intesa tuttavia nell'accezione più ristretta, appiattita sul culto del documento, convinta della subalternità dell'occhio»¹¹, e l'interpretare anche letterariamente

pa già al momento dello svolgimento del seminario torinese dell'ottobre 2008. Ricorda brevemente la vicenda anche AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), p. 184; più in generale, la questione dei concorsi e premi per pubblicazioni andrebbe riesaminata nel suo insieme, nel quadro dell'organizzazione della ricerca umanistica ai primi del Novecento (per un cenno ulteriore cfr. qui sotto alla nota 14 e testo corrispondente).

⁶ AGOSTI, *ibid.*, p. 184.

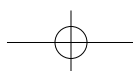
⁷ Sul punto specifico della presenza di saggi e recensioni storico-artistiche sulle riviste storiche in questi anni, cfr. sotto il testo corrispondente alla nota 34.

⁸ AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), p. 184 nota 77; TOMASELLA, *Dibattiti tra eruditi e nuovi critici* cit. (nota 5), testo corrispondente alla nota 39.

⁹ Citato da TOMASELLA, *ibid.*, testo corrispondente alla nota 14.

¹⁰ Ne riferisce il padre in una lettera del 1924 (AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. [nota 2], p. 168).

¹¹ TOMASELLA, *Dibattiti tra eruditi e nuovi critici* cit. (nota 5), testo corrispondente a nota 000.



elegante di Lionello, debitore di Adolfo Venturi ma anche di Morelli. Come si pongono, tra queste due posizioni, gli studiosi formati all'erudizione storica e letteraria che affrontano lo studio delle testimonianze figurative?

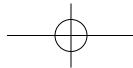
Il caso di Lionello Venturi che alterna la frequentazione per motivi familiari con le cose artistiche alla scuola di un roccioso e antiquato erudito come Monticolo (decisamente alieno da qualsiasi testimonianza storica che fosse diversa da una pergamena o un manoscritto), per poi convertirsi nuovamente e definitivamente alla storia dell'arte, non è isolato. All'inverso, taluni storici della politica, delle istituzioni, della società in vario modo, in momenti diversi del loro *iter* formativo, acquisiscono, manifestano, abbandonano quella sensibilità alla storia della pittura, della scultura, della miniatura, dell'architettura che per qualche tempo aveva fatto parte del loro bagaglio.

È ovvio che l'attenzione alle testimonianze delle arti figurative poté passare attraverso la formazione accademica e l'insegnamento universitario, pur se 'extradisciplinare'. Nella sua monografia su Venturi, proprio nel paragrafo dedicato a Toesca Agosti parla di «interesse per le testimonianze figurative che si era diffuso tra i rappresentanti universitari della cosiddetta cultura storica, almeno a Torino con Renier e a Milano con Novati»¹². L'accostamento è necessariamente sbrigativo: ma va subito detto che nella sensibilità alla storia delle arti c'è una certa differenza tra i due docenti di «Letterature neolatine» (titolatura, questa, che individuava la cattedra di Renier). Figura centrale, com'è noto, della «scuola storica»¹³, Renier manifestò piuttosto precocemente interessi per il rapporto tra arte e letteratura¹⁴, fu disposto ad aprire a studi at-

¹² AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), p. 165.

¹³ Sulla quale cfr. la recente riedizione, molto ampliata, del volume di G. Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia*, Pisa, 2008² (1^a ed. Bologna, 1990).

¹⁴ G. ROMANO, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, 1998, pp. 1-21 (*Pietro Toesca a Torino*), p. 19 nota 38; e cfr. R. RENIER, *Il tipo estetico della donna nel medioevo*, Ancona, 1885, pp. 155-162 (si tratta di un capitolo sulle «arti del disegno»; devo questa segnalazione a Enrico Artifoni, che ringrazio). Riguardo agli interessi di Renier, va peraltro segnalato il suo disparere con Cipolla e De Sanctis, nel 1907, a proposito del premio Gautieri (il noto importante riconoscimento scientifico concesso dall'Accademia delle scienze di Torino), che egli voleva assegnare ai *Martiri di Belfiore* di Alessandro Luzio, anziché alla *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, del valore fondante della quale i due storici appaiono maggiormente consapevoli. Cfr. G.M. VARANINI, *Gaetano De Sanctis e Carlo Cipolla. Appunti dal carteggio*, in *Est enim ille flos Italiae... Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Atti delle Giornate di studio in onore di Ezio Buchi (Verona 30 novembre – 1° dicembre 2006), a cura di P. BASSO, A. BUONOPANE, A. CAVARZERE, S.



tenti alle arti figurative il “suo” *Giornale storico della letteratura italiana*¹⁵ e fu correlatore della tesi del Toesca nel 1900; e si può qui aggiungere che quanto a sensibilità per le arti figurative, nella facoltà torinese di quegli anni contano altrettanto Carlo Cipolla¹⁶ e soprattutto Giuseppe Fraccaroli¹⁷. Ma è vero comunque che su questo asse tra Torino e Milano, tra la facoltà di Lettere subalpina e l'Accademia scientifico-letteraria della città lombarda, si snodano esperienze molto importanti nella prospettiva che qui interessa. E Novati, oltre a coltivare genuini personali interessi per pittori certo non banali e accomunati da un tratto «visionario e irrazionale», come Hieronymus Bosch e il contemporaneo Arnold Böcklin¹⁸, oltre a svolgere ricerche di prima mano poi raccolte in *Freschi e minii del Dugento*¹⁹, ebbe ancor più di Renier e dei torinesi una precisa strategia in ordine al radicamento universitario della storia dell'arte. Lo teorizzò infatti sin dal 1898, anche se come ha ricordato Monica Aldi, citando il suo articolo programmatico *Le Università e l'insegnamento della storia dell'arte sulla Perseveranza*, egli concepiva tale insegnamento come sussidio per «il medievista» (cioè lo studioso di letteratura medievale) e lo storico, isti-

PESAVENTO MATTIOLI, Verona, 2008, p. 588 nota 9 (anche in www.retimedievali.it, all'indirizzo (<http://centri.univr.it/RM/biblioteca/scaffale/v.htm#Gian%20Maria%20Varanini>)).

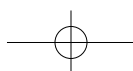
¹⁵ Del quale Novati fu condirettore (A. LIMENTANI, *Francesco Novati condirettore del «Giornale storico»*, in *Cent'anni di «Giornale storico della letteratura italiana»*, Atti del Convegno, Torino 5-6-7 dicembre 1983, Torino, 1985, pp. 188-213 [ristampato, col titolo *Novati tra positivismo e Liberty*, in A. LIMENTANI, *Alle origini della filologia romanza*, a cura di M. MANCINI, Parma, 1991 (Nuovi saggi, 68), con ricca bibliografia novatiana]), ma l'influenza di Renier sulla rivista, che aveva sede a Torino, fu di gran lunga superiore. Per le varie relazioni tra questi studiosi cfr. anche gli interventi di A. BRAMBILLA, *Cipolla, Renier e Novati*, in *Carlo Cipolla e la storiografia italiana tra Otto e Novecento*, Atti del convegno, a cura di G.M. VARANINI, Verona, 1994, pp. 111 ss., e Novati (e Renier) tra Carducci e Ascoli, in A. BRAMBILLA, *Appunti su Graziadio Isaia Ascoli. Materiali per la storia di un intellettuale*, Gorizia, 1996 (Collana di Storia e documentazione, 3), pp. 155 ss.

¹⁶ Sul quale cfr. *Carlo Cipolla e la storiografia italiana tra Otto e Novecento*, citato alla nota precedente, e in particolare per il lungo insegnamento a Torino E. ARTIFONI, *Carlo Cipolla storico del medioevo: gli anni torinesi*, pp. 3-31; ma per la sua sensibilità nella prospettiva che qui interessa cfr. sotto il testo corrispondente alla nota 36 e ss.

¹⁷ Per il quale cfr. sotto il testo corrispondente alle note 28 ss. e 55-82.

¹⁸ BRAMBILLA, *Introduzione*, in *Carteggio Croce-Novati* cit. (nota 3), pp. IX-X.

¹⁹ Milano, 1908. Per l'apparato illustrativo di questo volume dal titolo non casuale, ROMANO, *Storie dell'arte* cit. (nota 14), ipotizza una consulenza di Toesca (p. 13 nota 21).



tuendo tra la storia dell'arte e la sua disciplina un rapporto analogo a quello esistente tra archeologia e filologia classica²⁰.

In quegli anni, lo studioso cremonese ebbe tra i suoi allievi diretti Gino Fogolari, che fu la sua "prima scelta" in quanto possibile futuro docente di storia dell'arte, prima che comparisse sulla scena Toesca. Sono evidenti, e non si spengono immediatamente negli anni successivi, tracce dell'insegnamento di Novati nella prima fase dell'attività scientifica di Fogolari, che svolge approfondite indagini su manoscritti illustrati e miniati (come il *Tacuinum sanitatis* della Casanatense, o lo studio sulle figure degli scacchi nel trattato di Paolino minorita, edito nella miscellanea per le nozze di Hermanin, e altro ancora), e come Toesca si occupa di trattatistica storico-artistica²¹.

Dopo la laurea e dopo un anno di specializzazione in letteratura a Firenze, Fogolari fu dal 1900 al 1902 borsista insieme con Toesca presso Adolfo Venturi, al quale si indirizza appunto come un laureato in lettere, con un bagaglio ridottissimo, per non dire nullo, quanto a formazione storico artistica. Scriverà Fogolari con semplicità a Novati in quei mesi:

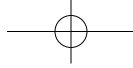
[*seguendo*] con grande amore le lezioni e le private conferenze del professor Venturi... mi compiaccio d'andar ogni giorno più formandomi con lo studio di tante opere una certa prudente sicurezza nel giudicare delle varie scuole e delle diverse mani degli artisti.

È la testimonianza di un passaggio in atto, dell'educarsi a una pratica che prevede «la necessità di un'aderenza primaria ai testi figurativi, che privilegia la storia delle forme e dello stile e che ha nel momento attributivo il suo culmine». Fogolari si impegnò diligentemente: studiò i pittori che Adolfo Venturi gli suggerì, come il veronese Cristoforo Scacco, e una lunga serie di recensioni sull'«Arte» (tra gli altri a Wickhoff e Warburg) sono prova dei suoi progressi veloci, frutto di una indubbia brillantezza d'ingegno e anche felicità di scrittura, e complessivamente di una capacità di giudizio che subito mise a frutto negli anni successivi. Per l'espressa designazione di Adolfo Venturi, egli fu infatti posposto proprio a Toesca (che a differenza di Fogolari era libero docente), e proprio per l'insegnamento all'Accademia milanese che inizialmente Novati aveva ipotizzato per lui²². Fogolari, che si era autocandidato, se ne lamenta in

²⁰ ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte* cit. (nota 1), pp. 101-102.

²¹ Per questo specifico aspetto, e per tutto quanto riguarda Fogolari se non diversamente specificato, cfr. G.M. VARANINI, T. FRANCO, "Bella Venezia, non ti lascio più". *Formazione e carriera di Gino Fogolari sino al 1910*, in *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di G. TOMASELLA, Rovereto, 2008, pp. 153-170. Su Fogolari cfr. anche G. MANIERI ELIA, *Gino Fogolari*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, 2007, pp. 258-265.

²² ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte* cit. (nota 1), p. 104;



una lettera amareggiata ma dignitosa (novembre 1902)²³. Egli imboccò poi l'altra strada maestra che si apriva, in quegli anni, agli allievi diretti o acquisiti del Venturi, vale a dire la carriera dei musei e delle istituzioni di tutela²⁴; la percorse rapidamente e con successo, approdando a Venezia dopo un veloce apprendistato a Napoli (ove era stato inviato da Venturi per aiutare nell'allestimento del museo Ettore Pais, in una situazione che generò fieri contrasti con l'ambiente locale legato alla rivista *Napoli nobilissima* e dunque con Croce²⁵) e a Cividale del Friuli. E pur trasformandosi soprattutto in un funzionario competente e appassionato, per un trentennio autorità incontrastata nel mondo dei musei veneziani, nonché in un divulgatore accattivante, non cessò di praticare in prima persona l'attività critica.

Ma anche in altre facoltà italiane compare negli stessi anni, nell'insegnamento universitario delle letterature, l'attenzione alla dimensione figurativa e ai problemi di "estetica". Oltre al caso significativo di Roma, ove il docente di letteratura italiana Giulio Salvadori, dantista accanito, assegnava tesi di laurea sul rapporto tra la Divina commedia e le arti figurative (nello specifico la scultura)²⁶, va ricordata Padova, ove la facoltà di Lettere era senza dubbio una roccaforte del metodo storico. L'esempio di Andrea Moschetti²⁷, il predecessore di Fiocco, è da segnalare proprio per lo scarto tra l'importanza della sede universitaria e la caratura sostanzialmente modesta del personaggio, nonché l'orientamento culturale e metodologico, decisamente legato alla tradizione erudita: a prova di una "domanda" latente, alla quale occorre comunque

AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), p. 180, anche per la successiva copertura (da parte dell'incaricato Paolo D'Ancona, nel 1908) dell'insegnamento milanese, dopo che Toesca (ben giudicato al concorso bolognese, contemporaneamente svoltosi, che portò alla chiamata del più anziano ed esperto Igino Benvenuto Supino) assunse l'insegnamento a Torino.

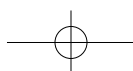
²³ FRANCO, VARANINI, "Bella Venezia, non ti lascio più" cit. (nota 21), p. 156.

²⁴ AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia* cit. (nota 2), pp. 181-191 (*I concorsi per i posti nelle Gallerie nazionali*).

²⁵ AGOSTI, *ibid.*, p. 180, ove si fa cenno proprio a problemi di allestimento della galleria napoletana che dalla corrispondenza Fogolari-Venturi risultano esser stati gestiti dal giovane apprendista. Pochi cenni a questo episodio negli studi su Pais: cfr. L. POLVERINI, *Introduzione*, p. 12, e M. CAPASSO, *Ettore Pais e l'officina dei papiri* [*Per la storia della papirologia ercolanese. VI*], p. 221, ambedue in *Aspetti della storiografia di Ettore Pais*, a cura di L. POLVERINI, Napoli, 2002 (*Incontri perugini di storia della storiografia antica e sul mondo antico, VII*). Ma cfr. ora R. CIOFFI, *Adolfo Venturi e Napoli: un'occasione mancata*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte* cit. (nota 2), pp. 69 ss.

²⁶ AGOSTI, *ibid.*, p. 165 nota 17.

²⁷ Sul quale cfr. il cenno d'insieme di G. LORENZETTI, *Andrea Moschetti*, in *Atti dell'Istituto veneto di scienze lettere ed arti*, CVII (1947-48), pp. 63-77.



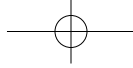
dar risposta. Nell'anno 1899-900 Moschetti (che già all'epoca dirigeva il Museo civico di Padova²⁸) dedicò la prolusione al suo corso di Letteratura italiana al tema *Le arti e la letteratura*, praticamente uno *spot* pubblicitario per la storia dell'arte trascurata scientificamente e non insegnata se non «per rapidi accenni e a diletto retorico o a pompa seducente di erudizione e di buon gusto». La lezione è strutturata per coppie (Guinizelli e Cimabue, Dante e Giotto, Poliziano e Botticelli e così via), e appare la testimonianza di una riflessione ancora acerba. Scolaro *in primis* del filologo romano Vincenzo Crescini, ma anche di Roberto Ardigò, Moschetti era nato come studioso di Iacopone da Todi e aderiva «al principio della monogenesi delle arti, che trovano origine da un ceppo comune e vanno poi diversificandosi nel corso del tempo»²⁹. Più volte in questo testo e altrove egli ritorna al tema della «identità assoluta delle leggi che governano lo svolgersi nei popoli nella letteratura e nelle arti». «Ciò di cui si sente la mancanza in questa prolusione è l'appello venturiano a “vedere e rivedere”». C'è quindi in qualche modo un legame col passato: ma anche l'ambiente accademico padovano (concretamente: i verbali di facoltà) riconosce che questo insegnamento che ha il titolo ufficiale di Letteratura italiana si può sostanzialmente «riguardare come insegnamento di storia dell'arte», come si preciserà retrospettivamente cambiando la titolazione dell'insegnamento nel 1906-1907. Va riconosciuto del resto che nel frattempo la preparazione di Moschetti si era consolidata notevolmente, come mostrano le sue letture di Schlosser e i suoi rapporti con lui³⁰; ed egli avrebbe raggiunto poi buoni risultati, scrivendo tra l'altro la prima monografia moderna sulla cappella degli Scrovegni.

In effetti, l'oggetto specifico degli studi, il cavallo di Troia che consente ai giovani studiosi di approdare alla storia delle arti figurative è spesso la trat-

²⁸ Sul bollettino del quale scrissero negli anni successivi, specialmente dopo che la rivista assunse (nel 1907) le caratteristiche di una vera e propria rivista culturale, più o meno tutti i docenti della facoltà di Lettere padovana (da Teza a Tropeam da Brugi a Flamini, da Crescini a Manfroni e Roberti: G.M. VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico: le riviste dei musei civici veneti tra Otto e Novecento*, in *Centenario del Bollettino del museo civico di Padova 1898-1998*, Atti della giornata di studi “Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei musei e degli istituti culturali veneti tra Otto e Novecento”, 16 novembre 1998 (= *Bollettino del Museo civico di Padova*, C [1998, ma 2000]), pp. 28-29.

²⁹ Per quanto sopra, cfr. G. TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova: da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, in *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 35 (2002), pp. 69-96, pp. 70 e 71 per le citazioni (anche quelle immediatamente successive).

³⁰ VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico: le riviste dei musei civici veneti* cit. (nota 28), p. 29.



tatistica letteraria, lo scrivere sull'arte del Cinque o Seicento, e in genere le problematiche legate all' "estetica"³¹. A Torino, Toesca studia – a partire anche dagli interessi per l'arte del Fraccaroli – le dottrine estetiche del tardo medioevo e del Rinascimento, che saranno oggetto poi di una delle sue prime pubblicazioni³². E anche Fogolari, quando già era a Roma – nel corso del primo anno di perfezionamento a Roma e dunque nel vivo del suo apprendistato presso Venturi – scrive al Novati che anche il precedente anno di specializzazione a Firenze l'aveva dedicato alla letteratura italiana:

l'indirizzo dei miei studi mi porta soprattutto ad occuparmi delle fonti letterarie per la storia dell'arte, e credo che molto ancora si debba cercare nei libri e negli archivi per venire a una sicura classificazione delle opere artistiche; poiché la grande diversità di vedere dei diversi teorici <lettura incerta> mi infonde un certo scetticismo per il giudizio derivato unicamente dall'opera. Vorrei tentare di mettere insieme, almeno per mio studio, una raccolta di fonti letterarie pre-vasariane³³.

3. Le vicende che ho sin qui rievocato sono, almeno in parte, conosciute, e confermano la facile circolazione di temi e di sensibilità storico-artistiche nell'ambiente universitario italiano di fine Ottocento e inizi Novecento. Ma non è meno interessante fare cronologicamente un passo indietro, e cercare di capire come fossero arrivati a maturare non solo un interesse per le arti figurative, ma anche talvolta un'attitudine a contestualizzare la produzione pittorica o plastica in una autonoma prospettiva storico-artistica in termini di scuole, di filiazioni, di attribuzioni (andando al di là della mera valutazione estetica di apprezzamento o di non apprezzamento), un certo numero di studiosi della generazione precedente, quella nata negli anni Settanta e dintorni. Anche in questo caso, mi limiterò ad alcune veloci e schematiche osservazioni; ogni singolo caso e ogni singolo contesto meriterebbe un suo proprio approfondimento.

Osservo, *en passant*, che un primo contributo utile potrebbe essere il ba-

³¹ Ciò rispecchiava del resto una lunga tradizione. Ad esempio, nel regolamento vigente nell'Università di Padova ancora parecchi anni dopo l'unificazione, «Letteratura ed estetica» erano abbinatae, tra le discipline nelle quali dovevano sostenere delle tesi i candidati al grado di dottore in filosofia; cfr. sul punto A. BRAMBILLA, *Docenti e didattica nell'Università di Padova a fine Ottocento dalle note di due veronesi (Gioachino Brognoligo e Giuseppe Biadego)*, in *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 36 (2003), pp. 143-144.

³² P. TOESCA, *Precetti d'arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*, Livorno, 1900. Per i rapporti con Fraccaroli a questo proposito, cfr. sotto il testo corrispondente alla nota 58.

³³ FRANCO, VARANINI, "Bella Venezia, non ti lascio più" cit. (nota 21), p. 155.

nale censimento delle recensioni e delle discussioni dedicate alla storia dell'arte pubblicate sui principali periodici della scuola storica (l'*Archivio storico italiano*, il *Giornale storico della letteratura italiana*), ma anche e forse soprattutto, a un livello più minuto e meno espressamente "professionale", non legato alla cerchia venturiana o al gruppo degli "specialisti", sulle riviste delle Deputazioni regionali di storia patria³⁴.

Ma veniamo specificamente alla formazione degli storici e degli eruditi veneti di formazione storico-letteraria o storico-politica che praticano a fine Ottocento la storia delle arti figurative nell'ambito del "metodo storico". Risulta innanzitutto chiaro che per i più dotati tra questi studiosi è in genere il fecondo ambiente del museo municipale, la densità oggettivamente stimolante delle testimonianze e dei rimandi tra le fonti scritte e le opere d'arte di una singola città, e la sensibilità ai problemi della conservazione e della salvaguardia, a sorreggere i primi (talvolta incerti) passi nel "saper vedere" e nel saper paragonare³⁵. Ha un ruolo sovra-cittadino, in questo campo, il già menzionato

³⁴ Sin dagli anni Ottanta, del resto, Venturi aveva pubblicato sull'*Archivio storico italiano*, grazie ai suoi rapporti con Cesare Paoli, e sull'*Archivio veneto* per volontà di Federico Stefani (AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. [nota 2], p. 84 nota 10). Per questi aspetti in riferimento all'area veneta, cfr. le ricerche promosse o svolte da F. Bernabei; oltre al volume *Critica d'arte nelle riviste lombardo-venete 1820-1860*, a cura di F. BERNABEI, C. MARIN, Treviso, 2007 (Riviste dell'Italia moderna e contemporanea), si veda F. BERNABEI, *Critica d'arte e pubblicistica*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di E. PAVANELLO, Milano, 2003 (*La pittura nel Veneto*), II, pp. 499-522, e in particolare *L'arte nelle riviste venete dell'Ottocento e del Novecento: un quadro complessivo e una valutazione generale*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. CIOFFI, A. ROVETTA, Milano, 2007 (Ricerche. Storia dell'arte, 1), pp. 177-196, specie p. 192; mentre approfondisce la fase successiva la monografia di G. TOMASELLA, *Il dibattito artistico sulle riviste venete tra le due guerre 1919-1944*, Treviso, 2005 (Riviste dell'Italia moderna e contemporanea). Ancora Giuseppe Fiocco, nella prima metà del Novecento, scrive molto frequentemente sulle riviste "generaliste" come gli atti accademici veronesi o istriani, l'*Archivio veneto*, gli *Atti dell'Istituto veneto di scienze lettere e arti*, e così via.

³⁵ Su queste istituzioni, con riferimento a Verona, Vicenza, Padova, Treviso (e qualche cenno velocissimo anche a Belluno, ma per questo caso cfr. anche gli sparsi richiami compresi nel successivo contributo di F. VENDRAMINI, *Francesco Pellegrini e la cultura storica veneta e bellunese*, in *Francesco Pellegrini. Storico, educatore, sacerdote (1826-1903)*, Atti del Convegno, Belluno 27 novembre 2003, a cura di P. PELLEGRINI, Belluno, 2004, pp. 1-67), mi permetto di rinviare a VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico: le riviste dei musei civici veneti* cit. (nota 28). Gli stessi temi sono più rapidamente ripresi in G.M. VARANINI, *I musei civici veneti nel primo Novecento e l'identità urbana*, in *Medioevo ideale e medioevo reale nella cul-*

Carlo Cipolla. Nato nel 1854, ma precocemente attivo sulla scena culturale veneta (dalla metà degli anni Settanta), per prestigio sociale (apparteneva a un'antica famiglia di tradizione aristocratica, e questo contava nella società veneta dell'Ottocento³⁶) e per autorevolezza scientifica (fu ordinario di Storia moderna a Torino dal 1882) il Cipolla si trovò in posizione ideale per raccordarsi e raccordare con Venturi e la sua cerchia da un lato, e con le nascenti istituzioni di tutela dall'altro la sua città d'origine; e per costituire un punto di riferimento e una pietra di paragone anche per gli altri contesti cittadini veneti³⁷. Anche grazie all'esperienza accumulata nella commissione municipale per i monumenti, della quale continuò a far parte anche dopo il suo trasferimento a Torino e successivamente a Firenze (dal 1907), Cipolla – che come pochi altri della sua generazione fu in grado di studiare globalmente, nel loro insieme, manufatti e opere, anche a prescindere dal documento o dall'epigrafe – poté porsi come uno storico dell'arte e archeologo sul campo. Per esemplificare la sua attività potranno bastare un paio di esempi. Con approccio “globale”, egli studiò sin dai primi anni Ottanta uno dei più importanti monumenti cittadini, il tempio domenicano di S. Anastasia; rivisto e rielaborato attraverso una indefessa accumulazione di documenti, nel 1914 l'ampia ricerca fu ripubblicata sulla rivista di Venturi, *L'Arte*. A Bardolino, poi, Cipolla scoprì gli affreschi di XII secolo e guidò parte degli scavi svolti nella chiesa altomedievale di San Severo; e non mancò in altre occasioni di partecipare ai dibattiti sul ‘restauro’ architettonico. In pochi casi tuttavia si interessò a testi pittorici come critico *tout court* (e puntando piuttosto sull'iconografia, rinunciando in generale ad avventurarsi in valutazioni estetiche: per le quali non superò l'approssimazione o la genericità).

tura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento, a cura di P. MARINI, Verona, 2003, pp. 83-93; volume che è utile anche in termini comparativi.

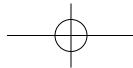
³⁶ Così come contribuì a facilitare il suo inserimento nella società sabauda, nella Torino di fine Ottocento.

³⁷ Da molto tempo ho sottolineato l'importanza dei suoi stretti rapporti con Adolfo Venturi (cfr. ad es. G.M. VARANINI, *Formazione e percorsi di un erudito trentino tra Otto e Novecento: Giuseppe Gerola tra medievistica, ricerca archeologica e storia dell'arte (1895-1910)*, in *La ricerca archeologica nel Mediterraneo*. P. Orsi – F. Halbherr – G. Gerola, Rovereto, 1991, pp. 75-106, in particolare p. 92), ma devo riconoscere che nell'impostazione del convegno veronese del 1991 (*Carlo Cipolla e la storiografia italiana* cit. [nota 15]) l'importanza dell'attività di Cipolla nel campo della tutela e in generale della storia dell'arte fu da me alquanto sottovalutata. Cfr. comunque, negli atti di quell'incontro di studio, i sommari cenni di L. FRANZONI, *Carlo Cipolla e l'antichità fra tutela e ricerca*, pp. 303-314, e P.P. BRUGNOLI, *Carlo Cipolla e la tutela dei beni artistici e architettonici*, pp. 315-321; inoltre, C. LA ROCCA, *Carlo Cipolla, i Longobardi e l'archeologia medievale*, pp. 287-301.

Tra le esperienze interessanti di “contaminazione” tra studiosi di storia politico-istituzionale e ricerca storico-artistica va annoverata quella di Gerolamo Biscaro, anche e soprattutto per un aspetto estrinseco e apparentemente irrilevante, quello dell’età. Trevigiano di origine, il Biscaro, laureato in legge a Padova, fu magistrato di carriera e svolse con acuta sensibilità e grande perizia ricerche medievistiche di notevolissimo spessore, là dove lo portavano le sue peregrinazioni professionali: in particolare a Milano, per un lungo tratto di tempo (dagli inizi del secolo al 1925 circa), e poi a Roma, senza trascurare peraltro le ricerche sulla storia di Treviso in età comunale (che mantengono a tutt’oggi, a oltre un secolo di distanza, piena validità)³⁸. Già quarantenne, nell’ultima decade dell’Ottocento il Biscaro si dedica a ricerche sul pittore trevigiano rinascimentale Paris Bordon, ne scrive con impegno, e organizza con Luigi Bailo direttore del Museo Civico una mostra su quell’artista³⁹. A mio avviso, è la prova che c’è proprio uno *Zeitgeist*, un’atmosfera culturale che indu-

³⁸ Spero di portare a termine in tempi ragionevoli uno studio che ho da lungo tempo impostato su questa importante figura di studioso. Cfr. comunque per ora alcuni necrologi: P.F. PALUMBO, *Gerolamo Biscaro (1858-1937)*, in *Archivio storico lombardo*, LXV (1938), pp. 234-243; A. LIZIER, *Gerolamo Biscaro*, in *Archivio veneto*, n.s., XXI (1937), pp. 169-181, la voce di P. CRAVERI, *Biscaro, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 10, Roma, 1968, pp. 659-661. Preciso anche se lievemente riduttivo è, su di lui, il giudizio di Ernesto Sestan: «Non erano, e un poco ancora non sono, rare in queste società storiche, altre specie di “irregolari”; cioè cultori di studi di erudizione storica i quali, professionalmente, attendono a tutt’altre attività. Così Girolamo Biscaro, che ha lasciato contributi pregevoli per la storia comunale e religiosa del Veneto e della Lombardia, era un alto magistrato» (E. SESTAN, *L’erudizione storica in Italia*, in E. SESTAN, *Scritti vari*, III, *Storiografia dell’Otto e Novecento*, a cura di G. PINTO, Firenze, 1991, p. 19 nota 17 (già in *Cinquant’anni di vita intellettuale italiana. 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, a cura di C. ANTONI, R. MATTIOLI, Napoli, 1966 [1^a ed. 1950], II).

³⁹ Per la contestualizzazione nella storia culturale trevigiana, cfr. P. SAMBIN, *Studiosi di storia trevigiana fra Otto e Novecento. Spunti da tesi di laurea patavine, in Tomaso da Modena e il suo tempo*, Convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte, Treviso 31 agosto-3 settembre 1979, Treviso, 1980, pp. 21-40; e in particolare G.M. VARANINI, *Bailo, Coletti e le istituzioni culturali trevigiane fra tradizione erudita e scelte museografiche nell’Otto e Novecento*, in *Luigi Coletti*, Atti del convegno di studi (Treviso 29-30 aprile 1998), a cura di A. DIANO, Dosson (TV), 1999 (Quaderni, 5), pp. 109-134. Perlomeno nella prima fase della sua intensa attività di ricerca negli archivi milanesi, Biscaro non smise poi di prestare attenzione ai temi storico-artistici, specialmente con schede e *trouvailles* archivistiche; cfr. ad esempio G. BISCARO, *Giovanni di Balduccio, Alboneto da Pisa e Matteo da Campione*, in *Archivio storico lombardo*, s. IV, IX, XXXV (1908), pp. 517-520.



ce anche studiosi che non avevano avuto la benché minima formazione nella direzione della storia delle arti figurative a prendere in considerazione le pitture e le sculture, e a misurarsi con esse; anche nella prospettiva di inserire le tradizioni e le glorie “locali” nel quadro dell’arte della Nazione.

Del resto, lo stesso meccanismo opera anche in altri studiosi di origine veneta, formati nella facoltà di Lettere di Padova della fine dell’Ottocento, quando ancora l’insegnamento della Storia dell’arte all’Università era di là da venire e gli interessi in quel campo erano solo latenti. Manifesta per esempio una certa sensibilità in questa direzione uno storico di formazione filologica ed erudita come Giovanni Battista Picotti (nato nel 1878, laureatosi a Padova nel 1900): lo attesta una sua impegnata ricerca dedicata a un celebre affresco, raffigurante la santa casa di Loreto, nel convento di San Francesco a Gubbio, che aveva attratto l’attenzione di diversi altri studiosi⁴⁰.

Particolarmente significativa è poi la figura di Luigi Simeoni⁴¹, nato nel 1875, e anch’egli laureatosi in lettere a Padova ben prima che si pensasse ad introdurre in quella facoltà l’insegnamento di storia dell’arte: i suoi maestri nelle discipline storiche furono invece vecchi (anche anagraficamente) campioni della tradizione storiografica e dell’erudizione municipale come lo storico Giuseppe De Leva e il paleografo (nonché archivistica e nume tutelare del museo cittadino) Andrea Gloria. Dopo la laurea Simeoni svolse un importante anno di perfezionamento a Firenze, nel 1896-97: e sicuramente non fu nella città dell’Arno che acquisì quella vivissima sensibilità per l’arte medievale e moderna in tutte le sue manifestazioni (pittura, scultura, architettura), esaminata nel microcosmo veronese, che guida prevalentemente la sua attività di ri-

⁴⁰ G.B. PICOTTI, *Per l’interpretazione d’un affresco famoso*, in *Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, febbraio-marzo 1912, pp. 94-114. Alla discussione su questo affresco avevano partecipato negli anni precedenti Michele Faloci Pulignani, Corrado Ricci, Arduino Colasanti. Per questa fase della carriera del Picotti cfr. G.M. VARANINI, *Nota del curatore*, in G.B. PICOTTI, *La dieta di Mantova e la politica de’ Veneziani*, a cura di G.M. VARANINI, Introduzione di R. FUBINI, Trento, 1996 (Reperti, 3 [rist. anastatica dell’edizione Venezia, 1912]), pp. XXI-XLIII.

⁴¹ Ho recentemente ripercorso la carriera di Luigi Simeoni sino al 1909 nel saggio *La formazione di Luigi Simeoni e gli studi sulla chiesa e sull’abbazia di San Zeno di Verona*, in appendice a L. SIMEONI, *S. Zeno di Verona. Studi con nuovi documenti*, Verona, 2009 (rist. anastatica dell’edizione Verona, 1909), pp. I-XVIII, con bibliografia aggiornata. Il contributo si legge anche in www.retimedievali.it, all’URL <http://centri.univr.it/RM/biblioteca/scaffale/v.htm#Gian%20Maria%20Varanini>. Salvo diversa informazione, da questo saggio (ripreso *ad verbum* nel capoverso nel quale si accenna alle valutazioni estetiche del Simeoni) sono tratte tutte le notizie che seguono.

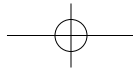
cerca fino al 1909. Per tutto il primo decennio della sua carriera Simeoni è prevalentemente uno storico dell'arte medievale e moderna: studioso di architettura romanica e di pittura trecentesca, editore del *Giornale* di Paolo Farinati, studioso di architettura romanica e di pittura trecentesca, ma attento anche a singole figure di artisti e a singole opere. La sua palestra fu il vivace ambiente culturale cittadino. In esso si faceva sentire, da lontano, l'autorevole presenza di Carlo Cipolla; ma vi operavano in quegli anni (oltre a Giuseppe Gerola al quale subito accenno) funzionari e studiosi di architettura come Alessandro Da Lisca e letterati come Giuseppe Biadego⁴²: a sua volta profondamente interessato a ogni aspetto della storia culturale veronese, compresa la storia della pittura, come dimostrano i suoi restauri alla biografia di Pisanello (*Pisanus pictor*) che gli attirarono gli strali polemici di Laudedeo Testi. Ambiente culturale cittadino significa dunque *in primis* il museo civico e la Biblioteca Capitolare, ma anche le istituzioni di tutela, con le quali Simeoni collaborò in qualità di ispettore onorario⁴³. Questa prima fase della carriera scientifica del Simeoni fu coronata, appunto nel 1909, dalla pubblicazione di due lavori sistematici, come la monografia sulla basilica di San Zeno⁴⁴, nella quale l'importante monumento è analizzato sotto tutti i punti di vista (architettura, pittura, scultura), e della *Guida storico-artistica della città e provincia*: «opera d'importanza capitale», «la più completa, copiosa e documentata illustrazione complessiva storico-artistica criticamente condotta che una città italiana possenga», com'ebbe a definirla un lettore non specialista di storia dell'arte, ma certo non sprovvisto come Giorgio Cencetti⁴⁵. In ambedue questi lavori, Simeoni si applica a sistematiche esposizioni, attente ai soggetti e ai committenti, ma tutt'altro che reticenti sul piano della valutazione propriamente estetica. E non risponde infatti del tutto al vero quanto egli stesso dichiara in limine alla *Guida*, laddove (dopo aver ricordato con piena consapevolezza che nell'opera «in generale

⁴² Sul Biadego (che apparteneva alla generazione precedente, essendo nato nel 1853 e laureato nel 1874) basti, in riferimento alle questioni che qui interessano, BRAMBILLA, *Docenti e didattica nell'Università di Padova* cit. (nota 31), pp. 142 ss., con bibliografia.

⁴³ Per un episodio significativo, nel quale il Simeoni svolse un ruolo concreto e importante (il salvataggio della statua di Cangrande I alle Arche Scaligere, ricoverata al museo civico e sostituita da una copia), cfr. il piccolo ma interessante carteggio edito in appendice a G.M. VARANINI, *Cipolla, Simeoni, Da Lisca: la corrispondenza sulla statua equestre di Cangrande I*, in *La statua equestre di Cangrande I della Scala. Studi, ricerche, restauro*, a cura di S. MARINELLI, G. TAMANTI, Vicenza, 1996 [2009²], pp. 51-59.

⁴⁴ Citata sopra alla nota 36.

⁴⁵ G. CENCETTI, *Ricordo di Luigi Simeoni*, in *Studi romagnoli*, IV (1953), p. 200.



venne curata particolarmente la storia dei monumenti architettonici e delle loro varie parti, ordinariamente trascurata») afferma di essersi occupato di pittura e di scultura, «lasciando spesso da parte gli apprezzamenti estetici». Questi apprezzamenti in realtà sono assai spesso presenti, e per quello che è possibile valutare sono in genere sensati e misurati, adeguati al livello critico dell'epoca. Certo, il merito dei giudizi espressi dal Simeoni potrà in molti casi essere revocato in dubbio; ed è ovvio che Simeoni conobbe e lesse i volumi della *Storia dell'arte* di Venturi e poté usufruire di una buona biblioteca, qual era allora la Civica di Verona. Ma resta il fatto che tra Otto e Novecento un giovane valente e dotato senza dubbio di una sensibilità innata poteva giungere sostanzialmente da autodidatta a una capacità accettabile di valutazione critica delle pitture e sculture dall'età romanica al Sei-Settecento⁴⁶.

Per comprendere la specificità dell'approccio di Simeoni, è utile accennare qui velocemente a un altro studioso uscito dallo stesso *milieu* dell'erudizione veneta e dalla facoltà di Lettere padovana, ma di lui un po' più anziano (era nato nel 1866): Vittorio Lazzarini⁴⁷, che ebbe tra l'altro (anch'egli) una non breve esperienza al museo civico, prima di passare all'Università ove insegnò a lungo paleografia e diplomatica. Anch'egli, certo, sin dal 1898 si occupa di Squarzone, Mantegna o Donatello, ma resta sempre ben dentro i limiti dell'archivio; e significativamente nel 1908, quando pubblica una cospicua serie di documenti sulla pittura padovana del Quattrocento ricorre al Moschetti per i commenti storico-artistici⁴⁸. Del resto, una delle rarissime affermazioni di

⁴⁶ A partire dal 1909, Simeoni – allontanatosi da Verona in ragione della sua carriera di insegnante – si distaccò progressivamente tanto dall'esclusiva attenzione alla città veneta come spazio d'indagine, quanto dalla pratica militante della ricerca storico-artistica, per sviluppare definitivamente la sua vocazione di storico della politica e delle istituzioni. Le sue indagini di storia dell'arte erano concepibili solo nel concerto della storia "globale" di una città.

⁴⁷ Su di lui cfr. L. LAZZARINI, *Vittorio Lazzarini. Un cenno della sua vita*, in V. LAZZARINI, L. LAZZARINI, *Maestri scolari amici. Commemorazioni e profili di storici e letterati a Padova e nel Veneto alla fine dell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di G. RONCONI, P. SAMBIN, Trieste, 1999 (Contributi alla storia dell'Università di Padova. Profili biografici, 2), pp. 1-18, cui segue la bibliografia (*Scritti di Vittorio Lazzarini*, pp. 19-37).

⁴⁸ Nella sua prima produzione cfr. ad es. *Polizze d'estimo di Francesco Squarzon*, in *Bollettino del Museo civico di Padova*, I (1898), pp. 113-116; *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo*, in *Nuovo archivio veneto*, n. s., XII (1906), pp. 161-168. Cfr. poi V. LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV* (con illustrazione e note di A. Moschetti), in *Nuovo archivio veneto*, n. s., XV (1908), pp. 72-190 e 249-321; XVI (1908), pp. 68-102. Di queste ricerche cfr. la rist. anastatica (con l'aggiunta di altri 5 saggi): V. LAZZARINI, *Documenti relativi*

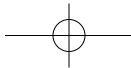
metodo Lazzarini la espose proprio in una di queste ricerche storico-artistiche, quella dedicata al preteso architetto del Palazzo Ducale di Venezia Filippo Calendario: «affermare con critica soggettiva una verità storica è altra cosa che dimostrarla con metodo storico»⁴⁹. Aleggja quel fastidio di un aleatorio soggettivismo critico, quell'aspirazione di oggettiva concretezza che manifesta anche – ma dopo una più lunga fascinazione, un cedimento più forte alle seduzioni critiche – Giuseppe Gerola, col quale chiudo la mia esemplificazione.

Rispetto a Luigi Simeoni, che era in qualche modo rimasto sulla soglia, questo studioso (nato nel 1877 a Rovereto) si spinge più avanti, ben dentro il territorio della nascente specializzazione disciplinare della storia dell'arte. Il suo cui percorso formativo è per molti versi sovrapponibile nel suo tratto iniziale a quello dello studioso ora citato, con in più una importante esperienza giovanile a Friburgo e Berlino (presso Paul Scheffer-Boichorst, un eminente diplomaticista) che gli permise di acquisire una preziosa consuetudine con l'area culturale tedesca. A questa figura complessa e significativa, che riannoda nella sua esperienza personale molti dei fili che nelle pagine precedenti sono stati presi, lasciati e ripresi, sono state dedicate nei decenni scorsi diverse ricerche. È stata così messa in luce la sua straordinaria operosità in campi scientifici assai disparati, che proprio durante la sua vita acquisiscono autonomia disciplinare, ma che egli riesce a lungo a dominare e praticare nei diversi luoghi e istituzioni nei quali operò (l'isola di Creta, Bassano del Grappa, Verona, Ravenna, e infine il Trentino e Alto Adige ove fu primo sovrintendente a partire dal 1919): dall'archeologia alla diplomatica, dalla sfragistica alla numismatica, e ancora alla teoria (e alla pratica) del restauro architettonico⁵⁰, non senza

alla pittura padovana del secolo XV. Illustrazione e note di Andrea Moschetti, Sala Bolognese, 1974, con una introduzione di M. MURARO, *Vittorio Lazzarini e i suoi contributi alla storia dell'arte veneta*, pp. [I-XVI].

⁴⁹ Lo ricorda L. LAZZARINI, *Vittorio Lazzarini. Un cenno cit.* (nota 44), pp. 7-8. Val forse la pena di ricordare che proprio questa ricerca (*Filippo Calendario l'architetto della tradizione del palazzo ducale*, in *Nuovo archivio veneto*, VII (0000), pp. 429-446; poi rifiuta nelle ricerche sulla congiura di Marin Faliero) è utilizzata, e lodata per la strepitosa erudizione che la sorregge, da C. GINZBURG, *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*, Milano, 2006 (Campi del sapere), pp. 163-164 («ammirevoli ricerche erudite»; cap. 9, *Sulle orme di Israel Bertuccio*).

⁵⁰ Ricordo in argomento *Alcune osservazioni sul restauro di completamento*, in *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, LXXXVI (1926-27), t. 1, pp. 1319-1337, a comprova della attitudine del Gerola alla riflessione epistemologica di ampio respiro. Cfr. anche G.M. VARANINI, *Giuseppe Gerola e il Castello del Buonconsiglio. Il documento e il monumento*, in *Il Castello del Buonconsiglio. Dimora dei principi vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, II, a cura di E. CASTELNUOVO, Trento, 1996 (Storia dell'Arte e della Cultura), pp. 321-331.

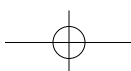


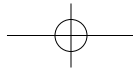
una spiccata attenzione anche per l'arte contemporanea⁵¹. Mi sembra molto significativo che ancora nel 1909, quando egli era (pur se poco più che trentenne) già un funzionario 'in carriera', si tenesse in conto la sua posizione di libero docente di Storia moderna presso l'Università di Padova⁵². Qui interessa ovviamente la sua attività di studioso della pittura rinascimentale, soprattutto veneta, che egli svolse (contemporaneamente alle ricerche e alle iniziative portate avanti nelle altre specializzazioni) nei primi dieci o quindici anni del Novecento, in particolare durante il periodo di direzione dei musei civici di Bassano (dal 1903 al 1906) e di Verona (dal 1907 al 1910-1911). E interessano in particolare le tracce dell'inquietudine che prende lo storico e lo studioso di formazione "positiva", di fronte ad una metodologia critica che rapidamente gli cambia tra le mani e sotto gli occhi. Leggiamo queste tracce in diversi punti delle *Questioni storiche d'arte veronese*, una serie di contributi che Gerola pubblica a partire dal 1908 su «Madonna Verona», la rivista del museo cittadino da lui fondata, intrecciando ovviamente documentazione d'archivio e giudizio estetico. Nel 1908, sotto l'esergo (di Ivan Lermolieff) «Io ritengo essere il dubbio metodico il fondamento d'ogni sapere», Gerola inizia il primo di questi contributi affermando

la critica potrà distruggere o almeno screditare molte opinioni generalmente accolte, senza riuscire a sostituire ad esse nuovi sicuri risultati; ma dove quella stessa sgradita

⁵¹ Bibliografia aggiornata all'anno 1999 in G.M. VARANINI, *Gerola, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 53, Roma, 1999, pp. 460-463; e cfr. ora (con bibliografia ulteriore) G.M. VARANINI, *Gerola, Giuseppe*, in *Dizionario biografico dei sovrintendenti*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, in corso di stampa. Merita qui segnalare, in particolare, l'utilissima ristampa degli studi dedicati dal Gerola al Trentino e al Sudtirolo, aperta da una *Bibliografia generale* dei suoi scritti ben più completa di quella già imponente pubblicata subito dopo la sua morte (1938): *Scritti di Giuseppe Gerola. Trentino-Alto Adige 1896-1938*, a cura di E. CHINI, 3 voll., Trento, 1988-1990 (= *Studi trentini di scienze storiche*, sez. II, LXVII-LXXI), a pp. XXIII-LXXIX del vol. I.

⁵² Lo si apprende dalla *Relazione della Commissione giudicatrice del concorso a un posto d'Ispettore presso la R. Soprintendenza dei Monumenti in Verona* (in *Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1909, p. 3151), concorso al quale egli partecipò mentre era direttore del museo civico. Camillo Boito, Manfredo Manfredi, Giulio Cantalamessa, Federico Hermanin e Alessandro Baudi di Vesme, che in quell'anno selezionarono un'infornata di nuovi ispettori, sottolineano «la sua perizia tanto nelle ricerche d'archivio quanto negli esami e raffronti stilistici; (...) con uguale fortuna egli sa compiere indagini genealogiche, come quelle sui Castelbarco, ed illustrazioni ed identificazioni di opere d'arte, come quelle su alcune pitture sconosciute di Bartolomeo Montagna e su Francesco Bassano e la sua scuola».





opera demolitrice additerà i pericoli vecchi ed i nuovi, e sbarazzerà forse il cammino dagli intoppi più molesti, per ricondurre la traccia sulla via maestra che un giorno dovrà pur riuscire alla verità⁵³.

Ma nelle successive puntate della stessa serie, cominciano le punture di spillo contro chi procede per via di attribuzioni stilistiche. A proposito di Liberale, e criticando non troppo implicitamente il Berenson di *North Italian Painters of the Renaissance* (1907), Gerola riflette anche autocriticamente sulle conseguenze di generalizzazioni critiche basate su troppo meccanici attribuzionismi.

Altra volta per sciogliere l'enigma della sua arte erasi ricorso allo spedito di distinguere due schiere di artisti nella pittura veronese del secondo quattrocento: l'una capitanata da Domenico Morone, docile agli antichi canoni tradizionali; l'altra guidata appunto da Liberale, gloriosa degli esempi innovatori del Mantegna. Oggigiorno invece vige una teoria diametralmente opposta, la quale colloca Liberale come corifeo del primo gruppo e sposta Morone a capo del secondo. (...) Troppo lusinghiero era stato il miraggio di scrivere la storia dell'arte veronese, perché i critici stessi più savi ed autorevoli avessero potuto pazientare, e riconoscere prematuro il loro tentativo, finché non si fossero con maggiore sicurezza gettate le basi fondamentali delle storiche ricerche.

Pertanto, ammonisce Gerola,

oggi conviene manenere un più giudizioso riserbo; accontentarsi per il momento del lavoro spinoso di critica documentata; rinnovare ab imis; e preparare la via sgombera e sicura d'ogni intorno.

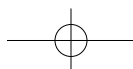
E in una successiva scheda dedicata ai Giolfino, nello stesso contributo, ritornano i dubbi sul «nuovo criterio» che

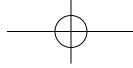
trasse le sue radici dal comodo sistema di attribuire al pittore meno noto di una stessa famiglia le opere riputate indegne dell'artista più conosciuto e famoso della schiatta medesima. Qualunque pittura, pur avvicinandosi allo stile di Nicola Giolfino, fosse sembrata troppo scadente per essere a lui ascritta, doveva di necessità aggiudicarsi all'ipotetico suo padre Paolo. (...) In guisa tale si creano gli artisti e si accumulano le attribuzioni⁵⁴!

Non sarebbe difficile indicare, nelle ricerche del Gerola, altri indizi di questa

⁵³ G. GEROLA, *Questione storiche d'arte veronese* [1-2-3], in *Madonna Verona. Bollettino del museo civico di Verona*, II (1908), p. 3 dell'estratto.

⁵⁴ G. GEROLA, *Questione storiche d'arte veronese* [4-5], in *Madonna Verona. Bollettino del museo civico di Verona*, III (1909), pp. 24-25, 37-39.





tensione tra la sagace attenzione alle fonti documentarie e il giudizio estetico-valutativo, che pure egli praticò. Certo, da un certo momento in poi contribuirono ad orientare le sue scelte anche le concrete condizioni di lavoro, i crescenti impegni dell'attività onerosissima di sovrintendente che egli svolse a Ravenna e poi a Trento: ma non è un caso che a partire dal secondo decennio del secolo il Gerola deponga la penna del critico, e da allora in poi non scriva più nulla di critica d'arte in senso stretto. Le strade degli eruditi e dei critici, che tra Ottocento e inizio Novecento si intrecciavano e si sovrapponevano, si andavano ormai separando definitivamente.

Appendice

Le lettere di Pietro Toesca a Giuseppe Fraccaroli

Quando Pietro Toesca, allievo dell'ateneo torinese⁵⁵, vi tornò ancor giovane (men che trentenne) come primo docente di Storia dell'arte⁵⁶, dopo le sue varie esperienze a Roma e Milano, non ci trovò più il docente di Letteratura greca Giuseppe Fraccaroli, che era stato tra i suoi professori. Ovviamente, questo favorì, almeno per alcuni anni, il perpetuarsi del dialogo epistolare (30

⁵⁵ Sul periodo torinese, ma in generale sulla fase giovanile, di Toesca cfr. il già menzionato ROMANO, *Storie dell'arte* cit. (nota 14), pp. 1-21 (*Pietro Toesca a Torino*).

⁵⁶ In una facoltà che un testimone diretto (cfr. G. DE SANCTIS, *Ricordi della mia vita*, a cura di S. ACCAME, Firenze, 1970 [Bibliotechina del Saggiatore], pp. 103-104) giudica come mutata tutto sommato in peggio rispetto agli anni immediatamente precedenti, quelli del filologismo più rigoroso che la caratterizzavano quando l'antichista romano vi giunse. Gli avvicendamenti più importanti furono quelli tra Cipolla e Fedele in Storia moderna, tra Fraccaroli e Taccone in Letteratura greca, e poco più tardi quello tra Renier/Graf e Cian nel campo delle letterature. Sulla facoltà torinese nell'immediato anteguerra, oltre a C. DIONISOTTI, *Letteratura e storia nell'Università di Torino fra Otto e Novecento*, in *Piemonte e letteratura nel '900*, Atti del convegno (S. Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979), Genova, 1980, poi riedito in C. DIONISOTTI, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, 1999 (Storia e letteratura, 200); cfr. anche A. D'ORSI, *Lo studente che non divenne "dottore". Gramsci all'Università di Torino*, in *Studi storici*, XL (1999), pp. 57-73 (poi riedito col titolo *Lo studente che non divenne "dottore". Antonio Gramsci nella facoltà di Lettere*, in A. D'ORSI, *Allievi e maestri. L'Università di Torino nell'Otto-Novecento*, Torino, 2002, pp. 149-181). Si veda infine, in generale, *I due volti del sapere. Centocinquanta anni delle facoltà di Scienze e di Lettere a Torino*, a cura di M. BARRA BAGNASCO, L. GIACARDI, Torino, 1999; *Storia della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, 2000.

delle 45 lettere indirizzate da Toesca a Fraccaroli⁵⁷ risalgono agli anni 1903-1909): dialogo che successivamente si fece più rarefatto per motivi diversi (fors'anche le posizioni accademico-politiche prese dal grecista), ma non si interrompe sino alla morte (occorsa nel 1918).

Il carteggio non è del tutto ignoto agli studiosi; ma ritengo utile ripresentare in questa sede alcuni appunti, editi una decina d'anni or sono in una sede appartata. Importanti per documentare e illustrare alcuni aspetti della formazione del Toesca, queste lettere sono anche una testimonianza eccellente della grande attitudine di 'maestro' del Fraccaroli: un'attitudine in grado di esplicitarsi al di sopra e al di fuori degli ambiti specialistico-disciplinari in formazione, che è una delle cifre salienti della sua figura.

Durante gli anni universitari Toesca ebbe con lo studioso veronese contatti significativi, non solo perché (come conferma esplicitamente in una nota pagina dei suoi *Ricordi* Gaetano De Sanctis) egli era uno dei meno sussiegosi e più affabili fra i docenti della facoltà di Lettere torinese⁵⁸, ma anche perché l'argomento della tesi di laurea di Toesca (edita già nel 1900) era fatto apposta per porli in relazione, e forse nacque dal dialogo tra di loro. Di questo non resta tuttavia, nelle lettere di Toesca, traccia alcuna, perché le prime lettere risalgono al 1903 (quando il giovane studioso aveva concluso il biennio di perfezionamento a Roma).

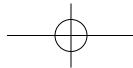
Un momento 'forte' della dialettica tra di loro fu la discussione attorno al volume del Fraccaroli sull'*Irrazionale nella letteratura*, prima commentato per lettera («il suo libro di estetica»⁵⁹) e poi recensito sulla rivista venturiana, *L'Arte*, nel 1904⁶⁰. Al di là del dovuto ossequio, e di una qualche ingenuità e schematismo nell'istituire paragoni e nel forzare il concetto di 'irrazionalità' alla riflessione sulla pittura di Giotto, che in quel momento lo occupava, è possibile leggere nella sua reazione alla lettura il senso di una viva partecipazione, che parzialmente ritorna nella scheda successivamente pubblicata sulla

⁵⁷ Sono tutte conservate nel *Carteggio Fraccaroli* presso la Biblioteca Civica di Verona b. 527. Gli estremi cronologici delle lettere 1-40 sono il 1903 e il 1917; le lettere nn. 41-45, non datate, sono collocabili tutte nel primo decennio del secolo. L'inventario dell'intero fondo è redatto da S. MARCHI, *Il carteggio e l'archivio di Giuseppe Fraccaroli presso la Biblioteca Civica di Verona*, in *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918)* cit. (nota 4), pp. 295-348.

⁵⁸ DE SANCTIS, *Ricordi* cit. (nota 56), p. 96. Del resto, tra i docenti torinesi di Toesca il Fraccaroli fu il solo con il quale egli mantenne un rapporto culturalmente vivo.

⁵⁹ Lettera n. 3, 16 giugno 1903.

⁶⁰ ROMANO, *Storie dell'arte* cit. (nota 14), pp. 11-12, nota 17.



rivista di Venturi: una scheda peraltro forse più breve e più misurata di quanto non ci si sarebbe potuto attendere.

Carissimo maestro, vado leggendo con grande piacere il suo libro; sono ora giunto al terzo capitolo e ho veduto come Ella reclami nella vita l'equilibrio della ragione col sentimento, e di quest'ultimo affermi risolutamente il predominio nell'arte: una rapida scorsa al contenuto del volume mi fa vedere tutta l'importanza che questo fatto acquisterà nella sua critica. Si era veramente tempo di mortificare il pedantismo trionfante, ed è bene che l'esempio venga da lei, che possedendone tutte le armi le appende in fascio al tempio dell'arte! Anche alle arti figurative si applica, come Ella esprime, il suo principio dell'Irrazionale, e nell'arte moderna in larghissima misura.

E.g.: perché il paesaggio è affatto schematico, *irrazionale*, nelle opere di Giotto che pure producono una impressione così profonda? Come chi è adirato e *perde la luce degli occhi*, né vede se non che il pensiero che lo possiede, così per Giotto l'espressione della passione umana è così prevalente su tutte le altre sensazioni, ch'egli astra completamente da queste.

Si dirà Il paesaggio è *deficiente* (ciò che nego, perché è il solo possibile col fine dell'artista) in Giotto perché esso non aveva ancora avuto nell'arte la sua evoluzione; non per altra ragione. Ebbene veniamo al Quattrocento, alle opere per es. del Ghirlandaio ove la campagna trionfa luminosa: l'impressione che esse producono è totalmente diversa, l'uomo più che un essere sostanzialmente drammatico ci appare uno spettatore indifferente ecc. ecc. ecc....; torniamo ad un artista che lasci predominare nuovamente l'Uomo ed ecco che il paesaggio scompare e il fondo ritorna schematico (cfr. soffitto Cappella Sistina) (...). Insomma mi sembra che il problema si ponga per le arti plastiche nettamente così: data la realtà quale noi ora percepiamo – nel grado di oggettività al quale possiamo essere – data la deformazione (o veramente, la trasformazione) nella quale questa realtà si mostra nelle opere d'arte, quali i motivi che mossero (inconscientemente, per lo più) gli artisti a creare in tal modo le opere loro? La soluzione di questo problema sarebbe una vera estetica storica. (...)⁶¹

Già nei mesi precedenti, tuttavia, a partire dal maggio 1903, Toesca e Fracca-

⁶¹ L'espressione «estetica storica» ritorna nel testo della recensione (in *L'Arte*, VII, 1904, p. 207): «giungere ad una vera estetica storica» significa analizzare «la storia delle variazioni della sensibilità umana dinanzi al mondo delle forme»; la riprende Agosti, *La nascita della storia dell'arte*, p. 195, per motivare la scelta di Toesca di analizzare un tema circoscritto nel tempo e nello spazio, com'egli fece studiando la pittura e la miniatura lombarda fino al Quattrocento (P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* [Milano, 1912], Torino, 1966), ed «abbandonando una concezione evolucionistica della storia dell'arte». Non è forse un caso che Toesca, scrivendo a Fraccaroli, rammenti frequentemente le origini piuttosto risalenti della ricerca sulla miniatura e una qualche discussione con lui al riguardo («... è un lavoro ch'io pensai – lo ricordi? già quando ero a Milano»; lettera n. 27, 18 novembre 1909).

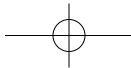
roli erano stati in stretto contatto. L'occasione era stata fornita dalla vacanza del posto di direttore al Museo Civico di Verona. Come si sa, coi suoi primi perfezionati Adolfo Venturi iniziò subito la politica – destinata a più forte successo negli anni successivi – di occupazione delle posizioni dirigenziali nei musei e nelle gallerie⁶²; e per questo posto di Verona si adoperò attivamente a favore di Toesca presso i due veronesi Cipolla e Fraccaroli, tuttora influentissimi (specialmente il primo) nella città d'origine. Venturi si profuse in alti elogi: «il migliore de' miei scolari», «uomo che è la più bella speranza per gli studi storico-artistici che sia fiorita in Italia», e via lodando. Del resto, Toesca partecipò al concorso non soltanto *pro forma*: «molto desideravo di andare a Verona», scrive a Fraccaroli il 16 settembre 1903, per «lavorare in pace ancora per 3 o 4 anni e poi dedicarmi all'insegnamento». In precedenza, aveva integrato la documentazione già inviata al municipio di Verona allegando «certi *Ricordi di viaggio*⁶³ ove ho avuto occasione di parlare anche del Museo di Verona», oltre ai lavori sugli affreschi di Anagni e sull'abbazia di San Vincenzo al Volturno. Egli dimostra del resto di avere maturato idee precise sulla funzione e sulle caratteristiche dei musei civici che devono superare l'antica funzione di mero collettore di collezioni e donazioni per aprirsi verso una funzione pedagogica e propedeutica rispetto alle «grandi opere d'arte»:

Senza troppa speranza nel mio successo, non le nascondo che se venissi io chiamato a Verona, me ne terrei fortunato. Vedo chiaro e ben attraente il compito che avrei in quel Museo ove tutto è da rifare o da iniziare: attribuzioni inesatte da correggere, distribuzione sistematica delle opere ecc. ecc. E come in altre città (a Torino, a Milano, a Venezia, per es.) i Musei Civici hanno tanto bene meritato della storia dell'arte e della civiltà raccogliendo non solo le opere che si sogliono chiamare maggiori, ma anche tutte le altre minori manifestazioni d'arte che le raccolte governative disdegnano, e vanno così formando il quadro completo della *vita estetica* del tempo passato, e possono dare un più ampio impulso a tutta l'arte nuova, così anche a Verona, ove sinora la Pinacoteca (mirabile invero) forma il nucleo maggiore del Museo, bisognerebbe iniziare quelle collezioni che danno più colore e più vita, e rendono più comprensibili le più grandi opere d'arte. E quanto si potrebbe fare ancora, per la Storia dell'arte nel Medioevo! Davvero, a un tale compito mi dedicherei tutto!

Le notizie di carattere burocratico s'intrecciano, in queste intense lettere del

⁶²AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), pp. 181 ss. Per le citazioni nel testo, cfr. VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico* cit. (nota 28), p. 24 e nota 38 a pp. 24-25; una di esse è anche in AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), p. 165 e nota 16. Quanto alla qualifica di proprio 'scolaro' della quale Venturi gratifica (o mediante la quale egli si accaparra) Toesca, essa può essere calzante per questa fase, non certo in assoluto.

⁶³*Ricordi di un viaggio in Italia*, in *L'arte*, VI (1906), pp. 225-250.



1903, con il resoconto di esperienze culturali importantissime. Da Bibbiena, nel maggio 1903, ove si riposa delle fatiche impostegli da Venturi (sovrintendere alla riproduzione fotografica di Castel del Monte), Toesca parla della recente ‘scoperta’ del Louvre:

Vi passavo tutte le mie giornate fra le più vive impressioni: in nessun nostro Museo avevo mai avuto una visione così complessa dell’attività artistica umana. Passando, senza intervallo di sensazione, dagli Assiri, agli Egizi, ai Greci, all’arte moderna europea, ogni cosa ricadeva nel suo giusto luogo e saliva sopra le altre. Terminavo la giornata al Jardin des Plantes...

Ma ben più significativo – e felice anche letterariamente – è il resoconto dell’esperienza del viaggio in Umbria, «un nuovo mondo di sensazioni e di studi che mi si è aperto»⁶⁴:

Fermatomi dapprima a Terni, risalii la valle del Nera per recarmi ad una antica badia benedettina, ora abbandonata, presso Ferentillo: lassù passai due giorni di vera pace alpestre, ospitato presso la chiesa che racchiude importantissimi avanzi di sculture e di affreschi medievali. Per qualche giorno mi trattenni poi a Spoleto e a Foligno; ma era veramente Assisi che mi attraeva e non mi lasciava in pace! Fu un momento indicibile quello in cui giunsi a San Francesco, e nei molti giorni che rimasi lassù, chiuso per lunghe ore sotto le volte oscure della chiesa fin che uscendone a sera non mi si aprivano dinnanzi i più immensi tramonti sull’altopiano umbro, non riuscii a calmare più la mia eccitazione. Giotto, che è degno di Dante, non lo vidi mai così bello; e mi tormentava il problema dell’origine della sua arte, che mi è rimasto insoluto. V’è nella chiesa superiore di San Francesco ove alla fine del XIII sec. lavorarono i pittori della vecchia scuola, con Cimabue, un ciclo di affreschi della vita del santo nei quali (e soprattutto nella potenza della composizione) pare di vedere per la prima volta l’anima di Giotto, mentre la tecnica è del tutto diversa da quella delle opere della maturità del pittore. È quella, come si vuole, la prima opera di Giotto o non piuttosto di alcuni maestri che lo precedettero e prepararono la sua arte? Questa domanda mi lasciò insoddisfatto in tutte le risposte che cercai di farne, e così me ne partii da Assisi verso Perugia i cui lumi si vedevano vibrare nella notte sulle montagne.

Dal punto di vista professionale, tramontata nell’estate-autunno 1903 la *chance* veronese⁶⁵, Toesca puntava allora – come precisa nella stessa lettera – al

⁶⁴ Lettera n. 6, 16 settembre 1903 (da Perugia). Si riferisce a una precedente esperienza di viaggio, anche se c’è qualche affinità di sensazioni e di scrittura nei riferimenti al paesaggio umbro (pp. 7-8), P. TOESCA, *Ricordi di un viaggio in Italia*, in *L’Arte*, VI (1903), fasc. VIII-X, pp. 1-26; l’estratto che ho consultato presso la Biblioteca Comunale di Verona contiene la dedica «Al caro Maestro, omaggio affettuoso dell’a. Roma, agosto 1903».

⁶⁵ Fu scelta infatti una soluzione interna e di basso profilo, affidando la direzione all’archivista ed epigrafista Pietro Sgulmero, morto poco più tardi (nel 1905) e

concorso per ispettore, riluttando alla proposta di Venturi per presentarsi alla libera docenza⁶⁶. Furono le pressioni del Fraccaroli a vincere le sue esitazioni al riguardo:

Oggi ho scritto a Venturi parlandogli delle esortazioni ch'Ella mi ha fatto: sono ormai deciso a seguirle, ch  non pusillanimit  mi tratteneva ma soltanto il timore di intralciare un corso di studi che voglio sia serio e non disturbato da occupazioni che mi obblighino ad affrettarmi, a porgere conclusioni l  dove sento di non possedere ancora che una minima parte di fatti. Ma non   questa una buona ragione per lasciare il passo a gente che nulla ha fatto e nulla sa, se non le arti pi  vili di salire (...). Perci  quando Venturi mi abbia risposto, non avr  pi  nessuna esitanza a presentare la domanda per la libera docenza. Forse il successo non mi mancher , tanto pi  che a Roma avr  favorevolissimo anche il Monaci⁶⁷.

Del resto, quando Novati – gi  negli ultimi mesi del 1903 – si diede da fare per favorire l'istituzione dell'insegnamento di Storia dell'arte all'Accademia scientifico letteraria di Milano, con o senza un finanziamento (nel quale sperava) da parte del municipio⁶⁸, non manc  l'interessamento di Fraccaroli, il che qualche tempo dopo si realizz . Le lettere di Toesca alludono inoltre a ripetuti contatti fra Venturi e Fraccaroli, al quale viene chiesto di informarsi, nel giugno 1904, sulle intenzioni manifestate dalle Universit  di Pisa e Messina di istituire l'insegnamento di Storia dell'arte⁶⁹.

Si configura insomma da parte del Fraccaroli una sollecitudine davvero puntuale e fattiva, se non proprio una conduzione a due assieme al Venturi, per questi primi passi della carriera del brillante giovane. Del resto, al di l  dei fatti concreti che ho esposto, convince dell'importanza del rapporto con Fraccaroli la prosa elegante, un po' manierata, ma non artefatta del Toesca, che esprime nelle sue lettere – con molta frequenza – sentimenti che vanno al di l  della convenienza accademica:

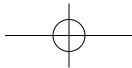
avvicinato poi (per chiamata diretta) da Giuseppe Gerola, allora direttore del museo di Bassano del Grappa e in questa sede ampiamente citato. Un cenno in VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico: le riviste dei musei civici veneti* cit. (nota 28), p. 25.

⁶⁶ E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in TOESCA, *La pittura e la miniatura* cit. (nota 61), p. XLV.

⁶⁷ Lettera n. 7, 12 ottobre 1903 (da Bibbiena).

⁶⁸ Lettera n. 8, 3 gennaio 1904 e n. 10 del 17 marzo 1904, e le lettere non datate ai nn. 42, 43, 45; la lettera n. 41 si riferisce pure al periodo milanese, ma ad un momento pi  tardo. Cfr. anche retrospettivamente la lettera n. 36, del 5 gennaio 1916 (in morte del Novati): «mi accolse tanto benevolmente (te favente) all'Accademia».

⁶⁹ Lettera n. 14, 18 giugno 1904. Una successiva lettera (n. 15, 8 luglio 1904) attesta che Fraccaroli tolse queste «illusioni (condivise meco dal prof. Vent.): per un pezzo la mia libera docenza rimarr  inutile (e forse non sar  male!)».



caro maestro, possa Ella trovare la forza di sopportare i tormenti presenti, di mantenere quella purezza di mente che rende così caro quanto Ella ha pensato, ha fatto, ed ha scritto, a quanti hanno potuto conoscere da vicino la sua bontà e giudicarne senza odî l'opera⁷⁰!

Nella chiamata di Toesca a Torino⁷¹ – Fraccaroli (che proprio allora stava abbandonando l'insegnamento, per i gravi problemi personali ai quali allude Toesca nel brano qui sopra citato⁷²) non sembra avere giocato un ruolo particolare. Dalle lettere si hanno, invece, conferme ulteriori⁷³ a proposito del clima culturale ed umano che caratterizza in quegli anni la facoltà di Lettere torinese: senza giri di parole, Toesca parla di «collegi «incalliti nella loro natura ursina»⁷⁴, si lamenta del livello qualitativo degli studenti⁷⁵, deplora la «tristezza che agghiaccia» della città, e così via. Un ambiente dunque non particolarmente entusiasmante, dal quale si spostò senza troppi rimpianti a Firenze a partire dal 1915⁷⁶.

⁷⁰ Sono testimonianza di un rapporto di amicizia assai più che professionale anche le lettere che Toesca invia a Fraccaroli durante la guerra, dal fronte o dalle caserme nelle quali si trova. Si cfr. ad esempio quanto gli scrive il 23 dicembre 1917, dunque dopo Caporetto: «che giornate abbiamo avute dacché ci lasciamo l'ultima volta, e quale tragedia ancora è sotto i nostri occhi! Che il nuovo anno... ci dia di formare un'Italia più grande, come merita di essere questo nostro paese tanto straziato eppur tanto degno di migliori fortune! Io da un mese sono nuovamente sotto le armi (...) Potrò riprendere il corso? Non so; vorrei soprattutto esser utile: e forse lo sono più con queste mie reclute diciannovenni che con il quieto uditorio dell'Istituto» (lettera n. 40, ultima lettera datata).

⁷¹ ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte* cit. (nota 1), pp. 99-104.

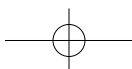
⁷² Lo avrebbe ripreso solo per pochi anni, a Pavia (come risulta dalla lettera del 1917 sotto citata (testo corrispondente alla nota 82).

⁷³ Cfr. sopra il testo corrispondente alle note 56-58 e bibliografia ivi citata.

⁷⁴ Varie citazioni al riguardo nelle lettere 20-29, dal 19 febbraio 1908 al 25 novembre 1911.

⁷⁵ Con ripetute tracce di misoginia, a quanto sembra piuttosto diffuse fra i docenti di storia dell'arte di questi anni (anche Venturi le condivideva): cfr., anche se relativa al periodo fiorentino, la lettera 36 («i frutti intellettuali, con queste femminucce del nostro Istituto... sono sempre tanto incerti!»). Anche altrove si parla delle «signorine amiche delle proiezioni».

⁷⁶ M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'arte di Torino. Pietro Toesca e Lionello Venturi*, in Toesca, Venturi, Argan, *Storia dell'arte a Torino 1907-1931*, Torino, 1997 (= *Ricerche di storia dell'arte*, n. 59), pp. 43-45 anche per l'ultima citazione (sulla base di questo carteggio). Soggiungo qui, a proposito del periodo torinese di Toesca, che il carteggio De Sanctis contiene due lettere di Toesca (del 1911 e 1915) al più anziano collega (*Fondo Gaetano De Sanctis [1890-1956]*).



Le ultime lettere di Toesca a Fraccaroli coincidono invece con cambiamenti importanti: questo trasferimento, la guerra che li coinvolge (anche esistenzialmente l'uno, che fu richiamato, ed emotivamente/ politicamente ambedue), e l'ultimo periodo di insegnamento universitario del Fraccaroli (che nel 1915 riprese servizio a Pavia per un triennio, sino alla morte [settembre 1918], dopo la lunga interruzione dovuta alla grave crisi personale susseguita al fallimento del suo matrimonio). Per quanto riguarda le vicende accademiche, lo scambio epistolare di questi anni è segnato all'interesse – non solo del Fraccaroli, verosimilmente – per il consolidamento anche a Pavia di un insegnamento di storia dell'arte, precedentemente tenuto da Giulio Carotti. Trattative e sondaggi erano iniziati già nel 1915: si era appena concluso il concorso che aveva ternato Lionello Venturi, Paolo D'Ancona e Antonio Muñoz⁷⁷, e Toesca – richiesto da Fraccaroli di un parere – consigliò per la facoltà pavese un atteggiamento prudente, perché «i giovani valenti, e che promettono bene, non mancano; ma per ora sarebbe prematuro l'affidare loro un insegnamento che si presta tanto facilmente ad essere superficiale e inutile (...) Tra qualche anno non sarà difficile trovare dei buoni e seri insegnanti»⁷⁸. Analogo concetto ribadì il Toesca qualche mese più tardi, mostrando sfiducia verso «certi giovani che ora il Venturi sbriglia invece di frenare»; nell'occasione segnalò fra i bravi in maturazione Giacomo De Nicola, direttore del Museo di Firenze⁷⁹, e Giuseppe Fiocco⁸⁰.

Forse fra questi giovani troppo incoraggiati dal Venturi va annoverato Roberto Longhi, cui la facoltà pavese sembra intendesse assegnare (anche per sollecitazione di Venturi⁸¹) il citato incarico di insegnamento. A Longhi è comunque dedicata una delle ultime lettere indirizzate al Fraccaroli, nel dicem-

Inventario, a cura di M.R. PRECONE, Roma, 2007 [Strumenti e fonti per la storia dell'Istituto a cura dell'Archivio storico], p. 172; anche on line all'indirizzo http://www.treccani.it/export/sites/default/Portale/sito/istituto/archivio_storico/fondi/fondodesanctis.pdf.

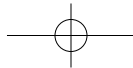
⁷⁷ «Dal concorso di Pisa uscì, con molti contrasti, la terna: L. Venturi, P. D'Ancona, A. Muñoz. Per quanto si sa, il Venturi resta a Torino ove era incaricato, il D'Ancona a Milano; e forse il Muñoz non accetterà di andare a Pisa, essendo trattenuto a Roma da altri uffici. Speriamo che a Pisa non insistano per avere un altro concorso, perché non sarebbe facile ora il trovare una persona degna».

⁷⁸ Lettera n. 35, 15 novembre 1915.

⁷⁹ Da Siena, ove figura nel 1909 come ispettore (AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. [nota 2], p. 184).

⁸⁰ Lettera n. 36.

⁸¹ AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), pp. 214-215 e nota 104; S. FACCHINETTI, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte* cit. (nota 2), pp. 101-105.



bre 1916. Toesca, che pure aveva assegnato e seguito la tesi di laurea longhiana sul Caravaggio, discussa nel 1910, esprime nel dicembre 1916 un giudizio molto acuto e altrettanto critico sul giovane studioso⁸²:

Carissimo,

passai a Genova una settimana in un diluvio continuo; e appena fui in treno per ritornarne, ritornò il sereno. Ma ieri mi consolai a Pisa, con una giornata radiosissima!

Al ritorno ho trovato la tua lettera. Grazie! E tu sai con quale profondo affetto ti ricambi tutti gli auguri!

Il Longhi è certamente un giovane di forte ingegno e di vasta coltura, anche speciale. Lo riconobbi con piacere io stesso, quando alcuni anni or sono svolse la sua tesi su Michelangelo di Caravaggio, che insistetti perché fosse approvata con lode. Ma poi – e ne dava indizi fin d'allora – una volontà di essere originale, ch'è da distinguere dall'intima originalità, lo ha portato troppo lontano da quella prudenza di giudizio e da quella misurata coscienza di sé, che avrei desiderato.

Non vorrei recargli danno nel tuo giudizio. Tu stesso lo conoscerai: osservandolo a fondo vi riconoscerai forse il frutto di quell'idealismo vacuo, per non dir peggio, che c'è stato qualche anno fa, e che ha portato a rivoluzioni solenni di principi che tutti davamo per ammessi, e a travestimenti oscuri di idee comuni.

Ma, malgrado questo, e malgrado la grande fiducia in sé stesso, che per mio parere non è un merito, sebbene possa essere una forza, il Longhi ha ingegno – un ingegno che probabilmente si affermerà in avvenire meglio che in passato.

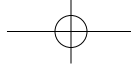
Potrai leggere qualche suo scritto nelle ultime annate della rivista *L'Arte*: principale quello su Piero della Francesca, – su *L'Arte* del 1914 – in cui non trovo nulla d'originale e di giusto. Non ti consiglio di leggere certe *boutades* sulla "Voce", dove Leonardo da Vinci è detto ignorante, monna Lisa una carne in decomposizione ecc. ecc.

Ma con tutto questo, il Venturi è entusiasta del Longhi; e potrei ingannarmi io, che finora sono incertissimo nel darti un parere sulla vostra deliberazione.

Auguri affettuosi dal tuo P. Toesca.

Il giudizio è come si vede calibrato con estrema attenzione. Si dà credito alla giovinezza: l'ingegno del Longhi, forte e sorretto da una «vasta coltura»,

⁸² Lettera n. 38, 29 dicembre 1916. Sui rapporti fra Toesca e Longhi in questo periodo, qualche cenno in AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte* cit. (nota 2), pp. 195-196 e pp. 206 ss. per lo sconcerto provocato dal saggio su Piero della Francesca, che Toesca perentoriamente liquidava nella lettera a Fraccaroli. Cfr. anche ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte* cit. (nota 1), pp. 109-110. Sulla giovinezza di Longhi basti qui rinviare agli studi di G. AGOSTI: ad es. *Altri materiali sulla giovinezza di Roberto Longhi. Qualche esempio e alcune prospettive di lavoro*, in *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia*, Quaderni, IV (1996), fasc. 1-2, pp. 475-484.



«probabilmente si affermerà in avvenire meglio che in passato». Si riconosce il magnetismo indubbio della sua personalità, affascinante al primo impatto: è solo «osservandolo a fondo» che secondo Toesca si riconoscono in lui i frutti marci di un «idealismo vacuo per non dir di peggio» affermatosi negli anni immediatamente precedenti, sulla scia dell'impostazione crociana. Si distingue, anche, tra le «boutades» provocatorie della *Voce* e gli studi scientifici. Ma il dissenso è profondo e motivato quasi più da un giudizio sulla personalità (la volontà d'essere originale ad ogni costo, l'eccesso di sicurezza) che non da considerazioni di carattere scientifico: e comunque sia, resta una prova della raggiunta maturità del Toesca.

