

# Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi

*a cura di*  
MARIO D'ONOFRIO



FRANCO COSIMO PANINI

Atti del Convegno

**Adolfo Venturi  
e la Storia dell'arte oggi**

Sapienza Università di Roma  
25-28 ottobre 2006

Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti di Cultura  
Comitato Nazionale per le celebrazioni del 150° anniversario  
della nascita di Adolfo Venturi (1856-2006)

*Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica*

*con la partecipazione di*  
Sapienza Università di Roma  
Dipartimento di Storia dell'Arte

*Comitato scientifico*  
Mario D'Onofrio (Presidente)  
Maurizio Calvesi  
Marisa Dalai Emiliani  
Eugenio Lo Sardo  
Stefano Valeri

*Segreteria scientifica e organizzativa*  
Manuela Gianandrea  
Giorgia Pellini

*Copertina*  
Carlo Costantini

*Redazione:*  
Rolando Bussi

*Fotolito:*  
Zincografica Vaccari, Modena

*Stampa:*  
Tipolitografia FG,  
Savignano sul Panaro, Modena

© 2008 Franco Cosimo Panini S.p.A.  
Viale Corassori, 24 - 41100 Modena - Italy  
Tel. 059/353472 - Fax 059344274  
e-mail: info@fcp.it  
www.francopanini.it

ISBN 978-88-248-0379-3



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI



Comitato Nazionale per le Celebrazioni  
del 150° anniversario della nascita  
di Adolfo Venturi (1856-2006)



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA  
Dipartimento di Storia dell'Arte



Comune di Modena



**Fidanzia sistemi**



CASINO DELL'AURORA  
PALAZZO PALLAVICINI

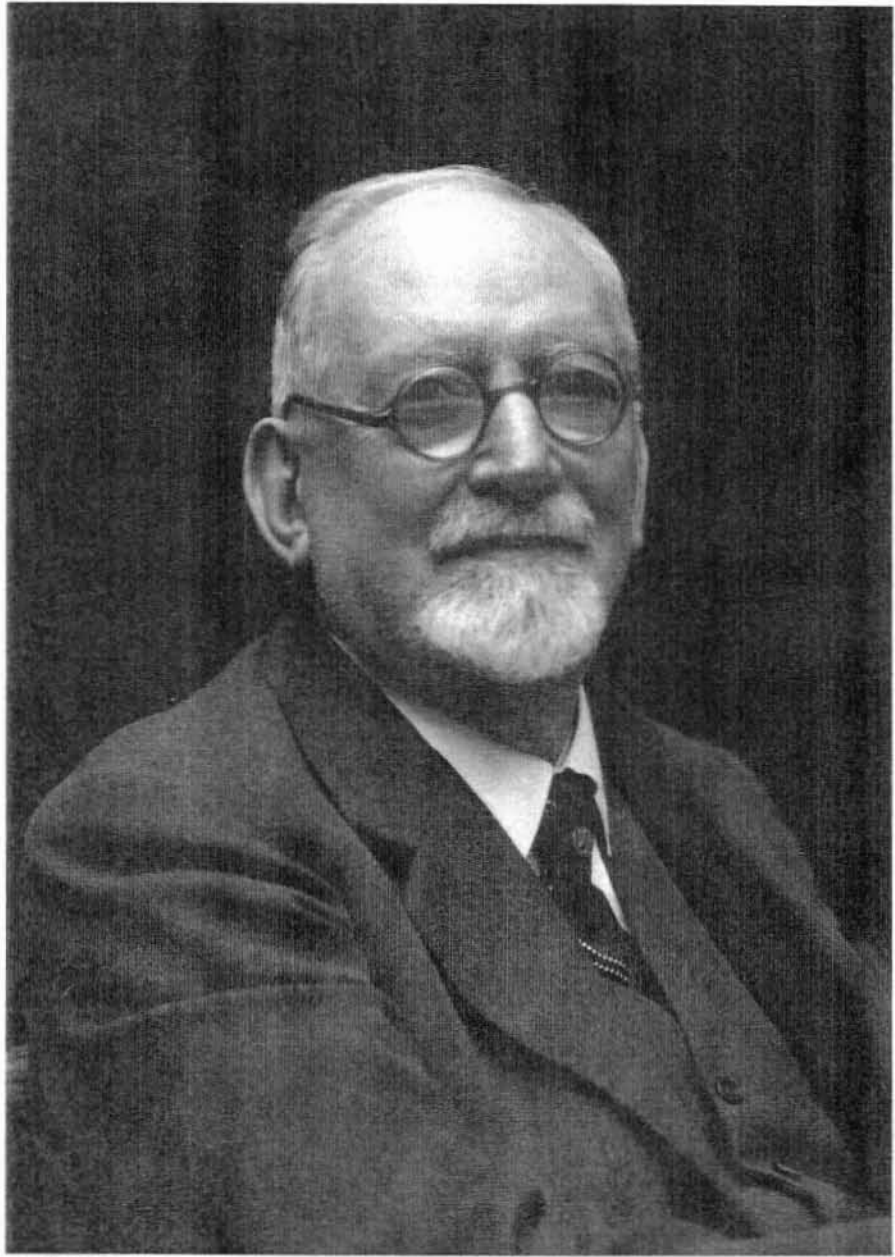
## Indice

<b>Saluti</b>	p. 7
<i>Le ragioni del Convegno</i> Mario D'Onofrio	p. 15
<b>I LA FIGURA E L'OPERA DI ADOLFO VENTURI</b>	p. 23
<i>Il progetto culturale e l'azione istituzionale</i> <i>di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita</i> Marisa Dalai Emiliani	p. 25
<i>Adolfo Venturi e il linguaggio della critica d'arte</i> Renato Barilli	p. 31
<i>I volumi della Storia dell'Arte Italiana</i> Stefano Valeri	p. 37
<i>Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense</i> <i>nel Palazzo dei Musei di Modena</i> Maria Grazia Bernardini	p. 43
<i>Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati</i> Silvia Danesi Squarzina	p. 55
<i>Adolfo Venturi e il catalogo nazionale delle opere d'arte</i> Valter Curzi	p. 63
<i>Adolfo Venturi e Napoli: un'occasione mancata</i> Rosanna Cioffi	p. 69
<i>Il carteggio Venturi-Marquand</i> <i>e lo stato della Storia dell'arte in America</i> <i>tra il 1901 e il 1924</i> Marilyn Aronberg Lavin	p. 75
<i>Adolfo Venturi e l'università italiana fra</i> <i>Ottocento e Novecento: dal carteggio presso</i> <i>la Scuola Normale Superiore di Pisa</i> Mauro Moretti	p. 83
<b>II LA SCUOLA DI ADOLFO VENTURI</b>	p. 91
<i>Gli allievi medievisti</i> Francesco Gandolfo	p. 93
<i>Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi</i> Simone Facchinetti	p. 101
<i>Adolfo Venturi, Lionello Venturi e la Storia dell'arte</i> <i>contemporanea</i> Simonetta Lux	p. 107
<i>Le donne alla Scuola romana di perfezionamento</i> <i>in Storia dell'arte</i> Maria Mignini	p. 115
<b>III LA STORIOGRAFIA DELL'ARTE INTERNAZIONALE</b> <b>TRA OTTOCENTO E NOVECENTO</b>	p. 125
<i>Adolfo Venturi e la Francia agli inizi del XX secolo</i> Enrico Castelnuovo	p. 127
<i>Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi</i> <i>del primo Novecento europeo</i> Xavier Barral i Altet	p. 133
<i>Adolfo Venturi e Aby Warburg</i> Claudia Cieri Via	p. 141

<i>Tra storia e passatismo.</i> <i>La storiografia artistica tedesca tra XIX e XX secolo</i> Andreas Beyer	p. 153
<i>La Scuola di Vienna all'epoca di Adolfo Venturi</i> Edwin Lachnit	p. 159
<i>Verso una biografia intellettuale di Venturi.</i> <i>Il rapporto con le esperienze europee</i> <i>di Raimond van Marle e la teoria della visibilità</i> Paolo Sanvito	p. 165
<i>Adolfo Venturi, Johan Jakob Tikkanen</i> <i>e i paesi scandinavi</i> Johanna Vakkari	p. 179
<i>Adolfo Venturi e Bernard Berenson</i> Laura Iamurri	p. 187
<i>Adolfo Venturi e la Storia dell'arte in Russia</i> Xenia Muratova	p. 193
<b>IV QUESTIONI VENTURIANE E APPROFONDIMENTI TEMATICI</b>	p. 209
<i>Questioni di metodo e prassi espositive:</i> <i>il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi</i> Donata Levi, Paul Tucker	p. 211
<i>Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi</i> <i>(dal 1887 al 1901)</i> Michela Di Macco	p. 219
<i>Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi</i> Gianni Carlo Sciolla	p. 231
<i>Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs:</i> <i>la fondazione dell'"Archivio Storico dell'Arte"</i> <i>attraverso le lettere edite e inedite di Venturi,</i> <i>Gnoli e Cantalamessa</i> Federica Papi	p. 237
<i>"Sembrano due grandi petali di rosa".</i> <i>Adolfo Venturi e "il più bel frammento greco"</i> <i>in Santa Maria Antiqua al Foro Romano</i> Maria Andaloro	p. 245
<i>Arnolfo di Cambio negli studi di Adolfo Venturi</i> <i>e della sua scuola</i> Anna Maria D'Achille	p. 255
<i>Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova:</i> <i>la Storia della miniatura</i> Antonio Iacobini	p. 269
<i>La scultura del Quattrocento nella Storia dell'Arte</i> <i>di Adolfo Venturi</i> Francesco Negri Arnoldi	p. 287
<i>La cosiddetta Derelitta di Sandro Botticelli</i> Maurizio Calvesi	p. 291
<i>Adolfo Venturi e il tardo Manierismo</i> Alessandro Zuccari	p. 297
<i>Dalla connoisseurship</i> <i>alla nascita della Storia dell'arte in Sicilia:</i> <i>il ruolo di Adolfo Venturi</i> Simonetta La Barbera	p. 309

p. 153	<i>I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi</i> Maria Concetta Di Natale	p. 329
p. 159	<i>Un contributo alla costruzione del canone disciplinare: la Storia dell'arte nell'Enciclopedia Italiana e le voci di Adolfo Venturi</i> Claudio Gamba	p. 343
p. 165	<b>V LE SFIDE ATTUALI DELLA DISCIPLINA STORICO ARTISTICA</b>	p. 353
p. 179	<i>Metodi e problemi della Storia dell'arte oggi: lo scenario italiano</i> Arturo Carlo Quintavalle	p. 355
p. 187	<i>L'incidenza attuale del pensiero di Adolfo Venturi</i> Claudio Strinati	p. 379
p. 193	<i>La Storia dell'arte italiana fra passato e futuro</i> Gerhard Wolf	p. 383
p. 209	<i>L'insegnamento della Storia dell'arte nella scuola secondaria. Linee di tendenza in Italia e in Europa</i> Lida Branchesi	p. 387
p. 211	<i>Storia e Storia dell'arte: due discipline dalle relazioni troppo spesso difficili</i> Alain Dierkens	p. 401
p. 219	<i>Storia dell'arte e conservazione</i> Bruno Toscano	p. 409
p. 231	<i>Storia dell'arte "all'italiana"</i> Irving Lavin	p. 415
p. 237	<b>Conclusioni</b> Gianni Carlo Sciolla	p. 419
p. 245		
p. 255		
p. 269		
p. 287		
p. 291		
p. 297		
p. 309		





Adolfo Venturi





## Storia dell'arte "all'italiana"

IRVING LAVIN

La vecchiaia porta tanti mali, ma anche qualche bene. Per me oggi è molto difficile dover parlare in un momento privilegiato, cioè alla fine di un colloquio internazionale così prestigioso e proficuo come questo, che onora il maestro di tutti noi, Adolfo Venturi. È un vantaggio della vecchiaia poter parlare con nostalgia di un passato ormai lontano se non del tutto perduto. Vantaggio che mi consente anche di parlare di cose che mi sono largamente estranee e di cui non so praticamente nulla.

Penso, o sospetto, che io mi trovi in questa non invidiabile situazione vantaggiosa grazie a diverse conversazioni che ho avuto negli ultimi anni con la tanto ammirata collega ed amica Marisa Dalai Emiliani sul progressivo trascurare la grande tradizione italiana di una volta, che si chiamava distintivamente Filologia della Storia dell'arte. Vale a dire il modo in cui Venturi ha potuto, come giustamente ha osservato Maurizio Calvesi, "mettere ordine" alle cose.

Il discorso parte da una mia, forse troppo ingenua, domanda: chi, oggi, legge Venturi per imparare la Storia dell'arte, come ho fatto io mezzo secolo fa? Da noi in America, almeno, posso dire nessuno. Niente iconologia, niente contesto sociale-economico-politico, niente teologia, niente auto-rappresentazione, niente retorica, niente collezionismo. Sembra veramente un fossile!

Eppure, nella Storia dell'arte, nessuno di questi nuovi approcci sarebbe possibile, per non dire concepibile, senza la *Storia dell'Arte Italiana* (1901-1940) e quell'assetto mentale e culturale che essa rappresenta.

Sebbene sia basata certamente sui lavori sintetici di Lanzi (*Storia pittorica della Italia*, 1795-1796), Crowe-Cavalcaselle (*A new history of Painting in Italy*, 1864-1866) e Magni (*Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, 1901-1903), l'impresa di Venturi fu nella sua essenza senza precedenti, insuperata, unica. Per portata: comprende tutte le tre maggiori categorie dell'arte italiana, pit-

tura, scultura e architettura. Per continuità: comprende l'intera Storia dell'arte italiana, dall'inizio nel primo periodo cristiano attraverso quello che è considerato l'apogeo del Rinascimento. Per ordine: la trattazione è effettivamente completa, includendo tutte le opere e gli artisti più significativi, sia i maggiori che i minori, con un compendio di illustrazioni che rimane ineguagliato (una volta sono stato contattato da una delle maggiori case editrici italiane, per scrivere una versione aggiornata del volume sugli scultori del XVI secolo, che avrei preparato solo se avessi avuto lo stesso numero di illustrazioni. Il colloquio terminò lì). Per ampiezza: comprende tutta l'Italia, che viene concepita come una sorta di albero genealogico culturale, con i rami che si stendono per ogni angolo della penisola.

E, soprattutto, per coerenza, di concezione e metodo: la *Storia dell'Arte Italiana* di Venturi rappresenta un'unica visione di un unico panorama culturale da un unico punto di vista. È significativo che virtualmente tutte queste caratteristiche, che fanno del lavoro di Venturi un monumento unico, siano state abbandonate nel suo unico avversario moderno, la *Storia dell'arte italiana* pubblicata da Einaudi.

Fra tutte queste peculiarità dell'impresa di Venturi, voglio porre attenzione su quella che forse è la meno evidente: il metodo. Prima di tutto, Venturi non ha provveduto a un'introduzione metodologica per spiegare la sua teoria, un peccato di omissione che oggi non verrebbe tralasciato in un'opera analoga. Nessuna introduzione fu necessaria e, suppongo, neanche contemplata: Venturi lo fece semplicemente per garantire che il modo di "mettere in ordine" la Storia dell'arte italiana fosse di natura viva, attraverso la storia degli stili. Grandioso, comprensivo, coerente, Venturi mette in ordine la Storia dell'arte, in grande stile. Quindi, il fatto che il lavoro sia interamente legato allo stile può essere la ragione principale del motivo per cui oggi non viene letto.

È sintomatico e ironico che un re-

a ad una oratorio, o del riquello di che coando paoggetto io piena

o l'equie già nel dipende e e quantamente, rivenza e sso, anzi,

cente Dizionario d'arte in lingua inglese descriva il lavoro di Venturi come qualcosa di altezzoso, scritto in "connoisseurship style".

È anche ironico che la lingua italiana non abbia una parola equivalente per definire il termine "connoisseurship", che l'inglese ha preso dal francese. Morelli fu un "conoscitore", ma Venturi non fu affatto interessato ai particolari, ai dettagli subliminali, concepiti come inconsapevoli idiosincrasie di forma e rappresentazione, che hanno permesso un'identificazione oggettiva dell'individualità unica dell'artista. Venturi non pretese neanche di essere scientifico nel senso positivista al quale Morelli, Freud e Sherlock Holmes aspiravano, come nel brillante saggio di Carlo Ginzburg su quell'età dell'oro di cui potrebbe essere chiamato il significativo "involontario" (ammettendo che l'artista realizza i dettagli senza pensare a questi).

Anzi, Venturi si era interessato alla percezione, descrizione e coordinazione di una visione globale, una *Gestalt*, del ruolo e della qualità dell'opera d'arte nella sua interezza, che cercò di coordinare in una definizione collettiva di associazioni, famiglie, scuole, regioni, sviluppi e periodi. Era una "filologia" ragionata dello stile, termine e metodo – preso dalla grande disciplina umanistica di filologia linguistica del XIX secolo – che fu più strettamente associato con la Storia dell'arte italiana nella mia giovinezza.

Ricordo un'altra definizione per la Storia dell'arte italiana, fra i rifugiati tedeschi storici dell'arte con i quali mi sono formato a New York dopo la Seconda guerra mondiale, che portarono con sé sfidando le nuove attitudini intellettuali e contestuali, in particolare il famoso metodo Warburg. Mi ero infatti convertito alla Storia dell'arte durante i miei studi universitari a St. Louis alla Washington University grazie a uno studente di Panofsky ad Amburgo, Horst W. Janson, la cui descrizione della nostra disciplina mi suona ancora nelle orecchie: "La Storia dell'arte è la storia delle idee". Quando successivamente

ho studiato a New York all'Institute of Fine Arts, creato da Walter W. S. Cook, che coniò la famosa frase "Hitler ha scosso gli alberi ed io ho raccolto le mele", il luogo era letteralmente popolato da eminenti profughi del Fascismo, del calibro di Erwin Panofsky, Karl Lehmann-Hartleben, Walter Friedlaender, Richard Krautheimer, Guido Schoenberger, Martin Weinberger, José Lopez-Rey. Lavoravo come assistente ricercatore di Friedlaender, famoso per i suoi scritti sugli sviluppi stilistici, Manierismo e anti-Manierismo.

Stava preparando il suo famoso libro su Caravaggio, che ha rivoluzionato il campo dimostrando che Caravaggio non era solo un "realista", motivo per cui è stato allo stesso tempo portato alle stelle e condannato agli abissi, ma un radicale riformatore nell'orbita del proletariato sociale e religioso di Filippo Neri e degli Oratoriani. Oggi nessuno parla di Caravaggio senza far riferimento a Neri e agli Oratoriani (successivamente ho imparato da Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, p. 211, che il collegamento fra Neri e Caravaggio era stato proposto molto tempo prima da Pierre Francastel, *Le réalisme de Caravage*, in "Gazette des Beaux-Arts", 45-62, July-August 1938, e che anche Lionello Venturi si era interessato alla religiosità di Caravaggio).

Friedlaender aveva una buona parola per la Storia dell'arte italiana, e per la sua speciale "bestia nera", Roberto Longhi, del quale apprezzava le intuizioni, ma scrivendo (nella misura in cui lui, o chiunque di noi, possa capirlo) le ridicolizzava e essenzialmente le rifiutava come "attribuzionismo": al meglio *connoisseurship*, al peggio *marketing*, *expertism for profit*. Sia l'*expertism* che il giornalismo, tradizioni che sono sempre fiorite in Italia, sono rimaste e restano fuori dai confini della cultura accademica storico-artistica di Germania e America.

Quasi per caso, questo periodo con Friedlaender mi preparava a una delle esperienze che hanno influenzato più profondamente la mia vita di storico dell'arte. Avvenne un giorno nel lontano 1961, nel corso di un mio sog-

giorno a Roma come borsista del Fulbright, quando ricevetti una telefonata dall'ambasciata: l'illustre professore di Storia dell'arte dell'Università di Roma, Giulio Carlo Argan, aveva chiesto il nome di un giovane studioso per fare un po' di conversazione in inglese. Scoprimmo dal primo incontro di avere in comune una grande passione per l'arte del Caravaggio, su cui lui allora stava scrivendo un saggio. Mi confessò di aver letto con ammirazione la monografia di Friedlaender perché anch'egli era convinto che il realismo quotidiano di Caravaggio non fosse fine a se stesso, ma rappresentasse un artificio complesso dotato di significati sociali e religiosi profondi, sofisticati e a volte persino provocatori. Da parte mia avevo letto e altrettanto ammirato il famoso saggio di Argan sull'arte barocca come retorica (1955). Di poche pagine, ma fu subito accolto da Rudolph Wittkower, e in seguito divenne un caposaldo della storiografia odierna sul Barocco. Oggi nessuno parla del Barocco senza menzionare la retorica. Mi colpiva inoltre che Argan stesso si considerasse, e non senza ragione, un pioniere nell'importare in Italia il rigoroso metodo interdisciplinare di analisi intellettuale sviluppato in Germania prima della Seconda guerra mondiale e associato al famoso Istituto Warburg.

Così voglio dire che sono ben conscio di aver partecipato anch'io a questo sviluppo letteralmente ideologico. Ma devo confessare che lo vedo anche come "marchio di Caino", sigillando l'eclisse di quella tradizione filologica "all'italiana" di concepire le cose, cui mi riferisco qui oggi con nostalgia. Questo metodo iniziava con la nascita della stessa Storia dell'arte: Ghiberti, basandosi su osservazioni molto sottili sullo stile di singoli artisti, costruisce rapporti collaterali e consecutivi, e costruisce la prima vera e propria Storia dell'arte-Storia dell'arte italiana, fatta "all'italiana". Insomma, la Storia dell'arte è italiana! E che altro fa Vasari? Ma allora, con l'entrata in scena della teoria dell'arte, si arriva a una definizione più precisa di quello che vorrei chiamare la Storia dell'arte "all'italiana", e che sta proprio al cuore del-

la mia ignoranza e nostalgia, di cui parlavo all'inizio. Parlo, infine, di quel michelangiolesco "giudizio dell'occhio", che riassume in due parole tutto quello che ho da dire, perché esprime una quasi mistica congiuntura tra la percezione corporea e l'operazio-

ne del cervello, congiuntura che mi sembra essere molto vicina all'essenza dell'essere umano.

Per tutto ciò, dico, bisogna celebrare e non perdere questo vasto, unico e mai sorpassato monumento venturiano del modo italiano di mettere

ordine nelle cose, ragionando con e su quell'imponderabile ma tanto prezioso giudizio dell'occhio.

(Traduzione dall'inglese a cura di Manuela Gianandrea e Giorgia Pellini)

a del Ful-  
telefona-  
professo-  
iversità di  
in, aveva  
studioso  
one in in-  
incontro  
nde pas-  
gio, su cui  
in saggio.  
i ammira-  
:claender  
to che il  
ravaggio  
a rappre-  
so dotato  
si profon-  
to provo-  
letto e al-  
so saggio  
ome reto-  
ma fu su-  
tkower, e  
aldo della  
occo. Og-  
co senza  
olpiva in-  
siderasse,  
niere nel-  
so meto-  
si intellet-  
nia prima  
liale e as-  
arburg.

ben con-  
inch'io a  
nte ideo-  
che lo ve-  
i Caino",  
tradizio-  
i concepi-  
i oggi con  
iniziava  
sa Storia  
osi su os-  
lo stile di  
porti col-  
truisce la  
dell'arte-  
a "all'ita-  
l'arte è  
ri? Ma al-  
della teo-  
definizio-  
he vorrei  
e "all'ita-  
uore del-

