

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

OTTOCENTO NOVECENTO
STUDI SULL'ARTE CONTEMPORANEA
DI ANNA MARIA BRIZIO

Tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte di:
Miriam Giovanna LEONARDI

Relatori: Chiar.mo Prof. Massimo FERRETTI
Chiar.mo Prof. Giovanni AGOSTI
Chiar.ma Prof.ssa Marisa DALAI EMILIANI

Anno Accademico 2009-2010

Introduzione

È difficile dar conto d'una personalità ricca e complessa come quella di Anna Maria Brizio, meglio ancora, della Brizio, così, infatti, «tout court» s'era soliti chiamarla [...], non solo per la sua vicenda di storica dell'arte, che fu tra le primissime del nostro secolo, ma per la preminenza di un carattere asciutto e diretto, che proprio da tale asciuttezza e dirittura derivava la sua, non facilmente paragonabile, lucentezza.

Forse è quest'ultimo aggettivo che meglio può farcela, oggi, ricordare; lucentezza di fronte a tutti gli eventi, fossero quelli del pensiero, fossero quelli della vita; è una sorta di ben piemontese consequenzialità, una volta che una decisione era stata presa.

(GIOVANNI TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, 1982)

...quando oggetto di studio è, invece d'un artista, una figura di critico, troppo spesso premesse teoriche prendono il sopravvento, sì che i contorni e i caratteri individuali della sua opera finiscono con l'uscirne stemperati e confusi, subordinati a più generiche considerazioni d'indirizzo e di metodo. [...] ...anche nel campo della critica, la storia va condotta sul vivo delle singole personalità, e non sull'astrazione dei programmi teorici.

(ANNA MARIA BRIZIO, *Critica d'arte*, 1950)

Nel Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano, quello che una volta si chiamava Istituto di Storia dell'arte e che da qualche tempo ormai ha cambiato nuovamente sede oltre che nome, la memoria di Anna Maria Brizio, che in questo ateneo è stata docente di Storia dell'arte medioevale e moderna per vent'anni, dal '57 al '77, è ancora viva.¹ Non tanto perché vi siano docenti che ancora si dicano appartenenti alla sua "scuola": e non solo per una questione di cronologia; per comune riconoscimento di tanti suoi allievi la Brizio non ha mai inteso formare una scuola, e il suo insegnamento più prezioso sembra essere stato quello di seguire i propri interessi e la propria strada, purché validi.² Invece vi sono, questo sì, persone che l'hanno conosciuta e ne sono state, poco o tanto, segnate; e poi restano, raccolte nella biblioteca del dipartimento, tracce materiali della sua propria biblioteca, della sua attività di studiosa, della sua corrispondenza, della sua vita. Per chi è ancora alle prime armi, o per chi semplicemente non si è mai interrogato sulla provenienza dei libri presenti nella Biblioteca di Storia dell'arte, la sigla che indica il Fondo Brizio, cioè la donazione dei propri volumi che la studiosa ha effettuato al momento

¹ In realtà la denominazione attuale è, dal 2000, quella di Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo. L'Istituto di Storia dell'arte si trovava prima nella sede centrale dell'Università degli Studi, in via Festa del Perdono 3; in seguito, alla fine degli anni '80, si è trasferito in piazza Sant'Alessandro; infine, nel 2002, in via Noto.

² Si veda *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982) nel centenario della nascita*, atti, Sale, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, [2003], in partic. L. MATTIOLI, Ivi, p. 46; S. STEFANI PERRONE, Ivi, p. 49; P. DE VECCHI, Ivi, p. 51.

del pensionamento per raggiunti limiti di età, resta un semplice accostamento di lettere: dietro il quale, invece, si nasconde la realtà di una storia.³ Si può constatare, allora, come una prova la presenza di certi libri e ci si può interrogare sull'assenza di altri; si può notare che spesso, sugli occhielli o sui frontespizi, sono presenti delle dediche, indizi eloquenti di rapporti personali o formali, segni di stima; si può rilevare che, specialmente sui cataloghi delle esposizioni e sui libri da meditare (un esempio su tutti: *l'Estetica* del Croce, attentamente compulsata), vi sono annotazioni e commenti preziosi.

E tanto più questa storia reale si affaccia dall'archivio della Brizio, che ne restituisce idealmente lo studio, con appunti, foto, lettere, dépliant, brevi testi, da qualche anno da noi riordinato e divenuto quindi più facilmente accessibile.⁴

L'occasione del riordino aveva già destato il desiderio di approfondire la conoscenza di questa «storica dell'arte, che fu tra le primissime del nostro secolo», conosciuta ma non universalmente nota, degna d'interesse per certi suoi contributi rimasti come pietre miliari nella storia e nella formazione di tanti studiosi, come per una vicenda umana ricca di risvolti singolari: quella di una donna nata al principio del Novecento (nel 1902, per l'esattezza) che decide di dedicarsi agli studi storico-artistici – e può farlo, supportata da una famiglia in cui le nobili origini della madre, e ancor più la professione del padre, medico, garantiscono un certo benessere –; non si sposa; poco più che trentenne si muove già autonomamente con la propria “Balilla”; e che molti anni più tardi, nel clima infuocato del '68 alla Statale di Milano, sorprenderà tutti (docenti, forze dell'ordine, gli stessi allievi) mettendosi dalla parte degli studenti, cercando con loro quel dialogo che tante altre volte, e specialmente con gli altri studiosi più o meno giovani di lei, era sfociato in discussione o litigio, complice la preminenza del suo «carattere asciutto e diretto».⁵

Una persona da conoscere, insomma. Con molti dati positivi tra le mani, già in partenza: insieme a tanti testimoni, all'archivio e al fondo librario, anche alcuni studi nati dal risveglio di un interesse locale – e pure di ampio respiro – per l'illustre concittadina, nel

³ L'inventariazione e la schedatura dei libri sono state portate a termine quasi interamente nel corso di tre anni da Rita Bruno, con l'aiuto di alcuni dottorandi tra cui Stefano Zuffi, allievo del Prof. Pierluigi De Vecchi. La sigla FB nella segnatura dei testi permette di riconoscerne l'appartenenza al Fondo Brizio.

⁴ Si veda M. G. LEONARDI, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, relatore Prof. G. Agosti, correlatore Prof.ssa R. Sacchi, discussa l'a.a. 2006-2007 presso l'Università degli Studi di Milano: la tesi contiene l'inventario dei materiali documentari del Fondo Brizio milanese, da me riordinati, ora disponibile anche on line, sul portale www.lombardiabeniculturali.it, nella sezione Archivi storici; vedi anche il sito www.archiviobrizio.it, motore di ricerca nell'opera della studiosa, ove le singole voci bibliografiche sono provviste di rimandi al materiale archivistico relativo. Si rimanda, infine, anche a M. LEONARDI, *L'archivio ritrovato. Il Fondo Brizio dell'Università degli Studi di Milano*, in «Concorso», IV, 2010, pp. 49-79.

⁵ Si veda G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, in «Corriere della Sera», 5 agosto 1982, p. 7.

suo paese di origine, Sale d'Alessandria; a cominciare dalla prima biografia della Brizio, edita nel 2002, seguita dalle preziose testimonianze raccolte negli atti di una giornata di studi organizzata a Sale nel 2003, e infine dalla pubblicazione delle sue lettere ad Adolfo Venturi, suo docente di riferimento alla Scuola di Perfezionamento di Roma e "Maestro" di una vita, conservate presso l'archivio dello studioso, nella Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.⁶

«È difficile dar conto d'una personalità ricca e complessa come quella di Anna Maria Brizio»: alla stessa conclusione – così espressa dalle parole di Testori, che della Brizio fu conoscente, "nemico" per tante feroci discussioni, e infine amico tra i più fedeli – sembrava già di poter giungere al termine del riordino del suo archivio, dopo il primo, complessivo e un poco straniante impatto con i materiali e i documenti da lei raccolti e già in parte, con l'attenzione scrupolosa che la contraddistingueva, ordinati, seguito da uno scandaglio sempre più accurato che pian piano aveva portato alla luce una rete di relazioni e di eventi ancora tutti da indagare.⁷ L'impressione non ha fatto che approfondirsi nel prosieguo degli studi, che, con nostra grande sorpresa, ha cominciato a far parlare anche lettere, scritti, indizi che prima sembravano muti. L'insieme dei dati ha rivelato una fisionomia difficilmente inquadrabile e pure normalmente inquadrata, per amore di classificazione e di sintesi, entro l'alveo di una precisa scuola, quella "venturiana", ricondotta per lo più al magistero di Lionello Venturi e contrapposta alla scuola "longhiana" a segnare una demarcazione di metodi e di ambiti che ha caratterizzato tutta la storia della critica d'arte novecentesca, con evidenti ripercussioni anche sul presente. Ne

⁶ Si veda A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio. Libera e lucente maestra d'intelligenza*, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2002 (con presentazione di Aurora Scotti Tosini e un saggio di Andreina Griseri: A. GRISERI, *Attualità di Anna Maria Brizio*, Ivi, pp. 15-18); *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit.; *Caro e venerato Maestro. Lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi (1924-1940)*, a cura di R. Rivabella e A. M. Bisio, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2006. Tra le fonti precedenti si ricordano *Anna Maria Brizio*, ad vocem, in S. SAMEK LODOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Roma, Tosi, 1946, p. 71; *Anna Maria Brizio*, ad vocem, in ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *Biografie e bibliografie degli accademici lincei*, Roma, G. Bardi, 1976, pp. 789-791; E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, in *Fra Rinascimento manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P. C. Marani, Firenze, Giunti Barbèra, 1984, pp. 175-182; P. MARANI, *Anna Maria Brizio*, in «Raccolta Vinciana», XXII, 1987, pp. 578-579, e poi gli articoli *in mortem*: M. ROSCI, *La Brizio: arte e impegno civile*, in «La Stampa», 3 agosto 1982, p. 3; G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit.; P. DE VECCHI, *In memoriam*, in «Arte veneta», XXXVI, 1982, p. 288; P. MARANI, *L'“hostinato rigore” di Anna Maria Brizio*, in «Almanacco italiano», LXXXIII, 1982, pp. 42-45; A. GRISERI, *In ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982)*, in «Studi piemontesi», XIII, 1984, 2, pp. 442-446.

⁷ Si veda la testimonianza dello stesso Testori: «avevamo a lungo discusso e, forse, litigato durante la preparazione della mostra di Gaudenzio Ferrari (Vercelli, 1956); ma proprio dalla violenza di tali discussioni era nata tra noi una chiara, solida, affettuosa e cara amicizia» (G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit.).

parla così Enrico Castelnuovo in un suo scritto, con riferimento al famoso articolo di Longhi uscito sul primo numero di «Paragone»:

Il bersaglio contro cui le *Proposte* longhiane puntavano era proprio la *Storia* di Lionello Venturi. In quegli anni, tra l'altro, le divergenze e le annose differenze di opinioni tra i due erano state complicate e ingigantite dall'esplosione di un dissidio pratico-accademico (occasionato dal rifiuto del Venturi di chiamare Longhi a succedere a Pietro Toesca all'Università di Roma, preferendogli Mario Salmi) che aprì nella storia dell'arte italiana una clamorosa faida destinata a durare a lungo. Non si vorranno certo ricondurre determinate prese di posizioni ad incidenti che non possono riguardare che la *petite histoire*, è tuttavia chiaro che in questo momento si palesò un aperto conflitto all'interno del campo storico-artistico, con conseguenti ed esplicite demarcazioni e occupazioni di spazi.⁸

“Venturiana” è considerata, dunque, la Brizio, com'è naturale, per il fatto che fu allieva tanto di Lionello Venturi all'Università di Torino quanto, alla Scuola di Perfezionamento di Roma, del padre Adolfo. La identificano così le concise note biobibliografiche a lei dedicate in qualche storia, o breve panoramica più o meno recente, della critica italiana,⁹ di

⁸ E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., pp. XV-XXVIII, in partic. pp. XVII-XX; p. XVIII per la citazione; vi si fa riferimento anche a G. C. ARGAN, *Prefazione*, in L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. XV-XXVIII, in partic. p. XV: «Adolfo Venturi era l'ultimo dei grandi conoscitori, [...] ed il primo vero storico dell'arte [...]. Dei suoi discepoli il più anziano, Pietro Toesca, aveva intrapreso la ricerca in estensione e in profondità della civiltà figurativa del Medioevo [...]; tra i due più giovani, Lionello appunto, e Roberto Longhi, già si delineava negli interessi di ricerca una divergenza che si sarebbe poi spostata, accentuandosi, sul piano metodologico, dando luogo a due scuole ugualmente impegnate, ma profondamente diverse». Si veda infine ancora E. CASTELNUOVO, *Strisce bianche*, in «L'Indice dei libri del mese», XXV, 2008, 5, p. 31: «Molti anni fa, quando studiavo all'università, la storia dell'arte era aspramente divisa tra diversi partiti, c'erano i longhiani, cui fieramente appartenevo, i venturiani, i ragghianti, per non parlare dei salmiani o salmisti, generalmente alleati con i venturiani. Che ci fosse una differenza tra i leader dei vari schieramenti e che tra questi primeggiasse di gran lunga Roberto Longhi non c'è dubbio, come non è dubbio che il potere accademico appartenesse ai venturiani-salmiani. “Erano spesso ‘di fé diversi’ i nostri padri fondatori, ma non erano davvero come ‘i cavalieri antiqui’, e ‘i gran colpi iniqui’ continuavano a darsi finché potevano”. È Briganti che parla, e quale sollievo per un carattere come il mio portato alla distensione (Castelbuono! mi apostrofò un giorno Federico Zeri) incontrare un mio maggiore, di una decina d'anni, affermatissimo storico dell'arte amico e seguace di Longhi che sembrava poco impicciarsi delle diatribe che dividevano fedeli e infedeli e che era dotato, oltre che di un occhio acutissimo e di una gran capacità di scrittura, di un fine *sense of humour* e di una qualità assai rara, la leggerezza». Si ricordi che il Castelnuovo (1929) era stato allievo tanto della Brizio a Torino, quanto di Longhi a Firenze.

⁹ Si veda, ad esempio, M. PITTALUGA, *Gli storici dell'arte*, in «La Nuova Italia», I, 1930-IX, 10 e 11, pp. 412-423 e 452-463, in partic. p. 461: «Molti sono i giovani che con fede, oggi, guardano a Lionello Venturi»; tra questi è citata anche la Brizio, «prontissima di percezione, che ha studiato Defendente e Gaudenzio e studia Paolo Veronese»; T. GIANOTTI, *La storia dell'arte nell'Italia del dopoguerra*, in U. KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 241-257, in partic. p. 245: «Anna Maria Brizio [...] è stata allieva di Adolfo Venturi e del figlio Lionello, di cui ha raccolto l'eredità intellettuale trasmettendone la lezione attraverso la docenza all'Università di Torino e poi a quella di Milano»; M. L. AGNESE e C. SOTTOCORONA, *La situazione è critica*, in «Panorama», 9 maggio 1978, pp. 112-120, ove in uno

più, come tale si considerava lei stessa, almeno agli inizi della propria carriera, se così scriveva in una lettera ad Adolfo nell'agosto del 1935, quando le problematiche scatenate dall'ingiunzione di apporre l'anno fascista anche sul frontespizio de «L'Arte» (la rivista di cui il Venturi senior era da poco tornato ad essere direttore unico, dopo quasi sei anni di condirezione col figlio, e di cui la Brizio era redattrice fin dal '30) minacciavano di farne chiudere i battenti: «Tutti noi venturiani desideriamo la continuazione della rivista; e siamo disposti a sacrifici, io per prima a fare il più grosso».¹⁰

Il problema è che questo termine, declinato nel caso della Brizio, vuol dire tutto e il contrario di tutto, comportando il riferimento a due personalità tanto diverse come quelle dei due Venturi. L'uno, Adolfo, il primo docente universitario di Storia dell'arte in Italia e in qualche modo, per il tramite della Scuola di Perfezionamento di Roma – tappa obbligatoria nella formazione di più generazioni di storici dell'arte – “padre” degli studi storico-artistici italiani del Novecento; di formazione erudita e documentaria («*éminent archiviste*» l'aveva definito, nel 1895, il Berenson); di impostazione storico-filologica, ancora in un certo senso positivista, e fermo, con poche eccezioni, alla soglia dell'arte moderna; l'altro, Lionello, profondamente influenzato dal pensiero crociano, studiato a fondo, discusso e criticato, ma mai totalmente rinnegato nella sostanza; più orientato, dunque, su una linea estetico-critica, con una forte propensione alla teorizzazione e alla schematizzazione, ma anche alla polemica, indirizzata specialmente contro ogni pregiudizio incidente sulla valutazione delle espressioni artistiche; aperto, anzi vivamente interessato al mondo dell'arte contemporanea, fino a un pieno coinvolgimento con esso attraverso la propria inesausta attività di critico militante, dai “Sei” agli “Otto” – così se ne potrebbe, forse, riassumere la parabola –.¹¹

È noto che negli anni della sua permanenza a Milano – dove si era trasferita al principio del '57, dopo aver insegnato per oltre venticinque anni all'Università di Torino – la Brizio amava richiamarsi più che alla matrice di Lionello a quella di Adolfo, sulla traccia di quel suo famoso «vedere e rivedere», di un'«aderenza all'opera d'arte» che troverà poi nel

schema sintetico viene riproposta la suddivisione della critica d'arte italiana del '900 nelle due scuole di Lionello Venturi e Roberto Longhi; la Brizio appare inserita, com'è ovvio, nella scuola venturiana (lo schema si trova alle pagine 116-117; una copia dell'articolo, inviata alla Brizio da un corrispondente non identificato, si conserva presso FBD Milano, UA 323).

¹⁰ Si veda la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 19 agosto 1935, da Sale d'Alessandria (AAV).

¹¹ Per la bibliografia relativa ad Adolfo e a Lionello Venturi si rimanda alla nota 3 del primo capitolo; per l'espressione usata da Berenson si veda B. BERENSON, *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540; also of Medals of Members of the houses of Este and Bentivoglio* [London, printed for the Burlington Club, 1894], in «Revue critique d'Histoire et de Littérature», XXIX, 1895, 18, pp. 348-352, in partic. p. 348.

«grande Longhi» (in questi termini ne aveva parlato lei stessa in una lettera ad Anna Banti)¹² la sua più geniale attuazione, ma che proprio nel caso dello stesso Longhi doveva essere ricondotta, almeno come origine, al magistero del Venturi senior; è ciò che afferma la studiosa in una nota manoscritta che sembra risalire agli anni milanesi:

Roberto Longhi amò sempre riferirsi a Pietro Toesca come a maestro; ma in realtà i suoi inizi furono fortemente segnati dall'opera di Adolfo Venturi, in quel particolare momento in cui il Venturi – che stava allora scrivendo i volumi sulla Pittura Italiana del Quattrocento – accentuava i principi del «vedere e rivedere» e i metodi e i procedimenti del conoscitore. Proprio da questo nodo muove l'opera di Roberto Longhi. Ma, di nuovo, egli preferisce rivendicare una propria ascendenza diretta al «grande Cavalcaselle».¹³

Così, in un articolo pubblicato nel 1969 sulla «Revue de l'art» e dedicato alla figura di Adolfo, la Brizio notava che «A uno sguardo retrospettivo la figura di Adolfo Venturi, iniziatore degli studi moderni di storia dell'arte in Italia, s'impone ogni giorno di più», e che «La prospettiva storica, togliendo alla lunga sequenza degli avvenimenti la colorazione dovuta all'attualità, dà alla figura di Adolfo Venturi un rilievo che cresce costantemente».¹⁴ Già il riordino del Fondo Brizio – che ha fra l'altro portato al

¹² Si veda la lettera della Brizio ad Anna Banti del 16 gennaio (non vi è l'anno, ma si può presumere che la lettera sia stata scritta tra il 1936 e il '48, anni in cui la Brizio detenne l'incarico di direttrice della Galleria Sabauda): «Quando riuscirò a togliermi di dosso completamente la soggezione verso il grande Longhi? Quando sono tra voi, mi pare che si scioglia in sentimenti più caldi e più umani. Risponderò anche a lui direttamente circa la rivista e alcune cose della Sabauda» (ARL).

¹³ Si veda la nota manoscritta della Brizio conservata presso FBD Milano, UA 43: «Leonardo», [post 1957]-[ante 1977]. L'osservazione della studiosa circa il riferirsi di Longhi a Toesca è da intendersi in senso retrospettivo: si veda R. LONGHI, *Omaggio a Pietro Toesca*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. V-XV, poi in Idem, *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 243-248; ad ogni modo si tratta, come ha scritto Giovanni Romano, di «un'area di ricerca da esplorare con delicatezza, tenendo conto che i rapporti tra i due comprimari furono intermittenti e scontroso» (G. ROMANO, *Premessa*, in Idem, *Storie dell'arte*, cit., pp. IX-XVI, in partic. p. XII). Per i principali riferimenti del primo Longhi si veda G. PREVITALI, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 141-170, in partic. pp. 142-153, e E. CASTELNUOVO, *Roberto Longhi nella storia dell'arte del XX secolo*, in Idem, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 132-143, in partic. pp. 132-138. Per un profilo completo di Longhi (i cui estremi sono 1890-1970) si veda anche S. FACCHINETTI, *Longhi, Roberto*, ad vocem, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, pp. 668-676.

¹⁴ A. M. BRIZIO, *Adolfo Venturi, 1856-1941*, in «Revue de l'art», 1969, 3, pp. 80-82, in partic. p. 80 (la traduzione è mia). Oltre all'articolo appena citato resta, a conferma del rifarsi della Brizio alla figura di Adolfo più che a quella di Lionello negli anni milanesi, la testimonianza orale di Enrico Castelnuovo, che collaborò con la docente in università nel 1977, sostituendo Marisa Dalai Emiliani, che in quell'anno era in congedo (si veda *Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1975-1976 e 1976-1977, Milano, 1978, p. 92). La rivalutazione della figura di Adolfo da parte della Brizio concerne essenzialmente l'aspetto metodologico, e non le impedisce di rilevare anche i difetti dello studioso: in una tesi discussa nell'a.a. 1974-75 e da lei corretta si affermava che il Venturi nella *Storia dell'arte italiana* «tende a riassumere attraverso una formula ogni stile, per essere più chiaro»; commentava la Brizio a margine, in una nota manoscritta: «oh,

rinvenimento di numerose lettere di Adolfo all'allieva, poi collaboratrice nella redazione de «L'Arte» e sempre rimasta una delle più fedeli discepoli, permettendo la ricostruzione, per quanto incompleta, del carteggio tra i due – aveva persuasivamente rivelato la centralità nella vita della studiosa del rapporto con il suo “Maestro”.¹⁵ Dentro la sequela del metodo da lui appreso, di matrice essenzialmente storica e filologica, si possono leggere, in una traccia coerente, le prime tappe della carriera della Brizio. Il Perfezionamento romano segna l'avvio degli studi gaudenziani, sulla linea piemontese inaugurata dalla tesi di laurea su Defendente Ferrari, che la porterà alla redazione, nel '42, della «noiosissima “Pittura in Piemonte”» – così lei stessa l'aveva, un po' impietosamente, definita –, memore degli indici di Berenson; e poi degli studi veronesiani, in sincronia con la preparazione del sedicesimo volume della monumentale *Storia dell'arte italiana* di Adolfo, il quarto dedicato alla pittura del Cinquecento e incentrato in particolare proprio sull'Italia settentrionale, veneti compresi.¹⁶ Gli anni Trenta vedranno il susseguirsi degli impegni in Soprintendenza, fino all'incarico provvisorio – e pure tenuto, a quanto sembra, per più di dieci anni – di responsabile ultima della Galleria Sabauda, e poi la stesura, per incarico ministeriale, del *Catalogo di cose d'arte e di antichità* della città di Vercelli «nei modi e secondo lo sviluppo propri del tipo “Aosta”» – ossia il celebre catalogo toeschiano uscito nell'11 –.¹⁷ Il repertorio sarà pubblicato nel '35: nello stesso anno la Brizio diviene

no! anzi è spesso retorico» (D. CECCHI, *Lionello Venturi e il dibattito culturale intorno a “Il gusto dei primitivi”*, tesi di laurea, relatore Prof. Marisa Dalai Emiliani, Università degli Studi di Milano, a.a. 1974-75, p. 133).

¹⁵ Si rimanda a M. G. LEONARDI, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, cit., e in particolare al cap. 3: *Il carteggio di Anna Maria Brizio e Adolfo Venturi (1924-1941)*.

¹⁶ Per gli studi citati si veda A. M. BRIZIO, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», XXIX, 1926, 3 e 4, pp. 103-120 e 158-178; Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, tesi di laurea, relatore Prof. L. Venturi, Università di Torino, 1923; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, in «L'Arte», XXVII, 1924, 5-6, pp. 211-246; Eadem, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942; Eadem, *Note per una dissertazione critica dello stile di Paolo Veronese*, tesi di perfezionamento, relatore Prof. A. Venturi, Università “La Sapienza” di Roma, 1927; Eadem, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, in «L'Arte», XXIX, 1926, 5-6, pp. 213-242, e Eadem, *Per il quarto centenario della nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese. Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese, II*, in «L'Arte», XXXI, 1928, 1, pp. 1-10; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, parte IV, Milano, Hoepli, 1929. Per l'espressione usata dalla Brizio circa *La pittura in Piemonte* si veda il biglietto postale della stessa a Longhi del 16 settembre [1942], da Torino (ARL). Nelle sue *Memorie autobiografiche* Adolfo citava «Anna Maria Brizio, valorosa sin dagli esordi, per gli studi su Gaudenzio Ferrari e il Veronese» (A. VENTURI, *Memorie autobiografiche* [Milano, Hoepli, 1927], Torino, Allemandi, 1991, p. 89).

¹⁷ Si veda A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 57; nel 1934, ad esempio, la Brizio è nominata dal Ministero dell'Educazione Nazionale “Membro della Commissione conservatrice dei monumenti, degli scavi ed oggetti di antichità e d'arte” della provincia di Torino: il documento che certifica la nomina è conservato presso FBD Milano, UA 241; per quanto riguarda l'incarico di direttrice della Sabauda (anche se la Brizio, secondo la testimonianza di De Vecchi, diceva di essere stata piuttosto «assunta come operaia di prima classe»: P. DE VECCHI, *In memoriam*, cit., p. 288) si veda *Anna Maria Brizio*, ad vocem, in ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *Biografie e bibliografie degli accademici lincei*, cit., p. 789; P. DE VECCHI, *In memoriam*, cit., p. 288; ASUM, Ufficio Personali, f.p. Prof.ssa Anna Maria Brizio, n. 6999,

membro della Deputazione Subalpina di Storia Patria, mentre fin dal suo ritorno a Torino dopo il Perfezionamento aveva avviato una proficua collaborazione con la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti; si riallacciava così quel legame tra università e istituzioni storiche locali che si era allentato nel periodo della docenza torinese di Lionello Venturi, il cui pur vivace coinvolgimento con la realtà torinese si mostrava essenzialmente rivolto al fronte contemporaneo.¹⁸

Il filo rosso di un intreccio fitto tra studi, territorio e tutela che attraversa la storia piemontese del primo Novecento è così rilevato da Giovanni Romano:

Con il secolo appena trascorso il concerto cambia e vengono in luce nuovi protagonisti: [...] sono le nuove soprintendenze a prendere in mano il gioco [...] insieme ai nuovi professionisti della storia dell'arte, in primo luogo Pietro Toesca. [...] Nel 1911 appaiono il suo inventario dei beni artistici di Aosta e una monografia su Torino che faranno scuola alla Brizio, per Vercelli, e alla Gabrielli, per Casale Monferrato (ambidue i repertori sono del 1935). È curioso constatare come si pongano sulla linea positivista dei censimenti due allieve di Lionello Venturi che impartiva lezioni di orientamento molto diverso dalla cattedra torinese dove era succeduto a Toesca. Credo sia il segno di quanto fosse ormai vitale in Piemonte una tradizione di studi sollecita del patrimonio

documento rilasciato dalla Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, ove si certifica che la Brizio «fu alle dipendenze di questo Ufficio dal 16 settembre 1936 al 30 novembre 1948», prima come salariata temporanea, poi, dal '42, come avventizia di prima categoria). Sulla copia del testo M. BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, Torino, ERI – Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968 di proprietà della Brizio vi è, sull'occhiello, questa dedica dell'autore: «Ad Anna Maria Brizio, in ricordo della “sua” Galleria, con amicizia/ Marziano Bernardi. Torino, 23 ottobre 1968» (FBL Milano). Si veda infine anche *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Vercelli*, a cura di A. M. Brizio, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, e *Aosta*, a cura di P. Toesca, Roma, La Libreria dello Stato, 1911.

¹⁸ Si veda A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 57; nel Fondo Brizio milanese si conserva del materiale relativo tanto alla Deputazione Subalpina di Storia Patria quanto alla S.P.A.B.A., a testimonianza di una collaborazione ininterrotta: vedi FBD Milano, UA 117: “Deputazione Subalpina di Storia Patria”, 1956-1971, e UA 128: Società piemontese di archeologia e belle arti (Spaba), 1962-1979; si veda anche A. M. BRIZIO, *L'Abbazia di Muleggio ed altri resti d'architettura romanica in Vercelli*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XXXII, 1933, 3-4; Eadem, *L'Annunciazione affrescata nel Santuario della SS. Annunziata a Chieri*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XLIV, 1942, pp. 1-4; e poi Eadem, *Manoscritti del Conte Baudi di Vesme riguardanti l'arte in Piemonte nella seconda metà del secolo XVI. L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo Regno*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 1928, 2, pp. 93-316; Eadem, *Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto, Duca di Savoia*, Ivi, pp. 317-326; Eadem, *Affreschi trecenteschi nella Cappella del Castello di Montiglio*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VII, 1933, 1-2, pp. 20-29; Eadem, *Aggiunte e rettifiche agli elenchi delle pitture piemontesi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 1934, 3-4, pp. 1-7. Si veda infine M. ALDI, *La storia dell'arte come disciplina universitaria: il caso di Torino da Pietro Toesca ad Anna Maria Brizio*, tesi di laurea, relatore Prof. G. Romano, Università di Torino, a.a. 1990-1991, p. 388.

regionale di storia e cultura che neppure le bordate crociate, dirette o indirette, riuscirono a indebolire.¹⁹

Se dunque desta stupore il porsi di un allieva di Lionello Venturi «sulla linea positivista dei censimenti», analogamente, osservando i fatti da una prospettiva diversa, alla luce del contatto determinante della Brizio con Adolfo, ma anche con Pietro Toesca, fin dagli anni romani, non può lasciare indifferenti la pubblicazione, nel '39, proprio tra il catalogo di Vercelli e *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, di un testo come *Ottocento Novecento*: una delle opere cui, non a caso, il nome della Brizio risulta più di frequente associato nei brevi testi che intendono tratteggiarne il contributo agli studi storico-artistici novecenteschi.²⁰

È la studiosa stessa ad ammettere la non scontatezza della propria scelta quando, nella prefazione alla terza edizione del suo fortunato volume sull'arte contemporanea, afferma:

Che proprio allora io, educata allo studio dell'arte antica, abbia sentito così forte il richiamo dell'arte moderna e abbia scoperto la bellezza dell'arte francese contro ogni retorica novecentistica, fu un atto di libertà e di liberazione di molto eccedente i limiti di un semplice studio di storia dell'arte.²¹

Un interesse vitale per i fatti artistici contemporanei; un nesso profondo, riconosciuto e affermato, della propria attività scientifica con gli avvenimenti presenti – in anni di regime, in cui l'autarchia è divenuta parola d'ordine anche in campo artistico –: è, questa, una disposizione che la Brizio già aveva potuto vedere attiva e operante nel suo docente di Storia dell'arte all'Università di Torino, Lionello Venturi, approdato alla cattedra torinese nel 1915.²² È di grande interesse – ed è ciò che, in questo lavoro, si è cercato di fare – rilevarne i riflessi nel percorso della Brizio, fin dalla formazione e fino alla maturità, e scoprire la costanza e insieme il mutarsi dei punti di alimentazione e sostegno di un'implicazione tanto viva col presente.

¹⁹ Si veda G. ROMANO, *Fortune dei primitivi piemontesi*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2005, pp. 17-23, in partic. p. 22.

²⁰ Si veda ad esempio T. GIANOTTI, *La storia dell'arte nell'Italia del dopoguerra*, cit., p. 245; E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit.; M. ROSCI, *La Brizio: arte e impegno civile*, cit.; G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit.; A. GRISERI, *In ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982)*, cit.; si noti che l'altra "allieva di Lionello Venturi" citata da Romano, cioè Noemi Gabrielli, non si è occupata, a differenza della Brizio, di arte contemporanea.

²¹ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, in Eadem, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1962, p. IX.

²² Si veda il par. 1.1.

Si scoprirà, così, che dentro la disamina di un tema propriamente rinascimentale come lo studio di Defendente Ferrari da Chivasso, oggetto, com'è noto, della tesi di laurea della Brizio, si cela uno sguardo che, sulla scorta delle lezioni venturiane, appare evidentemente "tarato" sul contemporaneo, tanto da portare alla curiosa descrizione del pittore piemontese come «una singolare tempra d'impressionista»;²³ si osserverà, immergendosi nel clima torinese tra la fine degli anni Venti e il principio degli anni Trenta, un'implicazione sempre più diretta e viva della Brizio con l'arte dell'Ottocento e del Novecento, sempre per il tramite di Lionello, e grazie allo stimolo della fattiva collaborazione con l'intensa attività di critica militante dello studioso: dalla mostra della multiforme collezione dell'imprenditore torinese Riccardo Gualino, aperta alla pittura ottocentesca, ai rapporti coi "Sei" di Torino, all'insegna di Manet e del sostegno a un'interpretazione italiana e presente delle esperienze dell'Ottocento francese, alla partecipazione, in qualità di redattrice, all'esperienza editoriale della rivista «L'Arte» rinnovata.²⁴ È, questo, un momento particolarmente significativo per la Brizio, che così lo rievocherà molti anni dopo:

...ma fu dal momento in cui mi venne affidata la redazione de L'Arte, che era stata trasferita da Milano a Torino nel 1930, quando Adolfo Venturi aveva associato nella direzione il figlio Lionello, che entrai nel corso di esperienze che avrebbero determinato gli orientamenti decisivi del mio operare. Il nuovo programma esplicito de L'Arte, dopo l'assunzione di Lionello Venturi a direttore, di apertura verso l'arte contemporanea, in particolare francese, le polemiche con Ojetti, i contatti con il gruppo dei Sei pittori di Torino e la cerchia di Gobetti mi suscitarono vivissimi interessi verso l'arte d'Oltralpe e mi apersero ben più larghi e liberi orizzonti.²⁵

Non appare più incomprensibile, quindi, che nel momento in cui il direttore editoriale della U.T.E.T. propone alla Brizio di redigere per intero una *Storia universale dell'arte* in quattro volumi, che avrebbe dovuto chiudersi «con uno sguardo sull'arte contemporanea», la studiosa decida di partire proprio dall'ultimo volume, quello che uscirà al principio del 1939 col titolo asettico di *Ottocento Novecento*.²⁶ Ma asettico, a onor del vero, questo volume non lo è affatto: anzi prende, per il tramite affermazioni, selezioni e reticenze, un

²³ Si vedano i par. 1.2 e 1.3.

²⁴ Si veda il cap. 2.

²⁵ Si veda il testo manoscritto del discorso pronunciato dalla Brizio all'inaugurazione dell'attività della Fondazione Corrente, intitolato *Un punto di richiamo, Corrente*, conservato presso FBD Milano, UA 133: Fondazione Corrente già Fondazione Ernesto Treccani, 1976-1978; vedi anche *Appendice documentaria*, XX.

²⁶ Si veda il par. 3.1.

partito tanto scomodo da provocare l'indispettita reazione del potentissimo Ugo Ojetti, che non farà che infittire i sospetti circa la condotta "sovversiva" della Brizio, causandone la sospensione dall'insegnamento per un anno accademico.²⁷ A infastidire il critico è essenzialmente il fatto che il baricentro della trattazione non cada in Italia, ma in una Francia cui è riconosciuto il ruolo più determinante nei fatti artistici dei due secoli trattati, specie attraverso il culmine mai più raggiunto dell'esperienza impressionista: si è manifestata pienamente in essa quella completa libertà di espressione che è la vera essenza dell'arte, crocianamente intesa come attività dello spirito che sorge spontanea, immediata e indipendente da qualsiasi ingerenza esterna, sia essa di ordine intellettuale, materiale o morale. Il crocianesimo, filtrato dalla mediazione del Venturi junior, appare qui come un valore vitale, nella sua ripercussione anche sociale e morale: strumento efficace di una positiva difesa dell'autonomia dell'arte, e supporto – ma nel contempo paradossalmente, in certi casi, ostacolo – al tentativo di individuarne le espressioni più autentiche.²⁸

Nella seconda edizione del testo, uscita nel '44, ben poche sono le modifiche e le aggiunte: soltanto, si nota nella disamina dei fatti più recenti un generale "raffreddamento" nei confronti dell'impressionismo, e una più cordiale apertura a forme diverse di espressione, nelle quali il criterio ispiratore non è necessariamente quello, esaltato quasi univocamente nella precedente edizione, dell'immediatezza spontanea dell'adesione al dato naturale e della sua trasfigurazione lirica.²⁹

Nel frattempo, questo «volume che assolutamente mancava in libreria, e perciò desideratissimo» – per usare le parole di Toesca – andava a ruba, divenendo fra l'altro un modello di riferimento imprescindibile per i testi di taglio analogo realizzati successivamente; nel dar notizia dell'ultima edizione del volume, pubblicata alla fine del '62, Marziano Bernardi scriveva su «La Nuova Stampa»: «Il fortunato libro *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio [...] esce adesso nella sua terza edizione [...]: ciò significa migliaia di copie diffuse in ventitré anni di questo utilissimo strumento per la conoscenza del prodotto artistico occidentale dal neoclassicismo all'astrattismo».³⁰

La studiosa era dunque tornata sui propri passi per la terza volta e per una revisione ben più radicale della precedente, «con la capacità di rinnovamento e autocoscienza critica che

²⁷ Si veda il par. 3.1.2.

²⁸ Si veda il par. 3.1.1.

²⁹ Si veda il par. 3.2.

³⁰ Si veda il par. 3.3 e M. BERNARDI, *Si possono capire gli artisti astratti?*, in «La Stampa», 28 dicembre 1962, p. 11; per la citazione da Toesca invece si veda l'inserzione pubblicitaria pubblicata nel «Meridiano di Roma», 16 aprile 1939-XVII, p. XII.

solo i veri studiosi posseggono».³¹ Non tanto per la parte del volume dedicata all'Ottocento, lasciata anzi quasi intonsa per non spezzare i nessi vivi col momento storico nel quale era nata come un sospiro di sollievo dentro il soffocamento autarchico del regime, quanto per la parte più recente, dal postimpressionismo in avanti. Molte cose sono cambiate in diciott'anni: innanzitutto nella vita della Brizio, che ora insegna a Milano, dove è anche direttrice di una vivace Scuola di Perfezionamento che si troverà coinvolta, a cavallo tra i “ruggenti” anni Sessanta e Settanta, nell'organizzazione del riuscito “pocker” di mostre ottocentesche alla Permanente di via Turati – anticipato dal preludio della meno nota mostra sul manifesto italiano –; ma anche nella vita artistica e nel più ampio contesto culturale e sociale. Si impone l'evidenza che il pensiero crociano ha fatto il suo corso, e non è più in grado di far fronte a una realtà nella quale l'arte è vista collocarsi sempre più decisamente nel cuore di una fitta rete di relazioni con l'interiorità della persona e con la complessità del mondo.³² È in un contesto così mutato che la Brizio ritrova un modello ideale nella figura di Adolfo Venturi – come saldando a posteriori l'incrinatura di rapporto causata, sullo scorcio degli anni Trenta, dal garbato ma tenace dissenso della redattrice de «L'Arte» alla pubblicazione delle “attribuzioni facili” del “Maestro” ottuagenario –; ancora nell'articolo del '69 a lui dedicato la studiosa, guarda caso, paragona la sua influenza sulla formazione della cultura italiana moderna a quella di Croce, così determinante soprattutto negli anni del regime fascista, tanto da rappresentare «la coscienza morale della nazione»: ma nel clima contemporaneo, «ostile a tutti i sistemi aprioristici, profondamente appassionato all'attività e all'esperienza, l'immensa “disponibilità” di Adolfo Venturi, la sua capacità di accostare la realtà con uno spirito senza pregiudizi, sempre pronto a raccoglierne le suggestioni dirette e a darle ogni volta la risposta più pertinente e più penetrante, ritrovano un vigore di un'attualità singolare, mentre l'ideologia crociana, così tipicamente idealista e liberale, appare come fortemente segnata dal tempo e si allontana da noi».³³ E mentre la strenua fedeltà di Lionello alla sostanza del credo crociano lo porterà a leggere la produzione di alcuni *Pittori italiani d'oggi* come “soliloquio della fantasia”, la Brizio cerca nuovi, più sintonici punti di riferimento: il principale sembra trovarlo nell'Arcangeli degli *Ultimi naturalisti* e soprattutto di *Una situazione non improbabile*, cui pare richiamare la sua apertura

³¹ M. ROSCI, *La Brizio: arte e impegno civile*, cit.; ma anche M. VALSECCHI, *Due secoli al setaccio*, in «Tempo», 1964, 6, p. 58.

³² Si veda il par. 3.4.

³³ Si veda A. M. BRIZIO, *Adolfo Venturi, 1856-1941*, cit., p. 80 (la traduzione è mia); si rimanda anche alla nota 475 del cap. 3.

simpatetica alle espressioni dell'arte informale, analogamente individuate come via maestra dell'arte contemporanea nel loro proporre «un contatto più intimo fra sostanza e natura», e «la possibilità di un rapporto nuovo fra l'arte e la vita degli uomini».³⁴

Con nuovi strumenti e nuove prospettive è dunque ancora perseguito lo stesso coinvolgimento diretto con i fatti artistici contemporanei che la Brizio aveva fatto proprio specialmente a partire dagli anni Trenta, sostanzialmente ora come allora dall'assidua frequentazione di mostre ed esposizioni – ne sarà suggello, a pochi mesi dall'uscita del nuovo *Ottocento Novecento*, la partecipazione della studiosa alla XXXI Biennale in qualità di presidente della Sottocommissione per le Arti Figurative –, ma anche di gallerie e collezioni private, talora dall'interno di un rapporto amicale e di proficua collaborazione con gli stessi proprietari, com'è stato quello con Giacomo Jucker e con Gianni Mattioli.³⁵

Senza togliere a Cesare quel che è di Cesare – ed è molto, di certo – sembra dunque opportuno riconoscere, come del resto già molti studiosi hanno fatto, che dietro l'etichetta di “venturiana” consuetamente utilizzata per inquadrare la Brizio si nasconde una realtà ben più complessa di quella di un unilaterale e totalizzante influsso lionelventuriano.³⁶

Nel ripercorrere una vicenda così singolare qual è quella rappresentata – pur dentro un'epoca in cui non vigevo la specializzazione estrema che caratterizza gli studi nel nostro

³⁴ Si veda L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi. Pirandello, Mafai, Birolli, Santomaso, Corpora, Afro, Cassinari, Turcato, Scialoja, Scordia, Vedova*, Roma, De Luca Editore, 1958, p. 14; F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», V, 1954, 59, pp. 29-43, e Idem, *Una situazione non improbabile*, in «Paragone», VIII, 1957, 85, pp. 3-45, ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, pp. 313-326 e 338-376; il secondo scritto è stato anche parzialmente antologizzato dalla Barocchi (P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol. III.2, Torino, Einaudi, 1992, pp. 168-189); A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. XI.

³⁵ Si vedano i par. 3.3 e 3.4.

³⁶ Si veda ad esempio G. ROMANO, *Presentazione*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. M. Lamberti, Torino, Fondazione CRT, 2000, pp. 11-12, in partic. p. 12: «Vittorio Viale e [...] Anna Maria Brizio (due personalità che certo non si esauriscono entro il solo ascendente di Lionello Venturi)»; M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1996, 59, pp. 17-32, in partic. p. 20: «Sugli allievi, [Lionello] Venturi ebbe comunque incidenza diversa, come dimostrano le variazioni di orientamento e di metodo di due eredi nell'insegnamento universitario: Aldo Bertini e Giulio Carlo Argan; né la personalità di Venturi prevaricò l'intelligenza rigorosa di Anna Maria Brizio che, come libero docente, dall'anno accademico 1930-31 insegnava nell'Istituto di Storia dell'arte [...]»; A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, in *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, a cura di F. Traniello, Torino, Pluriverso, 1993, pp. 198-202, in partic. p. 200: «...Anna Maria Brizio (1902-1982), all'Università di Torino dal 1932 [in realtà dal '30]. E con lei protagonista, ancora un *trait-d'union* con la vita culturale della città, un rapporto intenso negli anni del dopoguerra, un'apertura non solo verso la dialettica di Lionello Venturi, ma verso lo storicismo di Toesca – per le ricerche sull'antica pittura in Piemonte – e verso il piacere della filologia e le linee di lettura inaugurate da Roberto Longhi [...]. ...un tracciato complesso di interessi orientati verso uno scandaglio lucidissimo degli scritti di Leonardo, in parallelo verso l'intreccio e i nodi dell'impressionismo, e ancora verso una nuova impostazione filologica, tanto per i capitoli dell'arte piemontese, quanto per i problemi legati alle raccolte della Galleria Sabauda, discusse fin d'allora all'interno della Soprintendenza, con Noemi Gabrielli».

tempo – dal sorgere e dal permanere, in una studiosa «educata allo studio dell'arte antica», di un interesse reale e in più modi manifestato per l'arte contemporanea, ci sembra che la più fruttosa linea metodologica da seguire sia quella longhianamente suggerita dalla stessa Brizio: «anche nel campo della critica, la storia va condotta sul vivo delle singole personalità, e non sull'astrazione dei programmi teorici».³⁷

³⁷ Si veda A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, in «La Stampa», 21 aprile 1950, p. 3, e *Appendice documentaria*, XVI.

1. *Alma Universitas Taurinensis*, 1915-1923

Sarebbe tuttavia estremamente limitativo, malgrado il necessario, cogente rapporto con il territorio instaurato già da Pietro Toesca, caratterizzare un secolo d'insegnamento della storia dell'arte alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino in seno a cui sono nate opere come *La pittura e la miniatura in Lombardia o Il Medioevo*, *il Gusto dei Primitivi o Ottocento Novecento*, dalla quale sono usciti personaggi quali Roberto Longhi o Giulio Carlo Argan e dove la riflessione metodologica ha avuto e continua ad avere una presenza forte, in un'ottica prevalentemente regionale. Ripercorrere e dipanare il filo di questa vicenda varrà a farlo comprendere.

(ENRICO CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, 2000)

Riaffiorava, senza ch'io lo volessi, dal fondo della memoria tutta la Torino, tutta l'Università dei miei tempi. Vedevo il bel cortile di via Po, colle sue colonne e le sue statue, l'aula di Graf col suo vecchio pulpito... Mi sorgeva d'intorno tutta una folla di care immagini. [...] Mi si ripresentava soprattutto il problema che tante volte mi posi ripensando ai vecchi maestri. Hanno lasciato nel mio spirito una impronta reale? Hanno contribuito veramente alla formazione, allo sviluppo della mia personalità scientifica? Quale viatico, quali armi mi hanno dato per quella che fu poi la mia vita? È stata veramente nei miei riguardi l'Università di Torino un'*alma mater*, nel senso con cui Rabelais chiamava *madre* il grande Erasmo? In che misura mi ha plasmato?

(LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Ai tempi del metodo storico*, 1951)

1.1. Un quinquennio di rivolgimenti

Da una parte c'erano Gino e Rasetti, con le montagne, le "rocce nere", i cristalli, gli insetti. Dall'altra parte c'erano Mario, mia sorella Paola e Terni, i quali detestavano la montagna, e amavano le stanze chiuse e tiepide, la penombra, i caffè. Amavano i quadri di Casorati, il teatro di Pirandello, le poesie di Verlaine, le edizioni di Gallimard, Proust. Erano due mondi comunicabili.

(NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, 1963)

Metodo storico? Lotta di metodo storico e di metodo estetico? Positivismo e idealismo? Con quelle vecchie espressioni che a noi non dicono più nulla di vivo non si definisce lo spirito che si respirava in quelle aule.

(LUIGI FOSCOLO BENEDETTO, *Ai tempi del metodo storico*, 1951)

Chissà cosa sarebbe accaduto se Anna Maria Brizio, giunta a Torino nel 1919 per frequentare la Facoltà di Lettere presso l'Università cittadina, vi avesse trovato come docente di Storia dell'arte Pietro Toesca. La possibilità di questo incontro, in realtà, non era stata vanificata, ma semplicemente rimandata di qualche anno dall'«ambito passaggio»

dello studioso ligure all'Istituto di Studi Superiori di Firenze, avvenuto nell'ottobre del 1914:¹ un fatto che aveva aperto la strada a una svolta drastica, in certo modo epocale, negli studi di storia dell'arte da pochi anni accolti nell'Ateneo torinese.² L'anno successivo, infatti, approdava all'Università di Torino su consiglio del padre Adolfo – che del Toesca era stato docente – Lionello Venturi, allora trentenne, e proveniente da esperienze nell'ambito museale oltre che universitario.³

Il cambio di guardia tra Toesca e Venturi, pur non essendo affatto scontato o inevitabile, sembrava in qualche modo già presagito «nell'atmosfera di quella università e di quella città dove s'incontravano, e si scontravano per molti aspetti, il rigore religioso di una

¹ Vedi E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 482-484. Sulla figura di Pietro Toesca (1877-1962) si veda G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, 59, pp. 5-16, con relativa bibliografia (il testo è stato poi ripubblicato in Idem, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli Editore, 1998, pp. 3-21); G. CASTELFRANCO, *Pietro Toesca*, in «Nuova Antologia», 485, luglio 1962, pp. 387-393; M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte. Pietro Toesca docente a Torino*, in «Quaderni storici», 82, XXVIII, 1993, 1, pp. 99-124; Eadem, *Da Toesca a Venturi. Alle origini dell'Istituto di Storia dell'Arte a Torino*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», I, 1996, 1, pp. 187-204; Eadem, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo: dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore», II.1, 1997, pp. 145-192. La Brizio si iscriverà alla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte di Roma, fondata e diretta da Adolfo Venturi, nel 1924, e discuterà la propria tesi nel '27; tra i membri della commissione figurava anche Toesca, docente presso la medesima Scuola a partire dal 1926 (si veda S. VALERI, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890-1931)*, in *Archivio di Adolfo Venturi 4. Incontri venturiani*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 103-127, in partic. p. 123; S. VALERI, *Il "Perfezionamento in Storia dell'arte medioevale e moderna". Regesti documentari*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno, a cura di S. Valeri, Roma, Lithos, 1996, pp. 119-125, in partic. p. 122).

² G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, cit., p. 12. La cattedra di Storia dell'arte venne istituita a Torino nel 1907, e fu chiamato ad occuparla proprio il Toesca: si veda Ivi, p. 8.

³ Il nome di Lionello Venturi veniva fatto anche dal Toesca nel corso dell'adunanza dei docenti in cui rendeva noto il proprio trasferimento a Firenze: «Il Toesca fa osservare che, non essendovi nella Facoltà alcun libero docente di storia dell'arte, è forza rivolgersi altrove; e, tra i giovani che coltivano con fortuna gli studi, può suggerire il libero docente dott. Lionello Venturi, come degnissimo di quell'incarico, per le sue qualità scientifiche e didattiche»; subito il prof. Renier trasformava «in una proposta esplicita il suggerimento del Toesca» (*Adunanza dei professori ordinari e straordinari dell'11 luglio 1914*, ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verballi delle adunanze (1911-1915)*, VII 64, pp. 302-303).

Su Adolfo Venturi (1856-1941) si veda A. M. BRIZIO, *Adolfo Venturi, 1856-1941*, cit.; *Archivio di Adolfo Venturi*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990-1995; G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996; *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno, a cura di M. d'Onofrio, Modena, Franco Cosimo Panini, 2008, e relativa bibliografia; su Lionello Venturi (1885-1961) si veda G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, in «Belfagor», XIII, 1958, pp. 555-569; *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1992; M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit.; *Toesca, Venturi, Argan. Storia dell'arte a Torino 1907-1931*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, 59, pp. 4-49; *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit.; *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di S. Valeri, in «Storia dell'arte», I, 2002, 101, e relativa bibliografia; si veda anche *Bibliografia di Lionello Venturi*, a cura di S. Valeri, Roma, allegato al n. 121 di «Storia dell'arte», 2008.

scuola e fermenti nuovi ed inquieti».⁴ In verità a tali fermenti non era rimasto insensibile nemmeno il Toesca, che pure si era formato nell'alveo della rigorosa scuola del metodo storico.⁵ Ne è prova il testo edito nel 1900 col titolo *Precetti d'Arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*,⁶ pubblicazione della sua tesi di laurea: qui l'autore dichiarava di voler seguire «il modificarsi della sensibilità umana alle forme»,⁷ e per questa via abbandonava l'idea del progresso nell'arte, si apriva a tutte le espressioni artistiche e individuava costanti che arrivavano a lambire il presente.⁸ Nel testo, «conoscendo la prosa posatamente scandita del Toesca maturo, ci sorprendono abbandoni emotivi che saranno poi immancabilmente censurati».⁹ Non è questa, infatti, la strada che lo studioso ligure sceglierà di seguire: determinanti per tale “inversione di rotta” tanto le sue proprie inclinazioni quanto l'incontro con Adolfo Venturi, nella cui Scuola di

⁴ A. BIONDI, *Attilio Momigliano (La formazione torinese e i maestri del metodo storico)*, in «Studi Piemontesi», IV, 1975, 2, pp. 356-377, in partic. p. 356. Si veda anche M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte*, cit., p. 109, ove il trasferimento di Toesca a Firenze è messo in relazione alla crisi che si stava verificando all'interno dell'Ateneo torinese. Un'efficace descrizione di questa crisi è quella fatta da Luigi Foscolo Benedetto nella prolusione tenuta presso l'Università di Torino nel 1951, nella quale rievocava i propri anni universitari: «L'Ottocento era sfociato in una crisi profonda, in tutti i campi del pensiero. Quella crisi si veniva ogni giorno aggravando. Crollava il positivismo, l'ultima grande religione dell'Ottocento; crollava, in altre parole, il solo Iddio che ch'esso avesse riconosciuto, la Scienza, rea di essere solo la verità e non la felicità, di essere per giunta una verità incompleta, di non spiegare il mistero. Al positivismo si opponevano altre filosofie: aveva un vigoroso risveglio, grazie a pensatori possenti, l'idealismo germanico. Contro la disciplina severa che il positivismo, cioè la scienza, era riuscito per qualche tempo ad imporre alle coscienze e alla vita, insorgevano in ogni campo la libera fantasia, il capriccio individuale. [...] Si faceva sentire sempre più imperiosamente il bisogno [...] di riportare sull'opera in sé, sull'individuo creatore, l'attenzione troppo accaparrata dagli antecedenti e dai fattori ambientali. Nasceva da noi, legittimazione teoretica di tale bisogno, il movimento crociano» (L. FOSCOLO BENEDETTO, *Ai tempi del metodo storico*, in *Uomini e tempi. Pagine varie di critica e storia*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1953, pp. 21-38, in partic. pp. 23-24). Significativamente, in apertura di uno dei suoi primi corsi presso l'Università di Torino, Lionello Venturi aveva propugnato «la ribellione dell'arte dagli stretti dogmi dell'imperialismo della scienza» (A. DRAGONE, *Gobetti critico d'arte*, in AA.VV., *Per Gobetti. Politica arte cultura a Torino 1918/1926*, Firenze, Vallecchi Editore, 1976, pp. 121-134, in partic. p. 122).

⁵ Si veda E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1966, pp. XXXIII-LXI, in partic. pp. XXXV-XXXVI; L. FOSCOLO BENEDETTO, *Ai tempi del metodo storico*, cit.; A. BIONDI, *Attilio Momigliano*, cit.; L. SOZZI, *La critica e la storia letteraria*, in *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, cit., pp. 142-147.

⁶ P. TOESCA, *Precetti d'Arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*, Livorno, Stab. Tip. S. Belforte e C., 1900. Commenta Giovanni Romano: «L'evidenza del termine “estetica” fa eccezione per un giovane formatosi nella Torino del “metodo storico”» (G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, cit., p. 5).

⁷ P. TOESCA, *Precetti d'Arte italiani*, cit., p. 33.

⁸ Sull'abbandono dell'idea di progresso nell'arte si veda E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, cit., pp. XXXVI-XXXVII (ove si riporta un passo da P. TOESCA, *Precetti d'Arte italiani*, cit., p. 14); sull'apertura a tutte le espressioni artistiche si consideri G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, cit., p. 6, e in particolare la citazione tratta da P. TOESCA, *Precetti d'Arte italiani*, cit., p. 9; per quanto riguarda il richiamo al presente si vedano le pagine successive dei *Precetti* antologizzate da Paola Barocchi (specialmente il passo tratto da P. TOESCA, *Precetti d'Arte italiani*, cit., p. 18: Idem, *Sull'arte simbolista*, in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1974, pp. 130-131).

⁹ G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, cit., p. 5.

Perfezionamento Toesca entrerà proprio nel 1900.¹⁰ Se ancora dello stesso anno è la pubblicazione di un volume intitolato *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*,¹¹ nel quale il Venturi senior portava avanti un'indagine di "iconografia estetica" che dava adito ad «equivoche generalizzazioni»,¹² è pur vero che la via maestra da lui seguita era quella degli studi storico-filologici: ad essi era improntata anche l'impostazione della sua Scuola romana. Insomma il Toesca che nel 1914 abbandonava Torino per Firenze, più corrispondente forse all'immagine che di lui potremmo farci a partire dai suoi contributi tuttora fondamentali, era lo studioso assiduo, il filologo rigoroso di cui era appena stato pubblicato il monumentale libro su *La pittura e la miniatura nella Lombardia*,¹³ e di cui si era udita, a conclusione di una sua prolusione torinese, la frase rimasta famosa: «prima conoscitori, poi storici».¹⁴

Tanto più doveva contrastare con la sicurezza salda di questa asserzione il lapidario *incipit* della prolusione con cui Lionello Venturi faceva cominciare il suo primo corso in qualità di professore straordinario nell'ateneo di Torino.¹⁵

Nella critica delle arti figurative è una crisi di principi e di metodi, che può sembrare anarchia. Nessuna organica concezione della vita artistica infatti è stata sinora sostituita a quella arcaistica formulata dal Rossetti e dal Ruskin, che si suol chiamare preraffaellismo.¹⁶

¹⁰ Ivi, p. 6: «È certo in ogni caso che la scelta di un simile maestro, in quegli anni, non favoriva il protrarsi degli equivoci letterari ancora avvertibili nei *Precetti*».

¹¹ A. VENTURI, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano, Hoepli, 1900.

¹² P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., p. 73; si veda anche Ivi, pp. 111-114, ove è antologizzato un articolo del Venturi sullo stesso argomento, precedente la redazione del volume (A. VENTURI, *Il tipo della Vergine*, in «Il Convito», II, 1896, pp. 563-572); sui precedenti studi «iconografico-estetici» di Adolfo si veda Ivi, p. 42, nota 77. Si veda anche G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 146-151.

¹³ P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.

¹⁴ G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, cit., pp. 8-9.

¹⁵ La prolusione era stata pronunciata dal Venturi il 21 gennaio 1915, ed era stata pubblicata nello stesso anno sulla rivista «Nuova Antologia»: si veda L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, in «Nuova Antologia», CCLX, marzo-aprile 1915, pp. 213-225; il testo è stato parzialmente ripubblicato in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 230-242; d'ora in poi si farà riferimento alla pubblicazione originale, a motivo della sua completezza.

Il Venturi aveva già tenuto presso l'Università di Torino un corso di Storia dell'arte, in qualità di incaricato, nell'a.a. 1914-1915 (*Adunanza dei professori ordinari e straordinari* del 21 ottobre 1915, ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbalì delle Adunanze (1915-1919)*, VII 65, p. 13, d'ora in poi ASUT, VII 65). Diventerà ordinario nel 1919 (*Annuario della R. Università di Torino*, 1920-1921, Cirié, Stabilimento Tipografico G. Capella, 1921, p. 42; in realtà fino al 1931 si usava la denominazione di "stabile" tanto per i docenti straordinari quanto per gli ordinari: B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo. Le facoltà umanistiche e il Politecnico*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1976, p. 51).

¹⁶ L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., p. 213.

Seguiva una critica che, indirizzata principalmente «alla contemporanea ricerca storico-artistica locale, di tradizione positivista, priva di particolari esigenze estetiche»,¹⁷ andava in qualche modo a colpire anche la bontà del procedimento storico-filologico, analogamente alla successiva proposta di metodo:

Ma non si disprezza più nulla. Non vi è tela sopra rozzo altare di una chiesa di campagna, che non abbia diritto, sembra, all'ammirazione, all'illustrazione, in nome di un interesse storico, capace dei più compiacenti veli per la boria campanilistica. [...]

Per la formazione del criterio storico dell'arte, occorre [...] attenuare l'importanza assegnata sin qui alla regione e alla nazione, alla geografia e all'etnografia, per tener d'occhio principalmente lo stile.¹⁸

Il discorso era quindi finalizzato alla ricerca di uno “stil nuovo” italiano, cioè del vero contributo dell'Italia alle arti figurative. Si ripercorrevano perciò le vicende artistiche del bel paese, dal Medioevo al Rinascimento, in un orizzonte mondiale e in chiave purovisibilista, facendo emergere un intreccio di rapporti dialettici tra singoli elementi formali, fino a giungere alla sintesi suprema del “tono”.¹⁹ Definito come «la quantità di luce e di ombra che ogni colore assorbe»,²⁰ e frutto della conciliazione tra «il colore e la

¹⁷ P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., p. 231, nota 104.

¹⁸ L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., pp. 213 e 215. Forse non a caso Lionello Venturi, «a parte alcune sporadiche incursioni, [...] non si occupò particolarmente d'arte in Piemonte» (E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 485). Si legga anche quanto affermato da Michela di Macco a proposito dei ricordi di Giulio Carlo Argan e di Massimo Mila, che furono entrambi allievi del Venturi: «Emerge da queste testimonianze un sentire comune, pure circoscritto alla breve stagione universitaria, ma forte al punto da mettere quasi in disparte la cultura della generazione appena trascorsa e il tempo dei grandi maestri del “metodo storico”, che avevano appena lasciato il passo ai nuovi; leggendo Argan si percepisce un'alleanza sferzante contro la tradizione e una collocazione accanto a Lionello Venturi, alle sue ipotesi di aggiornamento e alla sua volontà di definire “una nuova linea metodologica degli studi di storia dell'arte”» (M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento*, cit., p. 20).

¹⁹ Lo schema è ben riassunto da Paola Barocchi in *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, nell'introduzione al capitolo *Arte italiana e arte francese*, a cui appartiene anche il testo della prolusione del Venturi (P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 198-199). In una nota posta a conclusione del testo, pubblicato come articolo, il Venturi riconosceva il suo debito nei confronti del Berenson e di Longhi per le principali categorie purovisibiliste da lui trattate e descritte (L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., p. 225). Si veda, per confronto, anche lo schema storico purovisibilista del Ruskin, ripercorso dal Venturi in un articolo del 1923; anche qui il culmine è raggiunto dalla scuola veneta: «Secondo il Ruskin, perché un artista raggiunga la perfezione bisogna che oltrepassi le seguenti tappe: 1) linea (scuole primitive); 2) linea e luce (ceramica greca); 3) linea e colore (vetrata gotica); 4) massa e luce (Leonardo e scuola); 5) massa e colore (Giorgione e scuola); 6) massa, luce e colore (Tiziano e scuola)» (L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in «L'Esame», II, 1923, 2, pp. 73-88, in partic. p. 85, ripubblicato in Idem, *Pretesti di critica*, Milano, Hoepli, 1929, pp. 3-23, ora in Idem, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956, pp. 49-76).

²⁰ L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., p. 222.

plastica, l'etereo e il solido, il movimento e la stasi»,²¹ il tono era presentato come «l'asse attorno a cui si è svolta la funzione compiuta dall'Italia nella storia dell'arte».²² La culla della pittura tonale era stata Venezia, e lo scopritore dell'«elemento nuovo» Giorgione, ma – ed era forse il punto che al Venturi più premeva sottolineare,

a malgrado del torbido polverone che sempre avvolge lo sviluppo spirituale dei fenomeni storici, la civiltà pittorica del tono non fu distrutta, e tuttora vive, non in Italia soltanto.

Essa ha formato dal Cinquecento in poi tutta l'Europa pittorica. Per essa, Rubens o Velasquez, Rembrandt o gl'impressionisti francesi hanno potuto creare i loro capolavori.²³

Questa rilettura storica complessiva, «tutta permeata di umori moderni»,²⁴ aveva il suo fascino, specialmente per le aperture che prospettava oltre l'Italia e verso il presente.²⁵ Tuttavia la spiccata propensione teorica del Venturi, quel suo estremo amor di sintesi e di classificazione, rischiava di allontanare sempre più la «critica delle arti figurative», come lui stesso aveva definito l'ambito della propria azione, dalla storia, dalla realtà concreta delle opere.²⁶ Il distacco dal metodo messo a punto e poi mai più abbandonato dal Toesca non poteva essere più grande.²⁷

²¹ Ivi, p. 224.

²² Ivi, p. 225.

²³ Ivi, pp. 222-223. In questa sintesi, che individua un'unica «civiltà pittorica del tono», gli estremi coincidono con due degli interessi fondamentali del Venturi: quello per la pittura veneziana, testimoniato dalle due pubblicazioni principali precedenti l'arrivo a Torino, entrambe relative a questo ambito (L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, 1907 e Idem, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913; si veda E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., pp. 483-484), e quello per l'Impressionismo: «Proprio gli Impressionisti francesi sono la chiave di tutta questa prolusione», commenta la Barocchi (P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., p. 239, nota 134); si veda anche M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», I.1, 1971, pp. 257-277; a p. 263 si riporta «quanto il Venturi ebbe a dire al Ponente, che il suo interesse per i pittori impressionisti risaliva ai primi anni del Novecento, coincidendo in questo con l'affacciarsi della questione critica e divulgativa a livello nazionale».

²⁴ M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 262.

²⁵ Eadem, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit., p. 18.

²⁶ In modo paradossale, come si vedrà, rispetto alla posizione teorica abbracciata dal Venturi, che, sulla scorta del sistema crociano, postulava l'identità tra critica e storia dell'arte. Si vedano le diverse osservazioni proposte dalla Barocchi nelle note al testo della prolusione (P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit.). Interessante a questo proposito anche il ritratto sintetico del Venturi tracciato da Ragghianti nel suo *Profilo della critica d'arte in Italia*: «il Venturi è dotato piuttosto di facoltà logico-razziocinative, che non di quella profonda e quasi diremmo viscerale vocazione per l'arte, che ebbero il Cavalcaselle e Adolfo Venturi: cioè il movente spontaneo per lui è il problema intellettualistico, anziché la commozione dell'opera d'arte e l'aderenza, fuor d'ogni preoccupazione o premessa, l'obbedienza alla sua impressione [...]. La sua preoccupazione maggiore, e la sua espansione, si sono avverate a proposito di problemi generali e metodici, la cui trattazione contrassegna in modo eminente la sua figura di studioso» (C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Edizioni U, 1948, pp. 108-109; si rimanderà sempre a questa prima edizione, della quale si conserva una copia presso FBL Milano; per un'edizione più

Non era però soltanto la concezione della disciplina a mutare nel profondo con l'arrivo di Lionello: cambierà radicalmente, per suo tramite, anche il rapporto tra il mondo universitario e la città di Torino, sul fronte concreto della realtà artistica, fatto di volti, iniziative e istituzioni. Se, da un lato, si creerà una frattura rispetto alle istituzioni locali saldamente ancorate a una considerazione storico-filologica delle opere d'arte, come la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti o la stessa Soprintendenza,²⁸ dall'altro il ruolo di "critico militante" che il Venturi si era creato e il suo vivo interesse per il presente, che sempre determinava anche lo sguardo sull'antico, lo proporranno come punto di riferimento per coloro che, variamente impegnati nel mondo dell'arte, cercavano un confronto e un supporto: emblematico, in questo senso, il rapporto con l'imprenditore e collezionista Riccardo Gualino, già avviato nel 1918, sul quale avremo modo di tornare.²⁹ Siamo ormai, però, sul finire della prima Guerra Mondiale: di fatto l'entrata in guerra dell'Italia, nel maggio del 1915, non aveva consentito al Venturi che un «fugace esordio» all'Università,³⁰ portandolo a combattere come volontario sul fronte, scelta coerente con la sua iniziale convinta adesione al movimento nazionalista.³¹

Solo a partire dal primo dopoguerra si creeranno per lui le condizioni più favorevoli a un'azione culturale di ampio raggio, in una Torino sempre più inquieta e viva, ricca di nuovi impulsi e non priva di contraddizioni: la Torino in cui operano Piero Gobetti e Felice

recente si veda Idem, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi*, Firenze, U.I.A., 1990); per contro, il Francastel rilevava l'atteggiamento «più sensibile e più direttamente commosso» del Venturi davanti all'opera d'arte (il giudizio è riportato in M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 258). I due aspetti – intellettualismo e trasporto sincero per le opere d'arte – paiono convivere nel Venturi, con il minimo comune denominatore di uno sbilanciamento sul pensiero e sulla reazione del critico più che sulle opere stesse.

²⁷ Colpisce rilevare, con Castelnuevo, che «Meno di dieci anni separano i due studiosi, nato l'uno nel 1877 l'altro nel 1885, ma in realtà tra i due corre una autentica frattura generazionale. L'impronta dell'estetica idealistica, che Pietro Toesca aveva limitato ad alcune enunciazioni di metodo senza essenzialmente coinvolgerli la ricerca filologica, ha per Lionello Venturi un ruolo molto importante che si dichiara subito nel modo di intendere l'unità tra storia e critica postulata da Benedetto Croce» (E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 484).

²⁸ Si veda E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 485, e M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., pp. 196-197, ove si afferma che «Spetterà alla Brizio riallacciare i legami con la Soprintendenza o con altre istituzioni della vita artistica torinese e saldare quella "frattura"».

²⁹ Si vedano M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., pp. 193-194, e M. M. LAMBERTI, *Un sodalizio artistico*, cit., pp. 19-20; si veda anche E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., pp. 485-486.

³⁰ L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit., p. 82.

³¹ *Adunanza dei professori ordinari e straordinari* dell'8 novembre 1916, ASUT, VII 65, p. 77; si vedano anche A. D'ORSI, *Cultura accademica e cultura militante. Un itinerario fra docenti e allievi delle facoltà umanistiche*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», II-III, 1997-1998, 2, pp. 3-52, in partic. p. 23, e M. GUGLIELMINETTI, *Dal Positivismo al Nazionalismo*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit., pp. pp. 131-144, in partic. pp. 143-144.

Casorati; la Torino dell'«aristocrazia popolare» della rivista «Ordine Nuovo»,³² pubblicata tra il 1919 e il '20; la Torino della crescita della Fiat, con la costruzione dello stabilimento del Lingotto, inaugurato nel '23, e insieme delle agitazioni sociali, che culmineranno nel settembre del 1920 con l'occupazione operaia delle fabbriche.³³ Si chiudeva in questo modo un quinquennio nel quale il capoluogo piemontese era stato, in vari ambiti e su diversa scala, teatro di rivolgimenti: da quello ben più grave e imponente provocato dalla Grande Guerra a quello episodico e contingente di un avvicendamento di docenti alla cattedra di Storia dell'arte dell'Università torinese, così ricco di conseguenze per la storia degli studi storico-artistici, e in particolare per la formazione della Brizio, oggetto primario del nostro interesse.³⁴

³² C. LEVI, in *I Sei di Torino, 1929-1932*, catalogo della mostra, a cura di V. Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C. Poligrafiche Riunite, 1965, p. 13.

³³ Si vedano M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 265; A. D'ORSI, *Allievi e maestri. L'Università di Torino nell'Otto-Novecento*, Torino, Celid, 2002, pp. 35-36; Idem, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000, in particolare pp. 3-168, e le parti relative a questi anni in AA.VV., *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

³⁴ Si veda E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 175: «Un adeguato profilo di Anna Maria Brizio richiederebbe la ricostruzione, almeno in parte, della straordinaria cultura, sia umanistica che politica, della Torino fra le due guerre e specialmente degli anni, straordinariamente intensi e formativi, dell'insegnamento di L. Venturi prima del 1932 e di quelli subito dopo la Liberazione».

1.2. *Lezioni di Storia dell'Arte*

Il professore faceva lezione anche nella Pinacoteca. Là appresi che c'erano pittori nobili e altri meno, nonostante la preziosità della loro pittura. Una ragazza sfiorò passando un enorme *Van Dyck* (quello della bambina con la mela in mano): – Attenzione! Si tratta di un'opera di grande valore –. C'era lo sdegno per la ragazza disattenta e anche un sottile disprezzo per il quadro. Era chiaro che il «valore» non era nell'ordine ideale, ma nel prezzo. Aveva ragione; anch'io pensavo che il *Barnaba da Modena* era sublime, e la perfezione del Van Dyck non era così spirituale; ma mi irritava anche qui la sua altezzosità. [...] Così lo attaccai: davanti alla tavola del *Tobia e l'angelo*. Stava dicendo che le ali, grige sul bianco del cielo erano tono, mentre gli stivaletti gialli sul bruno del terreno erano linea, forma. Con un passo uscii dal piccolo cerchio delle sue ascoltatrici devote fra le quali egli si ergeva come torre, e dissi che secondo me era un tono anche il giallo. Era un pretesto; però ero davvero convinta che gli storici e teorici dell'arte non avessero alcun rudimento della tecnica e perciò fossero incompetenti, come critici musicali che non sapessero leggere le note.

(LALLA ROMANO, *Una giovinezza inventata*, 1979)

In questa inquieta e viva Torino era giunta, dunque, la Brizio nel 1919.

Proveniva da Sale, un piccolo paese situato nei pressi di Alessandria, nella pianura tra il Po, il Tanaro e lo Scrivia, dove era nata il 29 settembre del 1902. Suo padre, Pio Brizio, era medico chirurgo, mentre la madre, Giuseppina Guerra, apparteneva a una famiglia salese di nobili origini. Il suo unico fratello, Gian Vincenzo, era nato due anni dopo di lei.

La famiglia certamente era di buon livello culturale e godeva di una condizione economica agiata se Anna Maria, nonostante i disagi della guerra, aveva potuto portare avanti il suo percorso scolastico ben oltre i limiti previsti dall'obbligo, conseguendo a diciassette anni non ancora compiuti la maturità classica, e cominciando subito dopo, nell'ottobre del '19, gli studi universitari presso l'*Alma Universitas Taurinensis*.³⁵

La sua vicenda pare sostanziare di realtà e di vita le osservazioni complessive che un rapido sguardo all'ateneo torinese dei primi anni Venti permette di effettuare: all'interno di una Facoltà di Lettere e Filosofia che sembrava non risentire in modo evidente né degli effetti negativi della guerra appena conclusa né della tensione creata dai sommovimenti cittadini,³⁶ un dato di un certo rilievo era infatti l'aumentata presenza femminile tra gli

³⁵ Si veda A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., pp. 24-31 per una descrizione più dettagliata dei primi anni di vita e della carriera scolastica della Brizio.

³⁶ B. BONGIOVANNI, *L'età del fascismo*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit., pp. 145-164, in partic. pp. 147-148: «All'inizio degli anni Venti [...], mentre una grande lapide veniva dedicata agli universitari torinesi caduti in guerra, e mentre con rispetto si augurava il bentornato agli anziani tornati dalle trincee e il benvenuto ai nuovi iscritti, il clima della facoltà di Lettere era relativamente più tranquillo che nella altre facoltà. La stessa scarsità dei mezzi, e dei finanziamenti, da tutti lamentata, a cominciare dal rettore, persino nei discorsi inaugurali degli anni accademici, era probabilmente meno avvertita che altrove. Il corpo insegnante, pur avvalendosi di grandi risorse culturali e di alcuni veri grandi

studenti, da leggersi innanzitutto come controaltare della diminuzione delle iscrizioni maschili a una Facoltà che rimaneva complessivamente molto esigente, ma anche come evento relazionato al cambiamento dell'immagine tradizionale della donna e alla volontà di promozione culturale delle famiglie più agiate.³⁷

Proprio a Lettere, come sappiamo, si era iscritta la Brizio, ed aveva scelto il ramo filologico-moderno: il corso di laurea era stato diviso in tre indirizzi con decisione approvata per l'anno accademico 1911-1912; nella stessa occasione la Storia dell'arte – introdotta come insegnamento facoltativo nel piano di studi della Facoltà di Lettere nel 1907, con l'arrivo di Toesca – era stata indicata come esame consigliato per l'indirizzo di Filologia moderna, e obbligatorio per la sezione moderna degli studi in Storia e Geografia.³⁸ Solo più tardi era entrata a far parte del novero degli esami principali, mantenendo tuttavia una certa subordinazione rispetto alle altre materie storico-filologiche, dovuta forse alla sua giovinezza come disciplina accademica e ai pregiudizi connessi a questo riconoscimento tardivo.³⁹

Nel percorso di studi della Brizio la Storia dell'arte non compare subito: fa la sua prima apparizione, infatti, tra i corsi obbligatori seguiti durante gli ultimi due anni di università, il

maestri (si pensi, per citarne alcuni, a Gaetano De Sanctis, destinato a trasferirsi a Roma, e poi a Ferdinando Neri e a Lionello Venturi), e di alcune figure culturalmente assai interessanti e non convenzionali (come il filosofo Erminio Juvault), era dedito in prevalenza, sin dai primi lustri del secolo (e già prima), come avrebbe poi ammesso Giorgio Falco, a studi eruditi e piuttosto lontani, programmaticamente lontani, dai rumori di fondo della società e dai mutamenti che erano in corso». Questa invece la rievocazione di quegli anni contenuta nelle pagine, ampiamente autobiografiche, del libro *Le due città* di Mario Soldati: «I carnevali dal '19 al '22, invece, avrebbero dovuto essere un po' meno spensierati: in quegli anni, proprio a Torino, le organizzazioni operaie affrontavano le loro prime grandi prove, che culminarono, l'autunno del '20, con la disperata impresa dell'occupazione della FIAT. Ma che cosa importava, degli operai, alla maggioranza degli studenti di allora? [...] La stessa topografia di Torino favoriva una certa ignoranza. Erano due zone di residenza contigue, concentriche, eppure rigorosamente separate, come se un perimetro lunghissimo di portici e viali fosse in realtà di invisibili, invalicabili mura: di qua il centro borghese, di là la periferia operaia» (M. SOLDATI, *Le due città* [1964], Milano, Mondadori, 2006, pp. 62-63).

³⁷ Si veda S. SCAMUZZI, *Studenti e docenti nella storia della facoltà: un ritratto attraverso le statistiche*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit., pp. 515-544, in partic. p. 517, e B. BONGIOVANNI, *L'età del fascismo*, cit., pp. 150-151.

³⁸ Si vedano M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte*, cit., pp. 99-105; *Annuario della R. Università di Torino*, 1911-12, Torino, Stamperia Reale, 1912, pp. 252-253, e *Adunanza dei professori ordinari e straordinari* del 20 febbraio 1911, ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbali delle adunanze (1909-1911)*, VII 63, n. 205; la suddivisione in tre indirizzi riproponeva quella attuata fin dal 1891 per la scuola di Magistero (B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo*, cit., p. 23).

³⁹ Nell'a.a. 1922-23 la Storia dell'arte è ancora tra gli insegnamenti ufficiali complementari; nell'a.a. successivo, in seguito alla nuova suddivisione dei corsi in ufficiali e liberi, con l'accorpamento dei corsi ufficiali costitutivi e complementari, la materia figura tra i corsi fondamentali (si vedano l'*Annuario della R. Università di Torino*, 1922-23, Torino, Tipografia Enrico Schioppo, 1923, pp. 193-194, e l'*Annuario della R. Università di Torino*, 1923-24, Torino, Tipografia Enrico Schioppo, 1924, p. 190). Si vedano anche M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., pp. 187-188 e 192, e Eadem, *La storia dell'arte come disciplina universitaria*, cit.

terzo e il quarto.⁴⁰ Si tratta dunque di una scoperta avvenuta, per quanto ne sappiamo, piuttosto tardi, anche perchè allora nei licei non era ancora previsto lo studio dell'arte.⁴¹ Eppure proprio verso questa materia si orienteranno gli interessi della studentessa, tanto da farle affermare, poco più di un anno dopo la laurea, di essere «ben determinata ormai di seguire drittamente questa via».⁴²

Qualcosa deve essere accaduto già in quelle aule di via Po, durante le lezioni del corso di Storia dell'arte. In cattedra, com'è ormai noto, c'era Lionello Venturi, da pochi anni

⁴⁰ Questi i corsi seguiti e gli esami sostenuti dalla Brizio: al primo anno, i corsi obbligatori di Letteratura italiana (Cian), Letteratura latina (Stampini), Letteratura greca (Taccone), Storia moderna (Egidi), Glottologia (Bartoli), Pedagogia (Vidari) e Psicologia sperimentale (Kiesow), e i corsi complementari e liberi di Psicologia dei popoli (Kiesow), Letteratura latina (Lenchantin), Glottologia (Terracini), con esami di Glottologia (30 lode), Pedagogia (30/30) e Psicologia (30 lode); al secondo anno tra i corsi obbligatori ancora Letteratura italiana (Cian), latina (Stampini) e greca (Taccone), Letterature neolatine (Farinelli), Storia moderna (Egidi) e Storia antica (De Sanctis); tra i corsi complementari e liberi Storia moderna (Segre), ed esercitazioni di Letteratura greca (Taccone), Storia moderna (Egidi) e Storia antica (De Sanctis), con esami di Letteratura greca (biennale, 30 lode), Storia moderna (biennale, 30 lode) e Storia antica (30/30); al terzo anno, accanto alle Letterature (italiana con Cian, latina con Stampini, Letterature neolatine con Bertoni) e alla Geografia (Bertacchi), con relative esercitazioni, e alla Filosofia morale (Juvalta), compare anche la Storia dell'arte, con Venturi; tra i corsi complementari e liberi Filosofia morale (Zini); gli esami dati sono quelli di Letterature neolatine (biennale, 30/30), Letteratura italiana (triennale, 30/30), Letteratura latina (annuale, 24/30, e poi biennale, 27/30), Geografia (annuale, 30/30) e Versioni dall'italiano al latino (22/30); infine durante l'ultimo anno la Brizio segue solo i corsi obbligatori di Storia dell'arte (Venturi) e Filosofia morale (Juvalta), con esercitazioni ed esami relativi: Filosofia morale, biennale, 30 lode; Storia dell'arte, biennale, 30/30 (si veda *Registro di matricola e della carriera scolastica*, ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, IX.A.400, n. 24, p. 192; per informazioni sui docenti si veda *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit., e *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, cit.).

⁴¹ La Storia dell'arte sarà inserita nei programmi dei licei solo nel 1923, con la riforma Gentile, e solo per il Liceo Classico e, come materia facoltativa, per i Licei Femminili (vedi *Orari e programmi per le regie scuole medie*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», II, 1923, 50, pp. 4418, 4422-4423, e E. FRANCHI, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, pp. 5-20, in partic. pp. 12-13). Diversa invece era stata l'esperienza di Carlo Dionisotti (1908-1998), che aveva frequentato l'Università di Torino qualche anno dopo la Brizio: «L'insegnamento della storia dell'arte era stato ultimamente introdotto nella scuola media. Ed era normale in una grande città, se anche povera artisticamente, che i ragazzi fossero condotti a visitare i musei locali e le periodiche esposizioni. Si arrivava dunque all'università con una qualche nozione di storia dell'arte e con una prima esperienza dell'arte contemporanea. Né era raro il caso di giovani avviati alla pratica dell'arte, in specie della pittura. Che era il caso, fra i miei compagni di corso all'università di Torino, del futuro docente di storia dell'arte Giulio Carlo Argan e della futura scrittrice Lalla Romano» (C. DIONISOTTI, *Il luogo e la storia*, in Idem, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 157-164, in partic. p. 157). Del rapporto di amicizia di Dionisotti con la Brizio ci ha lasciato testimonianza, oltre allo stesso Dionisotti in un'intervista (*Un testimone del nostro tempo: incontro con Carlo Dionisotti*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1995, 1, pp. 204-208, in partic. p. 205: «Contini aveva fortissimi interessi figurativi... Quanto a me, sono stato allievo per tre anni di Lionello, ma dopo di allora io ho chiuso; ho mantenuto piuttosto dei rapporti personali; per esempio sono stato molto amico della Brizio [...]»), anche una lettera conservata presso il Fondo Brizio milanese e datata 1953, nella quale lo studioso si complimenta con la Brizio per la sua edizione degli *Scritti scelti* di Leonardo (FBD Milano, UA 194; si veda *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A. M. Brizio, Torino, U.T.E.T., 1952).

⁴² Lettera di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi dell'8 giugno 1925 (AAV; le lettere della Brizio ad Adolfo, così come quelle a Maria Perotti, che fu segretaria di Adolfo e ne divenne poi seconda moglie, sono conservate nella quasi totalità presso questo archivio: pertanto d'ora innanzi se ne ometterà l'indicazione. Tali lettere sono state trascritte e pubblicate per la prima volta nel testo *Caro e venerato Maestro*, cit., e in seguito da me nuovamente trascritte con l'aggiunta delle risposte di Adolfo Venturi emerse nel Fondo Brizio milanese nella mia tesi di laurea specialistica: M. G. LEONARDI, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, cit.).

subentrato al Toesca. Fortunatamente a supportarci nel ricostruire e nell'immaginare l'atmosfera e i contenuti di quelle lezioni restano alcune testimonianze concrete, nero su bianco: dal racconto evocativo di Lalla Romano nel suo romanzo autobiografico *Una giovinezza inventata*⁴³ alla testimonianza di un altro allievo celebre, Carlo Dionisotti,⁴⁴ alle dispense dei corsi del Venturi, delle quali si conservano, per questa prima parte della sua docenza torinese, quelle redatte tra il 1919 e il 1923, proprio gli anni che ci interessano;⁴⁵ in particolare, le dispense degli anni accademici 1921-1922 e 1922-1923 ci offrono l'opportunità unica di accostare ed analizzare i corsi che la Brizio ebbe modo di seguire: su di esse ci soffermeremo con maggiore attenzione. Si tratta, nell'insieme, di quattro volumetti rilegati, con un frontespizio a stampa che reca l'intestazione «Regia Università degli Studi di Torino»; solo l'ultimo presenta appunti dattiloscritti, mentre gli altri tre fascicoli sono manoscritti. Osservando con attenzione la dispensa del 1921-22 si nota che alcune pagine, nell'ultima parte, presentano una grafia diversa da quella predominante, che

⁴³ L. ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979. Lalla Romano (1906-2001), di poco più giovane della Brizio, era stata come lei allieva di Lionello Venturi negli anni '20; si veda *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di A. Ria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996. Si veda, poi, il brano presentato in epigrafe a questo paragrafo (Ivi, pp. 149-150), e quello già più volte citato (vedi ad esempio E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 488, e G. BOATTI, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino, Einaudi, 2001, p. 154), che riportiamo qui come valido sostegno all'immedesimazione nel clima delle lezioni venturiane: «Quella di Venturi era la lezione elegante. Vi convenivano signore che impregnavano l'aula del primo piano, ampia e luminosa, di un fresco profumo (credo francese). Il professor Venturi era astratto e carnale insieme: un Buddha o un putto enorme. Emanava la lui la sicurezza del prestigio sociale; quello della scienza io lo riconoscevo piuttosto nella trascuratezza o perlomeno nella distrazione, l'opposto della mondanità. Aveva un difetto di pronuncia, o meglio di emissione, che lo costringeva ad arrotare, strascicare le parole e, cosa più importuna, a intercalare dei suoni ripetitivi, esitanti. Erano fastidiosi (che denunciassero una originaria impensabile timidezza?) – eppure facevano parte della sua imponenza e curiosamente vi contribuivano: come se fosse una bizzarria che lui solo poteva permettersi» (L. ROMANO, *Una giovinezza inventata*, cit., p. 149). Che le lezioni del Venturi fossero frequentate anche da un pubblico esterno all'università non era cosa strana; Alvaro Biondi ricorda che le lezioni di Arturo Graf, uno dei maestri del Toesca, «erano frequentatissime non solo dagli studenti, ma anche da un pubblico eterogeneo di artisti, intellettuali, signore» (A. BIONDI, *Attilio Momigliano*, cit., p. 357).

⁴⁴ Si veda C. DIONISOTTI, *Il luogo e la storia*, cit., pp. 159-162; si legga ad esempio questo passo: «Riprendendo nel dopoguerra la sua attività di maestro e di studioso, [Lionello Venturi] in breve tempo aveva attratto alle sue lezioni uno straordinario numero di studenti e di uditori. L'attrattiva della materia non sarebbe bastata. Né il docente aveva particolari qualità oratorie, anzi soffriva di un insistente difetto di pronuncia. Ma imponente era la statura fisica e intellettuale dell'uomo, e avvincente la sua interpretazione della materia, rigorosa e agile, attenta sempre ai riscontri fra il passato e il presente, fra l'arte e ogni altra forma della cultura» (Ivi, pp. 159-160).

⁴⁵ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Regis*, anno accademico 1919-20, Torino, Emporio Scientifico Librario G. Castellotti, 1920; *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Dott. Giannina Regis e Ada Bovio*, anno accademico 1920-21, Torino, Libreria Editrice G. Castellotti, 1921; *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte da C. Schiavo*, anno accademico 1921-22, Torino, Tipografia A. Viretto, 1922; *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Irma Matthey e Lina Cesati*, anno accademico 1922-23, Torino, Libreria Editrice G. Castellotti, 1923. Sulle dispense appena elencate e sulle relative lezioni si veda M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento*, cit., pp. 17-32 e in particolare pp. 30-31; M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 193, nota 15 e p. 199.

rivela presumibilmente la mano della studentessa indicata nel frontespizio, Camilla Schiavo; una grafia meno rigorosa, più fluente ed istintiva:⁴⁶ la stessa che si può osservare nelle prime lettere inviate dalla Brizio ad Adolfo Venturi che ci sono pervenute, datate 1924 e 1925, anche se più curata, a distinguere l'occasione ufficiale dal carattere personale delle missive private.⁴⁷ Il dato non fa che confermare l'interesse che doveva aver destato nella studentessa quel primo corso di Storia dell'arte seguito all'Università, e, forse, un rapporto di reciproca stima già avviato con il docente: aspetti dei quali si può solo discutere il momento di genesi, perchè ben presto si paleseranno con indiscutibile evidenza.

Apriamo dunque queste dispense e mettiamoci a seguire, uditori postumi e imprevisi, un corso ideale di Lionello Venturi, qualcuna delle sue *Lezioni di Storia dell'arte*.

Come negli anni scorsi anche questo corso di storia dell'arte si distinguerà in un corso *teorico* e in un altro *storico*. Questa distinzione ha la sua principale ragione di essere nel fatto che per la mancanza di tradizione di metodo non si ha che eccezionalmente una preparazione alla critica dell'arte figurativa. Queste lezioni di Storia dell'Arte si propongono il compito di insegnare il *modo* con cui ci si deve porre dinanzi ad un'opera d'arte; e quando dinanzi ad essa potrete porvi in modo più perfezionato, o meno rozzo di prima, lo scopo delle lezioni sarà raggiunto. Di qui s'intende l'importanza del corso *teorico*, di cui il corso storico sarà la pratica attuazione.⁴⁸

Così cominciava il corso di Storia dell'arte dell'anno accademico 1919-20. Come rivela l'esordio, e come si evince anche dal confronto con le dispense degli anni successivi, la struttura del corso era sempre la medesima: di matrice crociana, e, se si vuole, di memoria toeschiana, ma con la già notata preminenza che veniva ad assumere la parte teorica, se non dal punto di vista della lunghezza almeno da quello del ruolo, preliminare e fondante.⁴⁹ La necessità di una premessa teoretica era motivata dal rilievo della mancanza di saldi punti di riferimento metodologici per una disciplina accolta così di recente nel novero delle materie accademiche: una constatazione che manifestava apertamente la

⁴⁶ Si tratta delle pp. 304-319, 336-351 e parte di p. 367, in *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit.; il nome della studentessa, di cui sul frontespizio appare solo l'iniziale, si ricava dal *Registro di matricola e della carriera scolastica*, cit., p. 140. Si rimanda anche all'*Appendice documentaria*, I.

⁴⁷ Si vedano, ad esempio, le lettere della Brizio ad Adolfo Venturi del 4 aprile 1924 e dell'8 giugno 1925.

⁴⁸ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1919-20, cit., p. 3. Si ricordi l'esordio della prolusione pronunciata dal Venturi nel 1915: «Nella critica delle arti figurative è una crisi di principi e di metodi, che può sembrare anarchia» (L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., p. 213).

⁴⁹ L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 82; M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte*, cit., pp. 111-117.

sfiducia nei confronti del metodo storico-filologico abbracciato dal Toesca,⁵⁰ e che permetteva al Venturi di assumersi a pieno titolo il compito educativo di portare al «possesso sicuro di un criterio con cui giudicare un'opera d'arte»,⁵¹ e di «orientare circa il modo di imparare la storia dell'arte».⁵²

Occorre innanzitutto chiarire i termini della questione, «riflettere sul significato di Storia dell'Arte»:⁵³ ci si soffermava in particolare sul concetto di “arte”, tentando di individuarne l'oggetto e il metodo propri, in un dialogo con le principali «tendenze estetiche» passate, e soprattutto con le più recenti.⁵⁴ Interlocutore privilegiato era Benedetto Croce:⁵⁵ se ne discutevano apertamente le asserzioni, per appoggiarle o per criticarle; la sua influenza,

⁵⁰ Si rimanda al paragrafo precedente; si veda anche in quali termini il Venturi parla di Bernard Berenson: «Il Berenson non è filosofo, ma critico d'arte a cui arrivò dopo aver fatto della filologia artistica (determinazione cioè di autori di data etc. di un'opera d'arte) per cui si sente molto legato alla realtà storica. Soltanto tardi nella sua vita ha formulato idee metodiche fra le più geniali del secolo passato e del principio di questo; ma appunto perché è partito dal filologismo, conserva sempre qualche elemento positivisticò, in quanto ricorre ai sensi, come se essi fossero attività artistica, oppure alle percezioni che non hanno relazione alcuna colla forma e movimento di cui parla» (*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1919-20, cit., pp. 21-22).

⁵¹ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 4.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 5.

⁵⁴ È di grande interesse confrontare gli intendimenti del Venturi con le premesse metodologiche di segno opposto enunciate dal Toesca in apertura del corso da lui tenuto nel 1911-12: «Eviteremo le questioni filosofiche ed estetiche per studiare invece le opere d'arte scientificamente come si studiano le scienze naturali. Non daremo definizioni dell'Arte. Non formuleremo leggi per determinare il valore estetico delle opere d'arte» (dagli appunti di Lorenzo Rovere, riportati in M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 188). Sebbene in altre occasioni lo studioso ligure avesse mostrato un atteggiamento di apertura verso problematiche filosofiche, e in particolare verso le teorie crociane, «nonostante tutto Toesca rimaneva saldamente ancorato alla propria formazione tardo-ottocentesca, e, come lamentava Longhi, continuava “a far la storia come scienza”» (Eadem, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte*, cit., pp. 115-116).

⁵⁵ Sul dialogo mai interrotto di Lionello Venturi con il Croce si veda G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, cit., pp. 555-556 (ove si afferma, fra l'altro, che «È al Venturi, in grandissima parte, che si deve se in Italia si è formata una scuola di storia dell'arte d'impostazione crociana»); Idem, *Prefazione*, in L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972, in partic. pp. XVI-XVIII; M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, Firenze, Le Càriti Editore, 2004, pp. 101-163. Non mancavano altre voci in questo dialogo aperto: quella di Wölfflin coi suoi *Concetti fondamentali della Storia dell'arte* (1915), cui il Venturi dedicò un articolo nel '22 (L. VENTURI, *Gli schemi del Wölfflin*, in «L'Esame», 1922, pp. 3-10 – poi in Idem, *Pretesti di critica*, cit., pp. 25-35, ora in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 77-90 –; di questo testo la Brizio possedeva l'edizione del 1923: H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Hugo Bruckmann Verlag, 1923; la prima traduzione italiana comparve solo nel '53), ma anche quelle di Riegl e Fiedler, Berenson e Panofsky, come quelle di Kant, Fromentin e Ruskin (si vedano ad esempio le *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1919-20, cit., pp. 5 ss.). Si veda anche R. LAMBARELLI, *Dalla critica della critica alla civiltà dell'arte*, in *Da Cézanne all'arte astratta*, cit., pp. 30-31; M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento*, cit., p. 19, e, tenendo presente che Argan (1909-1992) è stato allievo del Venturi qualche anno dopo la Brizio, G. C. ARGAN, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», I, 1969, 4, pp. 5-36 (l'articolo è antologizzato in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol. III.1, Torino, Einaudi, 1990, pp. 323-338); G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, cit., pp. 556 e 559-560; R. BOSSAGLIA, *Parlando con Argan*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1992, pp. 23 e 81; G. C. ARGAN, *L'impegno politico per la libertà della cultura*, in *Da Cézanne all'arte astratta*, cit., p. 11, ove si afferma: «Ci insegnò a vedere in Croce la guida anche morale degli intellettuali; ma alimentò in noi un rispettoso dissenso e il desiderio di altre esperienze; in filosofia il fenomenologismo di Husserl, in storia dell'arte Fiedler, Riegl, Wölfflin».

tuttavia, è avvertibile anche nel tessuto profondo del discorso venturiano, e innanzitutto nella difesa dell'autonomia dell'arte attraverso la critica delle teorie estetiche considerate errate o parziali, obiettivo che si era posto anche il filosofo nella sua *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*.⁵⁶ Di questo libro che – nelle parole di Gianfranco Contini – «soprattutto per la sua immobilità e consistenza di oggetto, ha meritato di essere il pane quotidiano del nostro secolo: il pane precisamente, più ancora che il lievito», veniva pubblicata nel 1922 la quinta edizione.⁵⁷ Tra i libri del Fondo Brizio librario se ne conserva una copia, attentamente studiata e vivacemente interrogata, apprezzata o criticata dalla proprietaria, come mostrano le numerose annotazioni da lei apposte per lo più su foglietti volanti inseriti tra le pagine del testo; sorge spontaneo il pensiero che l'acquisto fosse stato sollecitato dal Venturi stesso durante il corso seguito dalla Brizio nel suo quarto anno di università, proprio nell'anno accademico 1922-23: doveva essere andata così, se la conoscenza dell'*Estetica* crociana era stata definita dal docente «indispensabile a chiunque voglia occuparsi d'arte, sia per la parte teorica che per quella storica».⁵⁸

⁵⁶ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* [Bari, Laterza, 1902], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990. Si veda, in Venturi, la critica di tutte le forme di estetica «praticistica» ed «intellettualistica» (ad esempio in *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., pp. 6-18), che trova corrispondenza puntuale nella sezione teorica dell'*Estetica* del Croce, ove si asserisce che «L'arte è indipendente così dalla scienza come dall'utile e dalla morale» (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 68).

⁵⁷ Per la citazione si veda G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1967, p. 18. La prima edizione dell'*Estetica* era, invece, del 1902; commenta ancora il Contini: «Attraverso l'*Estetica*, e soprattutto attraverso l'autorizzata divulgazione compiuta dalla rivista, il poco più che trentenne Croce (nato nel 1866) conquista la cultura italiana» (Ivi, p. 9). A proposito della rilevante influenza di Benedetto Croce sulla cultura italiana si veda anche N. BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento italiano* [1968], Torino, Einaudi, 1986, pp. 74-85 e 141-150, e C. DIONISOTTI, *Croce a Torino*, in Idem, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 493-502; riguardo all'influsso che il filosofo ebbe in particolare sugli studi di storia dell'arte si veda C. L. RAGGHIANTI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, cit., pp. 63 ss., e G. ERCOLI, *Storia della critica d'arte*, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 56-80; V. STELLA, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata, Quodlibet, 2005.

⁵⁸ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1920-21, cit., p. 9. Più volte nelle lezioni del Venturi era stato fatto esplicito riferimento all'*Estetica* crociana (si veda, ad esempio, anche l'inizio del corso del 1922-23: *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 6), come ad altri testi del Croce, tra cui, in particolare, i *Problemi di estetica* (B. CROCE, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [Bari, Laterza, 1910], a cura di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis, 2003; la seconda edizione era stata pubblicata nel 1923). Per la copia dell'*Estetica* di proprietà della Brizio si veda Idem, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, quinta edizione riveduta, Bari, Laterza, 1922, presso FBL Milano, e *Appendice documentaria*, II. Le annotazioni sono scritte a lapis dalla studiosa su foglietti intestati «Dott. Brizio Pio medico chirurgo», che, datati solo con giorno e mese tra giugno e agosto, lasciano intendere una lettura estiva. Nelle osservazioni, nelle domande, nei punti dell'*Estetica* evidenziati o criticati dalla Brizio si ritrovano problematiche che tanta parte avranno nella sua attività scientifica, come si avrà ben modo di verificare. Si vedano, a titolo di esempio, queste due osservazioni: «“Questa teoria si riduce all'errore... di voler cercare... un passaggio dalle qualità del contenuto a quelle della forma”. Ora mi è chiaro: vuol dire che la materia non influisce affatto in modo deterministico sulla creazione artistica, non è cioè sua causa, ma l'intuizione, la creazione artistica è libera attività dello spirito umano. In questa attività è il carattere comune a tutte le arti (poesia, pittura, musica ecc).

Non a caso, dunque, il rapido *excursus* affrontato da Lionello pareva trovare un punto d'approdo nel presente, e proprio nell'estetica idealistica.⁵⁹ Questa la formulazione utilizzata nel corso del '21-'22:

Qual è il modo di considerare l'opera d'arte più raffinato? Occuparsi esclusivamente del modo con cui la fantasia dell'artista ha saputo trasformare la realtà fisica e morale del motivo trattato.

Si sono vedute le concezioni estetiche del passato fino a quella soggettiva storica dell'opera d'arte, quella che oggi trionfa. Ora quello che più importa è [...] che si veda nell'opera d'arte la possibilità di applicare questa estetica idealistica in modo che il giudizio possa essere più raffinato, e per questo occorre vedere alcune opere d'arte in cui si possa constatare più tipicamente l'errore delle concezioni estetiche del passato, e la fondatezza di quella attuale.⁶⁰

La concezione «soggettiva storica» implicava un rifiuto del concetto di progresso nell'arte, e quindi dell'idea di una perfezione assoluta con cui mettere a confronto ogni manifestazione artistica: occorreva invece cercare «le *perfezioni singole* nei vari artisti»,⁶¹ la loro propria visione, per come si era concretata nel dato momento storico e nel dato contesto geografico in cui erano vissuti.

La verifica della bontà di questa concezione era effettuata sulle opere stesse, mostrate attraverso delle proiezioni: una carrellata di immagini d'arte medioevale e moderna, analizzate a scopo esemplificativo.⁶²

Il problema però della differenza (non diversità sostanziale) delle arti non viene eliminato, ma trasportato da prima a poi. Cioè: le impressioni non influiscono sulla creazione artistica, ma perché un artista sceglie ora la musica ora la poesia, ecc.?)» (il foglietto, datato 20 agosto, è inserito alle pp. 20-21); «“Dal fatto fisico a quello estetico non v'è passaggio” Affermazione *non spiegata* di straordinaria importanza, in quanto basta essa sola a far risorgere il dualismo irriducibile di spirito e natura e insieme il mistero della possibilità della loro innegabile convivenza» (il foglietto, datato 6 luglio, è inserito alle pp. 126-127).

⁵⁹ La nuova conquista dell'estetica idealistica era così sintetizzata dal Venturi nel corso del 1922-23: «L'estetica idealistica ha scoperto che l'attività artistica è la prima spontanea ingenua conoscenza di ciò che ci attornia ed è conoscenza del singolo che diviene ragione chiarificandosi e universalizzandosi» (*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 8). Si veda G. C. ARGAN, *Prefazione*, cit., p. XVIII, ove si parla della tendenza da parte del Venturi, che si fa evidente in più parti de *Il gusto dei primitivi*, «a risalire alle sorgenti del pensiero idealistico, allo Hegel», per «dare alla costruzione filosofica del Croce il pilastro che le mancava», a causa della mancata esperienza diretta dell'arte figurativa da parte del filosofo. Si noti che l'*Antologia della moderna critica d'arte* per i licei, curata da Paolo D'Ancona e Fernanda Wittgens, pubblicata nel '27 e dedicata a Lionello Venturi, inseriva lo storico dell'arte nell'ultimo capitolo, dedicato all'idealismo, che si chiudeva con un saggio di Croce (P. D'ANCONA e F. WITTGENS, *Antologia della moderna critica d'arte*, Milano, Casa editrice L. F. Cogliati, 1927).

⁶⁰ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., pp. 19-20.

⁶¹ «Bisogna considerare la personalità di tutti, cercarla, e non cercare una perfezione, ma le *perfezioni singole* nei vari artisti. L'artista, o è perfetto, o non è artista, e se è artista, i difetti sono tali in rapporto ad altri artisti, ma non nell'artista singolo» (*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 21).

⁶² L'aula dove venivano effettuate le lezioni di Storia dell'arte dal Venturi (a partire certamente dall'a.a. 1921-22) e, in seguito, anche dalla Brizio, era l'aula X della sede principale dell'Università, sita in via Po, ed

È nel passaggio da un discorso sull'arte alle opere reali che emergeva più viva la necessità di un vocabolario, di riferimenti puntuali e specifici che neanche nella dottrina estetica più giusta erano forniti. Sopprimerla a questa esigenza il purovisibilismo, che invece proponeva un metodo efficace per l'analisi delle opere, basato sulla considerazione dei singoli elementi formali nei quali si sarebbe concretata la visione degli artisti: un metodo che, già messo alla prova nella prolusione del 1915, aveva permesso al Venturi di ridurre l'intera storia dell'arte a una dialettica di principi figurativi. Ora questi principi venivano spiegati e confermati dalla presentazione di casi concreti.⁶³

Gli strumenti che la pura visibilità offriva erano dunque di grande utilità, anche se di per sé si dimostravano insufficienti: infatti «escludendo completamente dal suo interesse il sentimento dell'animo umano [...] la critica figurativa pura si trovò coll'aver fra le mani una forma astratta dal sentimento, morta, e ciò per mancanza di riflessione».⁶⁴ Occorreva

era stata dotata dell'attrezzatura per le proiezioni luminose nell'a.a. 1910-11 (M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 190). Si veda l'*Annuario della R. Università di Torino*, 1921-22, Ciriè, Stabilimento Tipografico G. Capella, 1922, p. 129. L'Istituto di Storia dell'arte si trovava anch'esso, a partire dall'a.a. 1913-1914, in via Po (Si veda l'*Annuario della R. Università di Torino*, 1913-14, Torino, Stamperia Reale, 1914, p. 98); in precedenza era invece sito presso il Palazzo dell'Università (*Annuario della R. Università di Torino*, 1912-13, Torino, Stamperia Reale, 1913, p. 109).

⁶³ Si vedano G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, cit., pp. 559-560, e M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 193. La teoria della pura visibilità era invece guardata con sospetto dal Croce, che in uno scritto ad essa dedicato affermava a proposito delle «dottrine dei Marées-Fiedler-Hildebrand»: «Non già che si possano o si vogliano disconoscere le verità, profondamente intese ed energicamente affermate, che vi sono contenute; ma queste verità, appunto perché verità, paiono ora a noi qualcosa di già posseduto e assodato, e al nostro esame risaltano invece le insufficienze, le lacune, le indeterminanze di quelle dottrine, i problemi che dappertutto suggeriscono e che non tentano di risolvere» (B. CROCE, *La teoria dell'arte come pura visibilità* [1911], in Idem, *Nuovi saggi di estetica* [Bari, Laterza, 1920], a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 215-230, in partic. pp. 221-222); si veda anche Idem, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* [1919], Ivi, pp. 237-256, ove Croce faceva riferimento alla prolusione del Venturi e parlava in modo problematico dei «nuovi critici e storici della pittura, indagatori degli stili e narratori della *fabula de lineis et coloribus*» (Ivi, pp. 247-249, per la citazione p. 249); l'articolo, pubblicato su «La Critica», era stato ripreso dal Venturi nelle sue lezioni (si veda ad es. *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1919-20, cit., pp. 4 ss.). Sulla diversa posizione del Venturi e del Croce rispetto alla teoria della pura visibilità si veda anche M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 101-107.

Si vedano infine, a proposito della presentazione di opere come esempi finalizzati a chiarire la presenza di determinati caratteri formali, le *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., pp. 39-40: «Il Croce stesso si chiede “quali siano i fatti storici, dei quali il critico d'arte deve tenere conto. [...]”. Un'esperienza secolare ci dice che è vero: nessuna categoria di fatto è indispensabile, ma bensì sono utili all'orientazione per l'arte figurativa le categorie di visione che per proprietà di linguaggio chiameremo *schemi* [...]. Fra tutti gli schemi due prevalgono in modo assoluto: *forma* e *colore*. Ogni artista fece prevalere ora uno ora l'altro: per orientarsi sulla prevalenza sia dell'uno sia dell'altro sarà meglio guardare riproduzioni d'opere che ebbero questo carattere». Il Venturi fa qui riferimento a B. CROCE, *Le antinomie della critica d'arte* [1906], in Idem, *Problemi di estetica*, cit., pp. 49-52, in partic. p. 50.

⁶⁴ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 38. Continuava il Venturi: «Tuttavia essa ha portato vantaggi innegabili alla critica d'arte, studiando pur con deficienza assoluta di riflessione gli elementi della visione, ma non considerando l'opera d'arte come sintesi di forma e contenuto, sintesi indispensabile per la critica d'arte. Non useremo quindi la critica figurativa pura ma soltanto il metodo figurativo puro per interpretare un'opera d'arte». Il medesimo concetto, solo più articolato ed esemplificato, si ritrova in L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, cit., pp. 73-88, scritto che Croce aveva

integrare forma e contenuto, considerare la visione dell'artista, ma anche le sue idee. In sintesi:

per fare storia d'arte è necessario aver fatto storia della critica d'arte, e senza una ricerca delle idee e della visione propria dell'artista non è possibile obbiettivare nessuna impressione dell'opera d'arte. Solo se cercheremo documenti del pensiero dell'artista, solo allora comprenderemo l'artista.⁶⁵

Di qui l'attenzione a tutte le fonti nelle quali poteva trovarsi espresso il «pensiero dell'artista» e degli uomini del suo tempo; di qui l'importanza basilare della storia della critica d'arte, che veniva di fatto a coincidere con la storia dell'arte in quanto tale.⁶⁶

Questi, per sommi capi, i lineamenti teorici di fatto riproposti dal Venturi di anno in anno, seppur con articolazione variata, con parziali modifiche strutturali e sostanziali e con una maggiore o minore accentuazione dell'uno o dell'altro aspetto.⁶⁷

Seguiva, poi, la parte storica, che, come il docente stesso aveva dichiarato, era considerata la «pratica attuazione» del corso teorico.⁶⁸ Gli argomenti trattati nei quattro anni che

commentato in una recensione, ulteriore riprova di un dialogo realmente vivo tra i due (B. CROCE, *Nota. Per una migliore critica delle arti figurative* [1923], in Idem, *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 257-261).

⁶⁵ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 39. Il principale oggetto del «pensiero dell'artista» era individuato, come già visto, nei «problemi di forma e colore»: tra la «visione» e le «idee» dell'artista era dunque già riconosciuto un nesso, non ancora esplicitato; sarà l'idea di «gusto», espressa in forma compiuta ne *Il gusto dei primitivi*, a conciliare i due aspetti, essendo per Venturi il gusto «un insieme di preferenze e di scelte [...] nell'ambito della cultura: di una cultura generale, perché ogni artista è uomo del proprio tempo, ma anche di una cultura specificamente artistica, sì da potersi dire che la linea è nel gusto del Botticelli, la forma plastica nel gusto di Raffaello, il colore tonale nel gusto di Tiziano» (G. C. ARGAN, *Prefazione*, cit., p. XXI).

⁶⁶ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 9: «In che differisce critica d'arte da storia d'arte? Si identificano». Per l'origine di questo assunto e per la sua più tarda ripresa e conferma da parte del Venturi si veda E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici* [1964], Torino, Einaudi, 1989, p. XVII: «L'identità di storia e di critica d'arte ("La vera interpretazione storica e la vera critica artistica coincidono", *Problemi di Estetica*, 1910) è un concetto crociano, che discende dalla celebre riduzione della storia sotto il concetto generale dell'arte, cui Lionello Venturi si era riferito ("Storia e critica d'arte convergono dunque") nella sua *Storia della critica d'arte*. Questa, scritta negli anni trenta (l'edizione di New York è del 1936), era stata pubblicata in Italia nell'immediato dopoguerra (nel 1945 e nel 1948)». Si veda anche E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 484: «La storia della critica diventa così uno dei poli maggiormente significativi della ricerca di Lionello Venturi ed una delle prime tesi discusse con lui, quella di Mary Pittaluga che era stata allieva di Toesca, porta sulla critica di Fromentin».

⁶⁷ Nel corso del 1919-20, ad esempio, viene dato ampio spazio fin da subito all'esame della critica figurativa pura e del suo metodo, specialmente attraverso la trattazione di «uno dei suoi migliori e più completi esponenti», il Wölfflin (*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1920-21, cit., p. 15), mentre nel corso del 1920-21 l'accento si sposta sulla «storia della critica d'arte, che comprende la storia della visione, senza escluderne alcun lato» (Ivi, p. 22), e la discussione delle teorie estetiche errate e le proiezioni di immagini vengono rinviate alla parte storica, che non a caso è dedicata alla «Storia della critica d'arte del Rinascimento» (Ivi, pp. 26 ss.).

⁶⁸ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1919-20, cit., p. 3.

stiamo considerando sembravano già tutti contenuti, in nuce, nella prolusione con cui il Venturi aveva dato avvio alla sua docenza torinese come “stabile”: soprattutto quelli illustrati nel primo e nel terzo anno, che guardavano allo sviluppo della «traiettoria del tono»,⁶⁹ soffermandosi in particolare sulle figure di Tiziano, Tintoretto, Veronese e Caravaggio – quest’ultimo presentato come colui che aveva portato a compimento e insieme rinnovato la tradizione luministica veneta –,⁷⁰ mentre gli altri due corsi si concentravano rispettivamente sulla «Storia della critica d’arte del Rinascimento»⁷¹ e su «Le origini del Rinascimento»,⁷² con speciale riguardo alle tre grandi personalità di Brunelleschi, Masaccio e Donatello.

Puntiamo ora l’obiettivo su uno di questi “corsi monografici”, quello del 1921-22: il primo che la Brizio ha frequentato, prendendo parte, come sappiamo, anche alla redazione della relativa dispensa. Ne ripercorreremo in modo sintetico i passi essenziali, soffermandoci sui punti che riterremo di maggiore interesse.

Il «problema storico» trattato si incentra su tre artisti: Tintoretto, Veronese e Caravaggio, selezionati senza incertezze, con la motivazione che per la seconda metà del Cinquecento non vi è lo stesso «imbarazzo della scelta» che si ha per la prima metà del secolo. Il

⁶⁹ L. VENTURI, *La posizione dell’Italia nelle arti figurative*, cit., p. 222.

⁷⁰ Si veda M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 199, nota 29. Nello specifico, il corso dell’a.a. 1919-20 prendeva in considerazione Tiziano come «il maestro che chiude il Rinascimento e apre l’età moderna» (*Lezioni di Storia dell’arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1919-20, cit., p. 113); quello del 1921-22 riguardava Tintoretto, Veronese e Caravaggio, «le tre maggiori personalità che abbia dato l’arte italiana nella 2^a metà del 500 e nei primissimi del 600» (*Lezioni di Storia dell’arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 129). La medesima lettura “veneziana” del Caravaggio veniva data dal Venturi nel suo saggio monografico sull’artista uscito nel 1921, di cui era stata pubblicata una seconda edizione nel 1925: «...il gusto di Caravaggio può essere considerato la sintesi e la continuazione del gusto veneziano del Cinquecento» (*Il Caravaggio*, a cura di L. Venturi, in «Biblioteca d’Arte Illustrata», 1925, 23-24, p. 7). Una lettura che si discostava invece da quella data nella prolusione, ove si affermava che «Michelangelo da Caravaggio compì logicamente la traiettoria del tono, e distrusse il colore, dond’era nato il tono, per ritornare all’effetto plastico puro», e si aggiungeva «A malgrado di questa e di altre deviazioni o ritorni, conseguenze logiche e scarti fantastici, [...] la civiltà pittorica del tono non fu distrutta, e tuttora vive, non in Italia soltanto» (L. VENTURI, *La posizione dell’Italia nelle arti figurative*, cit., pp. 222-223; il corsivo è mio). Sugli studi sul Caravaggio nel secondo e terzo decennio del Novecento si veda P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative*, cit., pp. 376-377; nella sezione relativa (*Metafisici e no. Polemica sul Seicento*) è fra l’altro antologizzato in parte lo studio del Venturi del 1921 (Ivi, pp. 426-429). Ma si veda anche M. CALVESI, *Lionello Venturi storico e critico d’arte*, in *Da Cézanne all’arte astratta*, cit., pp. 67-78; qui il critico rivendica al Venturi, in modo piuttosto piccato, il ruolo di iniziatore degli studi sul Caravaggio, togliendolo al Longhi, che pure discuteva la sua tesi sull’artista nel 1911, a ridosso della pubblicazione del primo articolo venturiano (L. VENTURI, *Studii su Michelangelo da Caravaggio*, in «L’Arte», XIII, 1910, pp. 190-201 e 268-284).

⁷¹ *Lezioni di Storia dell’arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1920-21, cit., p. 26.

⁷² *Lezioni di Storia dell’arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 81; si veda anche l’indice generale della materia (Ivi, pp. 465-466).

Venturi si interroga quindi sulla causa di questa decadenza, individuandola in una mancanza di serietà nei confronti del fare artistico.⁷³

La trattazione prende poi avvio dal più anziano dei tre artisti, Tintoretto, del quale ci si ripropone di considerare le opere principali «non una dopo l'altra, cronologicamente, ma a seconda del problema figurativo che esse presentano».⁷⁴ Per esempio la resa del corpo umano, in riferimento alla tela con *Adamo ed Eva* conservata alle Gallerie dell'Accademia a Venezia: si rileva che le figure qui sono soltanto suggerite in rapporto alla luce, secondo una visione naturale o «atmosferica», che procede «dall'esterno all'interno».⁷⁵ L'opera viene contrapposta all'affresco con *Adamo ed Eva* realizzato da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina, presentato come emblema di una visione «intellettualistica», che procede «dall'interno all'esterno», e nella quale la luce «è limitata dall'ombra appena per dare risalto».⁷⁶ Si guarda poi anche alla resa del medesimo soggetto da parte di Tiziano, che raggiunge la grandiosità di Michelangelo attraverso una «sintesi naturale».⁷⁷ Tintoretto vuole «superare l'elemento formale di Michelangelo e l'elemento cromatico di Tiziano nella fusione dei due elementi», e per questo «porta una maggiore nervosità di ombre, che costituisce il movimento anche quando la figura è in stasi».⁷⁸ Una volta individuato il problema figurativo centrale, ossia quello della fusione della forma e del colore,⁷⁹ se ne descrivono le declinazioni e gli sviluppi fondamentali nelle diverse aree geografiche, e ad opera di diverse personalità: da Sebastiano del Piombo a Lorenzo Lotto, dal Correggio a Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini.⁸⁰ Quindi, «dopo aver girovagato attraverso l'Italia

⁷³ Questa idea della serietà dell'operare artistico, che sarà di basilare importanza – come vedremo – anche per la Brizio, riprendeva, correggendola, la spiegazione fornita dal Ruskin al quesito riproposto dal Venturi: «I seguaci di Michelangelo e Raffaello non seppero creare un'opera d'arte perché non presero mai sul serio la loro attività benché avessero anche troppa abilità. Questo è il concetto di religiosità che si è sostituito a quello di Ruskin, e che può dar la spiegazione della decadenza dell'arte italiana dopo il 1540» (*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 136).

⁷⁴ Ivi, p. 137.

⁷⁵ Ivi, pp. 138-139.

⁷⁶ Ivi, p. 139.

⁷⁷ Ivi, p. 140. Si fa riferimento al dipinto di Tiziano conservato presso il Museo del Prado di Madrid.

⁷⁸ Ivi, p. 142. Si veda il testo della prolusione del 1915, dove un certo rilievo è dato al problema del «desiderio del movimento» (L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., pp. 220 ss.).

⁷⁹ A ben guardare, si tratta dello stesso problema figurativo che fa da *fil rouge* alla già più volte citata prolusione (L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, cit., in partic. p. 221): «Ma rimaneva all'Italia un problema nuovo, ignoto altrove in tutta la storia della civiltà, l'accordo cioè fra colore e plastica».

⁸⁰ Gaudenzio Ferrari viene indicato come il maggiore artista della scuola piemontese rinascimentale e ne vengono descritte alcune opere; non mancano accenni allo Spanzotti e a Defendente Ferrari: tutti pittori cui la Brizio – come si vedrà – avrà modo di dedicarsi nei suoi studi, a cominciare dalla tesi di laurea su *Defendente Ferrari pittore di Chivasso* (*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., pp. 205-213; per la tesi: A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., e Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit.; si veda anche *Appendice documentaria*, III).

del 500»,⁸¹ non resta che osservare più distesamente le opere del Tintoretto, per cogliere la sua propria soluzione al problema. La formula sintetica non tarda ad essere esposta:

Il problema dunque del rapporto tra forma e colore trova in Tintoretto una soluzione provvisoria e questa soluzione si chiama: *rapidità*.⁸²

E se «I critici del tempo videro il difetto, più che il pregio, di questa soluzione»,⁸³ la nostra visione di critici moderni non può che riconoscere che «questo *difetto* dell'improvvisazione è la forza nell'ulteriore sviluppo della pittura europea»:⁸⁴

Chi cerca la sua arte nella luce ombra costruttiva d'ogni forma, chi cerca il suggerimento della forma nella pennellata improvvisa deve rifarsi a Tintoretto come a primo maestro e modello ispiratore.

Così fecero i[] Caravaggio nella 1^a metà del '600, Rembrandt nel [?]600 olandese, e l'impressione francese moderna.⁸⁵

La direzione del discorso è chiara, e punta direttamente all'arte contemporanea, e in particolare all'Impressionismo.⁸⁶ partendo dal Tintoretto, e passando per le tappe fondamentali di Paolo Veronese e del Caravaggio, con l'attenzione sempre concentrata sul ruolo della luce. Così, si invita a riconoscere come nell'arte del Veronese, «dove tutto è luce, dove forma e disegno particolari non esistono, vi sia una capacità di espressione infinitamente più complessa» che nelle opere degli altri cinquecentisti; mentre Caravaggio

⁸¹ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 217.

⁸² *Ivi*, p. 220.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 256.

⁸⁵ *Ibidem*. Non era nuovo questo porre Tintoretto come iniziatore di una via pittorica che culminava nell'impressionismo: si veda M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., pp. 261-262 (per la citazione si rimanda alla nota 103 di questo capitolo). Si veda anche A. L. LEPSCHY, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, Venezia, Marsilio, 1998 (ed. orig. Eadem, *Tintoretto observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to 20th century*, Ravenna, Longo, 1983); nella sua prefazione all'edizione italiana Carlo Ginzburg rievoca, per converso, la stroncatura del Tintoretto compiuta da Longhi, che sospingeva l'artista «al di fuori della via maestra che aveva condotto agli impressionisti, a Cézanne, in una parola alla pittura moderna» (si veda C. GINZBURG, *Prefazione*, in A. L. LEPSCHY, *Davanti a Tintoretto*, cit., p. IX), ma ricorda anche che «la riscoperta di Tintoretto avvenne in Francia sotto il segno di Delacroix», e «nell'ambito di una tradizione romantica in cui Cézanne, l'eroe eponimo della pittura moderna, continuava a riconoscersi» (*Ivi*, pp. XI-XII).

⁸⁶ Ancora una volta in linea con la prolusione. Non mancavano riferimenti diretti all'impressionismo anche nelle parti teoriche; vedi ad esempio *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 124: «La figura umana, per essere interpretata secondo il colore, deve essere immersa nell'ambiente, per ottenere i riflessi dell'ambiente sulla immagine. L'impressionismo è la scuola che trascende la forma per le estreme conseguenze degli effetti coloristici, che si hanno su ogni forma, umana o no», e *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1922-23, cit., p. 21.

è indicato come colui che «Volle semplificare gli elementi tradizionali usando del suo modo di sentire violento, e della natura stessa che doveva esser sentita. Da questa semplificazione, la ragione dell'arte nuova. Questa semplificazione si attua nel *luminismo*. Tutto ciò che nel Rinascimento era composizione, forma, colore, diventa puro effetto di luce. [...] In questo effetto di luce egli chiude un'era e ne apre un'altra».⁸⁷

La conclusione del corso, che ne riassume sinteticamente tutta la traiettoria, era come una porta spalancata sul presente:

Se noi pensiamo a tutto lo sviluppo della pittura italiana del Rinascimento possiamo intendere in questo sviluppo dell'arte di Caravaggio come essa riassume tutta la tradizione del passato e imposti tutti i problemi della pittura moderna.

Riassume la tradizione del passato dal formalismo romano al cromatismo tonale e luministico dei veneziani. Questo luminismo [che] per opera del Tintoretto giunge ad effetti impressionistici, manca dell'abbandono esasperato all'impressione, manca della coscienza della realtà indipendente da tutto il formalismo eroico michelangiolesco. Caravaggio nelle prime opere si ferma a questo punto; nelle ultime si libera dal residuo di tradizione e si dà al gioco libero della luce.

È questo dunque un concludere nel senso che la luce dà la fusione di forma e colore, il cui contrasto era il dramma della pittura del 500, ed è insieme un aprire la nuova era pittorica moderna.⁸⁸

L'arte contemporanea non era ancora divenuta a pieno titolo oggetto dei corsi universitari di Lionello Venturi, né delle sue pubblicazioni, eppure l'interesse che accendeva in lui era già tanto forte da influenzare anche lo sguardo portato all'arte antica.⁸⁹

⁸⁷ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., pp. 313 e 344. Le citazioni riportate nel testo, delle quali si sono svolte le abbreviazioni, sono tratte dalla parte della dispensa cui ha collaborato la Brizio (per cui si veda la nota 46 di questo capitolo); proprio a Paolo Veronese, come vedremo, sarà dedicata la sua tesi di Perfezionamento (A. M. BRIZIO, *Note per una dissertazione critica dello stile di Paolo Veronese*, cit.; Eadem, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, cit., e Eadem, *Per il quarto centenario della nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese*, cit.).

⁸⁸ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 368.

⁸⁹ Si veda M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., in partic. le pp. 260-261, ove si parla della «tendenza del Venturi, poi divenuta tipica, a verificare i momenti della storia dell'arte passata attualizzandoli nel confronto con l'esperienza della presente», e si aggiunge poco più avanti: «Perciò non parrebbe eccessivo il suggerimento di rileggere i primi saggi, doverosamente dedicati all'arte antica, del Venturi attraverso la filigrana del dibattito artistico ad essi contemporaneo, giungendo così a comprendere storicamente (ma rispetto alla storicità in cui viveva il critico, e non rispetto alla storicità dell'oggetto considerato) i motivi di molte dissonanze o forzature al di sopra del linguaggio specifico dell'artista o dell'opera esaminata». Solo qualche anno più tardi – a partire dal 1926 – l'arte contemporanea diverrà anche oggetto proprio dei corsi venturiani accanto all'arte antica e moderna (per la prima volta in Italia, come ricorda Argan: G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, cit., p. 565); si veda M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, 59, pp. 43-49, e L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 81-105 e in partic. pp. 93-94. La prima

Si può facilmente intuire quale fascino dovesse suscitare negli uditori una lettura dei fatti artistici del passato così orientata verso l'attualità: specie in quelli più fedeli e appassionati, tra cui non si fatica a immaginare la stessa Brizio.⁹⁰

pubblicazione del Venturi che tratta distesamente un argomento di arte contemporanea sembra essere, invece, l'articolo su Casorati del settembre del '23, scritto sulla scia della monografia di Piero Gobetti (P. GOBETTI, *Felice Casorati pittore*, Torino, Gobetti, 1923; L. VENTURI, *Il pittore Felice Casorati*, in «Dedalo», IV, 1923, 1, pp. 238-261; si veda P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative*, cit., pp. 433-434 e pp. 451-459, e AA.VV., *Per Gobetti*, cit., pp. 85-134).

⁹⁰ Si rimanda alla testimonianza di Carlo Dionisotti (C. DIONISOTTI, *Il luogo e la storia*, cit., pp. 159-160; la citazione è riportata nella nota 44 di questo capitolo); si veda anche A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, cit., p. 199, e M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., pp. 193-194.

1.3. «...una singolare tempra d'impressionista». La tesi su Defendente Ferrari da Chivasso

A che cosa serve la cultura storica? A intendere il presente; e questa proposizione è poi una semplice reciproca dell'altra onde si afferma che la condizione per intendere il passato è il presente, un interesse del presente, e che ogni vera storia è storia contemporanea.

(BENEDETTO CROCE, *Fatti politici e interpretazioni storiche*, 1924)

Che anche la Brizio avesse subito il fascino di una lettura dell'antico plasmata sui fatti artistici più recenti lo si evince fin dal suo primo studio, quello per la tesi di laurea, discussa nel dicembre del 1923.⁹¹

Il titolo della dissertazione, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, ne indicava il carattere di monografia d'artista. Si trattava, infatti, di uno studio interamente dedicato a Defendente Ferrari, pittore piemontese vissuto a cavallo tra XV e XVI secolo e, in quei primi anni Venti, già ben conosciuto anche se non ancora approfonditamente trattato.⁹²

Un corposo estratto della tesi verrà pubblicato, l'anno seguente, su «L'Arte», rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna diretta da Adolfo Venturi.⁹³

Gli studi sull'arte piemontese, cui questo primo lavoro scientifico dava l'avvio, saranno sempre al centro degli interessi della Brizio, divenendo una costante della sua attività di

⁹¹ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit. Si veda il *Registro di matricola e della carriera scolastica*, cit., p. 192, e A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 40, ove è pubblicato il documento tratto dal *Registro degli esami di Laurea in Lettere e Filosofia* anch'esso conservato presso l'Archivio Storico dell'Università di Torino. La commissione, il cui presidente era l'allora Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia Luigi Valmaggi, era composta dai Proff. ordinari Cosimo Bertacchi, Giulio Bertoni, Pietro Egidi, Ferdinando Neri, Ettore Stampini e Lionello Venturi, e dai liberi docenti Lorenzo Dalmaso, Francesco Lemmi, Benedetto Romano e Arturo Segre, ed approvò la tesi con la votazione di 110/110. La dissertazione era accompagnata, come di consueto, da due sottotesi, in Letterature neolatine e Storia moderna (M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 202). Un esemplare dattiloscritto della tesi si conserva presso l'Archivio Storico dell'Università di Torino (Archivio Tesi, tesi di laurea di Anna Maria Brizio), mentre una copia dattiloscritta del testo, con correzioni manoscritte della stessa autrice, e con indicazioni di tagli e riscritture che parrebbero finalizzate alla stesura dell'articolo pubblicato l'anno seguente (per cui si veda la nota 80 di questo capitolo), si può consultare presso il Fondo Brizio di proprietà dell'Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore di Sale d'Alessandria.

⁹² Si veda G. ROMANO, *Ferrari, Defendente*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, pp. 537-541; F. FANTINO, *Defendente Ferrari e la critica d'arte nell'Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», 2007, 3, pp. 175-217; S. BAIOTTO, *Defendente e la collezione Fontana in Museo*, in *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, a cura di S. Baiocco, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2009, pp. 23-28.

⁹³ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit. Si veda E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 488: «Nel frattempo si moltiplicavano gli allievi e le tesi, alle migliori delle quali veniva dato spazio su «L'Arte»».

ricerca. Al contrario Lionello Venturi non si era mostrato, né si mostrerà in seguito, incline ad indagare le vicende artistiche del Piemonte. Il suo coinvolgimento con la realtà di quella regione, e della città di Torino in modo particolare, avveniva – come abbiamo visto – su un altro piano, non storico ma tutto legato al presente. Non era mancato un cenno a Defendente durante il primo corso di Storia dell'arte che la Brizio aveva seguito, ma era stata solo un'indicazione fugace, nella quale si accostava il pittore di Chivasso a Giovenone, definendo entrambi «delicati artisti»;⁹⁴ poi il docente si era concentrato sulla figura del «maggiore artista» della scuola dello Spanzotti, e cioè Gaudenzio Ferrari, per osservare la sua soluzione al «problema del rapporto tra forma e colore».⁹⁵ Era questo il vero centro d'interesse della sua disamina: una dialettica tra elementi formali di matrice purovisibilista, nella quale alla luce era dato il ruolo risolutivo; si trattava, di fatto, del *fil rouge* della prolusione del '15, che veniva continuamente ripreso ed approfondito dal Venturi durante i suoi corsi, e che la Brizio doveva avere ben presente quando descriveva lo stile di Defendente come «orientato essenzialmente verso la luce».⁹⁶

In questa caratterizzazione sintetica prendeva corpo l'intenzione, ancora una volta di stampo venturiano, di penetrare il «problema estetico» dell'arte di Defendente, di «colpire il centro ideale della sua visione pittorica».⁹⁷ A tale scopo tornava utile la teoria della pura visibilità,⁹⁸ secondo cui la visione dell'artista si esprimeva in elementi formali concreti e

⁹⁴ *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi*, a.a. 1921-22, cit., p. 205.

⁹⁵ Ivi, p. 193.

⁹⁶ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 238.

⁹⁷ Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 5; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 211: «di questa nuova figura d'artista molti studiosi si occuparono; ma tutti rimasero alla periferia del problema estetico senza penetrarlo direttamente; tutti si persero in considerazioni generiche e esteriori senza colpire il centro ideale della sua visione pittorica, e nessuno seppe costruire intera la sua personalità e inquadrarla con netti contorni nell'ambiente artistico locale». Si noti che proprio questi due fattori, la personalità e l'ambiente artistico, sono quelli che anche Lionello individuava come punti originari delle scelte proprie di ogni artista ne *Il gusto dei primitivi*, un testo pubblicato due anni dopo l'articolo della Brizio, ma nel quale appariva sintetizzata una concezione dell'arte e del fare artistico che di certo aveva già trovato ampia possibilità di espressione durante le sue lezioni presso l'Università torinese: «Tale scelta fra gli elementi della visione ha una doppia origine: l'una è lo stato d'animo o il temperamento dell'artista, l'altra è la tradizione del gusto, quale è stata appresa dall'artista nella scuola o nell'ambiente in cui è vissuto» (L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926, p. 222; una seconda edizione del libro, già citata, è stata pubblicata nel '72, con una prefazione di Giulio Carlo Argan; d'ora in poi, salvo ovviamente per la prefazione, si farà riferimento all'edizione originale, che anche nell'aspetto formale, e soprattutto nella conformazione dell'apparato illustrativo, meglio ci permette di accostare il pensiero del suo autore). L'enunciazione pareva formulata sulla scorta della definizione che Croce aveva dato del «classico», termine associabile a tutti i «grandi poeti e artisti», ne *Il carattere di totalità dell'espressione artistica: una particolare fusione del primitivo e del coltivato, della ispirazione e della scuola* (B. CROCE, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* [1917], in Idem, *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 111-126, e in partic. p. 125).

⁹⁸ Teoria apprezzata e distesamente applicata dal Venturi, come si è già potuto appurare; si rimanda in particolare alla nota 64 di questo capitolo.

autonomamente individuabili. Così il colore e la linea, indicati dalla Brizio come i «valori stilistici dominanti» nella pittura piemontese contemporanea a Defendente,⁹⁹ venivano declinati nella descrizione delle sue opere in “linearismo luminoso” e “principio tonale”, secondo l’interpretazione che ne dava il pittore. In particolare il “linearismo luminoso” (o “luminismo lineare”) era presentato come «il lato più felice ed originale» dello stile defendentesco, «il valore estetico più alto della sua arte».¹⁰⁰ Tale principio formale non restava una categoria astratta ed astorica, perché veniva ricondotto a precise coordinate di spazio e di tempo, nella fattispecie all’esempio dell’arte nordica e in special modo della scuola tedesca, giunto in Italia attraverso le stampe «pel tramite della Svizzera».¹⁰¹ Tuttavia sorprende, proprio nella descrizione della pittura tedesca tra fine Quattrocento e primo Cinquecento, così come nella caratterizzazione dello stile di Defendente, il frequente ricorrere dei termini “impressione” e “impressionismo” e di tutti i loro derivati.¹⁰² È vero che la studiosa si premurava di specificare secondo quale accezione utilizzava questa voce così palesemente mutuata dalla modernità:

⁹⁹ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., pp. 95-97; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 217.

¹⁰⁰ Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 110; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 218.

¹⁰¹ Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 218. La studiosa osserva nella prima parte dell’articolo che la “nordicità” dell’arte di Defendente, notata *en passant* dallo Jacobsen, e sottolineata poi dal Toesca, dal Rovere e da Adolfo Venturi, è un principio «accolto ormai da tutti gli studiosi d’arte piemontese» (Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., pp. 211-212).

¹⁰² Solo nell’articolo tali termini ricorrono per almeno venti volte in trentatré pagine (Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit.). Si veda, per analogia, la chiarificazione dello stile del Veronese alla luce del moderno divisionismo: «un confronto con i moderni divisionisti servirà a chiarire la posizione di Paolo Veronese. Nessuno tra gli antichi si accostò quanto lui ai principî del divisionismo» (A. M. BRIZIO, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, cit., p. 216). Ma si veda anche la tesi di Mario Soldati su Boccaccino, discussa nel 1927 con Lionello Venturi (M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 204), che similmente presenta la lettura di un artista di età rinascimentale filtrata da uno sguardo puntato sul contemporaneo; si legga ad esempio questo passo, riferito ad uno degli affreschi eseguiti da Boccaccino nel Duomo di Cremona: «Efficacissimo, nella Visione di Gioachino, è questo tratteggiare: in sua grazia le varie tinte si fondono, ricevendo lume ed ombra secondo la minore o maggiore compattezza dei tratti. Boccaccino dimostra di sentire il colore non più come accostamento di superfici di varia tinta [...], ma come fusione, come illuminazione di tinte, come tono, insomma. Questa luce e quest’ombra danno corpo alle figure senza che il pittore debba modellarle in precedenza» (M. SOLDATI, *Boccaccino*, a cura di G. Jori, Milano, Arago, 2009, pp. 28-29; si veda anche G. JORI, *Introduzione*, in *Boccaccino*, cit., pp. VII-XLVI, e in partic. pp. XVI-XXI). Su Mario Soldati (1906-1999), e in particolare sui suoi studi storico-artistici, si veda G. AGOSTI, *I diversi mestieri di uno storico dell’arte «mancato»: Mario Soldati*, in «Ricerche di Storia dell’Arte», 1996, 59, pp. 33-41; A. DRAGONE, *Soldati storico dell’arte*, in *I 90 anni di Mario Soldati*, introduzione di W. Giuliano, disegni di M. Maccari, Torino, Provincia di Torino e Centro di Studi e Ricerche «Mario Pannunzio», 1996, pp. 29-40; G. JORI, *Introduzione*, cit., pp. VII-L. Ancora all’influsso di Lionello Venturi è stata ricondotta la rilettura dell’arte del passato alla luce delle manifestazioni contemporanee da parte del critico Guido Lodovico Luzzatto (1903-1991), che aveva conosciuto il docente nel 1924, quando questi si era recato a Milano a tenere un ciclo di lezioni sui primitivi (F. CALATRONE, *Nota ai testi*, in G. L. LUZZATTO, *Scritti d’arte*, a cura di M. M. Lamberti e F. Calatrone, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 15-16).

Con impressionismo voglio indicare nella manifestazione artistica il predominio di elementi figurativi luministici e cromatici. Così interpretato esso perde il significato specifico moderno, per acquistarne uno assai più vasto in contrapposizione ad intellettualismo: esso viene a significare interpretazione essenzialmente pittorica della realtà in contrapposizione ad interpretazione formale e costruttiva.¹⁰³

Eppure nel testo della tesi, così come nella riproposizione sintetica che ne è l'articolo, emergono molti indizi di uno sguardo rivolto proprio all'arte contemporanea, come termine di paragone costantemente presente, in filigrana, anche nella descrizione di artisti ed opere di età rinascimentale: eco chiara, per quanto un poco straniante, del metodo, delle teorie e delle preferenze che il Venturi aveva mostrato nelle sue lezioni.

Così Defendente, «assai più libero di spiegare le sue facoltà quando il motivo non è fissato in una necessità di idealizzazione astratta»,¹⁰⁴ mostrava nella predella del «trittico della Pinacoteca di Torino» «uno spirito d'osservatore impressionista, capace di cogliere un atteggiamento nella sua immediatezza, un corpo nella sua apparenza, e di costruire la scena mediante mezzi coloristici», con «un semplice accostamento di tinte ad ugual grado di luce».¹⁰⁵

¹⁰³ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., pp. 105-106; si veda anche il distinguo fatto più avanti, nello stesso testo (Ivi, pp. 164-165: «Un atteggiamento colto da una linea di contorno, un rapporto tonale sentito perfettamente nell'accostare di due colori, un colpo di luce lineare che rivela una forma sono i tratti più felici e più geniali del suo stile, dov'egli si manifesta una singolare tempra d'impressionista. Non voglio con questa parola accostare il pittore cinquecentesco all'impressionismo moderno, così complicato e di più difficile comprensione dell'intellettualismo più raffinato. Quello di Defendente è impressionismo ingenuo, che con minimi mezzi suggerisce la visione nei tratti essenziali senza attuarla»). Sull'origine di questo significato esteso del termine, che la Brizio apprende dal Venturi, vedi M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., pp. 261-262: «alcuni echi del primissimo volume *Le origini della pittura veneziana*, quali la difesa del "colore" veneto rispetto al disegno dei fiorentini, sino a fare del cromatismo una nuova categoria espressiva e critica, non possono non rimandare alla famosa mostra organizzata nel 1903 dal Meier Graefe a Vienna, dove appunto, iniziando la deformazione in "Begriff" stilistico del termine "impressionismo", si risaliva fino al Tintoretto per rivendicare una tradizione pittorica alla nuova visione dei francesi, intesa soprattutto in termini di "maniera"». Su Julius Meier-Graefe (1867-1935) si veda almeno G. L. LUZZATTO, *Julius Meier-Graefe*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 6, pp. 439-451, ora in Idem, *Scritti d'arte*, cit., pp. 117-128, e U. KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, cit., pp. 147-149, con relativa bibliografia. La contrapposizione tra impressionismo ed intellettualismo, tra un'interpretazione pittorica e una interpretazione formale della realtà, già oggetto delle lezioni venturiane, sarà riproposta dalla Brizio nella definizione del termine *Impressionismo* stilata per il *Grande Dizionario Enciclopedico* edito dalla U.T.E.T. (A. M. BRIZIO, *Impressionismo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VI, Torino, U.T.E.T., 1936-XIV, p. 111), e sarà poi ripresa dalla studiosa come principio fondamentale anche nella stesura della prima edizione di *Ottocento Novecento* (per la quale si rimanda al par. 3.1).

¹⁰⁴ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 167; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 244.

¹⁰⁵ Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 156; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., pp. 239-240. Si tratta della *Madonna in trono tra i Santi Barbara e Michele*, trittico di Defendente conservato presso la Galleria Sabauda.

Oppure, in riferimento a quattro scomparti del coro dell'ex Convento di San Girolamo a Biella, che ritraevano soggetti paesaggistici, la Brizio si lasciava sfuggire: «C'è un'impostazione di colore e di luce così giusta in questi quattro paesaggi e una così sommaria e rapida esecuzione impressionistica, che ancor oggi ai paesaggisti potrebbero insegnar qualche cosa [...]».¹⁰⁶

Degna di nota anche questa descrizione di un particolare dello sfondo della *Natività* di Defendente conservata all'Accademia Albertina di Torino, la facciata di una casa nobiliare:

L'impasto giallo-bianco opaco è ricco di valore tonale; le finestre sono rappresentate come vuoti scuri che portano l'ombra in primo piano, in modo da ottenere una giustapposizione di massimo chiaro e di massimo scuro; ogni oggetto è segnato sinteticamente a linee scure per indicare, senza eseguirli, che là, vivi e cupi, si mostrano i colori. Questo particolare sembra un pezzo di ciò che i pittori moderni chiamano «studio dal vero», e meglio potrebbe dirsi traduzione di quello che un'anima d'artista prova, posta di fronte alla realtà. È sempre dunque l'occhio e l'impressione diretta, non la scienza o l'elaborazione, che guida nei momenti più felici il pennello di Defendente.¹⁰⁷

Dunque proprio l'impressione diretta, e non l'elaborazione, era ciò che andava apprezzato nell'arte di Defendente: si trattava di un elogio dell'espressione spontanea, libera, esorbitante da criteri valutativi codificati. Veniva qui condensato un giudizio di valore che sarebbe stato poi esplicitato più avanti, nel testo:

Meglio, senza discussione, un'arte puramente decorativa, che un tentativo vacuamente formale. È tempo di sciogliersi dall'ammirazione incondizionata per tutto ciò che in arte rappresenta una

¹⁰⁶ Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 144 (si noti che l'ultima parte della frase citata, con l'allusione al presente, è stata poi cancellata a matita dalla Brizio nella copia della tesi conservata presso il Fondo Brizio salese). Questi i quattro scomparti descritti: il secondo, il dodicesimo, il quattordicesimo e il sedicesimo; di ciascuno di essi si trova un'illustrazione nell'articolo (Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., pp. 230-233). Il coro è situato nella chiesa dell'ex-Monastero di San Girolamo a Biella; il complesso divenne proprietà della famiglia Sella nel 1864, e il monastero fu quindi trasformato nell'attuale Villa Sella, accanto alla quale si erge ancora oggi la chiesa (vedi *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Piemonte (non compresa Torino)*, Milano, T.C.I., 2007, p. 602).

¹⁰⁷ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 225; si veda anche Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 128.

tendenza verso lo spazio, il movimento e la plastica, e badare piuttosto a come l'artista ha saputo armonizzare nella sua composizione gli elementi figurativi, qualunque carattere essi abbiano.¹⁰⁸

Le tre categorie formali che la Brizio elencava, e in qualche modo svalutava, nel passo appena citato – lo spazio, il movimento e la plastica – coincidono esattamente con quelle che Bernard Berenson presentava in *The Italian Painters of the Renaissance* come caratteristiche essenziali del dipinto realizzato dal “grande artista”: «tactile values», «movement» e «space-composition».¹⁰⁹ Eppure era sempre il Berenson che, in deroga alle proprie affermazioni teoriche, apprezzava molto Defendente e aveva valorizzato il «purely decorative side of his art»:¹¹⁰ infatti, dopo aver affermato che questo pittore «has none of the qualities essential to the figure arts», lo studioso continuava, stupendoci, con “venturiana” apertura: «But he disarms criticism by naïvely abandoning all claims to them, and he even inveigles us, for the twinkling of an eye, into disregarding their existence».¹¹¹

¹⁰⁸ Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 235. In questo passo della Brizio pare proprio di sentire un'eco del pensiero espresso da Lionello Venturi nei corsi universitari da lei seguiti, e formulato compiutamente dallo studioso nell'introduzione a *Il gusto dei primitivi*: «Non preferiamo, o non dobbiamo preferire, la forma greca al colorito bizantino, la costruzione greca alla decorazione bizantina, la composizione a tre dimensioni alla composizione a due dimensioni e simili; ma dobbiamo preferire se mai la decorazione nei bizantini e la costruzione nei greci, l'elemento del gusto cioè che ciascuna epoca storica ha valorizzato [...]» (L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., pp. 5-6). Nella sua *Storia della critica d'arte* Lionello riconduce significativamente questo «progresso critico» alla pura visibilità, e in particolare all'apprendimento dei simboli visivi: «E il reale progresso critico avvenuto è proprio dovuto all'apprendimento dei simboli visivi, che ci hanno orientato sul diverso modo di concepire lo stile da parte di artisti o di gruppi di artisti, sul diverso linguaggio ch'essi hanno adoperato. [...] ...l'aver portato tutti i simboli sul medesimo piano rispetto all'arte, ha liberato dall'astrazione il giudizio dell'arte. Non si è richiesto il colore a Michelangelo, ma si è capito che l'arte sua si esaurisce nella forma; non si è più rimproverato a Rembrandt di usare dei toni scuri, ma si è capito che il linguaggio luministico usato da Rembrandt aveva bisogno di quei toni scuri, e così via. E in questo senso, per la sua opera di liberazione, l'uso dei simboli visivi è stato assai utile per dare consistenza storica alla critica d'arte» (L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Firenze, Edizioni U, 1945, pp. 417-418).

¹⁰⁹ B. BERENSON, *The North Italian Painters* [1907], in Idem, *The Italian painters of the Renaissance*, London, The Phaidon Press, 1967, p. 145 (il corsivo è mio): «Instead of painting indiscriminately everything that appeals to him, the great artist, as if with deliberate intention, selects from among the mass of visual impressions only those elements that combine to produce a picture in which each part of the design conveys *tactile values*, communicates *movement*, and uplifts with *space-composition*». Questi tre caratteri erano elencati anche dalla Brizio all'inizio della sua tesi: «Ed è ben risaputo ciò che il Berenson considera come le qualità essenziali alle arti figurative: “tactile values, movement and space composition” colla sua spiccata predilezione per l'arte formale» (A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 8).

¹¹⁰ B. BERENSON, *The Italian painters of the Renaissance*, book IV, cit., p. 188: «Defendente, living, like Crivelli, out of the current of ideas, developed like that enchanting Venetian, although on the most modest lines, the purely decorative side of his art». Il passo era citato dalla Brizio nella sua tesi (A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 14). Si veda S. BAIOTTO, *Defendente e la collezione Fontana in Museo*, cit., pp. 26-27 a riguardo dell'interesse del Berenson per Defendente, perseguito «sulla traccia delle informazioni ricevute da Baudi di Vesme» (Ivi, p. 27).

¹¹¹ B. BERENSON, *The Italian painters of the Renaissance*, book IV, cit., p. 187. Questo apprezzamento sintetico riecheggiava nell'interessante tentativo della Brizio di definire la “personalità” di Defendente: «impressionista [...] e intellettualisticamente superficiale; tradizionalista mite e senza tormento nella sua arte, mestierante talora, il più delle volte leggero e pronto, pieno di gusto e profondo nella sua spontaneità» (A. M.

Per Berenson uno dei fattori che determinavano il fascino “anomalo” di Defendente era proprio la bidimensionalità delle sue opere, che si dettagliava nei «pleasant flat patterns with pleasant flat colour, put on like enamel or lacquer».¹¹² Si tratta di sottolineature formali rilevate anche dalla Brizio, specialmente nella descrizione della «tendenza decorativa» dell’artista, che si affiancava a quella luministica, rivelando una differente interpretazione di linea e colore: l’una «ritmicamente condotta a circoscrivere figure incorporee», l’altro «più delicato e brillante, con maggiore continuità di stesura».¹¹³ Così Defendente si mostrava rivolto «verso le scuole d’oltralpe ch’erano le depositarie di un’arte meno intellettualistica, più pronta ad abbandonarsi al gusto dei bei colori e ai suggerimenti lineari»;¹¹⁴ così in alcuni scomparti del coro di Biella, con «fiori, frutti, eleganti vasi posti contro uno sfondo unito», il pittore usava «più vivaci colori» e rivelava «un gusto finissimo alla forma espressa non dal rilievo, ma dal limite di contorno»;¹¹⁵ così nella *Madonna in trono fra due Santi* della Chiesa Collegiata di Carmagnola non si aveva «ricerca di forma e di prospettiva, [...] ma un puro equilibrio di piani cromatici».¹¹⁶

Notiamo nei fatti un sostanziale porsi in sintonia della Brizio coi rapidi accenni che il conoscitore lituano aveva dedicato a Defendente, tanto nel giudizio complessivo sull’artista quanto nelle considerazioni più particolari sulle sue opere e sul suo stile. Se si ricorda che lo studioso aveva riservato a questo pittore uno spazio e un apprezzamento maggiori che neanche all’altro, più importante e oggi assai più noto, Ferrari piemontese, Gaudenzio, si è portati a credere che il suo giudizio abbia potuto avere un qualche peso nell’elezione dell’artista di Chivasso ad argomento della tesi di laurea della Brizio – di certo orientata anche e soprattutto dall’accessibilità delle opere defendentesche, con

BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 43; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 213); e più avanti, in un’analoga contrapposizione tra arcaismo e fascinazione: «Il suo orizzonte artistico rimane però sempre limitatamente provinciale, ma i suoi quadri hanno un sapore tranquillo, lento e arcaico che li rende specialmente attraenti. Quand’egli cerca di mettersi all’unisono con il gusto largo, cinquecentesco decisamente decade» (Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 112; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 219).

¹¹² B. BERENSON, *The Italian painters of the Renaissance*, book IV, cit., p. 187.

¹¹³ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 229.

¹¹⁴ Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 216; Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 66.

¹¹⁵ Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 146; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 232.

¹¹⁶ Eadem, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 140; Eadem, *Defendente Ferrari da Chivasso*, cit., p. 234.

significative presenze nel Museo Civico di Torino: si palesa così la dimensione civica di un Piemonte municipale, che si riconosce nei propri artisti e nella propria storia locale –.¹¹⁷ In Berenson, tuttavia, permaneva una strana discrepanza tra il livello teorico, in cui erano rese canoniche le qualità del “great artist”, e l’attrattiva non celata per un pittore così estraneo ad esse; tra il «severo giudizio» che ne dava e una «spontanea e diretta sensibilità estetica», che coglieva «l’impressione dell’opera di Defendente, afferrata nei suoi criteri salienti».¹¹⁸ L’incongruenza appariva, invece, risolta nel Venturi: divenivano per lui consapevoli affermazioni di principio il rifiuto della superiorità assoluta dell’arte classica e

¹¹⁷ Si veda S. BAIOTTO, *Defendente e la collezione Fontana in Museo*, cit., p. 27: «Pur nell’ambiguità del giudizio estetico e critico, la presenza di Defendente nel testo di Berenson sarà ovviamente normativa, e avrà una profonda influenza anche sullo sviluppo degli studi da parte del contesto piemontese». Si rimanda poi al testo nel suo complesso: *Defendente Ferrari a Palazzo Madama*, cit.; si ricordi che nel 1909 il Museo Civico di Torino aveva «ricevuto in lascito tutta la serie dei dipinti di Defendente Ferrari e della sua scuola che il senatore Fontana aveva raccolto pazientemente in lunghi anni» (P. TOESCA, *Notizie di Piemonte e di Liguria*, in «L’Arte», XII, 1909, pp. 461-465, in partic. p. 463, citato in S. BAIOTTO, *Defendente e la collezione Fontana in Museo*, cit., p. 15): e «la crescita della collezione di Leone Fontana è stata intensa soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta dell’Ottocento, in parallelo al più generale aumento dell’interesse dei collezionisti e degli studiosi verso la pittura rinascimentale piemontese: i ‘primitivi’, gli ‘Old Masters’ della regione tra i quali assume un ruolo sempre più definito (e centrale per la collezione Fontana) Defendente Ferrari» (Ivi, p. 11).

Che il Berenson e Lionello Venturi si conoscessero e fossero in contatto è testimoniato da alcune lettere conservate presso l’Archivio di Berenson alla Villa I Tatti di Settignano: si tratta di cinquantacinque lettere di Lionello a Berenson, scritte tra il 1908 e il 1956 (la maggior parte negli anni Venti e Trenta; si veda anche *The Berenson Archive. An Inventory of Correspondence*, compiled by N. Mariano, Firenze, Tipografia Giuntina, 1965, p. 103, ove sono segnalate cinquanta lettere), e di una lettera di Berenson a Lionello rinvenuta presso l’archivio di quest’ultimo (lettera di Berenson a Lionello del 9 luglio 1955, da Settignano, ALV, F. XCIV, 1; quasi certamente ve ne sono altre, ma la sezione dell’archivio riservata alla corrispondenza è ancora in fase di riordino e risulta pertanto inaccessibile). Da tali lettere emerge una stima reciproca «despite theological differences», come afferma nella missiva citata poco sopra Berenson, dopo aver scritto «I always feel a deep affection for you» (Ibidem).

Anche Berenson e la Brizio si conoscevano, come dimostrano la presenza del nome della Brizio nei ringraziamenti del libro *Italian pictures of the Renaissance*, edito nel 1932 (B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. viii; il dato è ricavato da A. GRISERI, *Attualità di Anna Maria Brizio*, cit., p. 17), e la collaborazione del Berenson a «L’Arte» negli anni in cui la Brizio ne è stata redattrice (vedi B. BERENSON, *Due o tre disegni di Benozzo*, in «L’Arte», XXXV, 1932, 2, pp. 91-103; Idem, *Alcuni disegni che si ricollegano alla Trinità del Pesellino*, in «L’Arte», XXXV, 1932, 5, pp. 357-377; Idem, *Nova Ghirlandajana*, in «L’Arte», XXXVI, 1933, 3, pp. 165-184; Idem, *Andrea di Michelangiolo e Antonio Mini*, in «L’Arte», XXXVIII, 1935, 4, pp. 243-283). Il rapporto non si era interrotto con gli anni: il Fondo Brizio milanese ci restituisce a riprova di ciò due lettere di Berenson alla Brizio, scritte nel 1953 (se la scrittura poco leggibile dell’ormai anziano *connaisseur* non ci inganna), e alcuni biglietti d’auguri provenienti dalla Villa I Tatti di Settignano, dove lo studioso si era insediato a partire dal 1900 (vedi FBD Milano, UA 149; le due lettere contengono i complimenti del Berenson alla Brizio per alcuni suoi testi che gli erano stati probabilmente inviati da questa: *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit.; Eadem, *Il percorso dell’arte di Lorenzo Lotto*, in «Arte veneta», VII, 1953, pp. 7-24; Eadem, *Delle acque*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura del Comitato per le onoranze a Leonardo da Vinci nel V centenario della nascita, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1954, pp. 277-289. Dalla prima lettera apprendiamo che anche Berenson aveva omaggiato la Brizio con un proprio testo di recente pubblicazione: B. BERENSON, *L’arco di Costantino o Della decadenza della forma*, Milano-Firenze, Electa, [1952]; ripubblicato in inglese nel 1954: Idem, *The Arch of Constantine, or, The Decline of Form*, New York-London, Chapman & Hall, 1954).

¹¹⁸ A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, cit., p. 14.

della preminenza della forma e la conseguente rivalutazione di tutte le manifestazioni artistiche, di ogni tempo e di ogni luogo. Per questo egli poteva asserire, ad esempio (secondo la formula compiuta che troverà posto ne *Il gusto dei primitivi*) che «la composizione sul piano ha una sua perfezione altrettanto assoluta quanto la composizione in profondità, perchè dispiega un fascino che nessun'altra composizione può dare».¹¹⁹

Proprio questa era la posizione teorica che la Brizio aveva fatta propria, come si è visto. In essa si manifestava in tutto e per tutto un elogio della libertà e della spontaneità, contro ogni parametro prestabilito: libertà di giudizio nei critici e spontaneità d'espressione negli artisti. Di tale spontaneità sincera gli "impressionisti" d'ogni tempo dovevano essere considerati modelli esemplari.¹²⁰

¹¹⁹ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 287. Ci sembra interessante valutare la posizione critica di Lionello, e questo apprezzamento del Berenson per un artista che esula dai canoni rinascimentali della perfezione in pittura da lui stesso decretati, alla luce della riscoperta dei "primitivi" che già da qualche tempo aveva interessato il campo degli studi storico-artistici europei, in contrasto con la preponderante esaltazione dei grandi maestri del primo Rinascimento. Sull'argomento, si veda E. CASTELNUOVO, «Primitifs» e «Fin de siècle», in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di M. Seidel, Venezia, Marsilio Editori, 1999, pp. 47-54, e Idem, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in *Arte e storia nel Medioevo*, vol. IV, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, pp. 785-809. Si veda anche l'ultimo testo di Gombrich, pubblicato postumo nel 2002: E. H. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London Phaidon Press, 2002.

¹²⁰ A questa spontaneità espressiva era intimamente associata l'idea di un'autenticità morale; tale legame emergerà con evidenza ne *Il gusto dei primitivi* del Venturi, ma anche in *Ottocento Novecento* della Brizio, come avremo modo di verificare. Si veda G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, cit., in partic. pp. 561-566; M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., in partic. pp. 266 e 269-277, e L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 89-95.

2. Ritorno a Torino, 1928-1938

Non fu lo stesso, sembra chiaro, nascere negli stessi anni a New York o a Milano, a Parigi o a Verona; quando abbiamo tutti sperimentato che cosa vuol dire, pur nel nostro più ristretto ambito nazionale, esser vissuti in una città piuttosto che in un'altra.

(FRANCESCO ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, 1957)

2.1. «La più provinciale e la più europea città d'Italia»

Moderno e europeo suonavano, in quella stanza vuota che stava diventando l'Italia, con echi e risonanze senza fine: e significavano molto di più che non una questione di gusto o di tendenza: erano le ricerche nuove di una tradizione di libertà espressiva che doveva insieme essere cercata e creata, e affermazione coraggiosa di una civiltà presente in noi e nel nostro paese, malgrado le contrarie apparenze e vicende, la ricerca di una ragione universale che soltanto poteva rendere vera la nostra storia particolare. (Altro che intimismo torinese, portici e nebbie! anche se, in qualcuno di noi, potesse rimanere come ricordo d'infanzia).

(CARLO LEVI, in *I Sei di Torino. 1929-1932*, 1965)

Se poi dalla linea direttiva dell'apparizione improvvisa, ch'è il prodotto insieme del genio e della ingenuità di Manet, percorriamo il campo attorno per intendere il modo psicologico di quella creazione, ci accorgiamo che i contrasti e gli scatti sono le sfide entusiastiche alla natura da un lato che l'ostacolava, e alla società dall'altro che l'opprimeva con la sua malevolenza.

(LIONELLO VENTURI, *Manet*, 1929)

Quando, nel 1928, Anna Maria Brizio torna stabilmente a Torino dopo aver concluso il Corso di Perfezionamento in Storia dell'arte alla Scuola romana di Adolfo Venturi, la città che ritrova è diversa da quella che aveva lasciato poco più di tre anni prima:¹ qui, come in tutta l'Italia del resto, quello della libertà di espressione e di giudizio non è più solo un problema teorico, ma è divenuto e diverrà sempre di più un problema reale, con il quale tutti – e specialmente gli intellettuali – saranno presto o tardi chiamati a fare i conti.²

¹ Per gli anni del Perfezionamento si rimanda a M. G. LEONARDI, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, cit., e in particolare al cap. 1: *Su Anna Maria Brizio (1902-1982)*, e a M. MIGNINI, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci editore, 2009, in partic. pp. 85-116.

² Sulla Torino degli anni Venti e Trenta si veda almeno *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Torino, Edizioni Progetto, 1976; *Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra, Torino, Musei Civici, 1978; A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit.; si vedano anche le parti relative a questi anni in *Torino città viva*, cit.

Basta uno sguardo al mondo dell'Università per accorgersene. Già nel gennaio del 1924 si era costituito il Gruppo Universitario Fascista torinese, nel quale gli studenti saranno inquadrati in modo sempre più massiccio;³ tuttavia solo nel 1925, anno dei due Manifesti, avvenne la prima vera svolta, con l'approvazione di una legge che comportava l'epurazione del personale insegnante non allineato al governo:⁴ anche nell'Università di Torino si faceva sempre più palese, così, un processo di "fascistizzazione" che era ben più generale, e che trovava occasioni di esplicitazione soprattutto nelle circostanze ufficiali.⁵ Il 1928, da questo punto di vista, era stato un anno cruciale. Insieme al decimo anniversario della vittoria a Torino si era celebrato, con festeggiamenti ed esposizioni, il quarto centenario della nascita di Emanuele Filiberto, figura decisiva per la storia dell'ateneo torinese; lo stesso anno il Re era stato nominato professore *honoris causa* della Facoltà di Lettere. L'occasione, con tutto il connesso apparato retorico-celebrativo, rivelava l'intima, peculiarmente torinese connessione tra fascismo e sabaudismo, nel segno di una continuità ideale con la tradizione, e soprattutto con la romanità imperiale.⁶

Torino, d'altra parte, si mostrava saldamente ancorata alla tradizione anche nel campo artistico: l'imperativo fascista, che ammoniva «di non tradire la tradizione italiana», risuonando – sebbene con diverso accento – nei proclami di Ugo Ojetti e Margherita Sarfatti, voci ufficiali del regime, e che pure aveva avuto nell'ambito torinese un seguito assai minore che nella Milano del "Novecento italiano", era venuto sommandosi a un provincialismo accademico e inerte.⁷ O forse davvero Torino era «ad un tempo la più

³ Si veda B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo*, cit., p. 48 e A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 170 e 194.

⁴ Con tale legge è riconosciuta al governo del Re «la facoltà di dispensare dal servizio [...] i funzionari impiegati ed agenti di ogni ordine e grado [...] che, per ragioni di manifestazioni compiute, in ufficio o fuori di ufficio, non diano piena garanzia di un fedele adempimento dei loro doveri o si pongano in condizioni di incompatibilità con le direttive politiche del governo» (B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo*, cit., p. 51). Sul *Manifesto degli intellettuali fascisti* di Gentile e sulla risposta di Croce, il *Manifesto degli intellettuali italiani antifascisti*, si veda E. PAPA, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958; Idem, *Fascismo e cultura*, Venezia, Marsilio, 1974 e G. MANACORDA, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Milano, Principato, 1974, pp. 10-11 e 95-100.

⁵ B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo*, cit., pp. 51-52.

⁶ Ivi, pp. 66-75; si veda anche *Torino romana rievocata dal Prof. Bendinelli*, in «La Stampa», 10 giugno 1928, p. 5; *Le esposizioni ed i festeggiamenti di Torino nel 1928*, Parco del Valentino, aprile-ottobre 1928, Torino, 1928; *Emanuele Filiberto*, a cura del Comitato, Torino, S. Lattes & C., 1928; B. BONGIOVANNI, *L'età del fascismo*, cit., pp. 147-149; G. CIUCCI, *Il dibattito sull'architettura e le città fasciste*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Torino, Einaudi, 1982, pp. 287-300; A. SAGGIO, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984, pp. 30-37.

⁷ Per la citazione vedi A. SOFFICI, *Arte Fascista*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 26-31, e in partic. p. 28: «Il terzo principio impone all'arte fascista di non tradire la tradizione italiana [...]»; ma si veda anche il primo principio enunciato da Soffici, secondo il quale «l'arte fascista deve dunque essere un'arte di spiriti nazionali, con caratteristiche particolari italiane che la distinguano dall'arte di ogni altro

provinciale e la più europea città d'Italia», e la sua seconda anima, quella europea, che a lungo si era manifestata soltanto nell'«intraprendenza progressiva delle iniziative pratiche e degli sviluppi industriali», non poteva tardare a dar prova di sé anche nel campo culturale.⁸ Già Gobetti si era riproposto di «destare movimento d'idee in questa stanca Torino», e a tal scopo aveva aperto lo sguardo all'Europa, e in particolare alla Francia.⁹ Sulla stessa scia il modello francese diverrà sempre più l'emblema di una libertà morale, oltre che espressiva, un respiro *en plein air* dentro il «rancido e decrepito» ambiente torinese, che lo stringersi delle maglie del regime stava rendendo ancora più asfittico.¹⁰ Era

paese. Arte non fascista e anzi discordante dallo spirito fascista è tutta quella che s'ispira a forme straniere, che adotta concetti estetici stranieri, che vanta caratteri e requisiti d'internazionalità» (Ivi, p. 27).

Sul "Novecento italiano" si veda F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 59-71; R. BOSSAGLIA, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979; P. FOSSATI, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, cit., pp. 175-259, in partic. pp. 212-214; P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 5-19 e 32-36; S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000, in partic. pp. 47-55; *Il Novecento italiano*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003; M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 237-252.

Giungendo a Torino da Parigi nel 1928, Spazzapan aveva commentato: «La città mi appariva provinciale. Giacomo Grosso e l'800 tonale. Un po' di Hodler e di Egger-Lienz» (G. C. ARGAN, *Spazzapan: la pittura come rivincita*, in *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, vol. II, a cura di G. P. Clivio e R. Massano, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975, pp. 801-808, in partic. p. 801). La chiusura dell'ambiente torinese rispetto a un orizzonte europeo si leggeva anche nella posizione di Enrico Thovez, che «per anni direttore della Galleria d'Arte Moderna, si era ostinato a negare ogni valore alla pittura di Renoir, Van Gogh, Cézanne» (A. BOVERO, *Nota introduttiva*, cit., p. 11); si veda anche A. DRAGONE, *Le arti figurative*, in *Torino 1920-1936*, cit., pp. 101-104 e 108-110, e Idem, *Lionello Venturi a Torino: Gualino e i "Sei"*, in *Da Cézanne all'arte astratta*, cit., pp. 88-89.

⁸ M. MILA, *Casorati a Torino*, in «La Biennale di Venezia», luglio 1952, 9, pp. 20-22, in partic. p. 20. All'osservazione di Spazzapan citata nella nota precedente faceva da contraltare quella di Edoardo Persico, che proprio nel medesimo periodo parlava di Torino come della «città più francamente europea d'Italia» (A. BOVERO, *Nota introduttiva*, cit., p. 10). Per un quadro del contesto culturale, e soprattutto del panorama artistico, della Torino di questi anni si veda F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, cit., pp. 108-124; M. ROSCI, *Arte applicata arredamento design*, in *Torino 1920-1936*, cit., pp. 69-84; A. DRAGONE, *Le arti figurative*, Ivi, pp. 97-151; M. ROSCI, *Le arti decorative e industriali*, in *Torino tra le due guerre*, cit., pp. 168-187; A. DRAGONE, *Le arti figurative*, Ivi, pp. 188-227; Idem, *Le arti visive*, in *Torino città viva*, cit., pp. 617-647; A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 196-218; *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit.

⁹ Per la citazione si veda L. CARLUCCIO, *Gobetti e Casorati*, in AA.VV., *Per Gobetti*, cit., p. 106. Si veda anche la testimonianza di Dionisotti: «Torino non poté più essere per noi, studenti universitari dal 1925 innanzi, la città di Gobetti e di Gramsci. Non era però più, grazie a loro e a Dio, la città di Guido Gozzano. Le energie nuove che Gobetti aveva sollecitato e richiamato a Torino da tutta Italia si erano disperse, ma la improvvisa e violenta dispersione anche era valsa a spazzare via ogni traccia dell'età precedente. [...] Non c'era insomma più posto per Thovez [...]. Subito al di là delle Alpi, contava [...] sempre più la Francia, e attraverso la Francia l'Europa, e fin l'America di Soldati e di Pavese» (C. DIONISOTTI, *Premessa e dedica*, in Idem, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 15). Si veda, infine, A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 65-66 (ove si afferma che la Francia è «il primo referente culturale, geografico e storico del gobettismo»), e pp. 76-78.

¹⁰ Per la citazione si veda L. VINCA MASINI, *La cultura artistica nella Torino di Gobetti*, cit., p. 115 e A. DRAGONE, *Gobetti critico d'arte*, cit., p. 123; il giudizio è espresso da Casorati in una lettera a Gino Rossi scritta nel 1919. Si veda poi A. DRAGONE, *Le arti figurative*, in *Torino tra le due guerre*, cit., pp. 201-202 e 218-220. Viene spontaneo il rimando all'introduzione alla terza edizione di *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio, nella quale la studiosa spiega la genesi del volume, pubblicato nella sua prima edizione nel 1939, come un «atto di libertà» rispetto alla «soffocante autarchia» della cultura italiana sotto il regime

questa l'aria nuova che circolava tanto nello studio di Casorati, «dove i giovani avevano libero accesso» e «si discuteva di modernità e tradizione, di pittura e di musica, ma anche di politica»,¹¹ quanto nell'aula universitaria dove Lionello Venturi teneva le sue così frequentate lezioni.¹²

Con l'autorevolezza della propria posizione e la generosità del proprio impegno sul fronte contemporaneo, sarà proprio il Venturi a divenire un punto di riferimento per quegli artisti che, vivendo e operando nella Torino degli anni Venti, cercavano una via di rinnovamento e di apertura sopranazionale. È il caso del “Gruppo dei Sei” – Chessa, Galante, Levi, Menzio, Paulucci e la Boswell –, pittori tutti legati in qualche modo al capoluogo piemontese e allo studio di Casorati.¹³ Nella locandina per la loro prima esposizione

fascista (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. X – per la citazione completa si rimanda alla nota 13 del capitolo successivo –; per la prima edizione del libro si veda Eadem, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1939-XVII).

¹¹ G. C. ARGAN, *Spazzapan: la pittura come rivincita*, cit., p. 802; tra i giovani che frequentavano lo studio di Casorati vi era anche lo stesso Gobetti (per questa informazione e per il rapporto tra i due si veda L. CARLUCCIO, *Gobetti e Casorati*, cit.; si veda inoltre A. DRAGONE, *Gobetti critico d'arte*, cit.; F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, cit., pp. 53-58, e *Piero Gobetti e Felice Casorati, 1918-1926*, mostra a cura di M. M. Lamberti, catalogo a cura di R. Maggio Serra, Milano, Electa, 2001). Su Felice Casorati (1883-1963) si veda *Felice Casorati. 1883-1963*, catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti e P. Fossati, Milano, Fabbri Editori, 1985; *Casorati*, mostra a cura di C. Gian Ferrari, catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti, Milano, Electa, [1989]; *Felice Casorati. Dagli anni venti agli anni quaranta*, catalogo della mostra, a cura di F. Poli e G. Bertolino, Milano, Electa, 1996; G. BERTOLINO e F. POLI, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*, Torino, Allemandi, 1995, pp. 11-114.

¹² Si veda L. CARLUCCIO, *Gobetti e Casorati*, cit., p. 113: «Del resto, questo combattere una battaglia con un certo distacco a livello della cultura e con i mezzi della cultura, e non proprio per se stessi, è il tratto che accomuna nello stesso luogo e negli stessi anni le lezioni di Lionello Venturi, la nascente scuola di Casorati, i gruppi d'azione di Gobetti». La sintonia del Venturi con Gobetti e il suo ambito è stata ben descritta da Mimma Lamberti: «Quanto i contatti con il gruppo gobettiano, e soprattutto l'interpretazione in esso viva dell'impegno culturale, l'etica “calvinista” che ne colorava il dissenso dal fascismo di toni di sentito moralismo e di autentica ripugnanza intellettuale, abbiano pesato sui successivi sviluppi del pensiero di Lionello Venturi, non può essere messo in dubbio. Le notazioni stesse che caratterizzeranno la sua interpretazione dell'impressionismo negli anni dell'intervento attivo, dal 1929 all'esilio, risentono di questa matrice: la sincerità e l'immediatezza della creazione degli impressionisti si tramuterà nell'autenticità di un rapporto di libertà con il mondo, il lirismo diverrà rivendicazione dell'autonomia dell'artista e della sua arte di fronte alle costrizioni ed alle leggi esterne, e la lezione della pittura francese si identificherà con quella morale dell'indipendenza della cultura in una dimensione europea. D'altra parte deriva ancora dall'azione di Gobetti e delle sue riviste la necessità del dare battaglia pubblicamente, sul fronte delle idee, misurandosi direttamente con gli avversari, rifiutando l'isolamento: necessità questa che nel Venturi maturò parallelamente alla progressiva ufficializzazione della vita artistica italiana» (M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 266). Si trattava, di certo, di un'influenza reciproca: «Nella stessa direzione in cui dalla cattedra dell'Università si sarebbe volto Lionello Venturi con la sua crociata estetica europeista (e filo-impressionista), in un appunto londinese del 1925 Gobetti non esita a scrivere: “[...] L'Europa conosce una sola civiltà pittorica in questo secolo: la francese dopo Ingres e Delacroix, Courbet, Renoir, Manet, Degas, Cézanne”» (A. DRAGONE, *Gobetti critico d'arte*, cit., p. 132).

¹³ Sul «Gruppo dei Sei» si veda *I Sei di Torino, 1929-1932*, cit.; *Archivi dei sei pittori di Torino*, cit.; A. DRAGONE, *Lionello Venturi a Torino: Gualino e i “Sei”*, cit., pp. 88-94; *I Sei Pittori di Torino. 1929-1931*, catalogo della mostra, a cura di M. Bandini, s.l., Fabbri Editori, 1993; *Edoardo Persico e gli artisti, 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Milano, Electa, 1998, pp. 19-22; P. VIVARELLI, *Il gruppo dei Sei di Torino*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit., pp. 162-189; M. C. MAIOCCHI, «Parigi amica», 1930. *Venturi, i Sei e Parigi: ipotesi*

allestita nel 1929 presso la Galleria Guglielmi di Torino, che mostrava uno schizzo con l'*Olympia* di Manet realizzato da Menzio, era in qualche modo condensato il programma del gruppo: l'affermazione decisa dell'ascendenza francese della propria arte; un rimando alla tradizione impressionista che era, in realtà, «più una rivendicazione di principio che una rispondenza formale».¹⁴ Come ebbe a raccontare Carlo Levi in occasione della mostra dedicata ai Sei nel '65, curata da Vittorio Viale, si trattava della «ricerca di un linguaggio pittorico di libertà, [...] in opposizione contro i falsi miti novecenteschi, gli arcaismi, i populismi totalitari, le mistificazioni moderne della retorica e dell'accademia e dell'attivismo e vitalismo futurista».¹⁵ È evidente l'ascendenza crociana di questa pur tarda formulazione, così intimamente connessa alla sintonia subito fiorita tra questi giovani artisti e il Venturi, che proprio nel '29 pubblicava su «L'Arte» un corposo articolo dedicato a Manet, e nel '30 aveva portato avanti, dalle pagine della medesima rivista, un'accesa polemica contro l'accanito tradizionalismo autarchico di Ojetti.¹⁶ In realtà, il primo input

e prospettive, Ivi, pp. 192-213. La tensione di rinnovamento e apertura europea che animava i Sei aveva caratterizzato anche l'operato dei futuristi e caratterizzava ora il gruppo dei neo-futuristi, o post-futuristi, aggregatosi a Torino attorno a Fillia; questi ultimi d'altro canto mettevano deliberatamente in relazione il proprio avanguardismo con le velleità rivoluzionarie del regime fascista, che pure, con la mostra del Novecento, aveva rivelato l'opposto orientamento verso un'arte «nazionale e classicamente italiana» (M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 267); si veda anche G. C. ARGAN, *Spazzapan: la pittura come rivincita*, cit., pp. 803-805; A. DRAGONE, *Le arti figurative*, in *Torino 1920-1936*, cit., pp. 105-107 e 115-116; P. FOSSATI, *Pittura e cultura fra le due guerre*, cit., pp. 214-218, in partic. p. 218; A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 240-258. Tra il Venturi e i futuristi era nata un'accesa polemica, che testimoniava la presa di distanza del critico da un movimento considerato "extra-artistico": si veda G. C. ARGAN, *Le polemiche di Lionello Venturi*, in «Studi Piemontesi», I, 1972, 1, pp. 118-124; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 99-101, e M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 323-332.

¹⁴ M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 271; si veda anche G. C. ARGAN, *I Sei di Torino*, in *I Sei di Torino, 1929-1932*, cit., pp. 7-8, e M. M. LAMBERTI, *Il debutto torinese dei Sei: problemi di etichetta*, in *I Sei pittori di Torino. 1929-1931*, cit., pp. 43-45.

¹⁵ C. LEVI, in *I Sei di Torino, 1929-1932*, cit., p. 13. Si tenga comunque presente che in questi anni «La situazione artistica è, in effetti, come chiarito dalla bibliografia più recente, molto più fluida – o vischiosa, se si vuole – di una rigida contrapposizione di blocchi: da una parte il Novecento – quale sintesi di tutte le posizioni conservatrici – dall'altra la rottura degli schemi provinciali che si avverte a Torino, Roma o Parigi intorno al 1930, con le novità proposte dai "Sei di Torino", dalla "Scuola di via Cavour", dagli "Italiani di Parigi"» (P. VIVARELLI, *Il gruppo dei Sei di Torino*, cit., p. 170). Si ricorda che, oltre a Casorati, avevano aderito alla prima Mostra del Novecento italiano, tenuta al Palazzo della Permanente di Milano nel 1926, anche due dei pittori che in seguito daranno vita al gruppo dei «Sei», Nicola Galante e Francesco Menzio (mentre Gigi Chessa, che pure era stato invitato, non aveva risposto all'appello): vedi *Prima Mostra del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1926), Milano, Stabilimento di Arti Grafiche E. Gualdoni, [1926]; alla seconda Mostra del Novecento, tenuta sempre al Palazzo della Permanente nel 1929, il gruppo partecipò quasi al completo – diedero infatti la loro adesione Menzio, Galante, Chessa e Paulucci: vedi *Seconda Mostra del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo – 30 aprile 1929), Milano, E. Gualdoni, [1929], e P. VIVARELLI, *Il gruppo dei Sei di Torino*, cit., p. 169 –.

¹⁶ Sulla sintonia tra i Sei e il Venturi e sulla comune adesione all'estetica crociana si veda G. C. ARGAN, *I Sei di Torino*, cit. pp. 2-3; M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., pp. 270-277; P. VIVARELLI, *Il gruppo dei Sei di Torino*, cit., p. 166; si veda anche L. VENTURI, *Croce e le arti figurative*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 3, pp. 258-264, ora in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 177-190, ove alla piena

alla «rivoluzione liberale» dei Sei di Torino era giunto da un altro critico, Edoardo Persico, «cui forse si deve anche la denominazione del gruppo»: anch'egli uomo di larghe vedute, oltre che di vasta cultura.¹⁷ E c'era, poi, Riccardo Gualino, vivacissimo imprenditore che ai Sei, come già a Casorati, aveva potuto offrire un incoraggiamento materiale, oltre che occasioni di incontro e dialogo ed iniziative culturali che trovavano accoglienza negli spazi delle sue dimore e in quelli del teatrino di via Gallinari e del Teatro di Torino. Non stupisce che questa fusione di «cultura e ardimento» avesse come referente – in un intreccio inestricabile di rapporti e circostanze – lo stesso Lionello Venturi, che di Gualino era divenuto vero e proprio mentore, sollecitandolo ad aprire la sua già viva passione artistica al contemporaneo.¹⁸ Ne era nata una collezione che si estendeva «dagli ori antichi agli anni

approvazione delle teorie del Croce si associa una critica puntuale di taluni giudizi da lui espressi su singoli artisti o periodi (con riferimento a B. CROCE, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, Laterza, 1934).

Sulla polemica tra il Venturi e lo scrittore e critico Ugo Ojetti (1871-1946) si veda G. C. ARGAN, *Le polemiche di Lionello Venturi*, cit., in partic. p. 119; E. MASCELLONI, *Venturi polemista: gli anni Venti e il caso Modigliani*, in *Da Cézanne all'arte astratta*, cit., pp. 146-148; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 101-102; M. C. MAIOCCHI, «Parigi amica», 1930, cit., pp. 192-197; M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 298-303.

Su Ojetti critico d'arte e sui suoi studi in ambito contemporaneo si veda anche G. DE LORENZI, 1920: *Ojetti, «Dedalo» e l'arte contemporanea*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1999, 67, pp. 5-22; Eadem, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, Le Lettere, 2004; Eadem, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra, a cura di G. De Lorenzi, Viareggio, Centro Matteucci, 2010, pp. 17-29; S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, cit., pp. 331-344. Un nuovo attacco sarà sferrato da Ojetti in occasione della pubblicazione di *Ottocento Novecento* della Brizio nel 1939, indice significativo tanto dell'immutata posizione del critico quanto della sostanziale continuità di indirizzo tra il Venturi e la studiosa nello sguardo al contemporaneo (U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 1939, p. 3, e *Appendice documentaria*, XI.a): si rimanda al par. 3.1.

¹⁷ Per la citazione si veda M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 271. Su Edoardo Persico (1900-1936), e in particolare sui suoi anni torinesi, si veda E. PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964; P. FOSSATI, *Venturi Persico e i futuristi*, in *Torino 1920-1936*, cit., pp. 35-45; *Edoardo Persico*, a cura di Cesare De Seta, Napoli, Electa Napoli, 1987, in particolare A. D'ORSI, «Il doloroso inverno»: *l'esperienza torinese*, Ivi, pp. 21-56; *Edoardo Persico e gli artisti, 1929-1936*, cit., in particolare M. BANDINI, *1927-1929: gli anni di Persico a Torino tra pittori e architetti*, pp. 40-45; P. VIVARELLI, *Il gruppo dei Sei di Torino*, cit., pp. 167-170; E. PERSICO, *Destino e modernità. Scritti d'arte, 1929-1935*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Medusa, 2001. Nella descrizione di Persico fatta da Anna Maria Brizio appaiono con evidenza gli aspetti che accomunavano il critico napoletano a Lionello Venturi: «L'arte si presentava a lui come l'espressione di un momento di civiltà; e siccome egli, questa, la sentiva e voleva europea, era sempre teso nello sforzo di non smarrirsi nell'episodio e d'impostare invece i termini delle questioni su vaste linee, su un piano europeo. [...] Com'egli non accettava limitazioni di confini nazionali nel suo giudizio e nella sua ricerca di individuare il filone vivo dell'arte contemporanea, così respingeva anche ogni divisione cronologica» (A. M. BRIZIO, in *Edoardo Persico. Testimonianze e memorie*, edizione fuori commercio a cura del Comitato per le onoranze a Persico, Milano, Officina d'arte grafica A. Lucini e C., 1936, p. s.n.; il giudizio è riportato in A. BOVERO, *Nota introduttiva*, cit., p. 10).

¹⁸ Su Riccardo Gualino (1879-1964), sul suo ruolo determinante per la cultura torinese negli anni Venti e in particolare sul suo rapporto con Lionello Venturi, con Casorati e coi Sei si veda M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. GUALINO, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija piemontèisa, 1966, pp. 157-200; M. M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1980, 12, pp. 5-18; M. FINI, *Per una biografia di Riccardo Gualino come*

Venti», e nella quale ancora una volta Manet, con la sua *Négresse*, acquisiva un valore quasi simbolico.¹⁹

Il 1931 sopraggiungeva a interrompere di schianto il fervore vitale di queste esperienze, tacitando, insieme ai loro protagonisti, l'ormai intollerabile apertura europea che le aveva animate. In gennaio Gualino è arrestato e inviato al confino; in giugno, all'Università, Lionello Venturi rifiuta di giurare per il regime fascista e sceglie l'esilio; in dicembre, con l'esposizione alla *Galerie-Librairie Jeune Europe* di Parigi termina – forse non solo “per morte naturale” – l'attività comune dei Sei, già allora in formazione ridotta.²⁰ Eppure questi uomini e questi anni di intensa vivacità culturale avevano lasciato a Torino una traccia che non poteva essere del tutto cancellata, e della quale anche la Brizio, specialmente per tramite di Lionello, era stata protagonista e sarà, in seguito, continuatrice.

capitano d'industria, in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1982, pp. 253-256; A. DRAGONE, *Lionello Venturi a Torino: Gualino e i “Sei”*, cit.; M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi e Riccardo Gualino: frammenti 1918-1936*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza e U. Parrini, «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte», Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, 6, pp. 295-319; M. M. LAMBERTI, *Un sodalizio artistico*, cit., pp. 16-47; A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 219-236; R. GUALINO, *Frammenti di vita* [1931], Torino, Aragno, 2007, con introduzione di Angelo d'Orsi (Ivi, pp. 7-39); degna di nota la testimonianza, riportata da quest'ultimo, di Albino Galvano (1907-1990), pittore e scrittore, allievo di Casorati, che a proposito del sodalizio tra l'artista novarese, Gualino e Venturi ha parlato di un «trinomio indissolubile» (Ivi, p. 12 e Idem, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., p. 214); si veda *Omaggio a Albino Galvano*, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, F. Garimoldi e M. C. Mundici, Milano, Electa, 1992.

Nella premessa di Palma Bucarelli (allora presidente della sezione italiana dell'AICA) al testo *Archivi dei Sei pittori di Torino* si afferma che la preparazione del volume «è stata resa possibile dalla generosità del compianto avvocato Riccardo Gualino che, ricordando l'incoraggiamento dato al movimento di cui voleva fissare con i documenti la vicenda e la portata nella cultura artistica italiana intorno al 1930, volle sovvenzionare il lavoro di ricerca». Il compito di redigere il testo era stato affidato dall'AICA all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Torino, allora diretto dalla Brizio, «che della ricerca incaricava la dott. Anna Bovero» (P. BUCARELLI, in *Archivi dei Sei pittori di Torino*, cit., pp. 5-6).

Si veda, infine, R. ANTONETTO e A. COTTINO, *Pietro Accorsi. Un antiquario, un'epoca*, s.l., Omega Arte, 1999: nel testo, dedicato all'antiquario torinese (i cui estremi sono 1891-1982), emerge una Torino diversa da quella di Gualino, la Torino «che cerca la sua nobilitazione estetica esclusivamente nel passato»; non a caso il finanziere-mecenate viene qui presentato come «l'esponente (abbastanza isolato) di uno spirito antitetico a quello che aleggiava nella Galleria di Accorsi» (Ivi, pp. 39-44, in partic. p. 39).

¹⁹ Sulla collezione Gualino e sull'esposizione che ne fu fatta a Torino nel 1928 si rimanda al paragrafo 2.2.1. Nel catalogo della mostra, firmato da Lionello Venturi, la scheda relativa a *La Négresse* di Manet (che fra l'altro era posta a conclusione del percorso espositivo: L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 86) recitava: «In ciascun tocco è l'impronta di un entusiasmo pittorico, che sa di ebbrezza e ch'è tuttora vibrante. In essi tutta l'estetica impressionistica è pienamente realizzata» (L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1928, TAV. 132).

²⁰ Si veda *Archivi dei Sei pittori di Torino*, cit., pp. 210-216; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 105; A. D'ORSI, *Introduzione*, in R. GUALINO, *Frammenti di vita*, cit., pp. 14-16. L'esposizione presso la Galleria-Libreria *Jeune Europe*, cui parteciparono Chessa, Menzio, Levi e Paulucci, e anche Spazzapan, fu presentata dallo stesso Venturi (*Archivi dei Sei pittori di Torino*, cit., p. 210).

2.2. La collaborazione della Brizio con Lionello Venturi

2.2.1. La “mostra Gualino” e le *Pitture italiane in America*

Coricatosi nel suo triste letto di noce scolpito, e nella vecchia cameretta borghese e umbertina, spenta la luce, Emilio tardava a prendere sonno. La fantasia, come un caleidoscopio involontariamente scosso, gli riproponeva disordinate, intrecciate immagini del mondo prezioso e vivo in cui finalmente aveva... messo piede no, non ancora, ma almeno gettato uno sguardo: i fondi oro, i leoni di giada, le tende di seta, il Re Sole, il solitario della signora Golzio, Me Lan Fan, il volto asiatico del professor V., e frattanto, quasi confuso accompagnamento, il minuetto di Lulli e la cadenza campagnola di Golzio.

(MARIO SOLDATI, *Le due città*, 1964)

Del pronto avvio della collaborazione della Brizio con quello che ne era stato docente e relatore presso l'ateneo torinese, all'indomani del triennio romano, resta testimonianza nel dialogo epistolare tra questa e Adolfo Venturi, avviato già da qualche anno, ancor prima che la giovane studiosa iniziasse a frequentarne la Scuola di Perfezionamento.²¹

Dal carteggio emerge, in particolare, come fosse stato pressoché immediato il coinvolgimento della Brizio con la realtà vitale del rapporto tra Lionello e Gualino, denso di progetti e iniziative concrete. L'occasione principale sembra essere stata quella della prima mostra della collezione del finanziere, inaugurata il primo maggio del '28.²² Si trattava del coronamento di un'operazione culturale complessa, che aveva preso l'abbrivio dalla formazione stessa della raccolta, la cui identità Lionello, coi propri consigli, aveva contribuito a delineare; sembrava anzi che il critico volesse mettere alla prova, in un caso concreto, i principi che avrebbe ben presto rivelato compiutamente in uno dei suoi testi capitali, *Il gusto dei primitivi*,²³ pubblicato solo due mesi dopo la lussuosa edizione *in folio* del primo volume – rimasto unico – del catalogo della collezione.²⁴

²¹ Vedi la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 23 settembre 1927, da Sale d'Alessandria. Per la citazione si rimanda alla nota 59 di questo capitolo.

²² A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, in «L'Arte», XXXI, 1928, 3, pp. 129-141, in partic. p. 129.

²³ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit. Su questo testo, sul suo ruolo determinante nel sistema teorico venturiano e sul suo valore polemico rispetto alla cultura del tempo si veda inoltre G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, cit., pp. 555-556 e 562-564; M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., pp. 260-261 e 267-270; G. C. ARGAN, *Prefazione*, cit., pp. XV-XXVIII; G. CORTENOVA, *La rivelazione dell'arte nella metodologia di Lionello Venturi*, in *Da Cézanne all'arte astratta*, cit., pp. 17-26; E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., pp. XXIV-XXVII; A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, cit., pp. 199-200; C. DIONISOTTI, *Il luogo e la storia*, pp. 160-162; E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 487; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp.

Il termine “gusto”, non per niente, compariva già nelle poche pagine che introducevano al catalogo della Raccolta Gualino: in riferimento al mecenate, e non agli artisti, come accadeva nel testo coevo, ma indicandone similmente l’«insieme delle preferenze nel mondo nell’arte».²⁵ E se negli artisti questo “gusto” si declinava in precise scelte e in

89-92. Paola Barocchi ha antologizzato alcuni brani del libro e le recensioni che ne scrissero il Croce ed Emilio Cecchi (L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell’arte in Italia*, cit., pp. 37-48; B. CROCE, «*Il gusto dei primitivi*» di Lionello Venturi, Ivi, pp. 49-51; E. CECCHI, *Un’estetica senza l’arte*, Ivi, pp. 52-59). In un articolo pubblicato nel 1927 su «L’Arte», Lionello difendeva il proprio testo dalle numerose critiche che gli erano state indirizzate: L. VENTURI, *Il gusto e l’arte – I primitivi e i classici*, in «L’Arte», XXX, 1927, 2, pp. 64-79; si veda Ivi, p. 64, nota 1 per una rassegna delle recensioni al libro venturiano). Presso il Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell’Università degli Studi di Milano si conserva una tesi di laurea discussa nell’a.a. 1974-75 e incentrata proprio su Lionello Venturi e su *Il gusto dei primitivi*: ne è stata relatrice Marisa Dalai; la tesi presenta diverse correzioni e annotazioni manoscritte della Brizio (si veda D. CECCHI, *Lionello Venturi e il dibattito culturale intorno a “Il gusto dei primitivi”*, cit.).

Un’anteprima puntuale dei contenuti del testo, che rappresentava peraltro il punto di approdo di una meditazione avviata da tempo, era stata offerta dal Venturi attraverso un ciclo di lezioni tenute già nel 1924 a Milano presso il Circolo d’Arte e d’Alta Coltura, e quindi a Torino (si veda F. CALATRONE, *Nota ai testi*, cit., p. 15; M. NEZZO, *Il primo tempo de «L’Esame» (1922-1925)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento e del Novecento*, atti del convegno, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano, Vita & Pensiero, 2007, pp. 339-367, in partic. p. 360; C. PREVOSTI, *Il Circolo d’Arte e d’Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, in «Concorso», II, 2008, p. 48, nota 51; il Venturi stesso dava notizia di queste conferenze nell’articolo pubblicato su «L’Arte» nel 1927, citato poco sopra (L. VENTURI, *Il gusto e l’arte – I primitivi e i classici*, cit., p. 72). Nel sunto delle lezioni venturiane presentato ne «L’Araldo del primo Istituto d’Arte e di Alta Coltura» emergeva con chiarezza il senso pieno della battaglia venturiana, incomprensibile senza un rimando al contesto in cui si svolgeva: «E però è opportuno di riconoscere il valore dei Primitivi e dei loro epigoni, a noi vicini, oggi che per idolatrare l’arte classica si costituisce un’arte neo-classica, fatta assai più di volontà e d’intelligenza, che di sensibilità. Contro il neo-classicismo, antico moderno e modernissimo, dissanguantesi nella pura Accademia, serve come antidoto appunto lo studio dei Primitivi, i più spontanei, i più sensibili, i più umili fra gli artisti di tutti i tempi» (*Il valore attuale dei Primitivi*, in «L’Araldo del primo Istituto d’Arte e di Alta Coltura», I, 1924, 2, p. 2).

²⁴ Il *colophon* de *Il gusto dei primitivi* riporta che esso era stato «Finito di stampare il dì 2 Giugno MCMXXVI», mentre nel catalogo della Collezione Gualino il *colophon* comunica che la stampa dell’edizione di trecentocinquanta esemplari è stata ultimata «il giorno I Marzo MCMXXVI»: si veda L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit.; Idem, *La Collezione Gualino*, Torino-Roma, Casa Editrice d’Arte Bestetti e Tumminelli, 1926, p. s.n., e M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 195; L. IAMURRI, *L’azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 85. Il volume – e in particolare proprio l’introduzione venturiana – aveva suscitato il commento entusiasta di Gabriele D’Annunzio (A. D’ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., p. 225, nota 22).

Sulla collezione Gualino si veda anche L. VENTURI, *Alcuni acquisti della collezione Gualino*, in «L’Arte», XXXI, 1928, 2, pp. 69-79; Idem, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit.; A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit.; *Collezione Gualino, catalogo. Galleria Sabauda, Torino*, prefazione di N. Gabrielli, Genova, Sigla Effe, 1961; M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, cit., pp. 169-174; M. M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, cit., pp. 5-18; *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit.; *Cesarina Gualino e i suoi amici*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell’Arco e B. Marconi, Venezia, Marsilio, 1997, in partic. pp. 34-37 e 141-142; L. IAMURRI, *L’azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 84-88; *Galleria Sabauda. Guida breve*, testi a cura di P. Astrua e C. E. Spantigati, Milano, Electa, 2000, pp. 76-81. Era il Venturi stesso, nell’introduzione al catalogo, ad annunciare che il primo volume sarebbe stato presto integrato da un secondo, «e poi forse da altri, a seconda dello sviluppo della collezione» (L. VENTURI, *Introduzione*, in Idem, *La Collezione Gualino*, cit., p. s.n.).

²⁵ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 15 («E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l’insieme delle preferenze nel mondo dell’arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»); è di grande interesse notare che anche il Toesca, nei suoi *Precetti*, aveva utilizzato il termine “gusto”, dandone una definizione che il Venturi pare aver avuto presente: «tutte le arti d’uno stesso tempo nascono dallo spirito

determinati caratteri formali, nel “conoscitore” doveva essere pronto a «varcare ogni limite di tempo e di luogo [...] per rintracciare nelle più diverse, anzi opposte, apparenze l’unità della creazione artistica».²⁶ Solo così sarebbe stato possibile, proprio grazie all’iniziativa privata, colmare le lacune di una cultura «fondata [...] specialmente sull’arte classica e italiana»,²⁷ spalancandola all’universalità delle espressioni artistiche. Le tavole del poderoso volume, corredate da una sintetica descrizione, presentavano un saggio di questa possibilità in atto: nella prima parte, dedicata alle pitture, erano illustrati alcuni dipinti della collezione, da Cimabue a Francesco Guardi;²⁸ nella seconda, riservata alle sculture e agli “oggetti d’arte”, si trovavano i manufatti più svariati, dalle stele cinesi ai mobili

dell’uomo nutrite da una medesima cultura, maturate da una stessa temperie e, anche più che non i frutti diversi d’una stagione, esse hanno alcunché d’intimamente comune, ciò che si chiama “stile” o, più vivamente, “gusto”» (P. TOESCA, *Precetti d’Arte italiani*, cit., p. 33; il passo è riportato in G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, cit., p. 6).

²⁶ L. VENTURI, *La Collezione Gualino*, cit., p. s.n.; si rimanda a quanto affermato dal Venturi nella prolusione del 1915: «se per apprezzare il *David* di Donatello, noi ci ricordassimo di un Buddha cinese del secolo VIII, troveremmo più facilmente la via per apprezzarlo. Ambedue que’ bronzi sono opere d’arte, ambedue concretano in forme, più che diverse, opposte, una facoltà universale dello spirito umano» (Idem, *La posizione dell’Italia nelle arti figurative*, cit., p. 214).

²⁷ L. VENTURI, *La Collezione Gualino*, cit., p. s.n.: «D’altra parte la deficienza di una cultura universalistica dell’arte dipende soprattutto dal fatto che nei nostri musei intere grandi civiltà artistiche non sono rappresentate. Per colmare tali lacune, per integrare la nostra cultura, per raggiungere una visione d’insieme, è necessario [sic] appunto l’iniziativa privata». Le asserzioni del Venturi sono riproposte due anni più tardi dalla Brizio nella sua recensione alla mostra della collezione Gualino (per la quale si rimanda alla nota 33 di questo capitolo): «Ed ecco che, iniziata per puro amore di collezionista, per desiderio di circondarsi d’opere belle, la Collezione Gualino, aumentando a mano a mano di mole e di importanza, viene ora ad orientarsi verso altri scopi, di colmare cioè le lacune dei musei nazionali. I nostri musei, pur ricchissimi com’essi sono di capolavori, comprendono quasi esclusivamente opere italiane. Ora, negli studi d’arte si è giunti ad un punto in cui, sorpassato lo stadio della semplice ricerca erudita, compito essenziale del critico è divenuto quello di giudicare e d’interpretare esteticamente l’opera d’arte. Per ciò fare si sente la necessità di spinger lo sguardo oltre l’arte italiana e di conoscere e studiare ogni manifestazione artistica, sia essa europea o asiatica, arcaica o moderna. Solo da questa più vasta conoscenza potrà derivare una più esatta graduazione dei valori artistici e una più profonda comprensione della loro importanza storica» (A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit., p. 137). Si veda anche M. M. LAMBERTI, *Un sodalizio artistico*, cit., p. 20, in particolare la nota 29.

²⁸ La prima tavola del catalogo, indicata come opera di Cimabue, e data ad artista toscano pregiottesco da Noemi Gabrielli (*Collezione Gualino, catalogo*, cit., pp. 6-7; N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino, Edizioni Ilte, 1971, pp. 57-58), viene oggi attribuita a Duccio di Buoninsegna (si veda L. BELLOSI, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 118-145, in partic. pp. 123-128, ma vedi già F. MAZZINI, *Torino. La Galleria Sabauda*, Torino, Fratelli Pozzo, 1968, Tav. I, e M. BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, cit., pp. 146-147: in entrambi i testi l’attribuzione è presentata con un punto interrogativo). La collezione Gualino vantava opere di qualità innegabile; tuttavia, come si può facilmente immaginare, le attribuzioni venturiane, incentrate per lo più su nomi di grandi artisti, erano talvolta discutibili (Mimita Lamberti parla in proposito di «qualche attribuzione distorta dalla troppa passione»: M. M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, cit., p. 7). Si noti che nel suo catalogo della collezione Gualino la Gabrielli riporta, come didascalie alle opere, brani tratti dal catalogo del ’26 e da quello della mostra del ’28, realizzato sempre da Lionello Venturi (L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit.), correggendo però le attribuzioni errate anche nel corpo del testo: si ha così il curioso (e filologicamente poco corretto) risultato di vedere associate ai nuovi autori le caratteristiche che il Venturi aveva individuato per altri artisti.

cinquecenteschi agli avori e ai gioielli provenienti dalla collezione Stroganoff.²⁹ Il criterio in base al quale erano state selezionate le opere da pubblicare era lo stesso che aveva guidato la formazione della raccolta: non un criterio storico, ma quello puramente estetico, e di stampo chiaramente crociano, dell'individuazione di «una personalità artistica in un attimo creativo», dell'«impronta, sia pur breve, di una fantasia realizzata».³⁰

A fronte della «universalità del gusto» che si concretava nella collezione Gualino e nel catalogo che ne mostrava i capolavori, ne *Il gusto dei primitivi* si manifestavano in modo più evidente le preferenze specifiche di Lionello, il suo proprio gusto: cioè la predilezione del critico per gli artisti medievali e del primo Rinascimento, «tra Cimabue e Botticelli»,³¹ e per gli artisti ottocenteschi – in particolare i macchiaioli e gli impressionisti –, che

²⁹ Le tavole erano in tutto cento, così suddivise: Pitture (TAVV. I-LI), Sculture e oggetti di oreficeria (TAVV. LII-C). Sulla collezione Stroganoff, sulla sua dispersione e sugli oggetti confluiti nella raccolta Gualino si veda F. HERMANIN, *Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma*, in «L'Arte», I, 1898, 1, pp. 1-11; L. POLLAK e A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du comte Gregoire Stroganoff à Rome*, Roma, Impr. de l'Unione editrice, 1912; R. LONGHI (con lo pseudonimo B. GHINER), *Il disfacimento della collezione Stroganoff*, in «Vita Artistica», 1926, pp. 12-13, e Idem, *Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff. Ovvero: è stato Crapotti*, Ivi, pp. 23-26, ora in Idem, *Saggi e ricerche, 1925-1928*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 63-73; S. PETTENATI, *Le raccolte antiquariali*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit., pp. 21-24, in partic. pp. 21-22; G. BERGAMINI, *Le oreficerie e gli avori della collezione Gualino. Catalogo della mostra alla Galleria Sabauda*, Ivi, pp. 203-206, 209-210, 212-243; G. DE LORENZI, *Cataloghi di collezioni d'arte nelle biblioteche fiorentine (1840-1940)*, in «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte», 1988, 3, in partic. pp. XVII-XXIV; V. KALPAKCIAN, *I due rilievi di Santa Maria del Monte nella collezione del conte Gregorio Stroganoff*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio, a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 87-91.

Nella sintetica rievocazione delle opere riprodotte nel catalogo, presentata dal Venturi nella sua introduzione, l'apprezzamento sincero, e anzi pieno di trasporto, per i manufatti artistici appariva inevitabilmente caricato della volontà di dimostrare una particolare concezione teorica, nel riferimento a «sensazioni artistiche sporadiche, e tipiche a un tempo, di un gusto che tende all'universalità, rifugge dalla preferenza arbitraria per scrutare in ogni più diverso prodotto l'impronta unica dell'arte, e si abbandona da un lato al piacere d'una rievocazione di vita e dall'altro alla riflessione su valori ideali» (L. VENTURI, *La Collezione Gualino*, cit., p. s.n.).

³⁰ L. VENTURI, *La Collezione Gualino*, cit., p. s.n.: «Il criterio secondo il quale è stato scelto il materiale da pubblicare in questo primo volume corrisponde al modo con cui è stata formata la collezione. Nessuna “serie storica”, nessun interesse intellettualistico: solo l'interesse artistico ha servito da guida. È noto infatti che la serie storica, la quale ha giovato a interpretare questa o quell'opera d'arte, ha anche deviato l'attenzione dei creatori di musei o di collezioni dall'interesse artistico e li ha indotti a porre accanto a vere opere d'arte altre che sono pure esercitazioni tecniche o vani tentativi. A traverso linee o forme o colori, ogni opera della collezione ha dato a Riccardo Gualino ed a me la grata sorpresa di conoscere una personalità artistica in un attimo creativo. Il diverso valore degli oggetti può dipendere dall'estensione della capacità creativa, sia in rapporto alla forma sia in rapporto al contenuto: è quindi soprattutto una questione di quantità. Comunque io sento che in ogni oggetto qui pubblicato si manifesta l'impronta, sia pur breve, di una fantasia realizzata». Ancora una volta venivano espresse riserve verso il metodo storico, cui il Venturi contrapponeva una storia dell'arte tutta imperniata sul concetto di creazione, analogo a quello crociano di espressione. Di chiara derivazione crociana anche l'idea che la differenza di valore tra le opere sia una questione di quantità e non di qualità (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., pp. 18-20, in partic. p. 19: «la differenza tra intuizione artistica e intuizione ordinaria non è intensiva, ma estensiva: essa spazia in campi più larghi; si tratta dunque di una differenza quantitativa e non qualitativa»).

³¹ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 16.

condividavano il gusto per la «rivelazione», per un'espressione autentica e spontanea, non mediata né imbrigliata da regole o canoni.³²

Proprio gli artisti dell'Ottocento, rimasti esclusi dal catalogo della raccolta Gualino per la mancata, seppure prevista, pubblicazione di ulteriori volumi, avrebbero rivestito un ruolo da protagonisti nella mostra dei capolavori della collezione.³³ Allestita presso la Regia Pinacoteca di Torino, l'attuale Galleria Sabauda, con l'assenso e la collaborazione dell'allora direttore Guglielmo Pacchioni,³⁴ l'esposizione, come già accennato, rappresentava un punto d'arrivo, o meglio un deciso passo in avanti nell'opera di divulgazione di realtà artistiche riscoperte e di rinnovati criteri di giudizio che il critico e il mecenate stavano, di concerto, tentando di compiere:³⁵ basti pensare che l'affluenza di

³² Ibidem; si veda E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. XXV; si veda anche M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., pp. 195-196, ove emerge il riferimento agli studi che la Brizio compirà sulla scia delle linee di indagine tracciate dal suo professore nell'ambito, allora ancora poco esplorato, dell'arte contemporanea; si vedano infine M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., pp. 268-269, e L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 89-92.

³³ Si veda il catalogo della mostra: L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit., e A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit.; R. ROEDEL, *La Collezione Gualino*, in «La Fiera Letteraria», IV, 13 maggio 1928, p. 4; M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, cit., p. 196; M. M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, cit., p. 9; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 85-88; vedi anche *Appendice documentaria*, IV.

³⁴ Su Guglielmo Pacchioni (1883-1969), storico dell'arte e soprintendente, si veda P. ASTRUA, *Guglielmo Pacchioni*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 434-445; si veda inoltre M. IANNETTI, *Guglielmo Pacchioni. Il pensiero e l'opera per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa M. L. Gatti Perer, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1969-1970. L'archivio dello studioso, comprendente anche un fondo librario, è conservato presso l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL), con sede a Cesano Maderno (si veda il complesso archivistico a nome Guglielmo Pacchioni sul sito internet www.lombardiabeniculturali.it, sezione Archivi storici).

³⁵ Si veda quanto affermato da Anna Maria Brizio nella propria recensione alla mostra, ancora una volta in totale sintonia con le convinzioni del Venturi e dello stesso Gualino: «Questa collezione, sebbene conti soltanto pochi anni di vita, comprende ormai un sì gran numero d'opere d'arte di primaria importanza, ch'essa trascende di gran lunga il semplice interesse del raccoglitore e possiede un valore estetico e culturale, capace d'influire sull'indirizzo della critica d'arte odierna. Riccardo Gualino, ciò avvertendo con chiaro intuito, ha sentito che il tenerla più oltre confinata in una abitazione privata, a privilegio e godimento di pochi, avrebbe significato comprimerne e diminuirne la magnifica vita; e con generosa larghezza ha voluto ch'essa fosse esposta alla vista e al giudizio di tutti perché un maggior numero di persone potesse conoscere i problemi ad essa legati e partecipare alla loro discussione» (A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit., p. 129). Fino a quel momento, difatti, la fruizione della collezione era rimasta privilegio dei pochi eletti ospiti di casa Gualino; lo stesso proprietario ne parlava, nelle sue memorie, nei termini di una sorta di rito che faceva seguito alla visione degli spettacoli messi in scena nel suo teatrino privato, sito in via Galliari (R. GUALINO, *Frammenti di vita*, cit., p. 168; M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, cit., pp. 173-174). Si veda anche la lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 28 aprile [1925] (AAV; le lettere di Lionello Venturi al padre, ove non diversamente specificato, si intendono conservate presso questo archivio: pertanto se ne ometterà, d'ora in avanti, l'indicazione), e la registrazione vivida delle proprie impressioni di visitatore che ci ha lasciato Mario Soldati nel suo libro *Le due città*, riportata in epigrafe a questo paragrafo (M. SOLDATI, *Le due città*, cit., p. 112 – ma vedi anche p. 108 –; si veda G. AGOSTI, *I diversi mestieri di uno storico dell'arte «mancato»*, cit., pp. 38-39). Di fatto anche la tiratura limitata nella pubblicazione del catalogo della collezione mostrava il carattere elitario ed esclusivo dell'impresa. Sulla poca

pubblico fu tale da confermare Gualino nell'intenzione di donare la propria collezione allo Stato, vincolandola alla stessa Pinacoteca torinese.³⁶ Ancor oggi, nonostante le «fortunate vicende» di questa donazione, una parte cospicua della «più viva raccolta dell'arte di tutti i tempi», secondo le parole di Gigi Chessa, può essere ammirata nelle sette sale della Sabauda ad essa destinate.³⁷

Solo cinque, invece, erano le sale allora occupate dall'esposizione, opportunamente modificate e restaurate a spese di Gualino, e allestite sotto la supervisione del Venturi,³⁸ coadiuvato da Anna Maria Brizio. La stessa studiosa ci ha dipinto, in una lettera ad Adolfo scritta a due mesi dall'inaugurazione della “mostra Gualino”, il suo supporto alla preparazione dell'iniziativa; un ruolo rilevante e declinato in attività molteplici, che consentivano uno sguardo d'insieme sull'evento:

attualmente sono molto occupata per aiutare il Prof. Lionello nell'organizzazione della mostra Gualino: preparazione delle sale, scelta degli oggetti, preparazione del catalogo, esecuzione di fotografie, ecc. Tutto questo faccio con molto piacere e molto interessamento – ed anche senza tralasciare, secondo il Suo consiglio, gli studi miei particolari...³⁹

incisività nell'ambiente torinese delle iniziative culturali legate a Gualino, dovuta anche a una sostanziale incomprensione da parte della realtà cittadina, si veda M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, cit., pp. 185-189; M. ROSCI, *Arte applicata arredamento design*, cit., pp. 71-73; A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., pp. 224-228.

³⁶ Vedi M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, cit., pp. 196-197, e R. TARDITO AMERIO e A. IMPONENTE, *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit., p. 35.

³⁷ Per la donazione si veda N. GABRIELLI, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in «Studi Piemontesi», IV, 1975, 2, pp. 412-419; Noemi Gabrielli (1901-1979), storica dell'arte e soprintendente, fu direttrice della Galleria Sabauda dal 1952 al 1966 (vedi C. BERTOLOTTI, *Noemi Gabrielli*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 266-277, e relativa bibliografia). Si vedano anche M. BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, cit., pp. 117-118; R. TARDITO AMERIO e A. IMPONENTE, *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, cit., pp. 35-43; G. CASTAGNOLI, *La liquidazione del patrimonio Gualino: le vicende ricostruite attraverso documenti della Banca d'Italia*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit., pp. 44-69.

Per la citazione di Chessa vedi G. CHESSA, *Per Amedeo Modigliani*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 30-40, in partic. p. 30; per la disposizione attuale della collezione Gualino si veda infine N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda*, cit., p. 29, ove si afferma che «La sistemazione delle sette sale della collezione Gualino è stata progettata dall'architetto Alessandro Protto seguendo i suggerimenti del donatore»; vedi anche R. TARDITO AMERIO, *La Galleria Sabauda*, cit., p. 70; Eadem, *La ristrutturazione della Sabauda, 1952-1959*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit., p. 43; e AA.VV., *La Galleria Sabauda; La Pinacoteca dell'Accademia Albertina*, Torino, Allemandi, 2008, pp. 14 e 16.

³⁸ R. TARDITO AMERIO e A. IMPONENTE, *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, cit., p. 35; R. ROEDEL, *La Collezione Gualino*, cit.

³⁹ Si veda la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi scritta a Torino il primo marzo 1928. Si veda anche la lettera del 18 aprile 1928: «sono stata così occupata nell'ultimo tempo per la Mostra Gualino (il Prof. Lionello gliene avrà detto qualcosa!)».

Gli «studi particolari» che la Brizio aveva portato avanti fin qui sotto la guida dei due docenti, dei quali restano tracce, oltre che nelle tesi e nelle pubblicazioni, ancora una volta nella corrispondenza con Adolfo, erano tutti relativi ad argomenti d'arte medioevale e moderna:⁴⁰ fatto che non desta stupore, se si pensa che nel magistero di Lionello il contemporaneo, pur presente in prospettiva e in filigrana, si era insinuato progressivamente come oggetto di trattazione specifica e come tema delle dissertazioni concordate con gli allievi solo a partire dal 1926, e che Adolfo, a questa data fra l'altro ormai settantenne, si era sempre trovato più a suo agio nel mondo dell'arte antica.⁴¹

È proprio l'esperienza appassionante dell'allestimento della “mostra Gualino” a far affiorare nella Brizio, per la prima volta in modo esplicito e convinto, quell'interesse per l'arte contemporanea che in seguito ne determinerà in maniera rilevante l'attività scientifica.⁴²

⁴⁰ Per le due tesi e le relative pubblicazioni si vedano le note 80 e 87 del capitolo precedente; per gli altri «studi particolari» si consideri, in special modo, quello su Gaudenzio Ferrari, che porterà alla stesura di un articolo pubblicato in due parti su «L'Arte» (A. M. BRIZIO, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, cit.); la Brizio fa riferimento a tale studio in alcune lettere ad Adolfo Venturi: si veda ad esempio quella del 4 gennaio 1926 («Non tralascio intanto di lavorare al tema ch'Ella mi ha assegnato e che molto mi attrae. Avevo lasciato a Iannucelli l'incarico di spedirmi le altre fotografie di Gaudenzio Ferrari, ma vedo che, al solito, se ne è dimenticato. Non importa. Andrò a vederle al vivo in Lombardia»).

⁴¹ Si veda *Archivio di Adolfo Venturi 3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 31-34, ove, ad ogni modo, si mette in luce una certa apertura al dialogo da parte di Adolfo anche «su alcuni temi di arte contemporanea» (Ivi, p. 31); G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., p. 195, e S. LUX, *Adolfo Venturi, Lionello Venturi e la Storia dell'arte contemporanea*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, cit., pp. 107-113 (il testo è peraltro incentrato sulla figura e sugli studi di Lionello).

⁴² Si veda, in particolare, il testo *Ottocento Novecento*, per il quale si rimanda al cap. 3. Nel carteggio con Adolfo emergono alcuni segnali di un coinvolgimento precoce della Brizio con l'arte contemporanea, certamente sollecitato da Lionello, e tuttavia ancora guardingo e con molte riserve: si vedano ad esempio la lettera del 4 aprile 1924 («Il lavoro però su Ruskin e i Preraffaelliti inglesi è stabilito per l'anno venturo ed è subordinato alla vincita della borsa al Westfield College. Per quest'anno io continuo ad aver intenzione e desiderio di occuparmi di Gaudenzio Ferrari e del Lanino»); la lettera del 26 giugno 1927, da Parigi («Infine oggi torno dal Salon. Parlargliene è molto difficile, perché c'è un tale cumulo di roba che in una visita è un po' difficile raccapazzarsi. Però una impressione generica l'ho ed è questa: ho pensato che le esposizioni servono soprattutto a favorire il commercio e l'industria dei colori. Mi dispiace che il giudizio non sia molto favorevole agli artisti francesi, ma la colpa è forse tutta dei grandi “maîtres d'autrefois” coi quali ho preso l'abitudine di vivere»); la lettera del 13 luglio 1927, da Londra («Da due giorni poi passiamo ore intere col Prof. Lionello che ci ha accompagnate all'Esposizione della Collezione Holford e alla Tate Gallery d'Arte Moderna, di grandissimo interesse, tanto più con una simile guida per orientarci»); del 14 agosto 1927, da Berlino («Abbiamo visitato anche, dopo le 4, finite le più nobili fatiche, due gallerie di arte moderna: il Kronprinz Palais e la National Gallery e siamo assolutamente scandalizzate di tutte le indecenze e spudoratezze artistiche dei tedeschi moderni. Non c'è di buono che qualche quadro veramente sentito di Cézanne, il quale però, nonostante ch'io riconosca in lui una assoluta sincerità e un commovente sforzo per giungere alla purezza dell'espressione, si ostina a collocarsi lungi dai grandi Maestri, a cui il lungo studio mi avvince sempre più»). Ma si ricordino anche la presentazione di Defendente Ferrari come un impressionista e l'accostamento del Veronese ai divisionisti, per i quali si veda il par. 1.3.

Nella sua recensione alla mostra, uscita puntualmente su «L'Arte», si faceva palese una totale sintonia di concezione con Lionello Venturi, e specialmente con l'impalcatura teorica che regge *Il gusto dei primitivi*.⁴³

Dai primitivi a Spadini, attraverso la vicenda dei secoli, attraverso la molteplicità delle singole attuazioni storiche, è sempre lo stesso contrassegno che distingue le opere della Collezione Gualino: la sincerità dell'ispirazione e la perfetta aderenza dell'espressione.⁴⁴

Così, nella prima sala «dedicata ai “primitivi”», il crocifisso ligneo del XII secolo «appartiene a quella categoria di opere che attingono la loro bellezza dalla profondità di una intensa vita morale»,⁴⁵ e il suo ignoto autore «è giunto ad una forza drammatica e ad un'intensità di espressione ben maggiori e più spirituali di quelle che avrebbe potuto raggiungere un'arte più realistica»;⁴⁶ così per l'ultima sala «entro l'arte dell'ottocento Lionello Venturi, assistendo Riccardo Gualino a raccogliere queste tele, ha seguito i filoni delle tendenze rinnovatrici, escludendo recisamente tutte le manifestazioni che rispecchiassero indirizzi classicistici o accademici. Il gusto dei primitivi trionfa anche in questa sala. Come in genere in tutta la mostra vi sono bandite tutte le manifestazioni artistiche in cui il freno e l'indagine intellettuale inaridiscono e deviano l'ispirazione fantastica. Perciò i pittori quivi rappresentati si chiamano Fattori, Lega, D'Ancona,

⁴³ A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit. Si legga inoltre, in parallelo a quella della Brizio, la recensione alla mostra del futuro italianista e scrittore Reto Roedel (1898-1991), anch'essa in pieno accordo col pensiero del Venturi; basti questa affermazione iniziale: «Le opere della Collezione Gualino scelte con criteri di equilibrio armonico per l'attuale mostra [...] costituiscono un complesso organico che è manifestazione dello spirito primitivo della maggiore arte di tutti i tempi» (R. ROEDEL, *La Collezione Gualino*, cit.). Il Roedel si era laureato nel 1926 con Lionello Venturi con una tesi dal titolo *Segantini e il Divisionismo* (M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 203).

⁴⁴ A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit., p. 141; si veda anche Ivi, p. 129, ove riecheggiano le parole usate da Lionello nell'*Introduzione* al catalogo della collezione (trascritte nella nota 30 del presente capitolo): «Non l'intento storico di costruire serie di oggetti concatenati dall'appartenenza ad una medesima epoca e ad una medesima regione; non ricerca d'opere abili o piacevoli: alla bellezza umana ed eterna della creazione artistica ha sempre mirato chi ha radunato questa collezione, prendendo a norma della scelta i valori prettamente estetici d'ispirazione sincera e di espressione completa». La mostra era stata allestita in questo modo: una prima sala con opere realizzate tra il XII e il XV secolo, in massima parte dipinti; una seconda sala con dipinti del XV e XVI secolo; poi «la sala delle stoffe e degli ori»; quindi la quarta sala dedicata all'arte orientale, e infine l'ultima sala con opere di artisti ottocenteschi, in special modo macchiaioli.

⁴⁵ A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit., pp. 129-130; per l'opera si veda L. VENTURI, *La Collezione Gualino*, cit., TAV. LXXX, e Idem, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit., TAV. 1 (si noti che la scheda relativa a questo crocifisso era significativamente posta ad apertura del catalogo); per la collocazione e l'attribuzione attuali si veda *La Galleria Sabauda di Torino*, cit., p. 76, e *Galleria Sabauda. Guida breve*, testi a cura di P. Astrua e C. E. Spantigati, Milano, Electa, 2000, p. 76.

⁴⁶ A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit., pp. 130-131.

Signorini, Spadini, Manet: i rappresentanti cioè del movimento impressionista e del movimento macchiaiolo».⁴⁷

La «sincerità dell'ispirazione» costituirà la pietra di paragone costante anche per le opere e gli artisti presentati, dieci anni più tardi, in un testo di ben altro valore storiografico, *Ottocento Novecento*.⁴⁸ Della stesura di questo volume sembra essere data, all'interno della recensione alla “mostra Gualino”, una giustificazione idealmente anticipata:

Conoscere l'arte dell'ottocento e valutarne con giustezza storica gli aspetti e i valori è uno dei compiti più attuali della critica, a cui per contrario essa è ancora mal preparata. Ben pochi in Italia hanno studiato e conoscono per visione diretta il movimento impressionista francese.⁴⁹

A Gualino, dunque, il merito di aver «per primo [...] portato in Italia un'opera di Edoardo Manet, la *Négresse*»:⁵⁰ quasi un “manifesto” di quell'espressione autentica e immediata di cui, attraverso la mostra, si proclamava consistere la vera arte di tutti i tempi.

Se con l'esposizione della raccolta Gualino il suo vero animatore, Lionello Venturi, puntava a proporre al vasto pubblico nuovi criteri per la creazione artistica e per la sua valutazione, riferiti a un orizzonte mondiale, in netto contrasto con l'italianità propugnata a gran voce dal regime,⁵¹ un'operazione come quella che porterà alla redazione delle *Pitture italiane in America*,⁵² pur mantenendo la stessa apertura sopranazionale, aveva l'intento ben diverso – e tuttavia sempre, in qualche misura, “eversivo” – di rintracciare brani della tradizione pittorica italiana al di fuori dell'Italia stessa, e, nella fattispecie, nel paese “della libertà” oltre che del collezionismo d'avanguardia, l'America.⁵³ Proprio qui, negli Stati Uniti, Lionello si era recato verso la fine del 1928 assieme ai coniugi Gualino, per restarvi tre mesi; il nome di Gualino, associato alla sua «ormai celebre collezione»,⁵⁴ compare,

⁴⁷ Ivi, p. 138.

⁴⁸ Si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit.

⁴⁹ Eadem, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit., p. 139.

⁵⁰ Ibidem; per il dipinto si veda L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit., TAV. 132.

⁵¹ E sulla scorta del magistero e dei testi venturiani, primo fra tutti *Il gusto dei primitivi*: se ne veda in special modo il brano antologizzato e annotato da Paola Barocchi (L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 37-48).

⁵² L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, Milano, Hoepli, 1931, con 438 tavole; si veda *Appendice documentaria*, V.

⁵³ Sulla preminenza del collezionismo americano nel primo Novecento si veda, oltre a quanto affermato dal Venturi nella sua *Introduzione* al volume testé citato (L. VENTURI, *Introduzione*, in Idem, *Pitture italiane in America*, cit., pp. XVII-XVIII), F. GENNARI SANTORI, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milano, 5 Continents, 2003, e L. IAMURRI, *Sul collezionismo americano di inizio '900: uno studio recente*, in «Prospettiva», aprile-luglio 2003, 110-111, pp. 179-181.

⁵⁴ L. VENTURI, *Introduzione*, in Idem, *Pitture italiane in America*, cit., p. XXI.

accanto a quello di Adolfo Venturi, nell'introduzione all'*in folio* delle *Pitture Italiane*, come *passé-partout* per l'accesso alle raccolte private e pubbliche che lo studioso aveva visitato nel trimestre americano: dalla casa museo di Isabella Stewart Gardner a Boston alla collezione Ryerson di Chicago; dal Metropolitan Museum al Fogg Art Museum di Cambridge, Massachusetts, per citarne solo alcune.⁵⁵ Il parallelo tra il catalogo della raccolta dell'industriale torinese e il nuovo, imponente volume, che resterà modello di alta qualità tipografica per i testi illustrativi di collezioni a venire, sorge spontaneo.⁵⁶ e di certo vi era un legame non solo ideale tra le realtà in essi trattate, se lo stesso Lionello dichiarava, nella richiesta di congedo dall'Università in vista del viaggio negli *States*, di voler guardare all'esempio americano come a un modello per l'allestimento del Museo Gualino.⁵⁷ L'obiettivo principale della spedizione, però, doveva essere quello di «conoscere molte antiche pitture italiane»,⁵⁸ secondo un progetto già avviato da qualche tempo, stando a quanto la Brizio aveva comunicato ad Adolfo Venturi nel settembre del 1927:

Ho ricevuto dal Prof. Lionello una lettera in cui mi propone di collaborare ad una pubblicazione di tavole dell'arte mondiale, con un ufficio che, a quanto pare, corrisponderebbe a quello di redattore o segretario. Andrò la settimana ventura a Torino a sentire meglio come stanno le cose. Però fin d'ora ho sentito il desiderio di comunicarle la cosa, anche perché desidero molto conoscere il Suo parere in proposito e il Suo consiglio. L'impegno comincerebbe dal 1° gennaio prossimo e si protrarrebbe per parecchi anni.⁵⁹

⁵⁵ Sul viaggio americano di Lionello Venturi si veda Ivi, pp. VII-XXII; *Cesarina Gualino e i suoi amici*, cit., p. 142, e L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., pp. 96-97.

⁵⁶ Si veda G. AGOSTI, *Introduzione*, in *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona, Edizioni Valdonega, 2008, p. XLI, ove è riportato un passo di una lettera di Federico Zeri ad Alberto Saibene nel quale lo storico dell'arte propone come modello per la stampa del catalogo della Collezione Saibene l'opera del Venturi: «Per la stampa del Catalogo, io sarei del parere di seguire i seguenti punti: 1) le illustrazioni dovrebbero essere stampate su di una faccia sola; 2) la carta dovrebbe essere quella patinata che è servita, ad esempio, ai volumi *Pitture Italiane in America* di Lionello Venturi, e che dà la migliore resa alle riproduzioni; 3) anche il tipo di clichés dovrebbe essere quello del suddetto libro del Venturi [...]».

⁵⁷ Si tenga presente che l'influsso del collezionismo americano e delle dinamiche del mercato dell'arte era stato determinante anche rispetto alla formazione della raccolta Gualino, come ha ricordato Mimita Lamberti (M. M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, cit., pp. 6-8).

Sul progetto di un vero e proprio Museo Gualino che avrebbe ospitato anche parte delle collezioni della Galleria Sabauda si veda N. GABRIELLI, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, cit., p. 413; R. TARDITO AMERIO, *La Galleria Sabauda*, cit., p. 62, e A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, cit., p. 199.

⁵⁸ L. VENTURI, *Introduzione*, in *Idem, Pitture italiane in America*, cit., p. XVII.

⁵⁹ Lettera della Brizio ad Adolfo Venturi scritta a Sale d'Alessandria il 23 settembre 1927.

Il dato pare confermato da quanto scritto da Lionello nella sua introduzione alle *Pitture Italiane* come riconoscimento sentito al supporto, ancora una volta poliedrico, offerto dall'ex-allieva:

Prima ancora ch'io mi recassi in America la sig.na dott. Anna Maria Brizio mi ha aiutato nella preparazione dell'itinerario artistico americano, e poi mi ha assistito in tutte le questioni che vanno dalla storia esterna all'attribuzione, dalla correzione delle bozze alla cura delle illustrazioni. Il suo aiuto mi è stato non solo utile ma anzi necessario.⁶⁰

I termini dell'impegno, che realmente si era protratto molto a lungo, sono ancora una volta dettagliati nelle lettere della Brizio ad Adolfo Venturi:⁶¹ «schede di tutte le opere d'arte più importanti esistenti in America»,⁶² ma anche viaggi a Parigi e Londra, per ricerche in biblioteca e per incontrare il professore così spesso in congedo,⁶³ e poi le cure della

⁶⁰ L. VENTURI, *Introduzione*, in Idem, *Pitture italiane in America*, cit., p. XXII; si veda ancora *Appendice documentaria*, V.

⁶¹ L'incarico si sommava ad altre numerose incombenze: «ho tante cose per la testa fra l'Arte, il libro d'America, Milano, gli editori, i tipografi, la spedizione dei quadri Gualino a Londra, i restauri, ecc.» (lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 16 ottobre 1929, da Torino). Alcune opere della collezione Gualino erano state inviate a Londra in occasione della mostra *Italian Art 1200-1900*, allestita nel 1930 presso la Burlington House (R. TARDITO AMERIO e A. IMPONENTE, *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, cit., p. 35; per la mostra si veda F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, pp. 107-127, ed. it. Idem, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008, pp. 147-172). Tre anni dopo, a seguito del crollo finanziario e dell'invio al confino di Riccardo Gualino, avvenuto nel '31, il neoambasciatore italiano a Londra, Dino Grandi, aveva trasferito la quasi totalità della collezione in Inghilterra per arredare le sale del palazzo dell'Ambasciata italiana: il fatto è rievocato da Noemi Gabrielli, principale protagonista del successivo recupero delle opere (N. GABRIELLI, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, cit.; si veda anche R. TARDITO AMERIO e A. IMPONENTE, *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, cit., pp. 38-42; R. TARDITO AMERIO, *La Galleria Sabauda*, cit., p. 64, e F. HASKELL, *La nascita delle mostre*, cit., p. 169, ove non si ricorda la provenienza dei quadri ma se ne cita uno cui era stato riservato un «posto d'onore», la «versione di un particolare del quadro che aveva causato la massima sensazione alla mostra, la *Nascita di Venere* di Botticelli») (L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit., Tav. 23).

⁶² Lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 14 ottobre 1928, da Torino: «Il Prof. Lionello è sempre a Londra e non tornerà che il 23 o il 24. Per ripartire di nuovo presto per l'America? Non so. Certo è che partendo mi ha lasciato l'incarico di sfogliare parecchi cataloghi di collezioni americane e di esposizioni, molte riviste (tutte le annate dell'Art in America, Burlington, ecc.), perché facessi schede di tutte le opere d'arte più importanti esistenti in America».

⁶³ Si vedano le lettere della Brizio ad Adolfo Venturi del 18 aprile 1929, da Torino: «Attualmente sto facendo ricerche per il libro sull'arte italiana in America del Prof. Lionello, ricerche che mi obbligheranno a fare un viaggetto a Parigi», e del 17 giugno 1929, da Parigi: «il mio soggiorno parigino procede ottimamente. Passo i pomeriggi dalle 2 alle 6 alla magnifica biblioteca Doucet, facendo ricerche per il Prof. Lionello, e la restante giornata me ne vo vagando per la città e per i musei. [...] Io partirò, per Londra alla fine della settimana e là incontrerò il Prof. Lionello». Proprio negli stessi giorni, a Parigi, la Brizio aveva potuto assistere a spettacoli dati dal Teatro di Torino presso il Théâtre des Champs Élysées affittato da Gualino, ulteriore testimonianza degli «anni felici» di fermento culturale che la città stava vivendo: «Per una felice combinazione, il Teatro di Torino dava un ciclo di rappresentazioni al Théâtre des Champs Élysées [*aut. Théâtre des Champs Elisés*] ed

stampa, tanto per la prima edizione in lingua italiana, uscita nel 1931, prontamente recensita nella *Bibliografia dell'arte italiana* e pubblicizzata sui primi due numeri de «L'Arte» di quell'anno,⁶⁴ quanto per la seconda edizione in lingua inglese, apparsa probabilmente alla fine del '33, con qualche ritardo rispetto alle previsioni.⁶⁵ Intanto, già nel 1930, su «L'Arte» erano apparsi alcuni articoli firmati da Lionello nei quali lo studioso dava conto dell'impresa in via di realizzazione, pubblicando opere di diversi artisti osservate nelle collezioni americane, come contributo all'approfondirsi della conoscenza delle loro personalità.⁶⁶ Eppure lo scopo ideale dell'opera sembrava essere un altro. Lo dichiarava lo stesso autore nell'introduzione, proponendo insidiosamente un nuovo modello, “moderno”, di conoscitore, la cui attività di attribuzione si sarebbe dovuta basare non più sulle «prove materiali impossibili», ma sulla «conoscenza dell'artista» e sul «giudizio sull'arte»:

Gli storici dell'arte si vanno quindi man mano liberando dalla concezione positivista dell'analisi dello stile, e tentano di non distinguersi più, come un tempo, dai conoscitori, ma d'identificarsi con essi. Cioè il conoscitore moderno, lasciate in disparte le astrazioni formalistiche, e fatta la parte ch'è dovuta alla critica rigorosa delle fonti scritte, tende a identificare l'analisi dello stile con la

io ho potuto assistere alle opere del Rossini, meravigliosamente date, e ritrovarmi coll'ambiente torinese» (si veda *Cesarina Gualino e i suoi amici*, cit., p. 135).

⁶⁴ Il *colophon* del libro riporta «Finito di stampare il XX ottobre MCMXXX» (L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, cit., p. s.n.). Per la recensione della Brizio nella *Bibliografia dell'arte italiana* si veda A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, cit., in «L'Arte», XXXIV, 1931, 1, pp. 83-84; per la pubblicità, in lingua inglese, si veda «L'Arte», XXXIV, 1931, 1, p. IX e 2, p. XI; si veda anche W. SUIDA, recensione a L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, cit., in «Belvedere», X, 1931, pp. 190-193.

⁶⁵ L. VENTURI, *Italian Paintings in America*, 3 voll., New York, E. Weyhe – Milano, Hoepli, 1933, con 614 tavole. Si trattava di un'edizione composta da tre volumi: I. *Romanesque and Gothic*, II. *Fifteenth Century Renaissance*, III. *Sixteenth to Eighteenth Century*. Nella nuova edizione venivano riviste alcune attribuzioni e alcune collocazioni, nel frattempo mutate; venivano integrate le indicazioni bibliografiche e alcune delle tavole della precedente edizione non erano più inserite, mentre ne erano aggiunte molte altre, come esito di un nuovo soggiorno del Venturi in America nel 1932, a seguito del suo rifiuto di giurare per il regime fascista e alla chiamata a tenere un ciclo di conferenze presso l'Università di Harvard (si veda L. VENTURI, *Preface*, in Idem, *Italian Paintings in America*, cit., p. V; L. IAMURRI, *Lionello Venturi in esilio*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1999, 67, pp. 59-68, in partic. p. 59, e Eadem, *Gli appunti di viaggio di Lionello Venturi, 1932-1935*, in *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, cit., pp. 93-94; per le modifiche e le aggiunte si veda in particolare la recensione della Brizio nella *Bibliografia dell'arte italiana*: A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Italian Paintings in America*, cit., in «L'Arte», XXXVII, 1934, 1, pp. 78-79). Del ritardo della stampa ci informa una volta di più il carteggio Brizio-Venturi senior; si veda in particolare la lettera della Brizio del 20 febbraio 1933, da Torino: «A giorni dovrò andare, credo, a Milano per la stampa delle *Pitture Italiane in America*. C'è stata un po' di burrasca per il ritardo di stampa, ma ora le cose mi sembrano appianate, e speriamo che d'ora innanzi tutto proceda bene».

⁶⁶ Si veda L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 97; per quanto riguarda gli articoli in questione eccone l'elenco: L. VENTURI, *Paolo Uccello*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 52-87; Idem, *Contributi a Masolino, a Lorenzo Salimbeni e a Jacopo Bellini*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 165-189; Idem, *Contributi a Melozzo da Forlì, a Colantonio, a Paolo Veronese*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 3, pp. 289-299; Idem, *Contributi a Carlo Crivelli, a Vittore Carpaccio*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 384-395.

conoscenza dell'artista. [...] Naturalmente, se così la funzione del conoscitore si è elevata ed ampliata, essa deve fondarsi sulla intuizione artistica e sulla coscienza storica, ma rinunciare alle prove materiali. [...] Anzi che dalle prove materiali impossibili, l'attribuzione scaturisce dunque dal giudizio sull'arte.⁶⁷

Ancora una volta, come nel volume sulla collezione Gualino, a prevalere non era il criterio storico ma l'“interesse artistico” – o “la bellezza intrinseca”, secondo le parole usate dalla Brizio nella sua recensione su «L'Arte»⁶⁸ –:

Ho pubblicato le pitture che mi sono sembrate vere opere d'arte: vale a dire che davanti a ciascuna di esse ho sentito un attimo di entusiasmo. [...] Un attimo di gioia, per favore, davanti a ciascuna delle tavole del mio libro: e il mio compito sarà stato raggiunto.⁶⁹

Così, dall'edizione di testi alle lezioni in università, dalla dimensione privata a quella pubblica, Lionello Venturi portava avanti la propria missione di educatore del gusto e propugnatore di un nuovo modo di concepire, di studiare e – non da ultimo – di vivere la storia dell'arte. A tale vita la Brizio aveva preso parte con entusiasmo: in questo momento la sua adesione alle iniziative e alle convinzioni di Lionello appare pressoché totale.⁷⁰ Eppure, nel contempo, erano già evidenti nella sua attività anche quel rigore e quell'attaccamento tenace alle “prove materiali”, ai dati storici e alle opere stesse, che caratterizzeranno sempre il suo operato.⁷¹

⁶⁷ L. VENTURI, *Introduzione*, in Idem, *Pitture italiane in America*, cit., pp. XX-XXI. Il “conoscitore moderno” si proponeva, di fatto, come superamento della tradizione dei grandi conoscitori che Lionello stesso richiamava, citando i nomi di Cavalcaselle e Morelli, Gustavo Frizzoni e Adolfo Venturi. Con l'espressione «prove materiali» lo studioso faceva riferimento, in particolare, alla presunta oggettività di riscontri su cui si fonda il metodo morelliano, ma il discorso nel suo complesso pareva svalutare *in toto* il peso dei dati concreti, storici e stilistici, in favore dell'«intuizione artistica», della «coscienza storica» e del «giudizio sull'arte»: tutti elementi che, sia notato, hanno a che fare più con l'attività intellettuale del critico che con la realtà effettuale delle opere stesse. Forse proprio a motivo di questa voluta presa di distanza il nome di Lionello non può essere annoverato tra quello dei grandi conoscitori. Si osservi che, nel censimento dei dipinti italiani anteriori al XIX secolo presenti nelle collezioni pubbliche americane curato da Fredericksen e Zeri, il testo del Venturi è citato sotto il nome di Adolfo: si sarebbe tentati di definirlo un “lapsus freudiano” (B. B. FREDERICKSEN e F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972, p. 678).

⁶⁸ A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, cit., p. 83.

⁶⁹ L. VENTURI, *Introduzione*, in Idem, *Pitture italiane in America*, cit., p. XIX.

⁷⁰ Come si evince, ad esempio, dalla citata recensione alla “mostra Gualino” (A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, cit.).

⁷¹ Si ricordi, sempre a titolo esemplificativo, che era stata la Brizio a realizzare per Lionello le schedature delle principali opere italiane presenti nelle collezioni americane, censendole a partire da svariati cataloghi e riviste. Ma si pensi anche alle principali pubblicazioni della studiosa, e in particolare agli scritti sull'arte piemontese, per i quali si rimanda alla nota 16 dell'*Introduzione*.

2.2.2. L'Università e «L'Arte» rinnovata

Considerando la situazione degli studi di storia dell'arte, specialmente in Italia, il Venturi non celava la propria insofferenza di ogni preconcetta delimitazione del campo: se, come ogni storia, la storia dell'arte doveva servire a capire situazioni e ad affrontare i problemi del presente, perché consigliare allo storico dell'arte di non occuparsi di fatti contemporanei, anzi di fermarsi, per maggior sicurezza, alla soglia del secolo scorso?

(GIULIO CARLO ARGAN, *Prefazione*, in LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, 1972)

Rigore “positivista” ed entusiasmo “idealista” convivevano dunque nella Brizio: legati l'uno alla sua propria indole e all'influsso di Adolfo Venturi; l'altro alla presenza senza dubbio – a suo modo – carismatica di Lionello Venturi, e all'orgoglio di collaborare alla sua “missione”, così ricca di agganci alla vita presente. I due fronti principali di tale “missione” o “battaglia” erano, anche nella coscienza della studiosa, l'Università di Torino, dove operava – nelle parole di Edoardo Persico – «quel centro di studi vivi che è la scuola di Lionello Venturi», «costretta a lavorare contro corrente»,⁷² e la rivista «L'Arte», che dalla fine del '29 era stata ripensata in una nuova veste, nella quale tanto Lionello quanto la Brizio assumevano un ruolo di rilievo.⁷³

Tra i documenti dell'Università il nome della Brizio compare di nuovo, assieme a quelli di Mario Soldati e Biagio Fulcheri, nella relazione sull'attività scientifica dell'Istituto di Storia dell'arte dell'ateneo torinese datata 30 giugno 1928 e compilata dal Venturi, che allora ne era direttore; qui si afferma che i tre «antichi alunni di codesta Università» si erano serviti del materiale dell'Istituto «per i loro studi di Storia dell'Arte».⁷⁴ Anche nella relazione dell'anno accademico successivo, sempre stilata da Lionello, la Brizio figurava – questa volta accanto ad Aldo Bertini – come studiosa che usufruiva di libri e fotografie dell'Istituto per la propria attività di ricerca.⁷⁵

⁷² E. PERSICO, *I sei pittori di Torino II*, in Idem, *Tutte le opere*, cit., pp. 82-83.

⁷³ Si veda quanto affermato dalla Brizio nella sua lettera ad Adolfo Venturi del 17 dicembre 1932: per la citazione si rimanda alla nota 85 di questo capitolo.

⁷⁴ L. VENTURI, *Relazione sull'attività scientifica dell'Istituto di Storia dell'arte*, riportata in M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, cit., p. 46.

⁷⁵ L. VENTURI, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna nella R. Università di Torino durante l'anno 1928-29*, riportata in M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, cit., pp. 46-47. Aldo Bertini (1906-1977) si laureerà con Lionello nel 1930, con una tesi sulla critica di Michelangelo; diverrà quindi suo assistente volontario accanto a Giusta Nicco (1901-1960), laureatasi sempre col Venturi nel '24, con una tesi su Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina (M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., pp. 203-204; E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 488; su Aldo Bertini si veda Ivi, pp. 493-494).

Ma è solo dal 1930 che l'«antica alunna» diveniva a pieno titolo collega di Lionello nel medesimo ateneo, seppur per un tempo assai breve: il 20 novembre, infatti, conseguiva l'abilitazione alla libera docenza in storia dell'arte medioevale e moderna⁷⁶ e già nel secondo semestre dello stesso anno accademico teneva un corso libero su Paolo Veronese e la pittura veneta del Cinquecento,⁷⁷ che lo stesso Venturi riportò essere «seguito e apprezzato»;⁷⁸ nel giugno del '31, poi, affiancava per la prima volta il suo ex-docente come membro della commissione d'esame.⁷⁹ Solo di lì a due mesi, però, venne promulgato il Regio Decreto che stabiliva che anche tutti i docenti universitari avrebbero dovuto giurare fedeltà ad Re e al regime fascista: Lionello, com'è ormai noto, vi oppose il proprio rifiuto, e a partire dal viaggio in America su chiamata dell'Università di Harvard per tenere un ciclo di conferenze all'inizio del '32 non tornerà più in Italia fino al '45.⁸⁰ La cattedra «stabile» di Storia dell'arte dell'Università di Torino rimaneva, così, vacante. Il fatto riapri le antiche discussioni sull'opportunità o meno di comprendere la materia tra gli insegnamenti di ruolo: il *Verbale dell'adunanza dei professori di ruolo* dell'aprile del 1932

⁷⁶ *Annuario della R. Università di Torino*, 1930-1931, Torino, Stab. Tip. Villarboito F. & figli, s.d., p. 65; M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento*, cit., p. 30, nota 22; A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 43; si vedano anche, in merito, le lettere della Brizio ad Adolfo Venturi del 10 luglio 1930; del 28 luglio 1930; del 26 agosto 1930 e del 2 ottobre 1930.

⁷⁷ L. VENTURI, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna nella R. Università di Torino durante l'anno 1930-31*, riportata in M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, cit., p. 48; E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 488. Il verbale dell'*Adunanza dei professori ordinari e straordinari* del 22 gennaio 1931 così riporta: «La Dott. Brizio Anna Maria [...] chiede di poter tenere il corso nel corrente anno accademico e presenta il programma per l'approvazione. La domanda è accolta e il programma approvato» (ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbali delle adunanze (1927-1934)*, VII 67, p. 198, d'ora in poi ASUT, VII 67). Il corso era tenuto nel giorno di sabato, alle 15, nell'aula X (si veda l'*Annuario della R. Università di Torino*, 1930-1931, cit., p. 310). Che proprio Paolo Veronese e la pittura veneta cinquecentesca fossero oggetto del programma del corso emerge anche tra le righe di una lettera della Brizio ad Adolfo: «Tornando dunque al mio corso, procede bene. Ho già tenute tre lezioni, e dato 14 firme. Ho sempre una ventina di frequentatori, e con un po' di sorpresa e con mio grande piacere m'accorgo che ormai ho così a lungo ruminato l'argomento che il tenere il corso mi costa pochissima fatica e mi porta via pochissimo tempo per la preparazione. Credo che mi giovi invece molto per l'allenamento all'espore» (lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 24 febbraio 1931, da Torino). Per gli studi della Brizio sul Veronese si veda la nota 87 del capitolo precedente.

⁷⁸ L. VENTURI, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna nella R. Università di Torino durante l'anno 1930-31*, cit.

⁷⁹ Si veda il *Registro per gli esami speciali di Storia dell'arte*, ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, *Esami*, XF 101, p. 170; vedi anche *Appendice documentaria*, VI.

⁸⁰ Sul rifiuto di giurare da parte di Lionello, che lo accomunava ad altri undici professori universitari, e sul conseguente periodo di esilio si veda A. GALANTE GARRONE, *La storia d'un giuramento*, in «La Stampa», 23 dicembre 1961, p. 3; B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo*, cit., pp. 63-66; L. IAMURRI, *Lionello Venturi in esilio*, cit.; H. GOETZ, *Il giuramento rifiutato. I docenti universitari e il regime fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 155-166, in partic. pp. 162-166 (l'edizione originale in lingua tedesca è del 1993); A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, cit., p. 319; B. BONGIOVANNI, *L'età del fascismo*, pp. 155-156; E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., pp. 483 e 485; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 105; G. BOATTI, *Preferirei di no*, cit., pp. 153-176, in partic. pp. 168-170; S. VALERI, *Lionello Venturi antifascista "pericoloso" durante l'esilio (1931-1945)*, in *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, cit., pp. 15-27.

riporta la proposta dell'allora Preside di Facoltà, Ferdinando Neri, di sostituire la Storia dell'arte con la Letteratura Inglese, anche a seguito del «recente bando di concorso» per la medesima materia presso l'Università di Roma;⁸¹ alla proposta era seguita una vivace diatriba, al termine della quale si era deciso che la Letteratura Inglese sarebbe effettivamente passata fra le materie di ruolo e la Storia dell'arte fra quelle a incarico: un passo indietro nel difficile cammino di emancipazione della disciplina.⁸² Per l'affidamento dell'incarico per questo – purtroppo – «importante insegnamento» il Prof. Neri aveva proposto, per l'anno accademico 1932-33, il nome della Brizio, che fu accettato dalla quasi totalità dei votanti,⁸³ di lì a poco la stessa veniva nominata dalla «facoltà unanime»

⁸¹ Si veda ASUT, VII 67, p. 254: «Il Preside esprime [...] il parere che sia opportuno per parecchie ragioni, fra cui il recente bando di Concorso per l'insegnamento della Lett. inglese nella R. Università di Roma, chiedere al Superiore Ministero che la *Letteratura inglese* passi a sostituire la *Storia dell'Arte* nel numero degli insegnamenti di ruolo». Su Ferdinando Neri (1880-1954), filologo e francesista, si veda *A Ferdinando Neri nel 1° anniversario della morte*, Torino, Arti Grafiche Varetto, 1955; C. DIONISOTTI, *Ricordi torinesi: «Fiore» e Ferdinando Neri*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., pp. 8-20, poi, con il titolo *Per Lalla Romano*, in Idem, *Ricordi della scuola italiana*, cit., pp. 523-532, in partic. pp. 528-532; L. SOZZI, *Le letterature straniere*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit., pp. 431-456, in partic. pp. 436-440; nel Fondo Brizio di Milano è presente una rassegna di articoli commemorativi dello studioso, cui la Brizio era particolarmente legata (si veda E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 176: «La Brizio, quando l'ho conosciuta, era isolata nel mondo accademico: forse unico suo interlocutore era il prof. G. Neri, di letteratura francese» – l'indicazione di un'iniziale diversa per il nome è evidentemente dovuta a un refuso –; della stima del Prof. Neri per la Brizio ho avuto conferma da Enrico Castelnuovo in occasione di un'intervista a me rilasciata nel luglio 2008); si veda FBD Milano, UA 78: «Ferdinando Neri». Articoli commemorativi, 1954-1964.

⁸² ASUT, VII 67, pp. 255-256: «Il Prof. Bendinelli, dopo avere espresso il proprio rammarico per la cessazione dall'insegnamento della *Storia dell'Arte* per parte del Prof. Venturi, dichiara che egli non è completamente favorevole alla soppressione della *Storia dell'Arte* fra gli insegnamenti di ruolo; e vorrebbe almeno qualche affidamento per l'avvenire di tale insegnamento. S. E. Farinelli accetta invece senza riserve la proposta del Preside e sostiene l'opportunità del passaggio della Letteratura inglese fra le materie di ruolo. Anche il Sen. Cian si dichiara favorevole a tale passaggio; e il prof. Debenedetti accenna alla lunga preparazione ed al valore di non pochi cultori italiani di Letteratura inglese. Il prof. Faggi attribuisce per contro molta importanza all'insegnamento di *Storia dell'Arte* e non è propenso alla sua sostituzione. Il prof. Rostagni riconosce le ragioni che stanno a favore della *Letteratura inglese*, ma desidererebbe che esse non ridondassero a danno di un altro insegnamento importante come è quello di *Storia dell'Arte*. Per questa considerazione, e su proposta dei proff. Lemmi e Bendinelli, la Facoltà si impegna – nei limiti del possibile – di restituire in avvenire alla dignità di materia di ruolo l'insegnamento della *Storia dell'Arte*. Chiusa la discussione, il Preside mette ai voti la proposta che la *Letteratura inglese* passi fra le materie di ruolo, e la *Storia dell'Arte* fra le materie per incarico». La proposta fu approvata con 11 voti favorevoli su 15 votanti. Per tutti i docenti nominati si veda *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit.

⁸³ ASUT, VII 67, pp. 257-258: «*Incarichi. Storia dell'Arte* - Il Preside esprime il parere che convenga provvedere subito all'incarico per questo importante insegnamento; e ritiene che per il prossimo anno accademico 1932-33-XI, tale incarico possa essere affidato alla Sig.^{na} Anna Maria Brizio, libera docente di Storia dell'Arte medioevale e moderna. Il prof. Bendinelli sarebbe propenso a rinviare ogni decisione in merito all'assegnazione di tale incarico. Il prof. Pastore si esprime molto favorevolmente nei riguardi della capacità e attività didattica della Sig.^{na} Brizio». La proposta fu approvata con 14 voti favorevoli su 15 votanti. Si veda anche B. BONGIOVANNI, *L'età del fascismo*, pp. 145-164, in partic. p. 156: «L'insegnamento di Storia dell'arte tenuto da Lionello Venturi, decaduto per non aver giurato, fu comunque coperto con un incarico assegnato ad Anna Maria Brizio. Una donna, in una facoltà così femminile per quel che riguardava il corpo studentesco, entrò dunque, in questa non fausta circostanza, nel corpo docente». Il corso dell'a.a. 1932-33, finalmente ufficiale, si teneva il giovedì, il venerdì e il sabato alle 18, sempre nella «storica» aula X (si veda l'*Annuario della R. Università di Torino*, 1932-1933, Torino, Stab. Tip. Villarboito F. & figli, 1933, p.

direttrice dell'Istituto di Storia dell'arte, sempre su proposta del Prof. Neri, che fino a quel momento aveva provvisoriamente sostituito nell'incarico il Venturi ormai esule.⁸⁴

Sul fronte dell'università, dunque, la Brizio si era trovata ben presto a portare avanti la battaglia da sola. In una lettera al "Maestro", Adolfo, riconosceva una linea di continuità col magistero di suo figlio, e insieme confessava tutta la propria inadeguatezza:

Anch'io cerco di tener alta la bandiera il più possibile e di far del mio meglio sia per la rivista, sia all'Università – dove, se non con ugual voce, almeno cerco di continuare la stessa tradizione di pensiero... Manca però qualcosa! E come lo sento!⁸⁵

L'allontanamento di Lionello Venturi dalla realtà torinese non aveva, tuttavia, impedito alla Brizio di mantenere i contatti col Professore: sia tramite il dialogo epistolare, sia per mezzo di periodici incontri. Il fatto aveva, naturalmente, destato sospetti nei corpi di vigilanza del regime fascista, che si era fatto ancor più agguerrito contro eventuali esponenti avversi o semplicemente non conciscenti.⁸⁶ Lionello era ormai classificato come «noto antifascista», e tenuto d'occhio in modo speciale, come testimoniano i suoi

374); in continuità con il primo corso tenuto dalla Brizio, metteva a tema la pittura veneziana della seconda metà del Cinquecento e la pittura di El Greco, come si evince dalla *Relazione sull'attività dell'Istituto di Storia dell'Arte* in quell'anno stilata da Ferdinando Neri: «Di particolare cura è stata fatta oggetto la collezione di fotografie, già piuttosto ricca. Negli acquisti si sono seguiti i seguenti criteri: documentazione fotografica il più possibile completa degli argomenti svolti durante il corso (per il 1932-33 la pittura veneziana fra il 1550-75 circa [...] e la pittura del Greco)» (F. NERI, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna nella R. Università di Torino durante l'anno 1932-33*, riportata in M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, cit., pp. 48-49). La Brizio aveva mostrato di voler approfondire lo studio di El Greco già in una lettera ad Adolfo del '29: «avrei intenzione di accingermi, dopo Paolo, a studiare il Greco, che presenta una personalità per me affascinante e una quantità di problemi che mi attirano per la loro modernità e difficoltà di soluzione» (lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 10 agosto 1929, da Sale d'Alessandria); si veda anche l'articolo sull'artista pubblicato dalla studiosa sul primo numero de «L'Arte» del 1932 (A. M. BRIZIO, *Il Greco a Venezia*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 1, pp. 51-69).

⁸⁴ ASUT, VII 67, p. 319; F. NERI, *Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna*, cit., pp. 48-49: nella sua relazione il Prof. Neri affermava che «L'opera dell'insegnante incaricata, prof. Anna Maria Brizio, si è rivelata intelligente, solerte e utile» (Ivi, p. 49); E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 489. La totale sostituzione del Venturi da parte della Brizio non era stata da tutti accolta di buon grado; si veda in proposito il commento di Guido Lodovico Luzzatto, riportato da Mimma Lamberti a riguardo dell'intransigenza del critico rispetto al regime: «Una traccia di questo dissenso, a margine del rifiuto del giuramento al regime che accomunò al padre di Luzzatto, com'è noto, Lionello Venturi, può trovarsi in un accenno alle sorti della cattedra torinese di storia dell'arte, insolitamente malevolo: "I quindici, sedici sacrificati sono abbandonati al loro destino e i giovani seguono l'allettamento, l'esempio: occupano i posti dei loro maestri, dei quali hanno condiviso le idee (o trasferimento da Pisa a Torino!) e nessuno trova a ridere"» (M. M. LAMBERTI, *Introduzione*, in G. L. LUZZATTO, *Scritti d'arte*, cit., p. 8, nota 2; il passo è tratto da G. L. LUZZATTO, *L'ultima: il giuramento* [1932], in Idem, *Scritti politici. Socialismo, antifascismo*, a cura di A. Cavaglioni e E. Tedeschi, Milano, Franco Angeli, 1996, p. 101).

⁸⁵ Si veda la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 17 dicembre 1932, da Torino.

⁸⁶ Si veda in particolare M. FRANZINELLI, *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

fascicoli personali conservati presso l'Archivio Centrale di Stato, sia tra i documenti del Casellario Politico Centrale sia tra quelli della Polizia Politica;⁸⁷ di conseguenza chiunque tenesse un filo diretto con lui era automaticamente sospettato di militare nelle file dell'antifascismo: così era accaduto per la Brizio e per altri ex-allievi del Venturi, come l'Argan o Mario Soldati, che pure aveva anche altri legami sospetti.⁸⁸ Per quanto l'Argan ricordi, tra i nomi degli appartenenti al «piccolo gruppo di antifascisti» da lui frequentato, anche quello della Brizio, non risulta che la studiosa si sia impegnata in attività di esplicita propaganda contro il regime, sebbene la sua posizione fosse libertaria e dissenziente: soprattutto dal punto di vista culturale, come avremo modo di verificare trattando della stesura della prima edizione di *Ottocento Novecento*.⁸⁹ In ogni caso materia principale del carteggio di Lionello con la Brizio, trattenuto in copia dalla Polizia Politica, era la rivista «L'Arte», fin dal primo numero del '30 oggetto di un radicale cambio di impostazione che vedeva entrambi gli studiosi protagonisti: l'uno – già dal '26 “Gerente responsabile” e poi “Capo Redattore Responsabile” – promosso a condirettore accanto al padre, e l'altra come redattrice e curatrice della *Bibliografia dell'arte italiana*.⁹⁰

⁸⁷ ACS, MI, DGPS, DAGR, CPC, busta 5357; ACS, MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419; vedi anche *Appendice documentaria*, VIII. I documenti del fascicolo personale relativo a Lionello Venturi creato nel Casellario Politico Centrale sono stati già più volte consultati e citati (si veda ad esempio H. GOETZ, *Il giuramento rifiutato*, cit., pp. 163-164; E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 489; G. BOATTI, *Preferirei di no*, cit., pp. 168-176); non così quelli raccolti nella sua cartella personale dalla Polizia Politica, che venivano solo in parte trasmessi in copia al Casellario «per opportuna conoscenza». In realtà si tratta, come si vede, del materiale di due diverse Divisioni entrambe facenti capo al Ministero dell'Interno. Per maggiori chiarificazioni si veda M. FRANZINELLI, *Introduzione*, in Idem, *I tentacoli dell'Ovra*, cit., in partic. p. XVI, ove si elencano i tre tipi di fascicoli personali utilizzati dalla polizia politica: fascicoli dei sovversivi, dei sorvegliati e degli informatori; si riportano stralci della descrizione dei primi due tipi: «*Fascicoli dei sovversivi*. Affluivano al Casellario politico centrale relazioni di prefetture e questure su cittadini vigilati per motivi politici; il materiale veniva ordinato in fascicoli nominativi, aggiornati mensilmente con una varietà di documenti [...]. *Fascicoli dei sorvegliati*. Approntati dal 1927 presso la Divisione polizia politica con le segnalazioni di natura riservata su cittadini indiziati di antifascismo o comunque di attività illecite. Gli incarti del cosiddetto “fondo verde” (dal colore della sovracoperta) erano intestati a oppositori ma anche a esponenti del regime (sospettati di affarismo o di frondismo) e pure a confidenti della polizia essi stessi oggetto di spionaggio».

⁸⁸ Per la Brizio si veda ACS, MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 191 (vedi anche *Appendice documentaria*, VIII); per Argan ACS, MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 44; per Mario Soldati Ivi, busta 1282, e ACS, MI, DGPS, DAGR, CPC, busta 4860; riguardo a Soldati era segnalato come sospetto, fra gli altri, il suo rapporto con Mario Bonfantini (1904-1978), intellettuale poliedrico e futuro docente universitario, che si era anch'egli laureato in Lettere presso l'Università di Torino. Come si può vedere Soldati, alla stregua di Venturi, era considerato un sovversivo, essendo come lui schedato nel Casellario Politico Centrale; la Brizio e Argan, invece, erano semplicemente dei “sorvegliati”.

⁸⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit. Si veda R. BOSSAGLIA, *Parlando con Argan*, cit., pp. 31-32, ma si veda anche E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 489, ove l'autore afferma della Brizio: «La sua vicinanza con Venturi e il suo antifascismo che la collocavano “nel novero dei sovversivi” ne fecero una sorvegliata speciale» (si fa qui riferimento a due note contenute nel già citato fascicolo personale di Lionello Venturi del Casellario Politico Centrale).

⁹⁰ Si veda «L'Arte», XXIX, 1926, 3, ove per la prima volta compare la scritta “Lionello Venturi, Gerente responsabile”, mentre a partire dal numero successivo lo studioso diviene “Capo Redattore Responsabile”

Ciò che caratterizzava in modo più vistoso l'apporto che Lionello intendeva dare alla rivista, nata nel 1898 sulle ceneri de «L'Archivio Storico dell'Arte» grazie all'iniziativa di Adolfo Venturi,⁹¹ era certamente la sua volontà di svecchiarla, tanto nella forma quanto nei contenuti. Così, negli anni della condirezione dei due Venturi, «L'Arte» fu protagonista di una vera e propria “virata” in senso contemporaneo, dentro un orizzonte di internazionalità e nella volontà di un'apertura incondizionata:⁹² niente più grande formato, bensì un formato esemplato su quello dell'*Art in America*;⁹³ stampa su carta opaca, tranne che per le illustrazioni, «riprodotte su carta spessa e lucida»;⁹⁴ grafica più sobria; nuovo spazio dato all'attualità, al dibattito e alla critica, sia nelle sue tendenze più moderne sia nelle sue voci passate;⁹⁵ e poi il nuovo inserimento di studi su personalità e temi legati all'arte

(«L'Arte», XXIX, 1926, 4); nel frontespizio del primo numero del 1930, invece, si trova scritto “Adolfo e Lionello Venturi, Direttori” («L'Arte», XXXIII, 1930, 1). In realtà, come ci informa Mimma Lamberti, «Lionello [...] sembra prendere progressivamente le redini della rivista “L'Arte”, delle cui vicende redazionali si occupava fattivamente già dal 1913, correggendo bozze, emendando testi di collaboratori, risolvendo mille questioni concrete, dai ritardi della tipografia alla composizione dei numeri» (M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi: il programma della nuova serie de “L'Arte”*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, cit., p. 62): sono i compiti dei quali, dal '30, si occuperà la Brizio. La studiosa, nel suo articolo dedicato ad Adolfo Venturi pubblicato nel '69 sulla «Revue de l'art», sottolineava, dopo aver osservato gli onori tributati dal regime fascista ad Adolfo, che «Ces honneurs, qu'il accepta sans s'opposer au régime, entraînent des erreurs de jugement de la part d'observateurs malveillants; je voudrais cependant faire remarquer que c'est précisément vers cette époque – en 1930 – qu'Adolfo Venturi prit avec lui, à la direction de la revue *L'Arte*, son fils Lionello qui avait déjà alors pris une position nettement antifasciste [...]» (A. M. BRIZIO, *Adolfo Venturi, 1856-1941*, cit., p. 80).

⁹¹ G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 140-143; «L'Archivio Storico dell'Arte» nasceva, invece, nel 1888, e ne era direttore sempre Adolfo Venturi, assieme a Domenico Gnoli (Ivi, pp. 75-79).

⁹² Si veda M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., pp. 60-66, ove la studiosa ha trattato distesamente del rinnovamento della rivista «L'Arte», messo in atto soprattutto in accordo al progetto di Lionello. Si veda in particolare la nota *Ai lettori*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, p. 2, qui riprodotta (Ivi, pp. 65-66); firmata «L'Arte», mostra l'impronta evidente di Lionello. Vi si afferma, a proposito di apertura universale, «con gobettiana utopia» (Ivi, p. 63): «Tutte le tendenze critiche, tutte le idee esperte troveranno ne L'Arte un'accoglienza amichevole, perchè desideriamo di offrire agli studiosi italiani e stranieri una libera palestra per la ricerca del vero». Si veda anche M. C. MAIOCCHI, «*Parigi amica*», 1930, cit., pp. 192-197, e M. CORRADINI, *Dalla classicità alla contemporaneità, dalla storia alla critica: da “L'Arte” a “Commentari”*, in *Da Cézanne all'arte astratta*, cit., pp. 153-156.

⁹³ Così auspicava Lionello in una lettera inviata al padre il 12 agosto [1929], da Sestri Levante (riportata in M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., pp. 64-65, e in A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 51); il formato de «L'Arte» della nuova serie è in effetti identico a quello che aveva la rivista «Art in America» in quegli anni.

⁹⁴ *Ai lettori*, cit.

⁹⁵ Si veda M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., in partic. p. 62; si presenta di seguito una rassegna degli articoli che rispondevano nei fatti al desiderio di Lionello di «Sviluppare le discussioni di metodo e di storia della critica» (lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 12 agosto [1929], cit.), o che mostravano scorci della vita artistica del tempo: M. PITTALUGA, *La critica e i valori romantici di Masaccio*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 139-164; G. C. ARGAN, *Andrea Palladio e la critica neo-classica*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 327-346; L. ROMANO, *La scuola di Casorati*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 379-383; L. VENTURI, *Divagazioni sulle mostre di Venezia e di Monza, con la risposta ad Ojetti*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 396-405; G. C. ARGAN, *Il pensiero critico di Antonio da Sant'Elia*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 5, pp. 491-498; M. L. GENGARO, *Della polemica Rio-Rumohr sul valore dell'arte cristiana*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 4, pp. 351-354; G. L. LUZZATTO, *Julius Meier-Graefe*,

dell'Ottocento e del Novecento, trattati alla stregua degli argomenti d'arte antica, e di articoli scritti da artisti viventi (si ricorda in particolare «La pagina dell'artista», sorta di rubrica che pure contò i due soli interventi di Francesco Menzio e Filippo de Pisis).⁹⁶

Un'ulteriore, importante innovazione era la sostituzione dell'antico bollettino bibliografico con la nuova rubrica dal titolo *Bibliografia dell'arte italiana*: nel progetto di Lionello doveva trattarsi sì di un bollettino bibliografico, ma «oggettivo, espositivo, completo, esclusivo per *l'arte italiana*, così da dare la possibilità di leggere *soltanto* L'Arte per conoscere tutto ciò che nel mondo si pubblica sull'arte italiana». Lo scopo era quello di fornire un'«informazione completa per studiosi, collezionisti e mercanti».⁹⁷ Per questo

cit.; Idem, *Gli scritti d'arte di Max Liebermann*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 4, pp. 284-295; L. VENTURI, *Croce e le arti figurative*, cit.; G. PRICE-JONES, *Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 5, pp. 365-380; M. L. GENGARO, *Orientamento della critica d'arte nel secolo ventesimo*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 2, pp. 97-117; G. PRICE-JONES, *Roger Fry e la critica inglese contemporanea*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935-XIV, 6, pp. 480-490. Si segnala, inoltre, la comparsa – a partire dal 1930 – degli indici, che comprendevano, oltre alle voci tradizionali (autori, artisti e critici e luoghi) la voce piuttosto singolare *Alcuni motivi critici*; si veda l'osservazione di Mimma Lamberti circa l'indice tematico dell'anno 1930: «Che la chiave di lettura debba essere questa, di un'inserzione della contemporaneità e dei suoi problemi nella revisione della disciplina, lo ribadisce l'indice tematico dei fascicoli del 1930, dove l'articolo di Menzio è rubricato sotto la voce “Cosmopolitismo artistico” e il vivace resoconto di Lalla Romano dalla scuola torinese di Casorati appare sotto la dizione “Educazione artistica”» (M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., p. 62, con riferimento a *Indici*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 6, p. 606).

⁹⁶ F. MENZIO, *La pagina dell'artista*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 206-209; F. DE PISIS, *La pagina dell'artista. Confessioni*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 3, pp. 232-243; continuava la serie l'articolo di Gino Severini, pubblicato in due parti su due numeri successivi: G. SEVERINI, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 5, pp. 415-436 e 6, pp. 486-505. Si veda anche M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 273, nota 1: «Con la testimonianza di Menzio avrebbe dovuto aver inizio una rubrica tenuta dagli artisti, che non ebbe invece più seguito; e che la scelta sia caduta proprio su un pittore schivo e semplice (ci riferiamo alla personalità umana e non alla qualità del lavoro pittorico) come Menzio, non può non fare pensare ad una predilezione del Venturi per queste doti, riscontrabili anche nella stesura dell'articolo, che sembravano incarnare l'ideale del “nuovo primitivismo”, artistico ed etico ad un tempo, vagheggiato in sede estetica dal nostro». Si legga, a conferma di ciò, la breve nota posta come premessa all'articolo di Menzio, in cui ancora una volta dietro la firma «L'Arte» si profilava in modo chiaro la figura di Lionello Venturi: «Bisogna che pubblico e critici s'inducano a capire prima di giudicare, ad ascoltare prima di discorrere. Per cominciare, le parole di un artista autentico, Francesco Menzio, dette com'egli può, faticosamente cercando la sua strada ideale, debbono essere ascoltate. E tanto peggio pei sordi» (L'ARTE, in F. MENZIO, *La pagina dell'artista*, cit., p. 206); si consideri anche, per confronto, la nota che introduce, quasi a mo' di giustificazione, l'articolo citato sopra di Gino Severini, questa volta firmata da Lionello: «Ai lettori de *L'Arte* presentiamo le riflessioni di Gino Severini, come un documento obiettivo e preciso della vita artistica degli ultimi venticinque anni. Disordinata, torbida, eppure ideale ed europea, quella vita deve essere conosciuta, perché è la nostra tradizione vivente. In essa, vicino alle idee felici e necessarie, sono gli errori: ma anche gli errori hanno il loro valore, non rispetto al giudizio critico, ma rispetto all'atteggiamento sentimentale dell'artista. Il Severini li ha sofferti con tanto ingenuo ardore, con tanto disinteresse, e con tanta fede ha aspirato a un ideale elevato ed armonico, che ha saputo costruire la sua vita e la sua arte anche sul terreno più infido, onde tutti gli debbono rispetto e ammirazione» (L. VENTURI, in G. SEVERINI, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, cit., p. 415). L'interruzione di questo “esperimento” è legata da Giacomo Agosti alla partenza di Lionello per la Francia (*Archivio di Adolfo Venturi 3*, cit., pp. 114-115).

⁹⁷ Lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 12 agosto [1929], cit. Si veda, per confronto, quanto scritto nella già citata nota *Ai lettori*, nel primo numero de «L'Arte» del 1930: «Per appagare un desiderio espresso da molti anni invano, abbiamo creato con particolare cura una nuova organizzazione che ci mette in

incarico il Venturi junior aveva pensato alla Brizio, intravedendone le qualità adatte, e si era procurato un nuovo assistente, Aldo Bertini, in modo da consentire alla sua ex-allieva di «dedicare mezza giornata alla redazione de L'Arte, continuativamente».⁹⁸

Il compito, assolto dalla Brizio con l'estremo rigore che le era proprio fino all'ultimo numero del 1935, era effettivamente oneroso, comportando, com'è ovvio, la lettura e la recensione di un numero davvero elevato di libri e articoli sull'arte italiana in vista della pubblicazione con scadenza bimestrale; il bollettino, fra l'altro, aspirava realmente alla completezza, comprendendo una parte riservata a "Metodologia, critica, opere generali" e una dedicata a "Musei, raccolte, esposizioni, vendite", e spaziando dal Medioevo fino all'Otto e Novecento – da questo lavoro, come si vedrà, la Brizio trarrà molti spunti di riflessione poi ripresi nell'ambito della stesura di *Ottocento Novecento* –.⁹⁹ Nelle sue lettere ad Adolfo, che restava pur sempre condirettore della rivista e che, anni addietro, era stato a sua volta responsabile di un bollettino bibliografico, quello della «Rivista Storica Italiana»,¹⁰⁰ la studiosa non aveva fatto mistero della propria fatica, ora con espressione

grado di offrire ai lettori un repertorio bibliografico completo, così che sulla nostra sola rivista si possa seguire l'intero movimento mondiale negli studi di storia dell'arte italiana» (*Ai lettori*, cit.).

⁹⁸ Lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 2 agosto 1929, da Courmayeur. Si veda inoltre, ancora una volta, la nota *Ai lettori*, cit.: «La signorina dott. Brizio si è assunta la responsabilità di tale lavoro; e chi ha letto i suoi articoli su Paolo Veronese e su alcuni pittori del Piemonte, sa ch'ella ha una solida preparazione teorica e pratica, di metodo e di conoscenza diretta dell'arte, accompagnata da una assoluta obiettività di giudizio». Si vedano anche due lettere della Brizio ad Adolfo dell'ottobre del '29, a testimonianza del precoce coinvolgimento della studiosa nel complesso delle questioni redazionali legate a «L'Arte» nella sua nuova veste, dagli aspetti tipografici alla compilazione del bollettino: «Io mi sono già accinta al lavoro di spoglio delle riviste e bollettino bibliografico. In questi giorni ho un mondo di lavoro» (lettera del 16 ottobre 1929, [da Torino]); «alacramente procede il lavoro di preparazione dell'Arte rinnovata. A giorni avremo tutte le prove di tipografia (copertina, manifesto-réclame, indirizzo ai lettori, stampa clichè) e gliene manderò campione» (lettera del 28 ottobre 1929, [da Torino]).

⁹⁹ Si osservi, in linea generale, l'attenzione data dalla studiosa alle Biennali veneziane e alle Quadriennali romane di quegli anni, oggetti di brevi rassegne stampa; ai volumi della collana «Arte moderna italiana» diretta da Scheiwiler, puntualmente recensiti, e alle problematiche riguardanti l'architettura moderna, seguite con particolare interesse.

Gli studiosi concordano nella positività del giudizio sul lavoro compiuto dalla Brizio per il bollettino; si veda ad esempio quanto affermato da Giacomo Agosti: «la Brizio curò un notiziario bibliografico condotto in maniera sempre più sistematica fino a farne una sorta di imparziale – e impeccabile – anticipazione dei repertori di letteratura artistica ancora oggi in vigore» (*Archivio di Adolfo Venturi* 3, cit., p. 117), e da Enrico Castelnuovo: «Allieva di Lionello Venturi, assidua collaboratrice e redattrice (1930-1938) de "L'Arte" di cui tenne dal 1930 in modo esemplare la rubrica bibliografica sull'arte italiana» (E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 489). Si noti che, a partire dal primo numero del 1932, la Brizio si era potuta avvalere di tre collaboratori nella stesura della *Bibliografia dell'arte italiana*: Jolán Balogh per le pubblicazioni in lingua ungherese, Paul Ettinger per le pubblicazioni in lingua russa e Jozef Duverger per le pubblicazioni in lingua fiammingo-olandese; ciò «Per offrire ai lettori tutti i risultati degli studi sull'arte italiana, anche quelli pubblicati in lingue poco conosciute» (*Bibliografia dell'arte italiana*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 1, p. 70).

¹⁰⁰ *Archivio di Adolfo Venturi I. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990, p. 45.

diretta ora con tono ironico;¹⁰¹ insieme, in risposta a una lettera del “Maestro” che evidentemente la spronava a una presa di posizione più netta nella stesura delle recensioni, aveva voluto rimarcare la propria fedeltà al progetto iniziale pattuito con Lionello, quello di un’«assoluta obiettività di giudizio» che consentisse, fra l’altro, di «non isolare L’Arte»¹⁰² – un rischio corso, anni addietro, con il ben più agguerrito bollettino longhiano.¹⁰³

Del resto, che la rivista potesse essere al centro di una rete di relazioni con studiosi sia italiani che stranieri era stata, comprensibilmente, preoccupazione immediata della neo-redattrice, che partecipava dell’entusiasmo rinnovatore del “Professore”, Lionello, come traspare da una lettera ad Adolfo dell’ottobre del ’29:

So che il Professore ha scritto per invitarli a collaborare al primo numero a Longhi, Berenson, Marangoni, Mariani e Pacchioni e che ha pregato Lei d’invitare Toesca. Ne uscirebbe una vera lega, impersonale e scientifica, della critica italiana! Benissimo!¹⁰⁴

Il Fondo Brizio dell’Università milanese ci ha restituito le voci di diversi collaboratori, tra i quali si citano qui Anna Maria Francini Ciaranfi, Werner Haftmann, Giulio Lorenzetti, Sergio Ortolani, Rodolfo Pallucchini, Andrea Pigler, Mary Pittaluga, Gwilym Price-Jones,

¹⁰¹ Si vedano le lettere della Brizio ad Adolfo Venturi dell’8 febbraio 1932, [da Sale d’Alessandria]: «Per la mia bibliografia ho cercato di lavorare il più e il meglio possibile, sebbene qualche volta, in questo tempo, il lavoro mi sia costato uno sforzo di volontà», e del 16 marzo 1932: «Infine ieri ho ricevuto il Suo pacco di libri e La ringrazio. Ne ho una pila sul tavolo! Infaticabilmente rosicchio il mucchio, e incessantemente questo si rinnova!».

¹⁰² Vedi la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 13 gennaio 1932: «[...] mi propongo come *programma* di fare nude e semplici relazioni, e non recensioni, dei vari scritti, esponendo semplicemente le opinioni degli autori, senza impegno della mia partecipazione. Questo era il piano fatto col prof. Lionello. Spiace forse al Suo spirito battagliero? Ma forse è opportuno per non isolare L’Arte e poter ottenere un invio regolare delle pubblicazioni da parte degli editori».

¹⁰³ Roberto Longhi si era occupato del bollettino bibliografico de «L’Arte» dal 1916 al 1920; la sua collaborazione, come sottolinea Giacomo Agosti, «fruttò a Venturi, per il temperamento del redattore, aperti rimproveri e manifestazioni di disistima in via epistolare» (*Archivio di Adolfo Venturi* 3, cit., p. 115; si veda anche Ivi, p. 116, ove si ricordano le «innovazioni dovute alla gestione longhiana» del bollettino, con «ripartizioni sempre più elaborate», e nella fattispecie «una “partizione storica” degli argomenti» che li suddivideva per stili in ordine cronologico). Dopo Longhi e prima della Brizio il bollettino era stato curato da Vincenzo Golzio, «almeno per le annate dal 1924 al 1927» (Ivi, p. 117).

¹⁰⁴ Vedi la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 28 ottobre 1929, da Torino; la Dalai ha notato che la Brizio nomina sempre Lionello come il “Professore”, mentre si rivolge ad Adolfo chiamandolo “Maestro”: «è evidente, quindi, la diversità dei due rapporti» (M. DALAI EMILIANI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 43).

Giulia Sinibaldi, Pietro Toesca;¹⁰⁵ molti altri nomi emergono dal carteggio tra la Brizio e il Venturi senior.¹⁰⁶

Tra il bollettino bibliografico e l'attività di redattrice generale quello per «L'Arte» era un impegno che comportava per la Brizio un'attività a pieno ritmo: non certo l'unico, secondo l'immagine che Lionello sembrava prospettare nella lettera scritta al padre con il suo «programmino dettagliato»¹⁰⁷ per «L'Arte» nuova,¹⁰⁸ eppure la studiosa vi si era dedicata con tale completa dedizione da far dire, più tardi, ad Adolfo: «E sempre ho vantato l'opera Sua di direttrice, più che di redattrice».¹⁰⁹ In effetti il ruolo di responsabilità rispetto alla rivista era vissuto dalla Brizio in modo tutt'altro che asettico, se proprio dalla stesura delle sue recensioni “imparziali” era nato nella studiosa il desiderio di creare una nuova rubrica «per discutere certi piccoli (e grandi) concetti di critica»:¹¹⁰ un progetto mai concretizzato nella sua forma particolare, anche se in piena linea con l'orientamento de «L'Arte» negli anni della condirezione di Adolfo e Lionello. Non è possibile scindere, in questo coinvolgimento operoso, la ragione affettiva da quella ideale: non si può, cioè, dimenticare il legame che univa la Brizio ai due Venturi, unito in lei al desiderio di offrire il proprio contributo agli studi storico-artistici.

Delle diverse occasioni di incontro tra i due direttori e la redattrice – per lo più in luoghi di confine come imponeva, dal '32, l'esilio forzato di Lionello – è rimasta traccia nei

¹⁰⁵ Si vedano, presso FBD Milano, le UA 205, 220, 232, 256, 257, 266, 268, 271, 295 e 306.

¹⁰⁶ Si citano, fra gli altri, i nomi di Giulio Ansaldo, Luisa Becherucci, Aldo Bertini, Cesare Brandi, Paolo D'Ancona, Silvia De Vito Battaglia, Antony De Witt, Maria Luisa Gengaro, Ervin Ibl, Vittorio Moschini, Armando Ottaviano Quintavalle.

¹⁰⁷ Si veda la lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 2 agosto 1929, cit.

¹⁰⁸ «In una lettera iniziante la nuova serie noi potremmo dire come la sig.^{na} Brizio dedicherà la sua vita di studiosa al bollettino bibliografico» (si veda la lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 12 agosto [1929], cit.).

¹⁰⁹ Si veda la lettera di Adolfo Venturi alla Brizio del 9 giugno 1938, da Roma (le lettere di Adolfo Venturi alla Brizio, ove non diversamente specificato, sono conservate presso il Fondo Brizio milanese, UA 313: d'ora in poi se ne ometterà l'indicazione).

¹¹⁰ «Mi piacerebbe fare ne L'Arte una rubrica (non fissa, a intermittenza) “Chiarificazione di singoli problemi” (non così il titolo, solo per ricordare con un simbolo quello che ho in testa) per discutere certi piccoli (e grandi) concetti di critica, concetti che possono interessare gli specialisti, un lavoro di perfezionamento insomma degli strumenti di storia critica dell'arte; tutti problemi particolari originati p. es. dalla lettura di un libro, da una discussione, da un giudizio singolo ecc. (uso per es. la discussione di Croce sul concetto di *borghesia* [...]). Sono idee che mi nascono quando faccio recensioni o letture o discussioni» (il passo è tratto da una nota manoscritta della Brizio conservata presso il Fondo Brizio di Sale, e riportata in A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., pp. 52-53; la nota non è datata ma è collocabile sicuramente non prima del 1929, anno d'inizio del pieno coinvolgimento della studiosa con la redazione de «L'Arte», essendo stata scritta sul retro della brutta copia di una recensione uscita sull'ultimo numero de «L'Arte» di quello stesso anno: si rimanda alla nota 18 del capitolo seguente; vedi anche *Appendice documentaria*, VI e VII).

carteggi:¹¹¹ quello tra padre e figlio e quello tra Adolfo e la Brizio, conservati nei rispettivi archivi personali, ma anche quello tra Lionello e la Brizio, pervenutoci fortunatamente a motivo della revisione della posta cui entrambi gli studiosi, come già visto, erano soggetti.¹¹² Possiamo soltanto immaginare il tenore delle discussioni dai pochi accenni contenuti nelle lettere, ma di sicuro la Brizio si era trovata più volte a dover mediare tra i suoi due ex-docenti, e in particolare tra l'impostazione più storico-filologica di Adolfo e quella critico-estetica, e tutta orientata al moderno, di Lionello.¹¹³ Fino a quel momento la rivista aveva accolto ben pochi articoli che sconfinassero oltre il limite temporale dell'arte "moderna" intesa in senso universitario, come aveva notato polemicamente Ojetti già nel 1920;¹¹⁴ basta uno sguardo agli indici per rendersene conto: si vedano specialmente, per notare il contrasto con quanto avverrà l'anno seguente, i numeri del '29, nei quali solo

¹¹¹ Si veda, ad esempio, la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi dell'11 aprile 1932: «Ho ricevuto una lettera del professore in cui mi conferma che sarà a Mentone verso il 20 fino al 25 e mi dice che sarebbe molto contento che io gli portassi i Suoi desiderata circa *L'Arte* (si vede che egli non sa ancora della Sua intenzione di andarlo a trovare). Quindi il mio desiderio sarebbe o di vederLa prima o di andare insieme per fare direttamente consiglio a tre». Si veda anche M. DALAI EMILIANI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., pp. 40-44, in partic. p. 42, e *Intervista a Marisa Dalai Emiliani*, a cura di V. Lattanzi e V. Padiglione, in «am», IV, 2006, 13, pp. 7-15, in partic. p. 9.

¹¹² Oltre ad alcune delle lettere di Lionello ad Adolfo conservate presso l'Archivio di Adolfo Venturi a Pisa, vi sono lettere riguardanti «*L'Arte*» anche tra i documenti dell'Archivio di Stato; si veda ad esempio la lettera di Lionello alla Brizio del 16 giugno 1935, da Parigi: «Cara Signorina, Le ho spedito ieri per espresso le bozze corrette dell'art. su Cézanne. Ho fatto fatica a correggerlo perché l'ho trovato pieno di piccoli errori insidiosi, e temo me ne siano sfuggiti: Le sarò grato se vorrà controllare bene le seconde bozze, ed eventualmente correggere ciò che mi sia sfuggito. Mi raccomando a Lei. [...] Spero di ricevere presto le bozze della bibliografia» (ACS, MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 191). Stranamente, invece, nel Fondo Brizio milanese non sono conservate che poche lettere, e tutte più tarde, di Lionello alla Brizio.

¹¹³ Si veda M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., p. 62: «La differenza tra i due progetti, la ricognizione storica intrapresa da Adolfo e l'interpretazione in sensibilità contemporanea proposta da Lionello, coesiste sino alla nuova serie de "*L'Arte*" quando il passaggio di responsabilità è totale, sia pure in forme di attento rispetto al lavoro del Maestro»: così, se il primo numero della nuova serie era in qualche modo sentito da Lionello come una creatura propria e della Brizio, lo studioso non mancava di sottoporlo al parere del padre: «Nel frattempo avrai anche ricevuto la mia risposta a Marinetti e a Ojetti, col nuovo fascicolo de *L'Arte*, sul quale la Brizio e io attendiamo il tuo giudizio» (lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 22 dicembre 1929).

¹¹⁴ Si veda l'osservazione di Ojetti parzialmente riportata in G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., p. 223 (tratta da *Commenti*, in «Dedalo», I, 1920, 2, p. 554), con riferimento al sottotitolo del periodico, «Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna»; il critico notava, ad ogni modo, anche la refrattarietà degli studiosi italiani ad occuparsi dell'arte contemporanea: «A voler esser proprio meticolosi, si potrebbe osservare che [*L'Arte*] ha interpretato il suo titolo troppo secondo il senso universitario della definizione "arte medioevale e moderna", nella quale come ognuno sa non entra l'arte contemporanea, e neanche quella del passato prossimo. Difatti *L'Arte* solo negli ultimi tempi ha accolto con larghezza studi d'arte seicentesca; e solo con rare punte è giunta al settecento; e non è andata più là. Sembra che per essa da allora in poi non esista più niente, e sarebbe deplorabile che, data la sua autorità anche all'estero, il suo silenzio contribuisse a confermare tale opinione. Ma si potrebbe ribattere che questo non è che una faccia della sua onestà di riassuntiva dello stato degli studi italiani, i quali all'arte contemporanea non sono mai giunti con solidità se non per opera sporadica di pochi».

l'articolo di Lionello su Manet – apparso sul numero di luglio-agosto – dava una rilevante avvisaglia del cambiamento che si sarebbe di lì a poco realizzato.¹¹⁵

Fin dal primo numero della nuova serie, infatti, emergeva con chiarezza l'affermazione decisa dell'interdipendenza ineludibile tra arte del passato e arte contemporanea, innanzitutto nel senso di una lettura di argomenti d'arte antica secondo una sensibilità moderna: il metodo mostrato da Lionello a questo riguardo nelle sue lezioni, come si è visto, era già stato accolto e declinato da alcuni suoi allievi nei loro primi lavori scientifici, e apparirà nuovamente applicato anche in alcuni articoli de «L'Arte» rinnovata – non si vuole, con ciò, ridurre la peculiarità e l'originalità di tali studi, ma semplicemente riconoscere in essi una matrice comune –.¹¹⁶ L'esplicitazione di questo principio, tuttavia (che la conoscenza dell'arte del proprio tempo poteva illuminare il giudizio su quella antica) sarebbe parsa forse straniante; perciò nella nota *Ai lettori* del primo numero della nuova serie si dichiarava, all'inverso, di non voler «perdere alcuna occasione per trarre dallo studio dell'arte antica motivo di orientamento nel gusto moderno»:¹¹⁷ ciò che lo stesso Lionello mostrava di aver fatto già ne *Il gusto dei primitivi*. Affiorava, così, nella sequenza dei suoi articoli, quasi tutti monografici, pubblicati su «L'Arte» tra il '29 e il '35, ma anche dai testi dei collaboratori che ne condividevano l'impostazione, una direttrice decisamente orientata verso la Francia, nuova patria dell'arte,¹¹⁸ e che trovava il suo apice

¹¹⁵ L. VENTURI, *Manet*, in «L'Arte», XXXII, 1929, 4, pp. 145-164; si tratta del primo saggio di tema contemporaneo firmato da Lionello apparso ne «L'Arte» (si vedano anche L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 98, e M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 272). In una lettera al padre scritta nel '28 Lionello aveva annunciato: «Inoltre, avendo veduto a Berlino una straordinaria mostra di Manet, con 96 pezzi, sta concretandosi un articolo su Manet che sarà l'inizio di una serie di articoli nei quali cercherò di portare un contributo d'idee italiane di critica all'arte francese» (lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 10 marzo 1928, da Torino; si veda ancora M. M. LAMBERTI, *Il debutto torinese dei Sei: problemi di etichetta*, in *I Sei Pittori di Torino. 1929-1931*, cit., pp. 43-45).

¹¹⁶ Si vedano, ad esempio, gli articoli di Mary Pittaluga e dell'Argan, apparsi nei primi numeri del 1930: M. PITTALUGA, *La critica e i valori romantici di Masaccio*, cit.; G. C. ARGAN, *Andrea Palladio e la critica neo-classica*, cit.; in quest'ultimo articolo l'autore attribuiva all'architetto una definizione della pittura di Paolo Veronese data dalla Brizio, sempre di memoria venturiana: «cromatismo tonale e decorazione pura» (Ivi, p. 341, con riferimento a A. M. BRIZIO, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, cit.). Argan si laureerà un anno più tardi, con Lionello, su Sebastiano Serlio (vedi M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 204); dalla tesi il giovane studioso trarrà un articolo pubblicato l'anno successivo su «L'Arte» (G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 3, pp. 183-199). Ma si ricordi che anche la Pittaluga si era laureata con il Venturi junior con una tesi su Fromentin e le origini della critica d'arte moderna, anch'essa pubblicata, a più riprese, su «L'Arte» negli anni 1917-1918 (M. PITTALUGA, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, in «L'Arte», XX, 1917, 1, pp. 1-18; 2-3, pp. 115-139; 4-5, pp. 240-258; 6, pp. 337-349; XXI, 1918, 1, pp. 5-25; 2-3, pp. 66-83; 4-5, pp. 145-189).

¹¹⁷ *Ai lettori*, cit.

¹¹⁸ Si veda E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 484: «La Francia del resto, quella della grande critica ottocentesca come quella della pittura degli Impressionisti, fu per lui, e sempre più divenne nel tempo, una seconda patria, in cui 'Parigi amica' assunse un ruolo sempre maggiore rispetto a 'Roma madre'». Si ricordino, però, anche gli articoli volti al modo tedesco di Guido Lodovico Luzzatto, già segnalati da Giacomo Agosti (*Archivio di Adolfo Venturi* 3, cit., p. 115): G. L. LUZZATTO, *Oskar Kokoschka*, in «L'Arte»,

nell'impressionismo inteso in senso storico ma, ancor più, come indicazione di una modalità schietta, genuina, sincera (insomma "primitiva") del fare arte: l'unica autentica forma di espressione artistica.¹¹⁹

Non pare casuale che gli ultimi due articoli pubblicati da Lionello su «L'Arte» in questa nuova serie siano proprio quelli dedicati all'impressionismo e a Cézanne letto in chiave impressionista, anche se non sappiamo come la sequenza sarebbe potuta proseguire, qualora la collaborazione dello studioso alla rivista non avesse subito una brusca interruzione per motivi sostanzialmente politici. Nel numero di luglio del 1935, infatti, si nota la scomparsa del nome di Lionello come direttore, e quindi il ritorno alla direzione unica di Adolfo, in concomitanza con l'apparire dell'anno fascista accanto alla data tradizionale:¹²⁰ lo scambio di lettere tra padre e figlio e con la Brizio lascia trasparire

XXXIV, 1931, 2, pp. 145-160, ora in Idem, *Scritti d'arte*, cit., pp. 105-111; Idem, *Julius Meier-Graefe*, cit.; Idem, *Gli scritti d'arte di Max Liebermann*, cit.; vedi anche *Appendice documentaria*, IX.b.

¹¹⁹ Si elencano, di seguito, gli articoli su argomenti d'arte contemporanea pubblicati da Lionello su «L'Arte» tra il '29 e il '35: L. VENTURI, *Manet*, cit.; Idem, *Arturo Martini*, XXXIII, 1930, 6, pp. 556-577; Idem, *Delacroix*, XXXIV, 1931, 1, pp. 49-81; Idem, *Picasso*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 2, pp. 120-140; Idem, *Utrillo*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 4, pp. 296-313; Idem, *Renoir*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 6, pp. 458-489; Idem, *Gauguin*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 2, pp. 136-166; Idem, *Daumier*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 5, pp. 384-413; Idem, *L'impressionismo*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 2, pp. 118-149; Idem, *Cézanne*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935-XIII, 4 e 5, pp. 298-324 e 383-415. Venturi aveva difeso la propria posizione critica e ne aveva ribadito i principi nella polemica con Ojetti, per la quale si rimanda alla nota 16 del capitolo precedente. Una sintonia con la linea venturiana appariva invece negli articoli di alcuni collaboratori: G. CHESSA, *Per Amedeo Modigliani*, cit., pp. 30-40 (nell'articolo erano pubblicate le opere di Modigliani appartenenti alla Collezione Gualino); P. D'ANCONA, *Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 3, pp. 257-264; M. BERTELLO PANCERA, *Note sull'arte di Henry Matisse*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 5, pp. 477-489; Eadem, *Per la critica di Corot*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 5, pp. 398-413; A. GALVANO, *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 4, pp. 318-331. Si veda anche *Appendice documentaria*, IX.a e IX.b.

¹²⁰ Si veda «L'Arte», XXXVIII, 1935-XIII, 4. La richiesta di inserire l'anno fascista era stata fatta presente dalla Brizio al Venturi in una lettera del 1933: «C'è qualcosa di molto importante riguardo a *L'Arte*. Ne scrissi prima al prof. Lionello come al maggiore interessato (a causa di ciò che si tratta) pregandolo di avvertire subito Lei. Egli preferisce – ricevo ora la sua risposta – che lo faccia io, ed eccomi qua. Dalla procura hanno telefonato in tipografia chiedendo perché mai sulla rivista, accanto a 1933, non si metta anno XI. I tipografi hanno risposto blandamente: perché la direzione non aveva dato nessun ordine. La procura ha insistito e di nuovo i tipografi hanno risposto che pensavano fosse una dimenticanza e che a luglio si sarebbe messo. Ma io che so, ho voluto avvertire della cosa il prof. Lionello, il quale come ben supponevo, non ne vuole assolutamente sapere. E data la sua precedente linea di condotta e la sua *inflessibile* coerenza, io so benissimo che nessuno riuscirà a fargli mutar parere. Neppure da mettercisi. E dal suo punto di vista è naturale che sia così. [...] E intanto mi rivolgo a Lei perché veda se è possibile ottenere dalle autorità superiori il permesso di uscire senza anno XI (e in tal caso mi è parso bene non avvertire le autorità locali perché, agendo di propria iniziativa, non si trovassero poi a dire un no troppo precipitato). Può darsi che venga concesso (La Critica ad esempio non l'ha). Altrimenti il prof. Lionello dice che l'unica soluzione è di sopprimere il suo nome di direttore. Ma questa soluzione a me pesa assai. Veda Lei se può far qualcosa (qualunque cosa, eccetto cercare di piegare il prof. Lionello, giacché son convinta che non riuscirebbe neppure Lei!)» (lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 28 maggio 1933, da Torino). Nelle lettere successive la Brizio annunciava di aver ottenuto il permesso di far uscire la rivista senza l'anno fascista: ma si trattava, come ormai sappiamo, di una soluzione provvisoria (si vedano, in particolare, le lettere del 9 giugno e del 13 luglio 1933, da Torino; vedi anche M. DALAI EMILIANI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 42).

motivazioni indicibili per l'eclissarsi del Venturi junior, che al contrario era entrato così decisamente, quasi con piglio rivoluzionario, nelle vicende redazionali de «L'Arte», a modificarne la struttura.¹²¹ Di più, sembrava che, con il suo allontanamento, la rivista fosse presto destinata a chiudere i battenti.¹²² La faccenda aveva tutte le connotazioni di una sconfitta, anche se la Brizio, in un espresso a Lionello che questi aveva in parte trascritto al padre (giudicando la lettera «molto bella»), mostrava di non vederla in questo modo:

Se una amputazione bisogna fare, che sia radicale. Si soffre una volta tanto. Dunque sottoscrivo, e non lascerò che i rimpianti vengano troppo a galla. Piuttosto Le dico, quello che si faceva con L'Arte e che le condizioni ci obbligano ora a sospendere, lo faremo per altre vie. Non devo pensare a Suo Padre perché per lui la cosa deve essere più dolorosa che per tutti. Ma gli dica che sarà continuato dai suoi scolari, perché, è inutile, tutte le cose vitali continuano e la sua è stata da tanti anni un'azione di una vitalità intensissima.¹²³

In realtà fu poi deciso che la rivista continuasse «in ogni modo»,¹²⁴ anche se a ben vedere non sarebbe più stata, quantomeno non come prima, strumento di un'azione realmente vitale. Fatte salve le apparenze grafiche e dimensionali, il periodico nel 1936 sembrava fare “un passo indietro”.¹²⁵ scomparivano gli articoli di attualità e di arte contemporanea; lo spazio dato alla critica appariva vistosamente limitato, e sempre più difficile e forzata l'individuazione, per l'indice tematico, di “alcuni motivi critici”; spariva anche la *Bibliografia dell'arte italiana*, sostituita da un *Bollettino bibliografico* puramente informativo, con semplici elenchi di testi e articoli. Che non si trattasse tanto di un “ritorno

¹²¹ Si vedano la lettera di Maria Perotti alla Brizio del 5 dicembre [1935]: «Il Maestro si domanda se, per i mutamenti che si approntano all'Arte, non sia del caso, nel primo numero del 1936, pubblicare una lettera del direttore ai lettori, con le spiegazioni necessarie», e in parallelo la lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 16 dicembre 1935: «Circa la lettera eventuale per i lettori de L'Arte, sono incerto. Forse, poiché non potresti dire tutta la verità, sarà meglio che tu non dica nulla. Ma fai come vuoi»; si veda anche M. CORRADINI, *Dalla classicità alla contemporaneità*, cit., pp. 156-157.

¹²² Si veda la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 19 agosto 1935, da Sale d'Alessandria: «ho pensato di mandarLe due specchietti riassuntivi dei bilanci de L'Arte: quelli degli anni scorsi e quello di quest'anno – SENZA il mio stipendio, in modo che serva, quest'ultimo, di base per i calcoli e le decisioni future. I miei progetti Ella li sa e li sa anche il prof. L. Ne discorrano insieme. E me ne scriva poi qualcosa. Tutti noi venturiani desideriamo la continuazione della rivista; e siamo disposti a sacrifici, io per prima a fare il più grosso».

¹²³ Si veda la lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi del 5 giugno 1935.

¹²⁴ Si veda la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 1 ottobre 1935, da Sale d'Alessandria: «E siccome la decisione è presa che per il 1936 L'ARTE in ogni modo continua, così io mi sono inchinata al desiderio riunito dei due direttori».

¹²⁵ Nonostante gli sforzi compiuti dalla Brizio: «Ma io spero ch'Ella mi riserberà qualche bella cosa per il fascicolo di gennaio; mi raccomando! La rivista non deve scadere! Ora più che mai sento la mia responsabilità di redattrice, perché mi pare che il prof. L. piglia un po' troppo sul serio la sua esclusione dalla direzione. È male!» (Ibidem).

alle origini” quanto dell’inizio di una crisi era mostrato non solo dal rarefarsi della periodicità della pubblicazione, divenuta da bimestrale trimestrale, ma anche e soprattutto dal progressivo cedere della rivista alle logiche del mercato, con la notifica sempre più frequente di presunte nuove opere di grandi artisti.¹²⁶ Protagonista di questa poco edificante deriva era un Adolfo Venturi ormai ottuagenario, che pur avendo da qualche anno consegnato ai suoi discepoli la sua «vecchia marra»,¹²⁷ con l’abbandono dell’insegnamento universitario per sopraggiunti limiti di età, non dava in alcun modo l’impressione di voler cedere le redini della “sua” rivista, difendendo strenuamente i propri articoli “per” artisti ben noti, o con la rivelazione di discutibili “quadri inediti”.¹²⁸ Significativo a questo proposito l’episodio che porterà la Brizio a dimettersi, in modo apparentemente incomprensibile, dall’incarico di redattrice. Nel gennaio del 1938, per la prima volta, «L’Arte» non veniva pubblicata con la consueta regolarità: il primo numero dell’annata apparirà soltanto in aprile. Le difficoltà nel chiudere il fascicolo erano state esternate dalla Brizio in una lettera ad Adolfo che segnerà l’inizio, tra i due, di un dialogo

¹²⁶ *Archivio di Adolfo Venturi 3*, cit., p. 117; si veda anche la lettera alla Brizio di Giulia Sinibaldi, sua collega durante il Perfezionamento romano, non datata, ma riferibile al 1935 (FBD Milano): «Carissima Brizio, nonostante il mio silenzio, ho molto pensato a te, parlato di te con la Mary [Pittaluga], e anche ti ho molto lodata nel mio cuore per tutto ciò che facevi. [...] Veramente, se *L’Arte* fosse finita, sarebbe stato un dolore grandissimo per tutti. La Mary mi ha parlato del bollettino bibliografico a cui hai pensato, nella forma di un semplice elenco di titoli. La Mary lo farebbe volentieri, ma per ora e per un po’ di tempo ancora è troppo presa dal lavoro del libro che sta facendo. Potrei, in questo tempo, mandarti io l’elenco degli articoli non inutili pubblicati nelle riviste che arrivano alla biblioteca degli Uffizi. Non son tutte, ma son parecchie. Quanto ai volumi, tu potresti senz’altro trarre le citazioni dalla *Nuova Italia*, che pubblica una ricca bibliografia. [...] È proprio un peccato che debba finire la tua bibliografia che, oltre che utilissima e ben fatta, era anche quella che ci trattava meglio!».

¹²⁷ Si veda *Una pagina inedita: il congedo dalla Scuola*, in *Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956)*, catalogo della mostra, Modena, E. Bassi e Nipoti, 1957, p. 70: «Per rendere sempre più feconda e rigogliosa la nostra terra abbiamo dato per tanti anni assieme la nostra fatica. Tocca ora a voi di andare diritti per la vostra strada, consci della vostra forza. Io vi consegno oggi la mia vecchia marra, resa forte dalla volontà di servire alla scienza e alla Patria». Il congedo di Adolfo dall’università avvenne nel maggio del 1931 (Ivi, p. 69; G. AGOSTI, *La nascita della storia dell’arte in Italia*, cit., pp. 243-244).

¹²⁸ Si propone qui un elenco degli articoli pubblicati dal Venturi su «L’Arte» tra il 1936 e il 1938: A. VENTURI, *Andrea del Castagno, il Pinturicchio, Gaudenzio Ferrari – Tre quadri inediti*, in «L’Arte», XXXIX, 1936-XIV, 2, pp. 123-131; Idem, *Leonardiana*, in «L’Arte», XXXIX, 1936-XIV, 4, pp. 243-265; Idem, *Per Raffaello*, Ivi, pp. 266-267; Idem, *Tre ritratti inediti di Tiziano*, in «L’Arte», XL, 1937-XV, 1, pp. 55-59; Idem, *Primo ritratto del Correggio*, in «L’Arte», XL, 1937-XV, 2, p. 133; Idem, *I due sportelli del trittico di Vitale delle Madonne, già in Sant’Apollonia a Bologna*, in «L’Arte», XL, 1937-XV, 3, pp. 200-209; Idem, *Per Paolo Veronese*, Ivi, pp. 210-215; Idem, *Per Jacopo Tintoretto*, Ivi, pp. 216-221; Idem, *Per il Correggio*, in «L’Arte», XL, 1937-XV, 4, pp. 318-319; Idem, *Per il Tintoretto*, Ivi, pp. 322-323; Idem, *Per il Tiepolo*, Ivi, pp. 324-325; Idem, *Gruppo di cose inedite*, in «L’Arte», XLI, 1938-XVI, 1, pp. 44-78; Idem, *Altro gruppo di pitture inedite*, in «L’Arte», XLI, 1938-XVI, 2, pp. 181-195; Idem, *Di altre pitture inedite*, in «L’Arte», XLI, 1938-XVI, 3, pp. 303-307; Idem, *Sconosciuto ritratto di Michelangelo*, in «L’Arte», XLI, 1938-XVI, 4, pp. 368-369; Idem, *Sul metodo della storia dell’architettura*, Ivi, pp. 370-375. Commenta così Giacomo Agosti: «*L’Arte* milanese della fine degli anni Trenta patisce del progressivo vuoto creatosi, anche in senso ideologico, attorno al Venturi autore degli ultimi volumi sull’architettura del Cinquecento» (*Archivio di Adolfo Venturi 3*, cit., p. 117).

serrato e dai toni sempre più accesi.¹²⁹ Nel rispondere alla denuncia di mancanza di materiale e alla richiesta di aiuto della redattrice, il tono del direttore appare già alquanto piccato:

Ella mi disse che mancava un articolo, e io ho sospeso il mio lavoro per farlo. Ora Ella, a quanto pare, non ha mandato a comporre il mio articolo, e torna a chiedere di qua e di là a persone che io stimo, e che potranno con i loro articoli aiutare l'uscita pronta del secondo fascicolo per rimediare al ritardo del primo. Intanto permetta a me, direttore, di non credere che col mio articolo – «dopo tanto esitare, sarebbe peggior cosa uscire con un fascicolo non interessante». Ella ha detto e ripetuto che le cose inedite da me edite sono opere *vaganti*, senza pensare che sono importanti. E insomma sia tanto buona da permettere anche a me di giudicare delle cose mie.¹³⁰

Il Venturi senior aveva in effetti realizzato un articolo, che sarà poi pubblicato sul primo numero del 1938 col titolo *Gruppo di cose inedite*,¹³¹ nella risposta della Brizio, scritta il giorno stesso,¹³² emergeva l'imbarazzo del comunicare un'opinione sulla validità della rivista che inevitabilmente andava a colpire la bontà dell'operato del "Maestro":

Ella ha interpretato quanto Le ho scritto come un giudizio riguardante l'opera Sua, mentre altro non era che un giudizio vertente sull'opportunità di comporre il fascicolo in un modo o nell'altro. E la

¹²⁹ Lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 21 febbraio [1938], da Torino: «Ho da parlarLe de *L'Arte*; il fascicolo non è ancora uscito, perché nonostante i miei sforzi non mi è ancora riuscito di mettere insieme il materiale sufficiente!!! Ho scritto a Lorenzetti, Moschini, Pittaluga, Sinibaldi, Marangoni, Toesca, Pallucchini; ho sollecitato Bertini... niente. Si direbbe che nessuno ha più il tempo di raccogliersi, di studiare e di scrivere. Agli altri non oso rivolgermi, perché temo che mandino articoli impossibili poi a pubblicarsi. Veda d'aiutarmi lei! Ha visto che anche i giornali stranieri versano in difficoltà? Ha visto che la *Revue de l'Art* ha cessato le pubblicazioni? Io non vorrei però lasciar languire l'Arte. Lei l'ha condotta attraverso tante difficoltà mantenendola viva e valida, e deve continuare ancora a superare i momenti difficili».

¹³⁰ Lettera di Adolfo Venturi alla Brizio del 15 marzo 1938, da Santa Margherita Ligure; la missiva si concludeva con un ordine perentorio: «Ella ha veduto quel che scrive lo Stucchi, e non se ne occupa con una calma incomprensibile. Dunque: NON ESITAZIONE PIÙ, ma *invio di tutto quanto è pronto alla stampa e alla zincografia*».

¹³¹ A. VENTURI, *Gruppo di cose inedite*, cit. Fra le segnalazioni più notevoli quella di una tavoletta "di Raffaello" raffigurante *San Girolamo nello studio* e quella di una *Sacra Famiglia* attribuita a Correggio, dipinti dei quali non veniva segnalata la provenienza (Ivi, pp. 49, 53-55, 67); alla qualità non eccelsa delle opere cercavano di supplire le ampollose descrizioni venturiane; si legga ad esempio questo passo, riferito alla *Sacra famiglia* correggesca: «...tutto suggerisce il nome del Pittor delle Grazie, i curvilinei contorni del gruppo, il piano obliquo di una piega, da cui scivola festosa la luce, l'orlo ondato della veste che il piede solleva, proprio come nella Zingarella di Napoli, il fiotto rugiadoso del pannolino steso sul grembo della Vergine, la pastosità delle fasce che traboccano dal cestello di vimini, i fiori dipinti col fiato, nella dolcezza morente del rosa tra il verde smeraldo delle foglie e le antenne sottili dei sepali» (Ivi, pp. 54 e 67).

¹³² Lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 15 marzo 1938. La lettera è conservata presso il Fondo Brizio milanese; possiamo supporre che si tratti della copia di una missiva effettivamente inviata – se non in questa forma in una molto simile –, dal momento che almeno una lettera successiva del Venturi ne mostra una ripresa puntuale (si veda la lettera di Adolfo Venturi alla Brizio del 19 aprile 1938, da Santa Margherita Ligure).

mia opinione non è mutata nemmeno ora: e cioè, ritengo che la presentazione di opere inedite, per quanto interessanti esse possano essere, non debba mai superare un certo limite di una rivista, non debba mai essere soverchiante.¹³³

La discussione pareva procedere come su due binari paralleli, con Adolfo sempre più sulle difensive:

Dopo tanto ritardo, quando già da molti si pensava alla morte de *L'Arte*, Ella non s'impensieriva della sua agonia – della sua supponibile agonia. Avevo rimediato con uno sforzo alla lacuna del fascicolo, ed Ella avrebbe scartato quasi quasi il mio lavoro, non perchè le opere illustrate non fossero belle e buone, ma perchè non era fatto il nome dei possessori.¹³⁴

Si faceva qui finalmente chiaro il motivo della contesa – peraltro già alluso dall'espressione “opere *vaganti*” che la Brizio si sarebbe lasciata sfuggire a riguardo delle “cose inedite” descritte dal Venturi –: quell'implicazione dell'anziano storico dell'arte con il mercato privato che, se già da tempo era divenuta per lui consuetudine, si era però ormai fatta dipendenza, condizionandone anche i risultati scientifici.¹³⁵ Desta stupore rilevare che, tra i documenti della Divisione Polizia Politica dell'Archivio Centrale di Stato, vi sia anche un fascicolo personale riservato ad Adolfo, che fra l'altro era stato nominato senatore nel 1924:¹³⁶ questa volta non a motivo dell'evidente legame con Lionello, ma per

¹³³ Lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 15 marzo 1938, cit. Nella stessa lettera la Brizio si mostrava addolorata per la perentorietà del “Maestro” («Ella, la prima volta, in otto anni di collaborazione, che mi sono permessa di esporle con lealtà e franchezza la mia opinione dissenziente dalla Sua, non ha nemmeno voluto prenderla in esame e discuterla, ma ne ha fatta una questione personale, e mi ha risposto con un'imposizione. Molto me ne duole. Non mi rimane che eseguire il Suo ordine: il Suo articolo sarà inviato stasera stessa a Milano. Ma non posso fare a meno di dirLe che mi è cosa penosa porre il suggello della mia responsabilità alla rivista, quando non mi è lasciata alcuna libertà di discussione») e per il fatto che il nuovo numero de «L'Arte» non fosse al livello dei precedenti («Dentro di me soffro di veder uscire un fascicolo de L'Arte inferiore a quelli passati; e piuttosto, vorrei che tardasse ancora ad uscire. Ella stessa, in altri tempi difficili, ha preferito l'irregolarità»), e richiamava l'analogia situazione di difficoltà in cui versavano altre importanti riviste d'arte («Ma questo mondo sconvolto non pare sia più ambiente propizio ai nostri studi. Ha letto il congedo della Revue de l'Art – che ha cessate le pubblicazioni – dai suoi lettori? E il commento del Burlington Magazine?»). Per il congedo de «La Revue de l'Art» si veda A. DEZARROIS, *Adieu à nos lecteurs*, in «La Revue de l'Art», XLI, 1937, 378, pp. II-IV; per il commento apparso su «The Burlington Magazine» si veda *The death of a contemporary*, Editorial, in «The Burlington Magazine», LXXII, marzo 1938, p. 103.

¹³⁴ Lettera di Adolfo Venturi alla Brizio del 19 aprile 1938, cit.

¹³⁵ Si veda G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 223-228, ove apprendiamo che già negli anni Venti «Adolfo trasferisce nell'“Arte” – sotto forma di brevi articoli – alcune delle tante perizie rilasciate ai collezionisti e alle gallerie di antiquari italiani e stranieri».

¹³⁶ Ivi, p. 237.

l'accusa, significativamente formulata nel 1937, di rilasciare, «a fine di illecito lucro, false attestazioni circa l'autenticità di opere d'arte e specificatamente di tele di autori».¹³⁷

Se la Brizio intendeva salvare *in extremis* la dignità della rivista, il Venturi trovava incomprensibile che la propria autorevolezza fosse messa in discussione, e desiderava soltanto che nessuno gli mettesse i bastoni fra le ruote. Per questo, prendendo come scusa le «molte occupazioni» della studiosa, che le avrebbero reso sempre più difficoltoso «aver cura de *L'Arte*»,¹³⁸ l'aveva di fatto indotta a dimettersi dall'incarico di redattrice.¹³⁹ L'anno seguente anche il suo successore, Gian Alberto Dell'Acqua, rassegnò le dimissioni:¹⁴⁰

¹³⁷ Lettera dell'Ispezzore Generale di P. S. Dr. Giuseppe D'Andrea a S. E. il capo della Polizia di Stato del 2 febbraio 1937, da Bologna (ACS, MI, DGPS, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419); una relazione posta in allegato chiariva i termini dell'accusa: «Mi risulta che il Senatore Venturi, di Modena, con molta facilità rilascia lettere e dichiarazioni a scopo lucrativo, approfittando della sua alta carica. In una polemica sorta a Reggio Emilia per l'autenticità di una tela raffigurante la DEPOSIZIONE del Correggio, il Venturi, sembra sia stato ben pagato per fare una dichiarazione di autenticità della tela in parola. Questo fatto va collegato con altri e sembra che il Venturi sia stato altre volte implicato in processi del genere. Ciò fa molto effetto nello ambiente locale e certamente, se ciò è vero, un rappresentante della Camera Alta, si sente dire, non fa una bella figura». Per gli «altri processi del genere» si veda G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 226-228. Si veda anche, nel Fondo Brizio milanese, la UA 36: «Perizia causa Robolotti - Pasqué (falsa attr. a Zuccarelli) Giudice Istr. G. Polizzotto '65; Perizia Agradi con Perego Giud. Ist. Cesare Di Nunzio; Perizia a carico N. Gilardi 1962 Giudice Istr. Simi De Burgis»; a riguardo della terza perizia, concernente alcuni quadri, sculture e oggetti, si segnala tra i dipinti la presenza di un quadro attribuito a Tiziano rappresentante Carlo V con «relativa expertise del prof. Venturi»; l'attribuzione è stata riconosciuta falsa dalla Brizio.

¹³⁸ «E poi Ella considera, con una naturale paura, non pronta a vincerla, come il mondo s'allontani dai nostri studî. Io non capisco più la forte, la combattiva Sig.^{na} Brizio; e io La prego proprio a volermi dire, se le molte occupazioni Sue, se il grande lavoro a cui deve attendere, per la scuola, per la R.^a Pinacoteca, per le sue pubblicazioni, non Le rendano difficile di aver cura de *L'Arte*. Me lo dica pure francamente, ché io non potrò, qualunque sia la risposta, se non esserLe grato sempre per tutto quanto Ella ha donato a me e agli studî» (lettera di Adolfo Venturi alla Brizio del 19 aprile 1938, cit.).

¹³⁹ Si veda la lettera di Adolfo Venturi alla Brizio del 27 aprile 1938, da Santa Margherita Ligure: «Cara Signorina, non mi dà l'animo di discutere sui ritardi ora frequenti nelle pubblicazioni storico-artistiche, di discuterne con Lei che, per tanto tempo, ha, si può dire, diretto il mio periodico, con tanta abnegazione, con tanto amore. E ringraziandoLa di cuore, sinceramente, per tutto quanto Ella ha donato agli studî, io La prego a non pensare che io abbia agito, scrivendoLe, per alcuna ragione che non sia stata quella di sollevarLa da un gran peso, ora che i Suoi uffici si sono estesi e si sono fatti sempre più importanti e, per responsabilità, più gravi». Che la motivazione addotta dal Venturi fosse una scusa è congettura che non viene smentita nemmeno dalla rassicurazione data da Mary Pittaluga, un'altra allieva del Venturi alla Scuola di Perfezionamento romana, alla Brizio, con la quale aveva mantenuto un rapporto di amicizia: «Carissima, il Maestro è qui da domenica. Ci à parlato della tua faccenda. Non abbiamo avuto l'impressione ch'egli si sia tanto inquietato per le tue obiezioni a pubblicare l'articolo di cose "vaganti", quanto per il ritardo del numero dell'*Arte*, ch'egli à supposto indizio di tua mancanza di tempo. [...] Noi gli abbiamo detto che tutte le riviste del I° dell'anno, anche quelle estere, sono uscite con ritardo, e che la cosa non era davvero eccezionale. Lui à detto che all'*Arte* ciò non doveva succedere!...» (lettera di Mary Pittaluga alla Brizio del 17 settembre [1938], FBD Milano, UA 268). In una lettera precedente la Pittaluga esprimeva tutta la propria indignazione per il comportamento del Venturi, in conseguenza del quale alla Brizio «non restava che dimettersi»; ne emergeva anche, tuttavia, la fedeltà incrollabile che legava le allieve al «Maestro» (Ivi, lettera di Mary Pittaluga alla Brizio del 5 maggio [1938]). In una nota posta ad apertura del fascicolo de «*L'Arte*» del luglio 1938 il Venturi ringraziava la Brizio «per aver vigilato, nel corso di anni parecchi, all'onore degli studî italiani rappresentati da questa quarantenne rivista» (vedi A. VENTURI, *Alla redattrice Prof. Anna Maria Brizio*, in «*L'Arte*», XLI, 1938-XVI, 3, p. s.n.).

¹⁴⁰ Si veda la nota di congedo firmata «La Direzione» in «*L'Arte*», XLII, 1939-XVII, 4, p. s.n., che inizia così: «Ragioni di lavoro e di studio impediscono al dott. G. A. Dell'Acqua di rimanere redattore della nostra

nonostante il nuovo rilancio, con tanto di ambizioso programma, tentato dal Venturi al principio del '39,¹⁴¹ quella che era stata «la rivista egemone in Italia nel campo della cultura storico-artistica»¹⁴² mostrava ormai incrinature non ignorabili.¹⁴³

Restava dunque urgente la necessità manifestata dalla Brizio nel '35 di trovare «altre vie» perché potesse aver seguito l'opera viva che aveva avuto per principale protagonista Lionello, progressivamente esautorato da ogni possibilità di azione culturale sul suolo italiano, e che aveva trovato uno dei propri punti nevralgici nella difesa della possibilità di un respiro europeo per l'arte italiana, attraverso la sequela della “stella” impressionista.

rivista». In realtà Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004), che intraprese in seguito tanto la carriera in Soprintendenza quanto quella universitaria, aveva rinunciato all'incarico di redattore per ragioni analoghe a quelle della Brizio: si rimanda alla nota 143 di questo capitolo.

¹⁴¹ Si veda A. VENTURI, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 4, p. s.n.; la nota, sembrava, innanzitutto, quasi una celebrazione della rivista, giunta al suo quarantaduesimo anno di vita, e insieme una sorta di autocelebrazione di Adolfo, che scriveva del periodico: «I quarantun volumi che può allineare da quando sorse [...] segnano quanto la mia scuola, attraverso i miei discepoli, e i discepoli dei miei discepoli, ha potuto dare»; poi vi si proclamava ottimisticamente – si potrebbe anzi dire, col senno di poi, utopisticamente – «Il programma è ben lungi dall'essere esaurito. Infinite opere ancora sono da rivelare, troppo scarsa importanza hanno avuto le indagini sulle arti decorative, e si sente la necessità di raccogliere un materiale documentario nuovo che sorregga le nuove indagini stilistiche. Non solo, ma la nostra rivista intende studiare nelle sue pagine le idee e gli uomini che vivono la grandezza dell'arte moderna, in Italia e fuori d'Italia, per dare all'esame delle opere compiute dalle generazioni passate il confronto e il conforto con quanto è attuale e vivo nel presente».

¹⁴² E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 488.

¹⁴³ Si veda *Archivio di Adolfo Venturi 3*, cit., p. 117: «Purtroppo negli stessi anni il trasferimento della redazione da Roma a Torino prima (1930) e a Milano poi (1935), il ritiro del vecchio Venturi dall'università e la partenza di suo figlio (nel '39 trasferitosi addirittura negli Stati Uniti) vengono a costituire una concomitanza di cause che non avrebbero facilitato la vita della rivista, sempre più aperta a una disinvolta promozione del mercato privato (affidata a un'apposita appendice) che era destinata a portare a risultati di dubbia attendibilità (come nel caso della tristemente celebre “Madonna del Gatto” la cui pubblicazione provocò nel '39 l'allontanamento volontario del giovane Dell'Acqua subentrato nel frattempo alla Brizio come redattore». Fino alla fine del '29 la sede dell'amministrazione e della redazione della rivista era a Roma, in via Fabio Massimo; dal '30 la sede si trasferì a Torino, sdoppiandosi; nel '35 la sola sede amministrativa si trasferì a Milano, con il passaggio da “Messaggerie Italiane” a “Industrie Grafiche Italiane Stucchi”. È solo con il passaggio delle consegne dalla Brizio a Dell'Acqua, col numero di luglio del '38, che anche la redazione si trasferisce a Milano. L'“apposita appendice”, dedicata a «Collezioni e oggetti d'arte di proprietà privata», comparirà con il primo numero del '40 (si veda *Collezioni e oggetti d'arte di proprietà privata. Segnalazioni illustrate per i raccoglitori e gli studiosi*, in «L'Arte», XLIII, 1940-XVIII, 1, p. s.n.; le didascalie delle opere riportavano stralci tratti «dai documenti d'autenticazione»). Per la *Madonna del Gatto*, che era in realtà una falsificazione novecentesca creduta opera autentica di Leonardo non solo dal Venturi, e presentata come tale (seppure con un punto interrogativo) alla mostra leonardesca allestita presso il Palazzo dell'Arte a Milano nel '39, si veda *Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo (Milano, Palazzo dell'arte, maggio-ottobre 1939-XVII), Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini, 1939, p. 174, Tav. 118; A. VENTURI, *La Madonna del Gatto*, in «L'Arte», XLII, 1939-XVII, 4, pp. 215-221, e R. PATALINO, *Ho falsificato Leonardo*, in «La Repubblica», 9 ottobre 1990, p. 24.

3. *Ottocento Novecento: «quella lunga vicenda di conquista di libertà espressiva»*

Il primo, grande testo che segni un approccio, non occasionale, anzi responsabile e globale, con le grandi avventure artistiche d'Europa e in modo del tutto particolare, di Francia.

(Giovanni Testori, 1982)

Un volume che assolutamente mancava in libreria, e perciò desideratissimo: l'autore vi ha affrontato con disciplina critica un argomento, pieno di pericoli, non prima tentato tra noi in modo così vasto.

(Pietro Toesca, 1939)

Volume superbo per la sensibilità che dentro si agita, come per la sua ampia, salda, fortissima costruzione.

(Lionello Venturi, 1939)

L'edizione è fatta con tale cura, buon gusto e limpidezza che sembra quasi rispecchiare all'esterno i pregi del suo contenuto. È un libro maneggevole, nonostante le sue quasi seicento pagine, simpatico e chiaro nei suoi caratteri, armonioso nella proporzione tra testo e illustrazioni, tale da invogliare un lettore pigro e dar gioia a un lettore amoroso.

(Giulia Sinibaldi, 1939)

Una lettura che da Baudelaire a Delacroix, da Manet a Daumier, a Monet, contiene pezzi da antologia.

(Andreina Griseri, 1984)

A very good book, with well-chosen illustrations and with apt criticism finely expressed.

(George Haydn Huntley, 1941)

3.1. Il richiamo dell'arte moderna. La prima edizione di *Ottocento Novecento* (1939)

Se non che mi sembra giunta l'ora di romperla con l'abitudine italiana punto gloriosa di attendere dieci o trent'anni, prima di accorgersi di quello di cui si è accorto tutto il mondo civile. [...] E per cominciare bisognerebbe pur scrivere davvero la storia dell'arte vicino a noi.

(LIONELLO VENTURI, *Risposta a Ugo Ojetti*, 1930)

A casa, la sera, ovvero nei viaggi effettuati col Venturi un po' dappertutto, in Europa, lungo il Nilo, in America, alla ricerca di qualche oggetto, per una mostra, o per la contemplazione dei monumenti eterni, lunghissime discussioni si accendevano fra noi sull'avvenire dell'arte, sull'intenso e complesso movimento culturale che agita dopo la guerra letterati e artisti. Si considerava quant'è difficile e aspro il compito del critico, perennemente in battaglia con sé e con gli altri.

«Tutto consiste nel capire un quarto d'ora prima degli altri» mi ha molte volte ripetuto il Venturi. In realtà basta riandare i giudizi del passato, per accorgersi quanto rare siano state le persone le quali abbiano intuito e presentito il valore di opere e di uomini consacrati poi dalla gloria.

(RICCARDO GUALINO, *Frammenti di vita*, 1931)

Nel dicembre del 1938 terminava la stampa di *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio, pubblicato dalla U.T.E.T., storica casa editrice torinese. Il volume, edizione pregiata in ottavo, con legatura in tela verde e scritte impresse in oro e ben 400 stampe in rotocalco («strenna annuale» l'aveva definito Ojetti) era l'ultimo della serie enciclopedica della *Storia universale dell'arte* quanto al tema trattato, e insieme il primo in ordine di pubblicazione.¹

L'incongruenza era legata, di fatto, a una scelta personale della Brizio. Nel maggio del '33 il direttore editoriale della U.T.E.T., Carlo Verde, aveva proposto alla studiosa di assumersi la responsabilità dell'intero progetto della *Storia universale*, che avrebbe trattato in quattro volumi la storia dell'arte fin dall'antichità, giungendo a dare anche «uno sguardo

¹ Per la citazione di Ojetti si veda U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit. Si veda inoltre A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., e *Appendice documentaria*, X.a; il *colophon* riporta «Finito di stampare il 24 Dicembre XVII per conto della Casa Editrice U.T.E.T.»: dal momento che l'anno fascista cominciava in ottobre, si deduce che la stampa era terminata nel dicembre del 1938. Il dato è confermato da una lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 6 dicembre [1938], in cui la studiosa afferma: «conto sull'imminente uscita dell'800 e 900», e da alcune recensioni al testo pubblicate nel gennaio del '39, sulle quali avremo modo di tornare in seguito. Il volume della Brizio diverrà il sesto della collana; qui di seguito l'elenco dei volumi precedenti, ma pubblicati successivamente (si specifica il numero del volume e si omettono luogo di edizione e casa editrice, già noti): E. TEA, *Preistoria, civiltà extraeuropee*, vol. I, 1953; P. E. ARIAS, *L'arte della Grecia*, vol. II.1, 1967; A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, vol. II.2, 1961; E. TEA, *Medioevo*, vol. III, 1957; E. TEA e F. MAZZINI, *Quattrocento e Cinquecento*, vol. IV.1, 1964, e vol. IV.2, 1968; V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, vol. V, 1955.

sull'arte contemporanea»; l'offerta si aggiungeva a quella, giunta solo qualche mese prima, di collaborare alla realizzazione del *Grande Dizionario Enciclopedico U.T.E.T.* fondato da Pietro Fedele, compilando alcune voci di Storia dell'arte: incarico che la Brizio assolverà fino al '39, in parallelo, quindi, al lavoro per *Ottocento Novecento*.² Era accaduto infatti che, di tutti i volumi della serie, la studiosa avesse deciso di concentrare tutte le proprie energie proprio su questo, l'ultimo, che fra l'altro resterà l'unico da lei curato. Qualche dato circa il modificarsi drastico del suo ruolo nel piano della *Storia universale* emerge dal carteggio.³ Nel novembre del 1937 Carlo Verde comunicava alla Brizio la presa d'atto

² Si vedano le lettere di Carlo Verde alla Brizio del 10 novembre 1932, in cui si parla di «intese verbali con il nostro prof. Trucco» a seguito delle quali è confermato alla Brizio l'incarico di redigere le voci di Storia dell'arte per il *Grande Dizionario*, e del 22 maggio 1933, ove sono esemplificate le indicazioni editoriali relative alla *Storia universale dell'arte*, per noi di grande interesse: «Siamo ben lieti e lusingati di concludere le nostre trattative confermandoLe la preghiera di redigere per la nostra Casa Editrice una STORIA UNIVERSALE DELL'ARTE che sia destinata alle famiglie ed alle persone di media cultura le quali mirano, più che acquistare una profonda istruzione artistica, a godere del panorama generale dell'arte quale è venuto storicamente determinandosi presso tutti i popoli civili dall'antico Oriente fino ai nostri giorni. Come è già stato verbalmente convenuto l'opera conterà di quattro volumi (nel formato del nostro TOESCA "STORIA DELL'ARTE ITALIANA NEL MEDIOEVO" ma con giustezza tipografica più ampia) ciascuno di trecentocinquanta pagine di stampa di puro testo e ciascuno corredato di una trentina di tavole fuori testo ad un colore, di 5 (cinque) tavole fuori testo a più colori e di 700 (settecento) figure nel testo, tutte per quanto possibile espressamente incise. La trattazione non trascurerà le arti minori e si chiuderà con uno sguardo sull'arte contemporanea; non avrà note ma sarà corredata di una limitatissima bibliografia di opere fondamentali posta in fine a ciascun volume e di minuziosi indici analitici, degli artisti, dei musei, per ogni volume. [...] Il testo sarà accompagnato da precise istruzioni per la ricerca del materiale iconografico e del materiale medesimo procurato da Lei stessa, restando ad ogni modo convenuto che le spese inerenti all'acquisto delle fotografie e del relativo permesso di riproduzione ed alla eventuale esecuzione dei disegni sarà a carico della nostra Società» (entrambe le lettere sono conservate presso FBD Milano, UA 315).

Su Pietro Fedele (1873-1943) si veda almeno *Pietro Fedele storico e politico*, atti della tavola rotonda nel cinquantenario della scomparsa di Pietro Fedele, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 1994; E. CONTE, *Pietro Fedele: intellettuale e politico*, Latina, Assessorato alla Cultura della Provincia di Latina, 1999. Per le voci della prima edizione del *Grande Dizionario* compilate dalla Brizio si veda *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, U.T.E.T., 1933-1939; se ne riporta qui un elenco, con volume e data relativi: se ne trarrà un quadro delle predilezioni della Brizio, ma anche il senso dell'apertura di campo che caratterizzava gli studi di un tempo, non ancora limitata da una specializzazione estrema, come sempre più accade oggi: I, 1933: *Arnolfo di Cambio; Arte; Aspertini Amico; Aspetti Tiziano; Assereto Giovacchino*; II, 1934: *Beccafumi Domenico; Benedetto da Maiano; Bistolfi Leonardo; Caravaggio; Andrea del Castagno; Cavallini Pietro*; III, 1934: *Cimabue; Corot; Correggio; Critica d'arte; Della Francesca Piero; Della Robbia Luca; Del Sarto Andrea*; IV, 1935: *Donatello; Fattori Giovanni; Ferrari Defendente; Ferrari Gaudenzio; Feti (o Fetti) Domenico*; V, 1935: *Fontanesi Antonio; Genovese (Scuola); Giambologna; Giorgione; Guarini Guarino*; VI, 1936: *Impressionismo; Juvara Filippo; Leonardo da Vinci. Il pittore*; VII, 1936: *Mancini Antonio; Mantegna Andrea; Martini Simone; Masaccio; Michelangelo Buonarroti; Modigliani Amedeo*; VIII, 1937: *Andrea di Cione, detto l'Orcagna; Pisano Andrea; Pisano Giovanni; Pisano Nicola; Pisano Nino; Antonio Del Pollaiuolo*; IX, 1938: *Raffaello Sanzio*; X, 1939: *Tiepolo Giambattista; Paolo Caliari detto il Veronese; Andrea del Verrocchio*. La proposta verrà in seguito rinnovata alla Brizio in occasione della seconda edizione dell'opera, seppure in vista di una partecipazione assai più ridotta; questa volta, infatti, sono soltanto tre le voci realizzate dalla studiosa: vedi *Grande Dizionario Enciclopedico*, seconda edizione interamente riveduta e accresciuta, Torino, U.T.E.T., 1954-1962: *Lorenzo di Credi*, IV, 1956; *Leonardo da Vinci*, VII, 1958; *Lotto Lorenzo*, VII, 1958.

³ Si vedano le lettere della Brizio ad Adolfo Venturi dell'11 ottobre 1933, del 10 aprile 1935, del 26 febbraio 1936, del 17 marzo 1936, del 19 settembre [ma novembre] 1936; del 16 novembre 1938, del 6 dicembre [1938], e la lettera della Brizio a Maria Perotti del 28 novembre 1935: solo nelle due lettere del '38 si fa riferimento al volume *Ottocento Novecento*, mentre nelle lettere antecedenti la studiosa parla genericamente

della sua rinuncia alla cura dell'opera nel suo complesso, ma già in una lettera di Adolfo dell'aprile del '36 era apparsa un'avvisaglia del cambiamento in atto, nella domanda con cui il "Maestro" aveva manifestato il proprio interessamento per il lavoro dell'ex-allieva: «A che punto è il Suo volume, primo o ultimo della Storia Universale de l'Arte?».⁴

La partecipazione viva che la Brizio aveva già più volte espresso nei confronti dell'opera di Adolfo, e in particolare della sua monumentale *Storia dell'arte italiana*, avviata nel 1901, diveniva in questi anni reciproca: nelle frequenti domande, come negli aggiornamenti dell'uno e dell'altra circa lo stato d'avanzamento del proprio lavoro, pare di avvertire il senso di un'intrapresa affine.⁵ E in effetti, almeno nella mente degli editori, i due progetti erano alquanto simili, se il piano originalmente proposto da Ulrico Hoepli al Venturi senior prevedeva solo sette volumi che abbracciassero la storia dell'arte italiana dall'età tardoantica a quella contemporanea;⁶ l'autore, si sa, non vi terrà fede, pubblicando a un anno dalla morte – sopraggiunta nel '41 – il suo venticinquesimo volume, il terzo e ultimo dedicato all'architettura del Cinquecento, mentre quello successivo sul Sei e Settecento, mai edito, era già in via di preparazione.⁷ Di più, in questi segni di interessamento a carattere personale sembra restare una minima traccia dell'«opera di alta direzione» della *Storia universale* che Adolfo Venturi avrebbe dovuto compiere, secondo quanto aveva scritto Carlo Verde alla Brizio: «Come d'intesa l'opera apparirà da Lei redatta sotto la direzione del prof. ADOLFO VENTURI che Le ha già dichiarato la sua

del suo lavoro per la *Storia universale*. Si vedano anche le lettere di Adolfo Venturi alla Brizio del 9 aprile 1936 e del 4 giugno 1936, e infine la lettera di Carlo Verde alla Brizio dell'11 novembre 1937 (FBD Milano, UA 315).

⁴ Vedi la lettera di Adolfo alla Brizio del 9 aprile 1936, cit.

⁵ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901-1940; si veda ad esempio la lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 17 marzo 1936, da Torino: «Ho ricevuto il Suo ultimo volume direttamente dall'Hoepli (è il primo senza la Sua dedica autografa!!), e l'ho letto constatando con compiacimento come Ella aggiunga pietra a pietra alla Sua Storia monumentale. Il XXI° volume è già in bozze? Ella è infaticabile, Maestro!».

⁶ *Archivio di Adolfo Venturi 3*, cit., p. 37.

⁷ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, parte III, Milano, Hoepli, 1940-XVIII; si veda anche *Archivio di Adolfo Venturi 3*, cit., p. 38. Accenni alla preparazione del nuovo volume sono contenuti nel carteggio di Adolfo con Lionello, con la Brizio e con Carlo Aru; si veda innanzitutto la lettera di Lionello ad Adolfo del 7 luglio 1940, da New York, nella quale il Venturi junior dà al padre «qualche consiglio per l'organizzazione del 26° volume», secondo la sua richiesta, e gli suggerisce di «evitare la distribuzione per città», perché «Nel Seicento c'è in Italia una unità internazionale di stile», proponendo un criterio cronologico. Adolfo pare, invece, aver proseguito il proprio lavoro secondo un taglio geografico: almeno a giudicare dalle sue lettere indirizzate a Carlo Aru (20 settembre 1940) e alla Brizio (3 ottobre 1940, da Firenze), entrambe contenenti la richiesta di realizzare fotografie di diversi edifici piemontesi del Seicento e del Settecento, dettagliatamente elencati, e da un'altra lettera di Lionello al padre (1 agosto 1940, da New York) in cui troviamo scritto: «Mi permetti d'insistere sull'ordinamento cronologico? Temo che la divisione per luoghi sia una proiezione del Quattrocento nel Seicento». Come si vede il Venturi senior aveva pianificato di cominciare a trattare i nuovi secoli a partire dall'architettura, per saldarsi agli ultimi volumi pubblicati, mentre per i secoli precedenti aveva dato la precedenza ora alla scultura ora alla pittura.

adesione dietro compenso da parte nostra, per questa sua opera di alta direzione, di globali L. 10.000 (diecimila) liquidabili in ragione di L. 2500 (duemilacinquecento) per volume».⁸ Non sembra dunque che la U.T.E.T. stesse cercando di sostituire «almeno in parte» l'opera venturiana, come ha ipotizzato Eugenio Battisti: ciò forse accadeva, innanzitutto, con la nuova *Storia dell'arte italiana*, il cui primo volume, *Il Medioevo* del Toesca pubblicato nel '27, si inseriva nel più vasto piano della collana della *Storia dell'arte classica e italiana*, avviata già nel '13;⁹ il progetto affidato alla Brizio andava, in realtà, non tanto a integrarsi, ma quantomeno ad affiancarsi a queste serie già esistenti, trattandosi di una storia “universale” e non più soltanto “italiana”.¹⁰

Di fatto, le modifiche apportate ai programmi iniziali rendevano gli esiti ultimi sostanzialmente imparagonabili: da un lato i venticinque volumi del Venturi, che

⁸ Lettera di Carlo Verde alla Brizio del 22 maggio 1933, cit.

⁹ Si veda P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. I: *Il Medioevo*, Torino, U.T.E.T., 1927; si trattava del primo volume di una *Storia dell'arte italiana* che avrebbe voluto giungere fino all'arte moderna, ma si fermò al XIV secolo, con il libro sul Trecento dello stesso Toesca (P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. II: *Il Trecento*, Torino, U.T.E.T., 1951; si ricorda che, ad ogni modo, vi sono anche dei manoscritti di Toesca finalizzati alla redazione del volume successivo sul Quattrocento). Che almeno *Il Medioevo* facesse parte della collana della *Storia dell'arte classica e italiana* si evince dal frontespizio dello stesso; la menzione della collana non appare più, invece, nel frontespizio de *Il Trecento*. Si veda anche *Storia dell'arte classica e italiana*, Torino, U.T.E.T., 1913-1956 (l'intervallo temporale è riferito alle prime edizioni); la collana, diretta dall'archeologo Giulio Emanuele Rizzo (1869-1950) e da Pietro Toesca, aveva preso l'abbrivio dal volume sull'arte greca dello stesso Rizzo (G. E. RIZZO, *Storia dell'arte greca*, Torino, U.T.E.T., 1913). Il piano della collana era stato poi rivisto, secondo quanto ci rivela il prospetto presentato nell'ultimo volume, il quinto, edito nel '56 (E. LAVAGNINO, *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, Torino, U.T.E.T., 1956); ne facevano parte, oltre a questo, i seguenti volumi, dei quali si specifica solo la data di edizione: P. DUCATI, *L'arte classica*, 1920; E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medioevale italiana. L'età paleocristiana e l'alto medioevo. L'arte romanica – Il gotico e il Trecento*, 1936-XIV; M. L. GENGARÒ, *Umanesimo e Rinascimento*, 1940 (il testo era stato realizzato dalla studiosa in collaborazione con Paolo D'Ancona, tuttavia in questa prima edizione compariva solo il nome della Gengarò, a causa della persecuzione cui era soggetto D'Ancona, di origine ebrea, per le leggi razziali; il suo nome riapparirà solo nella terza edizione del testo, edita nel '48; si veda M. MIGNINI, *Diventare storiche dell'arte*, cit., p. 154, e F. PIZZI, *1908-1957. I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, tesi di laurea, relatore dott.ssa R. Sacchi, correlatore Prof. P. Rusconi, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007-2008, p. 150); V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, 1950.

¹⁰ E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 176: ivi si afferma che *Ottocento Novecento* era un'opera «entrata a far parte di una splendida collana, iniziata da P. Toesca, sostitutiva quindi nei programmi, almeno in parte, della *Storia dell'Arte Italiana* di A. Venturi e rivale della Propylaën-Kunstgeschichte». L'equivoco è forse generato dal fatto che il volume della Brizio si trova, talvolta, classificato come parte della collana della *Storia dell'arte classica e italiana*, il cui ultimo volume, come si è visto poco sopra, fu invece curato da Emilio Lavagnino (E. LAVAGNINO, *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, cit.). Ci sarebbe da riflettere anche solo sul proponimento della casa editrice U.T.E.T. di mettere in cantiere una *Storia universale dell'arte*, con l'apertura sopranazionale che necessariamente comportava, proprio negli anni in cui il regime fascista aveva raggiunto una consolidata egemonia. Sui rapporti tra la U.T.E.T. e il regime fascista si veda P. BIANCHINI, *Pomba – UTET. Storia*, testo per *Storiaindustria.it. Centro on line Storia e cultura dell'industria*, febbraio 2009, p. 3, ove si afferma che «Sul finire degli anni '30 la Utet era ormai una delle più grandi imprese editoriali italiane, seconda soltanto a Mondadori e avanti anche alla Rizzoli», e che «I rapporti con il fascismo furono improntati al reciproco rispetto: se non mancarono tra gli autori ed i direttori di collane alcuni tra i principali esponenti del regime [...], non si può parlare della linea editoriale della casa editrice torinese come appiattita sui motivi prevalenti del fascismo».

abbracciavano, con una progressiva espansione dovuta al prevalere di un taglio analitico, la storia dell'arte d'Italia dai primi secoli alla fine del XVI; dall'altro il volume unico della Brizio sull'arte contemporanea europea. Restava però l'analogia di una tripartizione nelle tre arti maggiori seguite ciascuna nel proprio sviluppo sul grande periodo, schema evidentemente suggerito dall'obiettivo ampio di una storia dell'arte complessiva; è comunque degno di nota l'interesse dimostrato per l'architettura, non scontato in entrambi i casi: in modo particolare in quello della Brizio, che rispetto allo studio dei fatti architettonici più recenti rimarcava indirettamente il proprio contributo segnalando, nella nota bibliografica posta a conclusione del libro, come quasi tutta la bibliografia relativa fosse «costituita da articoli e scritti di occasione».¹¹

Prima ancora di entrare nel merito della strutturazione di *Ottocento Novecento* interessa, però, capire come mai l'autrice avesse scelto di concentrarsi su un unico volume, e per giunta l'ultimo della serie e a prima vista il più distante dai suoi interessi scientifici primari, almeno a giudicare dai titoli delle sue pubblicazioni precedenti.

Non occorre andare molto lontano: basta leggere la prefazione della stessa Brizio alla terza edizione del testo, uscita nel '62, nella quale la studiosa si sente chiamata a spiegare le ragioni di una scelta così radicale e in qualche modo anomala. Questo ciò che vi afferma, nell'esternare la resistenza che aveva provato all'idea di accingersi a un rifacimento del libro: che esso era nato da una sua «intima necessità» di comunicare quella che in quel determinato momento era stata per lei l'esperienza dell'arte moderna. Il concetto è ribadito

¹¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 558. Si rimanda a G. GIOVANNONI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e moderna*, in *Un secolo di progresso scientifico italiano, 1839-1939*, vol. VII, Roma, Società Italiana per il progresso delle scienze, 1940-XVIII, pp. 299-320, in partic. p. 299, ove si ricorda che «La Storia dell'Architettura, [...] nell'esame della concezione d'Arte e dell'organismo costruttivo, è sorta con grande ritardo rispetto le altre discipline affini, e, per quanto riguarda il periodo medievale e moderno, solo nella seconda metà dell'Ottocento ha avuto il suo regolare sviluppo, sia che le trattazioni abbiano assunto entità propria, o, che, più spesso, siano state unite (e talora confuse) con gli altri rami della Storia dell'Arte». Nella panoramica degli studi sull'architettura l'autore si ferma a quelli sul periodo neoclassico, che, come il Barocco, ha ancora «pochi storici», mentre l'architettura contemporanea non è nemmeno considerata: tale limitazione di campo, palese fin dal titolo, è anche evidentemente sintomatica di una carenza reale. Di Adolfo Venturi si dice che, «pur accumulando prezioso materiale, lo ha considerato in funzione puramente estetica più che nelle determinazioni degli organismi, e si è attardato in attribuzioni personali, che se talvolta aprono la via, talvolta l'ostacolano» (Ivi, p. 305). In A. VENTURI, *Sul metodo della storia dell'architettura*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 4, pp. 370-375, Adolfo risponde alle obiezioni del Giovannoni espresse anche nella sua recensione all'ultimo volume allora pubblicato della *Storia dell'arte italiana*, relativo all'architettura del Cinquecento, ribadendo la convinzione che occorra «distinguere la costruzione e l'architettura, la pratica e l'arte», e «sentire il tocco dell'artista nell'ultimo particolare per capire l'insieme» (Ivi, p. 375; per la recensione si veda G. GIOVANNONI, *L'architettura del Cinquecento*, in «Palladio», II, 1938, 3, pp. 107-114; per il testo del Venturi si veda A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, parte I, Milano, Hoepli, 1938-XVI). Si intravede qui una polemica metodologica in merito agli studi sull'architettura che sarà affrontata anche dalla Brizio nell'ultima parte di *Ottocento Novecento* (si rimanda alla parte conclusiva del par. 3.1.1).

più avanti, quando l'autrice parla delle «connessioni vive» che manteneva ancora il testo nella sua parte ottocentesca, «per esser nato, allora, non come opera di compilazione, ma da un'esperienza diretta e da un'intima necessità espressiva»:¹²

Eran tempi di fascismo, e d'ogni parte si cercava di chiudere la cultura italiana in una specie di soffocante autarchia. Che proprio allora io, educata allo studio dell'arte antica, abbia sentito così forte il richiamo dell'arte moderna e abbia scoperto la bellezza dell'arte francese contro ogni retorica novecentistica, fu un atto di libertà e di liberazione di molto eccedente i limiti di un semplice studio di storia dell'arte. Ne è derivata al libro una traccia che punta dritto su quella lunga vicenda di conquista di libertà espressiva, con progressivo affrancamento dai canoni accademici e dall'imitazione della natura, e conseguente soggettivazione del sentire e scavo in profondità dentro l'uomo, in cui essenzialmente si riassume la storia più vera dell'arte moderna.¹³

La rievocazione del momento storico e personale particolare pare qui filtrata da una consapevolezza nuova: così la conquista di una libertà espressiva non è vista come fine a se stessa, ma punta alle conseguenze della «soggettivazione del sentire» e dello «scavo in profondità dentro l'uomo», espressioni che – soprattutto per essere usate in senso totalmente positivo – meglio si comprendono, forse, alla luce della coscienza di quel momento, a ventitrè anni di distanza dalla prima edizione.¹⁴ In ogni caso l'individuare in un'espressione davvero libera, cioè schietta, genuina e svincolata da ingerenze esterne, l'apice dello sviluppo dell'arte moderna, rivelava già negli anni Trenta e in linea con le convinzioni di Lionello Venturi implicazioni ulteriori, e segnatamente un risvolto morale: tanto è vero che la genesi stessa del libro rappresentava, sempre usando le parole della rievocazione della Brizio, «un atto di libertà e di liberazione di molto eccedente i limiti di un semplice studio di storia dell'arte». La sostanza di questo atto consisteva nella scoperta e nella rivelazione – impopolare nel contesto di una «soffocante autarchia» – della

¹² A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., pp. IX-X.

¹³ Ivi, p. X.

¹⁴ Era ciò che affermava la stessa Brizio: «Come sempre avviene, i fatti nuovi gettano retrospettivamente una luce diversa anche sugli aspetti del passato» (Eadem, *Prefazione*, cit., p. IX). Nella prima edizione di *Ottocento Novecento*, ad esempio, a proposito degli espressionisti si dice che «riversano in una produzione abbondante e molto disuguale un mondo soggettivo spesso caotico e torbido» (Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 426). E tuttavia giudizi singoli come questo non portano, neanche nel '39, a una squalifica complessiva della soggettività come quella espressa un anno più tardi da Ugo Nebbia, che così individuava «l'ostacolo più insidioso ad ogni convincente assestamento dell'arte moderna: cioè quel pieno ed assoluto stimolo individuale che la governa, e per il quale il valore, anzi lo scopo di essa, sembrano determinati soltanto dalla sensibilità, vale a dire troppo spesso dal solo arbitrio di chi opera in suo nome» (U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, Milano, Società Editrice Libreria, 1941, p. 151).

«bellezza dell'arte francese», intorno alla quale, infatti, era modulata tutta l'impostazione del volume.¹⁵ Si trattava, a ben vedere, dell'approfondimento diretto di un interesse trasmesso alla Brizio dall'insegnamento del Venturi junior, e fino ad allora da lei affrontato sempre di sbieco o di riflesso; lo stesso Lionello, fra l'altro, andava da qualche tempo perseguendo con determinazione sempre crescente la propria passione per l'arte moderna di Francia: sia con gli articoli pubblicati su «L'Arte» fin dal '29, come si è visto, sia, specialmente, con i ponderosi studi portati avanti durante il lungo soggiorno parigino, i cui estremi coincidevano grossomodo con la stesura di *Ottocento Novecento*.¹⁶ E in un certo senso questo libro resta a testimonianza della volontà della Brizio di portare avanti il pensiero e l'azione del “Professore” anche in terra italiana, con tutti gli strumenti che aveva a disposizione.¹⁷

¹⁵ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. IX: la studiosa riconosceva che il proprio libro, nella sua prima edizione, era «impostato essenzialmente sul filone francese».

¹⁶ Si vedano L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, Paul Rosenberg, 1936; Idem, *Camille Pissarro*, Paris, Paul Rosenberg, 1939; Idem, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939, ma anche Idem, *Peintres modernes. Goya – Constable – David – Ingres – Delacroix – Corot – Daumier – Courbet*, Paris, Albin Michel, 1941, ed. it. Idem, *Pittori moderni*, Firenze, Edizioni U, 1946; il testo, come si evince da alcune lettere di Lionello, conservate tanto presso l'Archivio di Adolfo Venturi quanto tra i documenti dei fascicoli personali di Lionello all'Archivio di Stato, era già da qualche tempo in cantiere; si vedano ad esempio le lettere ad Adolfo, tutte scritte da Parigi, del 29 novembre 1933: «Sto ora lavorando attivamente attorno al mio libro sulla pittura da Corot a Picasso. Sarei contento se potessi finirlo entro il 1934»; del 16 febbraio 1938: «Ho ripreso con lena il mio lavoro sulla pittura moderna: sto scrivendo su Corot», e del 4 giugno 1938: «Entro la settimana prossima avrò finito il primo volume dei Pittori moderni da Goya a Courbet, e lo passerò alla traduzione» (AAV); e la lettera ad Ottavia Chessa del 18 giugno 1938, sempre da Parigi: «Ho finito ieri notte il primo volume dei Pittori Moderni» (ACS, MI, DGPS, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419). Al medesimo testo sembra far riferimento Lionello anche in una lettera alla madre Jenny scritta l'8 dicembre 1936 da Saint Raphaël in Provenza, ove avanza, tra l'altro, una per noi assai significativa ipotesi di titolo: «Vorrei concludere un libro che sarà in parte raccolta degli articoli della pittura francese moderna che ho pubblicato ne L'Arte, in parte di articoli nuovi. E vorrei dare all'insieme il titolo di: “Alla conquista della libertà pittorica”. Spero di averlo finito per dicembre 1937, e di andare nel gennaio-marzo 1938 ad esporne il contenuto nell'Università di New York» (Ivi). Il motivo dell'ulteriore rimando della conclusione e pubblicazione di questo libro emerge da una lettera di Lionello al padre, scritta il 20 dicembre 1937 da Parigi, ove si apprende che il critico aveva dato la precedenza all'edizione francese della *Storia della critica*, uscita nel '38, e a *Les Archives de l'Impressionnisme* (Ivi). Si rimanda anche a L. IAMURRI, *Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939*, in «Studiolo», 2007, 5, pp. 77-94, in partic. pp. 82-94.

¹⁷ Si rimanda alla frase posta in esergo a questo paragrafo, in cui Venturi manifesta il desiderio che sia scritta «la storia dell'arte vicino a noi» (per cui si veda L. VENTURI, *Sintomi. Risposta a Ugo Ojetti*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 212-213); già Marco Rosci ha collegato «l'assunzione esplicita, negli Anni Trenta, dell'eredità “europea” e di identità di storia e critica dell'arte – e quindi di crociana interazione fra passato e presente – trasmessa da Lionello Venturi in esilio» da parte della Brizio alla stesura della prima edizione di *Ottocento Novecento* (M. ROSCI, *La Brizio: arte e impegno civile*, cit.); si veda anche E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 489: «Anna Maria Brizio seguì il maestro nell'interesse appassionato con cui rileggere la vicenda dell'arte moderna in chiave europea. Ciò appare da *Ottocento, Novecento*. Sulla continuità tra Lionello e la Brizio, in una linea che attinge all'insegnamento crociano, si veda infine A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, cit., p. 200: «La ricerca dedicata a Cézanne, Parigi, 1936, e agli *Archives de l'Impressionnisme*, 1939, indicava un passaggio critico incisivo, risolto con sicura filologia, una vera e propria restaurazione degli studi sull'Ottocento francese. È un'apertura che continua con Venturi negli Stati Uniti, dal '39 al '44, con *Painting and Painters. How to look at a picture, from Giotto to Chagall*, New

Ad ogni modo vi era anche l'urgenza di una disamina critica d'insieme dell'arte del XIX e del XX secolo, già denunciata dalla studiosa nel '29, nel contesto di una recensione ai due volumi di Henri Focillon *La Peinture au XIX^e siècle* e *La Peinture, XIX^e et XX^e siècle: du réalisme à nos jours*: antesignani ideali – col senno di poi – del suo *Ottocento Novecento*.¹⁸ In questa nota, pubblicata nel bollettino bibliografico de «L'Arte» del quale di lì a poco sarebbe divenuta responsabile, la Brizio osservava che la vastissima materia trattata dal Focillon, secondo una cronologia che si estendeva «Dal rinnovamento della pittura alla fine del secolo XVIII [...] fino ai modernissimi e cosmopoliti componenti della scuola di Parigi», appariva «molte volte ancor grezza, non approfondita da alcun serio studio critico»; di qui la difficoltà dell'autore nel chiarire il «reale valore figurativo» degli artisti, che avrebbe dovuto essere – in accordo ai dettami crociani – criterio preponderante rispetto a tutti gli altri di ordine più latamente culturale o storico.¹⁹ Così la studiosa arrivava ad affermare:

Bisogna però ammettere che una storia della pittura nel secolo XIX secondo questi ultimi criteri appare allo stato attuale degli studi pressoché impossibile: essa coinvolgerebbe una tale quantità di problemi ancora insoluti, o, spesso anche, mal impostati o appena intravvisti, che s'avvolgerebbe in un dedalo praticamente inestricabile chi si inoltrasse in questa via. In attesa che questo lungo lavoro si compia il libro del Focillon rappresenta un tentativo preliminare di coordinare il complesso dei fatti storici, ricercando ed esponendo il loro avvicinarsi, le loro interferenze, i loro sviluppi e le loro modificazioni.

Insomma l'autore aveva messo in atto uno «sforzo tenace» per «tracciare a grandi linee un disegno capace di dare una visione d'insieme», ma non era del tutto riuscito nel suo intento per la mancanza di un chiaro disegno critico. Di fatto la maggiore pecca del Focillon secondo la Brizio era stata quella di non aver saputo cogliere «un filo segreto e profondo di

York-London 1945 [...] in stretta analogia al procedimento del *Gusto dei primitivi*, in più con un'accentuazione della autenticità di ciascun modo creativo-espressivo [...]. L'accento idealistico si misurava con «la qualità dell'arte», ed è il punto che ritroviamo con Anna Maria Brizio.

¹⁸ A. M. BRIZIO, recensione a H. FOCILLON, *La Peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique – Le Romantisme* e Idem, *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles. Du Réalisme à nos Jours* [Paris, H. Laurens Éditeur, 1927-1928], in «L'Arte», XXXII, 1929, 5-6, pp. 280-281; nel Fondo Brizio saiese vi è una copia manoscritta del testo della recensione, mentre nel Fondo Brizio librario, a Milano, si conserva una copia del primo volume del Focillon, con una dedica dell'autore ad Adolfo Venturi: «Au Professeur Adolfo Venturi/ au Grand Maître de l'Histoire de l'Art/ Hommage de mes sentiments fidèles d'admiration et de respect/ Henri Focillon».

¹⁹ Si veda M. C. MAIOCCHI, «Parigi amica», 1930, cit., p. 193; ivi si definisce la Brizio «recensore di provata fede venturiana».

raccordo» fra i fatti dell'arte ottocentesca; un dato interpretativo che la studiosa sembrava avere già ben chiaro ai tempi della recensione:

Il disordine apparente e l'opposizione di neo-classicismo, romanticismo, impressionismo avrebbero potuto trovare un filo segreto e profondo di raccordo in questo interesse per la realtà, attento e osservatore dapprima, e un po' impacciato dall'intellettualismo, nei ritratti neoclassici, intorbidato poi dall'intrusione di elementi passionali nei romantici, elevato finalmente ad espressione fantastica completa negli impressionisti.²⁰

Già si percepiva in queste righe l'idea di quel percorso «di conquista di libertà espressiva» che sarà il *fil rouge* di *Ottocento Novecento*, che ne costituirà il nerbo interpretativo, rendendolo qualcosa di più di un semplice manuale – inteso nel senso sminuente di opera di pura compilazione –; di questo era convinta la stessa Brizio, come ci ha significativamente testimoniato uno dei suoi ex-allievi torinesi, Enrico Castelnuovo:

Una volta abbiamo avuto una discussione sull'idea di manuale, quindi in qualche modo sull'idea di storia dell'arte; secondo me il suo volume *Ottocento Novecento* era come un manuale, mentre lei non era d'accordo: «Non è un manuale, è qualcosa che ha un profilo, una soggettività».²¹

Tale soggettività doveva esprimersi nel giudizio sulle opere, nella valutazione del loro valore estetico, col fine di individuare «ciò che è intimamente vitale e creativo nell'opera di un uomo, il suo *reale* apporto alla civiltà e quindi la sua reale importanza», secondo il

²⁰ Per tutte le citazioni si veda A. M. BRIZIO, recensione a H. FOCILLON, cit.; un'idea simile era espressa anche nella già citata nota autografa della Brizio rinvenuta presso il Fondo Brizio salese (per la quale si rimanda alla nota 110 del capitolo precedente): «Per es. se Focillon avesse guardato al valore estetico avrebbe capito che ciò che v'era di vitale nella pittura dei neoclassici non era il loro neoclassicismo, ma la loro potenza di osservazione della realtà, ciò che corrisponde alla direzione fondamentale dello spirito europeo nell'800 di fronte a cui il neo-classicismo non rappresenta che oscillazione transitoria, moda, tentativo, errore». Il riscontro puntuale autorizza l'ipotesi che la nota possa essere stata scritta proprio intorno al '29, anno di pubblicazione della recensione.

²¹ Il dialogo citato mi è stato riferito dallo stesso Enrico Castelnuovo in occasione dell'intervista a me rilasciata nel luglio del 2008 (gli appunti non sono stati rivisti dall'intervistato). Un recensore contemporaneo, Giulia Sinibaldi, aveva rilevato nell'autrice di *Ottocento Novecento* l'«intento sempre vigile di chiarire più che d' esporre» (G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., in «Emporium», XLV, 1939-XVII, 5, pp. 341-342, in partic. p. 341). Si veda infine anche quanto affermato da Eugenio Battisti: «...l'autrice è estremamente laconica (al contrario che L. Venturi) nel presentare le sue idee critiche. Apparentemente, anzi, il libro ha l'impersonalità tipica dei manuali ed i riferimenti all'estetica di Croce, o alle parallele idee venturiane, oltre ad essere insistenti, sembrano senza originalità. È invece vero il contrario; abbiamo cioè una carica di attualità per i tempi notevole ed una modifica delle categorie di analisi simile a quella operata da allievi del maestro, come Argan»; e «*Ottocento-Novecento* è un'opera fondamentale, non solo per la cultura italiana, anche se non venne mai propriamente letto fuori dei nostri confini. Né è un manuale nozionistico: intende soprattutto creare una nuova sensibilità collettiva, ha, in altre parole, una precisa funzione didattica» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 176).

pensiero che la studiosa aveva voluto fissare in un appunto scritto con ogni probabilità nello stesso periodo della recensione al Focillon:

Una critica d'arte che per assurgere alla rappresentazione storica parte dalla considerazione del valore estetico dell'opera d'arte ha sulla critica che fa la storia partendo dalla psicologia dell'artista o dalla sua influenza sui contemporanei o dalla sua importanza rappresentativa di avvenimenti politici, di moti spirituali, l'inestimabile vantaggio di essere in grado di sceverare ciò che è intimamente vitale e creativo nell'opera di un uomo, il suo *reale* apporto alla civiltà e quindi la sua reale importanza, da quello che è *passivo*, ciò che nella sua opera c'è di accolto dall'esterno e non di creato, ciò che è ricevuto e non dato – e di distinguere perciò quella che è l'azione storica di un uomo e poter quindi stabilire la sua importanza e il suo posto nella storia con una giustizia infinitamente maggiore.²²

²² A. M. BRIZIO, *Nota manoscritta*, s.d. (FB Sale); si rimanda alla nota 110 del capitolo precedente. Si legga, per confronto, quanto affermato da Mimma Lamberti a proposito del Venturi junior, e in modo particolare del suo testo *Painting and Painters. How to look a picture, from Giotto to Chagall* (1945): «data la coincidenza di forma e di contenuto, dalla comprensione dei dati formali è possibile pervenire ad una 'simpatia' carica di valori umani, intendendo pienamente il contributo storico dell'artista, e cioè il significato della sua azione nel gusto e nella società del tempo, ma rivivendone il messaggio anche al di là delle contingenze fattuali, come momento, si direbbe quasi, della storia dello spirito» (M. M. LAMBERTI, *Nota introduttiva*, in L. VENTURI, *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall* [1950, ed. origin. 1945], Torino, Einaudi, 1975, pp. XIII-XXVIII, in partic. p. XX).

È una linea per certi aspetti analoga a quella che, pure a tanti anni di distanza, ancora metterà in atto Argan nei suoi manuali di *Storia dell'arte italiana* (editi da Sansoni a partire dal '68); si veda C. STOPPANI, *La Storia dell'arte italiana di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, pp. 69-77; a p. 72 si riporta uno stralcio da un'intervista ad Argan pubblicata nel '68 in cui lo studioso afferma: «La mia intenzione era di fare un lavoro di sintesi, di dare una prospettiva critica, di presentare la storia dell'arte italiana come una storia di idee espresse nell'arte, ma collegata allo sviluppo generale del pensiero e della cultura». Si veda anche R. ASSUNTO, *Storia dell'arte come filosofia*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Editrice, 1985, pp. 17-32.

3.1.1. Il testo in rapporto al contesto. Per una lettura dell'arte moderna

Vorrei [...] ricordare l'importanza e la fecondità su un largo piano sociale di quello che L. Venturi definì «l'unico quadro d'insieme dell'arte europea nell'Ottocento e Novecento, che sia bene orientato criticamente» (1950), ed invitare a studiarlo filologicamente, con la serietà che merita.

(EUGENIO BATTISTI, *Solo un ricordo*, 1984)

Non si può comprendere *Ottocento Novecento*, dunque, al di fuori di questa sua «soggettività», che rivela una scelta di impostazione tutt'altro che scontata. Per capire come il testo si era proposto nel contesto in cui era apparso non sarà inutile farsi un'idea dello stato dell'arte al momento della sua pubblicazione. Si potrà cominciare da un rapido sguardo all'elenco delle opere generali con cui si apre la bibliografia del volume.

Il primo dato che balza all'occhio è che le opere citate sono tutte di autori tedeschi o francesi (del resto lo scarto tra l'avanzamento degli studi storico-artistici in Germania e in Francia e la realtà italiana non era un mistero, anche se molto era cambiato dai tempi dell'accorata denuncia fatta da Adolfo Venturi nel suo articolo *Per la Storia dell'Arte* pubblicato nel 1887).²³ Di questi testi molti presentano un carattere enciclopedico. Oltre ai veri e propri dizionari, come il Thieme-Becker allora ancora in corso di pubblicazione e il *Dictionnaire critique et documentaire* del Bénézit, ve ne sono altri che, al pari di *Ottocento Novecento*, appartenevano a una serie o a una collana: gli stessi volumi del Focillon erano parte della collana dei *Manuels d'Histoire de l'Art* diretta da Henry Marcel; analogamente il testo di Hans Hildebrandt sull'arte contemporanea era un *Handbuch der Kunstwissenschaft* – il termine “manuale”, che la Brizio avrebbe mostrato di considerare inadeguato per il proprio libro, contava dunque degli illustri precedenti –; c'erano poi gli ultimi tre volumi dei *Propyläen Kunstgeschichte* e l'ottavo tomo dell'*Histoire de l'Art* diretta da André Michel. Facevano eccezione, come opere a sé stanti, i volumi sull'arte e

²³ A. VENTURI, *Per la Storia dell'Arte*, in «Rivista Storica Italiana», IV, 1887, pp. 229-250, ora in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*, a cura di B. Cinelli, Milano, Electa, 2009, pp. 318-327; il Venturi deplorava in particolare la mancanza in Italia di studi seri relativi all'arte nostrana: «La storia dell'arte non è coltivata in Italia, come richiederebbero i gloriosi ricordi, i tesori di cui fa mostra, le nuove esigenze della critica. [...] Ormai siamo a questo: che ogni grande artista nostro trova monografie, ogni nazionale monumento illustrazioni, ogni fasto dell'arte italiana la sua storia all'estero» (Ivi, p. 229); proprio a Francia e Germania era riconosciuto un ruolo primario e d'avanguardia nell'ambito degli studi storico-artistici.

sulla pittura del XIX secolo di Bénédite e la *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* di Meier-Graefe.²⁴

In genere, in questi testi, lo spazio era riservato in massima parte – quando non esclusivamente – alla pittura, accompagnata di regola dalla scultura, mentre i soli volumi nei quali la trattazione si allargava anche all’architettura moderna erano quello di Hildebrandt e quelli curati dal Michel.²⁵ Ben poca attenzione era assegnata agli italiani, soprattutto per la tendenza comune negli autori – e per lo più caricata di accenti scopertamente nazionalistici – a valorizzare gli artisti della propria terra, cui si accompagnava talora la tensione a un’onnicomprendività enciclopedica che andava a discapito di un debito equilibrio valutativo.²⁶ Così, nel presentare la traduzione italiana de *La peinture au XIX^{ième} siècle* del Bénédite, pubblicata pochi anni dopo l’uscita del volume, nel ’15, l’allora direttore delle Gallerie di Venezia Gino Fogolari evidenziava l’aggiunta di «una parte interamente nuova, intesa a rendere il dovuto onore ai pittori italiani moderni, dagli scrittori forestieri sempre tanto ingiustamente trascurati»,²⁷ lamentando che «È inutile

²⁴ U. THIEME e F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, Verlag Von E. A. Seemann, 1907-1950; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Ernest Gründ, 1924; H. FOCILLON, *La Peinture au XIX^e siècle*, cit.; Idem, *La Peinture, XIX^e et XX^e siècle*, cit.; H. HILDEBRANDT, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1924; G. PAULI, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1930; E. WALDMANN, *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1931; C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1932; A. MICHEL, *L’Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, 3 voll., Paris, Librairie Armand Colin, 1925-1929; L. BÉNÉDITE, *L’art au XIX^{ième} siècle*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1905; Idem, *La peinture au XIX^{ième} siècle d’après les chefs-d’œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Paris, Ernest Flammarion, 1911; J. MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 voll., München, R. Piper & Co. Verlag, 1927.

²⁵ H. HILDEBRANDT, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, cit.; A. MICHEL, *L’Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, cit.; trattavano la scultura anche i volumi dei *Propyläen Kunstgeschichte* (anzi il primo dei tre, dedicato al Neoclassicismo, contemplava anche l’architettura) e quelli di Meier-Graefe.

²⁶ Si veda il volume sull’arte del XX secolo di Einstein, nel quale ai capitoli sul cubismo e sul futurismo fa seguito quello consacrato a “Die Deutschen” (C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit.); nel testo di Bénédite, impostato sulla peraltro indiscutibile constatazione dell’importanza centrale rivestita nell’Ottocento dalla pittura francese in tutto il mondo occidentale, solo sei pagine su trecentosettanta sono dedicate alla “scuola italiana” (L. BÉNÉDITE, *La peinture au XIX^{ième} siècle*, cit.); si veda infine A. MICHEL, *L’Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, cit., ove la panoramica fin troppo esaustiva degli sviluppi artistici tra Otto e Novecento nei vari paesi europei oltre che in America si presta all’intento di mostrare «la prépondérance [...] de l’art français [...] au XIX^e siècle» e «que la France fournit toujours, à la plupart des pays d’Europe, sinon les maîtres et les modèles, à tout le moins les exemples qui y déterminent le sens de l’évolution moderne» (*Avertissement*, Ivi, p. VI).

²⁷ G. FOGOLARI, *Prefazione*, in L. BÉNÉDITE, *Storia della pittura del secolo XIX*, traduzione italiana con aggiunte a cura di G. Fogolari, Milano, Società Editrice Libreria, 1915, p. V. Gino Fogolari (1875-1941), allievo di Francesco Novati all’Accademia scientifica letteraria di Milano, aveva poi frequentato la Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi con Toesca; si veda G. MANIERI ELIA, *Gino Fogolari*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell’arte*, cit., pp. 258-265, e relativa bibliografia. Si veda anche A. HÖHLER, *Le “storie dell’arte” e la pittura italiana dell’Ottocento: mutamenti e dibattiti*, in *Pittura*

nascondersi che per gli stranieri la pittura italiana finisce con Gian Battista Tiepolo»,²⁸ e riconoscendo tuttavia che «la colpa di coteste gravi omissioni» era da attribuirsi sostanzialmente agli studiosi del Bel Paese:

Per ciò che riguarda l'arte contemporanea e i nostri pittori in special modo, la letteratura è ancora presso di noi così scarsa, frammentaria e dispersa, che difficilissimo riesce agli stranieri trovar le fonti a cui attinger notizie e indicazioni.²⁹

Gli anni Venti avrebbero visto, proprio tra gli studiosi italiani, un risveglio dell'interesse per la pittura ottocentesca d'Italia, cui non sembrava accompagnarsi, tuttavia, un'opportuna considerazione dell'arte europea: il baricentro propendeva anche qui a orientarsi in senso nazionalistico, e di sicuro il consolidarsi del regime fascista dovette dare un contributo rilevante a questa inclinazione.³⁰ La linea dominante – certo non l'unica, ma comunque quella che, rivestendo caratteri di ufficialità, aveva maggiore forza di affermazione – era

italiana nell'Ottocento, convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, a cura M. Hansmann e M. Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 89-97, in partic. pp. 89-90, ove vengono presentati i giudizi negativi sulla pittura ottocentesca italiana espressi da alcuni autori stranieri; sono citati, in particolare, il francese Théophile Gautier e i tedeschi Adolph Bayersdorfer, Richard Muther e Emil Waldmann; il Castelnuovo, invece, ricorda la «condanna senza appello della pittura italiana dell'Ottocento» formulata dal «più acuto, il più brillante, il più trascinate dei moderni studiosi d'arte», Roberto Longhi, già nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana* scritta nel '14, e poi ripresentata, con parziali modifiche ma con un bilancio finale sempre negativo, anche in numerosi testi successivi (E. CASTELNUOVO, *Premessa*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano, Electa, 1991, pp. 9-19, in partic. pp. 9-12; R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1914], Firenze, Sansoni, 1980, pp. 178-179).

²⁸ G. FOGOLARI, *Prefazione*, cit., p. IX.

²⁹ Ivi, p. VI; la denuncia era stata fatta anche da Ugo Ojetti fin dagli inizi del secolo (si veda G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte*, cit., pp. 59-60 e 120-122, con particolare riferimento all'articolo programmatico dal titolo *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, pubblicato nel 1901, e al testo *Ritratti d'Artisti Italiani*, edito nell'11: U. OJETTI, *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1901, pp. 734-742, parzialmente antologizzato in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 136-139; U. OJETTI, *Ritratti d'Artisti Italiani*, Milano, Fratelli Treves, 1911); ancora nel '25 il critico affermava: «Sì, io chiedo da più anni che si faccia una mostra ordinata della pittura italiana di tutto l'ottocento [...]. E chiedendo questa mostra e la rivalutazione della pittura nostra del secolo scorso, do a noi italiani molta colpa dell'oblio in cui questa pittura è tenuta dai critici e dagli storici d'oltralpe» (Idem, *Almanacco polemico*, in «L'Esame», IV, 1925, 6-7, p. 591).

³⁰ Si vedano ad esempio i testi di Emilio Cecchi, Enrico Somarè e Ugo Ojetti: E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma-Milano, Società Editrice d'arte illustrata, [1926]; E. SOMARÈ, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, 1928; U. OJETTI, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929; sul risveglio dell'interesse per la pittura italiana ottocentesca verificatosi in Italia specialmente a partire dagli anni Venti si veda S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, cit., pp. 129-147; M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 182-194, e A. HÖHLER, *Le "storie dell'arte" e la pittura italiana dell'Ottocento*, cit., in partic. pp. 90-92; ivi si afferma che «Tra il secondo e il terzo decennio del Novecento alcuni autori italiani individuarono, pur con differente rilievo, due tesi con l'aiuto delle quali tentarono di riabilitare la pittura italiana dell'Ottocento rispetto a quella francese: le idee di autoctonia e di superiorità» (Ivi, p. 90): l'asserzione è supportata dal riferimento ai già citati testi del Fogolari, del Somarè e dell'Ojetti.

Per un quadro degli studi generali sulla pittura italiana dell'Ottocento si veda anche *Pittura italiana nell'Ottocento*, cit., pp. 604-605.

quella del “Novecento italiano”, o del “novecentismo” quale *Zeitgeist* artistico dell’Italia fascista, nel cui alveo le esperienze più decisive e le tendenze più innovative d’Europa non erano radicalmente misconosciute, ma come filtrate e assorbite nell’auspicio di una forma espressiva che fosse riconducibile a una tradizione, tutta italiana, di chiarezza e di solidità, di «mediterraneo equilibrio».³¹ In totale accordo con questa linea interpretativa – oltre che in continuità con l’opera del Fogolari, come dichiarato dallo stesso autore in una nota iniziale – si poneva il testo di Ugo Nebbia su *La pittura del Novecento*, terzo volume della *Storia della Pittura* della Società Editrice Libreria, pubblicato solo due anni dopo *Ottocento Novecento*, nel 1941: qui, curiosamente, il termine che avrebbe dovuto identificare un concetto temporale stava ad indicare proprio la realtà artistica del “Novecento”, cui erano attribuite le prerogative di un «nuovo periodo» tanto nell’arte italiana quanto in quella straniera.³² L’opzione di fondo era chiara, e mirava ad esaltare le

³¹ M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930-VIII, p. 42; si legga questo passo tratto dal medesimo testo di Margherita Sarfatti, principale voce critica del gruppo del “Novecento italiano”: «Ma, oggi, una nuova arte può formarsi e divenire senza stravaganze e senza eccentricità; giovandosi di tutte le esperienze e le reazioni di gabinetto e di laboratorio estetico degli ultimi anni e oltrepasandole tutte, senza rinnegarle. [...] Precisione nel segno, decisione nel colore; risolutezza nella forma; sentimento profondo e sobrio, scavato e scarnito attraverso la meditazione, l’eliminazione e lo studio; aspirazione verso il concreto, il semplice e il definitivo; ecco i tratti comuni – l’aria di famiglia – di questa generazione di artisti che aspira a dare un volto e un’impronta – cioè un ideale collettivo al quale convergere – cioè una linea e uno stile – all’arte, alla vita, ai bisogni morali, estetici e sentimentali del nostro tempo» (Ivi, pp. 145-146; il testo è citato nella bibliografia di *Ottocento Novecento*: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 554).

Su Margherita Sarfatti (1880-1961) si vedano almeno S. MARZORATI, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Como, Nodo libri, 1990, in partic. pp. 155-181; P. V. CANNISTRARO e B. R. SULLIVAN, *Margherita Sarfatti. L’altra donna del Duce*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993; *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Milano, Skira, 1997, e in particolare E. PONTIGGIA, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d’arte (1901-1932)*, Ivi, pp. 13-61.

Per il “Novecento italiano” si rimanda alla nota 7 del capitolo precedente; per un quadro generale del contesto storico-artistico di questi anni in Italia e delle principali occasioni polemiche relative all’arte contemporanea si veda P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit.; Eadem, *Storia moderna dell’arte in Italia*, cit., e – con riguardo particolare alle posizioni assunte da Lionello Venturi – M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., in particolare la seconda parte, intitolata *L’agone critico 1922-1932*, alle pp. 194-332.

³² Si veda U. NEBBIA, *Alla Società Editrice Libreria*, in Idem, *La Pittura del Novecento*, cit., p. s.n.; il volume era parte della collana della *Storia della Pittura* della Società Editrice Libreria, cui apparteneva, oltre al già citato testo di Bénédite sulla pittura dell’Ottocento, tradotto dal Fogolari, anche quello di Max Rooses sulla pittura dal Quattrocento all’Ottocento, pure tradotto dal Fogolari (M. ROOSES, *Storia della pittura dal 1400 al 1800*, traduzione italiana con aggiunte a cura di G. Fogolari, Milano, Società Editrice Libreria, 1913). Il testo del Nebbia era suddiviso in tre parti: la prima si intitolava *Verso il Novecento*, e presentava un panorama delle principali tendenze artistiche “moderne” e «preludenti all’arte di un nuovo periodo»; la seconda parte trattava *Il Novecento italiano*, e la terza *Il Novecento Straniero*. Nell’introdurre la seconda parte l’autore affermava circa il titolo che esso, «sventolato quasi una ventina d’anni fa da un gruppo di pittori che s’erano intesi per ricercare assieme qualche via d’espressione più d’accordo coi tempi e con l’indole nostra, doveva poi ampliare il proprio significato, anzi il proprio destino, fino ad assumersi il carico e la responsabilità maggiore di certi atteggiamenti artistici e spirituali del periodo cosiddetto del dopoguerra, inalberando in tal modo un’insegna dove l’intero secolo dovrebbe riconoscere le proprie tendenze originarie,

espressioni di un “ritorno all’ordine” come liberazione «dalle diverse crisi che l’arte moderna ha patito e di cui porta ancora le conseguenze»,³³ «un ritorno inevitabile dopo aver osato violare certe barriere, anzi dopo aver misurato i rischi di certi sconfinamenti»: pare, questa espressione, quasi un’eco che si propaga diffusamente e costantemente negli anni Trenta, e davvero il volume del Nebbia può essere preso come testimonianza emblematica e riassuntiva, a decennio ormai concluso, di una tendenza imperante.³⁴

per non dire la propria fisionomia» (U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, cit., p. 75; ma si veda anche la lettera di Anselmo Bucci, ideatore della denominazione del gruppo, allo stesso Nebbia, riportata alle pp. 160-161, in partic. p. 161: «da quel Novecento, accolto sugli inizi con sorrisi di scherno, scaturì la denominazione di tutto un secolo»).

Su Ugo Nebbia (1880-1965), che era stato fondatore del gruppo d’avanguardia “Nuove Tendenze” nel ’14 (citato anche nel suo proprio testo: Ivi, p. 118), si veda P. GAZZOLA, *Il pensiero critico di Ugo Nebbia*, in «Arte Lombarda», XII, 1967, pp. 91-102; *Nuove Tendenze. Milano e l’altro Futurismo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1980, pp. 94-98; C. TROPEA, *Ugo Nebbia*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell’arte*, cit., pp. 423-426.

Per quanto riguarda gli sviluppi dell’arte novecentista e più in generale il panorama artistico italiano tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta si veda R. BOSSAGLIA, *L’ultimo Novecento. Il Novecento di Sironi, il muralismo, il clima novecentista*, in *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1982, pp. 79-104, in partic. p. 85: «se il Novecento fu un’atmosfera, un punto di riferimento per un vasto muoversi di concezioni artistiche che, non dispregiando il retaggio dell’avanguardia, ne proponessero un’interpretazione ricondotta a connotati naturalistici, gli anni Trenta sono ancora largamente permeati di questo spirito»; si veda poi F. TEMPESTI, *Arte dell’Italia fascista*, cit., pp. 145-250; F. MAZZOCCA, *Dalle mostre del Novecento al referendum sul quadro storico*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra, Firenze, Eurografica, 1980, pp. 52-54; P. FOSSATI, *Pittura e scultura fra le due guerre*, cit., pp. 230-259; S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, cit.; C. F. CARLI e E. PONTIGGIA, *La grande Quadriennale, 1935. La nuova arte italiana*, Milano, Electa, 2006; infine M. C. MAZZI, «Modernità e tradizione»: temi della politica artistica del regime fascista, in «Ricerche di Storia dell’arte», 1980, 12, pp. 19-32; a p. 19 vi si afferma che di fatto la Quadriennale d’Arte Nazionale, esposizione inaugurata per la prima volta a Roma nel 1931, «spodesta il movimento di Novecento, e obbedisce allo slogan allora lanciato da Mussolini di “andare alle masse”, puntando l’attenzione sulla presenza degli artisti negli organismi sindacali e preferendo Roma quale “sede naturale” di istituti nazionali e di manifestazioni rappresentative della produzione regionale, rispetto a Milano, già sede delle mostre di Novecento». Questo il giudizio di Lionello Venturi sull’evento: «La Quadriennale romana è stata indetta come un’affermazione vittoriosa della tradizione italiana nell’arte, per opporsi al gusto impressionistico di origine estera, come esempio del nuovo freno intellettuale nell’arte, per correggere il libero abbandono alla sensibilità e alla fantasia» (L. VENTURI, *Per una critica dell’arte contemporanea* [1932], in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 149-157, e in partic. p. 150).

³³ U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, cit., p. 72.

³⁴ Ivi, p. 7; l’autore continuava definendo questo “ritorno” «una fatale e significativa ripresa di tradizioni e di contatti coi principi eterni dell’arte in genere, e della pittura in ispecie, dove le ragioni etniche e nazionali tornano ad assumere un concreto valore, dove la logica e la sostanza della forma e dell’espressione riprendono fatalmente il posto di certe preoccupazioni teoriche; dove tutto quanto appartiene all’insidioso arbitrio di certe astrazioni puramente intellettuali, e, sia pure, a qualche più o meno legittima irrequietudine verso sensazioni nuove od a sete soltanto di conquista, torna ad accordarsi ad una rinnovata e chiara esaltazione della realtà sensibile; dove un nuovo lirismo a base essenzialmente umana, alleato ad una risanata sensualità pittorica, rompe l’incanto di certe pericolose evasioni» (Ibidem).

Di “ritorno” si parlava anche nella conclusione dell’ultimo volume dell’“atlante” dell’arte italiana curato da Paolo D’Ancona, Fernanda Wittgens e Irene Cattaneo, in cui peraltro ben poco spazio era riservato all’arte del XX secolo: «Dal fermento odierno possiamo trarre la speranza che abbandonato definitivamente il gioco freddo e calcolato degli artificiali estetismi, l’arte ritorni all’espressione delle necessità mistiche ed emotive dello spirito umano: conchiuso il periodo degli esperimenti, proprio di questo inizio di secolo, il grande artista di domani trovi nel profondo dell’anima propria la forza per esprimere in pure forme il mondo morale e poetico che è patrimonio latente dell’anima collettiva» (*L’arte italiana. Testo atlante*, vol. III, a cura di P.

Semplicità, misura e netto prevalere delle rappresentazioni di figure umane nelle opere riprodotte; una prudenza, anzi una certa diffidenza rispetto alle novità eversive, tacciate di incomprendibilità e di pericolosità; accanto a parecchi nomi di artisti ben noti, molti altri oggi dimenticati: queste le caratteristiche che balzano all'occhio scorrendo tale volume. Grandi, certo, erano la difficoltà e il rischio di tentare la storicizzazione di vicende ancora nel pieno del loro corso – un corso, per di più, tutt'altro che lineare –, come riconosceva lucidamente lo stesso autore:

Troppo vicino è [...] il nostro punto di vista, per riuscire a cogliere i caratteri salienti od i capisaldi sicuri di quella parte del panorama che si va svolgendo sotto i nostri occhi.

Tanto per chi ne esalta l'importanza ed il significato, quanto per chi ne ravvisa solo i difetti e le contraddizioni, è evidente che siamo per di più in uno dei periodi più incerti e complicati per l'arte, dove anche chi ha la pretesa d'assumere un atteggiamento di storico imparziale o di cronista impassibile, non ha certo sottomano un filo conduttore sicuro: in un campo ancora, come suol dirsi, troppo polemico, in cui anche al più prudente ed oggettivo osservatore non è tanto facile registrare

D'Ancona, I. Cattaneo e F. Wittgens, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1932-X, p. 185); lo spazio dato all'arte contemporanea si riduceva ancor più nel successivo *Testo atlante* curato dalla Wittgens e dalla Gengaro, con la sola presentazione del movimento futurista che «pose l'artista del Novecento di fronte all'esigenza di un'arte nuova, la quale [...] ha assunto con estremo rigore valori di forma, sintesi espressive, ha creato un arcaismo in qualche caso cerebralmente polemico, ma a volte sincero ed aderente alla mutata civiltà del nostro secolo» (F. WITTGENS e M. GENGARO, *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, vol. III, Firenze, Collezione Scolastica Marzocco, 1940, p. 179).

Si veda, poi, anche il testo di Vincenzo Costantini (1881-1957), che fu uno degli animatori del Circolo d'Arte e d'Alta Cultura di Milano e direttore della rivista «Le Arti Plastiche», dedicato alla *Pittura italiana contemporanea* (V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934-XII): anch'esso, come quello di Nebbia, è incentrato sul «Novecento italiano», del quale individua una prima fase di maggiore apertura a «quelle deformazioni plastiche, quelle espressioni “grottesche” e quelle irascibilità tecniche e cromatiche, che distinguevano le scuole d'oltre-Alpe germaniche e, più specialmente, francesi» (Ivi, p. 359), e una successiva fase di «reazione naturalista» così introdotta: «Ma la deformazione grottesca, l'arcaica o primitiva infantilità composta cerebralmente, ad arte, su gli accenti del così detto “brutto”, storicamente e, dirò, costituzionalmente, non potevano accordarsi con la tradizione e con la natura italiana, in tutti i tempi portata alla chiarezza sentimentale ideale, alla classicità formale, alla serenità compositiva, all'accordo con l'armonica chiarezza naturale. [...] L'arte italiana così, sospinta dall'impulso reazionario, si era venuta moderando. Repressa nelle influenze cerebrali deformanti, si era rasserenata tornando ad afferrare la mano del nostro più sano passato» (Ivi, pp. 359 e 361). Il testo è citato nella bibliografia di *Ottocento Novecento* (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 555), ed è stato recensito dalla Brizio nella *Bibliografia dell'arte italiana*: vedi Eadem, recensione a V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea*, cit., in «L'Arte», XXXVII, 1934, 4, pp. 358-359; si legga questo passo: «...egli a parer nostro, dà decisamente troppa importanza alla “reazione naturalistica” (così è intitolato l'ultimo capitolo): se come estensione questo moto ha realmente preso delle vaste proporzioni, non crediamo tuttavia che il suo valore espressivo e le sue possibilità d'avvenire creativo siano in proporzione. Ma nella sua esaltazione l'A. s'accorda con certe direttive di maggioranza» (Ivi, p. 359).

Ben diversa apertura mostravano, invece, il testo coevo di Giorgio Castelfranco (G. CASTELFRANCO, *La pittura moderna*, Firenze, Luigi Gonnelli & F.¹ Editori, 1934), e anche quello già citato della Sarfatti (M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit.); su entrambi avremo modo di tornare in seguito.

e vagliare notizie o spunti di carattere documentario, dove quanto non vuol essere che semplice citazione, non finisca con l'equivalere ad una scelta, cioè ad un apprezzamento soggettivo.³⁵

Pertanto, se appariva impossibile sottrarsi all'arbitrio di un punto di vista particolare, in queste condizioni risultava di certo più semplice rifarsi alle voci critiche più forti, ai giudizi allora più estesamente riconosciuti, che lanciarsi nell'arduo compito di rintracciare negli artisti «doti intrinseche, cioè durature»:

Meglio però sarebbe confessare, sinceramente, che molte cose dette o taciute, molti nomi citati o dimenticati, lo sono talvolta più che altro in rapporto al posto che hanno nella pubblica opinione del momento o, sia pure, in quella parte della critica e della propaganda che più la guida: ammettere, cioè, che il nostro esame si è basato di preferenza, più sopra una specie di accostamento al gusto dei tempi, che su doti intrinseche, cioè durature.³⁶

Vi era in questa confessione dell'autore il presentimento di non aver adeguatamente riconosciuto e valorizzato le espressioni artistiche più vitali del ventesimo secolo: forse per la stessa eccessiva circospezione, per lo stesso timore nel trarre le conseguenze delle proprie intuizioni o nell'appoggiare giudizi non ancora largamente condivisi che la Brizio aveva ravvisato come limite nel Focillon, e che a ben guardare si rivelava un atteggiamento affatto isolato negli storici dell'arte di fronte al mondo artistico contemporaneo.³⁷

³⁵ U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, cit., p. 3.

³⁶ Ivi, p. 329.

³⁷ Si veda A. M. BRIZIO, recensione a H. FOCILLON, cit., p. 281, ove la Brizio afferma dell'autore: «E se pur talvolta intravede la verità, non vi si sofferma e non organizza intorno ad essa una serie di deduzioni logiche serrate, capaci di modificare l'impostazione dei problemi. Così di David, passando dopo le grandi composizioni a considerare i ritratti, il Focillon ammette a ragione che "il est vrai que c'est là peut-être le fleur de son talent". [...] Vero, verissimo. Ma il valore di questa osservazione è completamente perduto, gettata com'è e obblata in mezzo alla celebrazione delle altre composizioni altisonanti del pittore». Si vedano inoltre, per la tendenza ad ancorarsi alle espressioni ancora legate a un'impostazione di tipo accademico, o comunque meno rivoluzionarie, i volumi del Bénédict e quelli curati dal Michel, ma anche la presa di posizione rispetto all'arte contemporanea di un Adolfo Venturi, che sullo scorcio degli anni Venti mostrava di apprezzare artisti come Armando Spadini o Ettore Ximenes (del primo aveva curato assieme al Cecchi una monografia edita nel '27: *Armando Spadini. Duecentocinquantesi tavole*, con uno studio di A. Venturi e il catalogo dell'opera a cura di E. Cecchi, Milano, A. Mondadori, 1927, mentre aveva scritto, per presentare il volume sullo Ximenes curato da Ugo Fleres, un'enfatica prefazione in cui la celebrazione dell'artista si estendeva alla patria e al regime: U. FLERES, *Ettore Ximenes. Sua vita e sue opere*, con prefazione di A. Venturi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928), ma in una lettera del 1930 al figlio Lionello aveva confessato le proprie riserve – del resto ampiamente condivise allora – verso Modigliani (M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., p. 63; si veda anche G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 195 e 243); si rimanda in proposito anche alla nota 41 del capitolo precedente.

Eppure, per rifarci ancora alla bibliografia di *Ottocento Novecento*, da certi testi di autori tedeschi, come quello di Einstein sull'arte del '900 o il "manuale" di Hildebrandt, o ancora i tre volumi del Meier-Graefe, si ricava invece la generale impressione di un'apertura al nuovo e di una maggiore consonanza con i manuali più recenti.³⁸ Proprio sulla linea di queste opere mostrava di essersi posta la Brizio, con l'obiettivo di apportare un contributo insieme complessivo – pur senza alcuna pretesa di esaustività – e fortemente orientato in senso europeo, o più precisamente francese; dentro tale ottica veniva riletta anche la storia della moderna arte italiana, nel tentativo di coglierne le manifestazioni più valide e promettenti.³⁹ Si trattava di una presa di posizione tutto fuorché ovvia, in particolare nel contesto italiano, ove anzi appariva apertamente controcorrente – come il rimando al volume del Nebbia, che di tale contesto era specchio fedele, già permette di verificare –; più ancora, vi si affermava come radicale alternativa all'incondizionato ossequio dell'italianità imposto dal regime.⁴⁰

³⁸ C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit.; H. HILDEBRANDT, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, cit.; J. MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, cit.; tali autori, non a caso, erano personalmente implicati con l'arte e gli artisti del proprio tempo: Carl Einstein (1885-1940), di origine ebrea, era particolarmente legato al movimento espressionista, e amico di Grosz, Braque e Picasso (si veda U. WENDLAND, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, vol. I, München, K. G. Saur, 1999, pp. 129-136; P. H. FEIST, *Einstein, Carl*, ad vocem, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, a cura di P. Bethausen, P. H. Feist e C. Fork, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1999, pp. 74-76, e relativa bibliografia); Hans Hildebrandt (1878-1957) era entrato in contatto con la realtà del Bauhaus e attraverso i suoi scritti si era fatto promotore di diversi artisti e architetti a lui contemporanei, tra cui Franz Marc, Archipenko e Le Corbusier (si veda U. WENDLAND, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, cit., pp. 300-305, e relativa bibliografia); per Meier-Graefe, che similmente alla Brizio sarà bollato come traditore della nazione con l'accusa di esaltare solo le creazioni francesi e di disprezzare quelle tedesche (accusa peraltro infondata), si rimanda alla nota 103 del primo capitolo. Si veda G. L. LUZZATTO, *Gli artisti moderni in Germania*, in «Casabella», VI, 1933-XI, 1, pp. 31-33, e in partic. 31: «In Germania, è inammissibile che la pubblicazione più popolare non si sforzi di comprendere le ultime novità della vita artistica. [...] In nessun altro paese, sono tanto apprezzate e curate anche le pubblicazioni d'arte, e si prende sul serio la critica d'arte» (ora in Idem, *Scritti d'arte*, cit., pp. 112-116).

³⁹ Si veda A. HÖHLER, *Le "storie dell'arte" e la pittura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 92: «In *Ottocento Novecento* del 1939 Anna Maria Brizio delinea la storia dell'arte europea in generale, dedicando alcuni capitoli all'Italia e reinserendo così la pittura italiana in un contesto internazionale. Brizio pone la Francia al centro dell'attenzione, ma prende in considerazione anche l'arte degli altri paesi europei. Il suo libro si distingue tanto dalla storiografia italiana dell'epoca – che tende a rimuovere i riferimenti europei – quanto da quella estera che, al contrario, esclude quasi sempre l'Italia; gli uni sostenendo la superiorità, gli altri l'inferiorità dell'arte italiana rispetto a quella francese»; il testo della Brizio viene qui posto nel novero di «alcuni saggi più equilibrati che si distinguono per un'indagine relativamente obiettiva, storicamente fondata» (Ibidem), assieme alla *Pittura italiana dell'Ottocento* di Cecchi e alla *History of Modern Italian Art* di Ashton Rollins Willard, uscita nel 1898 (E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit.; A. ROLLINS WILLARD, *History of Modern Italian Art*, London, Longmans Green and Co., 1898).

⁴⁰ Tratteggiando un quadro riassuntivo del contesto italiano, e in particolare torinese, di quegli anni – che già si è avuto modo di descrivere nel capitolo precedente – il Battisti ha affermato riguardo a *Ottocento Novecento*: «Per valutarne l'importanza bisogna ricordare (ciò che per chi ha la mia età è perfino troppo facile) il tono di repressione culturale introdotto mediante una rigida censura ad un tempo dal fascismo e dal crocianesimo (ovviamente su opposte prospettive politiche), e sulla scena locale l'isolamento e la confusione in cui vennero a trovarsi dopo le esperienze parigine gli ultimi dei *Sei* di Torino, il gruppo appoggiato da L.

Non a caso la linea interpretativa fatta propria dalla Brizio individuava il massimo raggiungimento del cammino storico dell'arte moderna in una totale libertà di espressione: proprio tale concetto, quindi, diveniva la pietra di paragone costante di ogni singolo argomento trattato. E non si trattava, peraltro, di un concetto puro, ma di una realtà incarnata. Di fatto, gli artisti che mostravano di avere concretamente perseguito questo ideale erano gli impressionisti: così, chi li aveva preceduti aveva tanto più valore quanto più si era avvicinato ad essi, preannunciandone gli esiti, e chi li seguiva quanto più aveva fatto riferimento ad essi, paragonandosi con le loro conquiste.

La tesi, qui sommariamente presentata, non potrà che essere verificata – e quindi accolta *in toto* o parzialmente smentita o corretta – affrontando il testo nel dettaglio.

*

Ottocento Novecento entra subito *in medias res*, aprendosi, senza alcuna introduzione, coi tre capitoli riservati al Neoclassicismo, e dedicati rispettivamente alla pittura, alla scultura e all'architettura di questo periodo; dal Romanticismo al tempo contemporaneo, invece, sarà privilegiata – come vedremo – l'osservazione unitaria degli sviluppi di ogni singola arte.

La chiave di lettura dei fatti utilizzata in questa prima parte del libro è espressa dalla stessa Brizio nella prefazione alla sua terza edizione: qui l'autrice afferma che, per giungere finalmente alla meta della «conquista di libertà espressiva», occorre un affrancarsi progressivo dai canoni accademici oltre che dall'imitazione della natura, e ammette poi che nella prima edizione del suo volume «Forse, per dar rilievo a questo processo, la contrapposizione fra neoclassicismo e romanticismo ha ricevuto un'accentuazione un po' troppo calcata». ⁴¹ In effetti, sebbene la Brizio riconoscesse, già allora, «la fallacia di troppe nette distinzioni fra neoclassici e romantici», ⁴² di fatto nella sua disamina è proprio in

Venturi cui la Brizio rimase culturalmente legata. Il ritorno all'ordine, certo, vi era rappresentato dalla civilissima intelligenza compositiva d'un Casorati, ma Torino, antifascista a tutti i livelli, era un'eccezione libertaria, da paragonare solo a Milano per ciò che riguardava l'architettura, o al Teatro degli Indipendenti, di Roma, diretto da A. G. Bragaglia per lo spettacolo. Queste esperienze riuscivano però utili solo alle élites, mentre era grandemente degenerato, a causa dell'autarchia culturale, del revival dell'italianità rinascimentale e classica, il gusto comune, per cui tutto il moderno cadeva sotto la categoria ironica e sprezzante di futurismo; e così vi ricadevano Manet e Monet, Van Gogh e Cézanne, Tosi e De Pisis [...]» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 178).

⁴¹ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. X.

⁴² Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 43; l'idea, di matrice crociana, dell'arte come di «una materia viva, che, nella sua sostanza d'arte, sfugge alle classificazioni» (Ivi, p. 47) è ripresa anche nell'*incipit* del

antitesi al Romanticismo che il periodo neoclassico acquista risalto, un risalto essenzialmente negativo; a ben guardare tutti gli aspetti positivi rilevati dalla studiosa nel contesto di questo movimento culturale sono tali o in quanto preannunciano, con nuovi accenti espressivi, la drammaticità romantica, o in quanto mostrano una memoria settecentesca. La rigidità dogmatica di certa arte neoclassica è assimilata, come già aveva fatto Ugo Ojetti, al rigore di un gelo calato sull'Europa a inibirne le più vitali energie creative:

La brillante leggerezza settecentesca veniva sprezzantemente giudicata frivolezza di fronte ai risuscitati ideali di grandezza e di severità classica. Eppure era quel preteso spirito di frivolezza che aveva creato l'ultima grande arte europea, e dissolvendosi nel capriccio e nella malinconia del Guardi, era giunto fino alle soglie della sensibilità moderna; e doveva essere invece questo grave spirito erudito, dogmatico e filosofeggiante, a far scendere per alcuni decenni sull'arte di tutta Europa un raggelamento d'ogni facoltà creativa: perché l'una insomma era pur sempre sensibilità, commozione, fantasia; l'altra era volontà sistematica e concettosità teorica.⁴³

Non si può non rilevare come, già nelle prime pagine, il testo della Brizio manifesti una concezione del fare artistico fondamentalmente crociana – e accostata fin dalle lezioni venturiane di Storia dell'arte all'università –: la vera arte è «sensibilità, commozione, fantasia», e deve essere indipendente da qualsiasi intrusione esterna, sia questa d'ordine intellettuale, pratico, morale, o di altra natura estranea alle pure esigenze espressive.⁴⁴ È,

primo capitolo della parte seguente, dedicata al Romanticismo e al Realismo: «Neoclassicismo – romanticismo: gli storici dell'arte dell'800 si valgono di queste due grandi distinzioni per tracciare le prime sommarie linee d'orientamento entro la folta materia artistica della prima metà del secolo. Ma le interferenze fra le due tendenze sono continue e intricate: una grande varietà di aspetti, una grande ricchezza di vita viene, in realtà, imprigionata in questi astratti schemi» (Ivi, p. 69).

⁴³ Ivi, p. 4; U. OJETTI, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 9: «La storia della pittura italiana, dal 1848 alla fine del secolo, ha questo di drammatico per chi l'ami: che è tutto uno sforzo per riunirsi, di là dalla ghiacciaia accademica e neoclassica, alla calda pittura settecentesca» (il testo è presente nella bibliografia di *Ottocento Novecento*: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 552-553). Ma già nei *Ritratti d'Artisti Italiani* troviamo scritto: «Chi ha pensato a riunire la pittura moderna di movimento e di luce, di là dalla ghiacciata Accademia neoclassica, al Tiepolo e al Guardi?» (Idem, *Ritratti d'Artisti Italiani*, cit., pp. XII-XIII).

⁴⁴ Così il *Giuramento degli Orazi* di David è individuato come il dipinto che «apre la via all'irrompere da ogni parte nella pittura di interessi pratici: perorazione di grandi virtù, declamazioni oratorie fatte col mezzo di atteggiamenti e di gesti in luogo di parole, e quell'uso dei sentimenti a scopo di ammonimento e di propaganda che è stato nell'800 tanto deleterio ad ogni realizzazione artistica»: e se i quadri dell'artista francese sono, il più delle volte, opere d'arte mancate, è perché «la tensione volontaria del pittore non cede mai del tutto e raramente si scioglie in un'aderenza completa all'ispirazione» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 7 e 13-14).

Si veda questo passo della conferenza tenuta dal Croce dal titolo *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908; il testo era entrato a far parte di B. CROCE, *Problemi di estetica*, cit.): «Ciò che piace e si cerca nell'arte, ciò che fa balzare il cuore e rapisce d'ammirazione è la vita, il movimento, la commozione, il

questo, come un *refrain* che, si avrà modo di notarlo, si ripeterà costantemente nel corso di tutta la trattazione, essendo quello che può considerarsi il suo principale pilastro teorico.

La ricerca dell'espressione libera e autentica porta a valorizzare, dei pittori neoclassici (ma anche dei romantici, come vedremo) soprattutto i ritratti:⁴⁵ quelli di Mengs, che si mostrano chiaramente discendenti dal rococò, con la loro eleganza e morbidezza di impasto (mentre «nelle altre sue opere ogni libertà pittorica è sacrificata ad un ideale accademico compassato e freddo»),⁴⁶ o quelli di David, che la studiosa già aveva mostrato di prediligere rispetto ai suoi dipinti più impegnati nel contesto della recensione ai volumi del Focillon; ora viene data la ragione di questa preferenza: sono tali quadri che «svelano in lui solide e vivaci capacità pittoriche».⁴⁷ Significativamente i ritratti dei coniugi Sériziat del Louvre, riprodotti a tutta pagina, vengono descritti con note analoghe a quelle che si userebbero – e che, anzi, la Brizio effettivamente userà – per i dipinti di un Manet: come «pezzi di pittura chiara, fresca, limpida», in cui «le immagini sono campite in primo piano

calore, il sentimento dell'artista: questo soltanto dà il criterio supremo per distinguere le opere di arte vera da quelle di arte falsa, le indovinate dalle sbagliate. Quando c'è commozione e sentimento, molto si perdona; quando esso manca, niente vale a compensarlo. Non solo i pensieri più profondi e la cultura più squisita, ma anche la ricchezza delle immagini e l'abilità e sicurezza nel riprodurre il reale, nel descrivere, nel dipingere, nel comporre, questa e ogni altra sapienza non può redimere un'opera d'arte che si giudichi fredda» (Ivi, p. 26). Ma si ricordino anche le distinzioni teorizzate e attuate negli ormai celebri testi del Croce incentrati sull'idea della "poesia" come espressione artistica piena e compiuta (Idem, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923, e Idem, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936; interessante, a questo proposito, il giudizio dato da Debenedetti nella recensione a *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi, presentato a «riprova di come sia formidabilmente attuale e viva l'estetica crociana»: «– Di', buon crociano, fatti manifesto. – Poesia o non poesia – arte o non arte – è la formula terminale in cui ha da ridursi, giudicando, il critico educato nell'estetica crociana» (G. DEBENEDETTI, *Il gusto dei primitivi* [1927], in Idem, *Saggi critici. Prima serie*, introduzione di G. Pampaloni, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 187-205, in partic. p. 188).

Per la recisa affermazione, da parte del Croce, dell'autonomia dell'arte da ogni altra attività dello spirito si veda, infine, anche quanto asserito dal Contini: «Costitutiva dell'*Estetica* è la prima risoluta affermazione teoretica dell'autonomia dell'arte [...]. ...la tesi dell'autonomia [...] implica l'eversione di tutte le estetiche eteronome, cioè intellettualistiche ed edonistiche e pedagogiche o moralistiche» (G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, cit., p. 16).

⁴⁵ Si veda quanto affermato dall'autrice a proposito di Vincenzo Camuccini: «Migliori sono i suoi bozzetti, e, come avviene per molti dei pittori neoclassici, i suoi ritratti» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 24). Anche Ugo Ojetti aveva affermato che «il ritratto [...] è la pittura in cui gli artisti più accademici e convenzionali diventano fatalmente sinceri ed espressivi» (U. OJETTI, *Note per un'Esposizione del Ritratto Italiano a Firenze nel 1911*, Firenze, Tipografia Claudiana, 1908, p. 11); si veda in proposito G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte*, cit., pp. 115-117.

⁴⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 20; del Mengs erano riprodotti due ritratti (Ivi, pp. 10-11): quello di Domenico Annibaldi, conservato allora come oggi a Milano presso la Pinacoteca di Brera, e quello di Maria Luisa di Parma (Madrid, Museo del Prado).

⁴⁷ Ivi, p. 16; per il passo della recensione ai volumi del Focillon cui si fa riferimento si rimanda alla nota 37 di questo capitolo.

con una presentazione aperta, evidente, nitida. Ogni particolare è tralasciato; le ombre sono appena accennate; e i colori delle carni, delle vesti sono chiari, definiti, staccati».⁴⁸

Ancora sulla traccia della libertà espressiva, in scultura il confronto tra Canova e Thorwaldsen si risolve a tutto vantaggio del primo: non per le sue opere più famose e celebrate ma per le sue prime prove – come l'*Apollo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia – che mostrano essere ancora viva in lui un'eredità della grazia settecentesca,⁴⁹ o per quei i suoi «svaghi plastici»: «gessi e terrecotte, busti e bassorilievi, [...] modellati con molta spigliatezza e libertà».⁵⁰ Del grandioso monumento a Papa Clemente XIII ospitato in San Pietro a Roma, non per niente, viene valorizzata in particolare una parte, la figura inginocchiata del Papa, «uno dei più bei pezzi del Canova, animata com'è da una vena insolita di pittoricismo», quasi fosse un Rodin: perché «Una vibrazione intensa di sentimento è comunicata da quella modellazione meno precisa, più ammaccata, che lascia segni d'ombra nei capelli, nelle carni del viso, nel camice a piegoline, nello strascico grandioso e mosso del manto».⁵¹ Rifuggendo da un “finito” sentito come forma rigida e chiusa, la Brizio persegue le prove (siano esse opere o frammenti) di immediatezza, persino di irregolarità, purché sia indice di spontaneità; in mezzo alla retorica magniloquente e al rigido accademismo neoclassico sembra affermare una sorta di “poetica delle piccole cose”, valide non perché riconosciute o acclamate tali, ma per la loro sincerità, per la loro autenticità. Per contro, l'assenza di questa autenticità può addirittura decretare l'esclusione dal dominio dell'arte: «Nessuna sensibilità personale imprevedibile e irriducibile viene [...] ad alterare nelle sculture di Thorwaldsen una costante applicazione di principî accademici. Ma, proprio per questo, il Canova è un artista, mentre Thorwaldsen rimane fuori dall'arte».⁵²

Anche l'analisi dell'architettura neoclassica è sviluppata su una trama di contrasti che permettono di porre in rilievo la vera arte. Il neoclassicismo, col suo «imprigionare le forme in formulari», mostra di opporsi nettamente alla classicità originale e libera di

⁴⁸ Ivi, p. 17; i due ritratti erano riprodotti nelle due pagine seguenti. Si veda, per confronto, la descrizione de *Le fifre* di Manet: «il *Fifre* [...] è campito con risolutezza sul grigio, senza indicazione d'ambiente, e poggia fermamente sul terreno, che pure non è affatto determinato materialmente. La bandoliera bianca, le ghette chiare, i bottoni, le strisce, che staccano con tanta nettezza sulla divisa, esprimono lo stesso amore per la brevità dei passaggi» (Ivi, p. 279).

⁴⁹ Ivi, p. 34; l'opera era riprodotta nella medesima pagina.

⁵⁰ Ivi, pp. 40-41.

⁵¹ Ivi, pp. 35 e 38; la figura era riprodotta in dettaglio, a tutta pagina, a p. 37. Il termine “pittoricismo”, non a caso, sarà ripreso dalla Brizio a proposito di Rodin, nella cui sculture «le superfici [...] sono sommosse irregolarmente, e qua emergono con prepotenza, là si fendono in infossature che si riempiono d'ombra» (Ivi, pp. 457-458).

⁵² Ivi, p. 41.

architetti settecenteschi come Juvara o Vanvitelli, e tuttavia anche in periodo neoclassico vi sono stati architetti che hanno creato opere d'arte, eludendo la tirannia delle regole con la loro sensibilità;⁵³ ne è esempio il bergamasco Jacopo Quarenghi, che ha ricreato i motivi palladiani con grande libertà di invenzione; la sua creatività è vista in contrappunto alla generalizzata interpretazione classicista del Palladio, universalmente guardato come tramite dello stile antico, senza che vengano colti il lato "pittorico" della sua architettura, quegli aspetti prebarocchi rilevati dalla critica più recente (qui di certo la Brizio allude, in particolare, all'articolo di Argan apparso su «L'Arte» nel 1930).⁵⁴ Fatte salve questa e qualche altra eccezione virtuosa, dell'architettura neoclassica emerge, nel complesso, un giudizio negativo – che sarà ben ridimensionato nella terza edizione di *Ottocento Novecento* –: la sua vuota retorica formale è calata come un'ombra sull'Europa, «sì che, fino ad oggi, peristilî, frontoni, colonne e architravi di classica pretensione hanno aduggiato ogni città europea».⁵⁵

All'insegna di una continuità di fondo con la parte precedente si apre, con nostra sorpresa, la seconda sezione del testo, dedicata a Romanticismo e Realismo e limitata, per il momento, alla considerazione della pittura; ciò perché i nuovi movimenti dei "nazareni" tedeschi e dei "puristi" italiani, pur sorgendo in aperta contrapposizione all'accademismo neoclassico, non riescono secondo la Brizio a mutarne il tratto determinante, e cioè l'asservimento a quelle che un filtro di matrice crociana permette di individuare immediatamente come ingerenze estranee all'arte: nei nazareni «Il programma precedeva e soffocava l'ispirazione artistica»; nei puristi la nuova coscienza del valore dell'arte dei primitivi restava imbrigliata in schemi accademici, che la rendevano imparagonabile al

⁵³ Ivi, p. 48.

⁵⁴ G. C. ARGAN, *Andrea Palladio e la critica neo-classica*, cit.; commenta la Brizio: «Ma nella tradizione critica e costruttiva dei successori bisogna riconoscere che questi accenti, i più vitali dello stile palladiano, rimasero lettera morta. Già dallo Scamozzi ha inizio l'interpretazione classicista dell'arte del Palladio» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 49). In una lettera ad Adolfo Venturi del maggio del 1930 la Brizio aveva scritto: «Per il fascicolo di luglio c'è già in redazione anche un articolo sulla critica del Palladio di Carlo Argan, un laureando intelligentissimo, che mi pare assai buono. Forse il prof. Lionello, gliene avrà parlato». La Brizio mantenne sempre un rapporto cordiale e di collaborazione con Argan, come testimonia, in particolare, la corrispondenza rintracciabile tra i materiali documentari del Fondo Brizio milanese (si vedano la UA 139, contenente una lettera dell'Argan alla Brizio del 1932, e diverse unità archivistiche relative ai congressi dell'AICA – Associazione Internazionale Critici d'Arte – e del CIHA – Comitato Internazionale di Storia dell'Arte –, tra cui, ad esempio, la 90 e la 93). Significativamente la Brizio afferma a proposito del Quarenghi che «Al suo confronto anche la figura del Piermarini, che pure è uno dei più fini architetti italiani del tempo, sbiadisce» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 54-55).

⁵⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 64; per quanto riguarda il nuovo giudizio sul neoclassicismo dato nella terza edizione del testo si rimanda al par. 3.4.

«calore di partecipazione umana» che accendeva la parallela riscoperta degli stessi artisti da parte di un Ruskin.⁵⁶

Come già era accaduto per il neoclassicismo (con la citazione di passi tratti dagli scritti del D'Azara e di Winckelmann, di Baudelaire e Stendhal, ma anche dell'esclamazione di Napoleone davanti alla grande tela di David che ne raffigura l'incoronazione a Imperatore),⁵⁷ e come si farà notare ancora più e più volte, nel presentare fatti e argomentazioni la Brizio mostra di riservare una speciale attenzione alle fonti critiche, secondo l'insegnamento di Lionello Venturi, che fra l'altro proprio negli anni dell'avvio della stesura di *Ottocento Novecento* aveva completato la sua *Storia della critica* (la prima edizione in lingua inglese era stata pubblicata a New York nel 1936).⁵⁸ Così, il compito di introdurre la vera arte romantica è dato alle voci più significative del tempo, alle parole dei suoi protagonisti: primo fra tutti Wackenroder, con le sue «intuizioni geniali, anche se espresse in un groviglio di idee ancor confuse, mancanti di organismo logico», formulazione in cui riecheggia chiaramente il titolo dato da Lionello al medesimo argomento nel breve sommario del quinto capitolo de *Il gusto dei primitivi*, dedicato alla critica romantica.⁵⁹ E in effetti nel leggere alcune delle appassionante esclamazioni sulla

⁵⁶ Ivi, pp. 69-72.

⁵⁷ Ivi, pp. 3-4, 20-21 e 24.

⁵⁸ L. VENTURI, *History of Art Criticism*, New York, E. P. Dutton & Company, 1936; due anni dopo verrà pubblicata l'edizione in lingua francese (Idem, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1938), mentre l'edizione italiana apparirà solo nel '45 (Idem, *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano, Edizioni U, 1945). La Sinibaldi, nella sua già citata recensione, aveva osservato che «La Brizio sa scegliere con finezza giudizi contemporanei all'arte, e inserirli nel suo discorso in modo che essi hanno, anche per la loro brevità, una gran forza dimostrativa» (G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 341).

⁵⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 74; si veda per confronto L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 135: «Wackenroder e il misticismo artistico: intuizioni perfette non sviluppate dalla ragione». Il libro compariva nella bibliografia di *Ottocento Novecento* proprio in riferimento ai primi capitoli di questa seconda parte (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 551). Degno di nota, a testimonianza della volontà da parte della studiosa di approfondire l'indagine della critica romantica, e insieme della percezione di una certa fatica in questo compito, il fatto che in una lettera a Longhi scritta con ogni probabilità nel '50 la Brizio dichiara: «Mi sto trascinando dietro quella antologia della critica romantica, che non ho voglia di finire» (lettera della Brizio a Longhi del 14 marzo [1950], da Torino, presso ARL).

Il ruolo di primo piano che il Wackenroder assumeva nel discorso venturiano, assieme a Hegel, a Schlegel e al Ruskin, è stato messo in luce da Argan nella sua prefazione alla nuova edizione del testo, ed è una linea che anche la Brizio mostra di condividere, fin nell'accezione critica rispetto al contesto contemporaneo: «Nella passione polemica anche *Il gusto dei primitivi*, come tutti gli altri scritti del Venturi, risentiva della situazione culturale del momento in cui fu scritto ed a cui, naturalmente, reagiva. L'insistente richiamo allo Hegel, ai motivi etico-religiosi dello Schlegel, del Wackenroder, del Ruskin, dimostra con tutta chiarezza che il Venturi mirava a determinare, nella cultura italiana, una tendenza neoromantica» (G. C. ARGAN, *Prefazione*, cit., p. XXVII). Anche Debenedetti, nella sua già citata recensione, sottolineava la centralità del Wackenroder e del Ruskin in rapporto alla rivalutazione dei primitivi nella ricostruzione critica fornita dal Venturi nella prima parte del suo libro, intitolata *I primitivi e la critica d'arte* (G. DEBENEDETTI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 194). Un quadro che sarebbe poi stato radicalmente modificato da Previtali nel suo *La fortuna dei primitivi*, come nota Castelnovo nell'introduzione al testo: «I due discorsi sono in netto

bellezza del Wackenroder trascelte e commentate dalla Brizio si è subito rimandati al testo venturiano, che similmente proponeva in sequenza queste ed altre citazioni, dando loro un posto tutt'altro che marginale.⁶⁰ Degne di nota le osservazioni avanzate di seguito dalla studiosa, con l'allusione agli sviluppi filosofici degli «sfoghi del cuore» di Wackenroder; non pare peregrino riconoscere qui un implicito riferimento agli studi del Croce, e, nello specifico delle arti visive, del Venturi, che con quelli continuamente mostrava di dialogare, volesse semplicemente precisare o tentare di declinare o ancora criticare le asserzioni crociane:

Questo concetto così alto della spiritualità dell'arte non era mai stato fino allora formulato con tanto calore e tanta convinzione contro il precettistico dottrinarismo neoclassico. Esso apriva il varco all'irrompere del sentimento, della fantasia nell'arte, all'affermarsi dei valori individuali d'ogni artista. [...] Ci volle molto travaglio perché la filosofia riuscisse a creare un'estetica adeguata a queste intuizioni, prive ancora di organismo razionale.⁶¹

La conferma di questa supposizione, almeno per ciò che riguarda il Croce, giunge dalle più esplicite formulazioni che la Brizio aveva posto a conclusione della voce *Critica d'arte* del *Dizionario Enciclopedico* della U.T.E.T.:

L'arte come creazione individuale dell'artista, il valore per se stesso dell'arte, indipendentemente da scopi pratici e razionali, la distruzione del concetto della bellezza astratta, obbiettiva, sono tutti

contrasto. Mentre Lionello Venturi dichiarava che “la scoperta dei primitivi fu opera internazionale compiuta in Italia nella prima metà dell'Ottocento” secondo Previtali [...] si tratta invece di una conquista di quei “conoscitori eruditi” protagonisti della cultura artistica italiana dell'età dei lumi» (E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. XXV).

⁶⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 74-75: «Ogni artista ha una sua caratteristica individualità che bisogna abbracciare e contemplare in sé stessa: «La perfetta bellezza dell'arte si manifesta a noi nella sua pienezza, solo quando i nostri occhi non si voltano a guardare nello stesso tempo un'altra bellezza». A Dio «piace il tempio gotico come il tempio greco. Perché non condannate l'indiano che parla l'indiano e non la nostra lingua? E volete tuttavia condannare il medioevo perché i suoi templi non somigliano a quelli di Grecia». «Guardando tranquillamente su tutti i tempi e tutti i popoli, procuriamo di sentire sempre l'umano di ogni sentimento e di ogni opera sua»; si veda per confronto L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., pp. 140-142.

⁶¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 75. Si veda anche la recensione della Brizio a V. SANTOLI, *Wackenroder e il misticismo estetico*, in «Quaderni critici», Rieti, Bibliotheca editrice, 1929, ove è rilevato che «Nell'ultima parte del libro l'A. analizza e critica alla luce delle teorie crociane il concetto del misticismo estetico» (A. M. BRIZIO, recensione a V. SANTOLI, *Wackenroder e il misticismo estetico*, cit., in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, p. 214).

principii che hanno origine dal doppio moto idealistico e romantico. Oggi questi concetti hanno trovato la loro più coerente e matura elaborazione nelle teorie di Benedetto Croce.⁶²

Ancor più evidente il richiamo all'attualità nella successiva presentazione di una pagina del saggio di Baudelaire su Delacroix, cui la Brizio riconosce il merito di porre «con un equilibrio e un'imparzialità mirabile una questione che ancor oggi perpetuamente risorge, e ancor oggi pare indizio di arditezza e maturità critica risolvere nel senso in cui con tanta chiarezza l'ha fin da allora risolta Baudelaire»: la questione, cioè, della supposta superiorità del disegno sul colore, che lo scrittore francese liquidava sostenendo l'incomprensibilità della creazione di gerarchie tra le varie qualità artistiche, stante la perfetta parità dei piaceri che ne derivano.⁶³

La rivendicazione di un'uguaglianza, l'apparente equazione tra diverse visioni dell'arte e tra diversi elementi formali sottintende in realtà, nelle parole di Baudelaire come nella concezione della Brizio, l'intento di rivalutare una particolare visione, quella romantica, e un particolare elemento formale, il colore, che viene così insensibilmente elevato a forma privilegiata di espressione autentica.⁶⁴

La battaglia in difesa del colore era stata portata avanti anche da Lionello sulle pagine de «L'Arte», questa volta in dissenso rispetto al Croce e al suo scritto *Sul «colore» nella storia dell'Estetica*, in cui veniva colta una svalutazione dell'elemento coloristico, contrapposto alla forma e associato alla passionalità, al piacere interessato.⁶⁵ A tale scritto il Venturi rispondeva con un articolo *Sul "colore" nella storia della critica*, ripercorrendo le attestazioni dello statuto positivo del colore dall'antichità fino al Romanticismo, richiamando polemicamente il presente («Messosi per quella via, il Croce si è ora incontrato col Winckelmann. Sarebbe peggio se s'incontrasse domani con qualche profilo

⁶² A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. III, Torino, U.T.E.T., 1934-XII, pp. 849-850, e in partic. p. 850.

⁶³ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 75.

⁶⁴ Ivi, p. 76: «Così, dopo tanti preconcetti neoclassici, dopo tante arbitrarie prevenzioni in favore di un unico modo di visione, di un unico gusto storico basato sulla forma statuaria e sul disegno, i critici romantici rivendicavano la libertà dell'artista, rivendicavano la spiritualità dell'arte, la sua indipendenza dalla natura, la sua qualità di interiorità, di creazione soggettiva; rivendicavano la pari nobiltà del colore, da quasi un secolo sistematicamente svalutato di fronte a una presunta superiorità del disegno e della forma chiaroscurata».

⁶⁵ L. VENTURI, *Sul «colore» nella storia della critica*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 3, pp. 228-233, ora in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 159-169; si citerà, ad ogni modo, la versione originale, cui sono state in seguito apportate alcune modifiche, seppur lievi; B. CROCE, *Sul «colore» nella storia dell'Estetica* [1933], in Idem, *La critica e la storia delle arti figurative*, cit., pp. 226-227, in partic. p. 227: «Questa antinomia di forme e colori, di pura gioia e piacere sensuale, di contemplazione disinteressata e partecipazione interessata, è strettamente legata, e anzi è sostanzialmente identica con quella del classico e del romantico».

monocolare banditore del neo-neo-classicismo di dopo la guerra»⁶⁶ e rifacendosi alle giustificazioni teoriche già espresse, anni addietro, nell'introduzione de *Il gusto dei primitivi*.⁶⁷ Ma anche in Venturi il riconoscimento, a livello di teoria, dell'uguaglianza tra elementi formali lasciava il posto a una dichiarazione appassionata delle proprie preferenze nel dettaglio di giudizi particolari.⁶⁸

Si trattava, ora come allora, di fronte al colore come di fronte ai primitivi, dell'esaltazione dell'«immediatezza intuitiva della rappresentazione, pur venata di misticismo ruskiniano». ⁶⁹ Ruskin, com'è noto, era uno dei principali “cavalli di battaglia” del Venturi, e viene naturalmente messo in rilievo anche dalla Brizio, dopo Wackenroder e Baudelaire, come «Un altro grande critico dell'800 che ha potentemente contribuito a creare questa nuova coscienza della spiritualità dell'arte, a vincere i pregiudizi classicisti e a diffondere l'amore dei primitivi». ⁷⁰

⁶⁶ L. VENTURI, *Sul «colore» nella storia della critica*, cit., p. 168. In realtà, in un successivo scritto, Croce accusava il Venturi di aver frainteso la propria «notarella sul colore», affermando di non aver abbracciato la teoria del Winckelmann, né quella di Kant che pure aveva citato, e di aver dato torto «al rigetto del colore per sé stesso, del colore non asservito a impressioni voluttuarie, nel suo puro valore spirituale ed estetico [...]»; la proposta di indagare la storia del colore nelle dottrine estetiche, già formulata nel precedente scritto, era poi indirizzata proprio al Venturi (B. CROCE, *La teoria del colore nella storia dell'Estetica*, in Idem, *La critica e la storia delle arti figurative*, cit., pp. 228-231, in partic. p. 228 per le citazioni).

⁶⁷ L. VENTURI, *Sul «colore» nella storia della critica*, cit., p. 166, con riferimento a L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 8: «Ma nella critica delle arti figurative si adopera spesso “forma” in senso di “forma plastica” e in opposizione a “colorito”: e non è a tutti evidente, come dovrebbe, che tanto forma plastica quanto colorito sono tutti e due forma in senso filosofico». Ma si veda anche questo altro passo dell'introduzione: «La battaglia tra classici e romantici è finita da un pezzo, eppure si rinnova tuttora sotto diversi aspetti, in nome dello stile o della realtà, della bellezza o della verità, dell'intelligenza o della sensibilità, della forma o del colore, della composizione finita o dell'impressione abbozzata, infine di Roma madre o di Parigi amica» (Ivi, p. 2): ove, nota la Lamberti, «quale fosse la posizione difesa dal Venturi è dato comprendere sommando i secondi termini della serie di antinomie presentate con apparente imparzialità» (M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 268). Una ripresa del medesimo concetto, questa volta con un evidente sbilanciamento, si ha invece in L. VENTURI, *Sui limiti della critica* [1938], in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 191-197, e in partic. pp. 196-197: «E, tutte le volte che ci si è voluti sollevare al disopra del “classicismo” per raggiungere il “classico”, ci si è trascinato appresso qualche pregiudizio contro il colore e per la linea, contro il Medioevo e per l'antichità, contro l'impressionismo e per l'accademia, contro la vita e per l'astrazione».

La polemica del Venturi continuava, estendendosi anche ad Alfredo Gargiulo (1876-1949), critico letterario di fede crociana, in un numero successivo de «L'Arte»: vedi Idem, *Ancora del colore e della sua storia*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 6, pp. 490-492, ora in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 171-176.

⁶⁸ L. VENTURI, *Sul «colore» nella storia della critica*, cit., p. 169: «E ora confrontiamo Ingres, il duce dei formalisti, e Corot, l'umile colorista. È facile intendere da che parte sia il sentimento autentico, da che parte sia l'aridità di cuore. Del pari ai tempi nostri: di fronte al delirio formale dei cubisti, due sfumature di toni in Utrillo rivelano subito l'umiltà d'un amore»; vi è ancora un'allusione chiara e polemica al presente nel prosieguo della parte citata, frase conclusiva dell'articolo: «Quando la follia di grandezze senza contenuto s'impadronisce d'una generazione, è giunto il momento di raccogliersi e di accettare come un dono insperato, anche da un tocco di colore, l'espressione d'un affetto sincero» (Ibidem).

⁶⁹ M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 269.

⁷⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 76; in un articolo del '50, uscito su «La Nuova Stampa» e dedicato a Ruskin, la Brizio ribadiva che «La riscoperta dei primitivi, non per pochi eletti, ma per una folla internazionale di viaggiatori e amatori d'arte, e il formarsi di un diffuso gusto per i primitivi in tutta Europa,

Dopo l'approfondimento critico è tempo di «ritornare all'arte» – riprendendo il filo del racconto storico coi capitoli dedicati alla pittura di Inghilterra e Spagna nel periodo neoclassico –: l'espressione non è da sottovalutare, quale indice di una concezione che non accetta la totale sovrapposizione di critica e storia dell'arte postulata da Lionello sulla scorta delle teorie crociane.⁷¹

Tra i pittori inglesi viene riconosciuta importanza, in relazione all'arte ottocentesca, soprattutto ai paesisti, dei quali è ripercorsa intera la linea di sviluppo, da Wilson a Turner; anche Gainsborough, famoso come ritrattista, è valorizzato più per i suoi paesaggi, ed è posto con Constable al vertice della pittura inglese perché «La sua visione nasce tutt'insieme col suo sentimento, con un carattere di freschezza, di immediatezza, persino talvolta di ingenuità [...]».⁷² Le categorie convenzionali appaiono ancora una volta ribaltate: come degli accademici la Brizio ha valorizzato soprattutto i ritratti informali, così dei ritrattisti inglesi esalta la pittura di paesaggio, privilegiando sempre il genere nel quale gli artisti possono esprimersi con maggiore libertà.

Significativa la scelta e l'illustrazione dei quadri di Crome, soprattutto di *Mousehold Heath*, paesaggio con bovi e pastore che sprigiona un «sentimento di semplicità e di calma morale» (e tornano alla mente le opere di Fattori tanto amate dal Venturi junior, che aveva scritto ne *Il gusto dei primitivi* che «Un bue di Fattori è una realtà morale»).⁷³ Ma tra tutti i paesisti la preferenza della Brizio è per Constable, che pur essendo meno famoso di Turner si rivela artista più schietto, e che «creò tutto un mondo poetico, senz'enfasi, dalla vita delle umili cose». Nelle sue opere «La visione nasce in blocco, e la sensibilità del pittore vi si espande, trovando, com'è proprio di ogni grande artista, l'espressione adeguata e necessaria» (si noti il vocabolario di matrice lionelventuriana nella sua commistione di elementi purovisibilisti e crociani).⁷⁴ Il pittore ha insomma tutte le qualità per essere assimilato ai migliori, gli impressionisti; nonostante un uso diverso del colore, che appare nei suoi dipinti più denso e compatto, si può ritenere «uno di loro, se si dà alla parola

fu dovuto precipuamente a lui» (Eadem, *Ruskin*, in «La Nuova Stampa», 20 gennaio 1950, p. 3); si noti come nell'articolo risuoni ancora, come in una partecipe rievocazione, un accento sintonico a quello che permea la prima edizione di *Ottocento Novecento*: «...Ruskin poté avere un concetto così elevato dell'arte, e intuire e proclamare verità capaci di rovesciare i pregiudizi intellettualistici, vecchi di secoli, che tuttavia dominavano la cultura europea: che un grano di ispirazione in arte val più di tutta la scienza; [...] che la creazione artistica dev'essere libera da norme e canoni prefissi, spontanea, e attuata in spirito di gioia e celebrazione: "Ogni grand'arte è lode"».

⁷¹ Si rimanda alla nota 66 del primo capitolo.

⁷² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 77-78.

⁷³ Ivi, pp. 81-82; il dipinto, conservato allora come oggi presso il Victoria & Albert Museum di Londra, è riprodotto a p. 81; si veda anche L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 311.

⁷⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 86-87.

impressionismo un significato vasto, considerandolo un atteggiamento di immediata aderenza alla sensazione irriflessa» (ciò che, si ricordi, la Brizio già aveva fatto, con ben altro scarto temporale, attribuendo il titolo di “impressionista” a Defendente Ferrari).⁷⁵

Anche nella trattazione di Goya si avverte, come in quella di Constable, il presagio di una novità alle porte, verso cui tutto il percorso del pittore è indirizzato: dalle prime opere che vivificano schemi e scene tradizionali, alla vasta produzione di incisioni che lo accosta a Daumier, ai ritratti e alle ultime serie e composizioni che mostrano un'espressione «concitata e concisa», come la *Predica di un monaco* della Pinacoteca di Monaco, «d'una potenza quasi rembrandtiana».⁷⁶ La meta di questo graduale «processo di interiorizzazione» viene chiarita in chiusura di capitolo: «Così lo stile di Goya era finalmente sfociato in un pittoricismo totale, raggiungendo con lungo cammino, egli partito ancora dalla tradizione settecentesca, il cuore della nuova civiltà artistica che il romanticismo preparava».⁷⁷ Si ricordi che è proprio Goya, seguito immediatamente da Constable, ad aprire la serie dei *Peintres modernes* nel libro di Lionello pubblicato a Parigi nel '41 ma già in cantiere da qualche anno: la serie poi continua, però, stupendoci, con David e quindi con Ingres, cui fa seguito Delacroix.⁷⁸

E agli stessi Ingres e Delacroix, guarda caso, sono dedicati dalla Brizio i due capitoli del libro che fanno seguito alla trattazione di Goya. La rigida polarità Ingres-Delacroix come emblemi di un neoclassicismo negativo e di un romanticismo positivo viene, in realtà, subito smentita: di Ingres, anzi, è valutata positivamente la produzione del periodo antecedente al Salon del '24, con opere come la *Grande Baigneuse*, nelle quali, attraverso la ricerca di una perfezione e di una nitidezza assolute, è raggiunta «un'espressione artistica compiuta».⁷⁹ Di più, come i seguaci minori di Ingres indulgono spesso a «sentimentalismi romantici», così i pittori chiamati romantici lo sono talvolta solo

⁷⁵ Ivi, p. 87; si veda anche il par. 1.3. Come a Constable anche a Richard Bonington è riservato un posto d'onore, e proprio in quanto ebbe un grande influsso sulla pittura francese, con «una schiettezza e semplicità di notazione degna dei migliori impressionisti», coi suoi paesaggi «rapidi, immediati e pittorici» e ritratti come *L'uomo in tuba* che fanno «presentire Manet» (Ivi, pp. 94-95); del quadro, allora appartenente alla collezione Turner di Londra, è presente un'illustrazione: si veda Ivi, p. 95.

⁷⁶ Ivi, pp. 97-108; il dipinto è riprodotto a p. 105.

⁷⁷ Ivi, p. 108; nell'introdurre la svolta del «principio della pittura moderna» l'autrice ne propone con chiarezza le coordinate spaziali e temporali: «Essa [...] si delinea decisamente in Francia nel terzo decennio dell'Ottocento per un rigermogliare di libertà pittorica contro tutti i programmi dottrinari del precedente neoclassicismo e preraffaellismo» (Ivi, p. 111).

⁷⁸ L. VENTURI, *Peintres modernes*, cit.; si rimanda alla nota 16 di questo capitolo.

⁷⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 112; per contro «L'astrattezza intellettualistica, pericolo sempre latente nella sua arte, tante volte prima superato, s'accentua nella combinata accademia delle sue grandi composizioni tarde» (Ivi, p. 116-117). La *Grande Baigneuse* di Ingres, conservata allora come oggi al Louvre, è riprodotta ad apertura di capitolo, a p. 110.

esteriormente: «Il loro è spesso un romanticismo di soggetto che non perviene a farsi stile».⁸⁰ È questa l'occasione, per la Brizio, di trattare *en passant* un genere prediletto dalla pittura romantica, quello del quadro storico: già apprezzato dai classicisti in rapporto alla storia antica, e ora ripreso con rappresentazioni drammatiche di temi tratti in prevalenza dalla storia medievale, o da vicende recenti o ancora da contesti esotici. Il giudizio che ne emerge non è particolarmente positivo: si tratta di «una pittura torbida, ingombra di elementi psicologici e rappresentativi non risolti in arte, che rivela una prevalente ispirazione letteraria».⁸¹ Pare di ascoltare, a posteriori, un'altra presa di posizione rispetto al *Referendum sul «quadro storico»* indetto su «Le Arti Plastiche» dal direttore della rivista, Vincenzo Costantini, nel 1929: prendendo spunto dal bando per la Biennale veneziana dell'anno successivo, che prevedeva un premio speciale per «un quadro ispirato a persone o eventi della formazione del Fascio di combattimento», la proposta di discutere del valore dell'arte storica ottocentesca nascondeva l'intento di «affrontare indirettamente i problemi contemporanei», come ha ben sottolineato la Barocchi.⁸² In realtà il fine dell'iniziativa non era mascherato, se già all'atto del lancio dell'inchiesta, nell'editoriale di «Le Arti Plastiche» del primo dicembre del '29, si dichiarava di chiedere «un giudizio su quella produzione del secolo scorso [...] che fu non solo estranea alla vita vissuta, ma soprattutto estranea al fuoco, al “verbo” dell'artista e quindi fu estranea all'arte», aggiungendo: «Il giudizio ed anche la condanna di questo tipo di quadro, noi pensiamo potrà riuscire utile alle future gare aperte dalla prossima Biennale veneziana e potrà servire di guida agli artisti».⁸³ Una difesa del quadro storico era giunta, ad esempio, da Ojetti e – ancora una volta con diversa intonazione – dalla Sarfatti; mentre fra gli altri Carrà, i Sei di Torino e Lionello Venturi avevano esposto le proprie perplessità e la propria, più o meno

⁸⁰ Ivi, p. 119.

⁸¹ Ibidem. Sul genere e sulla sua affermazione si veda in particolare *Romanticismo Storico*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi e S. Pinto, Firenze, Centro Di, 1974.

⁸² *Nostro referendum sul “Quadro storico”*, in «Le Arti Plastiche», VI, 1929, 19, p. s.n.; *Il “Quadro storico”. Nostro Referendum*, in «Le Arti Plastiche», VI, 1929, 20, p. s.n.; *Articoli e lettere in risposta al nostro “Referendum” sul “Quadro storico”*, in «Le Arti Plastiche», VII, 1930, 1, p. s.n.; *Il “Quadro storico”. Ultime risposte*, in «Le Arti Plastiche», VII, 1930, 2, p. s.n.; V. COSTANTINI, *Nostro Referendum sul “Quadro storico”. Conclusione*, in «Le Arti Plastiche», VII, 1930, 3, p. s.n.; si veda ora *Referendum sul «quadro storico»*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 89-97; per le citazioni Ivi, p. 95, nota 1; si veda poi Ivi, p. 6, e M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 194-201.

⁸³ *Nostro referendum sul “Quadro storico”*, cit.; il testo dell'editoriale è parzialmente riportato in *Referendum sul «quadro storico»*, cit., p. 95, nota 1.

recisa, condanna, rivendicando crocianamente la libera espressione dell'interiorità e della fantasia dell'artista contro le ingerenze e le imposizioni esterne ed estranee all'arte.⁸⁴

La Brizio, una volta di più in sintonia con l'entourage torinese, mostra di condividere la generalizzata avversione al quadro storico, sia esprimendone un giudizio negativo, sia decidendo di dedicare uno spazio davvero limitato a un genere che aveva di fatto acquisito grande importanza tra i pittori romantici. Anche a suo avviso la principale "colpa" della pittura di storia è quella di un accento troppo marcato sul contenuto, che la costringe nei limiti della letterarietà e dell'illustrazione. È solo in Delacroix che si incontra finalmente un grande pittore: un artista autentico, che, se pure «non riesce molte volte a svincolarsi dall'equivoco tumultuoso del soggetto», vive «una appassionata volontà di elevarsi al di sopra del soggetto per esprimere un mondo interiore».⁸⁵

La presentazione della figura di Delacroix attraverso le contrastate voci dei suoi contemporanei e il giudizio sintetico sulla sua arte – che, cioè, le sue opere migliori non sono quelle ufficiali, più celebrate, ma i bozzetti, insieme ai dipinti dell'ultimo periodo eseguiti solo per sé – rimandano al lungo articolo del Venturi dedicato all'artista e uscito su «L'Arte» nel '31, e così, pare, anche la scelta di mostrare come affrontate due delle quattro illustrazioni riservate a Delacroix nel testo, quelle raffiguranti i quadri dei *Cavalli uscenti dal mare* e dei *Cavalli che si battono in una scuderia*.⁸⁶ Ma sarebbe scorretto

⁸⁴ *Nostro referendum sul "Quadro storico"*, cit.; *Il "Quadro storico". Nostro Referendum*, cit. In un breve commento apparso su «L'Arte» Lionello così commentava l'inchiesta: «Salvo rare eccezioni, critici ed artisti hanno espresso l'idea, molto diffusa d'altronde, che il quadro storico è estraneo a qualunque interesse artistico attuale, e che non si può imbalsamarlo, quando è morto, come una mummia, nemmeno in nome della cultura» (L. VENTURI, *Sintomi. Contro il quadro a soggetto*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, p. 210, riportato anche in *Referendum sul «quadro storico»*, cit., p. 97, nota 25). Si veda ancora Idem, in *Nostro referendum sul "Quadro storico"*, cit.: «Non mi è noto un "quadro storico" dell'ottocento che sia un'opera d'arte. Non mi persuadono "la battaglia di Custoza" di Fattori né "il massacro di Chio" di Delacroix. Eppure Fattori e Delacroix han dipinto autentiche opere d'arte; penso a qualche bove o cavallo del primo o all'autoritratto del secondo. Dunque, se "la battaglia di Custoza" e "il massacro di Chio" non sono opere d'arte, la colpa è del "quadro storico". E se rifletto alla quantità di quadri storici ottocenteschi, all'importanza che il genere storico ha assunto come conduttore del gusto, la colpa mi appare così grande, che mi vien voglia di odiarlo»; ma si veda anche Idem, *Manet*, cit., p. 150 (l'articolo, si ricordi, era stato pubblicato nel '29): «Avviso per i nostri aspiranti alla riesumazione della pittura di storia. Per dipingere una figura, solo la visione fantastica conta, e tutte le indicazioni storiche valgono quanto le descrizioni poliziesche dei permessi di caccia o dei passaporti: l'ha detto Manet, e, se Dio vuole, per sempre».

⁸⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 121. Senza sorprese, a Géricault è assegnato invece un posto ben inferiore, quello di principale precorritore di Delacroix e, più tardi, di modello ispiratore per Courbet (Ivi, p. 122); si vedano in particolare le trattazioni dei due artisti presentate nei volumi di taglio complessivo di autori francesi consultati dalla Brizio, come quello del Focillon o l'*Histoire de l'Art* curata dal Michel: in entrambi lo spazio dato a Géricault è visibilmente meno rilevante di quello dedicato a Delacroix (H. FOCILLON, *La Peinture au XIX^e siècle*, cit., pp. 185-193 e 211-212, 217-240; A. MICHEL, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, cit., vol. I, pp. 117-122 e 125-136).

⁸⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 122-129; per la citazione si veda p. 128; le due illustrazioni si trovano alle pp. 126-127. Per l'articolo del Venturi si veda L. VENTURI, *Delacroix*, cit.; l'articolo è presente nella bibliografia della Brizio assieme ad alcune fonti in cui la voce dell'artista si

appiattare le scelte e le valutazioni della Brizio sul modello venturiano, che pure rimane innegabilmente la sua principale pietra di paragone, come numerosi indizi già hanno potuto rivelare. È la studiosa stessa a dichiarare esplicitamente la propria indipendenza valutativa; illuminante in tal senso questo passo:

Che Delacroix sia stato un grande colorista contemporanei e posteri hanno unanimemente proclamato. Solo recentemente Lionello Venturi ha contraddetto tale interpretazione, sostenendo che la grandezza della pittura di Delacroix sta nel potere di deformazione di cui è dotato il suo segno, non già nel suo colore. [...] Ma la deformazione di Delacroix è di origine pittorica: è grafia di pennellata, non è grafia di contorno, non è arabesco lineare; è tutta la massa nella sua densa consistenza pittorica che si muove e si sforma sotto la pressione della fantasia appassionata del pittore.⁸⁷

Così nell'*incipit* del capitolo successivo, dedicato a Daumier, la Brizio, citando ancora un passo dell'articolo del Venturi su Delacroix, ne critica significativamente l'uso improprio della parola "deformazione", per la sua connotazione negativa (mentre sarebbe più corretto parlare di «libertà pittorica»):

È stato scritto che il gusto di Delacroix è all'«origine del gusto contemporaneo, il quale è tutto basato sulla deformazione» (Deformazione: parola ambigua che nella forma etimologica negativa porta con sé il segno della sua origine polemica: chiamare deformazione la libertà pittorica romantica non costituisce forse una pericolosa concessione agli accademici, non sottintende forse ancora l'equivoco che «forma» per eccellenza sia quella classica?). Perché dunque non parlare, subito dopo Delacroix, di Daumier?⁸⁸

Ad ogni buon conto, il Venturi aveva dedicato anche a Daumier un corposo articolo su «L'Arte», e di certo si lega a questa sua preferenza l'ampio spazio – un intero capitolo, con ben nove illustrazioni – e la grande considerazione che la Brizio riserva all'artista, solitamente trattato con minor riguardo.⁸⁹ La giustificazione di questa scelta è subito

esprime direttamente (in particolare le sue lettere e il suo «Journal») e ai testi di Meier-Graefe e dello scrittore e critico d'arte Raymond Escholier (1882-1971): si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 552 (J. MEIER-GRAEFE, *Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, München, R. Piper & Co., [1922]; R. ESCHOLIER, *Delacroix. Peintre, Graveur, Ecrivain*, Paris, H. Floury Éditeur, 1926-1929).

⁸⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 124.

⁸⁸ Ivi, p. 131; per la citazione da Venturi si veda L. VENTURI, *Delacroix*, cit., p. 66.

⁸⁹ Si veda L. VENTURI, *Daumier*, cit., e A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 131-140. In bibliografia, oltre all'articolo di Venturi, viene citato dalla Brizio anche un testo dell'Escholier (Ivi, p. 552:

esplicitata dalla studiosa, col rivendicare a Daumier una personalità che sconfinava dalla specializzazione tecnica delle cosiddette arti minori, tra cui sono solitamente comprese anche l'incisione e la litografia, e alla sua arte un respiro più vasto di quello di un'espressione puramente caricaturale, per la «larga simpatia umana» che è alla base della sua ispirazione.⁹⁰

Capace di «adesione fantastica» e di «abbreviatura dell'essenziale caratteristico», portatore di «un'interpretazione stilistica veemente, ironica, nuova» persino negli schizzi raffiguranti motivi del repertorio classico – che la Brizio, assieme a molti altri disegni e dipinti dell'artista, aveva potuto ammirare all'esposizione del '34 allestita presso l'Orangerie di Parigi –, Daumier viene presentato come un paladino della modernità anche e soprattutto per la sua scelta di temi umili e quotidiani, che l'aveva portato a compiere «nella pittura di figura e d'azione drammatica [...] una rivoluzione parallela, se pure con tutt'altro temperamento, a quella che contemporaneamente compivano Corot e i pittori di Barbizon nella pittura di paesaggio: la liberazione della pittura dall'importanza retorica del motivo».⁹¹

R. ESCHOLIER, *Daumier. Peintre et Lithographe*, Paris, H. Floury Éditeur, 1923), e il libro curato da Baudelaire sui disegni di Daumier: *Les dessins de Daumier*, par C. Baudelaire, Paris, Crès éd., 1924; nel Fondo Brizio librario vi è il testo su Daumier edito nel '36 come parte della collana «Arte moderna straniera» diretta da Scheiwiller, curato dallo stesso, che ne valorizzava anch'egli le doti di pittore (G. SCHEIWILLER, *Honoré Daumier*, Milano, Hoepli, 1936-XIV, in partic. pp. 9-13; sull'editore e critico d'arte Giovanni Scheiwiller (1889-1965), che incontreremo ancora, si veda *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker e A. Negri, Ginevra-Milano, Skira, 2009). Invece nella *Histoire de l'Art* diretta dal Michel, ad esempio, veniva data all'artista maggiore attenzione nella sezione riservata alla stampa che in quella dedicata alla pittura (A. MICHEL, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, cit., vol. I, pp. 444-450, e vol. II, pp. 549-552). Nel suo articolo il Venturi riconduceva gli equivoci valutativi sull'arte di Daumier ai medesimi pregiudizi che aveva già in più occasioni avuto modo di criticare: «Gli errori e le incomprensioni, neppure oggi scomparsi, dipendono da pregiudizi assai diffusi su tutta l'arte del sec. XIX, sui generi di caricatura e di pittura monumentale, sul bello e il brutto, sulla nobiltà sociale o la popolarità dell'ispirazione, sulla contingenza quotidiana della realtà rispetto all'eternità dell'arte, sul classico e il romantico, sul finito e il non finito, sulla forma plastica e il colore luce» (L. VENTURI, *Daumier*, cit., p. 384).

⁹⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 131.

⁹¹ Per le citazioni si veda, nell'ordine, Ivi, pp. 133-134, 140 e 132-133; si noti che, a proposito delle diciture «pittura di figura e d'azione drammatica» la Brizio commenta, crocianamente, «accettiamo queste distinzioni empiriche per facilità d'enunciato» (Ivi, p. 132). Che la Brizio avesse visto la mostra del '34 si evince dal fatto che vi è una copia del catalogo dell'esposizione presso il Fondo Brizio librario, con annotazioni manoscritte a lapis della studiosa – *Daumier. Peintures aquarelles dessins*, préface de M. Anatole de Monzie, introduction de M. Claude Roger-Marx (Paris, Musée de l'Orangerie, 1934), Paris, Édition des Musées Nationaux, 1934 –, ma anche dai termini in cui la studiosa parla dell'evento; si veda ad esempio questo passo che conserva i tratti di un ricordo: «L'esposizione del 1934 all'Orangerie di Parigi [...] ha rivelato, oltre che il valore, anche la grande importanza [di Daumier] nello svolgimento del gusto pittorico francese. Erano interessantissimi anche i molti disegni [...]» (Ivi, p. 140). L'esposizione veniva ricordata anche dal Venturi nella nota bibliografica posta a conclusione del suo articolo (L. VENTURI, *Daumier*, cit., p. 409).

Anche Courbet «elevò i tipi e i soggetti più banali ad un tono di grande pittura»: eppure nella trattazione del «“realista” per eccellenza» si avverte la scarsa simpatia dell’autrice, che denuncia – battendo anche qui il ricorrente accento crociano – il pericolo di «una nuova retorica, umanitaria questa, democratica e demagogica».⁹² Ad ogni modo al pittore è riconosciuto il merito di avere esercitato un’azione benefica sul gusto dei contemporanei, preparando l’affermazione degli impressionisti.⁹³

Con il capitolo seguente, dedicato a Corot, si chiude una sequenza che davvero sembra riproporre – pur con un diverso ordine, e con la sola eccezione di David – quella presentata dal Venturi nel suo già citato testo dedicato ai *Peintres modernes*.⁹⁴

L’avvio dell’illustrazione dell’attività di Corot dà lo spunto alla Brizio per riprendere la questione dello statuto del paesaggio nel periodo neoclassico, perché meglio possa risaltare la novità apportata dal paesaggista francese:

Durante tutto il periodo neoclassico, la pittura di paesaggio era stata molto trascurata, considerata com’era, in accordo con le teorie correnti, un genere inferiore di fronte alla pittura di storia e di figura. A centro e misura dell’universo veniva posto l’uomo, quale unico soggetto veramente degno d’essere trattato e preso in considerazione, secondo una concezione del mondo e dell’arte essenzialmente antropomorfa.⁹⁵

Viene spontaneo leggere questa rievocazione storica in rapporto al tempo in cui è stata scritta, nel quale sembrava essere tornata attuale: già nel ’22 Ojetti, recensendo la Biennale di Venezia, aveva salutato il ritorno nella pittura del suo “re”, l’uomo, mentre nel ’29 Lionello, commentando la prima Mostra del Novecento italiano, lamentava che «Uno dei

⁹² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 146-147 e 149.

⁹³ Ivi, p. 149: «È forse questo il tratto stilistico che maggior eco trovò nel gusto degli impressionisti: questo liberar l’immagine da ogni ruolo rappresentativo per presentarla ricomposta in un respiro largo e pacato». Alla trattazione di Courbet fa seguito un breve accenno a Millet, cui è riservato un giudizio positivo, ma con delle riserve: «Se pensiamo alla calda e libera simpatia umana di Daumier, alla sua appassionata, ironica trasfigurazione fantastica della realtà, non potremo fare a meno di sentire ciò che di costruito e voluto è nella pittura umanitaria, pur così nobile d’intenti ed elevata, di Millet» (Ivi, p. 150).

⁹⁴ L. VENTURI, *Peintres modernes*, cit.; l’autore così scriveva nella sua prefazione, con riferimento a questa prima serie ma anche a una seconda serie che avrebbe compreso Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh e Toulouse-Lautrec (questo secondo volume fu pubblicato solo nel ’50; vedi Idem, *Da Manet a Lautrec*, Firenze, Del Turco Editore, 1950): «Non si esclude che nel secolo XIX altri pittori abbiano raggiunta talora la perfezione. Ma i conoscitori d’arte, senza pregiudizi o col minor numero possibile di pregiudizi, dovranno pur convenire che i massimi pittori del secolo XIX sono compresi nella scelta indicata» (Idem, *Prefazione*, in Idem, *Pittori moderni*, cit., p. 5).

⁹⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 151.

propositi più espliciti del gusto prevalente negli ultimi anni è stato quello di segnare una differenza di dignità tra la pittura di figura e la pittura di paese».⁹⁶

Ma c'è pittura di paesaggio e pittura di paesaggio. Il neoclassicismo non ha valorizzato che la versione «italianeggiante, poussiniana» dei temi paesaggistici, e se anche Corot ha fatto qualche concessione al gusto del tempo, specie nei dipinti eseguiti per i Salons ufficiali, non sono questi la testimonianza più alta della sua arte, quanto «le centinaia di studi d'Italia e delle varie regioni di Francia, che costituiscono un complesso d'altissima poesia».⁹⁷ Nel tentativo una volta di più palesemente crociano di distinguere in Corot la vera ispirazione dall'occasione formale la Brizio mostra di seguire la linea dello studio di Mara Bertello, un'altra allieva torinese di Lionello Venturi, apparso su «L'Arte» nel 1931 e intitolato *Per la critica di Corot*, del quale riprende e rielabora i principali concetti ed esempi.⁹⁸ Ne esce l'immagine di un «grande innovatore», in cui nelle antinomie sembra riecheggiare la più vasta contrapposizione tra classico e romantico spiegata dal Venturi nella sua introduzione a *Il gusto dei primitivi*:

Laddove egli crea secondo un'intima necessità, sempre egli sostituisce una visione pittorica a una visione disegnativa, una composizione tonale a una combinazione scenografica di elementi isolati

⁹⁶ U. OJETTI, *La XIII Biennale Veneziana. Il re che torna*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1922, p. 3, citato in M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 207-208; L. VENTURI, *Un problema della Mostra del Novecento* [1926], poi in Idem, *Pretesti di critica*, cit., pp. 191-196; antologizzato in parte dalla Barocchi: Idem, *Paesaggio e figura*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 17-19. In questo intervento, come ha notato Barbara Cinelli, il Venturi riprendeva un passo de *Il gusto dei primitivi* sulla relazione tra la nascita della pittura di paesaggio e il sentimento cristiano (B. CINELLI, *I macchiaioli di Lionello Venturi*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit., p. 114).

Sul «ritorno alla figura» di questi anni e sulla relativa polemica venturiana si veda anche M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 203-212.

⁹⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 157; un'analoga interpretazione era presentata dalla Brizio anche nella voce dedicata a Corot nel *Grande Dizionario Enciclopedico* della U.T.E.T. (vedi Eadem, *Corot Giovanni Battista*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. III, Torino, U.T.E.T., 1934-XII, pp. 685-688).

⁹⁸ Vedi M. BERTELLO PANCERA, *Per la critica di Corot*, cit.; si veda questo passo in cui la lezione del Croce è ripresa nei suoi termini essenziali: «Ultimo dei paesisti classici e primo degli impressionisti» lo dice il Moreau-Nélaton, ed è una definizione che apparentemente sembra ingrandirlo, facendo di lui la sintesi di due opposti, ma che, a ben guardare, è piuttosto indizio di un eclettismo di pensiero alquanto accademico. Essa racchiude una contraddizione in termini. È verissimo che nella realtà empirica della produzione di Corot i due elementi realmente si alternano; ma è anche vero che l'un d'essi si può identificare con la parte negativa del suo stile, l'altra con la parte viva ed eterna. E ci sembra che la base per determinare la posizione storica d'un artista dovrebbe esser data sempre dalla soluzione del problema estetico, dal giudizio di arte e di non arte [...]» (Ivi, pp. 398 e 401); la definizione di Moreau-Nélaton era ripresa anche dalla Brizio (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 152). Mara Bertello si era laureata con Lionello Venturi nel 1924, con una tesi su Gaudenzio Ferrari (si veda M. ALDI, *Da Toesca a Venturi*, cit., p. 203).

da una astrazione intellettuale; l'effusione lirica di uno stato d'animo alla presunzione di una resa obbiettiva – più una generica nobilitazione accademica – dell'oggetto.⁹⁹

Per questo anche Corot può essere insignito del titolo onorifico di “impressionista” nel suo senso più ampio (cioè, torna a chiarire la Brizio, «se a questa parola non si dà il significato limitato, e in fondo deteriore, di resa pittorica degli effetti d'aria aperta, ma quello più esteso e più spirituale di visione soggettiva, immediata, della vivente mobilità delle cose»¹⁰⁰).

Su un unico punto, cioè a proposito dei quadri di figura di Corot, si avverte nell'analisi della studiosa un accento diverso da quello dato dalla Bertello: per quest'ultima «c'è forse anche nelle sue più belle figure femminili un avanzo di leziosità settecentesca [...] che trattiene il suo slancio lirico [...]», mentre la Brizio sottolinea il fatto che Corot, come aveva fatto anche Constable, «dipinse qualche ritratto di familiari, qualche immagine femminile, con lo stesso animo con cui dipinse paesaggi. [...] Egli costruisce anche le sue figure mediante tocchi delicati di colore, accostati per accordi tonali, imprecisi, irregolari, recettivi di ogni più piccolo moto della sensibilità».¹⁰¹ Vi è una consonanza di fondo con quanto Lionello Venturi aveva scritto a suo padre da Parigi nel marzo del '38:

M'interessa molto di studiare il problema del paesaggio che nella pittura del sec. XIX ha finito per modificare anche la concezione della figura umana. Il caso Corot è essenziale per questo passaggio, e la forma delle sue figure si spiega solo così.¹⁰²

La corrispondenza lascia lo spazio per immaginare che la questione – allora come sappiamo tanto attuale, specie in merito al rapporto fra generi pittorici e al tentativo di individuare la forma espressiva ideale – sia divenuta anche oggetto di discussione tra il “Professore” e l'allieva di un tempo, che nelle pagine del suo libro, e soprattutto rispetto ai nodi più scoperti e vivi, sembra farsene portavoce in un contesto ben diversamente

⁹⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 154; per il brano dell'introduzione venturiana si rimanda alla nota 67 del presente capitolo.

¹⁰⁰ Ivi, p. 158. Si veda, per confronto, questo passo della Bertello: «Il filone più prezioso dell'arte di Corot è qui, in questi studi diretti dal vero; e per essi la definizione di “primo degli impressionisti” è ben più vera dell'altra che lo vorrebbe ultimo dei paesisti classici» (M. BERTELLO PANCERA, *Per la critica di Corot*, cit., p. 409).

¹⁰¹ M. BERTELLO PANCERA, *Per la critica di Corot*, cit., p. 412; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 161; per quanto riguarda Constable si veda Ivi, p. 90, ove si afferma che il pittore «trattò l'immagine umana non diversamente da un albero, da un motivo paesistico: con brio felicissimo, con rapido maneggiamento di pennello».

¹⁰² Lettera di Lionello ad Adolfo Venturi del 28 marzo 1938, da Parigi.

orientato; basti ricordare le parole che Ogetti aveva polemicamente indirizzato a Venturi nel '29, contrapponendo la solida tradizione italiana all'evanescente impressionismo francese: «Il mondo degli'Impressionisti è un mondo tutto aria e luce, senza peso, è il mondo dell'accidentale; il mondo invece della pittura italiana è un mondo fatto di volume e di peso, di piani definiti e di ritmi equilibrati, è il mondo di chi cerca l'ordine della figura umana anche in un paesaggio». ¹⁰³ Solo in questa prospettiva, fra l'altro, diviene più pienamente comprensibile l'esaltazione tanto appassionata che la Brizio compie della figura di Corot, in assoluto così come rispetto ai paesisti a lui contemporanei. ¹⁰⁴

Nell'introdurre la pittura romantica tedesca dopo quella francese la Brizio discute la credenza generale che la patria del romanticismo sia la Germania, ribadendo che il cammino più vivo dell'arte ha seguito altre vie, e in particolare quella francese; ecco riaffiorare qui con chiarezza solare la strada maestra della pittura moderna che l'autrice sembra nello stesso tempo riconoscere e tracciare, anche di fronte ai suoi contemporanei:

Ma ciò che del romanticismo è stato sostanza umana, valore universale: la progressiva interiorizzazione della vita, il tormento di creare la propria espressione minuto per minuto aderendo al sentimento più intimo e personale, rivoluzionando le gerarchie tradizionali dei generi e dei valori per sostituirvi come misura il grado di questa intensità creativa, è in Francia che ha trovato, in arte, dopo le premesse di Goya e degli Inglesi, le espressioni più compiute e realizzate: quivi sono sorte le personalità più ricche e significative: un Delacroix, un Daumier; e attraverso mezzo secolo di travaglio s'è svolto quel graduale, ininterrotto processo di ricostruire, sia pure attraverso verbosità,

¹⁰³ U. OJETTI, *Lettera a Lionello Venturi*, in «Pègaso», I, 1929, 12, pp. 731-732. Anche Margherita Sarfatti, che pure valutava positivamente l'esperienza impressionista e ne sottolineava l'imprescindibilità («Chi pretendesse, oggi, di ignorare l'impressionismo, ridurrebbe la pittura a uno schematismo anacronistico»), subordinava i valori della luminosità e della vibrazione superficiale, perseguiti dagli impressionisti come dagli antichi nella pittura decorativa, a quelli della solidità e della spazialità propri, nel passato come nel presente, della «grande tradizione mediterranea»: «A voler essere rigorosi, si può affermare che gli stessi antichi non abbiano ignorato la tecnica "impressionista" [...]. Sapevano che questa pratica non "equivale" all'altra, perché il colore puro, giustapposto nei suoi complementari, si confonde, sì, nella vibrazione della retina, ma non forma "il tono". Esso è, come a ragione dicevano gli impressionisti, più chiaro, più fresco e più vibrante: è "più luce", ma è "meno materia". [...] Soprattutto, non è profondo, e non dà il senso del "tutto tondo" e del definito. Io credo di poter affermare che gli antichi di questo si rendevano ragione, e perciò impiegavano la pratica del colore puro soltanto là, dove non erano in gioco le superiori gerarchie pittoriche dei valori di corposità e di spazio; la adoperavano nella pittura di superficie e di decorazione. Ricorrevano a tale spediente, quando miravano soltanto a effetti il più possibile luminosi e brillanti. E non questo era per gli antichi della grande tradizione mediterranea la qualità e lo scopo essenziali della pittura» (M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit., p. 116 e pp. 20-21 e 23).

¹⁰⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 162. La liricità come adesione spontanea al dato naturale è il criterio-guida anche nella valutazione della scuola di Fontainebleau e dei paesisti lionesi e svizzeri. Viene qui fatto cenno, fra l'altro, alla poco nota produzione paesistica giovanile di Hodler, di cui è riprodotta nel testo una *Strada di campagna* di taglio e tono impressionistico (Ivi, p. 168; il quadro di Hodler, riprodotto a p. 167, era già allora parte della collezione di Oskar Reinhart, Winterthur, ed è oggi conservato presso il Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten).

inscenature melodrammatiche e atteggiamenti passionali, penosamente, una nuova civiltà pittorica, ch'è sfociato verso il 1870 nell'impressionismo.¹⁰⁵

Ridimensionata dunque l'importanza della Germania nel cammino della pittura moderna, con il consueto atteggiamento anticonvenzionale la Brizio mostra subito la propria preferenza per quei maestri minori nei quali «è dato ritrovare accenti d'arte sincera e il potere di comunicare con noi immediatamente, in virtù di quell'immateriale mezzo ch'è lo stile» – qui contrapposto evidentemente al soggetto –.¹⁰⁶ Si tratta, in particolare, di «alcuni piccoli maestri che dopo un periodo d'oblio l'esposizione di Berlino del 1906 ha rimesso in luce»: come Friedrich Wasmann, di Amburgo, i cui dipinti «hanno un sapore un po' acerbo di pittura primitiva».¹⁰⁷

Positivamente valutati sono anche due maestri di Dresda, Caspar David Friedrich e Georg Friedrich Kersting, che «ebbero il gusto dei soggetti intimi e degli interni [...] e li resero con una semplicità e schiettezza che riposa ed avvince». Dei due, il primo è riconosciuto come il più sensibile, anzi «uno dei migliori e più originali pittori romantici tedeschi».¹⁰⁸

A questo punto, senza più seguire strettamente l'ordine cronologico, l'autrice sceglie di trattare alcuni «pittori ideologi» che operarono in Germania nel secondo Ottocento, qualcuno addirittura fin nel primo Novecento: Feuerbach e Hans von Marées, Böcklin, Max Klinger e Hodler, tutti legati dalla «volontà di fare una pittura ricca di pensiero, carica di significato e d'anima». Assai significativa la motivazione che li accomuna in un

¹⁰⁵ Ivi, p. 169.

¹⁰⁶ Ivi, p. 170.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 172-174. Per la mostra di Berlino si veda *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie*, catalogo della mostra, a cura di H. von Tschudi, München, F. Bruckmann, 1906. La rassegna delle scuole tedesche è in generale piuttosto rapida e impietosa. Si parte dalla scuola di Monaco, con la «pittura ideologica» di Cornelius e le «farraginose accademie» di Wilhelm Kaulbach; si passa poi a Düsseldorf, con Wilhelm Schadow e Alfred Rethel, autori di una pittura «ugualmente astratta e accademica», e una scuola di paesaggio che propone una rappresentazione della natura «assai più teatrale ed esteriore» di quella dei paesaggisti francesi; ad Amburgo impera Otto Runge, creatore di astruse composizioni allegoriche (mentre «Molto migliori [...] sono i suoi ritratti, a cui egli dava scarsa importanza»): A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 170-172.

¹⁰⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 173. Una breve menzione tocca poi ai pittori di Vienna; all'abbondantissima produzione tedesca di quadri storici che influenzò anche la pittura italiana, e soprattutto quella lombarda, e infine a due pittori di Berlino: l'«eccellente ritrattista» Franz Krüger e Karl Blechen, paesista assai valorizzato perché a differenza dei suoi compaesani contemporanei realizza quadri che «ritraggono un particolare, tagliato in un'inquadratura limitata e originale, corrispondente ad un'impressione»; fa fede l'illustrazione a tutta pagina della *Veduta di una casa con giardino* della Nationalgalerie di Berlino (Ivi, pp. 174 e 177; il quadro di Blechen è riprodotto a p. 176). Fra i pittori danesi e scandinavi la Brizio mostra una certa simpatia per Christen Købke, cui pure riserva lo spazio di un'illustrazione a tutta pagina a testimonianza di «una nota d'intimismo borghese e paesano assai personale» (Ivi, p. 177; il dipinto, intitolato *Dalla porta della grangia*, si conserva oggi come allora presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen).

giudizio sostanzialmente negativo, cioè l'aver ignorato l'esperienza impressionista, cosa che li ha «tagliati fuori dal filone più vivo dell'arte contemporanea».¹⁰⁹ Per contro tra i «realisti» tedeschi particolare rilievo è dato a Menzel per la «sorprendente freschezza» di alcune sue prove giovanili, come la *Stanza col balcone* della Nationalgalerie di Berlino, saggio di una pittura che si mostra, «con sorprendente anticipazione, impressionistica: per quel fremito di mobilità e di luce che passa chiaro e leggero su ogni cosa».¹¹⁰

Si torna poi all'Inghilterra, per affrontare il preraffaellismo: un momento determinante per la cultura europea, sebbene in arte non avesse dato che «frutti artificiali e caduchi».¹¹¹ Difatti le opere di Dante Gabriele Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais e Edward Burne-Jones, di cui sono rilevati proprio gli aspetti di estrema rifinitura, artificiosità e stilizzazione, vengono contrapposte quelle dell'americano europeizzato Whistler, che «nella delicatezza della gamma, nella vibratilità del tocco e nella distinzione dell'impaginazione [...] rivelano una coerenza e una elevatezza di visione e di stile estremamente personali»; non per niente l'artista si era formato a Parigi accanto ad alcuni dei protagonisti dei movimenti che sarebbero sfociati in quello che viene additato come il più alto raggiungimento della pittura dell'Ottocento, ossia l'impressionismo.¹¹² Viene anche sottolineata l'importanza dell'influsso sul movimento preraffaellita di quello che ne sarebbe divenuto un «paladino appassionato», John Ruskin: è, questo, un nodo di riflessione che la Brizio avrebbe dovuto approfondire agli inizi del Perfezionamento (come ci testimonia una sua lettera ad Adolfo), suggeritole con ogni probabilità da Lionello, ma poi scalzato dagli studi gaudenziani e veronesiani.¹¹³

Il capitolo successivo, col quale si passa all'Italia, si apre con il ridimensionamento deciso del ruolo italiano nel movimento romantico europeo. La volontà di rivendicare l'indipendenza della pittura ottocentesca d'Italia dai movimenti artistici stranieri ha portato ad insistere troppo su particolarismi locali, individuando scuole inconsistenti e ricollegando i presunti caratteri dei vari centri regionali alle rispettive tradizioni: si è così preteso di trovare il fondamento del «luminismo» della Scapigliatura lombarda nello sfumato leonardesco, e della «severa semplicità» di Fattori nell'arte del Quattrocento

¹⁰⁹ Ivi, pp. 180-184; per la citazione si veda in partic. p. 184.

¹¹⁰ Ivi, pp. 184-190; per le citazioni p. 190; il dipinto di Menzel è riprodotto a p. 189.

¹¹¹ Ivi, p. 203.

¹¹² Ivi, pp. 196-203; in partic. p. 203 per le citazioni.

¹¹³ Ivi, pp. 194 e 198; si veda anche la già citata lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 4 aprile 1924: «Il lavoro però su Ruskin e i Preraffaelliti inglesi è stabilito per l'anno venturo ed è subordinato alla vincita della borsa al Westfield College».

fiorentino, o addirittura nell'arte etrusca, mentre si tratta di realtà che non possono essere lette come disgiunte dal più vasto orizzonte culturale del tempo: «romantici e veristi, macchiaioli e scapigliati sono ben figli del secolo».¹¹⁴

Milano è individuata come il centro più attivo del primo Ottocento, recettivo specialmente degli influssi del romanticismo tedesco, «liscio, descrittivamente policromo».¹¹⁵ In questa chiave è letto Francesco Hayez, presentato come il maggior rappresentante della prima corrente romantica italiana: di lui sono ricordati con accento negativo i quadri storici, prove di un accademismo di tono «melodrammatico e illustrativo», anche se talvolta il pittore riesce «a far risuonare una nota di finezza anche in temi convenzionali» (l'allusione è a *Il bacio* della Pinacoteca di Brera, riprodotto a piena pagina).¹¹⁶ La parte più viva di tutta la sua produzione è, chiaramente, quella dei ritratti: una «pittura senza ardimenti e senza foga, ma tenuta con vigilanza su una linea di osservazione acuta e discreta», illustrata da due esemplari: il *Massimo D'Azeglio* di Brera e la *Juva Branca* della Galleria d'Arte Moderna di Milano.¹¹⁷ Si sente qui risuonare un ritornello ormai noto: «di tanti pittori storici le opere migliori sono, pressoché senza eccezione, i ritratti»; non per niente si fatica a trovare riproduzioni di dipinti di soggetto storico nel libro (e torna alla mente la già evocata ideale risposta della Brizio al *Referendum sul "quadro storico"*).¹¹⁸

¹¹⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 205-206; si veda anche A. HÖHLER, *Le "storie dell'arte" e la pittura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 92: «Brizio è convinta che lo sviluppo artistico nell'Ottocento sia fondamentalmente europeo e non nazionale o addirittura regionale. Sceglie per questa ragione un ordine generale cronologico secondo epoche stilistiche presenti in tutta l'Europa». Si veda anche A. M. BRIZIO, *Fattori Giovanni*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. IV, Torino, U.T.E.T., 1935-XIII, pp. 938-940, in particolare p. 938: «Si è molto parlato in questi ultimi tempi di una derivazione dei macchiaioli dai quattrocentisti toscani; più giusto è associarli al movimento impressionistico e porli su un piano di gusto europeo».

La lettura del Fattori in chiave neoquattrocentesca e dentro il rapporto con la tradizione figurativa toscana era stata propugnata con forza in modo particolare dall'Ojetti, fin dagli anni Venti; si rimanda all'articolo da lui scritto in concomitanza con la mostra dedicata a Fattori nel '25, per celebrarne il centenario della nascita: U. OJETTI, *Ritratti dipinti da Giovanni Fattori*, in «Dedalo», VI, 1925, 4, pp. 235-268 (qui tra l'altro è ribadita una volta di più dal critico l'idea di una superiorità della pittura di figura su quella di paesaggio); per la mostra si veda *Onoranze a Giovanni Fattori nel primo centenario della sua nascita*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Belle Arti, novembre-dicembre 1925), Firenze, Società delle Belle Arti, 1925. Tale lettura era poi stata ripresa, seppure in termini diversi, anche da Carrà e da Cecchi (si veda B. CINELLI, *I macchiaioli di Lionello Venturi*, cit., in partic. pp. 111-113 e 118-120, e M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., in partic. pp. 185-187); un raffronto tra la pittura dei macchiaioli e quella quattrocentesca è stato riproposto ancora di recente: si veda *Silvestro Lega i macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

¹¹⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 206 e 208.

¹¹⁶ Ivi, p. 208; il dipinto di Hayez è riprodotto a p. 207.

¹¹⁷ Ivi, pp. 208-209, ove sono anche riprodotti i dipinti.

¹¹⁸ Ivi, p. 210; per il referendum si rimanda alla nota 82 di questo capitolo. Si tenga presente che qui come altrove – e si avrà modo di riscontrarlo – la Brizio si fa portavoce di valutazioni allora largamente condivise, come emerge dal quadro tracciato dalla Höhler: «Nonostante la dichiarata ostilità nei confronti della

La seconda generazione di pittori romantici si mostra assai diversa dalla prima, e introduce «elementi psicologici più passionali» e «una maggior accensione di colore, un maggior dissolvimento della pennellata e del tono locale nell'ambientazione generale»: l'allusione è volta specialmente a Federico Faruffini e agli scapigliati, fautori di un pittoricismo più luministico; la loro maniera è subito paragonata a quella del Piccio, appartenente alla generazione anteriore: un pittore di cui si evidenzia la rivalutazione critica di fresca data, e di cui senza sorpresa si valorizzano soprattutto i ritratti «condotti in uno stile sfatto e sfilacciato».¹¹⁹ Più del Cremona è stimato il Ranzoni, «spesso più consistente di lui quanto a valori pittorici»: è un giudizio che l'autrice riconfermerà, molti anni più tardi, nel contesto della *Mostra della Scapigliatura*, allestita nel '66 nel Palazzo della Permanente a Milano.¹²⁰

Sul pittore della seconda generazione maggiormente noto anche fra gli stranieri, il napoletano Domenico Morelli, il giudizio presenta non poche riserve, in linea col ridimensionamento critico che ne era stato da poco compiuto: «Il suo stile, sotto l'apparente scioltezza pittorica, in realtà conserva ancora l'ossatura accademica», e nelle sue opere una vera libertà espressiva è, solo talvolta, appena sfiorata.¹²¹

storiografia franco-centrica, gli autori menzionati [Fogolari, Somarè, Ogetti] condividono con essa certi concetti estetici; tra gli altri, l'idea che l'arte debba essere attuale nei contenuti e nella forma, e libera da ogni elemento "letterario". Come avviene dappertutto nella storiografia dell'epoca, essi giudicano negativamente la pittura di storia e soprattutto quella accademica. Inoltre preferiscono il settore privato dei bozzetti e della ritrattistica alla pittura "ufficiale". Di conseguenza viene esaltato il realismo dei Macchiaioli o della scuola paesaggistica napoletana; mentre il neoclassicismo, il romanticismo e il purismo sono visti con riserva» (A. HÖHLER, *Le "storie dell'arte" e la pittura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 91).

¹¹⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 210 e 212-214; per le citazioni pp. 213-214; sulla rivalutazione del Piccio compiuta nel primo Novecento si veda F. MAZZOCCA, *Percorso di Giovanni Carnovali detto il Piccio*, in Idem, *Giovanni Carnovali detto il Piccio*, Bergamo, L'Eco di Bergamo – Museo Bernareggi, 2009, pp. 9-18.

¹²⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 214; Eadem, *La Scapigliatura artistica*, in *Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura*, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1966, pp. 13-20, in partic. pp. 15-17.

¹²¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 215-216. Nella bibliografia di *Ottocento Novecento* è citata la monografia quasi agiografica di Primo Levi l'Italico, uscita nel 1906: P. LEVI, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1906. Per quanto riguarda il ridimensionamento dell'artista di cui parla la Brizio si veda ad esempio E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 31-32, e in partic. p. 31: «Ispirazione storica, Oriente, Vecchio e Nuovo Testamento, cominciano a questo punto a bollire nella pentola di quello spiritualismo confusionario che valse a Domenico Morelli (1823-1901) il nome di massimo pittore nostrano del secolo scorso. Oggi egli sconta fino all'ingiustizia cotesta fama; e certi pregi della sua arte tutti in fascio son dimenticati sotto i difetti, irritanti, è vero, in sommo grado: il piglio enfatico, la bravura sterile e offensiva, la continua sostituzione degli effetti letterari a quelli plastici». Un riflesso di tale ridimensionamento si ha nel limitato spazio assegnato al Morelli nel Thieme-Becker (U. THIEME e F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, cit., vol. XXV, 1931, p. 135). Ma si veda anche l'*Histoire de l'Art* del Michel, ove alla sottolineatura del suo «rôle de premier rang» nella storia dell'arte italiana moderna faceva seguito questa affermazione: «Non qu'il ait été à proprement parler un novateur [...]»; si diceva poi che «...la raison de l'influence de son œuvre pendant plus de trente ans sur les jeunes peintres italiens s'explique par le choix des sujets plus encore peut-être que par

Nel nuovo capitolo, ancora dedicato all'Italia e in particolare agli sviluppi del realismo, il già notato provincialismo della cultura ottocentesca italiana è declinato nel senso positivo di una nuova «aderenza al mondo della propria vita, anche se piccolo e umile», con il significativo commento: «si ritrova per questo cammino la via dell'arte».¹²² Il discorso prosegue con toni che richiamano chiaramente la calorosa celebrazione venturiana dei «nuovi primitivi»: si osserva che, mentre cadevano in discredito i principi della “forma” e del “disegno” e le gerarchie dei generi, «il colore, il contrasto dei toni chiari e dei toni scuri, la franchezza della macchia, modi d'espressione assai più rapidi ed immediati, presero il sopravvento. Ogni soggetto, anche il più umile: un bove, un pagliaio, una strada fangosa, fu considerato degno di divenire materia d'arte».¹²³

Alle aggregazioni spontanee di artisti che nascono in aperto contrasto con le accademie si rivolge ora l'attenzione della Brizio, a cominciare dalla scuola di Posillipo, individuata come la prima in Italia in cui si afferma la pittura *en plein air*; ne sono particolarmente valorizzate le figure di Giacinto Gigante, specie «certe vedute, mosse, ariose ed ispirate», e quella di Filippo Palizzi, «che fu soprattutto pittor d'animali»: la riproduzione a tutta pagina di un suo quadro di soggetto fattoriano – uno scorcio campestre con *Mucche e maialini* di collezione privata – sembra preparare l'immediatamente successiva disamina dei macchiaioli.¹²⁴ Già in precedenza, nel trattare Morelli e la sua sproporzionata notorietà, la Brizio aveva affermato: «e si pensi che invece a tutt'oggi i Macchiaioli, che sono i nostri maggiori artisti dell'800, sono pressoché sconosciuti al pubblico internazionale»; ora il giudizio viene ripreso e ribadito, e si deplora come, nonostante la rivalutazione portata avanti dal Cecchi, dall'Ojetti, dal Somarè, la scuola macchiaiola toscana sia ancora poco conosciuta all'estero e stenti ad essere convenientemente apprezzata anche in Italia: «ond'è comprensibile che chi ne ha trattato, l'abbia fatto nel tono di chi intraprende una

l'autorité du professeur» (A. MICHEL, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, cit., vol. II, p. 676).

¹²² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 217-218, in partic. 218 per la citazione; la Brizio nota che qui sarebbe forse più corretto parlare, più che di realismo, di “verismo”, per meglio suscitare l'immagine di un attaccamento fedele al dato sensibile come tratto più rilevante di una nuova mentalità che va progressivamente affermandosi.

¹²³ Ivi, p. 218; si veda per confronto L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 327: «Nell'ottocento le abilità meccaniche erano giunte ben oltre il grado dell'ellenismo e avevano tanto inorgoglitto gli artefici che avevano sostituito l'arte totalmente. Allora venne la reazione [...]: l'odio per il disegno sapiente andò di pari passo con la scoperta della più umile realtà, dal misero cantuccio di bosco alla vita dei contadini; l'indifferenza per il soggetto o il racconto si accompagnò con l'entusiasmo per l'elemento naturale che è meno razionalmente riproducibile: la luce. E però nacquero i nuovi primitivi».

¹²⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 219-220, in partic. per le citazioni p. 220; il dipinto del Palizzi, allora appartenente alla torinese collezione Norzi, è riprodotto a p. 221.

rivendicazione».¹²⁵ La riconsiderazione dell'esperienza macchiaiola, secondo il quadro fornito dal Longhi nel suo scritto su *L'impressionismo e il gusto degli italiani* (ossia la prefazione alla traduzione italiana di *The History of Impressionism* di John Rewald, uscita nel '49), aveva preso corpo già negli anni Dieci, ma sarebbe continuata anche nel decennio successivo, assumendo ben presto connotati distorti:

Era intanto cresciuta, nel decennio, la rivalutazione critica del Fattori, il migliore fra i macchiaioli, dilatatasi però assai presto a tutta la cerchia e che, nelle motivazioni, non poteva non tener conto del contemporaneo e sempre incomodo impressionismo. Ciò che [...] avvenne in due sensi: il primo tirando a conguagliare e cioè a confondere storicamente i due movimenti diversi; il secondo, mirando addirittura a deprimere l'impressionismo a maggior gloria di quei nostri modesti, adorabili provinciali.¹²⁶

Fra i responsabili della confusione dei due movimenti vi è Lionello Venturi che ne *Il gusto dei primitivi* «non si perita di affermare 'il carattere spontaneo del primitivismo dei macchiaioli e degli impressionisti' ch'egli tira ormai a confondere»; mentre è nella *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento* del Somarè che il principio macchiaiolo diviene «addirittura presagio, che dico, precedente, se non effettivo almeno cronologico, dell'impressionismo francese».¹²⁷

Dal canto suo la Brizio, pur accettando – come si è già avuto modo di verificare – il venturiano uso esteso del termine “impressionismo”, e accomunando macchiaioli e impressionisti nell'appartenenza a «quello stesso moto di rinnovamento pittorico contro i canoni formali, i principî del bello ideale e dell'accademia, che mutò volto all'arte dell'800», pare comunque ben attenta a distinguere i due movimenti, sia dal punto di vista

¹²⁵ Ivi, pp. 215 e 222; in bibliografia erano citati i testi di Cecchi, Somarè e Ojetti già elencati nella nota 30 di questo capitolo (Ivi, pp. 552-553). La positiva valutazione dei macchiaioli da parte della Brizio aveva raccolto il plauso dell'Ojetti nel suo già citato, e per il resto fortemente critico, commento su *Ottocento Novecento* (U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit.): «Tanto più duole assistere a questi frettolosi massacri quanto più acuti sono taluni giudizi che l'autrice riesce a dare anche di artisti e di scuole italiane, dei Macchiaioli toscani per fare un solo esempio».

¹²⁶ R. LONGHI, *Prefazione con un ragguaglio su l'Impressionismo e il gusto degli italiani*, in J. REWALD, *Storia dell'Impressionismo*, traduzione a cura di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1949, pp. VII-XXIX, ora, col titolo di *L'Impressionismo e il gusto degli Italiani*, in R. LONGHI, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 1-24, in partic. p. 17; il passo continuava così: «Non fu poi sorprendente che nell'andamento della faccenda s'impacciassero presto il nazionalismo risorgente, e più tardi, anche più palesemente, il fascismo».

¹²⁷ Ivi, p. 19. Longhi citava anche «il *Primo omaggio ai grandi pittori italiani dell'Ottocento* del Somarè», del '25, e «il saggio, assai più misurato e sobrio, del Cecchi su quel nostro secolo», e poi il testo dell'Ojetti pubblicato nel '29, «trattazione furbesca, tra il vedi e il non vedi» (Ibidem). Si veda E. SOMARÈ, *Primo omaggio ai grandi pittori italiani dell'Ottocento*, in «L'Esame», IV, 1925, 5, e, per gli altri contributi, la nota 30 di questo capitolo.

dello stile («mentre la pittura dei macchiaioli è basata sull'accentuata contrapposizione di macchie chiare e scure di colori, che accusano con evidenza la struttura tonale del quadro, la pittura degli impressionisti è più leggera, più sparpagliata, più chiara ed aerea») sia dal punto di vista storico, con il riconoscimento alla Francia del ruolo indiscusso di guida nel processo di innovazione della pittura dell'Ottocento (tesi che, del resto, neanche il Venturi metteva in dubbio).¹²⁸ Se si aggiunge la «menzione particolare», da parte dell'autrice, del critico Diego Martelli (di cui viene detto che «aveva il dono di orientarsi immediatamente, riconoscere la vitalità di un movimento, il valore di un artista subito al suo nascere, prima di qualsiasi consacrazione ufficiale», e che «Oltre la sua pronta adesione al movimento macchiaiolo in formazione, è significativa la sua precoce comprensione del movimento impressionista»), e si considera la dedica rivolta proprio «*Alla memoria di Diego Martelli*» della prefazione longhiana, vero tributo al «critico serio ed acuto» e al suo «gusto sincero e capace per il nuovo grande fatto della pittura», si può forse ipotizzare che il complesso delle considerazioni della Brizio sul rapporto tra macchiaioli e impressionisti ebbe un qualche peso nello strappare all'esigentissimo Longhi il complimento di «savio volume» concesso a *Ottocento Novecento* (trattandosi di un argomento che lo studioso, ancora sullo scorcio degli anni Quaranta, mostrava di avere molto a cuore).¹²⁹

Nella disamina della produzione pittorica macchiaiola i posti di primo piano sono dati a Fattori, Lega e Boldini. Dell'arte di Fattori rispetto ai grandi quadri ufficiali sono come sempre giudicati assai migliori i bozzetti e i quadri di piccole dimensioni, nei quali pure l'artista dimostra la «facoltà rara di far sentire la vastità dello spazio»; ben nove illustrazioni nel testo mostrano la sua predilezione, nei dipinti come nelle incisioni di segno «efficace, riassuntivo, libero», per temi guerreschi e campestri, in cui si fa evidente

¹²⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 226: «[...] bisogna pur riconoscere che l'impulso iniziale partì dalla Francia e il processo si sviluppò quivi con una coerenza, una consapevolezza e una pienezza di raggiungimenti superiori a quelle di qualsiasi altro paese d'Europa; per cui, in maggiore o minor misura, l'influsso dell'arte francese s'irraggiò ovunque. Se i macchiaioli non possono dunque esser visti in una precisa posizione di dipendenza dagli impressionisti francesi, la loro arte tuttavia presuppone la rivoluzione romantica e il realismo francese; ed anche in seguito, dalla conoscenza dell'arte francese, essi trassero conferma alla bontà delle loro aspirazioni e alimento al loro entusiasmo: vi trovarono «una sanzione delle loro idee», per dirla col Signorini»; si veda anche Eadem, *Bibliografia dell'arte italiana*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 214-215, ove nella recensione a A. SOFFICI, *Periplo dell'arte* [Ed. Vallecchi, Firenze, 1928], la Brizio nota «con quanta immediatezza è vista la superiorità degli impressionisti francesi sui macchiaioli toscani e con quanta giustezza ne sono indicate le ragioni»; si veda per confronto L. VENTURI, *Problemi d'arte* [1927], poi in Idem, *Pretesti di critica*, cit., pp. 197-212, e infine in Idem, *Saggi di critica*, cit., pp. 91-112: «Qualunque sia la grandezza artistica innegabile, e non ancora abbastanza riconosciuta, di un Fattori o di un Lega, il loro gusto non è così moderno come quello di Cézanne» (Ivi, p. 97).

¹²⁹ Per le citazioni della Brizio si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 224; per quelle di Longhi R. LONGHI, *L'Impressionismo e il gusto degli Italiani*, cit., pp. 10 e 21.

una «rude, rustica visione» che «assume un tono morale grave e austero, profondamente umano».¹³⁰ Nelle composizioni di Silvestro Lega, anch'esse generosamente illustrate (ben sei le figure riservate ai suoi dipinti), si rivela dapprima un «primitivismo autentico, sensibilissimo» («Vibra [...] nei particolari una tale sensibile attenzione e partecipazione, che ne sorge un'evocazione d'ambiente chiusa, poetica e gentile»), poi una visione più drammatica e veemente, che mostra lo svincolarsi progressivo dell'artista dal motivo e la sempre maggior interiorizzazione della sua pittura.¹³¹ Continua poi tra gli altri pittori la “caccia” al primitivismo – che è genuinità e ingenuità, contro ogni forma di artificio –. A nessuno degli altri macchiaioli è riconosciuta levatura artistica di un Fattori e di un Lega.¹³² Però «Macchiaiolo autentico, e dei maggiori, fu nei suoi anni giovanili il Boldini»: di questo artista, come ci aspetteremmo, è maggiormente valorizzata non la produzione più tarda e più nota, ma le sue prime pitture macchiaiole, e quelle dei primi anni trascorsi a Parigi, che «hanno una sostanziosità della più genuina bellezza».¹³³

Simile a quella di Boldini è la sorte di Giuseppe De Nittis, che a Parigi diventa un pittore «facile e mondano», mentre la sua attività precedente nell'ambito della napoletana scuola di Resina, affine a quella di Pergentina, l'ha visto realizzare opere «con un senso di eleganza innata che si esplica anche nei soggetti più umili e meno brillanti».¹³⁴ La sua vantata affinità con gli impressionisti è ridimensionata e chiarita nei suoi termini (cosa che poi farà in modo ancor più deciso e circostanziato Longhi nella prefazione al Rewald).¹³⁵

¹³⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 229 e 232-233; si rimanda a Eadem, *Fattori Giovanni*, cit., ove l'artista è presentato in termini analoghi.

¹³¹ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 234 e 238-239.

¹³² Non la possiedono i teorici del gruppo, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni e Nino Costa: le opere di Signorini mostrano un'espressione spesso forzata da un intento polemico e caricaturale, mentre «Sono più liberi i quadri meno determinati di soggetto»; Cecioni, «Più scultore che pittore, ci ha lasciato di pittura quasi esclusivamente scenette e figurine di sapore macchiettistico»; nei dipinti di Costa «è spesso palese una minor ricchezza di temperamento pittorico» e, per contro, una «lieve artificiosità decorativa» che spiega l'amore dell'artista per i preraffaelliti e, più tardi, per l'arte di Klimt (Ivi, pp. 239-243; per le citazioni pp. 239-240 e 242-243); *Il carro rosso* di Nino Costa, riprodotto a p. 245, era stato visto dalla Brizio alla Biennale del '28 (vedi *XV^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1928, p. 36; il quadro, allora di proprietà di Rosalinda Lemon Costa, è adesso parte della Collezione Franco U. Arboreo Mella di Sant'Elia: si veda *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini e S. Frezzotti, Milano, Skira, 2009, p. 146).

¹³³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 247 e 252.

¹³⁴ Ivi, pp. 252-254.

¹³⁵ Ivi, p. 254; si veda anche R. LONGHI, *L'Impressionismo e il gusto degli Italiani*, cit., pp. 7-10. Sul rapporto tra De Nittis e gli impressionisti nei fatti e nella considerazione della critica si veda G. MATTEUCCI, *Un "gentiluomo dell'Impressionismo"*, in *Giuseppe De Nittis dipinti 1864-1884*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, C. Farese Sperken, G. Matteucci e R. Monti, Firenze, Artificio, 1990, pp. 31-47. Si noti poi che la Brizio nomina appena di sfuggita – e per mezzo delle parole di Signorini – Zandomenighi, a differenza del Longhi che invece lo valorizza particolarmente (Ivi, p. 10, e A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 222).

Restando a Napoli, viene dato risalto particolare alla figura di Gioachino Toma, un altro pittore «genuino e sincero», che «predilige [...] le forme primitive e ingenuie, e tratta soggetti semplici» con «una delicata capacità di trasfigurazione poetica»: insomma «trasforma in poesia motivi ch'erano repertorio comune della pittura di genere» (affermazioni che lasciano avvertire una volta di più un accento distintamente crociano: ove la poesia, si noti, va sempre a braccetto con una sincerità in qualche modo “primitiva”, secondo l’accezione venturiana).¹³⁶ Non si raggiunge la medesima qualità nelle opere degli altri pittori di genere, anche i migliori, come i fratelli Induno – di cui la Brizio valorizza maggiormente il maggiore e meno famoso Domenico –, o Giacomo Favretto, che ad ogni modo, nei ritratti e nei quadri di modeste dimensioni, «rivela la sua piccola e genuina vena d’artista».¹³⁷

La citazione dei paesaggisti Guglielmo Ciardi, con la sua «visione pacata, robusta», e Pietro Fragiaco, artista talvolta «commosso e delicato»,¹³⁸ introduce la più distesa trattazione della pittura di paesaggio del Piemonte ottocentesco, che rivela come la Brizio avesse respirato e condiviso, nella Torino dei suoi anni, quel generale risveglio d’interesse per la pittura italiana e in special modo piemontese dell’Ottocento al quale non era estraneo il Venturi junior. Ne davano eloquente testimonianza tanto il nome e l’attività della Società Fontanesi, fondata nel ’25 da un gruppo di artisti fra cui si annoverano Casorati e Gigi Chessa, quanto la guida alla Galleria d’Arte Moderna del Museo Civico di Torino pubblicata nel ’27, compilata da un giovanissimo Mario Soldati su consiglio dello stesso Venturi, come ammetteva l’autore nell’avvertenza iniziale, in cui auspicava anche che il suo lavoro potesse rappresentare «un modesto contributo agli studi sull’Arte Piemontese dell’800».¹³⁹ È evidente nelle scelte e nei giudizi della Brizio una

¹³⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 254-256; si richiama ancora una volta, in particolare, B. CROCE, *Poesia e non poesia*, cit. e Idem, *La Poesia*, cit.

¹³⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 256-260. Il dipinto del Favretto *Il padre e la sorella del pittore*, illustrato a p. 260, allora in collezione Giovanelli, ora in collezione privata a Padova, era stato visto dalla Brizio alla Biennale di Venezia del ’28; nel catalogo conservato presso il Fondo Brizio librario la voce corrispondente al quadro appare segnata con una croce, e accanto si trova scritto «piccola cosa di sapore arcaico sentita» (*XVI^a Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia*, cit., p. 40).

¹³⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 260-262. A p. 261 sono riprodotti *Il canale della Giudecca* di Guglielmo Ciardi della Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro, e una *Barca* del Fragiaco, allora appartenente a Luigi Chiavelli (Roma): alla Biennale di Venezia del 1928 la Brizio aveva avuto modo di vedere entrambi i dipinti, le cui voci corrispondenti nella copia del relativo catalogo che fu sua appaiono segnalate a lapis con una croce; accanto al primo dipinto la studiosa ha annotato sempre a lapis «bellissima trasparenza d’acqua»; accanto al secondo «bello in questi toni pallidi di pastello settecenteschi» (*XVI^a Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia*, cit., p. 36).

¹³⁹ M. SOLDATI, *Galleria d’Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Torino, Stabilimento Grafico Avezzano, 1927, p. s.n. (una copia del catalogo è conservata presso FBL Milano). Il testo è stato parzialmente riedito nel ’93 dalla casa editrice Pluriverso di Torino, con una prefazione dello stesso Soldati,

fondamentale consentaneità con il testo del Soldati, citato in bibliografia assieme al precedente articolo dello stesso su Fontanesi, apparso su «L'Esame» nel '25.¹⁴⁰ Così di Massimo D'Azeglio, a discapito delle grandi e convenzionali composizioni storiche, si valorizzano come nella guida i paesaggi che «hanno pure qualche nota di spontaneità e di superstita spigliatezza settecentesca», con il medesimo rimando al dipinto raffigurante *La Sagra di San Michele* dello stesso Museo Civico.¹⁴¹ Antonio Fontanesi, il più conosciuto paesista attivo in Piemonte – di cui sono riprodotte nel testo della Brizio due opere descritte e illustrate anche dal Soldati, che gli aveva dedicato, intera, la terza e ultima parte della sua guida – viene analogamente presentato come «Nobile artista e tormentato», per un tormento di origine sostanzialmente intellettuale, che lo porta a una elaborazione lunga

che vi ribadisce di aver redatto il catalogo «per volontà di Lionello Venturi, mio maestro e amico» (M. SOLDATI, *Gli anni della pittura*, in Idem, *La Galleria d'Arte Moderna di Torino (1927)*, Torino, Pluriverso, 1993, pp. 5-7, in partic. p. 5); si continuerà ad ogni modo a fare riferimento all'edizione originale. Si vedano in proposito G. AGOSTI, *I diversi mestieri di uno storico dell'arte «mancato»*, cit., pp. 34-36; A. DRAGONE, *Soldati storico dell'arte*, cit.; G. JORI, *Introduzione*, cit., in partic. pp. XVI-XXII.

Per quanto riguarda la Società Fontanesi si veda P. FOSSATI, *Venturi Persico e i futuristi*, cit., p. 44, nota 16: «Non va dimenticata nella Torino del tempo anche la ricerca sull'arte italiana dell'Ottocento compiuta da Venturi e altri in termini diversi da quelli correnti. Così ad esempio dal 1925 la Società Fontanesi, voluta da Chessa Casorati Sobrero Sartoris e Rigotti, ripropone l'esperienza del XIX secolo»; M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 267, nota 1: «nella stessa scelta del nome dell'associazione era implicita una volontà di rilettura non convenzionale dell'Ottocento italiano, riquilificandone la tradizione in polemica con l'interpretazione più corriva datane dai "paesisti" allora in voga»; si vedano anche A. DRAGONE, *Le arti figurative*, in *Torino 1920-1936*, cit., pp. 112-113; S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, cit., pp. 255-258; M. M. LAMBERTI, *Un sodalizio artistico*, cit., p. 39; F. ROVATI, «A Torino dormono tutti». *Mostre di pittura e scultura dal 1919 al 1931*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino*, cit., pp. 277-312, e in partic. pp. 291-296 e 300-301.

¹⁴⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 553; per l'articolo si veda M. SOLDATI, *Alcune note fondamentali per la critica del Fontanesi*, in «L'Esame», IV, 1925, 11-12, pp. 743-753. Si nota una sintonia tra la Brizio e Soldati anche nei giudizi più generali – quali quelli relativi al Neoclassicismo, al Romanticismo o ai preraffaelliti, o al primato dell'arte francese nell'Ottocento – connessa di certo anche al magistero di Lionello Venturi, che di entrambi era stato, come è noto, professore e relatore di tesi: si vedano ad esempio, a confronto con le già affrontate posizioni della Brizio, la svalutazione di sapore insieme crociano e purovisibilista dei caratteri extra-artistici del movimento romantico: «il gusto della grandissima parte del pubblico degenerò allora come mai nei secoli precedenti aveva degenerato. [...] ...si voleva nell'arte il sentimento, il pathos, un senso morale e pratico della vita; si rimaneva indifferenti ai caratteri di forma, ritmo, visione» (M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, cit., p. 14), o la critica al tentativo di individuare nell'Italia dell'Ottocento delle scuole regionali di fatto inesistenti: come nella realtà piemontese ove «Non troviamo neppure [...] un piccolo nucleo di artisti coetanei, compagni di lavoro, che rivelino le stesse inclinazioni» (Ivi, p. 18); riguardo al catalogo di Soldati Giacomo Agosti ha affermato che «sono le lezioni e gli articoli di Lionello a fornire gli elementi per la costruzione del discorso» (G. AGOSTI, *I diversi mestieri di uno storico dell'arte «mancato»*, cit., pp. 34-35).

¹⁴¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 262; ivi è riprodotto anche il dipinto; si veda per confronto M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, cit., p. 22: «Ciononostante, se lasciamo da una parte i suoi grandi quadri, e consideriamo questi meticolosi studi di paesaggio, notiamo in parecchi una gustosissima sensibilità del colore, che tiene ancora del '700». Analoghe, poi, sono le notazioni sulla matrice tedesca della pittura di Giuseppe Camino, o sull'intonazione letteraria e idilliaca dei paesaggi di Carlo Piacenza, Angelo Beccaria e Edoardo Perotti, o sul «minuzioso naturalismo descrittivo» di Carlo Pittara (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 262-263; M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, cit., pp. 29-33).

e complicata dei propri lavori.¹⁴² Di Vittorio Avondo i «paesaggi più belli sono i più tenui, quelli che si risolvono in lievi vibrazioni di toni delicati e lucenti fra cieli, acque riflesse, esili strisce di terra»; riecheggia qui il passo della guida ove si parla, in merito all'artista, di «una sensualità abbastanza ampia e delicata, tenue e superficiale, che si componeva in lievi eleganze d'elegia».¹⁴³ E infine Lorenzo Delleani, cui la Brizio dedicherà, di lì a poco, un breve scritto nell'ambito di un più ampio *Omaggio a Delleani* pubblicato nel '40 su «L'Illustrazione biellese»:¹⁴⁴ un artista «Altrettanto spontaneo, quanto gli altri due sono elaborati, [...] franco e di primo impulso», capace di «abbandonarsi alla libera e rapida notazione d'una impressione immediata», specialmente negli studi; proprio questo genere di opere è quello valorizzato anche da Soldati, sia a livello più esteso rispetto alla pittura dell'Ottocento, sia a livello particolare in rapporto a Delleani, che definisce «Temperamento felice e ristretto», il quale, «Per giungere all'arte, [...] non attraversava nessun tormento. Scorrazzando per la campagna, gli balzava il cuore innanzi al motivo di un prato e di una nube. Si poneva al cavalletto. Un impegno breve, intenso, rabbioso. Il quadro era fatto».¹⁴⁵

¹⁴² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 264-266; le due opere menzionate sono la *Donna al fonte* e l'acquaforte dal titolo *Sole d'inverno*, riprodotte alle pp. 264-265. Si veda anche Eadem, *Fontanesi Antonio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. V, Torino, U.T.E.T., 1935-XIII, pp. 109-112, in partic. p. 110, ove analogamente si mette in luce «Il tormento, la drammaticità, che tanti critici hanno scorto come caratteri salienti dell'arte fontanesiana [...]», e l'«insistenza a lavorare la materia, a ritornare sugli stessi soggetti e sul colore, ed anche sui propri sentimenti, cerebralmente». Si veda infine, per confronto, M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, cit., p. 65: «La chiarezza e soprattutto la calma necessaria all'arte erano per lui una conquista faticosissima, erano a prezzo di pene infinite. C'è spesso, nelle sue opere, il segno di questo travaglio, di questa imperfetta liberazione»; e Idem, *Alcune note fondamentali per la critica del Fontanesi*, cit., pp. 750-751: «Un altro lato del temperamento del Nostro appare ora nel continuo travaglio stilistico cui soggiacque [...]. Veramente il Fontanesi astraeva un soggetto, lo ricontemplava, lo riplasmava incessantemente».

¹⁴³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 267; M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, cit., p. 43.

¹⁴⁴ A. M. BRIZIO, *Motivi critici delleaniani*, in «L'Illustrazione biellese», X, 1940, 4-6, pp. 28-32; il numero della rivista era interamente dedicato a Delleani nel centenario della sua nascita.

¹⁴⁵ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 267; M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, cit., p. 54. Nel suo contributo su Delleani pubblicato su «L'Illustrazione biellese» la Brizio ribadiva che «le sue cose più belle si ritrovano fra le brevi tavolette gettate giù alla prima, nell'accensione improvvisa di un estro rapido e intenso», ma chiariva anche che se l'artista «fu pronto a commuoversi per forza d'impressione diretta e fu alieno dai tormenti e dalle complicazioni sentimentali» ciò non significava che «si lasciò alle spalle il romanticismo»: «Delleani, quando trova la concitazione necessaria, sa [...] affermare un'evidenza semplice, con risalti fortissimi in luogo di sfocature, con contrapposizioni decise di tinte in luogo di amalgame, secondo l'impulso della propria natura; ma non rompe mai del tutto col romanticismo; la sua cultura e i suoi gusti rimangono fondamentalmente romantici, e così i suoi mezzi pittorici» (A. M. BRIZIO, *Motivi critici delleaniani*, cit., pp. 28 e 31). Il giudizio voleva contrapporsi a quanto affermato dal Somarè si fosse messo alla testa della «serie lenta e statica degli Ottocentisti piemontesi», per concluderla «col suo tratto impressionistico» (E. SOMARÈ, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 34); si noti però che lo stesso Somarè aveva poi scritto un breve testo proprio nell'ambito dell'*Omaggio a Delleani*, nel quale aveva sottolineato l'unicità dello stile del pittore rispetto a quello dei contemporanei impressionisti e macchiaioli (Idem, *Introduzione alla pittura di*

A conclusione di questo secondo capitolo sulla pittura ottocentesca italiana erano poi nominati *en passant* dalla Brizio Pasini, Quadrone e i paesisti della scuola di Rivara, mentre non era citato Reycend, che nemmeno il Soldati aveva trattato nella sua guida. L'artista sarebbe invece apparso nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*, quella del '44, come nota Angelo Dragone motivando l'inserzione con un «evidente suggerimento di Longhi», che infatti amava molto il paesaggista piemontese, e ne aveva acquistato e donato alla Galleria Civica di Torino una raccolta di opere molte delle quali saranno esposte anche alla XXVI Biennale di Venezia, nel '52.¹⁴⁶ In realtà una lettera dello stesso Longhi alla Brizio, scritta nel marzo di quell'anno, e conservata presso il Fondo Brizio di Milano, testimonia che l'aggiunta non era nata da una sua indicazione:

Cara Brizio.

Avrei caro che tu mi dicessi come sorse nella seconda edizione del tuo 'Ottocento e Novecento', l'aggiunta, che molto mi ha fatto piacere (non sapendo che l'avessi fatta) a Reycend. Me ne sono accorto ieri.

Ti era noto che io avevo fin dal 1916 una raccoltina, credo scelta, di quel nostro pittore? Se n'era parlato?

Non so se ti sia noto che li ho regalati tutti al Museo Civico di Torino. Viale te li potrà far vedere. Parecchi verranno esposti quest'anno a Venezia.

L'informazione mi servirebbe per la storia (molto ristretta per verità) della critica su Reycend, che sto unendo a un mio saggio sul pittore nel prossimo numero di 'Paragone'.¹⁴⁷

Lorenzo Delleani, in «L'Illustrazione biellese», X, 1940, 4-6, pp. 24-26, in partic. p. 26). Sono evidenti gli equivoci generati dall'uso di «definizioni che oscillano imprecise e confuse dal riferimento storico al significato psicologico», specie rispetto al termine "impressionismo" (A. M. BRIZIO, *Motivi critici delleaniani*, cit., p. 28).

¹⁴⁶ A. DRAGONE, *Soldati storico dell'arte*, cit., p. 36: «Due soltanto erano i Reycend, quando Soldati si occupò del catalogo della Galleria, ma non dovettero longhianamente "intrigarlo" molto se non ne trattò. Anche più tardi, l'aveva peraltro ignorato la stessa Anna Maria Brizio in "Ottocento e Novecento", ch'è del 1939, per fargli posto (su evidente suggerimento di Longhi) soltanto nella seconda edizione del '42 [in realtà del '44]»; si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1944, pp. 268 e 272. Si ricorda che il Longhi aveva pubblicato, proprio in occasione della XXVI Biennale, un contributo sui paesisti piemontesi ottocenteschi come introduzione alla seconda sala a loro dedicata: vi erano esposti, oltre a dipinti di Reycend, quadri di Fontanesi, Avondo e Delleani; insieme a Longhi figurava come commissario della sala anche Vittorio Viale (R. LONGHI, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1952, pp. 33-36; per l'elenco delle opere presenti in sala pp. 36-42).

¹⁴⁷ Lettera di Longhi alla Brizio del 26 marzo 1952 (FBD Milano). Alla frase «Me ne sono accorto ieri» fa seguito un rimando a una nota che specifica: «Perché non avevo che la prima edizione del tuo libro». Per l'articolo di Longhi, uscito su «Paragone» nel numero di quello stesso marzo del '52, si veda R. LONGHI, *Ricordo di Enrico Reycend*, in «Paragone», III, 1952, 27, pp. 43-55, ora in *Idem, Scritti sull'Otto e Novecento*, cit., pp. 29-38.

Nel «soggetto» longhiano, effettivamente pubblicato di lì a poco su «Paragone», non vi sono però accenni all'inserimento del Reycend nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*, né si è potuta rinvenire, tra le lettere inviate dalla Brizio a Longhi, la risposta al suo quesito.¹⁴⁸

Si è così giunti, con qualche anticipato sconfinamento temporale, all'analisi del periodo impressionista. Occorre qui aver presente che, a fronte dell'attuale, unanime ma per lo più superficiale preferenza per l'impressionismo, abilmente sfruttata dall'industria espositiva, in Italia sullo scorcio degli anni Trenta si era ancora nelle condizioni di una sostanziale incomprensione del fenomeno; questo lamentava il Longhi nella sua «rapida spuntatura cronologica dei riflessi, e più dei mancati riflessi dell'impressionismo, da quando nacque ad oggi, nel gusto degli italiani» posta nella prefazione all'edizione italiana della *Storia dell'Impressionismo* di Rewald, mentre di quel particolare momento storico salvava solo gli studi di Lionello Venturi, che vi si era dedicato durante l'esilio francese, e il libro della Brizio:

I molti saggi singoli sugli artisti di quella tendenza, i due grandi volumi di documentazione dal titolo «Les Archives de l'Impressionnisme», le monumentali catalografie su Cézanne e su Pissarro, stanno, sempre nello stesso decennio, a indicare la nuova e meritoria via sceltasi dal Venturi [...].

Salvo questo felice caso di «déracinement» e il savio volume di A. M. Brizio su «Ottocento e Novecento» non v'è quasi altro da citare fra noi, di tono positivo, negli anni prossimi alla nuova guerra.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Le lettere in questione sono conservate presso ARL. Si noti che, nel 1919, Longhi aveva accennato in un suo breve articolo apparso su «Il Tempo» alla «originalissima famiglia di Delleani, di Reycend o di Follini», aggiungendo: «avete mai sentito parlare degli impressionisti torinesi del 1890?»; chissà che la Brizio non abbia riconsiderato Reycend nell'ambito degli studi su Delleani in occasione del centenario della sua nascita (R. LONGHI, *Amatori e cultori* [1919], in Idem, *Scritti giovanili, 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 431-432; A. M. BRIZIO, *Motivi critici delleaniani*, cit.).

¹⁴⁹ R. LONGHI, *L'Impressionismo e il gusto degli Italiani*, cit., p. 21; per le principali opere del Venturi citate da Longhi si rimanda alla nota 16 di questo capitolo. Sulla ricezione dell'impressionismo in Italia si vedano anche P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 71-73, 89-98 e 197-242; poi P. BUCARELLI, *Lionello Venturi e la critica dell'impressionismo*, Roma, De Luca, 1961, e M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., studi questi ultimi nei quali l'interesse venturiano per l'impressionismo è messo in relazione alla parallela ricezione del fenomeno a livello nazionale (il secondo scritto, in particolare, recensisce criticamente il volume L. VENTURI, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, introduzione di N. Ponente, Torino, Einaudi, 1970, raccolta di saggi venturiani nella quale «ad una collocazione storica [...] che ne individuasse le particolari modalità di stesura, collegandole ai problemi contemporanei, si è preferita invece una “rilettura”, se così si può dire, a posteriori, depurata dalle polemiche e dalle contingenze, cercando di unificarne i contributi migliori, per una sistemazione storiografica del Venturi come precursore di questi studi specifici e, più in generale, dell'interesse critico per l'arte moderna»: M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 257); a questo proposito si rimanda anche a L. IAMURRI, *Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo*, cit.; si veda infine M. M. LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», V.3, 1975,

Dell'impressionismo la Brizio ribadisce, fin da subito, la prerogativa essenzialmente francese, tanto per la sua formazione quanto per i suoi esiti: infatti esso, «diffondendosi ampiamente per l'Europa, scade da quell'altezza e coerenza di stile, ch'è la gloria della pittura impressionistica francese fra il 1865 all'incirca e il 1890, e si stemperò in aspetti più approssimativi e più veristici».¹⁵⁰ Un culmine raggiunto e non più superato.

Ma come è intesa, dunque, dalla Brizio l'esperienza storica dell'impressionismo? La sezione ad esso riservata si compone di cinque capitoli, dedicati rispettivamente a Manet, a Degas, al gruppo del 1874, in cui spiccano i nomi di Monet, Sisley e Pissaro, a Renoir e infine a Cézanne. Già questo semplice elenco mostra anche qui la sostanziale ripresa della concezione venturiana dell'impressionismo, inteso in senso ampio, come «visione della vita senza intellettualismo», contro un'interpretazione puramente fisica, ottica del fenomeno. Nella critica di questa riduzione, sviluppata dal Venturi in un articolo dal titolo *Problemi d'arte*, uscito nel '27, appaiono come potenziali esclusi tutti gli artisti che egli invece voleva includere a pieno titolo nell'esperienza impressionista, come poi avrebbe fatto anche la Brizio:

...l'unico impressionista sarebbe Monet, oltre Sisley e, in un periodo della sua vita, Pissarro. Infatti Manet sarebbe un pre-impressionista, Renoir sarebbe uscito dall'impressionismo per desiderio di linea, Degas non avrebbe alcun rapporto con gl'impressionisti a causa della sua forma, e Cézanne avrebbe distrutto l'impressionismo in nome della costruzione.¹⁵¹

Ad ogni buon conto è la Brizio stessa a dare ulteriore conferma alla nostra supposizione quando nel presentare Manet, e nel ripercorrere il delinearsi attorno alla sua rivoluzionaria affermazione delle «tendenze che dovevano, pochi anni più tardi, prendere il nome di impressionismo», richiama l'ormai noto “uso lato” del termine: «Ma s'è diffusa nel

pp. 1149-1201, testo incentrato sulla figura del Pica, che dà però anche un'idea più generale dello statuto dell'impressionismo nella critica e nell'arte italiana tra tardo Ottocento e primo Novecento. Le prese di posizione della critica rispetto all'impressionismo erano così sinteticamente fotografate dal Venturi nel '35: «Si è scritto molto sull'impressionismo, e più ancora se ne è parlato, tra pittori, scultori, poeti e musicisti, con molto disprezzo di quasi tutti prima del 1880, con gran favore degli spiriti “aperti” tra il 1880 e il 1905, con molta sopportazione dei rivoluzionari cubisti e dei conservatori neoclassici dopo il 1905 e sino ad oggi» (L. VENTURI, *L'impressionismo*, cit., p. 118; questo quadro generale, posto come *incipit* dell'articolo, veniva poi più distesamente dettagliato nel prosieguo del testo; si noti che non era fatta menzione di alcuna voce critica italiana). La Lamberti ha osservato che già nel primo Novecento, oltre all'idea di modernità, si associavano al termine impressionismo i pregiudizi di “frammentarismo” e di “approssimazione formale” «colorati di vivaci accenti nazionalistici, in difesa della tradizione italiana, che avrebbero poi conosciuto una più larga vita» (M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 263).

¹⁵⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 270.

¹⁵¹ L. VENTURI, *Problemi d'arte*, cit., p. 105.

linguaggio critico la tendenza a dare al termine impressionismo un significato assai più vasto, indicando con esso una visione rapida e immediata, che coglie l'apparenza delle cose e le rende secondo l'intuizione soggettiva del pittore, senza preoccuparsi della loro realtà obbiettiva indipendente dalla commozione dell'artista, scientificamente determinabile [...]. In questo secondo senso Manet ben può dirsi un impressionista».¹⁵²

A Manet, come è noto, Lionello Venturi aveva dedicato il suo primo articolo sull'arte contemporanea apparso su «L'Arte»; non mancano i riferimenti puntuali a questo scritto nelle pagine della Brizio: in particolare l'idea dell'«abbreviatura formale» quale caratteristica essenziale dell'artista, ma anche la ripresa di alcune voci critiche; la presenza di alcune illustrazioni non richiamate dalla studiosa nel testo, poi – come quelle che riproducono *Il balcone*, allora al Louvre, o *Musica alle Tuileries*, allora presso la Tate Gallery – sembra trovare una giustificazione nelle sottolineature di rilevanza che ne fa il Venturi.¹⁵³ Ma si avverte che il tono generale della trattazione è diverso (e forse non a caso nella bibliografia di *Ottocento Novecento*, tra le diverse voci relative a Manet, l'articolo venturiano non appare): in Venturi, a questa data, particolarmente forte appare la tendenza a una semplificazione purovisibilista che lo porta ad affermazioni stranianti e a sintesi storiche paradossali;¹⁵⁴ nella Brizio invece il discorso si fa più serrato e maggiore è l'aderenza al dato storico e alla realtà delle opere, ampiamente illustrate da ben dodici immagini. Eppure, si noti, è proprio in riferimento a Manet che nella recensione complessivamente positiva a *Ottocento Novecento* scritta da Giulia Sinibaldi, e apparsa su «Emporium» nel maggio del '39, si biasima il fermarsi dell'autrice al «puro studio delle linee e dei colori»: «...non ci è spiegato il segreto della bellezza, della vita che s'esprime nell'*Olimpia* di Manet da quello che la Brizio ne scrive, pur con tanta chiarezza e

¹⁵² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 276.

¹⁵³ Ivi, p. 279: «Il suo modo di rappresentare le immagini è una vera e propria abbreviatura formale»; si veda anche Ivi, p. 282, e per confronto L. VENTURI, *Manet*, cit., p. 151: «Il suo tocco era un'abbreviatura del colore, così come tante volte la linea è un'abbreviatura della forma. E in quell'abbreviatura è la sua profondità spirituale». De *Il balcone* Venturi affermava: «Comunque il *Balcone* è importante come indice del mutamento di tendenza pittorica verso un più libero non finito, e di tendenza sociale verso un'adesione alla vita borghese» (Ivi, p. 161; il quadro è conservato oggi al Musée d'Orsay); dell'altro dipinto cui si è fatto riferimento invece diceva: «Certo il *Concert aux Tuileries* del 1862, conservato alla Tate gallery a Londra, ha una grande importanza perché è la prima affermazione di un Manet pittore della vita moderna» (Ivi, pp. 158-159; il dipinto si trova oggi presso la National Gallery londinese).

¹⁵⁴ Si legga ad esempio questo passo dell'articolo: «E poiché il tocco accentua la linea, conviene risalire a Giotto per trovare un precedente. Naturalmente la linea di Giotto è in funzione di forma e quella di Manet è in funzione di colore. [...] Pure nell'un artista e nell'altro la linea ha assunto il ruolo di protagonista per rivelare a un tratto, rivelare e non solo annunciare, una civiltà artistica nuova» (L. VENTURI, *Manet*, cit., p. 151). Nella bibliografia della Brizio sono citati invece i testi di Duret, Proust, Jamot-Wildenstein e Moreau-Nélaton (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 554).

precisione»;¹⁵⁵ segue la citazione di un lungo passo del testo nel quale la Brizio registra, in termini effettivamente purovisibilisti, lo scandalo destato dall'esposizione dell'*Olimpia*, realmente legato, ad ogni modo, più alla resa pittorica che non alla scelta del soggetto.¹⁵⁶

Al contrario di Manet, che mostra un «piglio ardito» e una «lieve iattanza», Degas è presentato come «sempre chino su altre vite, teso a coglierne il segreto, l'intima storia».¹⁵⁷

Nel capitolo a lui riservato, la Brizio si mostra bene attenta a chiarirne la posizione distinta rispetto agli altri impressionisti, ma pure ne esalta le qualità di «forte artista», riconoscendo che proprio il suo tormento «è anche la scaturigine della sua arte».¹⁵⁸ Particolarmente valorizzati sono i ritratti, «capolavori con una gamma vastissima d'espressioni», e le scene «a soggetto, come una scuola di danze, un angolo di caffè, un prato alle corse, ballerine sul palcoscenico», messe a confronto con quelle di Toulouse Lautrec che invece vengono condannate con giudizio moraleggiante: in esse «tutto muta aspetto, diviene cartellone réclame, motto perverso di spirito, mondanità equivoca e sarcastica».¹⁵⁹

Con un medesimo – e più comprensibile – accento di disprezzo è giudicata la «folla di pittori che riscotevano allora i maggiori consensi del pubblico e ancor oggi ingombrano della loro abbondanza le storie dell'arte ottocentesca», con le loro tendenze eclettiche: proprio «A queste tendenze reagisce l'arte degli impressionisti».¹⁶⁰ Si nota qui che la Brizio tende ad oscillare tra il senso lato del termine impressionismo e quello più ristretto e specifico che lo stesso Lionello aveva adottato nel suo articolo pubblicato su «L'Arte» nel '35, ove aveva affermato: «Nessun pittore è stato impressionista tutta la vita; l'impressionismo è un *momento* del gusto di alcuni pittori»; il testo, poi, evidenziava

¹⁵⁵ G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 342.

¹⁵⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 274: «...invece della modellazione tradizionale di un nudo femminile, la sua presentazione franca, piatta, chiaro su chiaro: le carni pallide e opache sopra un lenzuolo bianco azzurrognolo e uno scialle giallo seminato di fiorellini rossi, il tutto contro un fondo scuro, senza passaggi; e suggeriti dallo stesso amore dei contrasti, ai piedi dell'*Olimpia* un gatto nero e a lato una domestica negra vestita di bianco, che presenta un gran mazzo di fiori variopinti. A segnare lo stacco dei piani, il nudo era contornato da grossi segni neri interrotti, che riassumevano e condensavano in sé le ombre, trasformandole da passaggi gradualmente in contrapposizioni. I neri di Manet, ricchi e vellutati, accostati ai suoi bianchi un po' opachi e calcinosi, danno una straordinaria bellezza alla sua colorazione e la sostengono tutta».

¹⁵⁷ Ivi, p. 280.

¹⁵⁸ Ivi, p. 289.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 293 e 295.

¹⁶⁰ Ivi, p. 296; vi si afferma anche che l'opera di questa «folla di pittori» «in realtà riguarda assai più il costume e «le décor de la vie», che non l'arte»; commenta Eugenio Battisti: «La distinzione crociana fra poesia e prosa, in cui resterà troppo a lungo impigliato L. Venturi, è qui proposta su un più legittimo piano sociologico» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., pp. 176-177).

questo “momento”, da tutti raggiunto e poi in diversi modi superato, nella pittura di Monet, Pissarro, Sisley, Renoir e Cézanne.¹⁶¹

Anche nella Brizio vi è l'individuazione di un momento storico determinato nel capitolo dedicato a *Il gruppo degli impressionisti del 1874*, con l'attenzione sempre puntata all'apparire di «una sensibilità nuova che conduce alla scoperta della nuova tecnica, la quale non è cosa esteriore, appresa e codificata, ma è tutt'uno con un grande luminoso amore per gli aspetti più umili, più labili della natura, col senso dell'infinita variabilità delle cose, col riversarsi all'esterno di una intensa commozione lirica interiore, capace di trasfigurare il più modesto motivo»: come sarà notato anche rispetto all'architettura moderna, la vera novità è in un diverso modo di sentire prima che in qualsiasi conquista tecnica.¹⁶²

Di Monet, lo «spirito forte» del gruppo, è presentata in modo lineare – forse più che nell'articolo del Venturi, ove l'andamento dimostrativo tende come al solito a sovrastare l'aspetto descrittivo – tutta l'evoluzione stilistica, perseguita in modo «ardente e intransigente», e mostrata attraverso tre sole opere: un altro dato che, assieme alla relativa brevità della disamina, ci mostra come questo artista non venisse illuminato al pari di un Manet o di un Renoir, cui come si è visto e si vedrà erano dedicate ben più pagine ed illustrazioni. Ad ogni modo, del “capo degli impressionisti” sono apprezzati soprattutto gli studi di Argenteuil e di Vétheuil, in cui «La luce s'incorpora col motivo per risuscitare un angolo di paesaggio». La produzione tarda, invece, è inizialmente letta più come indice di un gusto che come compiuta realizzazione artistica; poi però l'affacciarsi dell'intuizione di un diverso parametro interpretativo sembra introdurre una nuova, più profonda comprensione:

Il legame fra motivo ed effetto atmosferico rimane in fondo arbitrario, e l'opera perciò non si libera da un senso di astrazione. Ma forse per questa via, e non già in un riferimento al motivo naturalistico e all'atmosfera, bisogna cercare lo schema interpretativo dell'opera tarda di Monet. Nei suoi pezzi migliori qualche volta l'allargarsi delle vibrazioni luminose intorno al motivo, come

¹⁶¹ L. VENTURI, *L'impressionismo*, cit., p. 132 (l'articolo è citato in bibliografia dalla Brizio: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 554); si veda in proposito L. IAMURRI, *Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo*, cit., pp. 82-84.

¹⁶² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 302.

cerchi d'acque intorno al punto percosso da un sasso, produce un effetto magico grandioso che, nel dissolvimento d'ogni contorno preciso, è stato paragonato ad un effetto musicale alla Debussy.¹⁶³

Ancor più rapidamente di Monet sono trattati Sisley, Pissarro, Berthe Morisot e Guillaumin, descritti come artisti minori a confronto di Renoir e Cézanne, che «portarono oltre le loro mète, ricongiungendosi ai movimenti modernissimi»: tanto che entrambi, e specialmente Cézanne, «sono alla base della pittura del 900».¹⁶⁴ A questi due artisti, che anche Lionello amava particolarmente – tanto da farne oggetto di corposi articoli apparsi su «L'Arte», e il secondo addirittura di una monografia – sono dedicati i capitoli conclusivi della sezione riservata all'impressionismo, ampi e ben illustrati.¹⁶⁵ Nel complesso un simile canone valutativo dei pittori impressionisti appariva già, in qualche modo, fissato da Ardengo Soffici, come ha notato Longhi («...è poi caratteristico [sic] del Soffici, di ceppo toscano e per giunta di già mescolato a Parigi all'ambiente del primo cubismo, la limitazione di Monet e di Sisley in confronto alla più spiegata esaltazione di Renoir, Degas e, soprattutto, Cézanne»)¹⁶⁶.

L'importanza data a Renoir è direttamente proporzionale alla sua spontanea sensibilità, che nei momenti migliori è capace di investire la realtà trasfigurandone ogni aspetto, e superando così la gerarchia convenzionale dei generi:

¹⁶³ Per la trattazione di Monet si veda Ivi, pp. 302-306; le tre opere illustrate sono *Donne in giardino* e *Barche da pesca*, allora conservate presso il Louvre, mentre oggi si trovano al Musée d'Orsay, e *Vétheuil*, allora esposto alla Tate Gallery, oggi conservato sempre a Londra presso la National Gallery. Si veda anche E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 177, ove è sottolineata la «maggior duttilità» della Brizio nel giudizio da lei espresso sull'«ultima attività di Monet aperta – come si è riconosciuto però in tempi assai più recenti – verso l'informale» rispetto alla considerazione che ne rivela il Venturi nel suo più tardo volume *Da Manet a Lautrec*: «Dopo il 1880 appunto, il risultato è evanescente, oppure violento»; «...quando morì nel 1926, la sua fama di eroe nazionale [...] non bastò a nascondere che da un pezzo egli non era più attuale» (Idem, *Da Manet a Lautrec*, cit., pp. 61-62). Una ripresa dell'accostamento a Debussy, con la sottolineatura che «l'impressionismo del tardo Monet non era per nulla un modo di vedere oggettivo e concreto», si troverà anche in F. ARCANGELI, *Mostre a Parigi. Monet*, in «Paragone», III, 1952, 31, pp. 54-61, ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, pp. 102-111, in partic. p. 111. Si veda infine F. LESURE, *Introduzione*, in *Debussy e il Simbolismo*, catalogo della mostra, Roma, F.lli Palombi editori, 1984, pp. 25-40, in partic. p. 25, ove si afferma che «Sono stati i membri dell'Institut de France a qualificare per la prima volta – fin dal 1897 – col termine di impressionista la musica di Claude Debussy»; l'esposizione, tuttavia, intendeva chiarire «l'appartenenza di Debussy al movimento simbolista» (Ivi, p. 27).

¹⁶⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 306 e 313.

¹⁶⁵ L. VENTURI, *Renoir*, cit.; Idem, *Cézanne*, cit.; Idem, *Cézanne, son art, son œuvre*, cit.; sia gli articoli che la monografia compaiono nella bibliografia di *Ottocento Novecento* (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 554). Si ricordi che in realtà il Venturi aveva scelto di dedicare anche a Pissarro una monografia, uscita poco dopo la pubblicazione del libro della Brizio, nel '39 (L. VENTURI, *Camille Pissarro*, cit.), quasi a voler abbracciare i due estremi dell'esperienza impressionista, come nota Palma Bucarelli (P. BUCARELLI, *Lionello Venturi e la critica dell'impressionismo*, cit., p. 14).

¹⁶⁶ R. LONGHI, *L'Impressionismo e il gusto degli Italiani*, cit., p. 15.

...il famoso effetto atmosferico, la cui ricerca è il precetto base dell'impressionismo, diviene veramente in Renoir cosa spirituale. Quei toni particolari [...] significano altra cosa che l'unificazione d'ogni oggetto nell'effetto dominante della luce. Significano soprattutto il dilatarsi di una vibrazione di sensibilità, di un moto dell'animo, di un sorriso; significano che il pittore ha colto in unità un momento di vita; e che nella sua visione non esistono cose più o meno importanti: il volto più della veste, il nudo più del paesaggio, e così via; ma la bellezza argentata di un abito a righe bianche e azzurre fa parte di un momento di emozione quanto la grazia di un volto femminile, perché tutto è giunto insieme alla sensibilità del pittore, ed egli ha goduto ugualmente di tutto, senza insinuare nella sua gioia distinzioni cerebrali. E tutto ha spiritualizzato col suo sentimento umanissimo.¹⁶⁷

Anche nella sua ultima fase, pur cercando forme più sintetiche in accordo alle tendenze dominanti della pittura europea, l'artista non cede alle tentazioni dell'astrazione e del cerebralismo.¹⁶⁸ È evidente qui l'esemplarità di cui è caricato Renoir in virtù della sua creatività libera e personale, anche e soprattutto per un presente, quello dell'autrice, sfidato da antiche e nuove convenzioni di forma e soggetto. Si avverte in queste affermazioni della Brizio la convinzione, di ascendenza venturiana e prima ancora crociana, che il fattore qualificante di ogni esperienza artistica non sia legato tanto a particolari accorgimenti tecnici o a determinate scelte tematiche – siano anche le meno convenzionali –, quanto a una sostanziale sincerità di ispirazione e a una reale libertà di espressione. La vera conquista raggiunta dall'impressionismo si fonda su questi aspetti, che tendono ad assumere un rilievo e una consistenza indipendenti dalla realtà storica particolare dei singoli pittori impressionisti: in tal modo il loro esempio acquista una pregnanza davvero assoluta, e perciò eloquente anche rispetto all'attualità.¹⁶⁹

¹⁶⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 315.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 319-320: «Vissuto molto vecchio e attivissimo fino all'ultimo, in anni in cui la pittura europea uscita dall'impressionismo tendeva a riconquistare il senso del volume e mirava ad una sinteticità plastica maggiore, Renoir raggiunse entrambe le cose in modo personalissimo, senza rinunciare alle sue esperienze impressionistiche, senza cadere in astrazioni e cerebralismi, impostando largamente nella luce le masse gravi, espanse dei suoi nudi [...]»; si veda per confronto quanto affermato da Lionello nel suo articolo su Renoir: «Mai come negli ultimi anni, Renoir è stato monumentale. Perciò, egli non solo rientra nella tradizione, come voleva, ma apporta qualcosa di nuovo alla tradizione degli altri e alla tradizione di sé stesso: una libertà nuova di stile, raggiunta senza programma, secondo la propria natura, come un fiore fiorisce, come un frutto matura» (L. VENTURI, *Renoir*, cit., p. 488).

¹⁶⁹ Si veda in proposito M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, cit., p. 270, ove si parla della «difesa che il Venturi si accingeva a portare avanti, in primo luogo contro l'astiosa disinformazione della critica [...], intraprendendo lo studio analitico dell'attività dei singoli pittori del gruppo impressionista [...] e rivendicando come precedente europeo quell'impressionismo, in quanto "concetto", sinonimo della nuova libertà di visione», e si prosegue: «È facilmente intuibile come su questo piano venissero ad avere rilievo, fino ad assumere un valore indipendente rispetto alla storica realtà degli artisti

Lo stesso discorso vale per Cézanne: com'è noto, infatti, l'analisi dell'impressionismo dal punto di vista storico si estende in *Ottocento Novecento* anche al pittore di Aix, affrontando e risolvendo in senso venturiano «quel tormentoso problema critico che si chiama Cézanne», per usare le parole dello stesso Venturi.¹⁷⁰ Non che l'artista sia del tutto assimilato agli impressionisti, anzi: la distinzione è fin da subito chiarita, ma nel segno di una continuità di fondo che vuole innanzitutto sfatare le recenti interpretazioni – quelle dei «novelli neoclassici del 900» – viziate da evidenti intenti ideologici:

Egli fece parte del gruppo degli impressionisti e con essi espose alle mostre del 1874 e 1877; eppure, parlando di lui, occorre porre fra lui e gli altri impressionisti una cesura, perché egli segna un cambiamento d'indirizzo nella pittura. Non che sia sostenibile la tesi – nel 900 assai corrente – ch'egli sia un anti-impressionista, o, più esattamente, che le sue ricerche stilistiche siano antitetiche ai dati dell'impressionismo. È vero il contrario: ch'esse nacquero nel solco dell'impressionismo e lo presuppongono. La prima tesi fu arbitrariamente messa in circolazione dai novelli neoclassici del 900; e derivò da un'interpretazione tendenziosa della sua opera: di nessun altro artista l'opera fu tanto notomizzata e discussa ed esaltata – e alla fine spesso fraintesa – quanto quella di Cézanne.¹⁷¹

francesi (ed era la necessità della polemica contemporanea ad avere il sopravvento), la componente estetica, del momento lirico come espressione dell'intuizione artistica in senso crociano, e quella politico-culturale dell'autonomia della libertà di ispirazione [...]». La valenza universale del fenomeno "impressionismo" nella concezione del Venturi, che è stata poi, come si è potuto vedere, rivissuta e riproposta nei suoi termini essenziali dalla Brizio, è stata così chiarita da Palma Bucarelli: «...gl'impressionisti fecero nell'arte la rivoluzione che, da altre parti, si cercava di fare nella vita politica, nell'economia, nella scienza. Mutavano la struttura della visione del mondo, creavano i presupposti per *vedere* liberamente la realtà. L'artista si esprime sempre per mezzo di segni [...] dedotti dall'esperienza della realtà; in nessun caso la sua espressione può essere libera se non sia libera la sua esperienza, la sua visione del reale; e la visione del reale non può esser libera se sia condizionata a sistemi tradizionali di osservazione e rappresentazione. L'artista libero, che esprime nell'arte la condizione di libertà propria e della società nel mondo, è dunque l'artista la cui visione non è condizionata a *priori*, è impregiudicata. Il vero impegno umano dell'artista è di attuare, per sé e per gli altri, questa condizione di libertà» (P. BUCARELLI, *Lionello Venturi e la critica dell'impressionismo*, cit., p. 13).

¹⁷⁰ L. VENTURI, *Problemi d'arte*, cit., p. 110; si veda anche la voce *Impressionismo* del *Grande Dizionario Enciclopedico* della U.T.E.T. curata dalla Brizio, ove si osserva che l'impressionismo «costituisce sempre la base e la premessa necessaria» delle ricerche di Renoir e Cézanne, «e non si tratta di negazione dell'esperienza impressionista, bensì di sviluppi, e chi rettamente giudica ne vede, proprio in loro, i continuatori autentici» (A. M. BRIZIO, *Impressionismo*, cit.). Le ben otto illustrazioni scelte, fra l'altro, presentano già quella che sarà la ripartizione della sezione di *Ottocento Novecento* dedicata all'impressionismo: sono riprodotte un'opera di Manet, una di Degas, due di Monet, una di Berthe Morisot, una di Renoir e due di Cézanne (Ivi, pp. 105-106, 109-110, 113-114). Vedi anche *Appendice documentaria*, X.a.

¹⁷¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 327; si veda per confronto, a conferma di un ambito di pensiero e di sentire comune che negli anni Trenta trova anche nella rivista «Casabella» uno spazio di espressione (specie, come si vedrà, per quanto concerne l'architettura), E. PERSICO, *Duecentonovantasei artisti alla IV Mostra Sindacale Lombarda*, in «Casabella», VI, 1933, 3, pp. 22-24, in partic. p. 24: «Il classicismo di Cézanne, l'anti-impressionismo di Cézanne: ecco i due fatali errori d'interpretazione».

L'allusione ai «novelli neoclassici» mirava di certo a colpire principalmente gli artisti (e viene spontaneo pensare al gruppo dei “Valori Plastici” e al “Novecento italiano”), ma di certo non risparmiava nemmeno i critici come Ugo Ojetti, che proprio in merito a Cézanne aveva scambiato un acceso “botta e risposta” con Lionello, alternato sulle pagine della “Rassegna di lettere ed arti” da lui diretta, «Pègaso», e quelle de «L'Arte» allora condiretta dai due Venturi.¹⁷² La diatriba aveva in realtà un orizzonte più vasto: riguardava, cioè, lo statuto dell'arte francese rispetto a quella italiana, se la prima rappresentasse o meno un modello, un riferimento cui guardare per la seconda nel tempo presente. Il primo attacco appare su «Pègaso»: all'interpretazione di Cézanne in senso impressionista già adombrata ne *Il gusto dei primitivi*, come alla recisa convinzione venturiana che «quel che è vivo nel nostro gusto pittorico, di noi novecenteschi, è ancora il gusto di Cézanne»,¹⁷³ Ojetti risponde con una astiosa squalifica dell'impressionismo, nella quale Cézanne assume il ruolo, in questi termini più pienamente comprensibile, di «primo e saldo oppositore»:

Io invece sono convinto che l'Impressionismo francese è oggi la peggiore delle scuole cui un pittore italiano possa attendere; che quanti italiani tra il 1890 e il 1910 o '15 hanno frequentato quella scuola allora fiorente, sono tutti finiti in polvere; che Cézanne è, nel suo periodo davvero costruttivo e maturo, non un impressionista ma il primo e saldo oppositore dell'Impressionismo di Monet, di Renoir, di Pizarro, di Sisley, e dello stesso Manet nei suoi schizzi più rapidi e sciolti; [...] che noi, come ce l'insegna la formazione stessa di Manet e di Cézanne, abbiamo in casa nostra, per andare oltre, guide ben più sicure ed esempi ben più adatti [...].¹⁷⁴

La risposta del Venturi, apparsa sul primo numero de «L'Arte» del 1930, riecheggerà qualche anno più tardi nella trattazione della Brizio; Cézanne è sì un oppositore, ma all'«accademia classicista», in continuità con la rivoluzione cominciata da Manet:

E insomma lo stile di Cézanne, pur così originale e personale, trova le sue premesse nelle esperienze impressioniste. Il suo stesso tanto vantato senso plastico, non poggia affatto su principi

¹⁷² In merito ai «novelli neoclassici» il Battisti ha citato, oltre a “Valori Plastici”, la “Nuova Oggettività”; quest'ultimo riferimento ci pare però meno calzante, visti anche i termini in cui la Brizio tratterà di George Grosz (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 178; si rimanda anche alla nota 276 di questo capitolo). Circa la polemica Ojetti-Venturi si veda la bibliografia già indicata nella nota 16 del capitolo precedente.

¹⁷³ L. VENTURI, *Problemi d'arte*, cit., p. 97; per l'interpretazione impressionista di Cézanne si veda parte del passo citato da Ojetti, tratto da Idem, *Il gusto dei primitivi*, cit., p. 325: «Abbandonarsi alle proprie impressioni, esprimerle immediatamente, con slancio, senza punto curarsi delle buone regole, né di quelle imparate a scuola, né di quelle che la ragione spontaneamente suggerisce: ecco la nuova alba dell'arte quale Cézanne intravvide» (U. OJETTI, *Lettera a Lionello Venturi*, cit., p. 728).

¹⁷⁴ U. OJETTI, *Lettera a Lionello Venturi*, cit., p. 728.

di rilievo chiaroscurale secondo la tradizione disegnativa formale, ma è la risultante, esclusivamente, di rapporti di colori puri e intensi, ottenuti per giustapposizione. Continua dunque con Cézanne, e in termini estremi, la polemica e la rivoluzione contro l'accademia classicista.¹⁷⁵

Tutto il percorso dell'artista «dalla maniera romantica ad uno stile impressionistico e ad una nuova sintesi plastica attraverso il colore» fino alla «libertà maggiore di pennellata» degli ultimi anni è ricostruito dalla Brizio con il consueto ritmo serrato e coerente, e con l'ausilio di numerose immagini; l'accento penetrante all'enorme influsso, non scevro di travisamenti, che la pittura cézanniana avrà sull'arte europea apre al prosieguo della trattazione:

È molto comprensibile che un'età che s'avviava verso una cerebralità esasperata e si impuntava sopra problemi morali e di conoscenza, prospettati in forma tormentata e astratta, si gettasse avidamente a sfruttare questa pittura che cercava, con tanta tensione e rigore, l'essenzialità e l'evidenza delle cose, che impostava tanto coscientemente problemi di stile, e che orgogliosamente ripudiava le ricche eredità della tradizione, per rifarsi da capo a riscoprire i processi elementari della pittura.¹⁷⁶

La nuova sezione, dedicata alla pittura europea dopo l'impressionismo, si apre con un richiamo a tutta la traiettoria precedentemente percorsa, della quale è chiarita con formulazione sintetica e solare la chiave interpretativa – a ben vedere la stessa, anche se meglio definita nei suoi termini, che la Brizio aveva a suo tempo additato al Focillon nella recensione al suo testo sulla pittura contemporanea –:

La lotta fra tradizione accademica classicheggiante e romanticismo prima, e impressionismo poi, s'era svolta lungo una linea direttiva ben definita: svincolarsi dalla tirannia di leggi arbitrariamente estratte da una civiltà artistica passata, morta, perché di nuovo l'ispirazione, lo spontaneo impulso creativo riprendessero i loro diritti e creassero liberamente la loro forma.¹⁷⁷

¹⁷⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 329. Per la risposta del Venturi a Ojetti si veda L. VENTURI, *Risposta a Ugo Ojetti*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 93-97: qui il critico ribadisce il legame di Cézanne con l'impressionismo per mezzo delle parole dell'artista stesso e di quelle di alcuni critici, ma sottolineando poi anche l'aspetto che evidentemente gli sta più a cuore, e cioè che «solidità di volume o luminosità di atmosfera sono vie della intuizione. Se l'intuizione c'è, essa ha il diritto di scegliersi la via più adatta, o meglio essa nasce con la sua stessa via» (Ivi, p. 95).

¹⁷⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 337.

¹⁷⁷ Ivi, p. 343; per la recensione al Focillon si veda A. M. BRIZIO, recensione a H. FOCILLON, cit.

Allo stesso modo viene qui concisamente presentata l'ipotesi di lettura per tutte le manifestazioni artistiche successive. L'impressionismo resta un culmine, un'esperienza imprescindibile che tende a perdere nei seguaci la «primitiva magnifica interezza d'impulso», o per l'eccessiva episodicità dei temi trattati o per l'intrusione di un elemento scientifico estraneo. Così, in coloro che vi reagiscono si fa spazio una «recrudescenza di cerebralità» a tutto danno dell'espressione artistica: e tuttavia anch'essi non possono prescindere dalla «faticosa conquista di mezzo secolo di pittura romantica e impressionistica».¹⁷⁸

La direttrice prevalente del «Mutamento di gusto nella pittura francese intorno al 1886-1890» – così recita il primo dei titoli posti a mo' di riassunto ad apertura del capitolo –, quella della ricerca di una maggiore sinteticità di espressione, è perseguita nelle sue differenti declinazioni. A cominciare dal neoimpressionismo; le opere che ne nascono, basate come sono su un principio scientifico applicato in modo sistematico, «giungono all'arte solo quando sono tenute su una tensione rigorosa e si identificano con l'intimo travaglio di artisti che hanno vivissimo spirito critico e polemico, e sono di natura, insieme, sensibile e intellettuale: com'è il caso di Seurat», il pittore di gran lunga più valorizzato del movimento da parte della Brizio. Pur così lontano dalla spontanea espressività dell'impressionismo, l'artista pare «salvato» per quella «tensione» e quel «travaglio» che qualificano la serietà delle sue creazioni artistiche.¹⁷⁹

Poi il simbolismo, cui vengono ricollegati, pur non appartenendo alla così detta «generazione del 1890», anche Moreau, con la sua visione «torbida e ambigua», e Odilon Redon. Qui il giudizio è più severo: la pittura simbolista «nonostante le sue raffinatezze e le sue tendenze d'elezione, non pervenne a raggiungere il calore e la bellezza dell'arte», sempre per la preponderanza di elementi extra-artistici, di «una cerebralità concettosa e astratta».¹⁸⁰

All'analisi di Gauguin, la figura dominante fra simbolisti, sintetisti e neotradizionisti, si intreccia, per rapporto diretto e per reciproche influenze, quella di Van Gogh; risulta abbastanza sorprendente per noi il giudizio piuttosto freddo che viene dato del pittore olandese, a cui sono dedicate solo una paginetta di testo e tre illustrazioni, contro il capitolo destinato a Cézanne e il più ampio spazio riservato a Gauguin. Si notino, ad

¹⁷⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 344.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 345-346.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 346-350.

esempio, le riserve presenti in questo lungo passo vivacemente descrittivo, e che pure denota uno studio attento delle opere anche nella loro realtà materica:

L'impressione di legnosità che dà spesso la pittura di Van Gogh deriva in parte da quel suo dominante colore giallo e in parte da questa durezza di pennellata, che lascia solchi distinti ad uno ad uno in una pasta densa e greve di colore, come fossero lunghi colpi di sgorbia nella materia del legno. Anche il suo taglio della forma è sommario e legnoso, in accordo con la sua predilezione tipologica per i volti squadrati e angolosi. [...]

La colorazione gialla accesa dei quadri di Van Gogh ha fatto spesso pronunciare per la sua pittura l'aggettivo di solare, radiosa, fiammeggiante; a dire il vero quella sua fissità smaltata non ci pare in accordo con tale pretesa qualità danzante di luce e di fiamma. L'entusiasmo verso la luce orgiastica del sole meridionale, la folle volontà d'imprigionarla è stata bensì la tesa passione della sua vita; ma quell'intensità di colore riesce soltanto, a volta a volta, a stampar sulle sue pitture una preziosa e allucinata qualità decorativa e visionaria, non mai a liberarvi un moto fluente di ampio respiro.¹⁸¹

Avendo sempre negli occhi il confronto – che non fu di certo esclusivo, ma che pure fu determinante – con Lionello, occorre annotare il fatto che Van Gogh, almeno per il momento, non compariva nella rosa delle personalità valorizzate nei suoi testi, a differenza di Cézanne e di Gauguin.¹⁸² Ma oltre a questo dato deducibile in negativo, da un'omissione, ve n'è anche un altro positivo, e cioè il giudizio espresso dal Venturi sul pittore olandese in una sua lettera del 1938 indirizzata a Ottavia Chessa, moglie in prime nozze di Gigi Chessa e in seconde nozze di Francesco Menzio, che si riporta qui di seguito:

Mi chiedi delle mie impressioni su Gogh: non sono ancora definitive, ma più o meno saranno così. È il caso più curioso di un genio creativo innegabile e del più perfetto cattivo gusto. Quando il

¹⁸¹ Ivi, p. 352; anche Giulia Veronesi, recensendo *Ottocento Novecento*, notava il «giudizio severo» della Brizio sull'opera di Van Gogh (G. VERONESI, *800 e 900*, in «Campo di Marte», II, 1939-XVII, 4-5-6, p. 2).

¹⁸² Si ricordi, oltre ai già più volte citati studi cézanniani, anche l'articolo dedicato a Gauguin su «L'Arte» (L. VENTURI, *Gauguin*, cit.); si tenga anche presente che Lionello aveva dichiarato nella propria prefazione al testo sui *Pittori moderni* di voler pubblicare una seconda serie, nella quale sarebbe stato incluso anche Van Gogh: si rimanda alla nota 94 di questo capitolo. Nel Fondo Brizio librario sono presenti il testo su Van Gogh della collana «Arte moderna straniera» diretta da Scheiwiller, edito nel '36 e curato da Lamberto Vitali (L. VITALI, *Vincent Van Gogh*, Milano, Hoepli, 1936-XIV; sul frontespizio vi è una dedica dell'autore «A A. M. Brizio cordiale omaggio di Lamberto Vitali»), e una copia dell'ampia, anche se scarsamente illustrata, monografia su Van Gogh curata dal Luzzatto e pubblicata sempre nel '36, che però non appare citata in bibliografia dalla Brizio: il testo era fondamentalmente incentrato sulle lettere dell'artista, delle quali erano tradotti ampi passi; una prima raccolta complessiva delle lettere di Van Gogh tradotte in italiano uscirà solo nel '59 (G. L. LUZZATTO, *Vincent Van Gogh*, Modena, Guanda Editore, 1936; ne è antologizzato un brano in Idem, *Scritti d'arte*, cit., pp. 131-143; *Tutte le lettere di V. Van Gogh*, introduzione di J. van Gogh-Bonger, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1959).

genio lavora sul serio lo sforzo per superare il suo cattivo gusto, lo fa arrivare ad altezze incredibili e a meravigliosi ardimenti. Ma quando il genio sonnecchia, ciò che gli arriva molto spesso, rimane soltanto il cattivo gusto, con una ingenua pretesa di genio: ed è un disastro.¹⁸³

Non si può trattenersi dal pensare che un parere di questo tipo, che il “Professore” avrà probabilmente condiviso anche con la Brizio, abbia in qualche modo influito sul suo giudizio. Ma occorre insieme tener presente il fatto che l’esplosione della fama di Van Gogh a livello mondiale si è verificata a quanto sembra più tardi, negli anni ’40.¹⁸⁴

Come quella di Van Gogh, anche l’immagine che di Gauguin emerge dalle parole della Brizio appare in realtà assai chiaroscurata: così era, del resto, quella proposta dal Venturi, che nel suo articolo su «L’Arte» aveva attentamente distinto, come soleva fare, le opere da considerarsi non riuscite da quelle – poche, in questo caso – riuscite; da Lionello, ancora una volta, la studiosa riprende alcuni giudizi e in qualche modo l’intonazione di fondo (si noti ad esempio la comune sottolineatura del fatto che il pittore ha «pagato lo scotto» a elementi legati a una moda contingente, ed esteriori all’arte), ma per il resto procede secondo il suo proprio ritmo, integrando la lineare presentazione storica con osservazioni inerenti alle opere e con sintetici commenti di varie voci critiche, in un quadro d’insieme coerente e piano.¹⁸⁵

¹⁸³ Lettera di Lionello Venturi a Ottavia Chessa del 20 settembre 1938, da Parigi (ACS, MI, DGPS, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419). Tra gli appunti di viaggio del critico conservati presso il suo archivio si trovano notazioni altrettanto contrastate; si vedano ad esempio alcune note scritte durante la visita dello Stedelijk Museum di Amsterdam: sul primo periodo della pittura di Van Gogh, di cui si dice «Scuro – cattivo gusto di colore – e di forma – pesante – espressionistico – alla Hodler»; o sul periodo parigino: «Malgrado tutte le imitazioni, in questo tempo ritrova se stesso. – nel colore – [...] Dalla tristezza dei colori scuri, è passato alla disperazione dei colori chiari. Per difetto di forma sicura, tutto ciò è un po’ senza contrasti, senza volontà»; ad ogni modo va anche osservato che certi quadri, in particolare alcuni tra quelli realizzati negli anni del soggiorno ad Arles, sono definiti «stupendi» (ALV, F. XXV: Note di viaggi fino 1936 (non Cézanne), busta 2: Non Cézanne in Olanda).

¹⁸⁴ Fra l’altro, la prima esposizione del pittore olandese in Italia sarà allestita nel ’52, sulla scia delle mostre di grande successo organizzate negli anni precedenti in Europa e in America (vedi G. D. LA GROTTIERA, *Milano al principio degli anni ’50: le grandi mostre e la cultura cittadina visti attraverso l’esperienza di Franco Russoli*, in «Concorso», II, 2008, pp. 82-112, in partic. pp. 96-97).

È a questo punto che la Brizio richiama al fatto che «I nomi di Cézanne, Gauguin, Van Gogh ricorrono di regola associati nella storia della pittura francese dell’800», un rilievo che risulta interessante a fronte delle diverse scelte strutturali operate dalla studiosa nella sua propria storia, in particolare per quanto riguarda Cézanne; segue la descrizione di ciò che accomuna i tre pittori («una svolta dai modi dell’impressionismo [...] verso uno stile più sintetico») e quindi di ciò che li rende diversi ed unici, per mezzo di sintetici ed efficaci ritratti (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 354).

¹⁸⁵ Si leggano a confronto questi due passi: «Gauguin è stato attratto dalla nuova teoria simbolistica, e ha pagato il suo scotto alle vuote astrazioni, [...] e ha fantasticato sulla linea dritta che dà l’infinito e su quella curva che limita la creazione» (L. VENTURI, *Gauguin*, cit., p. 161); «Oggi, a distanza, si misura lo scotto che Gauguin ha pagato alla moda del suo tempo; si sente persino un’aura di stile floreale in certe sue deformazioni delle immagini ad arabesco, nel modo di stagliarle sul fondo; e certi intarsi di colore sono

Per tirare, a questo punto, le somme sulla pittura tra fine '800 e nuovo secolo ne vengono così descritti i due aspetti salienti che si vanno affermando: «da un lato un imperante primitivismo stilistico, esaltato come espressione genuina del temperamento individuale d'ognuno, e un'exasperata e implacabile ricerca di novità e originalità; dall'altro [...] la tendenza a formulare sistemi e teorie, che a quel preteso primitivismo adducevano spesso per precisa volontà polemica anzichè per irriflessa necessità espressiva»;¹⁸⁶ chiara l'allusione alle avanguardie, di cui già vengono crocianamente filtrati gli elementi di estraneità all'espressione artistica propriamente detta, ma che ad ogni modo non vengono demonizzate come in altri testi coevi (si ricordi che Ugo Nebbia aveva parlato, in merito, di «rischi di certi sconfinamenti» o di «certe pericolose evasioni», e Vincenzo Costantini di «deformazione grottesca» e di «arcaica o primitiva infantilità composta cerebralmente, ad arte, su gli accenti del così detto "brutto"»).¹⁸⁷ Viene anzi grandemente valorizzata la riflessione sull'essenza della pittura portata avanti in quegli anni, quale punto di rivalsea contro ogni riduzione contenutistica o mimetica: «...questa tenace volontà di tener fede alla pittura come pittura, di respingere i facili allettamenti contenutistici e le banali e approssimative equivalenze illusorie col vero era l'unica via per ricostituire un linguaggio pittorico e uno stile».¹⁸⁸

Su queste note si apre il capitolo successivo, dedicato ai *fauves* e al cubismo, con particolare accento sulle figure di Matisse (1869-1954), riconosciuto come un vero artista, che «sa trarre effetti di grande risonanza dai più imprevisi accostamenti di colori puri»,¹⁸⁹ e di Picasso (1881-1973), il cui *Pierrot seduto* allora nella collezione Lewisohn di New York è riprodotto a tutta pagina ad apertura dell'intera sezione dedicata alla pittura europea

combinati con una consapevolezza che talvolta tradisce la cifra» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 358).

La trattazione della pittura simbolista abbraccia, insieme a Gauguin, anche i suoi seguaci di Pont-Aven ed Émile Bernard, e gli allievi dell'Académie Julian tra cui Maurice Denis, in un intrecciarsi di correnti «che confluiscono l'una nell'altra e sono tutte animate dalla determinata volontà di far dell'arte cosa eminentemente espressiva di spiritualità, anti-naturalistica» (Ivi, p. 360).

¹⁸⁶ Ivi, p. 361.

¹⁸⁷ U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, cit., p. 7; V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea*, cit., p. 359.

¹⁸⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 364.

¹⁸⁹ Ivi, 363. Da questo momento si segnaleranno gli estremi dei principali pittori affrontati, per meglio comprendere la contemporaneità della materia trattata rispetto al momento in cui *Ottocento Novecento* è stato scritto.

Della pittura di Matisse viene dato un giudizio pienamente positivo anche in un articolo della Bertello pubblicato su «L'Arte» nel 1930, quando la Brizio ne era già redattrice (M. BERTELLO PANCERA, *Note sull'arte di Henry Matisse*, cit.). Uno dei due dipinti di Matisse prescelti dalla Brizio per essere riprodotti nel suo testo veniva illustrato e descritto anche dalla Bertello (Ivi, pp. 481-483): si tratta di *Donna in riva al mare*, allora nella collezione Bernheim Jeune, oggi in collezione privata (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 362).

dopo l'impressionismo.¹⁹⁰ «È il tentativo avventuroso di raggiungere una nuova lirica con la precisa volontà di rimodellare astrattamente l'universo dopo averlo frantumato e scomposto, che dà, a momenti, un tono di grandezza all'opera di Picasso»:¹⁹¹ emergono già, come si vede, delle riserve, e a ben guardare la valutazione complessiva dell'artista, cui pure è già dedicato un ampio spazio, appare chiaroscurata e provvista di una certa cautela: ancora in sintonia con il ritratto contrastato che ne tratteggiava il Venturi junior nel suo articolo pubblicato su «L'Arte» nel '33. Qui apprendiamo anche che, nel bene e nel male, la fama di quello che la Brizio riconoscerà essere «il solo grande artista spagnolo vivente» era già ben consolidata negli anni Trenta, se nel '32 gli erano state dedicate due grandi mostre – una a Parigi e l'altra a Zurigo, entrambe dirette dallo stesso artista – e se Lionello poteva affermare: «Da più di venti anni Picasso è il Cesare della pittura d'avanguardia. I suoi nemici sono così accaniti che con la loro rabbia gli rendono omaggio. I suoi panegiristi non hanno discrezione [...]».¹⁹² Nelle pagine della Brizio, come in quelle del Venturi, il giudizio sull'opera di Picasso pare mescolarsi a quello di tipo morale sulla sua persona: è «uno spirito distruttore, tirannico e avventuroso» che lo spinge a inoltrarsi per vie sempre nuove e sovversive.¹⁹³ Il suo momento di vicinanza all'impressionismo coincide con un periodo di felicità creativa che si esprime in particolare nella «leggera chiarezza del “periodo rosa”» – così l'aura che circonda l'impressionismo pare coinvolgere e illuminare persino la pittura “brutale” di Picasso –; mentre il successivo alternarsi di sequenze cubiste e periodi di neoclassicismo è curiosamente letto sul piano di una consonanza, sostanziata dal consueto rilevamento di intrusioni extra-artistiche.¹⁹⁴ Alla personalità dirompente di Picasso è contrapposta quella di Georges Braque (1882-1963),

¹⁹⁰ Il dipinto si trova oggi al Museum of Modern Art di New York (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 342).

¹⁹¹ Ivi, p. 365.

¹⁹² L. VENTURI, *Picasso*, cit., p. 120. Per le mostre di Picasso si veda *Exposition Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Georges Petit, 16 giugno – 30 luglio 1932); *Picasso*, catalogo della mostra (Zürich, Kunsthaus, 11 settembre – 30 ottobre 1932); nello stesso anno era stato anche pubblicato il primo volume del catalogo ragionato dell'artista: C. ZERVOS, *Pablo Picasso*, vol. I: *Oeuvres de 1895 à 1906*, Paris, Cahiers d'art, 1932. Si veda anche *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, A. Mattiolo e A. Villari, Torino-Londra, Allemandi, 1998, e in particolare il saggio di B. MANTURA, *Apogeo e apoteosi di Picasso in Italia*, Ivi, pp. 16-32, ove come si vede l'apice del successo dell'artista in Italia è collocato dopo il 1937, con l'apparizione di *Guernica* presentato in quell'anno all'Esposizione Internazionale di Parigi; la Brizio non nomina il dipinto né nella prima né nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*, mentre lo tratta e lo illustra nella terza edizione (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 458-459 e 462).

¹⁹³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 368 e 370-371.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 369 e 371: «Egli deve aver istintivamente sentito che le due manifestazioni sono meno lontane di quanto non sembri: infatti [...] ambedue partono da presupposti razionali: astrazioni geometriche e canoni accademici inderogabili».

con la sua interpretazione «geometrica e decorativa» del cubismo, basata su «ritmi complessi e sottili di piani intersecantisi, e armonie cromatiche raffinate e intense, personalissime»: ne mostra le qualità l'unica illustrazione di una *Composizione*, a fronte delle otto dedicate a Picasso per indicarne alcune fasi salienti; si noti fra l'altro che l'opera più recente del poliedrico artista spagnolo, «*Mise à mort*», era stata realizzata solo cinque anni prima della pubblicazione del testo, nel 1934.¹⁹⁵

Ma è nel capitolo successivo che l'attualità irrompe nel libro in modo imponente. I riflettori sono puntati su Parigi, che, ancora al passato, «tendeva sempre più a diventare un centro d'attrazione e d'irradiazione per l'arte europea, il luogo dove convenivano artisti d'ogni parte d'Europa, anzi del mondo»; ma poi si aggiunge, in un tempo presente indice di perfetta contemporaneità, «si ricordi la folla di artisti americani, russi, giapponesi che vivono a Parigi»: qui «negli ultimi trent'anni molte altre figure interessanti d'artisti sono emerse».¹⁹⁶ Si fanno i nomi, accompagnati da brevi accenni, di Vlaminck (1876-1958); Dunoyer de Segonzac (1884-1974); Georges Rouault (1871-1958); Raoul Dufy (1877-1953); e poi fra i russi e i polacchi Mosè Kisling (1891-1953), Chagall (1887-1985) e Soutine (1894-1943). Poi ancora sono citati in sequenza Marie Laurencin, Laprade, Lurçat, Gromaire, Otto Friesz, Pascin, che con «una folla d'altri buoni pittori, arricchiscono la produzione della "scuola di Parigi" d'una grande varietà d'espressioni».¹⁹⁷ Un dato in apparenza insignificante ci permette di accertare che la Brizio si era significativamente rifatta al testo di Margherita Sarfatti pubblicato nel '30, come sappiamo presente nella bibliografia di *Ottocento Novecento*, per rilevare le novità artistiche più degne di nota nella Francia del tempo: oltre a riprendere quasi puntualmente i nomi citati nella *Storia della pittura moderna* (tra cui Raoul Dufy, Dunoyer de Segonzac, Otto Friesz, Lurçat) la Brizio nomina «Georges Gromaire [sic]», riproponendo lo scambio di nome già compiuto dalla Sarfatti; l'errore appare poi corretto nell'appendice di entrambi i volumi, dove a Gromaire è correttamente associato il nome Marcel.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ivi, p. 372; la *Composizione* di Braque è illustrata a p. 372; mentre «*Mise à mort*» di Picasso, ora al Metropolitan Museum di New York, è riprodotto a p. 371.

¹⁹⁶ Ivi, p. 373.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 373-374. Il dipinto *La strada di Crécy*, riprodotto a p. 375, è al presente conservato nel Musée National d'Art Moderne di Parigi. L'opera era stata vista dalla Brizio alla Biennale di Venezia del '34; nel relativo catalogo conservato presso il Fondo Brizio librario appaiono da lei segnalate con una croce tanto l'immagine quanto la voce corrispondente, accanto a cui si trova questo commento: «colori un po' spenti, densi e opachi lavorati a spatola» (*XIX^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Carlo Ferrari, 1934-XII, p. 286 e p. 161 della sezione *Illustrazioni*).

¹⁹⁸ M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 54 e 158, e A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 374 e 564; si veda anche la recensione al testo della Sarfatti, di tono complessivamente

Si osservi che nella sua prima *Risposta a Ugo Ojetti* il Venturi aveva auspicato la fondazione a Parigi di una scuola per gli artisti italiani, perché potessero provvedersi «di quel “gusto” e di quella “maniera” che oggi prevalgono nel mondo».¹⁹⁹ Nel numero successivo de «L'Arte» Francesco Menzio rincarava la dose affermando: «lasciamo che i nostri giovani provvedano per conto proprio a colmare queste lacune, e che, poiché ne hanno bisogno, vadano a Parigi. Qui si troveranno a contatto con tutte le forme d'arte – dalle migliori e più chiare, alle più false e snobistiche; potranno riesaminare da vicino e meglio gl'impressionisti; e cercare se nelle più spinte tendenze d'avanguardia si trovino delle ragioni spirituali a cui possano aderire».²⁰⁰ La replica di Ojetti al Venturi era secca e supponente: «Chi dovremmo noi andare adesso a studiare a Parigi? Vlaminck, Matisse, Picasso, Utrillo e Braque, dichiara Venturi, avvolto nella sua nuvoletta. Egli è troppo generoso con me. Non gli chiedevo tanto per provare che la ragione stava dalla parte mia».²⁰¹ Venturi a sua volta rispondeva richiamando il “progresso critico” compiuto da Ojetti a proposito di Modigliani, con riferimento a due articoli da lui scritti a otto anni di distanza, e aggiungeva: «Oggi Ojetti rifiuta di considerare come artisti Vlaminck, Utrillo, Matisse, Picasso, Braque. Mi auguro che fra otto anni egli porterà la sua attenzione anche su di essi».²⁰² Non otto ma nove anni passano dall'articolo in questione a quello in cui Ojetti recensirà il libro della Brizio, che appare infatti sul «Corriere della Sera» nel gennaio del '39, ma il giudizio sembra immutato:

positivo, pubblicata dalla Brizio su «L'Arte» (Eadem, recensione a M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit., in «L'Arte», XXXIII, 1930, 3, p. 317).

¹⁹⁹ L. VENTURI, *Risposta a Ugo Ojetti*, cit., p. 97.

²⁰⁰ F. MENZIO, *La pagina dell'artista*, cit., p. 207.

²⁰¹ U. OJETTI, *Risposta a Lionello Venturi*, in «Pègaso», II, 1930, 2, p. 225.

²⁰² L. VENTURI, *Sintomi. Risposta a Ugo Ojetti*, cit., p. 213. I due articoli di Ojetti erano apparsi sul «Corriere della Sera» nel 1922 e nel '30: si veda U. OJETTI, *La XIII Biennale Veneziana*, cit., e Idem, *Amedeo Modigliani*, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 1930, p. 3. La discussione proseguiva con toni accesi; Ojetti si schermiva riportando la propria affermazione ma fermandosi a «dichiara Venturi», evitando quindi di citarne la conclusione, e chiedendo: «Questo vuol dire che io non considero che i suddetti pittori sieno degli artisti? Ma sono artisti, e degnissimi, anche Tosi, Carena, Casorati, Ferrazzi, Sironi, Funi ecc., e nessun francese si sogna di dire che l'Accademia di Villa Medici è istituita perché i giovani pittori francesi vengano a studiare da vicino artisti nostri» (U. OJETTI, *Seconda risposta a Lionello Venturi*, in «Pègaso», II, 1930, 5, p. 610). A questo punto Venturi faceva appello al lettore, dopo aver riportato ancora una volta la frase di Ojetti, ma per intero: «Chiedo all'ingenuo lettore se codesta non fosse un'elegante maniera di affermare la propria sprezzante superiorità su quegli artisti e il loro meschinello ammiratore. Nel Pègaso di maggio Ojetti ripete il brano, dimenticando l'ultimo periodo, e chiedo all'ingenuo lettore come mai io avessi potuto supporre ch'egli non considerasse artisti i sopra citati pittori» (L. VENTURI, *Divagazioni sulle mostre di Venezia e di Monza*, cit., p. 404).

Nella storia [...] dell'arte moderna ella è entrata con una deliberata volontà d'ingiustizia, illudendosi che i suoi gusti già sorpassati dalla moda oggi rapidissima abbiano a combaciare col giudizio dei posteri. [...]

Voglio dire Anna Brizio, anticipando le sentenze di posteri, è sicura che tra, mettiamo, cento anni tutti i Kokoshka, i Braque, i Grommaire, gli Chagall, i Beckmann, i Soutine, i Le Corbusier, i Mendelsohn terranno in prima fila i posti d'onore nei quali ella li ha collocati, e che da Luigi Serra a Libero Andreotti tutti quelli ch'ella ha tanto presto cancellati dalla storia, saranno proprio come se non fossero mai nati?²⁰³

Si avrà modo di riprendere questa recensione e i suoi contenuti, ma basti qui questa breve citazione di sapore quasi profetico per richiamare alla mente il fatto che le scelte compiute dalla Brizio nel valorizzare, all'interno del suo testo, determinati artisti piuttosto che altri, scelte che oggi parrebbero quasi scontate, in un contesto come quello dell'Italia di fine anni Trenta non lo erano affatto: anzi potevano essere addirittura tacciate di stravaganza e di avversione per l'italianità.²⁰⁴

Dopo la rapida rassegna iniziale di pittori della scuola di Parigi, già considerata, la Brizio si sofferma in particolare su alcune figure: *in primis* Utrillo (1883-1955) e Modigliani (1884-1920), due artisti che ne «L'Arte» “modernizzata” dei primi anni Trenta avevano ricevuto una particolare attenzione, grazie all'articolo di Lionello su Utrillo, pubblicato nel

²⁰³ U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit.

²⁰⁴ È pur vero che non tutti, a livello della critica che può dirsi “ufficiale”, ostentavano la stessa inflessibile autarchia di un Ojetti; si pensi al già citato volume sulla pittura moderna della Sarfatti (ben noto alla Brizio, come si è visto), che mostra nel complesso una grande acutezza critica nella sottolineatura delle tendenze più vitali dell'arte del tempo: proprio gli stessi Kokoshka, Braque, Gromaire e Chagall, per riprendere alcuni dei pittori nominati da Ojetti, ma anche Picasso e Matisse, Modigliani e Utrillo, Ensor e Kisling, per fare altri esempi, vi ottengono una più o meno dettagliata ma comunque positiva valutazione; di più, i giudizi espressi vi appaiono talvolta anche più aperti e liberi di quelli della Brizio – per esempio quello sulla pittura tedesca contemporanea: «tra i migliori pittori tedeschi d'oggi sono quelli già appartenenti al gruppo *Il Ponte* (*Die Brücke*) [...]. Notiamo qui, di passaggio, come la Germania d'oggi sia forse il solo paese interamente spregiudicato e alieno da fobie misoneiste» (M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 46-47; si rimanda anche a E. PONTIGGIA, *La classicità e la sintesi*, cit.).

Va comunque anche osservato che, a fronte di una ben maggiore apertura a un orizzonte sopranazionale rispetto alla posizione di Ojetti, nel volume della Sarfatti si riscontra tuttavia una simile esaltazione della tradizione italiana, e si riconosce un disegno ultimamente italo-centrico; si leggano ad esempio questi passi: «La pittura è oggi produzione occidentale, europea e soprattutto mediterranea, e l'Italia già sta per contendervi alla Francia il primato egemonico»; «Anche oggi, nuovi mirabili elementi di scomposizione e di rinnovazione artistica ha elaborato la Francia. Ma l'epoca dell'analisi è finita; la guerra ne ha segnato il tramonto, con la simbolica e allegorica sconfitta del popolo analizzatore per eccellenza, la Germania. L'ora della sintesi è suonata. E ne toccherà ancora all'Italia il sublime compito artistico» (M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 68 e 143-144).

'33, e ai due articoli su Modigliani apparsi nel '30, il primo scritto da Gigi Chessa, il secondo da Paolo D'Ancona.²⁰⁵

La sottolineatura del divergere di Utrillo tanto dagli impressionisti, perché il “motivo” nei suoi quadri «attrae [...] a sé molto maggiormente l'attenzione del pittore, che ingenuamente vi si immerge tutto», quanto dalle avanguardie contemporanee («In un periodo di cerebralità esasperata, di polemiche e programmi, la pittura di Utrillo è quanto di meno intellettuale si possa dare»), sembrano rivelare il consueto accordo con l'interpretazione venturiana,²⁰⁶ poi la Brizio riesce con il suo proprio accento, e con pochi tratti sintetici, a restituire efficacemente il *mood* dell'artista, quella «tristezza trasognata» che trasfigura la realtà misera e decadente delle sue vedute urbane:

...le casupole della *Place du Tertre*, i suoi alberi grami, e il poco cielo senza luminosità che si apre su di essa, toccati dal pittore, sono divenuti un sogno delicato e triste, tutto grigio, con poche note di colore, bellissime, vibranti, eppur inghiottite da quel grigio.²⁰⁷

Non manca un accenno all'attività più recente dell'artista, come “in presa diretta”.²⁰⁸

Introduce la disamina di Modigliani un autoritratto dell'artista, appartenuto fino a pochi anni prima alla collezione di Riccardo Gualino, così come la *Testa di donna* riprodotta nel testo qualche pagina dopo.²⁰⁹ Si ricordi che proprio la significativa presenza di «alcuni

²⁰⁵ L. VENTURI, *Utrillo*, cit.; G. CHESSA, *Per Amedeo Modigliani*, cit.; P. D'ANCONA, *Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani*, cit.; i due contributi su Modigliani furono pubblicati nel '30, anno del decennale della morte dell'artista: si ricordi che nello stesso anno Lionello aveva curato una retrospettiva dell'artista alla Biennale di Venezia, suscitando vive polemiche (si veda L. VENTURI, *Divagazioni sulle mostre di Venezia e di Monza*, cit., pp. 399-403, brano in parte antologizzato in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 111-112; L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 102; R. SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte (1905-1977)*, in «Annali di Storia delle Università italiane», XI, 2007, pp. 203-208, in partic. pp. 204-205).

²⁰⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 378-379; si leggano per confronto questi passi dell'articolo del Venturi: «Ma ben presto l'arte di Utrillo si fa tutta personale, e a ragione si nega ch'egli vada considerato un impressionista in ritardo. Il nuovo elemento che signoreggia nella sua attività, e assorbe ogni influsso, ed esalta la sua originalità, è l'*attaccamento al motivo*» (L. VENTURI, *Utrillo*, cit., p. 300); «Nei suoi risultati egli è lontanissimo dai cubisti, perché questi volevano creare delle cose “inventate”, astratte, con decisa polemica di fronte alle cose vedute, con un orgoglio cerebrale ch'egli non sognava neppure» (Ivi, p. 307).

²⁰⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 378; l'opera, conservata oggi come allora (fin dal 1925) alla Tate Gallery, era riprodotta a p. 376.

²⁰⁸ Ivi, p. 379: «Vi è talvolta più esaltazione nella sua pittura d'oggi, v'è quasi sempre minor commozione, minor delicatezza fantastica».

²⁰⁹ Ivi, pp. 378 e 381, e *Appendice documentaria*, X.b; l'*Autoritratto* si conserva presso il Museu de Arte Contemporânea da Universidade, San Paolo, mentre la *Testa di donna* si trova attualmente a Berna, in collezione privata. Si veda anche A. M. BRIZIO, *Modigliani Amedeo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VII, Torino, U.T.E.T., 1936-XV, pp. 833-834; l'unica illustrazione presente raffigura proprio la medesima *Testa di donna*, segnalata in quel momento a Parigi, presso la Galleria Zborowski (Ivi, p. 834).

dipinti fra i più belli e i più rappresentativi di questo artista» nell'eccellente raccolta dell'industriale torinese era stata lo spunto materiale del già menzionato contributo di Gigi Chessa apparso su «L'Arte».²¹⁰ Il valore di Modigliani non era comunque allora unanimemente riconosciuto, se ancora nel '30 Lionello, commentando i «molti giudizi di scrittori e di artisti italiani e stranieri sull'arte dello scomparso» pubblicati da Giovanni Scheiwiller in un libretto fuori commercio, lamentava che da essi emanasse spesso «quel senso penoso dell'incomprensione, che non è ancora scomparsa».²¹¹ Di più, dietro alle valutazioni del pittore si intravedevano problematiche più vaste, come quella della relazione tra arte italiana e apporti stranieri e specialmente francesi, principale nervo scoperto nello scontro Ojetti-Venturi: e infatti se Ojetti legava l'italianità di Modigliani a una reazione agli influssi delle mode parigine, Venturi al contrario sottolineava che «a sviluppare quei caratteri italiani era stato l'ambiente di Parigi, dove, da tempo ormai, ci si occupa d'arte con animo libero da preoccupazioni extra-artistiche, meglio che altrove».²¹² La Brizio sembra tenersi lontana da queste discussioni, restando attaccata alla realtà dei fatti e delle opere: dalle prime sculture, «fantasie decorative di un ritmo sorvegliatissimo e

²¹⁰ G. CHessa, *Per Amedeo Modigliani*, cit., p. 30; per i sette quadri di Modigliani entrati a far parte della raccolta Gualino si veda anche M. M. LAMBERTI, *La raccolta Gualino d'arte moderna e contemporanea*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti*, cit., pp. 25-34, e in partic. pp. 28-30, e Eadem, *Un sodalizio artistico*, cit., pp. 41-47.

²¹¹ L. VENTURI, *Sintomi. Amedeo Modigliani*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, p. 212. Per il libretto di Scheiwiller si veda *Amedeo Modigliani*, a cura di G. Scheiwiller, Milano, Hoepli, 1932 (la prima edizione è del 1927; una copia di questa seconda edizione si conserva presso il Fondo Brizio librario ed è segnalata dalla Brizio nella bibliografia di *Ottocento Novecento*, così come la terza edizione del '35: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 555). La Brizio si è rivolta a Giovanni Scheiwiller per avere alcune fotografie di opere di Modigliani, e non solo: restano, a testimonianza dello scambio intercorso, due lettere di Scheiwiller alla Brizio. Nella prima, inviata da Milano e datata primo marzo 1936 (Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio Scheiwiller, copialettere III di Giovanni Scheiwiller, p. 42), il mittente informa la Brizio dell'invio di alcune fotografie, tra cui si segnalano quelle di opere di Modi: un disegno con un *Ritratto della signora Modigliani*; il *Ragazzo* della Barnes Foundation e *Il figlio del portinaio* (nessuna di queste tre immagini è stata inserita nella prima edizione di *Ottocento Novecento*); Scheiwiller dà poi consigli alla Brizio su come procurarsi altre fotografie di opere dell'artista: «Pel "Nudo rosa" può tentare a richiederla al signor René Gaffé, 2a rue Crespel Bruxelles» (e infatti presso FBD Milano, UA 206, si conserva una lettera datata 27 marzo 1936 e inviata dal Gaffé quasi certamente a Scheiwiller, che poi deve averla girata alla Brizio, ove il giornalista e collezionista belga comunica l'invio della fotografia del *Nudo rosa* che «n'est malheureusement pas belle», e «rend très mal l'esquisse douceur du modèle, la légèreté de la couleur de ce nu magnifique que le peintre avait toujours considéré comme la meilleure de ses œuvres»; in *Ottocento Novecento* l'immagine è segnalata come appartenente alla collezione René Gaffé di Bruxelles: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 380); si veda anche l'altra indicazione di Scheiwiller: «Pel "Fumatore che accende la pipa" scriva alla Librairie Plon, 8 rue Garancière, Paris, facendo il mio nome come procuratore della libreria Hoepli. Il "Fumatore" è pure riprodotto come riproduzione N° 69 a pag 53 del Catalogue de la Collection Paul Bureau Parigi 1927» (vedi A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 379, ove l'immagine compare però come "foto Beccaria"). L'altra lettera di Scheiwiller, inviata sempre da Milano, reca la data 25 aprile 1937, e riguarda ancora l'invio di fotografie, questa volta di opere di De Fiori e Maillol (FBD Milano, UA 286).

²¹² Si veda U. OJETTI, *Amedeo Modigliani*, cit., e L. VENTURI, *Risposta a Ugo Ojetti*, cit., p. 97; sul "caso Modigliani" si veda M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 315-322.

aristocratico», ai disegni, dei quali i «più belli sono quelli in cui si può cogliere chiaramente la nascita dell'immagine dalla cadenza di un ritmo lineare che svolgendosi sulla carta in contorni, s'organizza in forme» (è illustrato il disegno di un *Uomo con la pipa*, allora conservato a Torino presso la collezione del pittore Romano Gazzera), alle pitture, in cui c'è «quasi sempre [...] un palpito di umanità, una commozione che fa vibrare la stilizzazione così sorvegliata e decorativa delle forme, ammorbidendo un contorno e soffondendo di delicatezza un colore» – e qui l'accento purovisibilista pare umanizzarsi, o “spiritualizzarsi” secondo l'auspicio venturiano –.²¹³

Mancava da prendere in considerazione l'apporto «di notevole importanza e di carattere vario e multiforme» degli *Italiens de Paris* «In quel gran crogiuolo internazionale ch'è stata nell'ultimo trentennio la scuola di Parigi»: la Brizio si sofferma, in particolare, su Filippo De Pisis (1896-1956), Giorgio De Chirico (1888-1978) e Gino Severini (1883-1966).²¹⁴

De Pisis è significativamente presentato come «il prodotto più sensibile e caratteristico della fase estrema dell'impressionismo»: di lui sono riprodotte due nature morte; proprio su questo genere si era concentrato l'artista nelle sue *Confessioni* su «L'Arte» “modernizzata” dei primi anni Trenta, illustrando quattro sue nature morte di recente realizzazione.²¹⁵ Ancora una volta l'accento è sulla liricità: i quadri di De Pisis sono «lievi frammenti lirici, toccati con mano leggera»; «La dissoluzione d'ogni consistenza plastica vi raggiunge gradi estremi, in un volteggiare di pennellate virgolate, sfogliate, volanti,

²¹³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 379 e 382; il disegno è riprodotto a p. 379. Si veda anche L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, cit., p. 88.

²¹⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 382-389, per le citazioni p. 382; sull'avventura degli “Italiens de Paris”, con particolare attenzione alla sua risonanza in Italia, si veda anche *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1998, e specialmente M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Les Italiens de Paris. Una “grande illusione” tra gli anni venti e i trenta*, Ivi, pp. 21-127, e M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 218-224.

²¹⁵ Per le due nature morte riprodotte si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 383. Le due opere si trovavano allora nella collezione Romano Gazzera, a Torino; la prima, realizzata nel '29, in seguito conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, risulta dispersa per eventi bellici dopo essere stata concessa in temporaneo deposito all'Istituto Italiano di Cultura di Belgrado nel 1940 (G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, tomo I, Milano, Electa, 1991, p. 209, n. 1929 25); la seconda, realizzata nel '32, è segnalata nel catalogo generale dell'artista curato da Briganti come appartenente a collezione privata (Ivi, p. 315, n. 1932 76). Si veda anche F. DE PISIS, *La pagina dell'artista. Confessioni*, cit. Nei suoi *Appunti per una storia di De Pisis* Arcangeli sottolineava come «Il rapporto con Parigi e, implicito, quello con la grande pittura dell'Ottocento francese, è problema affrontato e discusso dai suoi migliori critici», ripercorrendone rapidamente le affermazioni dalla fine degli anni Venti fino all'anno del suo scritto, il '51 (si veda F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, in «Paragone», II, 1951, 19, pp. 27-46, ora in Idem, *Dal romanticismo all'informale*, vol. I, cit., pp. 277-294, in partic. p. 282). Circa i giudizi, spesso ancora chiaroscurati, sul pittore negli anni immediatamente seguenti la pubblicazione di *Ottocento Novecento* si veda M. M. LAMBERTI e M. C. MUNDICI, *Il ritorno in Italia: antologia critica 1940-1943*, in *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei – GAM, 2005, pp. 93-111.

che sono come la notazione rapida e fuggevole d'un'apparenza che balena o d'un'immaginazione che nasce lieve e vaga».²¹⁶

De Chirico e Severini sono invece presentati come i principali fautori di un nuovo neoclassicismo «volontario, geometrico, funambolesco».²¹⁷ Le opere tutte di De Chirico comunicano suggestioni archeologiche, sia per il taglio dei quadri quasi fossero frammenti o scenografie illustrative, sia per l'esecuzione attenta e realizzata con tecniche sapienti, sia, infine, per l'assembramento di oggetti disparati, posti in una scena estranea: «è questa – commenta la Brizio – un'altra delle tante vie per cui l'arte del nuovo secolo cerca di evadere dalla natura e dalla spontaneità degli impulsi istintivi, per strappar suggestioni fantastiche ad astrazioni cerebrali». In questa affermazione, che pare compendiare gli sviluppi artistici di mezzo secolo, è contenuto un giudizio rilevante: chi non elude il rapporto con la «natura» e la «spontaneità degli impulsi istintivi» – non si fatica a cogliere l'implicita allusione agli impressionisti – accederà più facilmente al dominio dell'arte, mentre chi persegue «astrazioni cerebrali» – gli artisti «del nuovo secolo» sono qui raggruppati insieme nell'alveo di un dominante intellettualismo – potrà solo ottenere, a fatica, qualche accenno di realizzazione fantastica. Risulta ben chiaro da che parte stiano le simpatie della studiosa.²¹⁸

²¹⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 384.

²¹⁷ Ivi, p. 386.

²¹⁸ Ivi, pp. 386 e 388. La contrapposizione descritta dalla Brizio era stata percepita ed espressa dallo stesso De Chirico, che in un suo scritto del '20 su Renoir proponeva l'immagine del pittore "alchimista", chiuso nel proprio studio, contrapponendola a quella dell'artista *en plein air*: «Era qui chiara la presa di distanze dal Renoir-*en plein air*, quale allora veniva considerato Armando Spadini, il "pittore solare", che Antonio Baldini si compiacceva di contrapporre appunto a De Chirico, il "pittore lunatico" [...]» (F. MAZZOCCA, *La "tecnica" di Giorgio De Chirico e la fortuna della metafisica*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, cit., pp. 12-13, con riferimento a G. DE CHIRICO, *Augusto Renoir*, in «Il Convegno», I, 1920, 1, pp. 36-46, e in partic. pp. 41-42, e A. BALDINI, *Spadini* [1922], in Idem, *Amici allo spiedo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1932, p. 41: l'autore vi afferma che i due artisti si trovano «agli antipodi per il genere di pittura che coltivano»). Per le riserve di De Chirico sull'impressionismo si veda anche G. DE CHIRICO, *Impressionismo* [1919], in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 393-395.

Delle quattro opere di De Chirico riprodotte nel testo, due appartenevano allora alla Collezione Giorgio Castelfranco: si tratta di un dipinto raffigurante *Ettore e Andromaca* e di un *Paesaggio romantico*, entrambi ora in collezioni private ignote (si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 384-385, e A. TORI, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Regione Toscana, 2010, pp. 18 e 23). Giorgio Castelfranco (1896-1978), storico e critico dell'arte e soprintendente, è stato anche amico e mecenate di De Chirico; nel suo testo sulla pittura moderna, che presenta i titoli delle intestazioni modificati ad ogni pagina (forse un'eco immediata dell'*Officina ferrarese* di Longhi, pubblicata lo stesso anno) il percorso, impostato con notevole acutezza critica, si conclude proprio con la presentazione entusiastica della pittura dechirichiana, e in particolare della fase metafisica, che la Brizio, come vedremo, menzionerà appena (G. CASTELFRANCO, *La pittura moderna*, cit., pp. 84-91); il libro è citato nella bibliografia di *Ottocento Novecento* (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 554), ed era stato recensito positivamente dalla Brizio su «L'Arte»: Eadem, recensione a G. CASTELFRANCO, *La pittura moderna*, cit., in «L'Arte», XXXVII, 1934, 4, pp. 359-360; vedi ad esempio questo passo: «Le correnti artistiche ch'egli prende in considerazione sono quelle che anche noi giudichiamo, in linea di massima, le più vitali dell'arte moderna, in derivazione

Di Severini sono presentate in estrema sintesi tutte le esperienze pittoriche attraversate, cosa che del resto aveva fatto lui stesso molto più distesamente sempre su «L'Arte» rinnovata, in un articolo dal titolo *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, nel quale i suoi casi personali si intrecciavano con la storia della pittura italiana e francese del primo trentennio del Novecento.²¹⁹ La tangenza del pittore coi futuristi dà all'autrice l'occasione per introdurre la successiva illustrazione delle vicende della pittura italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nuovo secolo; lo spazio maggiore è riservato ad Antonio Mancini (1852-1930) e Armando Spadini (1883-1925), «i papà della pittura moderna» come li aveva definiti spregiativamente Scipione nel '31, seguiti da Giovanni Segantini (1858-1899) quale principale rappresentante del divisionismo.²²⁰

L'apprezzamento di cui sono fatti oggetto sia Mancini, definito uno tra i maggiori artisti italiani dell'Ottocento e illustrato con ben cinque riproduzioni di dipinti, sia, ancor più, Spadini, trattato assai distesamente, è certamente connesso allo statuto che questi pittori detenevano nell'ambiente venturiano: si include questa volta anche Adolfo, che assieme a Cecchi aveva dedicato a Spadini una monografia, nel '27; un Mancini e sei Spadini, poi, erano entrati a far parte della collezione Gualino su consiglio di Lionello, ed erano stati esposti alla prima mostra della raccolta molto probabilmente accanto alla *Négresse* di Manet (collocazione che ad ogni modo occupano nel catalogo dell'esposizione); nel '32 era apparso su «L'Arte» un articolo di un giovanissimo Albino Galvano, artista e scrittore di fede venturiana, dal titolo *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*.²²¹

dall'impressionismo» (Ivi, p. 359). Su Castelfranco si veda P. NICITA MISIANI, *Giorgio Castelfranco*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 158-171, e relativa bibliografia. Nel Fondo Brizio milanese si conservano sei lettere di Castelfranco alla Brizio, tutte di un periodo successivo alla pubblicazione della prima edizione di *Ottocento Novecento* (si veda la UA 174; le lettere sono state scritte tra il 1953 e il 1960); vi è poi un libro appartenuto alla Brizio, il catalogo di una mostra sul futurismo organizzata dall'Ente Premi Roma nel '59, su cui vi è, in prima pagina, la dedica «Alla cara amica A. Maria Brizio/ G. Castelfranco» (vedi *Il futurismo*, catalogo della mostra, presentazione di A. Palazzeschi, saggi critici di G. Castelfranco e J. Recupero, Roma, De Luca Editore, 1959).

²¹⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 388-389; G. SEVERINI, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, cit.

²²⁰ Per la trattazione della Brizio si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 390-403 (p. 390 per la citazione); per l'espressione usata da Scipione, riportata anche in M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., p. 270, si veda SCIPIONE, *Carte segrete*, Torino, Einaudi, 1982, p. 60.

²²¹ Per la citazione della Brizio si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 392; per la monografia di Adolfo Venturi e Cecchi si rimanda a *Armando Spadini. Duecentocinquantesi tavole*, cit., e a F. FERGONZI, *Adolfo Venturi e la 'questione Spadini'*, in *Archivio di Adolfo Venturi 4*, cit., pp. 171-190; per i quadri di Mancini e Spadini entrati a far parte della raccolta Gualino si veda M. M. LAMBERTI, *La raccolta Gualino d'arte moderna e contemporanea*, cit., pp. 26 e 28, e L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit., TAVV. 125-131; infine per l'articolo di Galvano si veda A. GALVANO, *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*, cit.

Nella presentazione della Brizio risulta menzione d'onore per ambedue i pittori l'essersi tenuti in disparte dai «tormenti» delle sperimentazioni novecentesche, attraversando indenni battaglie e polemiche.²²² Nella pittura di Mancini l'iniziale «maniera più larga di accusare i piani plastici» lascia posto a una «tavolozza [...] sempre più sfavillante e policroma»: una volta di più si fa l'elogio dell'immediatezza, di «un'impetuosità che non lascia alcun varco all'insinuarsi di ragionamenti».²²³ Riguardo a Spadini, di cui sono illustrati due dipinti già nella collezione Gualino oltre al *Ritrovamento di Mosè* della Galleria d'Arte Moderna di Milano, si afferma subito che «Il suo gusto ha molte affinità, più forse di qualsiasi altro pittore italiano moderno, con quello degli impressionisti».²²⁴ L'asserzione, specificata dal parallelo con Renoir (che Longhi definirà, nel '37, «iniqua sinonimia»),²²⁵ richiama una lettura che già Adolfo aveva suggerito, relativizzandone però nel contempo l'importanza per la comprensione della personalità del pittore, di cui sottolineava come preponderanti i caratteri di italianità («Ma questi riflessi, e anche quelli delle opere di Augusto Renoir attorno al 1880, più di tutti richiamato dallo Spadini per la vibrante luminosità del pulviscolo solare che forma le immagini e per l'opalescenza delle tinte, non alterano la chiara personalità del pittore, profondamente radicata nella tradizione italiana, dei Veneti e del Correggio»)²²⁶ Più stringente il confronto con il testo di Galvano, che specificava che la consentaneità tra Spadini e Renoir «È prima di tutto una vicinanza sentimentale», e pure li poneva sullo stesso piano;²²⁷ la Brizio similmente individua una

²²² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 392 e 396.

²²³ Ivi, p. 394; la trattazione del Mancini appare modulata sulla voce enciclopedica già stilata dalla Brizio per il *Grande Dizionario U.T.E.T.* (vedi Eadem, *Mancini Antonio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VII, Torino, U.T.E.T., 1936-XV, pp. 169-172).

²²⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 394 e 396; i due quadri già in collezione Gualino sono il *Ritratto della fidanzata in abito da sposa*, già allora appartenente al Museo Civico di Torino (dal '59 presso la nuova sede della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), e il *Tobiolo*, la cui ubicazione è ignota (riprodotti alle pp. 396-397); il *Ritrovamento di Mosè* è riprodotto a p. 399. Sulla fortuna di Spadini si veda *Armando Spadini. Tra Ottocento e Avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Electa, 1995, in particolare il saggio iniziale: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La pittura di Spadini: sette quesiti*, Ivi, pp. 13-23; B. CINELLI, *Ambiguità e fortuna di Spadini*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, cit., pp. 30-32; M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 256-270; ivi sono ripercorse, fra l'altro, le plurime stroncature dell'artista da parte di Roberto Longhi (Ivi, p. 258, in partic. le note 623 e 624, e pp. 265-266).

²²⁵ R. LONGHI, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1937, p. 5.

²²⁶ A. VENTURI, *Armando Spadini*, in *Armando Spadini. Duecentocinquantesi tavole*, cit., p. VII. Anche Lionello si era occupato di Spadini e lo aveva interpretato in chiave impressionista (si veda B. CINELLI, *I macchiaioli di Lionello Venturi*, cit., pp. 125-126; M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 263-264; ma si veda anche L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, cit., TAVV. 126-131, e in partic. la TAV. 131, che riproduce il *Tobiolo*, così commentata: «...piace di vedere lo Spadini interpretare un avvenimento sacro con tanta purezza impressionistica»).

²²⁷ A. GALVANO, *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*, cit., pp. 318-319: «Il parallelo con Renoir è ormai ovvio e non per questo meno giusto. Noi possiamo affermare che Spadini rappresenta in Italia un

comunanza profonda tra i due artisti, anche se è ben attenta a chiarirne la differenza di valore: «C'era fra i due anche qualche affinità di temperamento, fatta la debita parte alla tanto maggior grandezza di Renoir: quell'istinto di piacevolezza, quella capacità spontanea di godere con aperta immediatezza di un bel riflesso, di un bel nudo, di apparenze familiari e cordiali».²²⁸ Ancora una volta spontaneità e freschezza sono esaltate come migliori antidoti a ogni accademismo e cerebralismo, e sorgenti di vera espressione artistica;²²⁹ mentre coerentemente le grandi composizioni sono meno valorizzate, perché in esse «s'avverte il più delle volte la presenza di qualcosa di preordinato alla visione, che perciò rimane elemento discorde e intralcia la piena realizzazione dell'opera».²³⁰

Un analogo giudizio interessa Segantini, riconosciuto come la maggiore personalità del divisionismo italiano: artista «d'impeto e d'entusiasmo», che qualora «va a finire tra le secche intellettuali, vi si perde completamente»; perciò i suoi dipinti tardi, di carattere simbolico, non sono riusciti. Soltanto quando il suo sentimento umanitario «era stato slancio generoso, simpatia umana, bisogno di espansione, venato di poesia e malinconia»

punto di arrivo parallelo a quello di un Renoir. [...] Il sentimento di entrambi si esalta in una gioia calda e sensuale, che trova la sua realizzazione fantastica nelle finezze della luce, nelle iridescenze dei riflessi cromatici. È anche l'amorosa capacità di gustare il sapore, la materia stessa degli oggetti».

²²⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 396.

²²⁹ Ivi, pp. 397-398: «Non è la deformazione intenzionale e polemica contro un ideale tradizionale di bellezza, ma è processo spontaneo e necessariamente discendente da un bisogno nuovo di far respirare l'immagine nell'ambiente, di dilatarla, immedesimarla con tutto ciò che la circonda, sì che ogni particolare si presenti con la stessa evidenza, ugualmente vivente nella luce: un volto e una spalla e una macchia di sole accanto; una testa e un mazzo di fiori; delle figure bianche in un prato e il prato stesso; un nudo di donna disteso e le stoffe tra cui appare. Così quest'affiorare di tutta la composizione in primo piano, questa presentazione vicina delle immagini che s'allargano come macchie in larghe pennellate di colore, questo amalgamarsi d'ogni elemento senza graduazione di piani in profondità corrispondono alla gioia serena del pittore, alla sua semplicità cordiale nel godere di ogni aspetto, senza gerarchie morali o intellettuali»; si noti l'effettiva affinità con la presentazione di Renoir: si rimanda, in particolare, alla nota 167 di questo capitolo. Si veda ancora, per confronto, questo passo dell'articolo di Galvano: «Si guardi "La famiglia a Villa Borghese" (1913). La moglie e i bimbi, la governante e la carrozzella non sono più o diversamente amati del prato tutto pezzature di luce e d'ombra, o degli alberi gemmanti di sole sul verde cupo» (A. GALVANO, *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*, cit., p. 320).

²³⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 398. Delle diverse versioni del *Mosè salvato dalle acque*, ad esempio, la prima, allora nella collezione Bastianelli a Roma, è presentata come opera non pienamente riuscita perché «è condotta ancora secondo uno stile legato alla tradizione chiaroscurale, che mira ad ambientare le figure in uno spazio in profondità, ma non riesce a trovare fra i due elementi un nesso necessario» (Ivi, pp. 389 e 400); le versioni più tarde, tra cui quella illustrata della Galleria d'Arte Moderna di Milano, sono invece «assai più libere pittoricamente» (Ivi, p. 400). Curiosamente, come per un'opposta applicazione dei medesimi principi venturiani, nell'articolo di Galvano il giudizio era antitetico: «Ora noi sentiamo come nel quadro Bastianelli la preoccupazione compositiva si unisca intimamente al senso tonale e come l'opera d'arte risulti, sia pure entro certi limiti, compiutamente realizzata. Nell'altro più tardo, malgrado la più armoniosa ordinanza della composizione e la minor preoccupazione disegnativa [...], l'unità artistica non appare più raggiunta» (A. GALVANO, *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*, cit., pp. 320-321).

erano potute nascere delle vere opere d'arte.²³¹ Il dominio vivo dell'arte rifugge da ogni astratta classificazione: così, come Picasso è andato ben oltre i principi cubisti, Segantini si è servito liberamente del divisionismo, amando anche la pennellata corposa, le masse consistenti di colore. Né Angelo Morbelli, né Pellizza da Volpedo, né Gaetano Previati, né tanto meno Vittore Grubicy hanno una personalità paragonabile a quella di Segantini: «nei loro quadri il partito preso, e quindi l'arbitrarietà del procedimento divisionista, risulta evidente».²³²

Se il divisionismo presenta molti punti di contatto con il neoimpressionismo, anche il futurismo ne ha con il cubismo; tuttavia, nonostante il «vizio d'origine» della partenza da un'astratta formulazione di principi, il cubismo è “salvato” dalla sua insistenza su problemi figurativi e stilistici, mentre «il futurismo vuol essere una filosofia dell'universo» e per questo si allontana irreparabilmente dall'orizzonte dell'arte:

...i futuristi [...] s'affannano con esasperazione volontaria e molta enfasi dietro quest'assurdo: di voler prima frantumare con violenza il mondo secondo le categorie di una pseudo-logica formale, e poi ridar vita a queste astrazioni in combinazioni meccaniche. [...] Simili premesse hanno come loro sbocco naturale l'azione e non l'arte. E infatti il movimento futurista diede risultati nulli nelle arti; ma per un momento, nell'immediato anteguerra, ebbe una parte appariscente nella vita culturale italiana: esso urtò violentemente contro molti pregiudizi, spazzò via molte formule sorpassate e portò le questioni d'arte e di vita – anche se con modi alquanto rozzi e semplicisti, a dire il vero, e con pretensiosità provinciale – su un piano europeo.²³³

Anche il positivo ruolo storico compiuto dai futuristi, quello di aver portato a galla un generale bisogno di rinnovamento, appare nell'attualità esaurito: «sempre più staccati dal vivo delle cose, chiusi in formule fisse, non rimane loro che ripetersi».²³⁴

²³¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 402: «...per lui le miserie del popolo, la vita dolorosa degli umili non erano materia di ideologie astratte, ma partecipazione e adesione; erano la materia stessa della sua propria vita, da cui evadeva, in purezza di sentimento, verso larghi respiri di campagne e di montagne; onde la spontaneità e la vastità d'ispirazione con cui trattò temi di contadini e di animali: arature in pianura, sotto un gran cielo con sfondi di montagne, mucche all'abbeveratoio, mucche alla stanga, mucche nelle stalle in penombra; madri che tengono amorosamente un bimbo fra le braccia, curve nel breve cerchio del lume di una lanterna; fanciulle che guardano le pecore lavorando ai ferri; e montagne, grandi montagne, sempre più gloriose e dominanti, che divennero protagoniste della sua pittura nel periodo d'attività trascorso in Engadina»; si noti, qui come altrove, il gusto della Brizio per la caratterizzazione dell'artista mediante l'elenco, insieme concreto ed evocativo, dei temi prediletti.

²³² Ivi, pp. 402-403.

²³³ Ivi, pp. 404-405.

²³⁴ Ivi, p. 405; dopo aver elencato le figure principali della prima come della seconda “ondata” del futurismo, la Brizio aggiunge: «...e parecchi altri, che a tutt'oggi perseverano a far della pittura e della scultura così

La distinzione tra il valore artistico del futurismo, ritenuto inesistente, e il suo valore “pratico” (culturale in senso lato, o storico) era stata esplicitata dallo stesso Croce:

Io negavo che col futurismo, movimento collettivo e volitivo e gridatorio e piazzaiuolo, si potesse generare poesia, che è cosa che nasce in rari spiriti solitari e contemplanti, nel silenzio e all’ombra; ma non negavo, e anzi riconoscevo, il carattere pratico o praticistico del movimento futuristico. Fare poesia è un conto, e fare a pugni è un altro, mi sembra [...].²³⁵

Anche Lionello si rifiutava di attribuire al futurismo la dignità di fatto d’arte, e per questo era stato protagonista, com’è noto, di una vivace polemica coi futuristi tanto della prima quanto della seconda generazione.²³⁶ Ad ogni modo occorre anche ricordare che negli anni Trenta la diffidenza verso il futurismo si era fatta generalizzata, complici, secondo l’analisi di Enrico Crispolti, tanto le «ragioni restaurative del gruppo del Novecento» quanto la «ritrazione di Longhi» – rispetto a un’adesione che, peraltro, non fu mai incondizionata e generalizzata –.²³⁷

detta futurista, fatalmente andando a finire nel cartellone réclame, nello sgargiante pannello decorativo, nell’oggetto metallico o “polimaterico”, buono a far da soprammobile in un interno “900”»; e, poco più avanti: «l’azione polemica fu la molla viva del futurismo, e gliene venne un valore del tutto contingente, che cadde e si disperse quando lo slancio iniziale dell’attacco e la resistenza del bersaglio furono caduti» (Ivi, p. 406).

²³⁵ B. CROCE, *Fatti politici e interpretazioni storiche* [1924], in Idem, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Napoli, Bibliopolis, 1993, pp. 255-260, in partic. p. 259; si veda anche M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 331-332.

²³⁶ Per la bibliografia relativa si rimanda alla nota 13 del capitolo precedente; si veda anche L. VENTURI, *Il pittore Felice Casorati*, cit., pp. 244-245: «È noto che il futurismo, come erede e continuatore del cubismo, non ha dato, e non poteva dare, un’opera d’arte»; il critico aggiunge poi «ma è meno noto che il futurismo conteneva in sé qualche qualità pedagogica, in quanto imponeva la pratica dei rapporti fra i piani geometrici, degli elementi cioè della forma, che la tradizione aveva perduto per via».

²³⁷ E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986, p. XVIII: «In realtà la sfortuna del Futurismo si è registrata soprattutto in Italia, nel prevalere, all’inizio del terzo decennio, delle ragioni restaurative del gruppo del Novecento: seguendo cioè la desinenza in particolare di Carrà e di Soffici; che sul piano critico era rappresentata appunto dalla ritrazione di Longhi, la voce critica più acuta che avesse accompagnato le proposizioni futuriste capitali dell’inizio degli anni Dieci. Ed è su questo ceppo, alimentato dal trasferimento di Sironi, di Morandi, e di altri, e magari nel suo risvolto europeo, che la diffidenza annosa pur della più intelligente critica italiana fra le due guerre e oltre si è andata consolidando (da Venturi, ad Argan, da Brandi a Marchiori, a Zevi)». È legata soprattutto alla figura di Boccioni la giovanile adesione di Longhi al futurismo, così riassunta da Paola Barocchi: «...nonostante le lagnanze di Carrà in una serata romana del 1913, anche il Futurismo ebbe il suo grande critico, il cui *Piero dei Franceschi* resta la prova più coraggiosa [...]» (P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., p. 247; ma si veda tutta la sezione relativa, *Istanze dei Futuristi. Il primo Longhi*: Ivi, pp. 245-372).

Non mancavano, com’è ovvio, le voci fuori dal coro; si veda innanzitutto il positivo giudizio espresso dalla Sarfatti nel ’30: «Ma, dopo quello creato da Gabriele D’Annunzio, il movimento intellettuale più vivace e più vasto dell’anteguerra, fu in Italia il movimento futurista, che nacque dal dannunzianesimo e ne rappresentò in certo modo l’antitesi, e portò una ventata frasca, giovane e nuova nell’atmosfera ammuffita per archeologia e necrofilia cronica» (M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, cit., pp. 95-96), ma anche quanto affermato da Ugo Nebbia dieci anni dopo: «La voce audace e squillante del futurismo fu così anche la prima vera spinta, non solo verso un nuovo concetto etico ed estetico in pittura, ma anche verso una più logica ripresa

E tuttavia pare che siano ragioni eminentemente “crociane” ad avere il maggior peso nel determinare il giudizio negativo della Brizio sul movimento futurista, che pure non le impedisce di rilevarne gli aspetti più degni di nota. Sono presentate come interessanti le figure dei due principali teorici, Boccioni (1882-1916) e Sant’Elia (1888-1916): del primo è ripercorsa la fase “verista” con evidenti simpatie per il divisionismo, cui era seguita quella futurista, pure percorsa da inquietudini ancora romantiche (come testimonierebbe il bozzetto per il trittico degli *Stati d’animo* riprodotto nel testo), mentre la trattazione del secondo è rimandata alla sezione dedicata all’architettura moderna.²³⁸

Anche a Severini è riservata una considerazione particolare: le sue «pitture futuriste [...] mostrano in confronto con quelle degli altri compagni di gruppo maggior raffinatezza e complessità di modulazioni cromatiche, perché il pittore s’avvantaggiava di tutte le esperienze parigine».²³⁹

Carrà (1881-1966), poi, è trattato con ancora maggiore riguardo, come testimoniano anche le ben quattro illustrazioni dedicate a suoi dipinti, e non è difficile individuarne il motivo: per lui le «scomposizioni e ricomposizioni» futuriste hanno rappresentato, in realtà, «un esercizio difficile sull’alfabeto della pittura»; «egli ha sempre insistito sui motivi elementari della pittura con un’attenzione e una tenacia d’artefice per cui le questioni tecniche del mestiere diventano problemi spirituali».²⁴⁰ Anche Longhi, nel suo testo su Carrà pubblicato nel ’37 come parte della collana «Arte moderna italiana» curata da Giovanni Scheiwiller, aveva similmente descritto un Carrà «Destinato a servire le ragioni proprie della pittura», le cui «Aspre esercitazioni sugli “elementari” della pittura [...] ci rapiscono [...] proprio con l’alternò ingorgarsi e fiottare della passione che il protagonista pittore prova per il miracolo sempre rinnovato del fare, del produrre pittorico».²⁴¹ Che la Brizio avesse ben presente questo scritto – peraltro menzionato nella bibliografia e

delle più tipiche nostre caratteristiche. [...] Si tratta, insomma, d’un movimento quanto mai ricco di significato, oltre che di conseguenze, per tutto ciò che ha cercato d’affermare, anzi d’eccitare, per raggiungere un’arte propria dell’indole dei tempi nostri, fatta non dei soliti abbandoni all’istinto od al caso, ma di spirito e d’intelligenza, fondata cioè sulle doti essenziali dell’indole nostra, e da collocarsi per questo sotto il segno anzitutto della volontà» (U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, cit., pp. 106-107).

²³⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 406; il bozzetto di Boccioni, dal ’33 parte del Museo Civico di Milano, è riprodotto a p. 405.

²³⁹ Ivi, p. 407; di seguito nel testo è riportato uno stralcio del già citato articolo pubblicato da Severini su «L’Arte», a conferma della valutazione complessiva sul futurismo espressa dalla Brizio; se ne ripropone qui una parte: «Il futurismo non aveva niente a che vedere con i movimenti impressionisti, neo-impressionisti, fauves, e più tardi cubisti, i quali erano movimenti veramente relativi alla pittura [...]. Il futurismo era un’idea generale, o meglio un’attitudine intellettuale [...]» (G. SEVERINI, *Processo e difesa di un pittore d’oggi*, cit., p. 424).

²⁴⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 408.

²⁴¹ R. LONGHI, *Carlo Carrà*, cit., p. 10.

presente nella sua biblioteca – è presto confermato da una citazione diretta nel prosieguo della trattazione, laddove si rileva come l'esercizio sugli elementi pittorici originali condotto da Carrà continui anche quando il prevalere di ritmi di piani lascia posto, nei suoi dipinti, al riemergere di oggetti riconoscibili, con l'affermarsi della pittura metafisica: la quale nel suo altro grande rappresentante, De Chirico, si è però risolta «in un'“ironica mitografia”, per usare una felice espressione del Longhi».²⁴² Significativo il fatto che nella sezione di *Ottocento Novecento* dedicata alla pittura questo sia l'unico, fulmineo accenno alla corrente metafisica, trattata come fase transitoria del percorso artistico dei due pittori e non illustrata da alcuna immagine: scelta di certo connessa al rilevamento del suo carattere astrattivo; se ne parla infatti nei termini di immagini di oggetti che recano «il segno della loro nascita dall'astrazione nel loro carattere estremamente semplificato e nei loro rapporti non già regolati da una rispondenza a realtà psicologiche e naturali, ma anzi assurdi dal punto di vista della verosimiglianza [...]».²⁴³

Accenti longhiani si avvertono anche nell'analisi della pittura paesaggistica di Carrà, sebbene le preferenze della Brizio siano chiaramente orientate in senso opposto: se Longhi ne aveva tratto l'immagine di un artista «“solidificatore dell'impressionismo”, un dominatore del vecchio “motivo”, un ricostruttore del linguaggio pittorico che quella tendenza aveva gradualmente ridotto a un brillio d'interiezioni e d'accenti svagati, senza più periodo che formalmente li sopporti»,²⁴⁴ la Brizio afferma che «l'atmosfera diviene in Carrà cosa fissata nello smalto del colore; e il motivo paesistico non ritiene nulla della rapida e commossa adesione sentimentale ad un aspetto fuggevole e incantatore delle cose che è il fascino degli impressionisti; ma è, di nuovo, sotto altri aspetti, composizione» – ed appare così quasi consequenziale il successivo passaggio ai soggetti di figura, fino alle grandi composizioni eseguite pochi anni prima, per la Triennale di Milano del '36, illustrate nel testo da due figure.²⁴⁵

²⁴² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 408; per la menzione del libro nella bibliografia si veda Ivi, p. 555; si veda infine R. LONGHI, *Carlo Carrà*, cit., p. 10 (una copia del testo si conserva presso FBL Milano); si ricordi la stroncatura del De Chirico metafisico compiuta dal Longhi già nel 1919: Idem, *Al dio ortopedico* [1919], poi in Idem, *Scritti giovanili*, cit., pp. 427-429, antologizzato dalla Barocchi: P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 407-411; si veda anche Ivi, p. 376.

²⁴³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 408; vi è un altro accenno più avanti, nella sezione riservata all'architettura: si veda Ivi, p. 532, ove si parla delle «ricerche cosiddette metafisiche o surrealiste di tanta pittura novecentista».

²⁴⁴ R. LONGHI, *Carlo Carrà*, cit., p. 14.

²⁴⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 409; le due figure, che riproducono due dei tre pannelli de *L'industria del marmo*, distrutti durante la seconda Guerra Mondiale, si trovano alle pp. 410-411 (M. CARRÀ, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. II, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1968, p. 690, nn. 7/36 e 8/36).

Più che a Carrà, è ad Ardengo Soffici (1879-1964) che meglio si applica la critica di intellettualismo, perché «dipingendo, per lo più, polemizza e dimostra».²⁴⁶ Le sue espressioni migliori sono quelle più episodiche e frammentarie, specie i paesaggi («svolte di strade che salgono arginate da muretti, case rustiche e squadrate, disseminate per una campagna asciutta, tagliata a larghe zone di colore, ricche di tono e di impasto»), anche se talvolta nelle sue opere si avverte un tono provinciale, da “strapaese”, che lo fa sentire come discendente dei macchiaioli: lui che pure aveva rivelato agli italiani la grandezza dell'impressionismo francese, di Medardo Rosso, degli ultimi esiti dell'arte europea, attraverso i suoi scritti prima ancora che con i suoi quadri, portando «nella morta atmosfera incombente sull'Italia nel primo decennio del secolo una ventata d'aria nuova e tonica».²⁴⁷ Colpisce l'accentuata dicotomia tra l'aggiornamento critico dell'artista e una certa provincialità nelle sue scelte pittoriche, connessa con *nonchalance* all'esperienza macchiaiola.

Ancora riecheggiando Longhi, la Brizio annota che «se nel 1911 Soffici scriveva su Medardo Rosso, nel 1915 Carrà scriveva su Giotto: la riscoperta dei primitivi dopo la vittoria dell'impressionismo».²⁴⁸ È a questo punto che viene introdotto il “Novecento italiano”, di cui sono ripercorsi il momento genetico e i successivi sviluppi con toni che appaiono volutamente smorzati: «un gruppo di artisti ebbe l'idea di mettersi a capo delle tendenze nuove e farsene quasi il centro di raccordo e di propaganda, attirò rapidamente su di sé l'attenzione e l'interessamento generale e trovò subito vasta rispondenza», tanto vasta che in seguito «Le numerose mostre organizzate dal Novecento italiano, in Italia e all'estero, il sempre maggior numero dei pittori chiamati a parteciparvi dalle varie parti

²⁴⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 412 e 414.

²⁴⁷ Ivi, p. 414; a proposito dello “strapaese” si dice che è «invenzione toscana, radicato nella tradizione locale, di ascendenza, appunto, macchiaiola», e che «al movimento propugnato da “L'Acerba” e dal “Selvaggio” e imperniato sullo “strapaese”, hanno partecipato i migliori artisti toscani, da Ardengo Soffici a Ottone Rosai, pittore di bello smalto [...]». Si afferma poi, a proposito di Soffici, che «Gli scritti de “La Voce”, de “L'Acerba”, del “Selvaggio” mostrano un ardore di polemica e una forza di convinzione, che risuonarono allora come una diana» (Ibidem). A questo proposito si rimanda in particolare a G. PREZZOLINI, *Prefazione*, in A. SOFFICI, *Opere*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959, pp. VII-LVIII, e in partic. pp. XXXII-XXXV, e P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 197-198 e 202-230.

Degli scritti di Soffici la Brizio cita in bibliografia A. SOFFICI, *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze, Vallecchi Editore, 1919, poi in Idem, *Opere*, cit., pp. 199-419 (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 555).

²⁴⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 414; in realtà lo scritto di Soffici su Medardo segnalato dalla Brizio anche nella bibliografia è del 1909 (Ivi, p. 556; A. SOFFICI, *Il caso Medardo Rosso, preceduto da L'Impressionismo e la pittura italiana*, Firenze, B. Seeber, 1909, poi in Idem, *Opere*, cit., pp. 3-60). La citazione contiene un altro rimando diretto a R. LONGHI, *Carlo Carrà*, cit., p. 9: «E s'è già detto come, già in pieno tumulto futuristico, Carrà avesse trovato il tempo per rimeditare sugli antichi; che Soffici stendesse nel 1910 gli scritti sugli impressionisti, e Carrà nel '15 quello su Giotto, è già un segno dei tempi mutati [...]».

d'Italia, finì coll'imporre il termine e il tono di "Novecento" alla maggior parte delle manifestazioni artistiche italiane; finché, oggi, il "Novecento" s'è dissolto, identificandovisi, entro la pittura italiana stessa contemporanea».²⁴⁹ Si evita ogni allusione alle implicazioni della pittura novecentista con il regime e i giudizi si mantengono piuttosto generici e distaccati, come evidente misura preventiva di eventuali stroncature, che peraltro non sarebbero mancate; solo, è sottolineato il carattere «attivo e propagandistico» del movimento, presente ancor più nella seconda formazione che nella prima.²⁵⁰

Proprio tra i pittori del secondo gruppo del Novecento uno dei più valorizzati è Arturo Tosi (1871-1956) – artista che la Brizio, fra l'altro, conosceva personalmente, come mostra la dedica apposta alla copia di sua proprietà della monografia su Tosi curata da Waldemar George –: perché «Pur vivendo in ambiente ove l'interesse per la figura e la composizione figurata s'andava via via accentuando, [...] è rimasto sempre fedele a temi di paesaggio e di natura morta»; in più, fattore primo di apprezzamento, «lo spunto impressionistico è più sensibile in lui che nella produzione degli altri pittori a lui affiancati»: non a caso sono maggiormente lodate le sue opere più recenti, nelle quali si avverte un crescendo di concitazione espressiva (il *Paesaggio* illustrato, allora parte della collezione di Romano Gazzera, è del 1937).²⁵¹

La pittura di Achille Funi (1890-1972) mantiene invece «uno schema retorico e accademico», che la rende "discorso" più che arte: né bastano a riscattarla un certo

²⁴⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 416.

²⁵⁰ Ibidem; sono elencati gli artisti tanto del primo quanto del secondo gruppo, ed è sottolineato il ruolo di "corifea" di Margherita Sarfatti. Anche Venturi aveva a suo modo rilevato l'attivismo propagandistico del movimento, quando aveva definito la prima Mostra del Novecento italiano «una rassegna assai coerente e quasi completa delle tendenze più disciplinate e più organizzate dell'odierna pittura nazionale» (L. VENTURI, *Un problema della Mostra del Novecento*, cit., p. 191); la Barocchi ne ha fatto notare «l'abile aggettivazione» (P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., p. 19). Si veda anche F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, cit., pp. 68-69.

²⁵¹ Si veda W. GEORGE, *Arturo Tosi. Peintre classique et peintre rustique*, Paris, Éditions des chroniques du jour – Milano, Hoepli, 1933 (copia conservata presso FBL Milano): sull'occhiello è presente la dedica «alla Signorina Anna Maria Brizio deferente omaggio/ A. Tosi/ 19/2 34 XII»; il libro era stato recensito dalla Brizio su «L'Arte» (A. M. BRIZIO, recensione a W. GEORGE, *Arturo Tosi*, cit., in «L'Arte», XXXVII, 1934, 6, p. 514). Si veda poi Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 416; si veda Ivi, p. 417 per il *Paesaggio* di Tosi, riprodotto a colori nel testo curato da Giovanni Scheiwiller ed edito nel '42 nella collana «Monografie d'Arte di "stile"» della Garzanti (G. SCHEIWILLER, *Arturo Tosi*, Milano, Garzanti, 1942, TAV. XX); e ancora segnalato come appartenente alla collezione di Romano Gazzera anche nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*, uscita nel '44 (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 411). Nel Fondo Brizio librario vi è una copia della seconda edizione, uscita nel '36, del testo di Ugo Bernasconi su Tosi, primo numero della collana «Arte moderna italiana» diretta da Scheiwiller, che appare citato in bibliografia dalla Brizio; l'autore presentava Tosi come «il più schietto pittore di paesi che questa nostra generazione abbia dato all'Italia» (U. BERNASCONI, *Arturo Tosi*, Milano, Hoepli, 1936-XV, in partic. p. 10; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 555).

distacco ironico e un'eco surrealista che vi si avverte.²⁵² Si noti, *en passant*, che nella ricostruzione della storia della pittura si hanno solo cenni fulminei come questo al surrealismo, su cui la Brizio di fatto decide di sorvolare: forse – come si è visto accadere anche con la metafisica – per la troppa rilevanza che in esso e nella sua interpretazione avevano assunto elementi extra-artistici, o forse anche per una tacita concessione alle «proscrizioni dei governi totalitari», come notava George Haydn Huntley recensendo *Ottocento Novecento*.²⁵³

La figura di Mario Sironi (1885-1961) è presentata, similmente ai suoi stessi dipinti, con contrasti di luci e ombre: «la sua pittura si sostanzia di un lievito di colore, addensato in forme grevi, largamente tagliate, da cui si svolge un senso drammatico, che, pur con qualche nota di retorica, e spesso con ricerca d'effetti troppo calcati, risponde ad una inclinazione reale del suo temperamento».²⁵⁴ Tra le pitture murali eseguite per la Triennale di Milano del '33 proprio quella di Sironi, raffigurante *Il lavoro*, riprodotta nel testo a tutta pagina, è dichiarata vincente nel suo insieme giocato su toni cupi, tagli sommari e una ben calcolata composizione.²⁵⁵

Sono poi fatti i nomi, nell'ordine, di Pio Semeghini (1878-1964), Amerigo Bartoli (1890-1971), Luigi Bartolini (1892-1963) e infine Giorgio Morandi (1890-1964), cui è riservato lo stesso, limitato spazio, ciò che crea una dissonanza per noi stridente; tuttavia, anche se con accenni rapidi e sintetici, la sua personalità è ben colta e le sue opere – pur non illustrate da alcuna immagine – appaiono ben fotografate nel loro ritmo «delicato e grave».²⁵⁶

²⁵² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 416.

²⁵³ Si veda Ivi, p. 384, e si ricordi anche la già richiamata menzione contenuta nella sezione dedicata all'architettura, nella quale non a caso vengono associate ricerche surrealiste e metafisiche (Ivi, p. 532); al movimento Dada non è riservato neanche un cenno. Si veda poi per esteso quanto affermato da Haydn Huntley: «For the most part the painting of the late nineteenth and twentieth centuries is adequately presented. There is an abundance of material on the Italians, especially those who are not too radical. Indeed, at this point one feels that the proscriptions of the totalitarian governments are beginning to hamper the author's expression. In particular the German painters of our century suffer. Dadaism and surrealism are not mentioned as movements, although a few works of fantastic tendencies are illustrated» (G. HAYDN HUNTLEY, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., in «The Art Bulletin», XXIII, 1941, 1, pp. 94-95).

²⁵⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 417-418.

²⁵⁵ Ivi, p. 418; l'opera di Sironi, cancellata come le altre pitture murali al termine dell'evento, è riprodotta a p. 419 (si veda R. BOSSAGLIA, *L'ultimo Novecento*, cit., p. 82).

²⁵⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 418-420; di Morandi è scritto: «Da semplici temi di nature morte – il suo caratteristico repertorio di vasi, bottiglie, cucume e lucerne, allineati, schierati su un tavolo – Giorgio Morandi ha saputo trarre composizioni d'un ritmo severo, delicato e grave, benissimo inquadrato, pur nella semplicità e monotonia della presentazione. Né egli varia i temi e gli elementi, nel passar dall'attività di incisore a quella di pittore: in un umile e circoscritto campo di motivi, come su una scala poco variata, egli ha saputo creare e conservare un'intonazione bassa senza squilli e violenze di colori,

La rassegna dei pittori novecentisti continua, dopo un elenco di alcuni altri aderenti lombardi e toscani, con Felice Carena (1879-1966), di cui, come a suo tempo aveva fatto anche Lionello, è sottolineato l'interesse prevalente per Gauguin, «non immune da colpe nella formazione dello stile floreale»: ciò spiega la presenza, nei suoi dipinti, di un'«insopprimibile tendenza alla forma ornata, con un grano d'artificio»; si noti, già qui, la squalifica dello «stile floreale», sulla quale si avrà modo di tornare fra breve.²⁵⁷

Un certo rilievo è dato, e non a caso, a Felice Casorati (1883-1963), che tanto aveva contribuito a determinare il clima culturale della Torino vissuta dalla Brizio, descritto come un uomo di vasta cultura e di interessi molteplici, e osservato nell'evolversi del suo stile: dai primi «ondeggiamenti fra una forma astratta a tendenze ritmiche e un contenuto carico di allusioni allegoriche», che si spiegano con la predilezione per Klimt e Kandinskij, «maestri di ritmi e cadenze» – un accenno che già tradisce la considerazione negativa che l'autrice ha, a questa data, di tali artisti –; alle opere «di modellazione nitida e raffinata, in cui i corpi son così levigati e regolarizzati, da perder peso e gravezza di volumi» (il riferimento è al *Meriggio*, dal '24 nel Civico Museo Revoltella di Trieste, illustrato a tutta pagina),²⁵⁸ fino alla più recente maggiore libertà pittorica dell'artista, testimoniata da

ricca di densità e di sfumature» (Ivi, p. 420). Sulla fortuna di Morandi si veda, in particolare, M. M. LAMBERTI, *Giorgio Morandi: tempi e antinomie di una leggenda*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, Ginevra-Milano, Skira, 2009, pp. 245-257.

In una lettera datata 12 settembre 1941 e conservata presso il Fondo Brizio di Milano Luigi Bartolini ringrazia la Brizio per averlo menzionato nel suo volume di recente pubblicazione (vedi UA 145). Nel Fondo Brizio librario vi è una copia del testo di Giuseppe Marchiori su Bartolini incisore, facente parte della collana «Arte moderna italiana» diretta da Scheiwiller, e citato nella bibliografia di *Ottocento Novecento* (G. MARCHIORI, *Luigi Bartolini*, Milano, Hoepli, 1936-XV; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 555).

²⁵⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 420; è riprodotta a p. 422 *La quiete*, già in collezione Gualino (e oggi a Roma, presso la Banca d'Italia: si veda *Felice Carena*, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, Milano, Fabbri Editori, 1996, pp. 138-139, n. 41), con questo commento: «Carena ha sempre perseguito tentativi di grande composizione; eppure ci sembrano del tutto giustificate le riserve con cui qualche critico li ha accolti: della sua pittura, anche noi troviamo che si gusta soprattutto il bel frammento, il bel particolare» (Ibidem). L'opera, esposta alla Biennale di Venezia del '22, era stata invece esaltata da Ojetti, e proprio per il suo aspetto compositivo (U. OJETTI, *Il pittore Felice Carena*, in «Dedalo», IV, 1923, 3, pp. 659-660). Si veda poi L. VENTURI, *All'Esposizione di Venezia. Soffici e Carena* [1926], poi in Idem, *Pretesti di critica*, cit., pp. 171-177, e in partic. p. 174: «L'esperienza dell'impressionismo ha significato, per Carena, Gauguin»; si rimanda, in proposito, anche a M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 252-254.

²⁵⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 420-422; il *Meriggio* è riprodotto a p. 421. L'influsso di Klimt e Kandinskij sull'artista era stato già letto in senso negativo da Lionello: «Vide Klimt, il viennese. L'arte decadente francese era troppo difficile, troppo piena di stile e di tradizione, per poter essere intesa allora da Casorati. Klimt era più facile e faceva migliore effetto. Poi, le orecchie ben musicali di Casorati udirono la pittura di Kandinsky: non più pittura, ma pittura-musica. Rivelazione! [...] La pittura era stata ridotta al grado di stoffa stampata. Per una semplice, e d'altronde limitata esperienza decorativa, Casorati aveva di fatto rinunciato non solo all'arte, ma anche a sé stesso» (L. VENTURI, *Il pittore Felice Casorati*, cit., pp. 245-248; l'articolo è presente nella bibliografia di *Ottocento Novecento*: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 555). Si veda P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., p.

un'immagine della *Venere giacente* esposta alla Quadriennale romana del '35.²⁵⁹ L'eccezionale dote di maestro di Casorati è lo spunto per ricordare, tra i tanti artisti che hanno frequentato il suo studio, il «gruppo di pittori che a Torino hanno rappresentato la tendenza, diremo così, novecentista – Gigi Chessa, Carlo Levi, Enrico Paulucci, Francesco Menzio –»: si tratta, come si può ben vedere, di quattro dei “Sei di Torino”, anche se non viene fatto il nome del gruppo, che aveva avuto vita breve e risultava già sciolto nel '31; ne è messa in luce come «più che altrove sensibile» l'influenza francese.²⁶⁰ Così, nel rilevamento delle tendenze più recenti, orientate alla composizione di carattere per lo più narrativo o all'invenzione eclettica, si nota che «più persuadono artisti che maggiormente s'attengono alla disciplina di un linguaggio figurativo che ha ancora visibili legami con l'arte postimpressionistica, com'è il caso di Francesco Menzio».²⁶¹ La consentaneità che vi era stata tra Lionello e i “Sei” negli anni della collaborazione della Brizio col Venturi junior a Torino può ben spiegare l'attenzione che, nel panorama quantomai variegato delle manifestazioni artistiche contemporanee, la studiosa riserva proprio a questi pittori, e in particolare, comprensibilmente, a quello individuato tra loro come il più “francesizzante”.²⁶² Non viene fatta menzione, ad esempio, della corrente astratta legata

434, ove si afferma di Lionello che «Le sue predilezioni per la cultura francese lo indussero a svalutare in Casorati l'esperienza klimtiana e a porre in evidenza il suo rapporto con Cézanne [...]». Si ricordi infine anche quanto scritto da Gobetti: «Casorati, che si lascia affascinare giovinetto dalla volgarità di Zuloaga e dal diletterismo di Klimt e poi giunge a ritrovarsi in quadri di perfetta classicità [...]» (P. GOBETTI, *Un artista moderno: Felice Casorati* [1921], antologizzato in P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 446-451).

²⁵⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 422; la *Venere*, acquistata nel '38 dal Ministero dell'Educazione Nazionale francese, e conservata da allora a Parigi nel Museo del Jeu de Paume, oggi presso il Musée National d'Art Moderne, è riprodotta a p. 423 (si veda C. F. CARLI e E. PONTIGGIA, *La grande Quadriennale*, cit., pp. 68-70).

²⁶⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 422-423. Si ricordi che Lalla Romano aveva pubblicato, su «L'Arte», un articolo dedicato a *La scuola di Casorati*, da lei stessa frequentata, in cui trattava per lo più il metodo del maestro, per «Mostrare che l'insegnamento di Casorati può essere criticamente giustificato come orientamento efficace verso una possibile realizzazione d'arte» (L. ROMANO, *La scuola di Casorati*, cit., in partic. p. 379).

²⁶¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 424; vedi anche *Appendice documentaria*, X.b.

²⁶² Per il rapporto tra il Venturi e i “Sei” si veda, oltre alla bibliografia già indicata nelle note 13 e 16 del capitolo precedente, M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., pp. 286-290; ivi si ricorda che anche Mario Soldati aveva valorizzato, dei “Sei”, specialmente Menzio, nella cui pittura riconosceva un superamento dell'impressionismo (Ivi, p. 290, con riferimento a M. SOLDATI, *Pittura italiana d'oggi*, in «La Libra», I, 1928, 1, p. 1). La corrispondenza conservata nella cartella personale di Lionello Venturi creata dalla Polizia Politica fascista restituisce un fitto carteggio tra il critico e Ottavia Chessa, che come già ricordato aveva sposato in seconde nozze Menzio: traspare dal contenuto delle lettere un interessamento particolare di Lionello per l'artista, in cui a motivi artistici si intrecciano inscindibilmente ragioni personali; si vedano ad esempio la lettera del Venturi a Ottavia Chessa del 22 dicembre 1937, da Parigi: «Ho ricevuto i giornali relativi all'esposizione di Menzio.- Dunque in questo caso la critica d'arte si perde in troppe sottigliezze, dice e non dice, in fondo approva ma non da rendersi conto del perché.- Mi pare che nell'articolo di Carrà ci sia più incapacità a determinare una idea adeguata alla pittura di Menzio, che vera volontà di riserva.- Mi pare tuttavia che la si possa considerare una battaglia vinta»; la lettera di Ottavia

alla Galleria del Milione, presso cui, nel '34, era stata allestita quella che è considerata la prima mostra astratta in Italia, seguita da diverse personali (della galleria milanese, peraltro, la Brizio aveva conservato i bollettini informativi anche degli anni tra il '35 e il '41), né della Scuola romana, o «Scuola di via Cavour», come l'aveva ribattezzata Longhi.²⁶³ Restano in massima parte tagliate fuori anche le manifestazioni più ufficiali e

Chessa al Venturi del 4 giugno 1938, da Torino: «Sono contentissima di come è andata a Venezia! Successo insperato, increduto ed incredibile! È vero che i quadri erano belli, ma che se ne siano accorti ufficialmente è un po' forte! Francesco è raggianti, ne ha venduti due subito al Ministero Educazione Nazionale. Uno dei quali abbastanza importante. Ha avuto la promessa di una sala alla Quadriennale; e quel che più conta tutti i giovani più intelligenti d'attorno. [...] Ti mando alcune scene critiche un po' a caso che forse t'interesserà di leggere. Ora vorrei tanto che tu potessi vedere i quadri veri. Francesco dice che deve il suo successo ai quindici quadri di Renoir appesi esposti. Pare che anche i più ingalliti propugnatori dell'affresco e del "classicismo" fossero scossi davanti a quella bella pittura, con relativi cambiamenti di giudizio per i contemporanei!», e la risposta del Venturi del 18 giugno 1938, sempre da Parigi: «Mi rallegra infinitamente il successo di Francesco. Finalmente. Non ho mai dubitato dell'intelligenza italiana, tarda a svegliarsi, ma infine vi si può contare. E ne sono felice per gli sviluppi di gusto che può avere. Se ci fosse qualche critico che capisce la strada da prendere, potrebbe anche lui avere molto successo. Ma certo a leggere ciò che mi hai mandato, e di cui ti ringrazio, non c'è molto da sperare, se non nel tempo. Il giorno in cui il pubblico avrà capito e avrà fatto luogo comune della verità, allora anche la critica scoprirà... e con quale baldanza! Aspettiamo dunque, tanto più che il successo materiale di Francesco può permettergli di aspettare anche il successo critico. Quel che importa è che i giovani artisti siano con lui»; di grande interesse anche il giudizio espresso a conclusione della lettera: «Il ritorno all'impressionismo si estende specie in Svizzera Olanda e Inghilterra. In Francia non mollano la "ragione" e anche l'America è malata di arte astratta» (ACS, MI, DGPS, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419). Ma si veda anche la nota 96 del capitolo precedente, e L. VENTURI, *Risposta a Ugo Ojetti*, cit., p. 97, ove si rimarca il positivo influsso dell'ambiente parigino sull'artista: «Infine, per guardare nel crocchio degli amici, ricordi il Menzio delle "signorine"? Sono appena tre anni: buon pittore, ma alquanto meschino. Tornato da Parigi si cerca, forse non si è ancora trovato: tuttavia egli ha un'ampiezza di visione, una libertà di fattura, una creatività di colore, ignote prima». Si veda, infine, M. ROSCI, *La fortuna critica*, in *Francesco Menzio, opere 1921-1977*, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, A. Gelli e M. Rosci, Milano, Fabbri Editori, 1987, pp. 21-36.

²⁶³ Per la prima mostra di pittura astratta e per le successive personali organizzate presso la Galleria del Milione si veda P. FOSSATI, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 63-92, in partic. pp. 68-89; si veda anche P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 309 e pp. 316-320, ove è antologizzato quello che è considerato il manifesto dell'astrattismo, la *Dichiarazione degli espositori della prima collettiva di pittori astratti* del '34 firmata da Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani. Presso il Fondo Brizio librario si conservano diversi numeri del «Bollettino della Galleria del Milione», anche di anni più tardi, sostanzialmente a partire dall'arrivo della Brizio a Milano (dal '56 fino al '67).

La Scuola romana, nata dal sodalizio tra Mario Mafai, Scipione e Antonietta Raphael, e chiamata da Longhi Scuola di via Cavour dal nome della via dove Mafai aveva lo studio (R. LONGHI, *La Mostra romana degli artisti sindacati. Clima e opere degli irrealisti* [1929], in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, cit., pp. 127-132, in partic. p. 132), «nel suo momento più tipico fra il 1928 e il '33 si può anche schematizzare come un momento di quella crisi del Novecento che a Torino, per esempio, aveva dato la pittura dei "Sei"»; forse il motivo di questa assenza è legato al fatto che «Anche qui si assiste a una riscoperta della pittura europea; ma non del suo filone impressionista e postimpressionista caro ai torinesi nutriti della critica di Lionello Venturi, sibbene di quello che molto riassuntivamente si può chiamare espressionista [...]» (F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, cit., p. 146): come si vedrà fra breve, il giudizio della Brizio sulla pittura espressionista presenta non poche riserve. L'assenza, in modo particolare, di Scipione in questa prima edizione di *Ottocento Novecento* era stata rilevata, seppure con toni smorzati, da Enzo Carli: «Specialmente poi quando si entra nel campo così scottante dell'arte contemporanea, ciascuno ha le sue preferenze, e sarebbe inutile, oltreché ingeneroso, pretendere di farle valere senz'altro in sede critica: è prematuro ed ozioso quindi indagare per esempio sulle ragioni dell'esclusione di Scipione quando altri pittori che noi riteniamo assai meno importanti di quest'ultimo, troppo presto rapito al suo destino, sono ricordati dalla Brizio» (E. CARLI, *Ottocento e Novecento*, in «Meridiano di Roma», 16 aprile 1939-XVII, p. III).

accademiche dell'arte italiana dell'ultimo decennio, come del resto di quelli precedenti. L'entità di quelli che Ojetti, nella sua nota polemica su *Ottocento Novecento*, definirà «frettolosi massacri» viene esplicitata dal critico nella stessa sede; l'elenco, affrontato alla citazione di nomi quali quelli di Kokoschka, Braque, Chagall e Le Corbusier rivela per contrasto lo spessore di scelte che, pur non immuni da limiti e condizionamenti, sono realmente orientate a cogliere le espressioni artistiche più vitali e creative:

Dei morti Luigi Serra, Migliara, Maccari, Nono, Mosè Bianchi, Gignous, Gallori, Calandra, Ferrari, Carcano, Sartorio, Trentacoste e degli «Accademici» viventi, Tito, Canonica, Ferrazzi, Selva, nemmeno il nome.

È giustizia?²⁶⁴

Colpisce in negativo, all'opposto, il giudizio severo, non esente dalla già notata inclinazione moraleggiante, sulla pittura tedesca del Novecento, in cui sono rilevati «I peggiori eccessi della deformazione novecentistica»: «si sono sfrenati in essa i più violenti tumulti psicologici cui potesse dar luogo un soggettivismo esacerbato, continuamente sospinto agli estremi da una precisa volontà sovvertitrice».²⁶⁵ Anche gli artisti francesi

²⁶⁴ U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit. Si ricordi la conclusione del *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* di Longhi: «...un artista è sempre responsabile anche dei suoi postumi laudatori e seguaci. Non si intenderebbe altrimenti perché sui mantelloni azzurri del Tiepolo possano scorgersi, a occhio nudo, salire in fila indiana le blatte di Barabino, di Bianchi, di Morelli, di Maccari, di Favretto, di Tito e sorvolare, basse, le mosche cocchiere dei Molmenti, Ricci, Oietti e cioè il punctum dolens della critica ufficiosa negli ultimi cinquant'anni» (R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* [1946], in Idem, *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 3-63, in partic. pp. 38-39). Ma si veda anche, per confronto, A. SOFFICI, *Arte e critici italiani in un libro straniero* [1912], in Idem, *Scoperte e massacri*, cit., pp. 366-367, ove l'autore riporta, nei panni dell'inesistente scrittore e critico russo Vassili Mäliscef, le proprie impressioni ricavate dalla visita alla Biennale di Venezia di fronte alla sezione italiana: «Con che criterio e con che aggettivi, giudicare e qualificare pittori e scultori, come Aristide Sartorio, per esempio, Ettore Tito, Mancini, Innocenti, Nomellini, Mario de Maria, Laurenti; Domenico Trentacoste, Calandra, Jerace, Bistolfi, Canonica, Andreotti, eccetera – il loro nome è legione –; gente tutta [...] refrattaria a qualunque sia pur minima ispirazione artistica [...]». Sull'invenzione di Vassili Mäliscef, presunto autore di un libro altrettanto inesistente, *L'arte e la critica dell'Italia moderna*, del quale venivano persino forniti dal Soffici i dati di edizione, si veda D. RIZZI, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio russo-italiano II*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno, Università di Salerno, 2002, pp. 309-322, in partic. pp. 314-316.

²⁶⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 425. Si ricordi il riferimento alle «indecenze e spudoratezze artistiche dei tedeschi moderni» già contenuto in una lettera della Brizio ad Adolfo scritta nel 1927; per la citazione estesa si rimanda alla nota 42 del capitolo precedente. Si rimanda anche al giudizio dato da Haydn Huntley, che aveva rilevato come l'ostacolo delle direttive impositive dei regimi totalitari condizionasse la studiosa, esplicitandosi nella trattazione ingiusta di alcuni brani della pittura contemporanea, e in modo particolare dei pittori tedeschi (per la citazione del passo tratto dalla recensione dello studioso americano si rimanda alla nota 253 di questo capitolo): tuttavia, come si evince tanto dalla valutazione data dalla Brizio nella lettera personale citata poco sopra, quanto dalla sua valorizzazione di un artista come Kokoschka, sulla quale si tornerà tra breve, il giudizio complessivo da lei espresso sulla pittura tedesca contemporanea sembrerebbe in realtà determinato più da una preoccupazione morale che non da un

avevano gradualmente abbandonato le vie della tradizione e i legami con la realtà naturalistica, tuttavia «con grande libertà di spirito [...] avevano in pari tempo saputo elaborare tutt'un nuovo linguaggio figurativo coerente e ricco». Per questo la pittura francese è riconfermata sorgente ispiratrice di invenzioni stilistiche anche per gli artisti tedeschi novecenteschi come Max Liebermann (1847-1935), di cui è rimarcata l'attività critica intelligente e di buon gusto, e di grande importanza culturale per la Germania, sulla scorta dell'articolo di Guido Lodovico Luzzatto apparso su «L'Arte» nel '33.²⁶⁶ Giunto alla comprensione dell'impressionismo per gradi, passando da dipinti a sfondo umanitario a composizioni sempre più libere, in cui «il suo pennelleggiare si fa più mosso e rapido, il taglio del quadro più aperto e indefinito, gli accostamenti di colore più decisi», Liebermann gli è rimasto fedele fino alla fine della sua attività, anche quando intorno a lui il contesto pittorico stava cambiando radicalmente con l'emergere dell'espressionismo.²⁶⁷ La contrapposizione delineata tra impressionismo ed espressionismo non potrebbe essere più netta:

...mentre l'impressionismo era rivolto a cogliere il trasmutarsi delle apparenze, e della loro fuggevole mobilità faceva la propria lirica interiore, l'espressionismo si distolse dalla contemplazione del mondo esterno, spezzò i legami fra il vero naturalistico e il sentimento interiore, e sciolto da ogni vincolo imitativo, sfrenò il corso a tutti gli incubi, le visioni, le allucinate fantasie, gli arbitrii prepotenti, violenti e pervertitori di un individualismo spinto all'oltranza, che non conosce più altra legge se non quella di esacerbare all'estremo i propri impulsi soggettivi.²⁶⁸

adeguamento agli orientamenti coercitivi del governo tedesco. Si veda, per confronto, una posizione ben più "allineata" come quella dimostrata da Ugo Nebbia in giudizi complessivi come questo: «...non può essere meno degno di attenzione anche quanto, in rapporto a particolari contingenze di carattere politico e razziale, è andato accadendo in Germania, attraverso una non meno decisa epurazione e trasformazione di quanto pareva rappresentare comunque concetti od atteggiamenti deleteri per lo spirito nazionale. Quanto la stessa rivoluzione fascista sta attuando per chiarire e risanare, attraverso una sempre più cosciente esaltazione di certe nostre caratteristiche, talune zone dell'arte vivente, e per meglio mettere questa a contatto con la nostra vita e con la stessa sua ragione d'essere, è fuor di dubbio che deve far sentire le sue conseguenze, non solo sui concetti a cui l'arte deve ispirarsi, ma anche sulle sue forme e sulle sue espressioni» (U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, cit., pp. 214-215).

²⁶⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 428; G. L. LUZZATTO, *Gli scritti d'arte di Max Liebermann*, cit.

²⁶⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 428.

²⁶⁸ *Ibidem*.

Nella considerazione delle singole personalità, tuttavia, i giudizi appaiono talvolta limitativi, ma mai del tutto stroncanti come ci si potrebbe aspettare date simili premesse.²⁶⁹ È ancora una volta un'ultima sincerità di adesione al proprio mondo interiore a porre sul piano della vera arte la personalità di Oskar Kokoschka (1886-1980): «Tutti gli altri espressionisti, al suo confronto, scoprono il lato falso, voluto e arbitrario dei loro procedimenti di deformazione; per Kokoschka esso appare invece processo necessario, conseguenza del suo sforzo di render in tutta la loro immediatezza irriflessa i movimenti subitanei di una sensibilità che scatta, esagera e travisa ogni sensazione».²⁷⁰ L'artista era stato presentato ai lettori de «L'Arte» ancora dal Luzzatto, in un articolo pubblicato nel '31, ove si ritrova, a motivarne l'apprezzamento complessivo, la medesima ragione di fondo («La sua deformazione è quindi un mezzo per rendere l'espressione integrale della fantasia; è una ragione di vita e di creazione»)²⁷¹ Si noti, poi, che due delle tre illustrazioni di dipinti di Kokoschka prescelte dalla Brizio appaiono anche in questo articolo: si tratta del *Ritratto del Dottor Schwarzwald* e di un paesaggio, *Costantinopoli*, entrambi (come del resto il terzo dipinto riprodotto, intitolato *Africa*) allora parte della collezione Cassirer.²⁷² È un ulteriore dato che conferma come «L'Arte» di questi primi anni Trenta, rinnovata grazie alla condirezione di Lionello, avesse rappresentato per la Brizio tanto un serbatoio di informazioni e un crocevia di rapporti – specie in virtù del ruolo di redattrice che allora deteneva – quanto una continua sollecitazione al confronto col mondo moderno e al vaglio critico delle sue molteplici espressioni. Così come altre scelte compiute dalla studiosa nel redigere il suo volume, anche la valorizzazione di Kokoschka – palese fin dal primo impatto col testo, se le tre figure riservate alle sue opere si trovano in un capitolo che presenta in totale soltanto sei immagini – poteva dunque nascere dal terreno comune di una sensibilità e di preferenze in qualche modo condivise; di certo comunque manteneva tutta la sua rischiosità, perché non bisogna dimenticare l'artista era in quel momento marchiato

²⁶⁹ Il primo pittore considerato espressionista anche nelle storie dell'arte tedesca è il norvegese Edward Munch (1863-1944): delle sue opere la Brizio evidenzia le contaminazioni letterarie, la semplificazione decorativa e i rimandi al lato più visionario dei dipinti di Van Gogh. Le figure del gruppo “Die Brücke” di Dresda (gli «“Espressionisti” per antonomasia») segnalate come maggiormente degne di nota sono Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) e Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), «che diedero alle loro raffigurazioni un taglio largo, con mire costruttive, attraverso zone piatte di colore, estremamente semplificate nei passaggi, violente nei toni e negli accostamenti» (Ivi, pp. 428-429).

²⁷⁰ Ivi, p. 432.

²⁷¹ G. L. LUZZATTO, *Oskar Kokoschka*, cit., p. 146.

²⁷² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 429-431; G. L. LUZZATTO, *Oskar Kokoschka*, cit., pp. 149 e 155.

come “degenerato” dalla cultura tedesca ufficiale.²⁷³ Il dato di cronaca, che la Brizio peraltro lascia trasparire tra le righe, adombrando senza nominarla l’arte di regime della Germania nazista, non fa da deterrente a un giudizio complessivamente positivo, che pare insieme «un atto di libertà e di liberazione di molto eccedente i limiti di un semplice studio di storia dell’arte»:

I recenti mutamenti sopravvenuti nella pittura tedesca hanno relegato nell’ombra l’opera di Kokoschka, la quale tuttavia, guardata nel suo complesso, appare veramente come la espressione tumultuosa, ma coerente e necessaria, piena, di un temperamento pittorico ricco e creativo, d’una vena abbondante e geniale.²⁷⁴

Se nella pittura degli espressionisti, come in quella di Kokoschka – che pure non fu mai realmente parte di un gruppo espressionista determinato – vige il principio della deformazione delle immagini fisiche, i pittori astrattisti del gruppo “Blaue Reiter” si spingono oltre, abolendo ogni richiamo a oggetti reali, «con ciò pretendendo di esprimere più compiutamente e più liberamente [...] i moti del loro animo, come puro ritmo, pura lirica. Ma fatalmente il loro sforzo va a finire nella creazione decorativa elementare».²⁷⁵

²⁷³ Un indizio dell’attenzione che anche Lionello aveva rivolto all’artista si ha in L. VENTURI, *Problemi d’arte*, cit., p. 93: «Tanto maggiore poi è stato il mio stupore, quando ho saputo che il professore di pittura all’accademia di Dresda, che risponde al nome di Oskar Kokoschka, col permesso del governo sassone è andato a Parigi a migliorare il suo gusto. E difatti egli ha abbandonato certe preferenze riprovevoli, come anche all’esposizione di Venezia di quest’anno abbiamo tutti potuto constatare». Si ricordi che nel 1937, a Monaco e poi a Berlino, era stata allestita una mostra di arte qualificata come “degenerata”: si trattava, in sostanza, delle espressioni artistiche più innovative e non allineate all’arte di regime; il catalogo della mostra, pressoché introvabile, è stato ristampato in *“Degenerate Art”. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, catalogo della mostra, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1991, come ci informa Salvagnini (S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, cit., p. 85). Sulla mostra e, più in generale, sulla situazione artistica della Germania sotto il nazismo, ben più gravemente e rigidamente controllata di quella dell’Italia fascista, si veda anche G. L. LUZZATTO, *Gli artisti moderni in Germania*, cit. e A. MARAINI, *L’arte moderna tedesca*, in «Il Popolo d’Italia», 11 agosto 1937, p. 3, con opposte posizioni (il primo parla di «persecuzione»; il secondo, citando Hitler, di «ripulitura dell’arte», e facendo un parallelo con l’Italia, commenta: «...la nostra azione si è svolta sempre secondo la stessa volontà di potenziamento nazionale avverso ad ogni internazionalismo, e di ritorno alla natura e al soggetto, al senso della sanità e della bellezza. Chè se non si è creduto necessario spingere tale azione verso misure radicali e imperative, e perché fortunatamente da noi non si è mai giunti agli eccessi delle brutture moderne cacciate fuor dei musei tedeschi, né quindi sarebbe stata giustificata una reazione altrettanto violenta»); G. PISCHEL, *La persecuzione nazista dell’arte degenerata*, in «Notizie Olivetti», 1963, 79, pp. 43-56; G. VIGTEL, *From New Objectivity to Nazi Order*, in *Art in Berlin 1815-1989*, catalogo della mostra, Atlanta, High Museum of Art, 1989, pp. 91-98; infine J. PETROPOULOS, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

²⁷⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 432. Così Eugenio Battisti: «Certo, l’Utet ebbe un bel coraggio a pubblicare un volume in cui solo si accenna ai pittori del regime, si evita scopertamente di parlare dell’arte nazista, ed anzi si danno molteplici esempi di arte degenerata tramite Kokoschka e descrivendo puntualmente le pitture di Grosz» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 179).

²⁷⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 429 e 432.

Qui la valutazione appare (certamente a torto, come notava Giulia Veronesi) piuttosto *tranchant*: Franz Marc (1880-1916) e Kandinskij (1866-1944) «giunsero ben presto alla meccanizzazione dei loro procedimenti, creandosi una cifra»; Paul Klee (1879-1940), sebbene «più inventivo, più vario», non ha potuto comunque «sfuggire alla condanna ch'era insita nel sistema; e di quelle grandi ambizioni i risultati a noi oggi paiono povere cose».²⁷⁶

Segue una brevissima rassegna, a volo d'uccello, di nomi e correnti che hanno raggiunto fama europea: a cominciare da Vienna, dove lo *Jugendstil* è ingenerosamente dipinto, senza essere nominato, come un movimento a tutto campo nelle arti visive, «caratterizzato da un decorativismo semplice ma con inflessioni artificiali e floreali»; in questa severità valutativa (riflessa in una trattazione appena accennata e di tono sempre negativo, anche nella sezione dell'architettura), così come nella successiva e piena rivalutazione dell'esperienza "Liberty" (ma occorrerà attendere gli anni Sessanta, con l'uscita della terza edizione di *Ottocento Novecento*), la Brizio "è ben figlia del secolo", del proprio tempo.²⁷⁷

Connessa alla svalutazione dello «stile floreale» è la recisa condanna della figura di Klimt (1862-1918), la cui pittura è in tal modo descritta e nel contempo giudicata: «così celebrata ai suoi tempi e così ambigua e falsa per la nostra sensibilità, ricercatrice di cadenze ritmiche, al servizio di un simbolismo morbido e allusivo».²⁷⁸ Già in precedenza la studiosa aveva affermato la responsabilità delle Biennali di Venezia nelle derive del gusto italiano dei primi decenni del Novecento, che avevano determinato la "fama ingiustificata" di alcuni artisti tra cui figurava anche il nome di Klimt:

È bensì vero che in tanta avidità di conoscere e di assimilare, gli equivoci furono molti e più degli autentici furono ammirati spesso dei falsi profeti: le Biennali Veneziane hanno avuto molta

²⁷⁶ Ivi, p. 433; si veda anche G. VERONESI, *800 e 900*, cit.: «l'aver dedicato diverse pagine e diverse illustrazioni a pittori di discutibile importanza e soltanto poche righe in giudizio negativo a Paul Klee ed a Kandinsky è, a nostro avviso, criticamente un errore in rapporto alla storia della nuova arte europea».

È fatto poi cenno ad altri artisti che hanno seguito un percorso personale: Carl Hofer (1878-1955), la cui produzione espressionista è giudicata come «un prodotto artificioso, di dubbio sapore» (il rimando è all'illustrazione di una sua stampa raffigurante *Figure femminili*); Max Beckmann (1884-1950), «un osservatore crudo, sommario, talvolta volgare, sempre però coerente con sé stesso», mostrato in figura da un *Autoritratto*; infine George Grosz (1893-1959), che maggiormente volge a un descrittivismo, sempre però insistendo con freddezza su aspetti di perversione e oscenità (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 433-434); le illustrazioni delle due stampe (*Figure femminili* di Hofer e l'*Autoritratto* di Beckmann) comparivano anche rispettivamente all'apertura e alla chiusura del capitolo che il Meier-Graefe aveva dedicato ai due artisti nella sua *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (vedi J. MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, cit., vol. III, pp. 672 e 682).

²⁷⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 434-435; per la fortuna dello "Stile Liberty" e per la sua trattazione nella terza edizione di *Ottocento Novecento* si rimanda al par. 3.4.

²⁷⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 435.

responsabilità nella fama che si creò allora intorno ai nomi di Lenbach, Zorn, Sorolla, Zuloaga, Klimt, Stuck, Mestrovic e altri.²⁷⁹

La sentenza moraleggiante, analoga a quelle che avevano colpito anche le opere di Toulouse-Lautrec o la pittura espressionista, dovrà anch'essa attendere del tempo per essere rettificata dalla stessa autrice.²⁸⁰

Tra gli altri, rapidissimi accenni notiamo qui il rilevamento delle «minuziose grettezze» della pittura ufficiale della Russia bolscevica e la stima per i risultati della pittura in Belgio e in Olanda, «Più inquieta, più ricercatrice, e molto feconda»: il riferimento in particolare è a James Ensor (1860-1949), già degnato di una certa attenzione, «inventore di fantasie strane e grottesche, di mascherate talvolta macabre, ma anche pittore delicato di interni».²⁸¹ Si conclude così la disamina della storia della pittura europea, con affermazioni che ribadiscono quale sia la via maestra dell'arte moderna, a dispetto di ogni intorbidamento psicologico e di ogni accademismo risorgente:

Oggi è diffusa ovunque la tendenza a rinnegare gli eccessi della deformazione novecentistica; e in tale reazione i più bersagliati sono gli aspetti ch'essa ha assunti presso i pittori tedeschi; – e giustamente, poiché spesso in essi è rimasta torbida materia psicologica. Esiste in questa reazione un pericolo di ritorno all'accademia; e tuttavia, la rivoluzione che ha le sue prime, lontane radici nel romanticismo ottocentesco non ha ancora concluso il suo ciclo.²⁸²

Uno spazio ben minore è riservato dalla Brizio all'analisi degli sviluppi della scultura e dell'architettura dal periodo romantico ai primi decenni del Novecento. Forse gravavano su questa scelta tanto una concezione dell'arte che tendeva venturianamente a porre l'attenzione soprattutto sulla pittura quanto il giudizio negativo che lo stesso Lionello aveva espresso, già in un articolo edito nel '33, circa la produzione scultorea e le creazioni

²⁷⁹ Ivi, pp. 424-415.

²⁸⁰ Si veda M. FERRETTI, *Premessa. Un «archivio di cognizioni» visive*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009, pp. VII-XXXVIII, in partic. pp. VII-VIII; vi si rileva che Klimt aveva già avuto in Italia notevole fortuna, a partire dalla medaglia che gli era stata conferita a Roma nel 1908. Solo nell'edizione del '62, come si vedrà, la Brizio modificherà il proprio giudizio su Klimt (si rimanda al par. 3.4).

²⁸¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 435. Si ricordano anche la citazione del gruppo “Rytm” di Varsavia e, tra gli artisti belgi e olandesi, di Eugène Laermans (1864-1940) e Toorop (1858-1928); nell'indice dei nomi (Ivi, p. 570) la Brizio ha associato a Toorop il nome Charley, confondendo la pittrice anch'essa olandese con il pittore Jan Toorop: che proprio a quest'ultimo volesse fare riferimento è confermato dalla rapida nota presente nel testo, nella quale i termini sono di genere maschile («Toorop, anch'egli angoloso e legnoso, ma più vitale e volontario»).

²⁸² Ivi, p. 436.

architettoniche ottocentesche;²⁸³ ad ogni modo non bisogna dimenticare che la sola presenza, in una storia dell'arte dedicata all'Ottocento e al Novecento, di una panoramica pur sintetica della produzione scultorea e architettonica, è cosa già di per sé non scontata a questa data, specie nel contesto italiano.²⁸⁴

Riguardo a queste parti, dunque, si procederà per accenni sintetici, accentuando l'essenzialità del vaglio messo in atto dalla Brizio stessa.

Non sorprende, nel primo capitolo della sezione "scultura", dedicato alle reazioni al neoclassicismo, la contrapposizione tra le prove italiane e quelle francesi; una differenza analoga a quella che, in pittura, corre tra un Delacroix e un Hayez o un Minardi, è presentata tra l'opera di Lorenzo Bartolini e quella di François Rude: «Egli ha il dono del gesto, della posa perfettamente aderente all'idea, della composizione che ritiene in sé e fa risonare amplificata la commozione creatrice»; così, di lui sono valorizzate tanto le sculture di piccole dimensioni quanto la produzione monumentale, come il grande bassorilievo de *La Marseillaise* scolpito per l'Arc de l'Étoile, perché «Per ogni soggetto Rude sa trovare la nota efficace, [...] con una concezione originale e intimamente poetica».²⁸⁵ Vera poesia costantemente raggiunta, dunque: è questa la ragione di fondo che motiva l'ampio spazio dato allo scultore, le ben quattro illustrazioni a lui riservate e il susseguirsi, che diremmo esagerato, di lodi a lui tributate. Ed è questo ciò che anche porta, come altrove, a distinguere tra tutti il "vero artista": nessuno degli altri scultori romantici ha «la sua calda ricchezza umana e il suo vigore di stile».²⁸⁶ La Francia continua a essere additata come la patria del rinnovamento, la culla dell'arte moderna: e a ben guardare, nell'impostazione di questo capitolo come del successivo la Brizio segue con grande

²⁸³ L. VENTURI, *Per la nuova architettura*, in «Casa Bella», VI, 1933-XI, 1, pp. 2-3, in partic. p. 3: «Nel secolo XIX l'arte ha brillato in molte pitture, in alcune sculture, in nessuna architettura». Il concetto era ripreso anche la prefazione ai *Pittori moderni*; dopo aver constatato l'eccellenza dei pittori ottocenteschi che aveva scelto di trattare, il Venturi affermava: «Nulla di simile è possibile di rintracciare né nella scultura né nell'architettura del secolo XIX», per poi notare come la pittura ottocentesca fosse stata «ostacolata dalla mancanza di un appoggio a un'architettura contemporanea, che fosse realmente arte, e anche da alcune pretese deviatrici della scultura» (L. VENTURI, *Prefazione*, in Idem, *Pittori moderni*, cit., p. 5).

²⁸⁴ Si rimanda in particolare alla nota 25 di questo capitolo.

²⁸⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 439-450, in partic. pp. 444 e 448; il rilievo è riprodotto a p. 445.

²⁸⁶ Ivi, pp. 450-452; tra gli italiani è invece al Marochetti che dovrebbe essere attribuito un posto maggiore di quello che normalmente gli è assegnato, anche rispetto ai più noti Duprè, Monteverde e Vela, per le sue «virtù di proporzione e di pacato e largo movimento»; guarda caso l'artista ha avuto una formazione e un'attività sostanzialmente francesi.

fedeltà la matrice della francesissima *Histoire de l'Art* diretta dal Michel, fin nella scelta delle illustrazioni.²⁸⁷

Così non meraviglia che anche l'evoluzione della scultura europea dopo la metà del secolo verso una modellazione più irregolare e vibrante, che porta ad effetti di tipo pittorico, sia ricondotta alle figure di due francesi, Carpeaux e Rodin, accomunabili per tale simile indirizzamento pur se «disuguali di potenza e di statura». È dedicato a loro il secondo capitolo di questa sezione: qui il vaglio critico viene esercitato per distinguere, nella produzione dei due artisti, gli apici di espressività dalle opere meno riuscite. Di entrambi sono assai maggiormente apprezzate – come nel caso degli artisti neoclassici – le prove più libere e disimpegnate, nelle quali l'estro personale può dispiegarsi senza ostacoli, rispetto a quelle ufficiali e celebrative, e anche in queste sono rilevati gli aspetti di maggiore vitalità o liricità, una volta di più scendendo nel dettaglio di un analitico distinguo tra poesia e non poesia: il gruppo de *La danza* di Carpeaux, scolpito per la facciata dell'Opéra, «è discutibile dal lato compositivo, ma è mirabilmente fresco nel modellato»; il gruppo dei *Borghesi di Calais* di Rodin «è fortemente espressivo, ma caotico, scucito», perché «L'oltranza volontaria di Rodin spezza ogni sua opera in un tumultuare di particolari ad uno ad uno straordinariamente suggestivi ed intensi ma slegati»; tanto più riusciti sono quindi i frammenti e i ritratti «mirabili per intensità di vita e d'espressione».²⁸⁸ Quello che blocca lo scultore, che pure è «pieno di foga e di abbondanza, capace di piglio drammatico, della grande frase retorica, robusto, sicuro, prodigiosamente abile, fecondissimo d'invenzioni», sono le sue velleità contenutistiche e le sue ambizioni di grandiosità; il termine di paragone positivo sono, come sempre, gli impressionisti: «Sì è che, a differenza degli impressionisti, artisti di spontaneità e immediatezza, primitivi nel significato che a questa parola tende a dare la critica moderna, Rodin ha aspirazioni ambiziose e tormenti intellettuali».²⁸⁹

Anche Medardo Rosso, uno dei pochi che hanno saputo cogliere le intime qualità di stile di Rodin, è paragonato con gli impressionisti, cui è visto vicino non solo per l'interpretazione

²⁸⁷ Si veda, in particolare, la trattazione di Rude e Carpeaux, e la scelta delle relative immagini: di Rude, oltre a *La Marseillaise* (e si noti che i versi di Hugo citati dall'autore a commento di quest'opera sono puntualmente riproposti dalla Brizio) il *Giovane pescatore napoletano* e il *Mercurio che si allaccia il calzare*; di Carpeaux *La danza* e *Mademoiselle Fiocre*, tutte opere conservate allora al Louvre e adesso al Museo d'Orsay (A. MICHEL, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, cit., vol. I, pp. 68-74; vol. II, pp. 519-522; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 441-450 e 456-457).

²⁸⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 457 e 460-461; della prima opera è illustrato, a p. 454, un calco conservato al Louvre, mentre il gruppo scultoreo di Rodin è mostrato a p. 458; non se ne specifica la collocazione, per cui risulta difficile stabilire di quale versione si tratti.

²⁸⁹ Ivi, pp. 459-460. Limpida l'allusione a L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, cit.

pittorica, ma anche per la scelta stessa dei soggetti, che «nascono da impressioni fuggevoli, da un attimo di vita colto con immediatezza». L'artista, nonostante il raggio più limitato della sua arte, appare degno di essere nominato tra i più rappresentativi scultori d'Europa; eppure in Italia la sua arte è rimasta a lungo incompresa, almeno fino alla rivalutazione compiuta da Ardengo Soffici nel 1909.²⁹⁰

Piuttosto rapida la rassegna delle «Tendenze varie della scultura europea in periodo di “verismo” ed “impressionismo”» compiuta nel terzo capitolo, forse perché si tratta di espressioni che, nel giudizio dell'autrice, tendono a rimanere alla superficie, fermandosi a un verismo per lo più contenutistico o ad un impressionismo esteriore. Se in Italia, come sempre, anche i risultati più riusciti di un Adriano Cecioni, di un Giuseppe Grandi o di un Vincenzo Gemito sono paradossalmente le sculture minori, i bozzetti, le terracotte, più vibranti, pittorici, spontanei delle sculture ufficiali,²⁹¹ nel mondo tedesco con Adolf von Hildebrand si afferma la tendenza a «una stilizzazione astratta e severa»; «Come tanto spesso, l'apporto tedesco si rivela di carattere più teorico che artistico»: la Brizio sottolinea a questo proposito – e la menzione ci pare degna di nota – che Hildebrand ha avuto una parte preponderante nell'elaborazione della “teoria della pura visibilità”, «teoria ch'ebbe una ripercussione larghissima sugli studi d'arte nel primo quarto del 900 e ne determinò alcuni degli aspetti più vivi e caratteristici».²⁹²

Il punto vivo a cui guardare resta, anche per la scultura, la Francia:

Ancora una volta le espressioni più vitali dell'arte contemporanea escono da quel gran crogiuolo, agitato e fecondo, che fu per oltre un secolo Parigi: Renoir, Maillol, e dopo di loro «fauves» e cubisti, divengono modelli, da cui artisti di tutta Europa traggono spunti e ispirazione.²⁹³

È così introdotto, nelle sue linee essenziali, l'ultimo capitolo di questa parte dedicata alla scultura. La «rinascita del senso plastico» viene individuata come tendenza generale nella scultura europea sullo scorcio del secolo: la figura emblematica di tale tendenza, che non rappresenta un rinnegamento dell'esperienza impressionista, ma ne è «la solidificazione generosa, più calma e più grandiosa», è quella di Renoir (1841-1919), coi suoi nudi

²⁹⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 462; sulla rivalutazione di Medardo Rosso da parte di Soffici si veda P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, cit., pp. 197-198 e 216-218; qualche accenno anche in R. LONGHI, *L'Impressionismo e il gusto degli Italiani*, cit.

²⁹¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 464 e 466-468.

²⁹² Ivi, pp. 470-472.

²⁹³ Ivi, p. 473.

femminili nei quali «ritorna il senso della massa, del peso, della sostanza greve: che tuttavia non si raggela in una definizione formale astratta e tipica, ma vive nell'atmosfera e ne beve la luce, dilatandosi in vibrazioni sensibili e mobili come la commozione ancor tutta calda e viva e individuale del modellatore».²⁹⁴

La vena più interessante della scultura contemporanea si palesa nella tensione a liberare l'immagine dall'asservimento alla rappresentazione per renderne la «più verace essenza plastica»: è avviato su questa strada soprattutto Aristide Maillol (1861-1944), il più guardato e seguito tra gli scultori francesi contemporanei.²⁹⁵ La perentorietà di questo giudizio è forse da mettere in relazione alle affermazioni di Lionello presentate nel contesto di un articolo su Arturo Martini, pubblicato nel '30:

Difficile immaginare uno scultore d'oggi senza riferirlo al Maillol. A parte infatti la diversa altezza artistica, Maillol ha assunto per il gusto della scultura odierna il posto, a un di presso, che per la pittura ha assunto Cézanne. Il senso del volume, quasi scomparso nell'arte di Medardo Rosso e di Rodin, fu restaurato dal Maillol.²⁹⁶

Non è un caso, dunque, se la sezione dedicata alla scultura moderna si apre, nel testo della Brizio, proprio con l'immagine di un nudo di Maillol, appartenente alla collezione di Oskar Reinhart a Winterthur (come la *Donna che lava* di Renoir, anch'essa riprodotta a tutta pagina): perché nei nudi di Maillol si evidenzia «un'armonia nuova, nata non secondo le proporzioni dei canoni formali di bellezza idealizzata, ma dal primo spontaneo configurarsi di masse, da una materia viva».²⁹⁷

Dopo una rassegna di scultori che hanno seguito l'esempio di Maillol,²⁹⁸ si passa a considerare le espressioni «estremiste» dell'arte contemporanea, legate alle avanguardie:

²⁹⁴ Ivi, p. 475. Come per la pittura, in questa ultima parte si segnaleranno gli estremi dei principali scultori trattati.

²⁹⁵ Ivi, pp. 476-477.

²⁹⁶ L. VENTURI, *Arturo Martini*, cit., p. 561; si noti come appaia piuttosto forzata, ed espressiva delle consuete schematizzazioni venturiane, l'asserzione che il senso del volume fosse «quasi scomparso» nella scultura di Rodin. Si veda in proposito anche L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, cit., p. 102. Si ricordi che invece, nel trattare Renoir, Lionello non aveva fatto alcun accenno alla sua produzione scultorea (Idem, *Renoir*, cit.).

²⁹⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 479-480. Per la foto del *Nudo* di Maillol si veda Ivi, p. 438; per quella della *Donna che lava* di Renoir invece Ivi, p. 474. Le due sculture sono tuttora parte della Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' a Winterthur (si veda *Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' Winterthur. Complete catalogue*, edited by M. Reinhard-Felice for the Swiss Federal Office for Culture and in association with the Swiss Institute for Art Research – Zurich, Schwabe-Basle-London, Paul Holberton, 2005, pp. 608-610, n. 180; pp. 622-625, n. 187).

²⁹⁸ Si tratta di alcuni scultori tedeschi, come Georg Kolbe (1877-1947), con le sue «variazioni su temi di figure isolate, bronzi o crete, realizzati nel loro scatto o nella loro posa con continui, vibranti passaggi di luci

sono passate in rassegna le sculture *fauves* e cubiste di Matisse, Derain, Picasso, e poi si accenna a Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), Henri Laurens (1885-1954) e Jacques Lipschitz (1891-1973); variazioni diverse di «certi moduli allungati di teste assai comuni nella scultura francese intorno al 1912-1922 all'incirca» presentano le sculture di Laurens come quelle di Modigliani, di Lehmbruck, di Derain, fino a Brancusi (1876-1957), «le cui teste sghusciate a uovo, [...] fredde e polite in una materia preziosa, volgono all'oggetto decorativo».²⁹⁹ Vengono presentati come scultori che inclinano verso la decorazione anche Hans Arp (1887-1966) e Alberto Giacometti (1901-1966): di entrambi l'attività più nota e l'affermazione in Italia, sono, ad ogni modo, ben posteriori.³⁰⁰ È invece "l'accademico dei nuovi schemi" il russo Archipenko (1887-1964), la cui produzione rappresenta come «un trattato figurato delle maniere più avanzate che successivamente si sono avvicinate alla testa della scuola di Parigi».³⁰¹ La posizione dichiaratamente filofrancese della Brizio emerge già di per sé chiara da queste pagine come dalla struttura complessiva del volume, ma è ancora una volta una voce "ufficiale" come quella di Ugo Ojetti che può farne risaltare la rilevanza rispetto a un contesto sempre più tendente all'autarchia:

La Francia, anzi Parigi, è la chiesa della sua fede. Di quei d'oltralpe esalta tutto descrivendo le bislacche invenzioni anche degl'immigrati più dimenticati, fin del rumeno Brancusi che modellava la testa umana in forma d'uovo, del russo Arcipenko, del polacco Kisling: ma in Italia ignora Libero Andreotti, e di Adolfo Wildt dà solo, di sfuggita, il nome.³⁰²

ed ombre, per modellazione di massa», e poi Haller (1880-1950) e De Fiori (1884-1945), a lui affini, e ancora Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), la cui «spiritualità dolorosa [...] consuma la forma, ne altera le proporzioni normali, l'assottiglia e l'allunga per renderla più pieghevole all'espressione di una tragica intensità interiore» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 478).

²⁹⁹ Ivi, pp. 479-480 e 482.

³⁰⁰ Si tenga presente che la fama di Arp si estende specialmente a partire dal secondo dopoguerra, e appare consacrata dalle due grandi retrospettive del '58 a New York e del '62 a Parigi: vedi *Arp*, catalogo della mostra, New York, Doubleday & Company, 1958; *Arp*, catalogo della mostra (Paris, Musée National d'Art Moderne, 21 febbraio-21 aprile 1962), Paris, R. Girard et Cie., [1962]; si veda anche A. FABBRI, *Per una fortuna di Alberto Giacometti in Italia*, in *Alberto Giacometti*, catalogo a cura di C. Spadoni, Milano, Mazzotta, [2004], pp. 313-330.

³⁰¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 482.

³⁰² U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit.; in effetti Wildt è appena nominato dalla Brizio come uno dei componenti della seconda formazione del gruppo del "Novecento italiano", dunque nella sezione dedicata alla pittura (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 416). Le già intuibili ragioni di questo quasi totale silenzio circa lo scultore divengono ancora più chiare ricordando, con Mazzocca, come ne venisse percepita l'antitesi rispetto all'"impressionista" Medardo: «Wildt, nonostante gli sforzi riconciliatori di Ojetti, fu legittimamente sentito come l'anti-Medardo Rosso [...]» (F. MAZZOCCA, *L'"ascesi del mestiere" in Wildt e Casorati*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, cit., pp. 18-21, in partic. p. 18); per quanto riguarda gli «sforzi riconciliatori di Ojetti» si veda U. OJETTI, *Lo scultore Adolfo Wildt*, in «Dedalo», VII, 1926-1927, 2, pp. 442-466, in partic. p. 443: «Wildt è rimasto più impressionista di quel che si crede, e di quello che egli stesso crede. [...] La verità è che a rinnegare nettamente la scultura di Medardo Rosso, la

In realtà, a ben vedere, sono solo i rappresentanti delle tendenze italiane più ufficiali e accademiche ad essere meno considerati o addirittura non citati, e non gli artisti italiani in quanto tali. Il capitolo si chiude infatti con una panoramica tutta italiana. All'atteggiamento di «sfinito ed esteriore romanticismo e di ridondante illustrazione» di fine secolo, evidente tanto nell'opera di un Leonardo Bistolfi (1859-1933) quanto nella scultura decorativa ufficiale (Gaetano Prevati è ingenerosamente citato come parallelo pittorico di queste tendenze), si è opposto il futurismo, che «intendeva richiamare violentemente le arti figurative al senso del volume, alla solidificazione delle masse proiettate nello spazio con simultaneità dinamica».³⁰³

In seguito «I migliori fra gli ex-futuristi [...] tentarono di ricostituire una scultura figurata “inserendo un mito” nella pura visibilità e studiando i primitivi», e dando così vita al gruppo dei “Valori Plastici”: già in questo passo, che introduce all'esame di Arturo Martini (1889-1947), si fa palese la ripresa dell'articolo venturiano sullo scultore.³⁰⁴ Dal Venturi pare mutuato anche l'accento sul «tono fantasioso di narrazione e di leggenda» delle sculture martiniane, rivissuto però e declinato in un ritratto tutto personale dell'artista e

scultura cioè degl'impressionisti lombardi, Adolfo Wildt che è un galantuomo scrupoloso, sarebbe andato contro, non dico i suoi genitori, ma almeno i suoi primi educatori».

Nel catalogo della Biennale del 1934 conservato presso il Fondo Brizio librario, in una delle pagine dedicate alla mostra retrospettiva di Libero Andreotti curata da Ugo Ojetti, si trova questa annotazione della Brizio a lapis: «Accademico. Abile, di una certa sensibilità culturale, ma puramente accademico. Eclettico» (*XIX^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cit., p. 165).

³⁰³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 484-485; è riprodotta nel testo, a p. 483, la scultura di Boccioni dal titolo *Muscoli* (o *Sintesi del dinamismo umano*), distrutta (si veda M. CALVESI e E. COEN, *Boccioni*, Milano, Electa, 1983, pp. 464-465, n. 855).

Si ricordi la stroncatura di Bistolfi compiuta dal Soffici in *Scoperte e massacri*, che la Brizio, com'è noto, conosceva bene: «La sua tecnica arzigogolata, filacciosa, titubante, è un giuoco losco per far parere incantevoli e nuove le più triviali fantasime e far credere sapienza l'ignoranza dissimulata di ogni forma di verità e di bellezza» (A. SOFFICI, *Scoperte e massacri*, cit., p. 343). Più asettica, invece, l'inquadratura dello scultore che la Brizio presenta nella voce a lui dedicata all'interno del *Grande Dizionario Enciclopedico U.T.E.T.*, a conferma, per contrasto, della natura critica e non meramente nozionistica di *Ottocento Novecento* (vedi A. M. BRIZIO, *Bistolfi Leonardo*, ad vocem, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. II, Torino, U.T.E.T., 1934-XII, pp. 365-366, in partic. p. 366: «Sebbene scolaro dell'Argenti, egli a Milano studiò soprattutto E. Grandi e T. Cremona, foggiandosi quella particolare mentalità romantica di fine secolo. Le sue sculture tendono in genere ad un accentuato simbolismo: ad esprimere concetti nobili, attraverso forme che risentono del gusto floreale proprio della fine dell'800»).

³⁰⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 485; la citazione è infatti praticamente letterale: si veda per confronto L. VENTURI, *Arturo Martini*, cit., p. 562: «E ora pensate ad Arturo Martini [...] in rapporto d'ideali con i “Valori Plastici”, cioè con quel gruppo di ex-futuristi che tentavano di ricostruire, inserendo un “mito” nella pura visibilità e studiando i nostri maestri primitivi». All'inizio dell'articolo era presente una rapida rassegna di studiosi e artisti che avevano scritto in toni positivi su Arturo Martini: Carlo Carrà, Ugo Ojetti, Cipriano Efisio Oppo, Alberto Savinio, Roberto Longhi, Italo Tadolato, Emilio Zanzi, Marziano Bernardi. Sulla fortuna dello scultore trevigiano si veda *Arturo Martini. Vita, opere, fortuna critica*, a cura di G. Vianello, in *Arturo Martini. Da “Valori Plastici” agli anni estremi*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e M. Quesada, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1989, pp. 147-181, e M. VIANELLO, *La riscoperta critica di Arturo Martini. Un'ipotesi di percorso*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani, Ginevra-Milano, Skira, 2006, pp. 269-272.

delle sue opere; di queste, talune sono fotografate con un'aderenza che non nasconde un vivo coinvolgimento.³⁰⁵ Della produzione di Martini, ben illustrata anche grazie all'ausilio di quattro figure, è sottolineato poi il grandissimo influsso sulla scultura italiana contemporanea, che ha preso in gran parte a «martineggiare»: «Ma quasi a sconfessare e disorientare i suoi seguaci, ecco Martini sorprenderli con una camaleontica mutevolezza d'espressioni». Il riferimento è, in particolare, all'enorme *Busto dell'attore Viani* che era stato esposto all'ultima Biennale di Venezia, visitata dalla Brizio, e colpisce l'accento critico della sua notazione finale: «Ma questo perpetuo gioco non giova all'arte di Martini e finisce col lasciarci perplessi e pensosi sui moventi intimi che la determinano».³⁰⁶

Tra gli scultori che sono stati influenzati da Martini Marino Marini (1901-1980) è individuato in un fulmineo cenno come «uno dei più discreti e personali»; mentre tra i giovani sono segnalati Francesco Messina (1900-1995), «ritrattista efficacissimo [...], capace di cogliere il tratto essenziale, il più individuale di una fisionomia, e da quello sviluppare tutta la modellazione» (è riprodotta *Bianca* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma), e Giacomo Manzù (1908-1991), ricollegato all'«impressionismo plastico» di Medardo Rosso, del quale mostra una simile «inflexione sentimentale e intima, velatamente sensuale»: la scultura illustrata, *La Susanna*, è del 1937.³⁰⁷

³⁰⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 487. Si legga, ad esempio, questo passo: «Il dolore della *Madre folle* svapora nell'èmpito del passo, nel gesto leggero del braccio levato estremamente sottile, nel bellissimo moto in avanti di tutta la massa inferiore, mentre l'assurda piccolezza del bambino fasciato dà un tono d'incredibilità a tutta l'apparizione; la gioia della *Sposa felice* soffia nei suoi panni e li gonfia e sparpaglia sì che l'immagine pare veleggi pazzarella senza toccar terra».

³⁰⁶ Ivi, pp. 490 e 492; alle pp. 486-489 sono riprodotti il *Ragazzo seduto* e il gruppo della *Maternità*, già allora di proprietà del Museo Civico di Torino, oggi esposte presso la torinese Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea; *Il centometrista* della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia e il *Tobiolo* allora indicato di proprietà Ottolenghi-Wedekind, di recente segnalato ancora presso la collezione Ottolenghi ad Acqui Terme (G. VINELLO, N. STRINGA e C. GIAN FERRARI, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1998, p. 181, n. 271; p. 192, n. 284; p. 259, n. 385; p. 274, n. 410; la *Maternità* è segnalata come dono fatto da Lionello Venturi al Museo Civico di Torino nel 1932, ed è perciò chiamata *Maternità "Venturi"*). Per il *Busto di Viani* di Martini si veda *XXI^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Carlo Ferrari, 1938-XVI, p. 178 (una copia del catalogo è conservata presso FBL Milano).

³⁰⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 492; le immagini sono riprodotte rispettivamente alle pp. 490 e 491; *La Susanna* si trova dal 1938 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. In bibliografia la Brizio inserisce l'articolo su Manzù di Lamberto Vitali, pubblicato nel '38 su «Emporium», ove similmente si parlava del «rossismo di Manzù», del suo «ritorno all'impressionismo plastico»: «e questo – specie per un lombardo – vuol dire porsi daccapo i problemi che sono stati di Rosso» (L. VITALI, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in «Emporium», XLIV, 1938-XVI, 5, pp. 243-254, in partic. p. 244; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 556). È anche citata, nella bibliografia di *Ottocento Novecento*, la monografia dello stesso Vitali su Marino Marini, edita nel '37 come parte della collana «Arte moderna italiana» diretta da Scheiwiller; nel frontespizio la curiosa dedica «A A. M. Brizio/ il colpevolissimo Vitali» (L. VITALI, *Marino Marini*, Milano, Hoepli, 1937-XV; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 556).

«Tristi furono le sorti dell'architettura per tutto l'800». La radicalità di questa valutazione, posta ad apertura della sezione dedicata all'architettura otto e novecentesca, motiva la sinteticità della panoramica che ripercorre le manifestazioni del romanticismo architettonico: una sinteticità che, come si è già osservato, interessa l'intera sezione, e che sarà poi rilevata e stigmatizzata in più di una recensione.³⁰⁸

Nell'ambito del «Gothic Revival» sono valorizzati innanzitutto i disegni e le incisioni di edifici gotici di alcuni architetti neogotici che «mostrano tanta finezza ed acutezza di disegno, che le loro riproduzioni sono opere d'arte per sé stesse»: fra questi vi è Augustus Charles Pugin, di cui sono illustrati tanto il frontespizio quanto un'incisione de *Les Antiquités Architecturales de la Normandie* – uno spazio rilevante, tenendo conto che le immagini del capitolo sono soltanto quattro –.³⁰⁹

Del francese Viollet-le-Duc sono criticati i restauri, guidati dall'idea di «un gotico irrigidito e impoverito da una interpretazione dogmatica e schematica», mentre sono segnalati da un punto di vista storico i suoi scritti teorici, «uno degli anelli [...] che saldano

³⁰⁸ Si vedano R. GIOLLI, *Disincagliare la storia dell'architettura*, in «Casabella», XI, 1939-XVII, 135, pp. 2-3 e XVIII, in partic. p. XVIII: «Se lo scrittore insiste dieci pagine su Courbet, dieci su Corot, quindici su Cézanne, lo stile si fa più aderente, indaga, va e viene, nega e conquista; arriva a possedere, criticamente. Ma se in trenta pagine va da Berlage a Sant'Elia, infilando cento o duecento artisti come potesser davvero parlare tutti insieme, con una critica che s'intona come nei cori, e non vuole che il suo capitolo sbordi dal fatto dell'arte alle discussioni sociali, raccontando un'altra cosa al posto d'indagar quella che non le è possibile indagare, bisognerà pure che il racconto si svolga in margine all'arte, come una sola cronaca delle esposizioni e delle inaugurazioni» (a proposito dell'evitare le «discussioni sociali» si rimanda, ad ogni modo, al riferimento di Argan a un'autocensura preventiva in qualche modo imposta dal clima del regime: vedi la nota 322 di questo capitolo); R. VIGHI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., in «Palladio», IV, 1940-XVIII-XIX, pp. 251-252: «Nello splendido volume sulla storia dell'arte nell'Ottocento e nel Novecento, i due capitoli dedicati all'architettura [in realtà quattro] appaiono scarni e insufficienti, in confronto alla trattazione ampia, accurata e spesso profonda di cui beneficiano le altre arti. [...] ...è proprio in questo campo che poi abbiamo dovuto notare le più gravi lacune, tali da dare alla trattazione un carattere di assoluta incompletezza» (erano poi segnalate le lacune «per sommi capi, nella speranza di vederle colmate in un'edizione successiva»), e G. HAYDN HUNTLEY, recensione a A. M. BRIZIO, cit., pp. 94-95: «It is a curious commentary on the nineteenth century that so much of our present interest should be directed to its painting and so little to its architecture. In this, Miss Brizio is most modern: the proportion of pages allotted to painting and to architecture is roughly thirty to one for the period between 1825 and 1900. It is a curious commentary because most Europeans still live amidst buildings of that period. [...] The chapters on architecture are superficial and offer nothing new». Nel Fondo Brizio milanese si conserva una lettera di Haydn Huntley (1905-2001), professore di Storia dell'arte all'Università di Chicago, indirizzata alla Brizio e datata 1941, nella quale lo studioso chiariva le proprie prese di posizione in relazione allo stato degli studi oltre che ai propri interessi scientifici particolari: «As a matter of fact, I esteem your book highly, and realize very clearly that most of the failings or short-comings which I pointed out are inevitable in any study of the XIXth century. Primary studies analyzing the architecture and sculpture still have to be done. It happens that my chief interests at the present are in those fields and the minor arts» (lettera del 9 agosto 1941 da Chicago, UA 222).

³⁰⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 495-496; le illustrazioni si trovano alle pp. 497 e 501. Una nota di merito va anche al palazzo di Westminster, ricostruito da Charles Barry con la collaborazione di Pugin figlio per la parte decorativa, cui «Non può negarsi [...] una eccellente disposizione planimetrica e un effetto d'insieme decoroso e imponente, oltre ad un'estrema cura d'ogni particolare» (Ivi, p. 498).

al romanticismo i modernissimi indirizzi architettonici», perché Viollet-le-Duc vi ha formulato le prime teorie razionali e funzionali in architettura.³¹⁰

Per contro, a causa dell'evasione di regole fino ad allora reputate universali, «nel varco aperto dal movimento medievalista non tardò ad irrompere l'eclettismo più incoerente e ingiustificato», e proprio in un periodo di grande fervore edilizio. Sono colpite con giudizio severo la non funzionalità delle costruzioni e la “gratuità” delle loro decorazioni, e riportate a «una mentalità materialmente verista» (il “verismo” imitativo viene qui proposto come chiave interpretativa delle vicende dell'architettura europea ottocentesca, come «forza da tenersi presente più di quanto non sia stato fatto sinora»).

In Inghilterra è invece positivamente valutata l'elaborazione di una tradizione artigiana per la creazione di mobili, stoffe e oggetti d'uso: «Il rinnovamento cominciò – e, si può dire in linea generale, si limitò – alle arti minori, ma lo spirito che lo informò ebbe molti punti di contatti con i principî che più tardi spinsero altri paesi d'Europa ad una revisione generale dei metodi costruttivi e dei sistemi architettonici: la cura della rispondenza tra la forma dell'oggetto e l'uso cui deve servire, il gusto della semplicità, la riduzione della decorazione ad un accento espressivo e caratteristico».³¹¹

La disamina dell'architettura moderna è preceduta da una prefazione di grande interesse perché vi si può ravvisare all'opera, con chiarezza inequivocabile, quel medesimo criterio di giudizio che informa tutto il volume, mirato a riconoscere le espressioni artistiche che manifestano una reale serietà di implicazione e una vera libertà di creazione. Lo sviluppo dell'architettura moderna non può essere letto «sotto i segni di un opaco determinismo», come conseguenza inevitabile della scoperta e dell'uso dei nuovi materiali costruttivi:

Finché un rinnovato modo di sentire non piegò i nuovi materiali ad espressioni conformi a se stesso, i nuovi materiali non condizionarono alcuna nuova forma, ma furono adoprati ibridamente e furono essi stessi piegati alle vecchie forme o mascherati da incongrue sovrapposizioni decorative. I fatti, guardati obbiettivamente, parlano con sufficiente eloquenza.³¹²

³¹⁰ Ivi, p. 500.

³¹¹ Ivi, pp. 502-507.

³¹² Ivi, p. 508; si veda anche P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., p. 139, ove si afferma che già al principio degli anni Trenta «gli storici dell'arte, seguendo gli'insegnamenti di Lionello Venturi e di Benedetto Croce, tentano una lettura “lirica”, cioè antirazionale e storica, dell'architettura». La Brizio è tra questi: se da un lato mostra di integrare l'approccio di Adolfo Venturi, essenzialmente limitato alla considerazione delle forme esteriori degli edifici, con un'attenzione agli aspetti strutturali, dall'altro è ben attenta a ribadire la preponderanza del carattere “spirituale” della creazione architettonica. Sul primo aspetto è di grande interesse quanto ha affermato Marco Rosci durante un'intervista a me rilasciata nell'aprile del 2009: «[La Brizio] era molto stimolata dal fatto che ci fossero dei giovani studiosi di Storia dell'arte che si

Nei primi edifici costruiti con i nuovi materiali le strutture sono ancora volutamente mascherate da sovrapposizioni decorative, in ossequio a una «retorica gerarchia di nobiltà fra i materiali da costruzione» dura a morire, che ricorda l'ugualmente deplorabile gerarchia dei generi pittorici:

Non vien naturale di stabilire un parallelo tra questo modo di giudicare i diversi tipi di materiali costruttivi e l'analoga distinzione e gradazione di valore fra i vari generi di pittura, per cui un quadro storico dovrebbe essere senz'altro superiore ad una natura morta?³¹³

I primi cambiamenti sostanziali cominciano a vedersi con la Stazione di San Pancrazio a Londra, del Barlow, e poi con il Salone delle macchine costruito nel 1889 in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, e più ancora con la Tour Eiffel, innalzata nella medesima circostanza. Il parallelo tra quest'ultima e la Mole Antonelliana, evidenziato dalle rispettive fotografie, vuole mostrare come fossero in atto ricerche analoghe e indipendenti dalla natura dei materiali utilizzati:

L'importante si è che mentre tanti falsi architetti corrompevano il concetto dell'arte sotto un cumulo di equivoci e pretensioni estetizzanti, questi ingegneri s'immergevano nel vivo del problema statico e costruttivo, e se pur non riuscivano a far opera d'arte completa, riconducevano almeno l'architettura su quel terreno da cui solo l'opera d'arte poteva sorgere.³¹⁴

occupassero di architettura, perché aveva una formazione per cui, per lo storico dell'arte, lo studio dell'architettura anche dal punto di vista tecnologico e strutturale era una cosa piuttosto fuori norma [...]. Lei si preoccupava del nodo di questo rapporto fra storico dell'arte e storico dell'architettura con la preparazione professionale dell'architetto, nel senso che si poneva il problema teorico del rapporto fra la forma dell'architettura come forma esterna – che era quello che sottolineava Adolfo Venturi nel momento in cui doveva occuparsi di architettura, per forza, in quanto autore di una *Storia dell'arte* generale [...] – e la struttura; anche lei ammetteva che il modo di Adolfo Venturi di accostarsi alla forma architettonica era un modo che tendeva a non approfondire l'aspetto strutturale» (appunti non rivisti dall'intervistato). Per quanto riguarda il rimando a Croce, di certo mediato – come si avrà modo di accertare fra breve – dal Venturi, al solito, ma anche dagli studi di Argan, si consideri in particolare B. CROCE, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura* [1904], in Idem, *Problemi di estetica*, cit., pp. 223-230, in partic. pp. 228-229: «1. È necessario studiare i motivi pratici che hanno operato nell'animo dell'artista [...]. 2. È necessario non arrestarsi a essi, ma ricercare la sintesi artistica, cioè il momento essenziale e dominante in cui l'artista ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico. A questo modo anche la storia dell'architettura diventa un problema psicologico, o, meglio, un problema spirituale».

³¹³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 508-509; il passo citato continua in questo modo: «E se per tutta Europa le costruzioni in ferro vanno facendosi sempre più frequenti, per molti anni ancora – fin tanto cioè che una nuova coscienza e una nuova mentalità non si saranno formate per opera di alcune personalità geniali d'artisti – esse non varranno a modificare il cattivo gusto dominante, ma gli rimarranno soggette».

³¹⁴ Ivi, p. 509.

Ben presto la situazione si capovolgerà, con un'esaltazione dei nuovi materiali che non fa altro che sostituire l'antica retorica con un'altra retorica, diversa ma ugualmente costringente rispetto all'espressione artistica: perché «Il preconetto della modernità può divenire ugualmente tirannico e deleterio quanto la venerazione delle forme tradizionali; e ambedue provocare una pericolosa abdicazione della libera forza creativa dell'artista».³¹⁵

Ben più importante di qualsiasi ritrovato materiale o tecnico è dunque il «travaglio di pensiero, questo faticoso formarsi d'una nuova coscienza» cui hanno contribuito in modo particolare diversi pensatori: come Viollet-le-Duc e Semper, o gli inglesi John Ruskin, William Morris e Burne Jones.

A questo punto l'autrice si ripropone di «far la spola da un paese all'altro d'Europa» e fin negli Stati Uniti, per osservare i tentativi di rinnovamento che ovunque vengono realizzati nel medesimo periodo e a partire da presupposti teorici e tendenze di gusto affini: è questo l'oggetto dell'ultimo capitolo della sezione e dell'intero volume. L'attenzione critica e l'apertura ai fatti architettonici moderni, specie i più recenti, appare nella Brizio alimentata, sorretta e indirizzata specialmente dal vivace clima culturale creatosi attorno alla rivista «Casabella», che dal '32 aveva per direttore l'architetto Giuseppe Pagano-Pogatschnig e per redattore Edoardo Persico, e che mostrava un grande interesse per le realizzazioni architettoniche contemporanee, non solo italiane (una rubrica era riservata a una rassegna delle ultime novità de "L'Architettura mondiale").³¹⁶

Si parte, ad ogni modo, dai «primordi dell'architettura moderna», legati ad architetti che tendono a sfrondare le loro costruzioni da ogni ornamentazione per ricondurle ad una sobrietà insieme «semplice e monumentale», e a farne risaltare gli elementi costruttivi e i materiali.³¹⁷ Comune è il ritorno agli stili nazionali come punto di partenza per il rinnovamento architettonico: trattandosi di una tendenza chiaramente romantica «ne esce riaffermato il principio che non dà esigenze utilitarie, né dal ritrovato di materiali nuovi, né dall'invenzione di nuove tecniche costruttive, escono le forze generatrici del nuovo stile architettonico, ma dal più profondo rivolgimento ideale dell'800, che fu il romanticismo.

³¹⁵ Ivi, p. 510.

³¹⁶ Ivi, p. 513. Nel '35 Persico, che morirà l'anno seguente, affianca Pagano nella direzione della rivista. Si veda A. M. BRIZIO, recensione a A. L. PACCHIONI, *Il problema del funzionalismo* [«Casabella», dicembre 1934, pp. 2-3], in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 2, p. 160, ove si afferma che «Quest'articolo rientra nella serie che *Casabella* va pubblicando con lo scopo di fissar principi che orientino criticamente, con rigore teorico, sul modo di guardare alla nuova architettura».

³¹⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 514.

Le stesse forze che avevano rivoluzionato la pittura, s'avvertono in sordo lavoro anche entro l'architettura», come in una «storia dello spirito» unitaria.³¹⁸

Sono stati Van de Velde (1863-1957) e Wright (1867-1959) a dare «il colpo d'ala al di sopra dei più limitati gusti nazionali», impostando le loro teorie su ferrei principi «razionali» e «funzionali».³¹⁹ E se negli edifici di Josef Hoffmann (1870-1956), animatore della «Secessione viennese», ancora si rileva un gusto decorativo ricercato e prezioso, Adolf Loos (1870-1933), anch'egli austriaco, come il francese Le Corbusier manifesta la sua preferenza per i volumi regolari e le superfici nitide: caratteri di cui è rilevata la generalizzata presenza nelle costruzioni moderne. La novità è vista discendere, con una lettura complessiva e penetrante ma non priva di forzature, «da un nuovo modo di vedere e di sentire, da un nuovo gusto, lo stesso che ha creato l'impressionismo e i movimenti artistici che gli sono succeduti, in particolare il cubismo»:

Si può istituire un parallelo fra l'amore di questi architetti per le ampie superfici lisce, distese tutte allo stesso piano, senza aggetti e rientranze, senza gradazione d'ombra, tutte ugualmente esposte alla luce, e lo stile degli impressionisti e dei postimpressionisti, che anche essi tendevano ad eliminare le gradazioni di luce ed ombra nei loro quadri, ad esaltare lo splendore e l'individualità dei singoli colori locali, ad avvicinarli con franchi e rapidi trapassi, facendo affiorare tutta la composizione in piano. Anche gli architetti moderni amano i rapidi trapassi, fanno terminare le superfici nettamente e le fanno incontrare ad angolo retto, senza articolazione di collegamenti; oppure le svolgono in un girare ininterrotto di piani. [...] È significativo il fatto che le costruzioni moderne non abbiano facciata, perché appunto nessun elemento si imponga sugli altri e li organizzi e li subordini a sé, ma tutti siano ugualmente importanti, ugualmente evidenti, snodantisi con movimento ininterrotto e con infiniti punti di vista. E le finestre, tagliate nette nella superficie muraria: vuoti che si aprono improvvisamente sul nitore delle pareti tutte esposte alla luce, creano

³¹⁸ Ivi, p. 516. Eppure, proprio su «Casabella», Raffaello Giolli affermerà che nel testo della Brizio «ad ogni periodo di tempo e ad ogni sguardo locale sempre presiede la fondamentale distinzione della pittura, della scultura e dell'architettura: come se l'opera d'arte potesse davvero esser guardata da tre punti di vista, invece che da un solo. Lo ha giustamente notato anche Giulia Veronesi in «Campo di Marte» del 15 marzo. Una sufficiente «indipendenza è mancata in parte all'autore, per quanto concerne la distinzione fra le diverse forme dell'arte» (si veda R. GIOLLI, *Disincagliare la storia dell'architettura*, cit., p. XVIII, e G. VERONESI, *800 e 900*, cit.).

La Brizio riconosce un posto di primissimo piano nel quadro architettonico europeo all'architettura svedese, con gli edifici di Berlage (1856-1934), Boberg (1860-1946) e Östberg (1866-1945), e poi Tengbom (1878-1968) e Asplund (1885-1940), in cui ancora si mantengono forme caratteristicamente nazionali; è invece nelle costruzioni di Wagner (1841-1918), Olbrich (1867-1908) e Behrens (1868-1940) in ambito austriaco e tedesco che si comincia ad avvertire il riferimento a elementi di un «fondo comune europeo»: preludio a un'apertura sempre più internazionale.

³¹⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 514-522; anche qui, come per la pittura e la scultura, si indicano relativamente a questo ultimo capitolo gli estremi dei principali architetti trattati.

un contrasto accentuato di scuro su chiaro che può ben richiamare, per analogia di gusto, i bei neri morbidi che un Manet amava tanto porre su bianchi opachi e calcinosi. Ci son dunque profonde rispondenze ideali fra le diverse manifestazioni dell'arte moderna, che ne compongono la varia e compatta trama.³²⁰

È interessante notare come un'interpretazione analoga comparisse già nella recensione della Brizio all'articolo di Lionello apparso su «Casabella» nel gennaio del '33, dal titolo *Per la nuova architettura*: l'estensione del concetto di impressionismo – sempre più vago e incerto nei suoi termini – persino al campo architettonico risale dunque una volta di più al Venturi, che similmente lo declinava nell'attuarsi di un «effetto di luce e ombra, che dà vita e fa vibrare le superfici nel loro intimo»;³²¹ l'idea era stata ulteriormente svolta e approfondita, in un numero successivo della medesima rivista, anche dall'Argan.³²²

³²⁰ Ivi, pp. 522 e 526-528.

³²¹ A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Per la nuova architettura*, cit., in «L'Arte», XXXVI, 1933, 3, p. 249; l'articolo del Venturi è stato parzialmente antologizzato dalla Barocchi: P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 248-252; si veda anche quanto affermato dalla studiosa in proposito: «La situazione culturale italiana era dunque ormai matura per nuove riflessioni sull'architettura, indipendenti da “faide” sia romane che nazionali. Se ne fece promotore il fuoriuscito Lionello Venturi, che nel suo articolo *Per una nuova architettura* [...] volle valorizzare, sia pure con implicite riserve, “l'orgoglio della modestia” dei razionalisti (tanto avversata dal “lusso” ogettiano) e richiamare alla più valida tradizione artistica europea, l'impressionismo, che solo avrebbe potuto correggere gli eccessi razionalistici del cubismo (“un gusto senza arte”), fondamento appunto dell'architettura lecorbuseriana» (Ivi, p. 206). Si riporta per intero la recensione della Brizio: «Preso atto della diffusione sempre crescente, nonostante ogni opposizione, dell'architettura nuova, l'A. ricerca di qual bisogno profondo essa sia l'espressione. E combattendo la confusione tra problema estetico e problema pratico, comune a tanti teorici dell'architettura nuova, egli ne trova il fondamento in un modo di sentire comune a tutti gli architetti moderni: l'avversione al superfluo, agli abbellimenti esteriori, agli orpelli – *l'orgoglio della modestia*, per usare l'espressione precisa con cui egli designa uno degli atteggiamenti spirituali più caratteristici della nostra epoca. Ciò quanto al contenuto morale. Quanto al modo con cui esso si fa arte, l'A. ne indica uno solo come buono: uscire da una specializzazione tecnica ristretta, e riallacciarsi al nuovo modo di vedere generale a tutta l'arte dei nostri tempi: l'impressionismo, che, creato settant'anni fa, appare all'A. oggi più vivo che mai, alla cui base sta l'effetto di luce e ombra, che dà vita e fa vibrare le superfici nel loro intimo». L'idea di un impressionismo “totalizzante”, che avrebbe abbracciato persino l'architettura, era già stata espressa dal Venturi in un altro scritto: «Non ci si accorge che l'espressione artistica del sentimento romantico è cominciata molto tardi, nella seconda metà dell'ottocento, e dura tuttora, e non accenna a mutare strada. [...] Per l'arte figurativa essa si chiama impressionismo. Si modifica naturalmente come ogni tradizione che viva, e si arricchisce e si approfondisce, e accenna oggi persino a trovare una sua espressione architettonica» (Idem, *Per una critica dell'arte contemporanea*, cit., p. 157).

³²² G. C. ARGAN, *Punti di partenza della nuova architettura*, in «Casabella», VI, 1933-XI, 4, pp. 2-3; si veda ad esempio Ivi, p. 3: «...l'architettura moderna ha la sua compiutezza nella superficie cromatica [...]. Il gusto classico articola lo spazio con le membrature architettoniche: il gusto moderno sopprime le membrature perché dalla continua contraddizione dei valori prospettici sorgano i valori cromatici; il gusto classico attua rigidamente la gradazione chiaroscurale della forma plastica; il gusto moderno contrappone liberamente il nero sul bianco; la profondità e la frontalità più assolute si definiscono sullo stesso piano cromatico». Anche questo articolo è stato recensito dalla Brizio (A. M. BRIZIO, recensione a G. C. ARGAN, *Punti di partenza della nuova architettura*, cit., in «L'Arte», XXXVI, 1933, 4, pp. 327-328) e antologizzato in parte dalla Barocchi: P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 253-255; si veda Ivi, p. 206: «Il richiamo implicito ai valori lirici della cromia doveva trovare in Argan un'adesione immediata. Dopo aver corretto in senso crociano la lettura di Palladio e di Sant'Elia, egli svolge ora lo spunto venturiano rilevando i contrasti

La tesi viene poi applicata dalla Brizio nell'analisi di singole personalità di architetti: «Rapporti evidenti col gusto degli impressionisti», ad esempio, mostra Wright, l'americano che più ha influito sugli sviluppi dell'architettura moderna, i cui edifici appaiono «fasciati da strisce scure orizzontali, che [...] fanno risaltare la chiarezza luminosa delle pareti poco suddivise, forate da lunghe e grandi finestre».³²³ Negli Stati Uniti, in realtà, le espressioni architettoniche più tipiche hanno seguito altre direttive: «minor pittoricismo, maggior cubismo», che si fa evidente nella «spietata regolarità “standardizzata” degli squadri geometrici e delle soluzioni a serie». Sono ricordati i nomi di Root (1850-1891), Sullivan (1856-1924) e Richard Neutra (1892-1970), «forse tra i giovani architetti colui che spiega maggior ricchezza d'invenzioni e un nitore più elegante di costruzione».³²⁴

Si torna quindi in Europa: all'Olanda del “Grup de Stijl”, nelle cui modernissime espressioni architettoniche paiono trovare un'applicazione particolarmente felice le teorie della pittura d'avanguardia; alla Germania di Walter Gropius (1883-1969), «il più intransigente e il più geniale degli architetti tedeschi» («Proprio questo sentimento di intransigenza senza concessioni, questo riprendere ogni volta da capo i problemi costruttivi, infonde alla sua opera un carattere inconfondibile e l'eleva al disopra di tante consimili costruzioni d'avanguardia [...]»); alla Francia di Le Corbusier (1887-1965), che contro alle sue stesse teorie sulla standardizzazione è invece «architetto raffinato, quasi prezioso, che sviluppa i suoi temi sulla lama affilata delle variazioni minime, dell'esattezza, della perfezione strema dei particolari», e di Tony Garnier (1869-1948), la cui sensibilità «vaga ancora immaginosa nel campo dei motivi e delle suggestioni

non solo tra impressionismo e cultura accademica (ad esempio “plein-air” e “illuminazione del modello”; “paesaggio” e “soggetti grandiosi”), ma anche tra impressionismo (“immediatezza”, “emozione diretta”) e razionalismo (“standard”, “monumentalità tecnica”. Come il divisionismo e il cubismo avevano tradito per eccesso di raziocinio le istanze umane dell'impressionismo, così la “tecnica” rischiava di sopraffare nel discorso razionalistico gli altri valori». Di grande interesse il giudizio dato, a posteriori, dallo stesso Argan: «...per noi il razionalismo era lotta politica. Ora si dice che la nostra era critica formalistica; grazie, perché se noi dicevamo che l'architettura di Gropius era pensata in vista di una società senza classi, non potevamo pubblicarlo, o finivamo al confino. È vero, facevamo una critica formalistica; che non era campata in aria, però; indubbiamente aveva un sottofondo. Era, come dire, un po' inibita in certe direzioni, doveva tenersi in una dimensione più astratta» (R. BOSSAGLIA, *Parlando con Argan*, cit., p. 49). Il “noi” coinvolge, in particolare, Anna Maria Mazzucchelli, collaboratrice di Persico e Pagano a «Casabella»; con lei Argan si sposerà nel '39 (Ivi, p. 38).

³²³ Si veda, per confronto, quanto affermato da Persico nel '35: «L'architettura nuova è nata, veramente, nel solco dell'impressionismo: alludo a Frank Lloyd Wright. [...] Il cubismo è lontano, non solo perché siamo nel 1901 o nel 1904; ma perché, per definire gli elementi figurativi di questa costruzione, dobbiamo rifarci alla visione impressionistica: se volete, alla visione di Cézanne» (E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, in Idem, *Scritti d'architettura (1927/1935)*, a cura di G. Veronesi, Firenze, Vallecchi Editore, 1968, pp. 117-126, in partic. pp. 121-122; lo scritto è stato riproposto in parte anche in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 299-305; si veda anche Ivi, p. 207).

³²⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 528-530 e 532.

romantiche». Come al solito la Francia è “portata in palmo di mano”: «Nel complesso il gruppo francese, anche facendo astrazione da Le Corbusier che è un maestro, si presenta omogeneo e vario, pieno di gusto, in pieno fervore di ricerca e di attività».³²⁵

Per giungere infine all'Italia: qui ha avuto particolare sviluppo specialmente l'edilizia civile e urbanistica, grazie alle iniziative statali, «Né sono mancate appassionate polemiche in favore del nuovo o dell'antico». È richiamato, in particolare, il caso di due costruzioni che «hanno per un momento polarizzato intorno a sé l'attenzione del pubblico e le discussioni», sorte a breve distanza di tempo, anche se – nota l'autrice – «un distacco incalcolabile di stile le separa»: la nuova stazione centrale di Milano e la nuova stazione di Santa Maria Novella a Firenze. Il giudizio della Brizio è chiaro: «Nemmeno la seconda può annoverarsi, certo, fra i capolavori della nuova architettura; ma la prima è risultata un organismo così assurdo in una grande città del 900, che ha fornito i migliori argomenti, per contrario, ai fautori della modernità».³²⁶

Nel grande fervore edilizio si sono raggiunti, ad ogni modo, anche risultati degni di nota, come le costruzioni di Terragni (1904-1943) e Lingeri (1894-1968), tra i primi architetti a mettersi sulla nuova via («mentre, nella stessa Lombardia, il gruppo capeggiato da Gio. Ponti, pur innovando, appariva tuttavia sensibile a certe ricercate eleganze neoclassiceggianti»); lo Stadio Berta di Firenze di Pier Luigi Nervi (1891-1979); l'Università di Roma, costruita sotto la direzione di Marcello Piacentini (1881-1960); o ancora le costruzioni di Sabaudia, che erano state realizzate da poco. A tutti i progetti citati, dalla nuova stazione al nuovo stadio di Firenze, dalla città universitaria a Roma agli edifici di Sabaudia, erano stati dedicati articoli nella rivista «Casabella».³²⁷

È infine citato – con un passo indietro a prima della guerra – il Sant'Elia (1888-1916), presentato, in accordo al ritratto che ne avevano offerto Persico e Argan, come anticipatore del nuovo stile, non tanto per la sua produzione architettonica, che consta di disegni in cui predominano aspetti immaginari e aspirazioni fantastiche, quanto per la sua attività di

³²⁵ Ivi, pp. 532-545; per le citazioni pp. 533, 536-537, 540, 544-545.

³²⁶ Ivi, p. 546. Circa il dibattito sorto intorno alla costruzione della nuova stazione di Firenze si veda *La stazione di Firenze*, in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 238-247. La faccenda è così riassunta dalla Barocchi, a partire dalla posizione di Ojetti, che per l'occasione sfoderò le armi di «una retorica arcaica e sprovveduta. [...] Le stesse ritrattazioni pubbliche di alcuni giudici (Brasini cercò di giustificare il proprio voto favorevole come dato per un'opera “industriale”) dimostrarono da un lato la ormai assicurata vittoria del “nuovo” e dall'altro le arbitrarie avversioni nazionalistiche (di Ojetti, Soffici) che accusavano le “ispirazioni tedesche” ma non valevano a impedirle. Gli stessi artisti contemporanei (Carrà, Rosai) si dimostrarono contrari a simili “scaramucce”, e così i letterati (Palazzeschi), assicurando una solidarietà che fu abilmente patrocinata da “Casabella”» (Ivi, pp. 205-206).

³²⁷ Si veda, in merito al nuovo stadio di Firenze e al «grande piano della città universitaria», P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., p. 205 e pp. 209-211 e 228-237.

storico e di critico. A differenza di tutti gli altri architetti, Sant'Elia ha fin da subito intuito «il valore ideale ed espressivo» dell'attività architettonica, che «“rimane arte, cioè sintesi, espressione”», finalizzata a «“rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito”». Pare qui riassunta quella che è anche la posizione della stessa Brizio rispetto al metodo con cui affrontare lo studio dell'architettura: gli aspetti materiali o tecnici non sono certamente trascurabili, ma non ci si può limitare ad essi; vi è nell'attività architettonica anche una componente più profonda, di pensiero e creazione, che è ciò che la rende “arte”:

Sol quando l'architettura «abbia la sua ragione di essere nelle condizioni speciali della vita moderna», essa acquisterà «la sua rispondenza come valore estetico della nostra sensibilità».

È questa del Sant'Elia un'interpretazione altamente idealistica e drammatica, che lascia chiaramente scorgere i legami con la maggiore critica romantica dell'ottocento e pone in risalto quanta passione di coerenza con tutto il modo d'essere dell'uomo moderno sia nelle nuove forme architettoniche.³²⁸

³²⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 548; si vedano anche CASA BELLA (E. PERSICO), *Sant'Elia oggi*, in «La Casa Bella», III, 1930, 6, pp. 9-11, in partic. p. 10: «Ma il valore di Sant'Elia non è, in fondo, nell'aver intuito e disegnato un sistema nuovo di costruzione: consiste piuttosto nel modo con cui ha sentito l'impostazione del problema di un'architettura moderna, ed il fine a cui essa è indirizzata. Come in tutti i precursori, in lui contano più i motivi dell'azione, che l'azione stessa», e G. C. ARGAN, *Il pensiero critico di Antonio da Sant'Elia*, cit., ove il giovane studioso afferma, fra l'altro, che «Quel carattere di unità e di totalità che manca ai teorici dell'architettura modernissima, costituisce invece il merito maggiore di Antonio Sant'Elia, il quale si preoccupa anzitutto di giustificare la sua costruzione teorica di fronte al fine ideale dell'arte» (Ivi, p. 493); entrambi i testi sono stati parzialmente antologizzati dalla Barocchi (P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 181-187); il secondo appare inserito in bibliografia dalla Brizio, che per Persico fa invece riferimento a «numerosi articoli in giornali e riviste», menzionandone solo alcuni editi nel '35 e nel '36 (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 557). Per tutte le citazioni della Brizio da Sant'Elia si veda il *Manifesto dell'architettura futurista del 1914*: A. SANT'ELIA, *L'architettura futurista. Manifesto* [Milano, Direzione del Movimento Futurista, 1914], in *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo. 1909-1944*, vol. I, a cura di L. Caruso, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980, n. 66. Si veda ancora, a conferma del fatto che anche Persico dava «un'interpretazione altamente idealistica e drammatica» dell'architettura moderna, E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, cit., p. 122: «anch'io penso talvolta a una storia dell'architettura che s'identifichi con quella stessa dell'uomo moderno. La confusione degli interessi pratici con la teoria e la critica si risolverebbe, così, nell'unità della coscienza moderna»; e, più avanti: «Ma ritengo che fino a quando si continuerà a discutere di arte utile [...] sfuggirà sempre il senso profondo dell'arte, che è indipendenza e libertà dello spirito. Questo è l'insegnamento non solo delle estetiche valide, ma della costante tradizione dell'arte europea» (Ivi, p. 124). Eugenio Battisti ha rimarcato, con riferimento alla seconda edizione di *Ottocento Novecento*, sostanzialmente invariata rispetto alla prima, l'attualità della parte che nel testo è dedicata all'architettura moderna: «C'è poi tutto quello che potrebbe desiderarsi ancora oggi: Gropius [...] e Le Corbusier, riferiti a monte a Sullivan e a Wright; Neutra è associato con Sant'Elia, che poi conclude ma apre verso l'avvenire; fra i giovani sono sottolineati Terragni e Pier Luigi Nervi. Per nessuna forma d'arte la Brizio ha usato parole altrettanto entusiaste [...]» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, p. 180); si noti che in realtà l'associazione tra Neutra e Sant'Elia avviene unicamente a livello delle immagini, che si trovano in pagine immediatamente successive, e non nel testo (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 551-554).

Nella conclusione del volume il filo rosso di cui il testo appare intessuto nella sua trama profonda, quasi un fiume carsico che ne attraversa le pagine emergendo qua e là più distintamente, pare affiorare completamente in superficie con la sua estremità: come Sant'Elia, anche la Brizio ha in fondo proposto «un'interpretazione altamente idealistica e drammatica» dell'arte moderna, ricercando il «valore estetico» di ogni opera come estrinsecazione più o meno compiuta della sensibilità dell'artista, libera da ogni schema, convenzione o condizionamento. Di qui l'esaltazione di un impressionismo che da fenomeno storico particolare tende a farsi omnicomprensivo emblema della piena libertà espressiva; di qui anche l'emarginazione radicale o la critica recisa di esperienze ben rilevanti, dalla metafisica al surrealismo, dal futurismo all'espressionismo tedesco, preventivamente tacciate di intellettualismo o inderogabilmente condannate per inartisticità, ma anche per immoralità – e si noti come in tal modo l'elemento morale, fatto uscire dal dominio della vera creazione attraverso la porta, rientri insensibilmente dalla finestra a determinare il giudizio sull'opera –.

Non si può negare, comunque, che alle evidenti tare presenti nel testo, legate per lo più a valutazioni pregiudiziali, facciano da contraltare l'apertura cordiale e l'adesione sincera che l'autrice dimostra, spesso andando controcorrente, nei confronti di molte fra le espressioni più valide e vitali dell'arte moderna, fino alle più recenti.³²⁹ in un contesto

³²⁹ Luci e ombre del testo sono stati messi in luce dal Battisti: «I limiti di gusto della Brizio, d'altronde, sono evidenti e chiaramente precisati. Essa rifiuta di riconoscere come arte "l'astrazione ed il cerebralismo", [...] detesta i futuristi cui riconosce solo un valore polemico [...]. ...nega, nonostante i valori ad esso riconosciuti, l'espressionismo tedesco. [...] Le posizioni di Lionello Venturi non erano però molto diverse, e le sue scelte principali, Rouault, Chagall, John Marin, sono spie efficaci in senso anche più negativo del rischio di insistere troppo su "una ingenuità primitiva e felice" in una congerie culturale complessa come quella del nostro secolo. Rileggendo le pagine della Brizio, d'una stupenda stesura linguistica, con una rara proprietà di descrizione, di aggettivi e suggerite sempre dalla contemplazione delle immagini cui si riferiscono; tenendo conto della cultura italiana, che non era ahimé rappresentata solo dai civilissimi discorsi di Bottai, scrittigli nel ministero dal giovine Giulio Carlo Argan, ma da una ossessiva pubblicistica a livello di giornali sociali e da continue azioni di servilismo e di propaganda, ne vien fuori un contesto memorabile, di indipendenza culturale, di ottimistica interpretazione del futuro, di lucido controllo. [...] Il fatto che si possa, ancor oggi leggere l'*Ottocento-Novecento*, condividendone o accettandone molti giudizi critici, e che l'insieme, testo ed illustrazioni, risulti non eccessivamente invecchiato, non è segno di immobilità, ma di sagace anticipazione [...]» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, pp. 179-181); ma si legga anche il giudizio complessivo di Corrado Maltese: «Io, ch'ero ancora un ragazzo, fui [...] subito affascinato dal libro, che proponeva di colpo, ad apertura di pagina e per il modo stesso in cui la materia appariva ordinata, un'angolazione nuova, antitetica a quelle allora nell'aria dei vari "richiami all'ordine" da un lato e dello pseudo-avanguardismo marinettiano dall'altro. Intanto vi traspariva una coscienza precisa della sostanziale unità dell'arte moderna europea; poi si tagliava corto a tutte le manifestazioni secondarie, parassitarie e di comodo, puntando decisamente sulla qualità. Una qualità, s'intende, non arbitraria ma via via individuata attraverso il mutare delle prospettive e delle esigenze storiche, dei movimenti e delle correnti, nell'impegno morale e nell'autenticità interiore dell'artista di fronte al proprio pubblico e alla propria opera. Certo, interi grandi filoni erano assenti o appena rammentati da una parola o da un rigo (per es. l'espressionismo e l'astrattismo da Kandinskij a Mondrian, il surrealismo da Ernst a Mirò), e nell'insieme [...] il discorso veniva a impostarsi essenzialmente "sul filone francese". Ma il panorama che veniva fuori dal libro era sostenuto, teso: di quasi tutte le opere prese in

complessivamente orientato in senso autarchico e tradizionalista come quello italiano i suoi più coraggiosi giudizi dovevano certo aver tratto uno stimolo critico e insieme un sostegno ideale «in un ambiente di alto livello intellettuale e morale, quale era stata la Torino di Gobetti, di Gigi Chessa, di Casorati e di Lionello Venturi».³³⁰

considerazione erano indiscutibili la tipicità e il potere significante e – con l'autenticità e l'impegno morale – il carattere di libertà. Atteggiamenti tipo “premio Cremona” o “aeropittura” erano esclusi senza appello: chi voleva intendere, intendeva» (C. MALTESE, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., in «Bollettino d'Arte», 1963, 1-2, pp. 194-196, in partic. pp. 194-195). Sullo storico dell'arte Corrado Maltese (1921-2001) si veda *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma, Edizioni Quasar, 1997.

³³⁰ P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., p. 205.

3.1.2. Il contesto in rapporto al testo. Reazioni

C'è in Italia, per fortuna, una netta divisione delle culture: di là son quelli che invece di ragionare, adorano, e scrivono con la penna d'oca; di qua, il nostro linguaggio, anche se discute, s'incrocia e si compone nelle stesse convinzioni che stanno a fondo di questo libro. C'è, in questa nostra parte del campo, una sufficiente coerenza di persuasioni, anche quando le premesse teoriche non coincidono e i modi dell'indagine critica divergono: si potrebbe fare una specie di fronte unico, di questi amici dell'arte indipendente e della critica spregiudicata. [...] Tutti i nemici della cosiddetta arte moderna gli si son volti contro: il volume è da contare, quindi, per una grossa vittoria a favore del nostro fronte unico.

(R. GIOLLI, *Disincagliare la storia dell'architettura*, 1939)

Nello scrivere su contemporanei occorre avere le idee chiare. O si scrive per comunicare modestamente a future generazioni di studiosi un complesso di ricordi e di osservazioni che solo i contemporanei possono avere, o si scrive per dare un sensato e critico giudizio da storici.

(ARNALDO MOMIGLIANO, *Sesto contributo*, 1971)

Questa Torino, sullo scorcio degli anni Trenta, era però ormai un passato. La situazione, non lo si dimentichi, era andata facendosi anche qui sempre più critica, teatro di «un antifascismo in stato d'assedio».³³¹ Seppure alimentato dalla linfa di un simile trascorso e da qualche contatto ancora superstita, è in tale contesto che *Ottocento Novecento* è stato concepito, e per questo rimane «documento diretto di tempi estremamente difficili e d'una coraggiosissima resistenza culturale».³³² Che di resistenza si trattasse lo si comprende bene osservando con Castelnuovo che contro il testo, al suo apparire, «si scagliò immediatamente un critico benpensante dallo scatenato nazionalismo, amico del regime come Ugo Ojetti [...]»:³³³ il suo articolo più volte citato, dal titolo *Critica, cronaca e storia*, era infatti apparso sulla terza pagina del «Corriere della Sera» già nel gennaio del '39.³³⁴ Il contributo era una sorta di recensione doppia, che trattava prima del testo della Brizio un altro volume pubblicato nello stesso anno nella serie dei numeri speciali di «Domus», e curato da Alessandro Pavolini e Gio Ponti, *Le arti in Italia*: «Le arti in Italia,

³³¹ Il giudizio di Momigliano è riportato in C. DIONISOTTI, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 16; commenta l'autore: «Credo che nella sua memoria si confondesse la situazione del 1929 con quella del suo ritorno a Torino nel 1936. [...] Non c'era aria di stato d'assedio a Torino nel 1929, ma c'era, per i superstiti antifascisti, nel 1936» (Ivi, pp. 16-17).

³³² E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 176; De Vecchi ha scritto che *Ottocento Novecento* «per il taglio audace e l'appassionata rivendicazione del primato francese nelle rivoluzioni del linguaggio figurativo tra il XIX secolo e il principio del XX, fu recepito come una sfida agli orientamenti nazionalistici del regime e scatenò polemiche che condussero all'allontanamento dell'autrice dall'insegnamento universitario», come si vedrà fra breve (P. DE VECCHI, *In memoriam*, cit.).

³³³ E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 489.

³³⁴ Si veda U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit.

s'intende, nel 1938, anno sedicesimo», insomma un resoconto di «quello che l'Italia ha dato all'arte» durante l'anno trascorso.³³⁵ Uno scritto, dunque, che si proponeva in sé come cronaca; fin qui niente di male. «Il male è quando con la polemica si vuole fare storia», sentenziava poi Ojetti, alludendo proprio a *Ottocento Novecento*, e incolpando la Brizio – com'è noto – di aver compiuto «frettolosi massacri» e «ingiustizie» in nome di principi provvisori e mutevoli:

La Brizio è di quei critici che giudicano quasi tutta l'arte di questi quaranta o cinquant'anni sulla maggiore o minore capacità di deformazione della realtà, e soprattutto della figura umana: criterio tanto più stupefacente, cioè innaturale, in critici italiani. Partono essi da premesse metafisiche e sofistiche che assomigliano troppo alle tendenze della moda e scambiano il transitorio con l'eterno, il capriccio con la legge, il rosso delle unghie dipinte o la tintura azzurra o gialla delle chiome bianche col colore vero delle unghie e dei capelli. Questo equivoco è perdonabile nella cronaca d'arte il cui raggio visuale è fatalmente ristretto. Ieri o l'altro ieri è per essa ciò che per la storia sono invece i tanti secoli passati. Perché la cronaca corrente, specie adesso nel vortice degli scambi, sia capace di distinguere i caratteri indelebili d'una razza, d'una tradizione e d'un gusto, occorrono o menti avvertite o crisi nazionali di coscienza, come se n'è per fortuna vedute più d'una in questi anni. Se no, il meglio è limitare la storia al passato, a quello anche recente ma già entrato nella prospettiva dei secoli, dove passioni e rivolte e tempeste si sono placate nell'ampia distesa dell'orizzonte.³³⁶

³³⁵ Si veda A. PAVOLINI e G. PONTI, *Le arti in Italia*, Milano-Roma, Edizioni Domus, 1939-XVII; vi erano illustrate opere di pittura, scultura e architettura, ma anche di artigianato e design, e vi era perfino una documentazione fotografica di mostre, film, spettacoli e manifestazioni, con un visibile intento celebrativo: «Sfogliate dunque queste pagine, frugate fra queste immagini che si susseguono secondo un amoroso intento di analogie: poi dite, di grazia, in quale altra parte di mondo si potrebbe – coi frutti di un'annata – addobbare una vetrina più valida» (Ivi, p. s.n.).

³³⁶ U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit. Si noti che lo stesso Ojetti aveva definito se stesso non un critico, ma un «cronista» (si veda G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, cit., p. 25, con riferimento a U. OJETTI, *Lettera a Benedetto Croce*, in Idem, *Scrittori che si confessano*, Milano, Fratelli Treves, 1926, pp. V-XVI, in partic. pp. VII e XIV). A Ojetti aveva risposto, recensendo *Ottocento Novecento*, Enzo Carli, che entrava proprio nel merito del passo citato: «La sicurezza d'orientamento critico della Brizio [...] le ha permesso di tracciare le linee più attendibili di una storia dell'arte durante il secolo scorso e degli inizi del presente: trattazione non dipendente dal principio di una *maggiore o minore capacità di deformare "la realtà"* riscontrabile negli artisti e nelle opere prese in esame (e poi, con quale metro giudicare la misura di questa adesione alla realtà? con quello di Cimabue o con quello di Michelangelo?), ma ispirata esclusivamente al più acuto riconoscimento dei fattori fondamentali dell'attività figurativa. Pertanto non ci siamo affatto scandalizzati di alcune, già lamentate, esclusioni o di certe condanne: poiché è anche nostra convinzione che i nomi di certi artisti abbiano a figurare, piuttosto che in una storia dell'arte vera e propria, e condotta col rigoroso criterio col quale la Brizio ha costruito la sua opera, nella cronaca del costume e dei gusti di una determinata società» (E. CARLI, *Ottocento e Novecento*, cit.). Si presenta qui un elenco delle principali recensioni alla prima edizione di *Ottocento Novecento*: oltre a quelle di Ugo Ojetti ed Enzo Carli citate poco sopra, si veda A. VENTURI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., in «L'Arte», XLII, 1939-XVII, 1, pp. 56-58 (vedi *Appendice documentaria*, XI.b); R. GIOLLI, *Disincagliare la storia dell'architettura*, cit.; G. VERONESI, *800 e 900*, cit.; S. BINI, *Storia dell'arte moderna*.

Non per niente Ojetti era diventato il bersaglio polemico di voci ben autorevoli nel panorama artistico italiano, come quella di Carrà, che in modo analogo a quanto lo stesso Ojetti farà con la Brizio addossava al critico la colpa di «decapitazioni» motivate, questa volta, da un «innato scetticismo»,³³⁷ o quella di Soffici che – nei panni di un fantomatico critico russo dotato di un’«ampia e precisa conoscenza delle cose nostre, davvero senza precedenti in uno straniero sì differente da noi, per indole e per cultura» – accusava il giornalista del «Corriere» di «cercare il pel nell’uovo pur di poter far credere che l’Italia è oggi, come nel tre, nel quattro e nel cinquecento, alla testa delle nazioni».³³⁸

Perfino il ministro dell’Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, amico di Ojetti, aveva espresso in una lettera il proprio rammarico per la sua «dolorosa diffidenza» verso l’arte contemporanea.³³⁹

Ottocento Novecento di Anna Maria Brizio, in «Corrente», II, 30 aprile 1939-XVII, 8, p. s.n.; G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit.; A. FRANCINI, *Ottocento e Novecento*, in «Tribuna», 5 agosto 1939; R. VIGHI, recensione a A. M. BRIZIO, cit.; G. HAYDN HUNTLEY, recensione a A. M. BRIZIO, cit.

³³⁷ C. CARRÀ, *Difesa della mia generazione* [1930], in Idem, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 266-269, in partic. pp. 267-268: «Con questo io non voglio dire che Ugo Ojetti non abbia riflettuto sulla materia dell’arte moderna, ma soltanto che le sue conclusioni, meglio, le sue decapitazioni, sono per lo più le risultanze del suo innato scetticismo. [...] In Ojetti, insomma, si riscontra quello scetticismo tanto caro ai vecchi intellettuali italiani. Niente di strano poi che voglia far credere di disporre di un’estetica superiore mentre il suo credo artistico non è che un barcamenarsi fra l’accademismo e l’estetismo. Il suo preteso classicismo pittorico non è concepito come fatto umano e non può quindi commisurarsi alla realtà della storia. Dunque è negativo, non positivo. Con tutto il suo ingegno, Ugo Ojetti non è, insomma, il critico più adatto per indagare le ragioni che muovono gli artisti della nuova generazione, intendere e distinguere nel cozzo delle tendenze i segni di quella proiezione ideale che si va realizzando in Italia lentamente, ma fatalmente»; il passo è citato in parte anche in M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, cit., p. 229, nota 544.

³³⁸ Si veda A. SOFFICI, *Arte e critici italiani in un libro straniero*, cit., pp. 359-375, in partic. pp. 367 e 370-371: «In fondo, Ugo Ojetti sembra destinato *ab aeterno* a essere ciò che è: il critico artistico del *Corriere della Sera*. Il *Corriere della Sera* è per eccellenza il giornale dei moderati e dei borghesi; e nessuno potrebbe soddisfare un tal genere di clienti meglio del nostro critico. Egli ha in grado altissimo questa capacità, di non turbare la pigrizia spirituale del suo fratello filisteo con idee troppo inusitate, di dimostrargli ancora una volta che tutto va per il meglio anche nel mondo delle arti, e soprattutto di facilitargli la digestione con una presa di quel facile spirito che solum è suo. Ma il *Corriere della Sera* è anche patriotta, e Ugo Ojetti è patriotta pure lui. Come il nostro Pliuschin egli eccelle nell’economia, e non c’è buccia, detrito o cicca artistica nazionale ch’egli non apprezzi e non metta da parte. Il suo mestiere è di cercare il pel nell’uovo pur di poter far credere che l’Italia è oggi, come nel tre, nel quattro e nel cinquecento, alla testa delle nazioni, e basta leggere pochi suoi articoli per vedere, come gli tocchi rinunziare alle più elementari facoltà critiche, discernitive, e affrontare spesso persino il più sgargiante ridicolo, per arrivare al suo scopo... Patriotta, ma non nazionalista. Infatti, Ojetti parla a voce alta anche degli stranieri; ma come la sua superficialità è senza pari, tutto ciò che dice non esce dai limiti del luogo comune, e se per caso si arrischia a insinuare un apprezzamento di suo, nulla di più mostruoso».

³³⁹ Si veda la lettera del ministro Bottai a Ojetti del 17 gennaio 1940, citata in S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, cit., pp. 401-402: «...io sento, che c’è in te, ogni qual volta ci si inoltra sul terreno dell’arte d’oggi, una dolorosa diffidenza verso tutto e verso tutti. Dolorosa per gli altri, per i tuoi amici in ispecie, tra i quali mi metto non tra gli ultimi; ma dolorosa, ne son certo, anche per te: perché credere tanto nell’arte, di tutti i secoli, e non potersi fidare dell’arte del proprio secolo, deve dare, in fondo, la sensazione di vivere in un’amara solitudine». Sull’«azione per l’arte» di Bottai (1895-1959) si vedano Ivi, pp. 379-426; E. R. PAPA, *Bottai e l’arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Milano, Electa, 1994; ma soprattutto i diversi interventi del ministro pubblicati su «Le Arti», nome

Ad ogni modo l'autorità e il prestigio di Ojetti restavano indiscussi, e di certo l'aspra condanna da lui scagliata contro la Brizio ha avuto un qualche peso nell'infittirsi dei sospetti nei riguardi della giovane studiosa, già rea di mantenere contatti con il "fuoriuscito" Lionello Venturi, e per questo "sorvegliata speciale" ormai da qualche tempo, come testimonia la nota presenza di una cartella personale a lei riservata tra i documenti della Polizia Politica fascista.³⁴⁰ La responsabilità di Ojetti sarà sottolineata dalla stessa Brizio a tanti anni di distanza, nel '78, in un discorso letto il giorno dell'inaugurazione della Fondazione Corrente:

Alla fine del decennio approdavo al libro *Ottocento Novecento*, che sul piano politico mi valse, auspice la recensione di Ojetti, che cominciava: «la sua chiesa è la Francia» – intenzionale accusa lanciata in tempo di autarchia – il deferimento al consiglio di disciplina, il ritiro tessera, e di conseguenza la preclusione a qualsiasi concorso per pubblici impieghi.³⁴¹

Nel dicembre del 1938, proprio in concomitanza con la stampa di *Ottocento Novecento*, il rettore della Regia Università di Torino, Azzo Azzi, chiede al Prefetto «In conformità delle disposizioni impartite dal Superiore Ministero [...] riservate informazioni circa la condotta morale e politica della libera docente Dott. Anna Maria Brizio» in vista della sua «conferma definitiva», e ne riceve la risposta che «dati i rapporti con elementi notoriamente avversi al fascismo, la Brizio non offre garanzia di perfetta condotta politica».³⁴² Le informazioni vengono prontamente inviate al Ministero dell'Educazione Nazionale: è lo stesso Giuseppe Bottai a comunicare al rettore dell'ateneo torinese che per il nuovo anno accademico le due Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magistero, presso cui la Brizio deteneva l'incarico di insegnamento, dovranno «designare altra persona».³⁴³ Nel giro di due mesi i presidi delle due facoltà vengono informati della decisione, e in breve tempo anche la Brizio, se si considerano le continue allusioni alla vicenda contenute nelle

dato al «Bollettino d'arte», rivista del Ministero della Pubblica Istruzione, negli anni 1938-1943; sul primo numero della rivista nella sua nuova veste il Ministro aveva dichiarato: «La rivista "Le Arti" sarà espressione diretta della politica artistica del regime: dovrà dimostrarne, in concreto, la validità di principi» (G. BOTTAI, *Direttive del Ministro dell'Educazione Nazionale*, in «Le Arti», I, 1938-XVII, 1, p. 3).

³⁴⁰ Si rimanda alla nota 88 del capitolo precedente. Per contro, la compromissione di Ojetti col regime è stata di certo una – e forse la principale – fra le cause del silenzio critico calato sulla sua figura dopo la sua morte, avvenuta nel 1946; nel '44, fra l'altro, il critico era stato cancellato dall'albo dei giornalisti (si veda F. AMICO, *Ugo Ojetti (1871-1946)*, in *Da Fattori a Casorati*, cit., pp. 193-196, in partic. p. 196, e G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, cit., p. 28; la studiosa fa riferimento anche al «rigetto dell'idea di arte su cui egli aveva fondato tutto il suo percorso»).

³⁴¹ A. M. BRIZIO, *Un punto di richiamo, Corrente*, cit.

³⁴² Si vedano i documenti riprodotti in A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., pp. 100-101.

³⁴³ Si veda Ivi, p. 104.

lettere di Lucia Lopresti Longhi, meglio nota come Anna Banti, conservate presso il Fondo Brizio milanese e inviate all'amica tra il giugno e l'ottobre del '39.³⁴⁴ A nulla sono valsi per la Brizio i ripetuti giuramenti di fedeltà al regime o la regolare iscrizione al Partito Nazionale Fascista: le sue stesse relazioni personali, come la posizione culturale indipendente manifestata in *Ottocento Novecento*, la rendono un soggetto scomodo, "pericoloso". La studiosa si trova dunque, seppure per un periodo ben più limitato e senza doversi allontanare dall'Italia, accomunata alla sorte di Lionello Venturi, che da tempo aveva preferito, per citare Dionisotti, la "finestra" alla "minestra" imposta dal regime.³⁴⁵ In esilio già dal '32, il "Professore" non poteva fare nulla in difesa della Brizio – o forse qualcosa poteva fare e fece, come si vedrà fra breve –: chi in questo momento si spende per riabilitare la giovane studiosa è invece Adolfo, che, come testimonia il carteggio, aveva mantenuto un legame stretto con ex-allieva anche dopo gli anni del Perfezionamento, e che essendo stato nominato già nel '24 Senatore del Regno era figura di tutto rispetto anche nel contesto dell'Italia fascista. Non si è trattato tanto e solo di un intervento di tipo diplomatico, ma ancor più di un'azione culturale, incentrata sulla difesa di *Ottocento Novecento*, testo di cui il Venturi senior, in accordo alla propria stessa sensibilità, doveva aver intuito la potenzialità in certo modo eversiva in un contesto quale era l'Italia di quegli anni. Già nella conferenza tenuta al Lyceum Romano nel novembre del 1938, dal titolo *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, Adolfo aveva lodato il libro non ancora pubblicato per la sua «ampia grandiosa sintesi», e ne aveva ripercorso la struttura sottolineandone il rilievo dato all'arte nazionale e gli aspetti più "ortodossi" e forse più consoni al proprio gusto: come quando evidenziava che «l'Autrice ha dato uno sguardo agli altri paesi d'Europa, fuor della Francia, e in particolare all'Italia, con i suoi

³⁴⁴ Si legga, ad esempio, questo passo: «Cara, ricevo in questo momento una telefonata dalla "mia amica" a cui jeri l'altro avevo consegnato il tuo memoriale con tutti gli scongiuri e il fervore del caso. Essa mi assicura che l'istanza sarà *assolutamente* presentata dal marito e posta nelle mani del Capo; che di più il Ministero sta occupandosi attivamente dell'accaduto perché luce sia fatta. Mi dice anche che, a meno di casi in cui emergano fatti gravissimi, queste faccende si risolvono in genere felicemente, sicché si può sperare nel successo: e che, se le cose dovessero andare in lungo "il Ministero non ti abbandonerà"» (lettera della Banti alla Brizio del 18 giugno 1939, FBD Milano, UA 143). L'intercessione della Banti si era poi risolta in un nulla di fatto, come apprendiamo da una lettera successiva (Ivi, lettera del 18 agosto 1939). Lucia Lopresti Longhi (1895-1985), scrittrice meglio conosciuta col nome di Anna Banti, suo nome d'arte, fu allieva di Roberto Longhi, che sposò nel 1924. Esordì come critica d'arte pubblicando alcuni articoli sulla rivista «L'Arte», il cui direttore, Adolfo Venturi, era stato relatore della sua tesi di laurea.

³⁴⁵ Si veda C. DIONISOTTI, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, cit., p. 18: «Quelli che negli anni Trenta si proposero una carriera universitaria dovettero scegliere fra la minestra, che il regime fascista imponeva come primo piatto, e la finestra. Ai più, che non erano nati per la politica e che, come Momigliano, obbedivano a una imperiosa vocazione di studiosi e maestri, non si poteva chiedere il salto dalla finestra, che, in ispecie per un giovane, era un salto nel buio».

romantici lombardi, i macchiaioli, tra i quali grandeggiano Lega e Fattori, i napoletani capitanati da Giacomo Gigante».³⁴⁶ Nel gennaio del '39, poi, compare su «L'Arte», prima fra le recensioni, quella a *Ottocento Novecento*, che porta sempre la firma di Adolfo.³⁴⁷ Qui il tono è stranamente differente, e se ancora è rimarcato lo spazio di riguardo che l'autrice riserva all'Italia, la nota appare però inserita in un'ottica evidentemente europea:

Ed ecco perciò la trattazione iniziarsi con un discorso concatenato, guidato da un'intima visione e interpretazione delle vicende artistiche europee in quasi due secoli di storia; e il discorso continuare, trascorrere attraverso tutti i paesi d'Europa, cogliere le espressioni più alte della loro civiltà artistica, quelle che veramente si intrecciano in una trama europea, e sorvolare sul resto. [...] Si esaminano anche la pittura scandinava, l'inglese con particolare riguardo ai preraffaelliti, e l'italiana, dando più ampio sviluppo alla trattazione di quest'ultimo argomento, com'è naturale in un libro italiano e rivolto a un pubblico soprattutto italiano, tanto più che nelle opere europee di questa specie, dovute a scrittori stranieri, la parte riguardante l'arte nostra è assolutamente sacrificata. Qui, *senza soverchiare il disegno, diciamo così, internazionale, rigorosamente conservato*, l'A. riesce a metter le cose in giusta luce, riservando ai «macchiaioli» toscani la parte maggiore.³⁴⁸

L'osservazione che «L'intento del libro [...] è far emergere da una serie di fatti, che non sempre la storia ha già vagliato, una linea dorsale, il configurarsi e lo svolgersi di un gusto e di una civiltà»; l'attenzione alle notazioni sul pensiero critico; la riproposizione in sequenza «degli uomini che, per un secolo, hanno dato il dominio all'arte francese» – «In una serie di capitoli a carattere monografico, ecco Ingres, Delacroix, Daumier, Courbet, Corot. [...] In seguito, sotto il vessillo dell'Impressionismo, si allineano le figure dominanti: Manet, Degas, il gruppo degli impressionisti del 1874, Renoir, Cézanne. Anche le figure maggiori della pittura europea dopo l'Impressionismo (Seurat, Gauguin, Van Gogh, Picasso) sono singolarmente trattate» –; la sottolineatura della preminenza data alla Francia; la citazione di passi scelti con cura, ove è descritta la visione di Corot «nascente spontanea e irriflessa da uno stupore commosso, da una sensibilità delicata, da una ingenuità primitiva e felice», o «la rude, rustica visione del Fattori» che «assume un tono

³⁴⁶ A. VENTURI, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, conferenza tenuta al Lyceum Romano il 24 novembre 1938, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939-XVII, pp. 19-20; il corsivo è mio. Si veda, al riguardo, M. MIGNINI, *Diventare storiche dell'arte*, cit., pp. 154-161.

³⁴⁷ A. VENTURI, recensione a A. M. BRIZIO, cit.; si veda anche M. DALAI EMILIANI, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, cit., pp. 25-30, in partic. pp. 28-29.

³⁴⁸ A. VENTURI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., pp. 56-57; il corsivo è mio.

morale grave e austero, profondamente umano»; infine un certo piglio della scrittura, particolarmente vivace.³⁴⁹ si è davanti a un numero più che sufficiente di indizi perché si possa intravedere, dietro la sagoma austera del Senatore del Regno adombrata dalla firma, quella del figlio esiliato a Parigi e in procinto di partire per l'America, ma al solito ben vivo e battagliero, in accordo all'ipotesi avanzata da Marisa Dalai.³⁵⁰ Il fatto, poi, che Lionello si fosse prestato più volte a fare da *ghost-writer* di Adolfo non fa che rinsaldare ulteriormente la plausibilità della supposizione.³⁵¹ Le ragioni di un simile scambio nel caso presente appaiono chiare: certo il Venturi junior era ben più competente del padre in materia di arte contemporanea, ma la sua firma, in quel momento, sarebbe stata letta più come quella di un esiliato, di un "traditore", che come quella di un critico autorevole, e avrebbe probabilmente screditato i contenuti della recensione e reso meno efficace la difesa della Brizio, mentre il nome di Adolfo Venturi restava una garanzia. Insomma si trattava, fondamentalmente, di una questione di opportunità politica. Che Lionello, poi, sentisse un libro come questo un po' come "suo" non si fatica a immaginarlo, specie dopo aver analizzato puntualmente il testo; ci soccorre, ad ogni modo, anche la già citata recensione di Giulia Sinibaldi, nella quale vengono messi in luce, uno per uno, tutti gli aspetti "venturiani" del volume: il fatto che l'autrice abbia «ordinato in gruppi gli artisti secondo la principale tendenza del loro gusto», come il rilievo che «In questo quadro a grandi linee, a grandi risalti, il metodo della pura visibilità si mostra particolarmente adatto a semplificare, a disegnare le vette e le pianure; da esso viene l'unità del libro»; o ancora

³⁴⁹ Per tutte le citazioni si veda *Ibidem*; per quanto riguarda l'attenzione alle notazioni riguardanti la critica si vedano ad esempio questi passi: «Così per il neoclassicismo [...] espone l'interpretazione contemporanea data del fenomeno artistico dal Mengs stesso, dal Winkelmann [sic], dal Milizia, e poi, fissato chiaramente il punto di vista critico ed estetico del neoclassicismo, trapassa al David [...]»; «Un capitolo ci introduce nel vivo dell'atteggiamento e del pensiero romantico, attraverso le idee di Wackenroder, Baudelaire, Ruskin ecc. [...]» (Ivi, p. 56).

³⁵⁰ L'ipotesi mi è stata comunicata oralmente dalla professoressa, con la quale ho avuto occasione di interloquire personalmente il 2 febbraio 2009; si ricorda che Marisa Dalai è stata allieva di Anna Maria Brizio alla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano. Si è mostrata favorevole a questa ipotesi anche la Dott.ssa Laura Iamurri, studiosa di Lionello Venturi, che ha osservato che la recensione in questione è alquanto circostanziata, e che Adolfo non avrebbe saputo parlare in tal modo di questi argomenti; ha poi aggiunto che occorrerebbe verificare se in quegli anni Adolfo e Lionello fossero davvero in stretto contatto: la conferma giunge da alcune lettere conservate tra i documenti della Polizia Politica presso l'Archivio Centrale di Stato, come presso l'Archivio di Adolfo Venturi a Pisa. Si veda ad esempio la lettera di Lionello ad Adolfo del 23 gennaio 1939, da Parigi, nella quale Lionello informa il padre che intende partire tra la fine di febbraio e i primi di marzo di quell'anno per l'America.

³⁵¹ Si veda M. M. LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi*, cit., p. 61: «Da un lato la personalità fortissima di Venturi padre appare curiosamente bisognosa con il passare dell'età di rassicurazioni e lodi, quasi per reagire al progressivo isolamento dovuto all'invecchiamento. Lionello non solo è prodigo di apprezzamenti e di iniziative [...], ma non lesina, come vedremo, una fattiva collaborazione, sia nel reperimento di notizie, sia nell'alleggerire i compiti paterni, prestandosi come *ghostwriter* in varie occasioni».

quando si parla della necessaria «adeguazione dei valori visivi al mondo intimo degli artisti», per cui «...molte volte, la Brizio passa oltre il puro studio delle linee e dei colori, e coglie acutamente l'intimo senso delle cose, la poesia che s'esprime nelle forme» (si ricordi che Lionello, nel suo articolo del '23 dedicato alla pura visibilità, aveva affermato: «bisognerà che la visione divenga contemplazione, che la forma sia forma di un contenuto e non forma astratta»)³⁵² Il riferimento alla “poesia” dettaglia in senso crociano, in modo inequivocabile, il più generale riscontro della matrice idealistica del testo (la Brizio ha dato risalto «al quadro storico, inteso come storia dello spirito, non di circostanze»), confermando, tra le pagine di *Ottocento Novecento*, la costante presenza dialogica del filosofo partenopeo, analogamente a quanto si osserva in molta parte della letteratura venturiana.³⁵³

Qualche anno dopo la pubblicazione del libro, nel 1945 – in un contributo che, fra l'altro, sarà inserito in un volume di scritti in onore del Croce –, il Venturi junior aveva osservato che quello della Brizio era «L'unico quadro d'insieme dell'arte europea nell'ottocento e novecento, che sia bene orientato criticamente», aggiungendo che, «proprio perché è orientata, quest'opera è stata maltrattata in Italia e favorevolmente accolta negli Stati

³⁵² Per le citazioni dalla recensione della Sinibaldi si veda G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., pp. 341-342; per quella tratta dall'articolo del Venturi si veda L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, cit., p. 88. Si ricordi che Giulia Sinibaldi era stata collega della Brizio alla Scuola di Perfezionamento romana, ed era poi rimasta in contatto con lei, come testimonia una sua lettera presente nel Fondo Brizio milanese (si veda FBD Milano, UA 295), ma anche il carteggio di entrambe le studiose con Adolfo Venturi, conservato presso l'archivio di quest'ultimo (vedi AAV); si veda anche S. VALERI, *Il "Perfezionamento in Storia dell'arte medioevale e moderna". Regesti Documentari*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, cit., pp. 119-125, in partic. p. 120. Forse anche a motivo di questa prossimità la Sinibaldi ben coglieva, insieme ai rimandi venturiani presenti in *Ottocento Novecento*, anche le caratteristiche peculiari della Brizio: «Così nel cerchio della struttura logica del libro si svela la sensibilità acuta e viva della scrittrice, se pure sempre dominata da una severa misura» (G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 342).

³⁵³ G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 341. Anche Enzo Carli, nella propria recensione a *Ottocento Novecento*, aveva rilevato, seppure indirettamente, la struttura crociana di questo testo: «Lavoro di scoperta, dunque, è per gran parte quello cui si è accinta la Brizio: poiché si trattava innanzi tutto di distinguere i fatti veramente decisivi nell'evoluzione di un linguaggio figurativo da quelli che – pur suffragati da un maggior successo di pubblico, da una popolarità che dura tutt'ora – appartengono alla ordinaria cronaca o documentano un gusto che affonda le sue radici più in un diffuso costume di vita pratica, nelle aspirazioni occorrenti ad una determinata classe sociale che non in una viva coscienza di valori e delle responsabilità dell'arte. [...] Come pure, indice di una nuova coscienza estetica diviene il parallelismo, la corrispondenza fra poetica e poesia [...]» (E. CARLI, *Ottocento e Novecento*, cit.). Su Enzo Carli (1910-1999), storico dell'arte e soprintendente, si veda B. SANTI, *Enzo Carli*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 154-157, e relativa bibliografia. Nel Fondo Brizio librario vi è un testo con dedica del Carli alla Brizio: «Devoto omaggio dell'a./Pisa – 1 dic. '36» (vedi E. CARLI, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, Pisa, Tipografia Editrice U. Giardini, 1936-XV).

Uniti».³⁵⁴ In effetti se si considera l'ormai nota recensione scritta da George Haydn Huntley, allora *assistant professor* all'Università di Chicago, e pubblicata su «The Art Bulletin» nel '41, a fronte di diverse critiche puntuali al libro si nota un tono complessivamente positivo, a tratti – si direbbe – entusiasta, specie riguardo alla trattazione della pittura francese e più in particolare dell'impressionismo, rispetto a cui viene riconosciuto un debito verso l'“americanizzato” Lionello Venturi:

There are definite contributions in the interpretations of nineteenth-century French painting, not in the presentation of new material, but rather in new evaluations and in well-expressed critical judgements. Indeed, one wishes that this section might be made available in English translation. [...] The treatment of Impressionism and the Impressionists is of the highest order, as it should be, for we understand that the author was a pupil of Lionello Venturi.³⁵⁵

Dall'aprile del '39, difatti, Lionello si trovava in America; quello che poteva fare per difendere la Brizio, per mezzo di una nascosta azione culturale, lo aveva fatto: ma chi aveva l'autorità e il prestigio necessari, in Italia, per poter risolvere la situazione, non era certo lui, quanto Adolfo. E difatti l'aiuto decisivo giungerà proprio dal Senator Venturi. In una lettera del dicembre del '40, al secondo anno di sospensione forzata dall'insegnamento, la Brizio si sfoga col “Maestro”, lamentando la propria condizione e formulando, come concreta proposta di aiuto, l'invio di una lettera al Prof. De Francisci, rettore dell'Università di Roma e amico del Venturi.³⁵⁶ La lettera le sarà poi inoltrata come «dono di Befana» il 6 gennaio del 1941, assieme all'ultima missiva pervenutaci da parte di Adolfo: nel secondo semestre dell'anno accademico 1940-41 la studiosa potrà così

³⁵⁴ L. VENTURI, *Gli studi di storia dell'arte medioevale e moderna*, 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 e R. Mattioli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950, pp. 175-189, in partic. p. 189.

³⁵⁵ G. HAYDN HUNTLEY, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 94; lo studioso ribadiva il proprio apprezzamento nella lettera alla Brizio di cui già si è parlato: «As far as regards painting your work is magnificent and your interpretation and criticism afford a real contribution. As you remember I wrote that it would be well to have it translated into English» (lettera del 9 agosto 1941 da Chicago, FBD Milano, UA 222).

³⁵⁶ Lettera della Brizio ad Adolfo Venturi del 18 dicembre [1940], da Torino: «Sono stata di nuovo irritata, in questi ultimi tempi, dopo la soddisfazione del responso del Partito e del responso della Facoltà, perché al Ministero frappongono indugi all'approvazione dell'incarico. Evidentemente le forze che hanno lavorato al mio danno, rimangono sempre appiattate all'Istruzione Superiore e non hanno del tutto disarmato. Prima di approvare, hanno chiesto ulteriori informazioni al Rettorato, poi hanno voluto una dichiarazione del Federale (che è stata favorevole) e ciò nonostante non hanno ancora trasmesso l'approvazione ufficiale, si ch'io non ho potuto incominciare il corso. Sebbene le vacanze in genere rallegrino, questa mi pesa un poco... Caro Maestro, è chiederVi troppo pregarVi di scrivere ancora al Prof. De Francisci che già una volta è stato mio paladino, per informarlo di questo inspiegabile indugio e pregarlo di sollecitare l'approvazione in mio favore? Io non ne posso proprio più di questa faccenda; anche quando pare d'essersene tratti fuori, non lo si è mai completamente. E grazie, grazie di cuore».

finalmente riprendere a insegnare nell'ateneo torinese, ricevendo ben presto, fra l'altro, la conferma a docente ordinaria.³⁵⁷

La spiacevole vicenda personale della Brizio si inserisce nel quadro ancora più cupo di una tragedia imminente. Il 10 giugno del 1940 l'Italia è entrata in guerra; le speranze che facevano esclamare qualche tempo prima a Maria Perotti, segretaria e poi seconda moglie di Adolfo, in una lettera inviata proprio alla Brizio «Che giustizia e fortuna sorridano all'Italia! L'orizzonte è buio, ma la fede guidi la nostra Patria più che mai cara verso la luce della vittoria» sono destinate a spegnersi ben presto: l'orizzonte si fa, realmente, sempre più oscuro.³⁵⁸

³⁵⁷ Si fa riferimento alla lettera di Pietro De Francisci ad Adolfo Venturi del 3 gennaio 1941, e alla lettera del Venturi alla Brizio del 6 gennaio 1941 (FBD Milano, UA 313); si ricordi che Adolfo Venturi morirà il 10 giugno di quello stesso anno; si rimanda anche a A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 109. Della ripresa della propria attività di insegnamento la Brizio informava prontamente Longhi e Anna Banti in una lettera del 14 gennaio [1941], da Torino: «Giovedì riprendo le lezioni all'Università; è giunta finalmente l'approvazione ministeriale al mio incarico: lo dica, per favore, anche alla Signora, che s'è tanto interessata a me» (ARL).

Si veda M. ALDI, *La storia dell'arte come disciplina universitaria*, cit., pp. 447-449 per il corso tenuto dalla Brizio nell'a.a. 1940-41, su *L'arte in Piemonte dal Duecento al Quattrocento* (in concomitanza con la stesura de *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, che uscirà l'anno seguente: vedi A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942). L'anno precedente il corso, incentrato su *L'architettura del Quattrocento*, era stato tenuto da Carlo Aru (M. ALDI, *La storia dell'arte come disciplina universitaria*, cit., pp. 446-447).

La Brizio fu nominata nel '42 docente ordinaria presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Torino, mentre a Lettere e Filosofia manterrà, fino al trasferimento a Milano nel '56, soltanto un incarico di insegnamento. Commenta Castelnuovo: «È stato un peccato che la Facoltà di Lettere di Torino non abbia saputo o voluto assicurare a questa studiosa coraggiosa e impegnata dalla spiccata personalità, dal 'carattere asciutto e diretto', dal fiero temperamento, dalla vivacissima intelligenza, una cattedra e le abbia per così a lungo affidato solo un incarico» (E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, cit., p. 489). La nomina a ordinario di Storia dell'arte della Facoltà di Magistero, invece, giunge nel '42: si veda lo Stato di servizio relativo alla Prof.ssa Anna Maria Brizio (documento che si conserva nella cartella personale della Brizio sia presso ASUT, sia presso ASUM, ed è inoltre riprodotto in A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 109).

³⁵⁸ Lettera di Maria Perotti alla Brizio del 3 gennaio [1935], da Rapallo.

3.2. «...una nuova tradizione figurativa». La seconda edizione di *Ottocento Novecento* (1944)

Senza l'esperienza dell'arte nel suo farsi non c'è [...] coscienza artistica di alcuna sorta.

(LIONELLO VENTURI, *Gli studi di storia dell'arte medioevale e moderna*, 1945)

Non ha ancora avuto termine la seconda Guerra Mondiale quando, nel '44, esce la seconda edizione di *Ottocento Novecento*, «coincidente con uno degli anni in Italia e in Europa di maggior isolamento culturale».³⁵⁹ Si tratta di un'edizione economica; le ben quattrocento incisioni in rotocalco che presentava il volume del '39 si sono ridotte a dodici tavole, cui si aggiungono quasi quattrocento figure nel testo, di qualità chiaramente inferiore. Il frontespizio recita «Seconda edizione riveduta e aumentata», ma anche da una prima occhiata all'indice risulta evidente che si tratta di modifiche non sostanziali; del resto è la stessa autrice a darcene conferma nella prefazione all'edizione del '62, confrontando l'importante revisione compiuta in tale occasione con quella del '44:

Dalla prima alla seconda edizione, il caso era stato ben più semplice. In quei cinque o sei anni di sconvolgimenti e di guerra non s'erano prodotti fatti artistici di profonda incidenza; o piuttosto, la mia mente era stata occupata da altre cose e non s'era più volta a rimeditare l'argomento; qualche sporadico e non essenziale ritocco, e nel complesso il libro rispecchiava ancora la mia visione dell'arte moderna.³⁶⁰

Ad ogni modo vi è qualche aggiunta degna di nota, e forse non è un caso che chi ha attentamente considerato il volume del '44 in confronto a quello del '39 si sia espresso in favore della seconda edizione, «più completa», addirittura «più raffinata».³⁶¹

Le inserzioni più rilevanti riguardano la pittura e la scultura.³⁶²

³⁵⁹ E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 176.

³⁶⁰ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. IX; vedi anche *Appendice documentaria*, XII.a.

³⁶¹ Si vedano rispettivamente E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 176, e A. GRISERI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 445.

³⁶² Quasi nessuna modifica, invece, viene fatta nella sezione riguardante l'architettura. Nel capitolo dedicato all'architettura neoclassica l'inserimento di una fotografia della Borsa di Leningrado del Quarenghi in aggiunta all'unica immagine a lui riservata nella prima edizione sembra una risposta a Roberto Vighi, che nella recensione a *Ottocento Novecento*, apparsa nel '40 su «Palladio», rivista di storia dell'architettura, aveva posto la domanda: «Per il Quarenghi [...] perché dare come unica illustrazione l'interno della chiesa di

Si è già fatta notare l'aggiunta del Reycend tra i paesaggisti piemontesi. Modifiche degne di nota si osservano poi nella disamina della scuola di Parigi. Soltanto cinque anni sono trascorsi dalla prima edizione, eppure i verbi che lì erano al presente appaiono volti al passato prossimo o addirittura remoto e sembrano suggerire l'impressione di uno iato incolmabile, della fine di un'età felice.³⁶³ Parigi non è più il centro del mondo. Certo quanto era accaduto in quei cinque anni di storia non poteva lasciare indifferenti. Non a caso dunque, riguardo agli *Italiens de Paris*, la trattazione di De Pisis è rimandata al capitolo sulla pittura italiana contemporanea, con la motivazione che «da tempo ormai egli vive e lavora in Italia e si è inserito nel vivo della vita artistica del paese».³⁶⁴

All'origine del «nuovo umanesimo» di De Chirico, assieme alla pittura metafisica, troviamo non più il «cubismo», come nel '39, ma il «surrealismo» (che anche questa volta, tuttavia, non viene trattato distesamente dalla Brizio). Il giudizio sull'ultima produzione dell'artista è alquanto *tranchant*: «Ed infine De Chirico è giunto alla sua produzione attuale, in cui, ritrattasene la stuzzicante novità dell'invenzione, di pittura non è rimasto che uno scadente sedimento».³⁶⁵

A Massimo Campigli viene dato nella seconda edizione uno spazio ben maggiore che nel volume del '39, nel quale l'artista non veniva neppure citato tra gli *Italiens de Paris*, ma solo a proposito delle pitture murali realizzate per la Triennale di Milano del '33: una composizione che, se pur mostrava «un sapore spiritoso negli allineamenti di quelle sue pupazzesche figure tagliate a larghe pezze, negli accostamenti e nello scolar delle tinte, ripetendo i suoi elementi con l'insistenza con cui si ripetono i motivi decorativi su un pannello o su un tappeto, finiva col diventar monotona e superficiale».³⁶⁶ Questi stessi affreschi, assieme a quelli del Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra e al recentissimo ciclo della nuova Facoltà di Lettere dell'Università di Padova, vengono ora descritti come «piacevoli, bene armonizzati nella commessura e nello scolar delle tinte»; torna insistito il riferimento alla natura decorativa e illustrativa della pittura di Campigli,

Santa Scolastica a Subiaco (opera giovanile, poco significativa e per di più rimaneggiata), quando rimangono di lui tante opere di primo ordine a Mosca e a Pietroburgo?» (R. VIGHI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 252).

³⁶³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 373-374, e Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 371-372; ad esempio «Fra i russi e i polacchi, che costituiscono a Parigi una numerosa colonia...» diventa «Fra i russi e i polacchi, che per trent'anni costituirono a Parigi una numerosa colonia...».

³⁶⁴ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 380; De Pisis era tornato in Italia subito dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale (E. PALAIA, *Filippo De Pisis*, in *De Pisis*, catalogo della mostra, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei-GAM Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2005, pp. 265-275, in partic. p. 273).

³⁶⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 381.

³⁶⁶ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 418.

ma colorato con toni benevoli, e nemmeno l'allusione alla sua ispirazione «alquanto cerebrale» sembra intaccare un giudizio di segno complessivamente positivo.³⁶⁷ È la bibliografia a suggerirci alcune delle fonti che, connesse a un evidente aumento di risonanza dell'operato dell'artista, devono avere occasionato la revisione: sono citati in rapido elenco di autori e temi alcuni articoli pubblicati su «Le Arti» tra 1938 e 1942, tra cui quello di Rodolfo Pallucchini che nel '40 rendeva prontamente conto degli affreschi padovani, così come l'ampio volume illustrato dal titolo *Arte italiana contemporanea*, uscito sempre nel '40 e introdotto da Massimo Bontempelli, nel quale davvero numerose sono le illustrazioni riservate a Campigli.³⁶⁸

L'apertura del capitolo seguente, dedicato alla pittura in Italia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non rimarca più come nella prima edizione il parallelo tra le tendenze post-impressioniste italiane e quelle francesi, quanto l'imporsi tutto italiano di influenze letterarie («soprattutto il dannunzianesimo») che portano a una degenerazione del fatto pittorico in «pretensione composizioni accademiche».³⁶⁹ Compagno qui, a sorpresa, alcuni dei nomi dei quali Ojetti aveva lamentato l'assenza – Aristide Sartorio ed Ettore Tito, insieme a Adolfo De Carolis, Dall'Oca Bianca ed altri –, ma la citazione non è certo di segno positivo, essendo così introdotta: «Molti dei nomi che dominarono le cronache artistiche del tempo si imposero [...] per la loro enfasi letteraria, il loro piglio di grande accademia, oppure per il loro tono mondano o, al contrario, per un popolare, sentimentale verismo [...]».³⁷⁰

La trattazione di Mancini, già ampia nel testo del '39, è qui ancora più approfondita, non senza più insistite riserve («Tante opere del Mancini [...] sembrano occasionali, confuse e congeste»); il riferimento puntuale a un numero molto maggiore di dipinti e la sostituzione di tutte le illustrazioni della prima edizione trovano una plausibile spiegazione nella personale organizzata a Torino dalla «Gazzetta del Popolo» e sotto gli auspici della Reale Accademia d'Italia nel 1940, anno del decennale della morte di Mancini, visitata dalla

³⁶⁷ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 381-382.

³⁶⁸ Si veda Ivi, p. 567 per le citazioni in bibliografia; R. PALLUCCHINI, *Affreschi padovani di Massimo Campigli*, in «Le Arti», II, 1940-XVIII, 5-6, pp. 346-350 (vi sono nelle pagine della Brizio alcune riprese puntuali dei contenuti dell'articolo, specie per ciò che concerne la formazione parigina dell'artista), e *Arte italiana contemporanea*, a cura di V. E. Barbaroux e G. Giani, prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., [1940] (il testo era stato recensito da Argan su «Le Arti»: si veda G. C. ARGAN, recensione a *Arte italiana contemporanea*, cit., in «Le Arti», III, 1941-XIX, 3, p. 210).

³⁶⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 384.

³⁷⁰ Ibidem; si veda anche U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, cit.

Brizio, che si era poi procurata presso l'Archivio fotografico de «La Stampa» quattro delle cinque immagini di dipinti del pittore che accompagnano il testo.³⁷¹

Dell'opera di Spadini appaiono rimarcati i limiti e le differenze – più che le analogie, su cui pareva battere maggiormente la prima edizione sotto l'influsso dell'articolo di Galvano – rispetto alla pittura impressionista, specie rispetto a Renoir («quanto a Renoir, è stato ripetuto a sazietà il parallelo con Spadini: in realtà nessun preciso rapporto stilistico li lega [...]»): il pittore toscano è giunto «tutt'al più – e non sempre con vera intelligenza del loro intimo senso – a parziali assimilazioni dei modi impressionisti».³⁷²

Anche nel capitolo successivo, che tratta gli sviluppi novecenteschi della pittura in Italia, vi sono modifiche degne di nota, in linea con un aggiornamento che corre sul filo della frequentazione delle esposizioni ma anche delle riviste d'arte contemporanee. Non pochi indizi – e altri ancora se ne troveranno nella sezione dedicata alla scultura – fanno percepire che l'impressionismo non è più considerato come stella polare, indice univoco di qualità a cui ricondurre ogni risultato artistico positivo. Si rompe, insomma, l'equazione impressionismo-autenticità di espressione, e sembra che la Brizio si mostri più disposta a riconoscere e a stimare, e non solo a constatare, l'affermarsi di nuove vie di creazione, volte in direzioni differenti da quella impressionista: passino, queste vie, per la ricerca di una semplificazione plastica, per una sorvegliata meditazione, o ancora per un'estrosità irruente e visionaria.³⁷³

Così, se nel volume del '39 si diceva che le vedute acquee di Carrà, con la loro «vibratilità e lucentezza di colore», potevano suggerire associazioni analogiche con gli effetti atmosferici dei dipinti impressionisti, dai quali pure erano riconosciute discostarsi nettamente, nel testo del '44 il confronto è posto in termini puramente oppositivi: come a dire che l'apprezzamento per l'artista, che rimane sostanzialmente immutato, può sostanziarsi delle sue qualità intrinseche; è proprio la fissità «smaltata» del colore, e non

³⁷¹ Si veda *105 opere di Antonio Mancini*, catalogo della mostra, Torino, Società Editrice Torinese, 1940-XVIII (una copia del catalogo si conserva presso FBL Milano). Per le illustrazioni si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 385-388 e 391: si tratta della *Testa di donna* allora a Genova, in collezione Costantino Nitti; del *Paesaggio* allora a Napoli in collezione Casciaro; della *Signora in rosso* e dell'*Autoritratto con turbante rosso*, entrambi allora a Venezia in collezione Alfredo Mancini. Di tutte le immagini si conserva l'esemplare utilizzato dalla Brizio (FF Milano); le fotografie presentano, sul retro, il timbro «Donazione Brizio» e alcune scritte a lapis della studiosa che ne indicano le dimensioni e i riferimenti alle illustrazioni della prima edizione da sostituire.

³⁷² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 392-393.

³⁷³ Si veda, in proposito, la conclusione della sezione dedicata alla scultura moderna: «In complesso la scultura contemporanea, al pari della pittura, mostra grande varietà d'indirizzi ma anche risposdenze significative tra un paese e l'altro d'Europa, tutti in lavoro serrato intorno a motivi e modi ricorrenti, entro cui s'elabora una nuova tradizione figurativa» (Ivi, p. 502).

un'improbabile analogia con i modi dell'impressionismo, a rendere più belli questi paesaggi acquei.³⁷⁴ Si noti che tre delle quattro illustrazioni dedicate a opere di Carrà sono state sostituite: e guarda caso i tre dipinti inseriti – uno dei quali, riprodotto a tutta pagina, è il paesaggio raffigurante la *Certosa di Chiaravalle* già allora appartenente a Longhi – erano stati tutti esposti alla mostra di Carrà allestita nel '42 dal Centro di azione per le arti della Pinacoteca di Brera, nella sede stessa del museo allora sostanzialmente svuotato a causa delle misure protettive imposte dal conflitto mondiale.³⁷⁵ La Brizio deve aver visto questa mostra, come confermerebbero altri indizi più nascosti: l'aggiunto accenno ai disegni di Carrà – alla mostra ne erano esposti trentaquattro –, e poi la provenienza milanese delle fotografie delle tre nuove opere incluse nella seconda edizione, realizzate dallo Studio d'Arte fotografica Gianni Mari.³⁷⁶

Sono aggiunti rapidi accenni a Marussig e Saliotti tra i componenti del gruppo del Novecento, e al fondatore di «Strapaese», Mino Maccari, cui erano state dedicate nel '38 una mostra alla Galleria «L'Arcobaleno» di Venezia, accompagnata da uno scritto di Longhi, e nel '42 una piccola esposizione allestita dal Centro d'azione per le arti di Torino,³⁷⁷ l'importanza data a Francesco Menzio come “punta avanzata” della moderna pittura italiana è ben ridimensionata, mentre nuovo spazio acquista Pio Semeghini, del

³⁷⁴ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 409; Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 403.

³⁷⁵ Si veda M. OLIVARI, *Oportet ut scandala eveniant. Il Centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, a cura di C. Ghibaudi, Milano, Electa, 2009, pp. 99-109; il Centro, nato nel '39, vedeva all'opera gli storici dell'arte Guglielmo Pacchioni e Gian Alberto Dell'Acqua, che furono anche i curatori della mostra di Carrà: per la quale si veda Ivi, pp. 103-104, e *Mostra di Carrà*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 maggio – 29 giugno 1942), Milano, Centro di azione per le arti R. Pinacoteca di Brera, 1942-XX; vi erano esposti centoquattordici dipinti, dieci disegni e ventiquattro acqueforti. Per le tre illustrazioni si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 405-407: il dipinto *I Nuotatori*, del '29, allora in collezione Emilio Piccoli a Milano, è segnalato nel '68 sempre a Milano in collezione G. Scalvini; il paesaggio con l'abbazia di Chiaravalle si trova tuttora a Firenze presso la Fondazione Longhi; infine la *Donna che si asciuga*, già allora parte della Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano (vedi M. CARRÀ, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. I, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1967, p. 595 n. 8/29; vol. II, cit., pp. 691-692 n. 7/38, e p. 593 n. 33/27). Il paesaggio *Certosa di Chiaravalle* era stato esposto nel '38 alla neonata Galleria dell'Arcobaleno a Venezia, da cui «doveva passare subito nella raccolta privata di Roberto Longhi» (C. L. RAGGHIANI [R.], *La Galleria dell'“Arcobaleno” a Venezia*, in «La critica d'arte», IV, 1939-XVII, 1, pp. VII-XI; l'opera è illustrata a p. VII); se ne trova un'illustrazione a tutta pagina e a colori anche nell'articolo pubblicato da Argan su «Le Arti» nel '39 (G. C. ARGAN, *Appunti su Carrà*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 283-287).

³⁷⁶ Si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 404; l'indicazione dello studio fotografico si trova sia nel testo, sotto le immagini (Ivi, pp. 405-407) sia, completo, dietro alle fotografie di proprietà della Brizio (FF Milano), ove la studiosa ha segnato anche le dimensioni delle stesse e i riferimenti delle immagini dell'edizione del '39 da sostituire.

³⁷⁷ Ivi, pp. 410 e 412; R. LONGHI, *Maccari all'“Arcobaleno”*, in «Arcobaleno. Bollettino mensile», novembre-dicembre 1938-XVII, p. s.n., ora in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, cit., pp. 59-66; R., *La Galleria dell'“Arcobaleno” a Venezia*, cit., pp. IX-XI; *Longanesi e Maccari*, catalogo della mostra, Torino, Centro d'azione per le arti, 2-10 febbraio 1942-XX (fra i libri appartenuti alla Brizio vi sono sia una copia del bollettino della Galleria Arcobaleno con l'intervento longhiano, sia una copia del catalogo del '42).

quale insieme alla «gentile amorosa attitudine contemplativa» è correttamente indicata l'origine mantovana e non veneziana, com'era detto nella prima edizione: perché ci «Sono aspetti che quando un pittore li ha ricreati, finiscono coll'apparire i più caratteristici di un luogo», e questo ha fatto Semeghini con le sue vedute della laguna veneta e di «segmenti di rive lucenti».³⁷⁸ Nel 1941 la Brizio aveva veduto la mostra di Pio Semeghini organizzata a Torino sempre dal Centro d'azione per le arti, e recensita su «Le Arti» da Aldo Bertini: vi era esposto anche il dipinto *Case a Burano*, del '39, che compare tra le nuove illustrazioni di *Ottocento Novecento*.³⁷⁹

A questo punto si inserisce De Pisis, la cui disamina è sostanzialmente analoga a quella del '39: solo, è aggiunto il riferimento ai disegni, quasi tutti di figura, nelle cui movenze è colto un richiamo ai ritmi dei manieristi cinquecenteschi, anche se «il segno è meno scoperto nei suoi svolgimenti lineari, più macerato in macchie, sbavature, grovigli [...]»;³⁸⁰ viene inclusa una nuova immagine, *Rio San Barnaba*, del '43, e una delle due nature morte viene sostituita (l'unica illustrazione che permane, si noti, è quella di una natura morta che risulta dispersa proprio a causa degli eventi bellici della seconda Guerra Mondiale).³⁸¹

Nell'alveo di un tentativo di individuare e insieme additare nuovi punti di riferimento sembrano collocarsi tanto la riconsiderazione di Morandi quanto la scelta, tra i pittori delle nuove generazioni, del solo Scipione.

Alla Quadriennale di Roma del '39, che la Brizio ha certamente avuto modo di visitare (come ci testimonia la presenza di una copia del catalogo nella sua propria biblioteca, di cui ha fatto dono all'Università degli Studi di Milano), la grande mostra personale dedicata a Morandi segnerà il momento della piena affermazione pubblica dell'artista.³⁸² Secondo Arcangeli a un simile successo aveva contribuito anche «lo squisito, e quasi trasognato libretto del Beccaria, uscito in una collana di buona diffusione come quella di Hoepli»: la

³⁷⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 416-417.

³⁷⁹ Si veda *Pio Semeghini*, catalogo della mostra, Torino, Società amici dell'arte – Centro d'azione per le arti, 19 aprile – 4 maggio 1941-XIX (una copia del catalogo si conserva presso FBL Milano); vedi anche A. BERTINI, *La Mostra di Pio Semeghini a Torino*, in «Le Arti», III, 1941-XIX, 5, pp. 376-377, e A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 418 per l'illustrazione.

³⁸⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 420.

³⁸¹ Per la natura morta dispersa si rimanda alla nota 215 di questo capitolo; quella inserita in questa edizione, allora appartenente alla collezione Romanelli di Venezia, ha per titolo *Il coniglio* (nel catalogo generale *La lepre*; si veda G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, cit., p. 314, n. 1932 74, ove l'opera è segnalata in collezione privata a Trieste); infine *Rio San Barnaba*, allora presso la Galleria del Cavallino a Venezia, è segnalato anch'esso in collezione privata, a Milano (Ivi, vol. II, p. 637, n. 1943 81).

³⁸² Si veda F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi* [1964], Torino, Einaudi, 1981, pp. 209-215, e M. M. LAMBERTI, *Giorgio Morandi: tempi e antinomie di una leggenda*, cit., pp. 253-255; si veda anche *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Milano-Roma, Editoriale Domus, 1939-XVII, in partic. pp. 177-179 per la «Mostra personale di Giorgio Morandi».

già citata collana «Arte moderna italiana»; il testo era stato aggiunto dalla Brizio nella bibliografia della nuova edizione di *Ottocento Novecento* assieme all'articolo apparso su «Le Arti» a firma di Cesare Brandi, «testimonio immediato della Quadriennale», e alla monografia che ne era stata tratta, uscita nel '42, ripresi dalla studiosa in alcuni tratti essenziali.³⁸³ Specie l'insistere sull'idea di un'attività appartata, silenziosa, tutta volta all'«espressione di un mondo interiore meditato e contenutamente poetico». Tre illustrazioni di *Natura morta* rivelano «la misura sottile degli intervalli e dei rapporti spaziali», l'«intensità di legature tutte in sospensione e in appoggi reciproci», e insieme il ritorno insistito sugli stessi motivi – con il suo gusto per l'accumulo, che si fa evidente più volte nella descrizione dei temi prediletti dall'artista trattato, la Brizio elenca gli oggetti e le scene di paesaggio tanto cari a Morandi –, per un bisogno di compenetrazione spirituale: «così familiari essi diventano al suo spirito, che perdono tutta la sorda resistenza passiva della loro obbiettività e diventano una tastiera, da cui l'artista trae, seguendo un interno ritmo, tutta una gamma di variazioni sempre nuove».³⁸⁴ Anche nelle incisioni Morandi persegue la medesima «penetrante, prolungata e assorta contemplazione», giungendo a realizzare «una delle visioni più meditate ed elette dell'arte europea contemporanea»: in questa indicazione di un vertice raggiunto, nella stessa preferenza per un'arte antiretorica,

³⁸³ Si veda F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., pp. 210-211; A. BECCARIA, *Giorgio Morandi*, Milano, Hoepli, 1939-XVII; C. BRANDI, *Cammino di Morandi*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 245-255; Idem, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942-XX; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 567.

³⁸⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 420-423; i tre dipinti illustrati sono: una *Natura morta* del '31, precedentemente a Milano presso la Galleria del Naviglio, poi a New York, Curt Valentin Gallery, segnalata nel catalogo generale di Morandi curato da Lamberto Vitali a New York, in collezione Mr. e Mrs. Ralph Colin (L. VITALI, *Morandi. Catalogo generale*, vol. I, Milano, Electa, 1983, n. 163); la figura era posta in risalto per essere una delle dodici tavole in rotocalco del volume; una *Natura morta* del '36, allora parte della collezione Cardazzo (Venezia), oggi conservata presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione Giovanardi (*Giorgio Morandi. Natura morta 1914-1964*, catalogo della mostra, Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2004, p. 83; si veda anche *La Collezione Giovanardi. Capolavori della pittura italiana del '900*, catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti, Milano, Electa, 1998, p. 62); infine un'altra *Natura morta* che la Brizio data “1943” (segnalata a Roma, collezione privata, in L. VITALI, *Morandi. Catalogo generale*, cit., n. 295). A questo proposito occorre notare che sia questo dipinto sia la *Natura morta* del '31 appaiono nel testo della Brizio senza firma e data, presenti invece su entrambe le tele nelle immagini del catalogo curato da Vitali; la seconda, in particolare, è datata 1941. Sembra dunque che l'artista abbia aggiunto firme e date in un momento successivo; per quanto riguarda l'ultimo dei tre dipinti, per il quale si è notata una discrepanza nella datazione tra quanto scritto dalla Brizio e la data aggiunta dall'artista, si può ipotizzare sia un errore della studiosa, pur trattandosi di un'opera quasi coeva alla pubblicazione della seconda edizione di *Ottocento Novecento*, sia una svista del pittore, specie nel caso firma e data siano state aggiunte dopo un certo lasso di tempo – si veda, in proposito, il caso del dipinto di Morandi *Bottiglie e fruttiera* del 1916, appartenente alla collezione Mattioli e oggi esposto presso la Fondazione Guggenheim, trattato da Fergonzi in *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, cit., p. 289: il quadro presentava firma e data sul *verso* «apposte più tardi rispetto all'esecuzione del quadro, in concomitanza con la sua rintelatura» –.

Di tutte e tre le immagini si conservano le copie in possesso della Brizio (presso FF Milano); sul retro di quella che riproduce la *Natura morta* del '36 è indicato lo studio fotografico Fiorentini.

lontana da ogni enfasi e aliena da qualsivoglia compromesso con le tendenze imperanti (in un'Italia che si era andata sempre più allineando alla Germania nazista, e in cui da qualche tempo avevano preso «a spesseggiar le minacce, più o meno coperte, a chi scegliesse di abitar 'gli angolini', a chi della sua solitudine facesse 'torre d'avorio'»), pare di intravedere il riconoscimento di un'esemplarità che si estende una volta di più dal piano artistico a un livello più ampio, morale.³⁸⁵

Ancora di esemplarità si può parlare anche per Scipione, guardando alle stesse parole della Brizio che afferma che «il suo esempio è fra i più attuali ed influenti sull'animo dei giovani, ed egli par uno d'oggi, attivo fra noi»: «ed è ben comprensibile ch'eserciti tanto fascino sui giovani, in un momento in cui essi tendono a discostarsi da troppo calcolate esercitazioni di stile, dall'elemento formalistico dell'eredità "novecentista", per serrare d'appresso un linguaggio più flessibile e pronto a caricarsi dei moti e fantasie dell'animo».³⁸⁶ A degno coronamento del percorso già segnato nella prima edizione di *Ottocento Novecento*, in una riconfermata sequela all'impronta crociana, si osserva che l'accento batte anche qui sulla fantasia e sulla poesia come espressione diretta del proprio mondo interiore.³⁸⁷ Opere tra le più «visionarie e fantastiche» sono le due riprodotte, *Il Cavallino* e il *Ritratto di giovane donna* – entrambe allora appartenenti alla collezione di Carlo Cardazzo –, che la Brizio aveva potuto vedere nel '41 a Brera, in occasione della mostra di Scipione organizzata dal Centro di azione per le arti della Pinacoteca braidense: tra i suoi libri si conserva, infatti, anche una copia del catalogo dell'esposizione.³⁸⁸

³⁸⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 423; F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., pp. 212-213: «Chi vorrà fare quella storia, e anche quella dei giovani di allora, si accingerà a un'impresa delicata [...]. Sarà una storia d'oscure dialettiche, d'intenzioni non chiarite, da intendersi con grande equilibrio e comprensione; e ci sarà da andar cauti a dare patenti di 'antifascismo', che fu soprattutto, ed è, antiretorica in profondità, mentre di nuove retoriche, forse inevitabilmente, riboccaron presto le tendenze giovanili» (Ivi, p. 213).

³⁸⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 424 e 426; si veda anche E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., p. 179.

³⁸⁷ Si leggano ad esempio questi passi: «innumerevoli i suoi disegni [...]. Ciò che li rende tanto impressionanti è l'assenza, in essi, d'ogni preordinata ricerca plastica e compositiva e lo scaricarsi invece di un rapido moto d'intelligenza e di fantasia che afferra e reagisce immediatamente, spregiudicato e vivissimo, ad uno stimolo esteriore e in quella sùbita accensione trova la sua originale forma plastica, con diretto potere di comunicazione»; «nelle più belle delle sue pitture egli è sceso più in fondo nel suo animo, ne ha toccato un punto più intimo e poetico» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 424 e 426).

³⁸⁸ Si veda Ivi, pp. 425 e 427; *Il Cavallino*, segnalato ancora nell'88 a Milano, in collezione Mattioli (M. FAGIOLO DELL'ARCO e V. RIVOSECCHI, *Scipione. Vita e opere*, Torino, Allemandi, 1988, p. 303, n. 27), si trova tuttora in collezione privata (*Scipione nel centenario dalla nascita*, catalogo della mostra, Milano, Edizioni Et, 2004, p. 22); il *Ritratto di giovane donna* invece è adesso parte della collezione della Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata (Ivi, p. 309, n. 45). Di entrambe le opere si conservano le fotografie in possesso della Brizio (FF Milano), realizzate dallo studio fotografico Fiorentini. Si veda anche *Scipione. Mostra postuma a cura del Centro di azione per le arti Regia Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 8-23 marzo 1941-XIX), nn. 3 e 24; «visionario e fantastico» era descritto il

Anche per ciò che concerne la scultura, si diceva, la Brizio mostra nuova attenzione per ricerche parallele alla via francese, quella del russo «impressionismo plastico».³⁸⁹

Tra gli scultori tedeschi contemporanei, ad esempio, sono messi in rilievo nomi come quelli di Toni Stadler, Ludwig Kasper, Anton Hiller e Fritz Wrampe, le cui opere «svelano uno studio più severo d'impianto, un gusto di strutture più squadrate, con una vena di predilezioni arcaiche che la loro modernità di cultura sensibilizza e innerva».³⁹⁰

Nel panorama della scultura italiana contemporanea lo spazio riservato a Marino Marini, che nella prima edizione era ristretto a poco più di una riga, si amplia decisamente, e il testo viene corredato dall'inserzione di una figura a tutta pagina, un *Ritratto di donna* realizzato nel '43.³⁹¹ Alla Quadriennale romana del '39 Marini era presente con cinque sculture, tra cui quattro ritratti cui era stato dedicato, lo stesso anno, un articolo su «Le Arti»; anche Ragghianti ne aveva parlato in una lunga panoramica della terza Quadriennale uscita in più puntate su «La critica d'arte».³⁹² Ma ancora il punto di confronto fondamentale per la Brizio nella scansione dei passi del percorso artistico di Marini sembra essere lo studio di Lamberto Vitali pubblicato come parte della collana «Arte moderna italiana» nel '37, e già citato nella bibliografia della prima edizione.³⁹³ Stupisce trovare scritto dalla Brizio – o meglio stupirebbe, se non si fosse notata una generale inversione di tendenza nel suo affrontare, in special modo, le creazioni contemporanee – che il perseguimento di stilismi novecenteschi da parte del Marini, in parallelo alle fugaci prove impressionistiche sulla scia di Rosso, «non era ancora la via buona, ma stava ad indicare una reazione all'impressionismo, una tendenza a soluzioni plastiche volumetriche,

temperamento di Scipione da Antonino Santangelo, nella presentazione nel catalogo cui la Brizio mostra d'essersi rifatta specie per i dati riguardanti la formazione dell'artista (Ivi, p. s.n.); e infine M. OLIVARI, *Oportet ut scandala eveniant*, cit., pp. 100-102; la mostra fu curata da Pacchioni e Dell'Acqua insieme a Scheiwiller e fu allestita da Franco Albini. In bibliografia la Brizio cita anche il testo di Marchiori su Scipione uscito nel '39 come parte della collana «Arte moderna italiana» (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 567; G. MARCHIORI, *Scipione*, Milano, Hoepli, 1939-XVII).

³⁸⁹ Si veda lo scritto di Medardo Rosso ripubblicato da Lamberto Vitali su «Emporium» nel '38 (M. ROSSO, *L'impressionismo plastico*, in «Emporium», XLIV, 1938-XVI, 4, pp. 193-198).

³⁹⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 489.

³⁹¹ Ivi, pp. 496-501; il ritratto è riprodotto a p. 499.

³⁹² *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., pp. 89-91; E. DELLA PURA, *Ritratti di Marini*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 295-296; C. L. RAGGHIANI, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana – Roma 1939*, in «La critica d'arte», IV, 1939-XVII, 1, pp. 1-8 e V, 1940-XVIII, 1, pp. 102-117, in partic. pp. 102-103; l'articolo di Ragghianti è stato in parte antologizzato dalla Barocchi (P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., pp. 366-377), che lo ha definito «uno dei suoi più interessanti sull'arte contemporanea» (Ivi, p. 311).

³⁹³ Si veda L. VITALI, *Marino Marini*, cit.; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 556; ivi è citato anche il testo di Paul Fierens uscito nel '36, del quale la Brizio possedeva una copia (P. FIERENS, *Marino Marini*, Paris, Éditions des chroniques du jour – Milano, Hoepli, 1936).

d'impianto statico ed architettonico».³⁹⁴ Le ricerche risolutive dello scultore, debitrice all'arte arcaica ed egiziana, volgono ad una rappresentazione sintetica ed essenziale, modulata su un'invenzione plastica sempre nuova, «che si svolge con una chiara postulazione di stile e non di naturalismo».³⁹⁵ Dietro la parola “stile” così contrapposta a “naturalismo” pare affacciarsi una nuova, più attenta considerazione della soggettività dell'artista. È ciò che emerge anche nell'ampliata trattazione di Giacomo Manzù.³⁹⁶ Se Medardo Rosso resta anche per lui il principale termine di paragone – si ricordi che nel '39 i due scultori erano stati affiancati sulla medesima via –, la Brizio ora arriva ad affermare, sulla scorta di Brandi, che quello di Manzù «non è più un impressionismo plastico, anche se la sua modellazione è così sfuggente e sfumata, così intimamente pittorica. Non è impressionismo perché non mira a cogliere il fantasma balenante dell'immagine; l'aspetto, invece, un poco inafferrabile, trasmutabile, che hanno tante delle figure soprattutto femminili del Manzù, nasce dall'intimo, da una sottile qualità psicologica, da una velata sensualità; e da parte dello scultore è il frutto, ben diversamente che di un rapido battito di realtà, di una lenta penetrazione, di un delicato e accarezzato indugio, lievemente sorvolante».³⁹⁷

³⁹⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 496 e 498.

³⁹⁵ Ivi, p. 498.

³⁹⁶ Ivi, pp. 501-504; erano aggiunte ben tre illustrazioni di sculture di Manzù, tutte e tre vedute dalla Brizio alla mostra dello scultore organizzata nel '42 dal Centro d'azione per le arti di Torino, e riprodotte nel catalogo (vedi *Manzù*, catalogo della mostra, Torino, Centro d'azione per le arti, 8-24 maggio 1942-XX; le fotografie sono le medesime poi utilizzate dalla Brizio): si tratta della *Donna con cappello* del '37, del *Vescovo seduto* del '40 e del *Ritratto di signora* del '39. L'immagine della *Donna con cappello* appariva identica anche nel già citato articolo di Lamberto Vitali apparso su «Emporium» nel '38 (L. VITALI, *Lo scultore Giacomo Manzù*, cit., p. 252); la scultura era stata esposta alla Biennale veneziana dello stesso anno, come si evince anche da una delle due copie della fotografia in possesso della Brizio, che ne presenta sul retro il riferimento, mentre dietro all'altra copia la studiosa ha scritto a lapis «Fig. 360¹ – base 8 – *Da sostituire al cardinale grasso*»: il numero all'apice segnala l'aggiunta rispetto alla prima edizione (FF Milano; si veda anche *XXI^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cit., p. 160). Il *Ritratto di signora* – ossia il ritratto di America Vitali, moglie di Lamberto –, esposto anche alla mostra allestita presso la Galleria Barbaroux di Milano nel '41 e recensita da Cesare Brandi su «Le Arti» (C. BRANDI, *Una Mostra di Manzù*, in «Le Arti», III, 1941-XIX, 3, pp. 202-204; per il *Ritratto* si veda la Tav. LXXXII), è adesso in collezione privata (*Manzù. L'Uomo e l'Artista*, catalogo della mostra, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002, p. 103, n. 31). Vi è ancora (presso FF Milano) l'esemplare della fotografia in possesso della Brizio, dietro a cui la studiosa ha scritto «Fig. 360³ – tavola tagliata ai segni». Si ricordi che anche a Manzù era stata dedicata una mostra personale alla Quadriennale di Roma del '39 (*III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., pp. 107-109).

³⁹⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 501-502; si veda in special modo, per confronto, C. BRANDI, *Su alcuni giovani: Afro, Mafai, Manzù, Mirco*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 287-293, in partic. pp. 289-291: «Nessun maggiore errore però di chi credesse, con quel nome del Rosso, di definire senz'altro l'ambito di Manzù: [...] altre esperienze, né tutte così casalinghe, ma soprattutto un gusto più accentuato per la definizione formale aiutavano Manzù a liberarsi dall'informe e dalla flatulenza del Rosso deterioro» (Ivi, p. 290); anche Raggianti aveva battuto il tasto di una profonda differenza, anzi di «una vera e propria antitesi, nel fondo espressivo e nel temperamento», tra i due scultori (C. L. RAGGIANTI, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana*, cit., pp. 107-110, in partic. p. 108). Si è già avuto modo di accennare all'interpretazione di Vitali tutta incentrata, per contro, sull'«impressionismo plastico» di Manzù (si rimanda

La direzione, dunque, pare realmente sempre di più quella della «soggettivazione del sentire e scavo in profondità dentro l'uomo», retrospettivamente indicata dalla stessa Brizio come chiave interpretativa del percorso dell'arte moderna nella prefazione alla terza ed ultima edizione del suo *Ottocento Novecento*.³⁹⁸

alla nota 307 di questo capitolo). Qualche anno più tardi, nel '49, la Brizio dedicherà un breve articolo a Moore e Manzù, vincitori dei due premi internazionali per la scultura alla Biennale del '48, presentati come fautori di «due modi antitetici d'intender la scultura»: l'uno «modernissimo», mirato alla «creazione d'un oggetto plastico valido per sé e per sé stante»; l'altro – ed è quello che, evidentemente, la Brizio mostra qui di prediligere – impennato su «una lenta penetrazione degli esseri e delle cose» (A. M. BRIZIO, *Moore e Manzù*, in «Emporium», LV, 1949, 5, pp. 211-215, in partic. pp. 211 e 213).

³⁹⁸ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. X. Erano citati, in chiusura di sezione, anche Romano Romanelli e Francesco Messina, già menzionati nella prima edizione, e poi Italo Griselli, e ancora «nuovi nomi» emersi alle mostre più recenti: Mirco Basaldella, Luigi Brogгинi e Carlo Conte, «e tanti altri ancora, di cui le opere hanno qualità da suscitare l'attenzione e l'attesa» (Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 502).

3.3. Delle opere e delle loro illustrazioni

Libri sull'arte, esposizioni artistiche, e simili. Dietro codesti fatti, specialmente se moderni, stanno schermi ideali, ma anche schermi pratici. Distinguerli, per meglio chiarire i valori di ieri; per meglio avvisare quelli di domani (detto, non nel senso di profetare, ma solo d'intendere che molte opere 'presenti' sono già 'futuro'), sarà, sotto l'apparenza di cronaca, ma scelta, il nostro compito più responsabile.

(Editoriale, in «Paragone», 1950)

Non si può dimenticare – né lo si è fatto finora – che *Ottocento Novecento* è un libro d'arte: e, come tale, ciò che esprime lo esprime mediante le parole e i concetti ma anche, in modo particolare e diretto, attraverso le immagini. È vero che non tutti i libri d'arte sono dotati di un apparato illustrativo, ma quando lo sono, come questo, si è in presenza di un potentissimo mezzo di presentazione delle opere, che tende ad interagire in modo serrato col testo, e tanto più quanto più l'aspetto e la disposizione delle immagini si armonizzano con esso. Quali opere scegliere, in che modo illustrarle, in quale sequenza disporle, sono scelte che evidentemente rivestono un'importanza capitale in un simile ambito: a maggior ragione se l'argomento trattato presenta, come in questo caso, un interesse particolarmente vivo nel presente, rivelando la pretesa di segnare una via maestra, di additare esempi a cui guardare.

Ottocento Novecento, nelle sue prime e sostanzialmente consentanee edizioni collocate ai due estremi della seconda Guerra Mondiale, è un libro ben fatto e ben illustrato, secondo il giudizio condiviso – e condivisibile – della critica. Giulia Sinibaldi parla di un volume «simpatico e chiaro nei suoi caratteri, armonioso nella proporzione tra testo e illustrazioni», e di un'edizione fatta con «cura, buon gusto e limpidezza» («Emporium», 1939); da oltre oceano un'analogha, positiva valutazione giunge da Haydn Huntley: «The book is a handsome quarto volume with good quality paper, large clear type, and excellent illustrations in rotogravure» («The Art Bulletin», 1941).³⁹⁹ Diversi anni più tardi Eugenio Battisti riconoscerà che «Si tratta di un'opera, per i tempi, magnificamente illustrata (difficile da eguagliare anche oggi)», mettendo in luce la qualità e la ponderatezza delle

³⁹⁹ G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 341; G. HAYDN HUNTLEY, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 95.

scelte e il fine didattico a cui mira «la serietà dell'impostazione generale dell'opera anche nell'apparato illustrativo».⁴⁰⁰

Del lavoro di preparazione del testo fin nel tanto curato aspetto grafico resta traccia nel Fondo fotografico del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, quello che, quando la Brizio era docente presso questo ateneo, dal '57 e fino al '77, ancora si chiamava Istituto di Storia dell'arte. In questo fondo sono confluite anche le fotografie di proprietà della studiosa, segnalate dal timbro "Donazione Brizio". Dietro alle immagini sono state quasi sempre annotate a lapis dalla stessa Brizio le dimensioni, il numero e la pagina della figura e, nel caso si tratti di fotografie che andavano inserite nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*, la segnalazione delle figure dell'edizione del '39 da sostituire, oppure l'indicazione «come sul volume» nel caso la scelta venisse riconfermata.⁴⁰¹

Nella selezione delle immagini compiuta dalla Brizio quello dell'esemplarità è certamente il criterio guida: raramente le illustrazioni hanno lo scopo di documentare semplicemente una tendenza; più spesso, sembra, intendono mostrare il meglio, gli aspetti più vivi e

⁴⁰⁰ E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., pp. 176 e 179; anche Enzo Carli rimarcava la cura delle scelte compiute dalla Brizio: «... il materiale illustrativo, che è parte essenzialissima dell'opera, è in generale scelto con molto acume e con gusto preciso» (E. CARLI, *Ottocento e Novecento*, cit.).

⁴⁰¹ Vi sono conservate, ad esempio, tutte le riproduzioni in rotocalco di dipinti inserite nell'edizione del '44 come tavole fuori testo: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., TAV. I, *L'arrotino* di Goya; TAV. II, *la Grande baigneuse* di Ingres; TAV. III, *Corot a Ville-d'Avray* di Daumier; TAV. IV, *La Basilica di Costantino* di Corot; TAV. V, *Le tre sorelle Laskaraki* di Boldini; TAV. VI, *In barca* di Manet; TAV. VII, *Il Duca Morbilli e sua moglie* di Degas; TAV. VIII, *Ballo a Bougival* di Renoir; TAV. IX, *Scioglimento di nevi a Fontainebleau* di Cézanne; TAV. X, *Natura morta – 1931* di Morandi; vi era anche la *Testa di bambino* di Medardo Rosso (TAV. XII), mentre non si è trovata l'immagine della scultura di Rodin *Nudo di donna* del Museo Rodin (TAV. XI); vedi anche *Appendice documentaria*, XII.b. Si trattava delle illustrazioni che, com'è ovvio, più acquistavano rilievo nel testo: per questo l'elenco è significativo e sembra stabilire, nel suo ripercorrere a grandi passi la storia dell'arte e specialmente della pittura contemporanea, una sorta di canone. Diversi gli studi fotografici citati: Alinari e Anderson, Fiorentini e Giacomelli, Mari, e poi Bulloz e Giraudon, solo per fare alcuni esempi. Per quanto riguarda le illustrazioni dedicate ai dipinti di impressionisti, Eugenio Battisti ha ipotizzato un filo diretto con Lionello Venturi, che in quegli anni era a Parigi e può aver messo a disposizione le proprie immagini o aver fatto da tramite per procurarle: «La qualità delle tavole dedicate agli Impressionisti sorprende, e poiché il maggior archivio italiano era quello di L. Venturi, bisogna ritenere che la giovane Anna Maria Brizio abbia attinto largamente a quella fonte; anzi dato l'anno della pubblicazione del libro, uscito per la prima volta nel 1939, vanno ipotizzati frequenti viaggi a Parigi (dove si recavano, nello stesso tempo, a trovare il maestro anche G. C. Argan, Giusta Nicco Fasola, ecc.)» (E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, p. 176); in una lettera alla Brizio del primo dicembre 1934 Lionello scrive: «Mi rallegro assai di quel che mi dice sull'effetto degli impressionisti tra le fotografie raccolte per il suo volume» (ACS, MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 191). In realtà il confronto delle tavole che la Brizio riserva all'"impressionista" Cézanne con quelle presentate dal Venturi nella sua monografia sull'artista del '36 evidenzia la provenienza delle fotografie da fonti quasi sempre diverse; inoltre, se la Brizio avesse attinto dall'archivio fotografico venturiano troveremmo la scritta "Foto Venturi", come accade per diverse immagini della monografia di Lionello (si veda L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, cit.; ad esempio *La casa dell'impiccato* e i *Giocatori di carte* del Louvre sono segnalate dalla Brizio come foto Giraudon, dal Venturi rispettivamente come «Photo Bernheim Jeune» e «Photo Vizzavona»: Ivi, pp. 96 e 185; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 328-329).

interessanti di un periodo, di un ambito, dell'operato di un artista. Ma certo deve aver concorso alla scelta anche l'occasione di aver visto le opere di persona, dal vero: nelle raccolte pubbliche o alle esposizioni d'arte ad ampio raggio, come le Biennali veneziane o le Quadriennali di Roma, o ancora nell'ambito di mostre personali o collettive organizzate da gallerie ed enti cittadini, specie nelle grandi città più a portata di mano per la Brizio, *in primis* com'è ovvio Torino, e poi anche Milano. Non risulta strano che appaiano largamente privilegiate le opere appartenenti a musei e collezioni pubbliche, più facilmente accessibili: il Louvre, le londinesi National Gallery e Tate Gallery, il Prado e la Nationalgalerie di Berlino, la Pinacoteca di Brera, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia – la Ca' Pesaro – solo per citare i nomi più ricorrenti. Ma sensibile è anche la partecipazione della Brizio alle esposizioni di quegli anni; il Fondo Brizio librario della Biblioteca di Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano, parte della donazione che la studiosa ha effettuato al momento del pensionamento per raggiunti limiti di età, ce ne restituisce le tracce attraverso le copie dei cataloghi: quelli delle Biennali, frequentate con assiduità dal 1928 al 1938, o delle Quadriennali romane del 1931, del '39 e del '43; o i piccoli cataloghi della mostra di Mancini del '40, a Torino, e della mostra di Scipione organizzata a Brera nel '41, o ancora quello della mostra di Daumier allestita presso l'Orangerie di Parigi nel '34, per richiamare alla memoria a mo' di esempio dati già nella quasi totalità citati, seppure in ordine sparso.⁴⁰² Talvolta vi sono, su questi cataloghi, annotazioni a lapis della Brizio che illuminano le sue preferenze per determinate opere, spesso confluite poi all'interno del volume. Così è per un disegno di Daumier raffigurante *Don Chisciotte*, della collezione Roger-Marx a Parigi, che la Brizio aveva visto all'Orangerie, appuntando poi accanto alla voce relativa nel catalogo «il più bello»: proprio questo disegno sarà prescelto per *Ottocento Novecento*, comparando sia nella prima che nella seconda edizione.⁴⁰³ Sul

⁴⁰² Si veda *XVI^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cit., e i cataloghi della *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Carlo Ferrari, anni 1930, 1932, 1934 e 1938 (con una sola “pausa”, pare, nel '36); si vedano anche *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo, Roma, E. Pinci, 1931-IX; *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit.; *IV Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1943-XXI; *105 opere di Antonio Mancini*, cit.; *Scipione. Mostra postuma*, cit.; *Daumier. Peintures aquarelles dessins*, cit.

⁴⁰³ *Daumier. Peintures aquarelles dessins*, cit., p. 119. Il disegno non è illustrato nel catalogo, ma la sua descrizione ne ha fatto ipotizzare la corrispondenza con quello illustrato in *Ottocento Novecento*, confermata dal catalogo ragionato dell'artista (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 139; K. E. MAISON, *Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the paintings watercolours and drawings*, vol. II, London, Thames and Hudson, 1967, p. 144, n. 424: ivi è segnalata l'appartenenza del disegno alla collezione Roger-Marx anche a quella data, e la sua presenza all'esposizione del '34 col numero 117, lo stesso che appare nel catalogo della mostra).

catalogo della Biennale del 1928, oltre ai già notati rilievi su *Il padre e la sorella del pittore* di Favretto, sul *Canale della Giudecca* di Ciardi e su *La barca* di Fragiaco, si trova scritto accanto a *La gioventù di Lorenzo de' Medici* di Faruffini «grandi qualità di pittore, stonate e con gusto perfido», e «colore corposo» accanto a *La mucca all'abbeveratoio* di Segantini, segnalato con una croce come *La visita* di Lega e *Il carro rosso* di Nino Costa: tutti dipinti sui quali si era dunque soffermata l'attenzione della Brizio e che ritroveremo, dieci anni più tardi, nel nostro volume. Nella stessa occasione la studiosa aveva potuto vedere anche altre opere ottocentesche poi selezionate a farvi da immagini: *La lettera* di Induno, *I cugini* di Cremona, il *Ritratto della contessa Arrivabene* di Ranzoni, *Pian Castagnaio* di Signorini e *La ruota dell'Annunziata* di Toma.⁴⁰⁴

Le esposizioni davano anche l'opportunità, unica e sicuramente ricercata, di avvicinare opere appartenenti a collezioni private – è il caso di molte di quelle appena citate –, e non ne mancano illustrazioni in *Ottocento Novecento*, come già si è potuto vedere, sebbene il numero sia assai inferiore rispetto a quello delle riproduzioni di opere conservate in musei e gallerie pubbliche, con una proporzione di circa un'immagine su quattro.

Si ripercorreranno, brevemente, alcune di queste raccolte private che la Brizio ha voluto, o forse sarebbe meglio dire potuto, segnalare al di sotto delle relative figure: non in tutti i casi, infatti, è stata indicata la provenienza dell'opera illustrata; talvolta, poi, sono indicate soltanto le iniziali del possessore.

Tra tutte spicca certamente, per ricorrenza e ancor più per fama, la collezione di Oskar Reinhart a Winterthur, località svizzera situata poco sopra Zurigo.⁴⁰⁵ La raccolta, incentrata specialmente sull'arte ottocentesca francese, ma ricca altresì di opere di artisti

⁴⁰⁴ Per gli appunti sui quadri di Favretto, Fragiaco e Ciardi si rimanda alle note 137 e 138 di questo capitolo; per le altre opere citate si rimanda a *XVI^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cit., pp. 10, 12, 13, 18, 21, 23, 25, 27, 36, 39, 44 e 49.

⁴⁰⁵ Su Oskar Reinhart (1885-1965) e sulla sua collezione si veda *Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' Winterthur*, cit., e in partic. M. REINHARD-FELICE, *Oskar Reinhart. A Collector with an Aesthetic Mission*, Ivi, pp. 17-99. Seguendo gli interessi del padre, già mecenate di artisti svizzeri e tedeschi, e interrompendo ben presto, per contro, la sua collaborazione all'impresa familiare, Oskar si indirizza verso un'attività collezionistica che lo impegnerà tutta la vita, e nella quale avrà un influsso determinante lo storico dell'arte Julius Meier-Graefe. La collezione viene esposta una prima volta a Basilea nel '32 (nello stesso anno ne scriveva Waldemar George: si veda W. GEORGE, *Collection Oskar Reinhart*, Paris, Formes, 1932); quindi a Berna nel '39 e a Zurigo nel '40 (si veda *Sammlung Oskar Reinhart. Winterthur*, catalogo della mostra, Bern, Buchdruckerei Büchler & Co., [1940]; è stata consultata la copia appartenente a Guido Lodovico Luzzatto, conservata presso l'omonima Fondazione, con annotazioni manoscritte dello studioso). Subito dopo Reinhart dona la raccolta le opere di artisti tedeschi, svizzeri e austriaci dal XVIII al XX secolo alla città di Winterthur; a seguito dell'apertura della Fondazione Oskar Reinhart, nel '51, tali opere saranno visibili al pubblico presso il Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten (si veda *Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Winterthur, Buchdruckerei W. Ag., 1951). La restante parte della collezione, conservata presso la villa 'Am Römerholz', sarà donata alla nazione svizzera nel '58, e aperta al pubblico nel '70.

tedeschi, svizzeri e austriaci, sempre con particolare riguardo al XIX secolo – vi erano anche, ma in numero ben inferiore, dipinti dei secoli precedenti –, acquistò fama crescente soprattutto a partire dagli anni Trenta, e venne visitata da diversi studiosi; fra questi vi era anche Lionello Venturi, secondo quanto da lui stesso dichiarato nel proprio articolo su Renoir uscito su «L'Arte» nel '33, e come testimoniano anche gli appunti di viaggio del critico conservati presso il suo archivio.⁴⁰⁶ Non sappiamo se ad accompagnarlo vi fosse anche la Brizio: l'ipotesi non è improbabile; è noto che, anche dopo la dipartita di Lionello dall'Italia nel '32, la Brizio era rimasta in stretto contatto col “Professore”, specie per le questioni riguardanti «L'Arte».⁴⁰⁷ Fra l'altro nel Fondo Brizio librario vi è un testo sulla collezione Reinhart edito nel '35: da una lettera indirizzata alla Brizio dalla segretaria di Oskar Reinhart apprendiamo che la copia del libro, dono fatto dal “Kunstverein Hannover” ai propri membri nel dicembre del '35, era stata inviata alla studiosa dietro sua richiesta, e in cambio di «qualche numero [...] della rivista “L'Arte”», nell'aprile del 1937.⁴⁰⁸ Solo due mesi prima su «Emporium» Lamberto Vitali aveva pubblicato un lungo e riccamente illustrato articolo sulla raccolta Reinhart, il primo di una serie dedicata a “Le grandi collezioni”, rilevandone l'importanza e dipingendola come modello esemplare:

Non per singolarissima, fortunata combinazione la serie di articoli dedicati alle grandi collezioni italiane e straniere [...] s'inizia proprio con uno scritto che illustra la raccolta di Oskar Reinhart a Winterthur.

Essa custodisce forse il più importante assieme d'opere d'arte moderne posseduto da un amatore in Europa e fuori d'Europa e soprattutto è esempio chiarissimo di come debba formarsi una collezione. Perché il collezionismo non si esaurisce nell'atto materiale e meccanico dell'acquisto d'opere d'arte o nella loro tesaurizzazione; presuppone anzi un giudizio critico, un'idea, attorno alla quale la raccolta possa crescere e pigliar corpo. E l'idea che ha palesemente guidato Oskar Reinhart è stata quella d'offrire a sé ed agli altri un panorama compiuto dell'arte moderna, dal Romanticismo ad oggi [...].⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ L. VENTURI, *Renoir*, cit., p. 461: «Nella collezione Oskar Reinhart di Winterthur ho veduto il ritratto del sig. Choquet»; si veda anche ALV, F. XXV: Note di viaggi fino 1936 (non Cézanne), busta 3: Appunti da pittori moderni. Viaggio Germania Russia Svizzera.

⁴⁰⁷ Si rimanda alla nota 111 del capitolo precedente.

⁴⁰⁸ Si veda R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Aus der Sammlung Oskar Reinhart*, [Hannover], Kunstverein Hannover E. V., 1935, e la lettera, scritta alla Brizio per conto di Oskar Reinhart, del 30 aprile 1937 da Winterthur (FBD Milano, UA 277).

⁴⁰⁹ L. VITALI, *Le grandi collezioni. I. La raccolta Oskar Reinhart a Winterthur*, in «Emporium», XLIII, 1937-XV, 2, pp. 59-74, in partic. p. 59.

È assai probabile che la Brizio fosse già a conoscenza della raccolta, per averla visitata o per tramite di Lionello o per la notorietà che sempre più l'aveva circondata specie in quegli ultimi anni; tuttavia si può anche ritenere che un *input* decisivo all'interesse per l'importante collezione svizzera fosse giunto proprio da questo articolo del Vitali. Ma il suggerimento di scrivere a Oskar Reinhart, con lo scopo specifico di reperire la fotografia del dipinto di Daumier *Al caffè*, si trova in una lettera scritta alla Brizio nel marzo del '36 da Giovanni Scheiwiller (egli stesso un valido punto d'appoggio per il reperimento delle fotografie, sia in senso materiale, sia come ricca fonte di informazioni e tramite di contatti molteplici).⁴¹⁰ E guarda caso, oltre alla corrispondenza relativa all'invio del volumetto del '35, vi è nel carteggio conservato dalla studiosa una lettera a lei scritta questa volta da Oskar Reinhart in persona, datata aprile 1938, nella quale il collezionista lamentava la mancata resa di otto fotografie di opere della propria raccolta inviate nel giugno del '37, e ne sollecitava la restituzione.⁴¹¹ Ciò basta a spiegare l'assenza, nel Fondo fotografico milanese, di queste fotografie, che la Brizio ha di certo utilizzato per *Ottocento Novecento*, ove anzi si trovano ben quindici illustrazioni di opere della collezione Reinhart: di Goya e Delacroix, Daumier, Courbet, Renoir e Maillol, e poi di artisti tedeschi e svizzeri come Friedrich e Wasmann, von Marées, Thoma, Menzel, Hodler e Böcklin.⁴¹²

Ma torniamo in Italia, per compiere un rapido *tour* di alcune delle collezioni private intercettate dalla Brizio. Per cominciare dall'Ottocento, tra le indicazioni dei proprietari di dipinti italiani una salta immediatamente all'occhio: è quella segnalata sotto al quadro di

⁴¹⁰ Si veda la lettera di Scheiwiller alla Brizio del primo marzo 1936, cit.: «Pel dipinto “al Caffè” scriva a nome mio al D. Oskar Reinhart Am Römerholz Winterthur (Svizzera)»; la medesima lettera avvisava dell'invio di fotografie di opere di Modigliani (per le quali si rimanda alla nota 211 di questo capitolo); del *Portatore d'acqua* di Daumier (che sarà poi inserito in *Ottocento Novecento*, ove infatti è segnalato come foto Scheiwiller: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 132), e dell'*Adamo* di De Fiori (inserito dalla Brizio nel testo, ma segnalato come foto Linkhorst: A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 484). In una seconda lettera, scritta nell'aprile del '37 (lettera di Scheiwiller alla Brizio del 25 aprile 1937, cit.), oltre a informare la studiosa dell'invio di fotografie di opere di De Fiori e Maillol (che poi non sembra siano state utilizzate dalla Brizio per il volume), Scheiwiller la invitava a scrivere di persona a Hermann Haller, fornendole l'indirizzo dello scultore svizzero, che allora risiedeva a Zurigo.

⁴¹¹ Si veda la lettera di Oskar Reinhart alla Brizio del 25 aprile 1938, da Winterthur (FBD Milano, UA 277).

⁴¹² Le opere in questione sono: il *Ritratto di Pio de Molina* di Goya, la *Lotta fra un leone e una tigre* di Delacroix; *Al caffè* (o *I tre bevitori*) e *Pierrot* di Daumier; *Marina* (o *L'onda*) di Courbet; il *Ritratto del Signor Choquet* e la scultura *Donna che lava* di Renoir; il *Nudo* di Maillol (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 109, 129, 138, 140, 146, 314, 438, 474 e 479); tutte le opere si trovano oggi presso la Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' di Winterthur (vedi *Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' Winterthur*, cit., pp. 164-167, n. 16; pp. 312-313, n. 68; pp. 386-388, n. 99; pp. 400-402, n. 106; pp. 422-423, n. 116; pp. 440-442, n. 122; pp. 608-610, n. 180; pp. 622-625, n. 187); poi la *Strada di campagna* di Hodler; *Merano verso sera* di Wasmann; *Le bianche scogliere di Rügen* di Friedrich; *San Martino e il povero* di von Marées; *L'isola dei morti* di Böcklin; il *Ritratto della sorella* di Thoma e la *Donna con cappello* di von Menzel (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 167, 172, 175, 183, 186 e 188); i dipinti si trovano oggi presso il Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten di Winterthur.

Signorini *La toeletta del mattino*, che fa riferimento alla milanese raccolta di Arturo Toscanini, direttore d'orchestra e al contempo anche appassionato amatore d'arte e collezionista, amico e patrono di Leonardo Bistolfi e Vittore Grubicy.⁴¹³ Il dipinto, uno dei più amati da Toscanini, che gli aveva riservato un posto d'onore nel soggiorno della sua «bella e ricca casa» di via Durini – così l'aveva definita Ojetti –, era stato acquistato nel 1930 presso la Galleria Pesaro di Milano, e lo stesso anno sarà esposto a Roma, alla Mostra del centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti.⁴¹⁴ Legava Toscanini e Ojetti, oltre a un rapporto di conoscenza che la distanza causata dalle divergenti posizioni politiche tratteneva dall'approfondirsi, la comune passione per Signorini, a cui il critico aveva dedicato nel 1911 uno dei suoi *Ritratti d'Artisti Italiani*.⁴¹⁵ E proprio alla collezione di Ojetti, allora adunata presso la Villa Il Salviatino, appartiene un'altra opera del pittore macchiaiolo illustrata dalla Brizio, la *Bambina che scrive*, oggi sempre a Firenze in collezione privata.⁴¹⁶

Continuando sul filo del binomio dipinti macchiaioli-raccolte fiorentine, il “già” fatto precedere ai nomi di alcune collezioni, come quella di Rinaldo Carnielo o quella di Enrico Checcucci, ricorda la progressiva dispersione di queste come di altre collezioni storiche di Firenze – e non solo –, avviata in un momento di crisi come è stata la fine degli anni Venti sul teatro delle gallerie milanesi.⁴¹⁷ Tra i dipinti illustrati dalla Brizio vi sono quattro

⁴¹³ Sull'attività collezionistica di Arturo Toscanini (1867-1957) si veda in particolare *Toscanini tra note e colori*, catalogo della mostra, a cura di E. Palminteri Matteucci, Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato, 2007, e *La Musica Segreta del Maestro. La Collezione d'Arte di Arturo Toscanini*, catalogo della mostra, a cura di R. Miracco, Milano, Mazzotta, 2007.

⁴¹⁴ E. PALMINTERI MATTEUCCI, *Toscanini. Una vita tra musica e pittura “lassù nello spazio, nel regno incantato della poesia e dello spirito”*, in *Toscanini tra note e colori*, cit., pp. 13-35, in partic. p. 27; si veda anche Ivi, p. 114 per la scheda dell'opera di Signorini, oggi in collezione privata. Si veda anche *Mostra dell'Ottocento nel centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, [1930], p. 41, n. 12, segnalato come appartenente alla «Raccolta di Arturo Toscanini».

⁴¹⁵ Si veda *Toscanini tra note e colori*, cit., p. 114, e U. OJETTI, *Ritratti d'Artisti Italiani*, cit., pp. 45-76.

⁴¹⁶ Sulla collezione di Ugo Ojetti, dispersa a partire dal 1970, si veda la recentissima mostra *Da Fattori a Casorati*, cit., in partic. G. BATTAGLIA, *La raccolta Ojetti*, Ivi, pp. 31-45, e Ivi, p. 114 per l'opera di Signorini. Il dipinto era stato illustrato anche da Cecchi (CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., TAV. 99) ed esposto lo stesso anno a Firenze (*Onoranze a Telemaco Signorini. Mostra delle opere alla R. Galleria dell'Accademia*, catalogo della mostra, Firenze, 1926). Anche il *Ritratto del pittore Francesco Paolo Michetti* di Gemitto, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, illustrato dalla Brizio senza specificarne la provenienza, apparteneva alla collezione Ojetti (vedi A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 471, e G. BATTAGLIA, *La raccolta Ojetti*, cit., p. 61).

⁴¹⁷ Si veda, per la collezione Carnielo: *Esposizione e vendita delle opere provenienti dalla raccolta del defunto scultore Prof. Rinaldo Carnielo*, Milano, Galleria Geri, 1929; per la collezione Checcucci: *Catalogo della vendita all'asta della raccolta Enrico Checcucci di Firenze*, Milano, Galleria Pesaro, 1928; *Catalogo della vendita all'asta di opere di pittori dell'Ottocento appartenenti alla raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, Milano, Galleria Pesaro, 1929; *I macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, con prefazione di U. Ojetti, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1928; *Pittori italiani*

Fattori e un Abbati già in collezione Carnielo e due quadri attribuiti al Boldini macchiaiolo già in collezione Checcucci.⁴¹⁸

Ancora a Firenze, ma questa volta con un orientamento decisamente volto al contemporaneo, si incontra la raccolta dello storico e critico dell'arte Giorgio Castelfranco, allora sita presso l'abitazione di famiglia, il villino di Lungarno Serristori – oggi Casa Siviero –. La collezione era incentrata su un nucleo di circa trentacinque opere di Giorgio De Chirico, cui si aggiungevano diversi disegni dello stesso artista e alcuni dipinti di Savinio, Rosai e Achille Lega; non è un caso, dal momento che Castelfranco fu amico, promotore e agente commerciale di De Chirico: non stupisce, pertanto, che siano proprio suoi i due quadri della collezione illustrati dalla Brizio.⁴¹⁹

Continuando sul filo delle raccolte aperte all'arte contemporanea, se ne incontra una ormai ben nota, la collezione torinese di Riccardo Gualino; anche la sua menzione appare preceduta da un "già" per noi tanto eloquente: da qualche anno, infatti, la raccolta (lo si sa) risultava dispersa, a seguito dell'arresto e dell'invio al confino del proprietario. Resta, tra le pagine di *Ottocento Novecento*, un frammentario ricordo della sua parte contemporanea, l'unica della quale non vi è traccia nelle sale della Galleria Sabauda che ancora accolgono una parte della collezione vincolata dallo stesso Gualino al museo torinese: due Modigliani, due Spadini e un Carena.⁴²⁰

Per restare a Torino, di grande interesse si rivela anche la poco nota attività collezionistica del pittore Romano Gazzera: tra le opere a lui appartenute e illustrate nel testo della Brizio si annoverano il «*Sacré-Cœur de Montmartre et Moulin de la Galette*» di Utrillo, il

dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze, con prefazione di E. Cecchi, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929.

⁴¹⁸ Si tratta di *Buoi al carro*, *Soldati a cavallo* e *Il toro nero* di Fattori, di ubicazione ignota; de *Il cavallo bianco* di Fattori e de *Il Mugnone presso le cure* di Abbati, divenuti parte della collezione Jucker di Milano (vedi *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Milano, Electa, 1998, pp. 123 e 143); *Gli attaccchini* e la *Carrozza a Versailles* attribuiti a Boldini; il primo adesso a Milano in collezione privata, il secondo di ubicazione ignota (vedi A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 228, 229, 230, 232, 246, 247 e 249; P. DINI e F. DINI, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. III, Torino, Allemandi, 2002, tomo I, p. 53, n. 77; tomo II, pp. 624-625, n. 1239). La collezione Jucker sarà presto visibile presso il nuovo Museo del Novecento, all'Arengario di Milano.

⁴¹⁹ Si veda, in particolare, A. TORI, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., e *L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco*, catalogo della mostra, a cura di A. Tori, Regione Toscana, 2010. Per le due opere dechirichiane appartenute a Castelfranco, come per l'interessante figura di questo studioso, si rimanda alla nota 218 di questo capitolo. La collezione Castelfranco fu dispersa tra il 1939 e il '41 a seguito delle persecuzioni razziali che colpirono la famiglia Castelfranco, di origine ebraica; nel '44 il villino di Lungarno Serristori fu acquistato da Rodolfo Siviero, dal quale ha preso il nome attuale.

⁴²⁰ Per l'arresto di Gualino e per la sua donazione della propria collezione alla Sabauda si rimanda alle note 20 e 37 del secondo capitolo; per le opere (le si elenca qui insieme: l'*Autoritratto* e la *Testa di donna* di Modigliani, il *Ritratto della fidanzata* e il *Tobiolo* di Spadini e *La quiete* di Carena) si vedano invece le note 209, 224 e 257 di questo capitolo.

disegno di *Uomo con pipa* di Modì e le due nature morte di De Pisis già menzionati, un quadro con *Frutta e Gli archeologi* di De Chirico e il *Paesaggio* del '37 di Tosi, anch'esso già citato.⁴²¹

Per quanto riguarda l'edizione del '44 si segnala una novità degna di attenzione. Alcune delle nuove immagini inserite riproducono opere conservate a Venezia, nella raccolta di Carlo Cardazzo, una collezione che proprio tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta acquista una rinomanza sempre maggiore, grazie a diversi articoli apparsi su riviste e quotidiani e ad una serie di mostre che nel '41 la rendono nota al grande pubblico: prima fra tutte quella presso la Galleria di Roma, inaugurata in aprile, e poi quelle di Venezia e Cortina d'Ampezzo, svoltesi entrambe nell'agosto dello stesso anno.⁴²² In un articolo apparso su «Emporium» nel '38 Marchiori parlerà della raccolta come di «una delle poche collezioni che possano dare un'idea chiara e precisa dell'arte italiana moderna».⁴²³ Sono legate all'iniziativa di Cardazzo anche le Edizioni del Cavallino, pubblicate in veste ufficiale a partire dal '35, e l'omonima galleria, progettata da Carlo Scarpa e aperta nel '42 nella stessa Venezia, in Riva degli Schiavoni. Anche questa galleria compare prontamente nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*, restituendoci una viva immersione nella realtà artistica contemporanea, che si documenta nel rilievo immediato di uno dei suoi gangli più vitali: il nome è indicato sotto *Rio San Barnaba* di De

⁴²¹ Romano Gazzera (1906-1985), pittore originario di Ciriè (Torino), fu amico di De Chirico ed è noto specialmente per essere stato il caposcuola della pittura neo-florescente. Si veda *Mostra personale del pittore Romano Gazzera*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Ferruccio Asta & Co., 15-30 novembre 1941-XX (una copia del catalogo è presente presso FBL Milano).

⁴²² La figura di Carlo Cardazzo (1908-1963), collezionista e gallerista veneziano, amico di tanti artisti e dal dopoguerra anche della ben più nota Peggy Guggenheim, è stata di recente indagata e ricostruita in occasione del centenario della nascita: si veda *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero, Milano, Electa, 2008. Per la mostra romana si veda *XLIII Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo, Venezia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria di Roma, 3-15 aprile 1941), Roma, Istituto Grafico Tiberino, [1941]; per la mostra di Cortina si veda *Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Palazzo Duca d'Aosta, 10-31 agosto 1941), Cooperativa Anonima Poligrafica Cortina, [1941]; a Venezia, presso la Galleria Sindacale Ongania-Botteghe d'Arte erano esposte opere di Massimo Campigli, Giuseppe Cesetti e Marino Marini; si veda anche S. SALVAGNINI, *Carlo Cardazzo e il sistema delle arti in Italia 1933-1945*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, cit., pp. 47-85, in partic. pp. 57-66, e G. BIANCHI, *Il Cavallino, "vibrante centro veneziano di arte moderna"*, Ivi, pp. pp. 119-163, in partic. pp. 119-121.

⁴²³ Si veda G. MARCHIORI, *Venezia. La collezione Cardazzo*, in «Emporium», XLIV, 1938-XVI, 1, pp. 47-48, in partic. p. 47. Si veda anche A. TROMBADORI, *La raccolta Cardazzo*, in «Primato», II, 1941-XIX, 9, pp. 18-20, in partic. p. 18: «A colpo d'occhio, in una raccolta come la presente ricca di opere significative, si isolano taluni motivi essenziali dell'arte contemporanea: e per tali motivi s'intendono opere d'artisti quali Morandi e Carrà, Scipione e Mafai, Marino e Manzù» (il passo è riportato in V. RIVOSECCHI, *Carlo Cardazzo e la "Scuola romana"*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, cit., pp. 111-117, in partic. p. 114, e continua elencando alcuni artisti la cui opera è ritenuta qualificabile come «non arte»: De Chirico, Sironi, Campigli, Martini; e altri che si ritiene perseguano una poetica improntata alla raffinatezza e al compromesso letterario, cioè de Pisis, Rosai, Tosi, Semeghini).

Pisis, riprodotto a tutta pagina.⁴²⁴ Le opere della collezione Cardazzo illustrate dalla Brizio, invece, sono la *Natura morta* di Morandi del '36 e i due dipinti di Scipione, un pittore che il collezionista veneziano amava particolarmente e sul quale aveva contribuito a far puntare i riflettori di critica e pubblico. Ne possedeva in tutto sette opere: un nucleo che aveva dato un apporto ben rilevante alla realizzazione della mostra allestita a Brera nel '41 e visitata dalla Brizio, della quale si è già avuto modo di parlare. Si noti ancora soltanto che uno di questi dipinti, *Il Cavallino*, riprodotto anche in *Ottocento Novecento*, ha visto modificarsi il suo nome originario, *Cavallo infuriato*, proprio in consonanza alla “fucina” mercantile ed editoriale di Cardazzo.⁴²⁵

Che il collezionismo e gli studi storico-artistici siano intrinsecamente legati non è certo un dato nuovo; ad ogni modo da questo quadro estremamente sintetico, specie per ciò che concerne le raccolte maggiormente implicate con gli sviluppi artistici del passato recente o addirittura del presente vivo, emerge il contributo fondamentale dato dai collezionisti alla divulgazione della conoscenza e all'affermazione sulla scena nazionale di artisti non necessariamente inquadrati negli schemi magari variati, ma pur sempre chiusi di una cultura ultimamente “controllata”, anche nel campo artistico.⁴²⁶

A questo clima la Brizio partecipa con attenzione cordiale, con le sue scelte che tanto escludono e insieme indicano una linea culturale aggiornata e in qualche modo “alternativa”.

A ragione ci si può chiedere in che misura la selezione operata dalla Brizio abbia influito sui testi di storia dell'arte e in particolare sui manuali editi successivamente, essendo *Ottocento Novecento* – per usare le parole di Toesca – «un volume che assolutamente

⁴²⁴ Sulla collezione di Cardazzo e sulla Galleria del Cavallino si veda, in particolare, A. FANTONI, *Il gioco del Paradiso. La collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino*, Venezia, Cavallino, 1996; S. SALVAGNINI, *Carlo Cardazzo e il sistema delle arti in Italia 1933-1945*, cit., e G. BIANCHI, *Il Cavallino, “vibrante centro veneziano di arte moderna”*, cit., in partic. pp. 119-138 per l'attività degli anni Quaranta; sulle Edizioni del Cavallino G. MASTINU, *Il laboratorio dell'editore*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, cit., pp. 185-227.

⁴²⁵ Per le opere della collezione Cardazzo illustrate in *Ottocento Novecento* si rimanda alle note 384 e 388 di questo capitolo. Si veda poi V. RIVOSSECHI, *Carlo Cardazzo e la “Scuola romana”*, cit., pp. 111-112, ove fra l'altro sono elencati altri dati riguardanti la fortuna di Scipione: vi si citano, tra l'altro, la prima retrospettiva del pittore organizzata da Cipriano Efisio Oppo nell'ambito della Quadriennale romana del '35; il testo di Marchiori, prima monografia dedicata a Scipione, e la mostra inaugurale della Galleria della Spiga di Milano, svoltasi nel marzo del '42, ove furono esposti cinquantatre disegni di Scipione.

⁴²⁶ Si veda V. RIVOSSECHI, *Carlo Cardazzo e la “Scuola romana”*, cit., p. 111, ove il rilievo, riferibile a Cardazzo, è esteso a un piano più generale; ma si veda anche, per l'Ottocento, quanto affermato dal Cecchi: «Chi ha in pratica questa materia, sa come la nostra pittura ottocentesca figure, o meglio sfigure, nelle collezioni pubbliche. Le raccolte private hanno per l'Ottocento importanza imprescindibile» (*Pittori italiani dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, cit., p. 6).

mancava in libreria», e che al suo apparire divenne, di conseguenza, un riferimento di fatto imprescindibile nel campo degli studi sull'arte contemporanea.⁴²⁷

Un anno dopo l'uscita della prima edizione del testo, nel '40, viene pubblicato come parte della Collezione Scolastica Marzocco il *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, curato da Fernanda Wittgens e Maria Luisa Gengaro.⁴²⁸ Il manuale, in verità, pare esemplato anche per quanto concerne le illustrazioni su un precedente *Testo atlante* (realizzato ancora dalla Wittgens insieme a Paolo D'Ancona e a un'altra allieva di questi,

⁴²⁷ Si veda l'inserzione pubblicitaria pubblicata nel «Meridiano di Roma», 16 aprile 1939-XVII, p. XII, e riproposta in A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio*, cit., p. 99; si riporta qui per intero il significativo commento di Toesca su *Ottocento Novecento* che vi era presentato: «È un capolavoro di arte tipografica, anche a paragone delle più recenti pubblicazioni straniere, e che dimostra tutta la nuova potenzialità della UTET. È inoltre un volume che assolutamente mancava in libreria, e perciò desideratissimo: l'autore vi ha affrontato con disciplina critica un argomento, pieno di pericoli, non prima tentato tra noi in modo così vasto».

Sui manuali novecenteschi di Storia dell'arte e sulla loro conformazione, con particolare attenzione all'apparato illustrativo, si veda *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, e soprattutto S. NICOLINI, *Il manuale: un modello per imparare la storia dell'arte, dall'epoca della riforma Gentile fino agli anni Sessanta*, Ivi, pp. 21-38, e M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, Ivi, pp. 39-60; si tenga presente, come viene qui affermato, la difficoltà di occuparsi degli apparati illustrativi di manuali e compendi, «per i quali serve distinguere fra le diverse edizioni, che talvolta hanno avuto i rimaneggiamenti maggiori proprio nelle immagini» (Ivi, p. 41).

⁴²⁸ Si veda F. WITTGENS e M. GENGARO, *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, cit. Su Fernanda Wittgens (1903-1957), soprintendente, insegnante e direttrice della Pinacoteca di Brera dal 1947, si veda L. ARRIGONI, *Fernanda Wittgens*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 647-657, e relativa bibliografia, e F. PIZZI, *1908-1957. I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, cit., in partic. pp. 164-173; l'archivio della studiosa si conserva presso la Fondazione Elvira Badaracco di Milano; su Maria Luisa Gengaro (1907-1985) si veda R. CASSANELLI, *Bibliografia di Maria Luisa Gengaro*, in «Arte lombarda», 1987, 1-3, pp. 9-15 (il numero triplo della rivista era a lei dedicato), e F. PIZZI, *1908-1957. I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, cit., in partic. pp. 159-163; l'archivio della Gengaro è conservato presso l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL) di Cesano Maderno. Entrambe le studiose furono amiche della Brizio. Per quanto riguarda la Wittgens, presso il Fondo Brizio milanese si conservano tre lettere da lei inviate alla Brizio tra il 1941 e il 1957 (UA 317), e un testo dattiloscritto in memoria della studiosa prematuramente scomparsa (UA 43; si tratta probabilmente del testo del discorso pronunciato dalla Brizio in occasione di una manifestazione di omaggio alla memoria della Wittgens che si svolse al Piccolo Teatro di Milano l'11 gennaio 1958: vedi F. FLORA, *Fernanda Wittgens*, Milano, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, 1958, p. 47); un articolo *in mortem*, sempre a firma della Brizio, era poi stato pubblicato nel '60 su «Raccolta Vinciana» (A. M. BRIZIO, *Fernanda Wittgens*, in «Raccolta Vinciana», XVIII, 1960, pp. 355-356); si veda infine anche la testimonianza di Laura Mattioli: L. MATTIOLI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., pp. 45-46, in partic. p. 45. Per ciò che concerne la Gengaro, si ricordi innanzitutto la sua collaborazione a «L'Arte» nei primi anni Trenta; nel Fondo Brizio tra i libri c'è un suo testo pubblicato nel '33 che presenta una dedica «Ad Anna Maria Brizio con amicizia» (si veda M. L. GENGARO, *Nove capitoli delle arti figurative*, prefazione di A. Banfi, Firenze, La Nuova Italia, 1933; la Brizio aveva recensito il testo: si veda A. M. BRIZIO, recensione a M. L. GENGARO, *Nove capitoli delle arti figurative* [Firenze, La Nuova Italia, 1933], in «L'Arte», XXXVII, 1934, 3, p. 266), mentre tra i documenti vi sono tre sue lettere inviate alla Brizio tra il 1953 e il 1954 (UA 212). Si ricordi che nel 1957, anno della morte della Wittgens e del trasferimento della Brizio all'Università degli Studi di Milano, la Gengaro, che per vent'anni vi era stata assistente del predecessore della Brizio, Paolo D'Ancona, passò ad insegnare Storia dell'arte nei Licei (si veda R. SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte*, cit., p. 206, e R. CASSANELLI, *Bibliografia di Maria Luisa Gengaro*, cit., p. 10, ove si allude a «incomprensioni e dissensi» che avrebbero motivato l'abbandono dell'università da parte della studiosa).

Irene Cattaneo), il cui terzo volume era uscito nel '32.⁴²⁹ Tuttavia la citazione del libro della Brizio nella bibliografia, posta curiosamente non tra i testi generali, bensì tra quelli riguardanti la pittura – che certo ne rappresentava, ad ogni modo, la sezione più approfondita – rivela che se ne era tenuto conto;⁴³⁰ lo confermerebbero anche alcune delle immagini inserite nel nuovo *Testo atlante*, che non comparivano in quello del '32 ed erano invece presenti in *Ottocento Novecento*: come la *Veduta di Riomaggiore* di Signorini e *Il generale spagnolo* di Giovanni Boldini; il *Ritratto di donna* del Piccio e il *Canale della Giudecca* di Guglielmo Ciardi; il *Ritratto di una parente* di Favretto e *Il ritrovamento di Mosè* di Spadini.⁴³¹ Guardando però alle numerose illustrazioni già presenti nel testo del '32 e poi riprese dalla Brizio, sembrerebbe più corretto ribaltare i termini della questione e riconoscere un debito della studiosa verso il primo *Testo atlante*, che seppure non citato nella bibliografia di *Ottocento Novecento* era stato positivamente recensito dalla studiosa nella *Bibliografia dell'arte italiana*, specie in merito all'«ampio sviluppo dato alla trattazione e all'illustrazione fotografica del periodo più vicino a noi: il neoclassicismo, l'ottocento e, in rapido colpo d'occhio, il novecento». Vi comparivano già – e, per quanto riguarda la pittura, con una fortunata selezione dei tanto più ricchi repertori figurativi contenuti nei testi di Cecchi, Somarè e Ogetti – il *Ritratto di Caterina Anguissola* di Landi

⁴²⁹ Si veda *L'arte italiana. Testo atlante*, cit. Di origini ebraiche, figlio dello storico della letteratura e del teatro Alessandro D'Ancona, Paolo D'Ancona (1878-1964) fu dal 1915 professore straordinario di Storia dell'arte nella Regia Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, e divenne poi ordinario nel 1923, anno in cui l'Accademia fu assorbita dalla neonata Università degli Studi; qui tenne la cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna fino al 1957, con una pausa forzata durante la seconda Guerra Mondiale, per via delle persecuzioni razziali. La Brizio, che gli successe, scrisse all'indomani della sua morte il breve testo *In memoria di Paolo D'Ancona*, il cui estratto si conserva ancora, in più copie, presso il Fondo Brizio di Milano (A. M. BRIZIO, *In memoria di Paolo D'Ancona*, in *Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1963-1964, Milano, 1965, pp. 445-448). Si veda in particolare R. SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte*, cit., pp. 203-206, e la bibliografia ivi indicata; si veda anche F. PIZZI, *1908-1957. I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, cit., in partic. pp. 145-158. Come la Wittgens, di cui era quasi coetanea, anche Irene Vigevani Cattaneo (1904-1996) era stata allieva di D'Ancona presso l'Università degli Studi di Milano.

⁴³⁰ F. WITTGENS e M. GENGARO, *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, cit., p. 184: «La bibliografia dell'arte dal periodo neoclassico all'età contemporanea è, necessariamente, frammentaria: la critica infatti si è occupata di alcuni temi, ma altri restano ancora aperti alle ricerche. Manca per l'architettura un testo generale. [...] Più numerose le pubblicazioni concernenti la pittura, anche se rappresentano soltanto un "primo disegno" della sua storia»: è poi citato il testo della Brizio assieme a quelli di Cecchi, Somarè ed Ogetti per ciò che concerne l'Ottocento; si aggiunge poi: «Anche più frammentaria è la bibliografia del Novecento», e si indicano, «Per i maggiori movimenti d'arte del secolo», di nuovo il libro della Brizio e anche C. PAVOLINI, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Bologna, Zanichelli, 1926, e U. BOCCIONI, *Opera completa*, Foligno, Campitelli, 1927.

⁴³¹ Si veda F. WITTGENS e M. GENGARO, *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, cit., Tavv. 442 (Mari; in *Ottocento Novecento*, d'ora in poi in questi riferimenti *ON*, Alinari), 449 (Giacomelli; in *ON* Fototeca A.S.A.C. Biennale), 453 (Zani), 466 e 468 (Fiorentini), 471 (Gabinetto Civico, Milano) a confronto con A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 211, 241, 251, 259, 261 e 399. Ove non diversamente specificato, qui come in seguito, le foto si intendono provenire dalla medesima fonte.

e il *Ritratto di signora* di Querena; il *Cristo deriso* di Morelli, *Luisa Sanfelice in carcere* di Toma, *Il pergolato* di Lega, *La lettera* di Induno e il *Ritratto della contessa Arrivabene* di Ranzoni; *Amore e Psiche*, la *Venere*, la *Paolina Borghese* e il *Monumento a Clemente XIV* di Canova, *La fiducia in Dio* di Bartolini, la *Pietà* di Duprè e il *Monumento a Emanuele Filiberto* di Marocchetti, e infine l'Arco della Pace di Milano, il Tempio Canoviano di Possagno e la Chiesa di San Francesco di Paola a Napoli.⁴³² Si può già osservare il crearsi di una sorta di canone, cui la Brizio sembra attingere e contribuire nello stesso tempo.⁴³³

Nell'ampliamento della *Storia dell'arte italiana* di Mottini realizzato da Vincenzo Costantini nel '42, la scelta di molte illustrazioni che già erano divenute o diverranno anch'esse canoniche pare confermare questa impressione: per citare solo le immagini presenti anche in *Ottocento Novecento* si ritrovano ancora il *Ritratto di gentiluomo* di Boldini e il *Cristo deriso* di Morelli, la *Pietà* di Duprè, il *Monumento a Emanuele Filiberto* di Marocchetti e l'Arco della Pace, e poi *I cugini* di Cremona, *Alla stanga* di Segantini e il rilievo raffigurante *Il lavoro* di Vela.⁴³⁴ Ancora tutto e solo Ottocento: la parte novecentesca presenta in realtà un orientamento ben diverso da quello della Brizio, filonovecentista e allineato alla critica "ufficiale", alle preferenze di un Ojetti; la cosa non

⁴³² Si veda A. M. BRIZIO, recensione a P. D'ANCONA, I. CATTANEO e F. WITTGENS, *L'arte italiana*, cit., in «L'Arte», XXXVI, 1933, 1, p. 61; *L'arte italiana. Testo atlante*, cit., TAV. CIII, fig. 283; TAV. CVI, fig. 289; TAV. CIX, fig. 295; TAV. CXIV, fig. 305; TAV. CXV, figg. 307 e 309; TAV. CXVIII, fig. 315 (tutte foto Alinari); TAV. CXXV, fig. 331; TAV. CXXIX, fig. 342 (Fiorentini); TAV. CLII, fig. 422; TAV. CLIV, fig. 426; TAV. CLXIII, fig. 442; TAV. CLXXIII, fig. 464 (Alinari); TAV. CLXXIV, fig. 468 (Anderson); TAV. CLXXXIII, fig. 487 (Zani; in *ON* foto Reali); TAV. CXCII, fig. 507; TAV. CXCIV, fig. 513 (studi fotografici non specificati), e A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 2, 24, 29, 32, 36, 40, 51-52, 213, 216, 235, 257-258, 440, 447 e 465; si veda anche E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit.; E. SOMARÈ, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, cit.; U. OJETTI, *La pittura italiana dell'Ottocento*, cit.

⁴³³ Come si vede si tratta di opere ottocentesche: in entrambi i *Testi atlante* ben poco spazio era riservato al Novecento; nella *Storia dell'arte italiana* curata da D'Ancona, Wittgens e Gengaro, il cui terzo volume viene dato alle stampe nel '54, e che se ne mostra sostanzialmente dipendente, tra le aggiunte opere novecentesche l'influsso del testo della Brizio pare irrilevante (vedi P. D'ANCONA, F. WITTGENS e M. L. GENGARÒ, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Firenze, Marzocco, 1954). Anche il testo di G. RIVANI e I. CATTANEO, *Cenni di storia dell'arte e degli stili ad uso degli Istituti magistrali*, parte II, Firenze, Marzocco, 1947, rivela più che altro la ripresa del testo curato dalla Gengaro e dalla Wittgens nel '40, e ancora del testo del '32 in cui la stessa Cattaneo aveva collaborato con D'Ancona e la Wittgens (F. WITTGENS e M. GENGARÒ, *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, cit.; *L'arte italiana. Testo atlante*, cit.).

Per quanto riguarda il formarsi di un "canone" di immagini si veda quanto affermato da Ferretti: «L'insieme delle illustrazioni, tanto più se di numero contenuto e specialmente se non vengono disperse in una poco meditata o caotica offerta esterna, forma un sistema di riferimento. Può darsi che tale sistema distilli un "canone". [...] Ma può darsi anche che diventi anticanone, pietra d'inciampo, zavorra da cui liberarsi [...]. Di certo (ma con quali esiti?), quelle immagini propongono una rete mnemonica» (M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, cit., p. 40).

⁴³⁴ Si veda G. E. MOTTINI, *Storia dell'arte italiana*, nuova edizione ampliata, Milano, A. Mondadori, 1942-XX, p. 495, fig. 742; p. 499, fig. 749 (Alinari); p. 503, fig. 756 (Brogi; in *ON* Alinari); p. 508, fig. 769 (Alinari); p. 513, fig. 779 (Bianchi; in *ON* Fototeca A.S.A.C. Biennale); p. 521, fig. 797 (Alinari; in *ON* Anderson); p. 522, figg. 800 e 803 (Alinari); A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 51, 212, 216, 251, 403, 447 e 465. Sulla nuova edizione del manuale di Mottini si rimanda a M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, cit., pp. 52-53.

desta stupore se si riportano alla mente il tono e l'impostazione del volume di Costantini sulla *Pittura italiana contemporanea* uscito nel '34, anch'esso tutto incentrato sulla disamina del "Novecento italiano".⁴³⁵ Nel più tardo testo dello stesso *Architettura scultura pittura contemporanea europea in un secolo di materialismo*, invece, si riscontra un innegabile ascendente di *Ottocento Novecento* soltanto nella sezione dedicata all'architettura, e in particolare nell'apparato illustrativo del capitolo significativamente intitolato «La "materia" domina e distrugge».⁴³⁶

Un libro che mostra in modo più evidente, nel proprio apparato figurativo, l'ascendenza di *Ottocento Novecento* è la *Storia dell'arte italiana* di Stefano Bottari uscita nel '43. Il testo interrompeva la propria trattazione alla soglia del Novecento, senza oltrepassarla. Nella bibliografia l'unica opera di carattere generale citata a proposito dell'arte ottocentesca è proprio il volume della Brizio; degni di rilievo anche i testi menzionati relativamente ai «Problemi metodologici e storiografici»: vi si trovano *La critica e la storia delle arti figurative* di Croce e i *Pretesti di critica* e la *Storia della critica* di Lionello Venturi, quasi a segnare il medesimo ambito, crocio-venturiano, nel quale di fatto si era mossa anche la Brizio.⁴³⁷

⁴³⁵ Si veda V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea*, cit. Lo stesso vale per Idem, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano, Hoepli, 1940-XVIII, ove la Brizio viene citata più volte nella bibliografia relativa ai singoli artisti, ma su 267 riproduzioni ve ne sono solo una decina in comune con *Ottocento Novecento*.

⁴³⁶ Idem, *Architettura scultura pittura contemporanea europea in un secolo di materialismo*, Milano, Ceschina, 1951; si veda il primo capitolo della seconda parte, intitolata «Esame delle correnti estremiste dell'Architettura internazionale»: vi si ritrovano, con le medesime figure utilizzate dalla Brizio, la Mole Antonelliana, la Borsa di Amsterdam di Berlage, il Palazzo di Città a Stoccolma di Östberg, il Bauhaus, la Villa Savoie di Le Corbusier e la Robie House di Wright (Ivi, pp. 121, 123, 125, 130, 134, 136; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 511, 515, 519, 521, 527 e 534).

⁴³⁷ S. BOTTARI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Milano-Messina, Principato, 1943-XXI, pp. 563 e 590; si veda poi B. CROCE, *La critica e la storia delle arti figurative*, cit.; L. VENTURI, *Pretesti di critica*, cit.; Idem, *Histoire de la critique d'art*, cit. Stefano Bottari (1907-1967), docente di Storia dell'arte alle Università di Messina, Catania e Bologna, dove è succeduto a Roberto Longhi, si è dedicato specialmente allo studio dell'arte siciliana ed ha diretto, con l'archeologo Luciano Laurenzi, la rivista «Arte antica e moderna» (si veda S. ZAMBONI, *Ricordo di Stefano Bottari*, in «Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna», 1970, 9, pp. 73-74, e U. KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, cit., p. 246).

Un nuovo riferimento a un ambito crocio-venturiano si trova, senza sorpresa, nei manuali di *Arte italiana* per licei di Mary Pittaluga, ripubblicati in diverse edizioni: nella bibliografia del terzo volume troviamo *Ottocento Novecento* come primo libro citato, ma solo per l'Ottocento, mentre per quanto riguarda i testi relativi al «metodo critico» si fa riferimento all'*Estetica* di Croce, a *Saper vedere* di Marangoni e alla *Storia della critica* di Lionello Venturi (B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit.; M. MARANGONI, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano, Garzanti, 1942 – questa l'edizione citata, la quinta –; L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, cit.): si veda M. PITTALUGA, *Arte italiana*, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 365-366; si tratta della decima edizione del testo, mentre la prima è stata pubblicata sempre da Le Monnier nel '37-'38. Mary Pittaluga (1891-1977), come si è visto, era stata allieva al pari della Brizio tanto di Lionello quanto di Adolfo Venturi; divenne poi docente di Storia dell'arte nei licei, riuscendo nel contempo a portare avanti i propri studi incentrati in modo particolare sull'arte rinascimentale e sull'arte del XIX secolo, oltre che – pionieristicamente – sull'incisione, riversati in

Pur tenendo presente che molte immagini erano già piuttosto “inflazionate”, colpisce che su una trentina di figure una buona metà riproponga le selezioni operate anche dalla Brizio: quelle già incontrate, come *Il lavoro* di Vela, la *Venere* e il *Monumento a Clemente XIV* di Canova, *I cugini* di Cremona, *Luisa Sanfelice in carcere* di Toma e *Alla stanga* di Segantini; e altre che incontreremo ancora, come il Palazzo Belgioioso a Milano, il *Bambino con gallo* di Cecioni, *Il bacio* di Hayez, *La gioventù di Lorenzo de' Medici* di Faruffini, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* di Fattori, *La visita* di Lega, *La ruota dell'Annunziata* di Toma e la *Vacca all'abbeveratoio* di Segantini.⁴³⁸

Nel terzo volume de *L'arte italiana* di Salmi, uscito nella sua seconda edizione, comprensiva di una panoramica dell'arte novecentesca, nel '46, *Ottocento Novecento* viene citato in bibliografia, primo o tra i primi, tanto nelle sezioni dedicate al Settecento e all'Ottocento quanto per l'ultima parte riservata all'arte contemporanea.⁴³⁹ Oltre a tante delle immagini già incontrate nel testo della Brizio come in altri, ve ne sono alcune che potrebbero forse suggerire una dipendenza più diretta da *Ottocento Novecento*: la foto del Cisternone di Livorno, per esempio; o il *Dedalo e Icaro* di Canova; o ancora il *Ritratto*

svariate pubblicazioni; si noti che era stato lo stesso Adolfo a chiederle di compilare dei testi per l'insegnamento della Storia dell'arte al Liceo Classico, e che già nel '24 la studiosa aveva redatto un testo nel quale presentava una selezione di immagini da utilizzare per l'insegnamento della Storia dell'arte (*L'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole medie secondo i programmi vigenti. Guida alla scelta del materiale illustrativo*, a cura di M. Pittaluga, Firenze, F.lli Alinari-I.D.E.A., 1924; tra le immagini da lei indicate si segnalano, per la fortuna che hanno avuto, l'Arco della Pace, la *Fiducia in Dio* di Bartolini, la *Pietà* di Duprè, *Il lavoro* di Vela, *Il bacio* di Hayez, *I cugini* di Cremona e *Alla stanga* di Segantini: Ivi, pp. 52-53); si veda in proposito M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, cit., pp. 53-54, ove di questo testo si afferma che «La “scorsa attraverso l'arte italiana dall'Ottocento ai nostri giorni” fatta nelle ultime due pagine coincide in misura rilevante con le scelte riscontrate in quasi tutti i manuali degli stessi anni, specialmente in certe combinazioni autore/opera (come Vela/*Le vittime del lavoro*, Bistolfi/*Cristo in croce*, ecc.)» (Ivi, p. 54). Sulla Pittaluga si veda almeno L. VERTOVA, *Mary Pittaluga*, in «The Burlington Magazine», CXX, 1978, p. 97; le carte della Pittaluga si conservano presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze.

⁴³⁸ Si veda S. BOTTARI, *Storia dell'arte italiana*, cit., p. 504, fig. 440 (Brogi); p. 506, fig. 442 (Anderson); p. 508, fig. 443 (Alinari); p. 509, fig. 444 (Brogi; in *ON* Alinari); p. 520, fig. 450 (Alinari); p. 526, fig. 453 (Brogi; in *ON* Alinari); p. 528, fig. 455 (Luce; in *ON* Alinari); p. 530, fig. 457 (Alinari); p. 535, fig. 459 (Brogi; in *ON* Alinari); p. 540, fig. 460 (Brogi; in *ON* Faraglia); p. 553, fig. 465 (Anderson); p. 554, fig. 466 (Alinari; in *ON* Anderson); p. 560, fig. 468 (Brogi; in *ON* Alinari); p. 561, fig. 469 (studio fotografico non specificato), e A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 2, 36, 48, 207, 212, 214, 227, 235, 255, 257, 401, 403, 465-466.

⁴³⁹ M. SALMI, *L'arte italiana*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1946, pp. 335, 364 e 398; la prima edizione, uscita nel '44, si fermava all'arte dell'Ottocento. Su Mario Salmi (1889-1980), che fu allievo di Adolfo Venturi e docente di Storia dell'arte a Pisa, Firenze e Roma, e diresse dal '50 con Lionello Venturi la rivista «Commentari», si vedano in particolare *Mario Salmi. Storico dell'arte e umanista*, atti della giornata di studio, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1991, e *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del Convegno Internazionale, Firenze, Edizioni Polistampa, 1993, in partic. vol. I, pp. 29-194. Nel Fondo Brizio vi sono alcune lettere di Salmi alla Brizio, scritte fra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta, e legate per lo più alla comune partecipazione a organi quali il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, il Ciha e la Commissione Vinciana (UA 3, 50, 54, 91, 96, 284).

della signora Pantaleoni di Mancini o il *Carro rosso* di Nino Costa.⁴⁴⁰ Nell'appendice sull'arte contemporanea, su dieci figure, tre richiamano illustrazioni scelte anche dalla Brizio: il *Progetto per una casa a gradinata* di Sant'Elia, il *Tobiolo* di Martini e i *Nuotatori* di Carrà.⁴⁴¹

Anche i *Lineamenti di Storia dell'arte per i licei classici* di Roberto Salvini, manuale il cui ultimo volume viene pubblicato nel '54, mostra un richiamo evidente a *Ottocento Novecento*, ma ancora una volta più per la parte ottocentesca.⁴⁴² In aggiunta al repertorio ormai classico si citano, fra le illustrazioni già scelte anche dalla Brizio, l'*Autoritratto* di Mainardi, *Il Mugnone presso le Cure* di Abbati, la *Carrozza a Versailles* attribuito a Boldini; e poi il *Rio San Barnaba* di De Pisis e il *Ritratto di signora* di Manzù, entrambe nella seconda edizione di *Ottocento Novecento*.⁴⁴³ Tuttavia lo stesso Salvini, nella sua

⁴⁴⁰ M. SALMI, *L'arte italiana*, cit., p. 331, fig. 485 (Brogi); p. 336, fig. 492 (Alinari); p. 370, fig. 541; p. 370, fig. 542 (studio fotografico non specificato); vedi anche A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 35, 53, 245; Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 387. Le altre immagini sono il Palazzo Belgioioso di Milano (Brogi); l'Arco della Pace (Alinari); la Chiesa di San Francesco di Paola a Napoli (Anderson, mentre in *ON* Alinari); il *Monumento a Clemente XIV* e un particolare della *Venere* di Canova (Brogi, mentre in *ON* Alinari); il *Bambino con gallo* di Cecioni (Brogi, mentre in *ON* Alinari); il *Monumento a Emanuele Filiberto* di Marocchetti (Anderson, mentre in *ON* Alinari); *La visita* di Lega (Anderson, mentre in *ON* Faraglia); *Il ritrovamento di Mosè* di Spadini (foto della Galleria d'Arte Moderna di Milano) e *Alla stanga* di Segantini (Brogi, mentre in *ON* Alinari): si veda M. SALMI, *L'arte italiana*, cit., p. 324, fig. 473; p. 325, fig. 477; p. 333, fig. 490; p. 337, fig. 493; p. 338, fig. 496; p. 359, fig. 523; p. 362, fig. 528; p. 375, fig. 549; p. 376, fig. 551; p. 381, fig. 558.

⁴⁴¹ M. SALMI, *L'arte italiana*, cit., p. 390, fig. 561; p. 394, fig. 566; p. 395, fig. 567; vedi anche A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 412, 489, 544.

⁴⁴² R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'arte per i licei classici*, vol. III, Firenze, La «Nuova Italia» Editrice, 1954. Roberto Salvini (1912-1985), allievo di Mario Salmi, è stato soprintendente, direttore per alcuni anni della Galleria Estense e, nel secondo dopoguerra, degli Uffizi e docente universitario a Palermo, Trieste e Firenze; si è occupato specialmente di arte medioevale (si veda Idem, *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, a cura di M. Salvini, Firenze, S.P.E.S., 1987, in partic. pp. 13-47; S. CAVICCHIOLI, *Roberto Salvini*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, cit., pp. 571-574, e relativa bibliografia; S. BULGARELLI, *Roberto Salvini, l'impegno nella storia dell'arte*, in «Paragone», LVIII, 2007, 74, pp. 15-40. Il Fondo Salvini si conserva presso il Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze.

⁴⁴³ R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'arte per i licei classici*, cit., p. 444, fig. 496 (Soprintendenza Belle Arti, Firenze); p. 467, fig. 519 (Alinari); p. 467, fig. 520 (Reali); p. 503, fig. 552 (Fiorentini); p. 516, fig. 567 (studio fotografico non specificato); A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 73, 246, 249; Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 419 e 504. Le altre figure cui si allude sono: il Palazzo Belgioioso di Milano (Brogi); la Chiesa di San Francesco di Paola a Napoli (Alinari); il Cisternone di Livorno (Brogi); l'interno della Chiesa di Santa Scolastica a Subiaco di Quarenghi; il *Monumento a Clemente XIV* e la *Venere* di Canova; l'*Autoritratto* di Appiani; il *Monumento a Emanuele Filiberto* di Marocchetti; *Il bacio* di Hayez; il *Cristo deriso* di Morelli (tutte Alinari); il *Ritratto della figliastra* di Fattori (Alinari, mentre in *ON* Fiorentini); *La visita* di Lega (Anderson, mentre in *ON* Faraglia); *Luisa Sanfelice in carcere* di Toma (Anderson); il *Ritratto di signora* di Favretto (Fiorentini); *Alla stanga* di Segantini (Alinari): R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'arte per i licei classici*, cit., p. 424, fig. 476; p. 426, fig. 478; p. 428, fig. 480; p. 428, fig. 481; p. 433, fig. 486; p. 435, fig. 488; p. 439, fig. 493; p. 443, fig. 495; fig. 497 p. 445; p. 451, fig. 505; p. 464, fig. 515; p. 465, fig. 516; p. 469, fig. 522; p. 470, fig. 523; p. 473, fig. 526.

Le immagini degli impressionisti sono invece prese, come indicato dallo stesso autore, dal testo di Lionello Venturi *Da Manet a Lautrec: La colazione sull'erba* e *Le fife* di Manet; *La Grenouillère* di Monet e la *Jeune fille* di Renoir (R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'arte per i licei classici*, cit., p. 454, fig. 507; p. 455, fig.

Guida all'arte moderna del '49, sembrava aver attinto dal testo della Brizio (citato nella bibliografia sommaria in ambedue le edizioni) anche per la parte contemporanea: ne sono riprese le immagini della *Place du Tertre* di Utrillo, di *Costantinopoli* di Kokoschka, del *Nudo* Reinhart e del *Nudo accosciato* di Maillol, del *Meriggio* di Casorati, dei *Nuotatori* di Carrà, de *La finestra* di Severini.⁴⁴⁴

Difficilmente elencabili le riproposizioni di immagini di *Ottocento Novecento* nel volume curato da Lavagnino e pubblicato nel '56 come parte della collana della *Storia dell'arte classica e italiana* della U.T.E.T.: eppure, ad ogni modo, rappresentano una parte irrisoria del complesso delle illustrazioni di questo ponderoso testo (oltre millecento pagine), quasi un *alter-ego*, pur se limitato alla sola arte italiana, del libro della Brizio la cui terza edizione, come si vedrà fra breve, si era fatta attendere non poco.⁴⁴⁵

E veniamo al manuale di Liana Castelfranchi Vegas ed Elda Cerchiari Necchi, edito nel '57: una sorta di summa del percorso fatto finora, ormai a quasi vent'anni dall'uscita della prima edizione di *Ottocento Novecento*. Non poche, nell'apparato illustrativo di questo manuale, le riprese dal testo della Brizio finora mai registrate nel nostro excursus: dal *Ratto delle sabine* di David al particolare, identico, della figura del Papa del *Monumento a Clemente XIII* di Canova; dal *Ritratto di Berthe Morisot* di Manet alla *Première sortie* di Renoir; dalla *Grotta con bagnanti* di Giacinto Gigante al *Canto dello stornello* di Lega, da aggiungersi alle altre, davvero numerose, di un catalogo che pare ormai consolidato e al quale di certo la Brizio ha dato un contributo non irrilevante.⁴⁴⁶

508; p. 457, fig. 509; p. 458, fig. 510; si veda anche L. VENTURI, *Da Manet a Lautrec*, cit., TAVV. 1, 5, 51, 109).

⁴⁴⁴ R. SALVINI, *Guida all'arte moderna*, Firenze, L'Arco, 1949, p. 229 per la bibliografia, e p. 54, fig. 15; p. 69, fig. 22; p. 75, fig. 27; p. 106, fig. 43; p. 129, fig. 54; p. 146 fig. 65; p. 149, fig. 66; inoltre, per l'Ottocento, si veda p. 21, fig. 1; p. 22, fig. 2; p. 51 fig. 11, ove erano riprodotte la *Paolina Borghese* di Canova, la *Grande baigneuse* di Ingres e il *Ritratto di gentiluomo* di Boldini. Si veda anche A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 376, 388, 412, 421, 430, 479, 481, e pp. 40, 110, 251.

⁴⁴⁵ E. LAVAGNINO, *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, cit.

⁴⁴⁶ L. CASTELFRANCHI VEGAS e E. CERCHIARI NECCHI, *Storia dell'arte*, vol. III, Milano, Carlo Signorelli, 1957, p. 514, tav. V; p. 568, fig. 613 (Alinari); p. 577, Tav. VI; p. 598, fig. 641; p. 605, fig. 649; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 16, 37, 219, 234, 283, 323. Le altre illustrazioni sono il Palazzo Belgioioso di Milano (Brogi); l'interno della Chiesa di Santa Scolastica a Subiaco di Quarenghi (Alinari); l'*Autoritratto* di Appiani (Alinari); il *Bambino con gallo* di Cecioni; *La visita* di Lega; *La veduta di Riomaggiore* di Signorini (Alinari); *Luisa Sanfelice in carcere* di Toma (Alinari, mentre in ON Anderson); *Alla stanga* di Segantini (Min. P. I., mentre in ON Alinari); il *Tobiolo* di Martini (L. CASTELFRANCHI VEGAS e E. CERCHIARI NECCHI, *Storia dell'arte*, cit., p. 562, fig. 606; p. 567, fig. 611; p. 572, fig. 618; p. 586, fig. 628; p. 606, fig. 651; p. 611, fig. 658; p. 612, fig. 660; p. 619, fig. 667; p. 643, fig. 686). Liana Castelfranchi Vegas (1924) si è formata a Milano con D'Ancona e la Gengaro; nel '77, anno del pensionamento della Brizio, le è stata affidata per un anno una cattedra di Storia dell'arte presso la milanese Università degli Studi, accanto a Pierluigi De Vecchi cui la Brizio aveva affidato «studi e studenti» (A. GRISERI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 446); tornata nel medesimo ateneo nell'86, la Castelfranchi vi resterà come ordinario di Storia dell'arte medioevale fino all'anno del proprio pensionamento, il 1998 (si vedano R.

Si è così arrivati, al termine di questo breve iter, a ridosso della pubblicazione della terza ed ultima edizione di *Ottocento Novecento*, che uscirà – finalmente – solo cinque anni più tardi.

SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte*, cit., p. 207, e *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano, Jaka Book, 2000).

Nella nota bibliografica della sua *Storia dell'arte in Italia*, pubblicata nel '60, Corrado Maltese indica tra le *Trattazioni generali* il testo della Brizio (segnalando erroneamente la seconda edizione come edita nel '47), e lo descrive come «opera di sicuro giudizio critico, dotata di ampia bibliografia ben selezionata» (C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960). Dal punto di vista del repertorio illustrativo l'influsso di *Ottocento Novecento* non è, tuttavia, rilevante, eccezion fatta forse per alcune pagine riservate ai dipinti dei macchiaioli: ad esempio sono presentati in due facciate accostate la *Bambina che scrive*, *La toeletta del mattino* e *Riomaggiore visto dal santuario* di Signorini, che anche la Brizio aveva posto in sequenza ravvicinata nel suo testo (Ivi, TAVV. 92-94; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 240-242).

Infine nell'introduzione al suo *Ottocento-Novecento*, edito nel '61, Michele Biancale aveva affermato: «Per il materiale illustrativo, eccetto *quelle opere che debbono essere conosciute attraverso riproduzioni perché sono diventate quasi di rigore in ogni storia dell'arte*, abbiamo cercato di offrire d'ogni artista gli esemplari più rappresentativi scegliendoli anche tra gli inediti, o poco noti, di collezioni private; ma passati già al vaglio di mostre commemorative, retrospettive, collettive» (M. BIANCALE, *Ottocento-Novecento*, Roma, Editrice Primato, 1961, p. 10; il corsivo è mio); in questo testo, non a caso, solo alcune delle immagini maggiormente ricorrenti sono comuni a quelle scelte dalla Brizio. Sullo storico dell'arte Michele Biancale (1878-1961) si veda almeno L. GALLO, *Michele Biancale*, in *Percorsi di critica*, cit., pp. 406-407, e relativa bibliografia.

3.4. Un cantiere aperto. La terza edizione di *Ottocento Novecento* (1962)

Le difficoltà della critica nel definire i luoghi geografici dell'innovazione, e le dispute di precedenza, condotte sul filo degli anni, se non, a volte, dei mesi (tra opere «pre» cubiste, futuriste, metafisiche, dada o surrealiste), confermano il dato fondamentale che qui ci interessa: la nuova e più stretta connessione dei settori di avanguardia del mondo artistico italiano con quello internazionale. Non mancano, come è noto, esempi estremi di integrazione totale, fino all'emigrazione [...], ma in tutti gli altri [...] una costanza di attenzione, di contatti, di legami, che rende oramai impensabile di scrivere una storia dell'arte italiana che non sia, insieme, e sia pure per scorcio, almeno storia europea, e, dopo il 1946, decisamente mondiale.

(GIOVANNI PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, 1979)

Nell'immenso panorama che di giorno in giorno si crea e si trasforma sotto i nostri occhi diviene sempre più difficile indicare l'opera esemplare, l'artista guida; e ciò non tanto per la vastità, appunto, del panorama da abbracciare, ma proprio per ragioni più profonde e intrinseche: perché il mito dell'eroe si è spento, e il concetto stesso di capolavoro, nel clima di trasformazioni incessanti e di ricerca sperimentale che caratterizza il momento attuale, ha perso di significato; e parla assai più alla nostra sensibilità di oggi la vitalità sempre rinnovantesi delle ipotesi e delle esperienze, che trascina a un continuo fare e inventare; invece dell'opera unica esemplare, somma di tutte le prove e tutti i perfezionamenti, l'«opera omnia» delle esperienze e ricerche, scaglionate lungo tutto il percorso dell'artista. Ne vien di conseguenza che la storia tenda ad articolarsi più sullo svolgimento del processo che sui singoli esiti; e la parte del critico anch'essa s'orienti, anziché al giudizio rigido e distaccato, a una partecipazione più attiva e recettiva, un impegno di riflessione e chiarificazione che segue dappresso il processo artistico.

(ANNA MARIA BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962)

«Se si perde la presa sul presente, anche il passato si restringe».

(ANNA MARIA BRIZIO, in *Intervista a Marisa Dalai Emiliani*, 2006)

Da più anni ormai, «Esauritasi rapidamente anche la seconda edizione» di *Ottocento Novecento*, l'editore stava sollecitando la Brizio a realizzarne una terza, come ci racconta la stessa autrice nella prefazione del volume editato nel '62.⁴⁴⁷ Diciotto anni erano passati

⁴⁴⁷ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. IX. La pubblicazione era avvenuta negli ultimi giorni di dicembre del '62, come si evince, ad esempio, dalla recensione di Marziano Bernardi apparsa su «La Stampa» il 28 dicembre di quell'anno, ove si afferma: «Il fortunato libro *Ottocento Novecento* di Anna Maria Brizio [...] esce adesso nella sua terza edizione [...]» (M. BERNARDI, *Si possono capire gli artisti astratti?*, cit.), o da quella di Silvana Casartelli Novelli su «L'Unità», apparsa il 5 gennaio del '63: «In questi giorni la casa UTET ripropone per la terza volta [...] il ben noto volume "Ottocento e Novecento" di Anna Maria Brizio [...]» (S. C., *Ottocento e Novecento di A. M. Brizio*, in «L'Unità», 5 gennaio 1963, p. 6). Presso il Fondo Brizio milanese si conservano copie di diverse recensioni e segnalazioni del testo, apparse su vari giornali e riviste e raccolte dalla Brizio (vedi UA 81, «Articoli su 800-900 Ediz 62»); alcune le erano state inviate dalla casa editrice U.T.E.T., e in particolare dal già noto Carlo Verde in qualità di amministratore delegato: si veda la lettera dello stesso alla Brizio del 27 giugno 1963, da Torino (Ivi). Si segnalano, oltre alle recensioni citate poco sopra e a quelle già incontrate di Corrado Maltese (C. MALTESE, recensione a A. M. BRIZIO, cit.) e Marco Valsecchi (M. VALSECCHI, *Due secoli al setaccio*, cit.); quella di Mario dell'Arco apparsa con diverso

da quel 1944; un intervallo lungo, dovuto a una «resistenza passiva» intrisa di motivi esistenziali: «Non mi sentivo di mettere mano ad un rifacimento del libro, che era nato così, per un'intima necessità di esprimere quella che in un determinato momento era stata per me l'esperienza dell'arte moderna, e le cui conseguenze in me perduravano ancora».⁴⁴⁸ Tuttavia da ultimo la resistenza era stata vinta e il testo dato alle stampe in una forma nuova, «riveduta, accresciuta e in gran parte rifatta», come si legge nel frontespizio (mentre nella pagina accanto il piano della «Storia universale dell'arte» è, a questo punto, presentato nella sua interezza, anche se alcuni volumi dovevano essere ancora pubblicati, e lo saranno nel giro di qualche anno).⁴⁴⁹ La mole delle pagine è di molto aumentata: più di ottocento, mentre le edizioni precedenti non raggiungevano le seicento pagine; quasi seicento sono invece le figure nel testo, e compaiono trenta tavole a colori; la carta è patinata, di buona qualità. Il libro compare in due versioni: in un volume unico, la cui rilegatura mantiene la memoria delle precedenti edizioni, ancora in tela verde con scritte impresse in oro; e in «edizione di lusso», in due tomi con copertina rigida blu e scritte in oro impresse sul dorso, e una suddivisione che aiuta a comprendere meglio il ripensamento complessivo dell'opera.⁴⁵⁰ Il primo tomo infatti è quello dedicato all'Ottocento, fino all'impressionismo incluso, una parte che – per dichiarazione della stessa autrice – non è stata modificata nella sostanza, per non troncargli i suoi legami profondi con il determinato momento storico in cui era nata, che l'avevano resa un'opera viva. Il secondo tomo, invece, coincide con la parte che è stata radicalmente cambiata, portando alla generazione di «un libro nuovo».⁴⁵¹ La cosa non desta stupore; certo, in diciotto anni, di acqua sotto i ponti ne è passata davvero tanta, nella storia artistica come nella storia personale della Brizio, che deve riconoscere che

titolo su «Il Piccolo» e «La Sicilia» e su «Avvenire d'Italia» (M. DELL'ARCO, *I preraffaelliti*, in «Il Piccolo», 8 maggio 1963, p. 3; Idem, *I preraffaelliti*, in «La Sicilia», 17 aprile 1963; Idem, *L'arte dell'arredamento nacque dal preraffaellismo*, in «Avvenire d'Italia», 4 maggio 1963, p. 3); quella di Mila Leva Pistoia su «Il nostro mondo» (M. LEVA PISTOIA, «800 e 900» di Anna Maria Brizio, in «Il nostro mondo», 15 marzo 1963); infine quella di Giorgio Nicodemi su «Ragguaglio librario» (G. NICODEMI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., in «Ragguaglio librario», XXX, aprile 1963, p. 75).

⁴⁴⁸ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. IX.

⁴⁴⁹ Si rimanda alla nota 1 di questo capitolo.

⁴⁵⁰ Si veda la segnalazione anonima presentata nella rubrica «Il Tagliacarte» de «Il Frondista», gennaio-febbraio 1963, ove si apprende che i due tomi dell'edizione di lusso erano anche dotati di «artistica sovracoperta e racchiusi in elegante custodia a colori»; una fotocopia dell'articolo si conserva presso il Fondo Brizio milanese (UA 81). Vedi anche *Appendice documentaria*, XIII.a e XIII.b.

⁴⁵¹ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. IX.

Tutto muta intorno a noi, ma molto muta anche in noi, e nulla ne dà altrettanto la sensazione quanto ritornare sulla nostra opera di un tempo. Bisogna trovare un nuovo rapporto fra termini entrambi mutati; un rapporto che ingrani, che ristabilisca un contatto attivo e partecipe, dia la possibilità di capire e agire positivamente.⁴⁵²

È un impegno, quello per «ristabilire un contatto attivo e partecipe» con l'arte contemporanea, che la Brizio ha messo in opera su più fronti. Innanzitutto quello dell'università. Nel '56 la studiosa ottiene il trasferimento dall'ateneo torinese, dove aveva insegnato fin dal '30 – con la breve sospensione ricordata tra il 1939 e il '41 – all'Università degli Studi di Milano, prendendo il posto di Paolo D'Ancona, già fuori ruolo dal '54.⁴⁵³ La vivacità dell'Istituto di Storia dell'arte dell'ateneo milanese, intitolato più tardi allo stesso D'Ancona, e diretto dalla Brizio fin dal suo arrivo, si misura dalle testimonianze dirette di coloro che ne sono stati, con lei, protagonisti – specie gli allievi della Scuola di Perfezionamento, come Marco Rosci, divenuto poi suo assistente, ma anche Marisa Dalai, Stefania Stefani e Aurora Scotti, che tutte collaborarono a vario titolo con la docente –,⁴⁵⁴ e troverà uno spazio di espressione concreta nelle mostre organizzate in collaborazione con la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano nell'arco del decennio 1965-1975, proprio negli “anni caldi” della contestazione giovanile, in sequenza serrata: la mostra dedicata alla Scapigliatura (1966), la Mostra del Divisionismo italiano (1970), la Mostra del Liberty italiano (1972-'73), anticipata in qualche modo da quella sul manifesto italiano del '65 (se «Non è senza significato che l'arte del manifesto trovi impulso e si definisca proprio nel periodo floreale – o “art nouveau” o “liberty”, – in quel clima carico delle forze recentissime della grande

⁴⁵² Ivi, p. XI.

⁴⁵³ E. CASTELNUOVO, *La Storia dell'arte*, cit., p. 489; R. SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte*, cit., pp. 206-207.

⁴⁵⁴ Si veda in particolare R. SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte*, cit., p. 207; F. PIZZI, *1908-1957. I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, cit., pp. 30 e 174, e poi *Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1956-1957, Milano, Tipografia Antonio Cordani, 1958, p. 235. Marco Rosci restò a Milano fino al '73, per poi trasferirsi a Torino, con percorso inverso a quello della Brizio; Marisa Dalai fu chiamata dalla Brizio a insegnare Storia della critica d'arte nell'ateneo milanese nell'a.a. 1971-1972, e vi rimase fino all'82, per poi trasferirsi a Genova e quindi a Roma, dove è stata docente di Storia dell'arte moderna alla Sapienza; Stefania Stefani è stata per diversi anni (dall'a.a. '59-'60 all'a.a. '74-'75) assistente volontaria della Brizio; nel frattempo, indirizzata proprio dalla Brizio agli studi valesiani, si è trasferita nel '65 a Varallo Sesia, dove è stata fino al '96 direttrice del Sacro Monte (vedi S. STEFANI PERRONE, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., pp. 47-49, in partic. p. 47); Aurora Scotti, dopo essere stata per qualche tempo ricercatrice presso l'Università degli Studi, proseguì il proprio percorso accademico al Politecnico di Torino e poi a quello di Milano, dove è tuttora docente di Storia dell'architettura (sono stati consultati gli annuari dell'Università degli Studi di Milano di tutti gli anni in cui la Brizio è stata docente a Milano, dall'a.a. 1956-1957 all'a.a. 1977-1978; una copia degli annuari si trova conservata presso la Divisione Personale dell'ateneo milanese).

rivoluzione pittorica dell'800 francese»), e infine la Mostra dei Maestri di Brera (1975), sulle quali torneremo. Sarà, forse, questa l'occasione buona per la Brizio per guardare con occhi nuovi anche all'Ottocento, privilegiando un punto di vista "interno" alla storia locale, e perciò lombardo e specialmente milanese.⁴⁵⁵

Ma occorre richiamare anche il rapporto, ricco di sollecitazioni volte al contemporaneo, che si era stabilito fra la studiosa e Attilio Rossi, pittore e grafico che si occuperà in particolare degli aspetti allestitivi e grafici delle mostre alla Permanente, dopo aver già realizzato con successo l'allestimento della grande mostra dell'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, nel '58, e dopo aver ancor prima, nel '53, collaborato alla progettazione di quella di Picasso – entrambe nella sede di Palazzo Reale –.⁴⁵⁶ Picasso, fra l'altro, era egli

⁴⁵⁵ Si veda i cinque cataloghi, tutti a cura della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano: *Mostra della Scapigliatura*, cit.; *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, 1970; *Mostra del Liberty italiano*, catalogo della mostra, 1972; *Mostra del manifesto italiano nel centenario del manifesto litografico*, catalogo della mostra, 1965 (lo scritto introduttivo della Brizio, privo di titolo, è alle pp. 11-14; vedi p. 12 per la citazione; seguiva un saggio di Attilio Rossi: A. ROSSI, *Il manifesto italiano*, Ivi, pp. 15-20); *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, 1975; vedi anche *Appendice documentaria*, XIX. Dei primi tre cataloghi si conservano copie presso il Fondo Brizio librario, mentre ancora di tre di queste mostre il Fondo Brizio documentario ci restituisce alcuni tasselli, ordinati e conservati dalla studiosa: si veda FBD Milano, UA 26 ("Mostra Divisionismo". Milano, marzo-aprile 1970, 1968-1970); 27 ("Neoclassicismo", 1971-1975) e 28 ("Liberty". Mostra del Liberty italiano, Milano, dicembre 1972-febbraio 1973, 1972-1973). Si veda poi M. DALAI EMILANI, *L'arte in Lombardia tra avanguardia e istituzioni*, in *La permanente, 1886-1986: un secolo d'arte a Milano*, catalogo a cura di D. Tronelli e A. Rossi, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [1986], pp. 437-444; la Dalai vi ha lasciato testimonianza diretta dell'esperienza di queste mostre: «Mentre ci si impegnava a lavorare di prima mano, come per lo studio dell'arte antica, sulle fonti, e a scoprire indizi negli archivi familiari superstiti per risalire attraverso lettere, testimonianze, vecchi documenti fotografici, ai committenti e agli artisti, ai loro rapporti, alle loro scelte esistenziali e culturali, ma soprattutto si studiavano le opere ritrovate discutendole nei seminari che ci riunivano durante tutta la preparazione delle mostre e dei relativi cataloghi, una nuova tipologia di mostra appunto, densa di riscontri visivi ma anche di materiali documentari, libri, manoscritti, giornali, stampe d'epoca e, parallelamente, una nuova linea grafica per manifesti e cataloghi, di raffinata semplicità e rigore (ignoti all'industria editoriale "specializzata" di oggi), prendevano forma» (Ivi, p. 442).

⁴⁵⁶ Su Attilio Rossi (1909-1994) si veda *Attilio Rossi*, catalogo della mostra, Milano, Arti Grafiche Fiorin, 1975; F. RUSSOLI, *Attilio Rossi*, con un saggio di D. Formaggio dedicato alla Via Crucis, Firenze, Giunti Barbèra, 1975; *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Firenze, Giunti, 1996, in partic. G. A. DELL'ACQUA, *L'attività di promotore culturale di Attilio Rossi*, Ivi, pp. 170-171; *Attilio Rossi: la pittura, 1935-1994. La condizione umana*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006; *2008, vigilia del centenario della nascita di Attilio Rossi*, a cura di P. Rossi, Milano, 2008; *Attilio Rossi e Dino Formaggio. Cinquant'anni di dialogo*, a cura di P. Rossi, Milano, 2009.

Sull'allestimento della mostra del '58 (*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1958) si veda T. BARBAVARA DI GRAVELLONA, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958), in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 253-299, in partic. pp. 277-281, e A. C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949/1963*, Milano, Il Saggiatore, [2007], pp. 200-215 e p. 82, dove vi è la trascrizione di appunti di Attilio Rossi per l'allestimento di grandi mostre d'arte; per l'allestimento della mostra su Picasso (*Pablo Picasso*, catalogo della mostra, a cura di F. Russoli, Milano, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1953) si veda G. D. LA GROTTERIA, *Milano al principio degli anni '50*, cit., pp. 100-105; e A. C. CIMOLI, *Musei effimeri*, cit., pp. 108-119. Nello stesso anno, nel mese di maggio, aveva aperto presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma la prima grande mostra su Picasso in Italia (*Mostra di Pablo Picasso*, catalogo ufficiale, a cura di L. Venturi, Roma, De Luca, 1953; vedi A. C. CIMOLI, *Musei*

stesso legato ad Attilio Rossi da una forte amicizia: e proprio alla possibilità di un contatto in qualche modo ravvicinato, più accessibile a dispetto della ormai consacrata fama picassiana – fosse anche soltanto per un più semplice reperimento delle immagini – fanno pensare le diverse illustrazioni di opere di Picasso segnalate dalla Brizio come di «Proprietà dell'artista», ben sei: anche se va ricordato che tutte queste opere, in realtà, erano state esposte tanto alla mostra milanese quanto a quella, immediatamente precedente, di Roma.⁴⁵⁷

Traspare dunque dalla trama organizzativa della più tarda serie di esposizioni alla Permanente il fascino di un'immersione piena nella realtà di Milano, tra passato e presente, tra istituzioni, collezionisti, studiosi, opere e documenti, e insieme il senso di un lavoro comune, di un dialogo aperto della Brizio coi propri allievi e collaboratori: il medesimo confronto vivo che animava, secondo il racconto di Marisa Dalai, la Scuola di Perfezionamento milanese, nata nel '61.⁴⁵⁸ Era stata, poi, l'esperienza «burrascosa» del '68

effimeri, cit., p. 109, e G. D. LA GROTTIERA, *Milano al principio degli anni '50*, pp. 102-103). La prima personale italiana dell'artista, però, era stata ospitata dalla Galleria Il Milione di Milano nel 1949 (*Dipinti di Picasso in una mostra alla Galleria del Milione nel febbraio 1949*, Milano, Edizioni del Milione, 1949). Si veda infine *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994*, cit., pp. 172-173.

⁴⁵⁷ Sull'amicizia che legava Attilio Rossi e Picasso si veda in particolare *Attilio Rossi e Pablo Picasso. Come Guernica venne a Milano*, a cura di P. Rossi, Milano, 2001 (si noti che non a caso il figlio di Attilio, curatore del testo appena citato, si chiamava Pablo); il rapporto tra i due è stato messo a tema anche dalla Prof.ssa Dalai nel corso della già citata intervista del 2 febbraio 2009, come anche quello tra la Brizio e lo stesso Attilio Rossi, «una delle figure di punta della cultura milanese più moderna, più avanzata, più progressista», visto come uno dei fattori determinanti per la realizzazione della serie delle quattro mostre della Permanente (appunti non rivisti dall'intervistata).

Le sei opere di proprietà di Picasso riprodotte dalla Brizio sono una *Maternità* del 1921; due sculture: una *Testa di donna* e *Le grand coq*; la *Natura morta con testa di toro nero*; *La figlia Maria con la bambola* e un *Paesaggio notturno*, presentato come tavola a colori (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 454, 456-457, 460-461); si veda anche *Pablo Picasso*, cit., TAVV. 42, 78, 80, 152, 188 e 194, e *Mostra di Pablo Picasso*, cit., TAVV. 9, 27, 38, 101, 140 e 146; tutte le 247 opere esposte alla mostra romana provenivano dalla collezione dell'artista (A. C. CIMOLI, *Musei effimeri*, cit., p. 109), mentre alla mostra milanese erano presenti anche opere appartenenti a musei e ad altre collezioni private.

⁴⁵⁸ Si pensi, ad esempio, alla *Mostra della Scapigliatura*, nel cui catalogo il dittico dei saggi introduttivi, quello della Brizio su *La Scapigliatura artistica* seguito da quello di Dante Isella su *La Scapigliatura letteraria lombarda*, riconduceva immediatamente la genesi dell'esposizione alla proficua collaborazione con il grande filologo e critico letterario (si veda A. M. BRIZIO, *La Scapigliatura artistica*, cit.; D. ISELLA, *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, Ivi, pp. 21-28; dal lavoro comune di Isella e Attilio Rossi nascerà di lì a poco, e due anni prima della *Mostra dei Maestri di Brera*, «una biografia di Carlo Porta raccontata per immagini»: Idem, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Amilcare Pizzi Editore, 1973, p. 7 per la citazione). Nel corso di un recente colloquio con me il figlio di Attilio Rossi, Pablo, ha efficacemente rievocato l'intensa vita culturale della Permanente rinnovata – a partire dagli anni Sessanta e con il contributo determinante dello stesso Attilio Rossi –, segnata in particolare dal susseguirsi alla presidenza della Società di personalità di alto profilo come Eugenio Radice Fossati e Angiola Maria Migliavacca e dall'esperienza delle grandi mostre degli anni Sessanta e Settanta. Si tratta di mostre che sono nate come frutto di un lavoro di squadra estremamente integrato (era all'opera, in quegli anni, alla Permanente, «uno squadrone molto qualificato di intelligenze, che aveva un notevole prestigio ed era organicamente collegato all'Università e al mondo della cultura milanese»), e improntato a inventiva, estro, gusto della scoperta ma anche a grandissimo, «calvinista» rigore; tutto doveva essere perfetto: il catalogo, concepito come strumento insieme scientifico e divulgativo, risultato tanto di uno studio serio quanto di

ad avvicinare ancor di più ai propri studenti la docente, della quale diverse testimonianze restituiscono, all'unisono, l'inflessibilità e una certa ruvidezza di carattere; è lei stessa a farne racconto, a dieci anni di distanza, nel discorso inaugurale dell'attività della Fondazione Corrente:

E all'Università di Milano ho partecipato alla contestazione studentesca del '68. Una partecipazione burrascosa, ma positiva per i nuovi rapporti creatisi con gli studenti. E positiva anche nelle trasformazioni indotte in me. È facile quasi inevitabile che chi procede molto impegnandosi in un lavoro che dipende essenzialmente, anzi quasi esclusivamente dalla propria volontà e intenti, alla fine si crei un solco, da cui riesce difficile uscir fuori come le ruote del carro dai solchi ch'esse hanno tracciato nel terreno. La contestazione mi ha ridato respiro e ricambio. E ha stabilito un rapporto molto più positivo con gli studenti.⁴⁵⁹

Gli stessi corsi universitari, che analogamente alle tesi di laurea e già dagli anni torinesi vedevano alternarsi argomenti d'arte contemporanea alla trattazione di temi d'arte medioevale e moderna, e specialmente del «“suo” Leonardo»,⁴⁶⁰ devono essere stati un

un'attenta elaborazione grafica; gli allestimenti, dalle luci fino al dettaglio minimale della singola didascalia; i manifesti pubblicitari e quelli in vendita per il pubblico (appunti non rivisti dall'intervistato).

Per ciò che concerne il fronte universitario, invece, ancora durante l'intervista citata nella nota precedente la Dalai ha affermato, facendo riferimento alla Brizio, che «l'esperienza della Scuola di Perfezionamento è stata come una esperienza seminariale continua con lei, perché lei non faceva lezione, nessuno faceva lezione: in realtà questo Perfezionamento consisteva nel discutere con lei le nostre ricerche, per ore; c'era un incontro ogni settimana, in cui stavamo insieme tutto il giorno, dalla mattina alla sera, e ognuno di noi, a turno, dava conto delle sue ricerche, quindi ne discuteva per ore, con lei e con i colleghi, con gli altri allievi della Scuola, ma soprattutto con lei; era una sorta di contraddittorio che si doveva sostenere con lei» (appunti non rivisti dall'intervistata). Il dato della creazione di una “Scuola di perfezionamento in storia dell'arte antica, medioevale e moderna”, di durata biennale, nell'a.a. 1961-1962, si ricava dal confronto dell'annuario dell'Università degli Studi di Milano di quell'anno, pubblicato dalla Casa Editrice Giuffrè nel 1963, con quello dell'anno precedente; sempre dagli annuari si ricava che la Brizio ne era la direttrice, e lo rimarrà fino al pensionamento, quando passerà il testimone a Pietro Orlandini (*Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1977-1978, Milano, 1979, p. 267).

⁴⁵⁹ Si veda *Un punto di richiamo, Corrente*, cit. Già da qualche anno prima del '68 la Brizio si era occupata della riforma universitaria, con un'attenzione sempre viva agli aspetti più concreti; si veda, presso FBD Milano, la sottoserie 1.3: Riforma dell'Università, 1959-1971, e in particolare le UA 12 (“Università Progetti - Programmi Proposte Consiglio Ricerche”, 1959-1966), 13 (“Riforma Università”, 1965) e 14: Sulla biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università degli Studi di Milano, circa 1965-1971, con proposte relative alla biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'ateneo milanese. La docente si interessò poi anche all'attività del Movimento Studentesco, tanto che ne conservò i documenti: si veda Ivi, UA 16: “Documenti del Movimento Studentesco 1968”, 1968. Si veda *Intervista a Marisa Dalai Emiliani*, cit., pp. 9-10: «Quando comincio il '68 alla Statale di Milano [la Brizio] non si arroccò su posizioni conservatrici e noi abbiamo vissuto insieme a lei quella grande stagione di cambiamento, di critica alle istituzioni e al principio di autorità in tutte le sue forme, con lei che era massimamente autorevole e autoritaria».

⁴⁶⁰ G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit.

buon campo di prova per ricercare e insieme per tarare quel «nuovo rapporto fra termini entrambi mutati».⁴⁶¹

Un altro specchio interessante di questo tentativo è rappresentato dall'accresciuta bibliografia della terza edizione di *Ottocento Novecento*.⁴⁶² Se ne ricavano alcuni indizi degni di nota, da verificare dentro un raffronto serrato col testo. Tra le opere generali persiste l'assoluta preponderanza di testi di autori stranieri, di taglio enciclopedico come

⁴⁶¹ Si veda Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio storico dell'Università degli Studi di Milano, Registri delle lezioni, Prof. Anna Maria Brizio, a.a. 1956-57 e 1957-58: entrambi i corsi, il primo tenuto nel secondo semestre, il secondo annuale, vertevano sulla disamina di Leonardo. Purtroppo i registri delle lezioni degli anni successivi, prima conservati presso i depositi dell'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Milano, non sono più reperibili. Si vedano, ancora, la testimonianza della Dalai: «una cosa molto bella che può fare è mettere a confronto la prima edizione del '39 con questa del '62, perché sono profondamente diverse; e la mia generazione ha avuto la ventura di seguire i corsi della Brizio proprio in questi anni di travaglio e di ripensamento di *Ottocento Novecento*: perché lei ha dedicato i suoi corsi universitari a questo problema [...]; [a questi] alternava i corsi sul suo adorato Leonardo» (intervista del 2 febbraio 2009, appunti non rivisti dall'intervistata; si rimanda anche a M. DALAI EMILANI, *L'arte in Lombardia tra avanguardia e istituzioni*, cit., p. 441); e quella di Laura Mattioli: «Questa attenzione, anche durante i suoi corsi accademici, nei confronti dell'arte moderna, era sostanzialmente nuova per la tradizione degli studi» (L. MATTIOLI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 45). Per quanto riguarda le tesi discusse presso l'Università degli Studi di Milano, presso il Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo se ne conservano copie a partire dal 1970; si presenta qui un elenco delle tesi dedicate ad argomenti di arte contemporanea di cui la Brizio era stata relatrice, o che aveva avuto modo di correggere: tesi di cui la Brizio è stata relatrice, con correzioni sue: L. MATTIOLI ROSSI, *Il collezionismo di opere d'arte nella società veneziana dal 1780 al 1830*, a.a. 1974-75; G. PERDOMINI, *Il Borgonuovo 1815-1859*, a.a. 1975-76; G. MALANCA, *Il momento metafisico di Giorgio De Chirico*, a.a. 1975-76; L. POMINI, *Carlo Amati architetto*, a.a. 1976-77; con correzioni altrui: B. ALDINIO, *L'attività di E. A. Petiot a Parma*, a.a. 1975-76; R. BINDA, *Filippo De Pisis e il momento metafisico*, a.a. 1975-76; tesi di cui la Brizio è stata correlatrice, o che in ogni caso ha visionato apponendovi le proprie correzioni: N. MISLER, *Il dibattito sul realismo nelle arti figurative*, relatore M. Rosci, a.a. 1970-71; A. ROVI, *Il "Saggio di ricerche intorno all'armonia cromatica naturale ed artificiale" di Giuseppe Bossi*, relatore M. Dalai Emiliani, a.a. 1975-76; G. VERZOTTI, *Arte del corpo e ideologia del corpo*, relatore E. Castelnuovo, a.a. 1976-77; M. CANOTTI, *L'attività di Giuseppe Maggiolini per la corte austriaca a Milano 1771-1796*, relatore P. De Vecchi, a.a. 1977-78.

Si ricordi che la Brizio aveva svolto alcuni corsi sull'arte contemporanea anche presso l'Università di Torino: si trattava dei corsi degli a.a. 1950-51, 1951-52 e 1952-53, incentrati rispettivamente su *La pittura francese, spagnola e inglese tra il Settecento e l'Ottocento – Antologia critica con particolare attenzione all'insorgere del "gusto dei Primitivi"*; *Gli impressionisti* e *La pittura post-impressionistica* (si veda M. ALDI, *La storia dell'arte come disciplina universitaria*, cit., pp. 459-461); si aggiungano anche le tesi di argomento contemporaneo date dalla docente: nel '32, su *Medardo Rosso* (Belli Margherita; seguita ancora, almeno inizialmente, da Lionello Venturi: M. ALDI, *La storia dell'arte come disciplina universitaria*, cit., p. 430), *Problemi attuali di architettura* (Pacchioni Anna Elena) e *L'impressionismo* (Costa Angiola Maria); nel '37 su *Antonio Fontanesi* (Bellini Giovanna); nel '38 su *Carlo Marocchetti* (Bovero Anna), *La Scapigliatura lombarda e Daniele Ranzoni* (Imbrico Piera) e *Edward Gordon Craig* (Maroino Maria); nel '39 su *Lorenzo Delleani* (Valabrega Laura); nel '45 su *Felice Casorati* (Sciondino Vera); nel '48 su *Avondo* (Levi de Veali Alessandra), su *Massimo D'Azeglio Pittore* (Croce Carla) e su *Amedeo Modigliani* (Levi Anna Maria, sorella di Primo); nel '52 su *L'arte di James Ensor* (Dalmasso Franca); nel '53 su *Il pittore Scipione Bonichi* (Moretti Francesca); nel '54, una tesi dal titolo *Cenni sull'opera e sul tempo dell'Architetto Antonio Gaudi* (Luzi Graziella); nel '57 su *La caricatura di Casimiro Teja* (Maggio Rosanna Adele): Ivi, pp. 402-414; i dati riguardano per lo più la Facoltà di Lettere e Filosofia, ma si tenga presente che la Brizio vi era docente incaricata, mentre, com'è noto, nel '42 era divenuta docente ordinario presso la Facoltà di Magistero; si tratta di dati lacunosi perché molto del materiale documentario dell'Archivio Storico dell'Università di Torino è andato perduto.

⁴⁶² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 795-807.

l'*Enciclopedia della pittura moderna* di Haftmann, oppure percorsi più sintetici di rilettura dei fatti artistici moderni, come *La rivoluzione dell'arte moderna* di Sedlmayr: e in effetti, a ben guardare, la serie di contributi di carattere per lo più manualistico di cui si è fatta una panoramica nel paragrafo precedente riguardano sostanzialmente l'arte italiana; alcuni di essi, come il testo di Lavagnino o quello di Corrado Maltese, saranno poi citati nella bibliografia dei capitoli relativi.⁴⁶³

L'apporto di Lionello Venturi resta notevole. Ne sono citati diversi nuovi contributi, come il testo edito solo qualche anno prima, i *Pittori italiani d'oggi*, di cui la Brizio possedeva una copia (sull'occhiello vi appare la dedica firmata dall'autore «Per Anna Maria Brizio con l'antico affetto», che sembra indice di un rapporto ancora vivo e insieme allentatosi negli anni); o il volume su *La pittura contemporanea*, del '48, che fa già presentire, per il gran numero di tavole riservate ai due artisti, le successive monografie su Chagall e Rouault, anch'esse presenti nella bibliografia del nuovo *Ottocento Novecento*: belle edizioni “firmate” Skira, in piccolo formato e con numerose illustrazioni a colori, entrambe parte della collezione «Le goût de notre temps» fondata e diretta dallo stesso Albert Skira (l'editore era prediletto dal Venturi per ragioni personali oltre che professionali: nel '37 ne aveva infatti sposato la figlia, Rosabianca, allora poco più che ventenne).⁴⁶⁴ Non a caso nel

⁴⁶³ Ivi, pp. 799 e 804; per le opere generali Ivi, p. 795; si veda W. HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1960 [ed. orig. 1955]; H. SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1958 [ed. orig. 1955]; si citano anche, tra i testi aggiunti, P. F. SCHMIDT, *Geschichte der modernen Malerei*, Zürich, Fretz & Wasmuth Verlag AG., 1952; *Histoire de la Peinture Moderne*, 3 voll., Genève, Albert Skira, 1949-50 (parte della collezione «Peinture-Couleur-Histoire» fondata e diretta da Albert Skira); H. READ, *Breve storia della pittura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1959. Presso il Fondo Brizio milanese si conserva una lettera di Werner Haftmann alla Brizio, datata 7 dicembre 1937, da Firenze, riguardante la collaborazione dello studioso alla «Bibliografia dell'arte italiana» della rivista «L'Arte» (per la quale l'Haftmann si incaricava di occuparsi di una serie di testate straniere; si veda FBD Milano, UA 220).

⁴⁶⁴ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 803 e 805; L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, cit., e *Appendice documentaria*, XVII (sotto la dedica sono segnati luogo e data: Roma, 12 marzo 1959; nel Fondo Brizio milanese le uniche tre lettere di Lionello Venturi portano la medesima data e sulla prima, scritta in gennaio da Roma, si legge: «Cara Signorina, grazie della Sua lettera che mi ha fatto molto piacere come una ripresa di conversazione»: si veda FBD Milano, UA 80); Idem, *Pittura contemporanea*, Milano, Hoepli, [1948] (anche di questo testo si conserva una copia presso FBL Milano); Idem, *Chagall*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1956; Idem, *Rouault*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1959. Per le nozze di Skira con Rosabianca Venturi si veda quanto scritto nel documento datato 29 ottobre 1937 e conservato nella cartella personale di Lionello tra i documenti della Polizia Politica: «Per opportuna notizia, si rende noto a cod. On. Divisione che la figlia del noto fuoriuscito Venturi Lionello, Rosabianca Venturi, nata Torino il 19.11.1916, si è recentemente sposata a Parigi con il cittadino elvetico Schira (Skira) Alberto, nato Ginevra 10.8.1904, editore d'arte, domiciliato a Parigi, al N. 17 Rue de Sevres» (ACS, MI, DGPS, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419). Che il matrimonio fosse avvenuto nel '37 lo apprendiamo da una lettera di Lionello al padre, datata 10 maggio 1937, e inviata da Parigi (Ivi). In una successiva lettera indirizzata sempre ad Adolfo da Parigi, e datata 20 dicembre 1937, troviamo scritto che Rosabianca «si occupa molto delle edizioni di suo marito» (Ivi). Su Albert Skira (1904-1973) e sulla sua casa editrice si veda *Albert Skira. Vingt ans d'activité*, Genève-Paris, Albert Skira, 1948, e *Albert Skira. The man and his work*, catalogo della mostra, New York, Hallmark Gallery, 7 luglio-8 settembre 1966.

testo la Brizio riserva una particolare attenzione, e pregnanti notazioni coloristiche, soprattutto a Chagall con i suoi «toni blu inchiostrati, violetti e rossi vivi» e le sue «amalgame di blu e verdi, che si accendono di rossi e gialli, cangiano in viola, con squarci di bianchi in sfumature variegata»; ma anche a Rouault, posto con le sue scene «litografate a grossi e cupi tratti neri o dipinte in una alta pasta di colore intenso» a conclusione del capitolo sull'espressionismo, e richiamato ancora nell'ambito della trattazione della scuola di Parigi.⁴⁶⁵

Da rilevare, poi, anche la menzione di altre due monografie venturiane: quella su Soldati, del '54, e quella su Spazzapan, del '60; se il secondo – stranamente – non è neppure citato nel testo, il primo è invece presentato come il maggiore esponente del «movimento di pittura astratta che s'era formato a Milano poco prima della nascita di Corrente e faceva capo alla Galleria del Milione».⁴⁶⁶ L'individuazione del punto genetico di questo movimento nel cubismo «e nel neoplasticismo che ne era derivato, non senza qualche suggestione del Bauhaus», come il parallelo con le soluzioni dell'architettura razionale, erano temi cari all'ambito venturiano, tanto a Lionello quanto a quello che forse, per certi aspetti, ne è stato l'allievo più fedele, Argan.⁴⁶⁷ Si ribaltava, qui, in termini di relazione tra pittura e architettura, la notazione del riverbero delle conquiste impressioniste e cubiste nel razionalismo presentata nel '39, nella prima edizione di *Ottocento Novecento*, e ora ridotta a un rapido accenno all'«evidente rapporto» del gusto di Wright con quello degli impressionisti; persisteva, ad ogni modo, come si può ben vedere e come notava anche Marco Valsecchi recensendo il testo, l'applicazione del «principio crociano dell'unità delle

⁴⁶⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 446-447, 511 e 522-524, per le citaz. pp. 447 e 524; sono presenti nel testo due illustrazioni di dipinti di Chagall, *Gli amanti* della collezione Mattioli di Milano e *Il re Davide* allora di proprietà dell'artista, e una illustrazione di un dipinto di Rouault, *Carmencita*, sempre della collezione Mattioli (Ivi, pp. 520-522).

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 586 e 804-805; L. VENTURI, *Soldati*, Milano, Galleria Bergamini, 1954 (anch'esso tra i libri della biblioteca della Brizio); Idem, *Spazzapan*, Roma, De Luca, 1960. Di Soldati è illustrata l'*Immagine orizzontale* della collezione Cavellini di Brescia (si veda anche L. VENTURI, *Soldati*, cit., p. 51). Si noti che Spazzapan non era menzionato neppure nelle due precedenti edizioni di *Ottocento Novecento*; la cosa pare strana dal momento che l'artista era operoso a Torino dal '28 ed era stato, fra l'altro, vicino al gruppo dei «Sei», ai quali la Brizio aveva riservato già nel '39, e ancora riserverà, come vedremo, nella terza edizione del testo, un posto di particolare rilievo.

⁴⁶⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 585; ma si veda anche Ivi, p. 586: «Questo tipo d'astrattismo costeggia infatti le soluzioni dell'architettura razionale del tempo, e non solo idealmente. Soldati aveva cominciato a studiare architettura; Radice fu vicino a Terragni; e Pagano e Persico s'interessarono al movimento». Si veda poi P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III.2, cit., pp. 5-6, e L. VENTURI, *Considerazioni sull'arte astratta* [1946], Ivi, pp. 43-45; G. C. ARGAN, *L'arte astratta* [1948], Ivi, pp. 72-76; e infine L. VENTURI, *Pittura contemporanea*, cit., pp. 7-8, e Idem, *Soldati*, cit., p. 30.

arti». ⁴⁶⁸ Non sarà inutile, a questo punto, citare un passo tratto dal volume sulla *Pittura contemporanea* del Venturi, poi in parte ripreso dallo stesso nella presentazione di *Soldati*, che è insieme riassuntivo delle questioni appena trattate e di una problematica generale sensibilmente presente anche nell'*Ottocento Novecento* del '62:

...la pittura «astratta» non rappresenta alcuna immagine di cosa naturale; essa presenta linee e piani, colori e toni. Ora il problema è appunto questo: è lecito a un pittore di fare dell'arte senza rappresentare alcun oggetto naturale? E qui bisogna ricordare che l'architettura non rappresenta alcun oggetto naturale, eppure l'architettura è arte.

C'è forse una estetica della pittura diversa dalla estetica dell'architettura? Oggi, sembra, tutti s'accordano nell'ammettere che c'è una sola definizione dell'arte, e che quella definizione deve comprendere tutte le manifestazioni delle arti a fine di indurre a intendere il loro comune denominatore, quello per cui ciascuna di esse è arte. Oh allora? Perché non permettere alla pittura di seguire il sistema dell'architettura, la composizione cioè di elementi non naturali? E che l'arte astratta abbia un ideale connesso con l'architettura, la prova è l'influsso che il cubismo pittorico ha esercitato sull'architettura contemporanea. [...]

La concretezza del sentire nell'astrazione della forma: ecco l'unico principio di giudizio critico per l'arte contemporanea, come d'altronde per l'arte di tutti i tempi. ⁴⁶⁹

Occorre osservare come la Brizio mostri innanzitutto di condividere l'interesse mai spento di Lionello alle manifestazioni contemporanee, la sua non scontata tensione a restarne al corrente, ad esprimerne un giudizio di valore e a sostenere attivamente gli artisti ritenuti più validi; e si riveli poi particolarmente sensibile, ora – si avrà modo di verificarlo – proprio alle espressioni astratte, fino al loro “affondare nell'informale”, per usare le parole della prefazione all'*Ottocento Novecento* rinnovato: tutto questo appare con chiarezza solare già nella recensione che la studiosa aveva dedicato proprio a *Pittura contemporanea* del Venturi, in cui, fra l'altro, chiedeva a un ipotetico lettore “tradizionalista” «se da quest'insieme di raffigurazioni spesso indecifrabili: scomposizioni astratte e deformazioni corporee, non balzi fuori, tuttavia, l'immagine di un mondo che scuote i vincoli col passato e si lancia in rischiose avventure, disfreinando l'empito di perentorie affermazioni

⁴⁶⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., pp. 522 e 526-528; Eadem, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 729; M. VALSECCHI, *Due secoli al setaccio*, cit.

⁴⁶⁹ L. VENTURI, *Pittura contemporanea*, cit., pp. 7-8; Idem, *Soldati*, cit., p. 30; ma si veda anche Idem, *Astratto e concreto* [1950], in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III.2, cit., pp. 100-101: «...il concreto che si considera come esigenza indispensabile dell'opera d'arte è il modo di sentire dell'artista» (Ivi, p. 100).

individuali, calcando l'espressione talvolta fino al parossismo e all'allucinazione, e pare ansioso di accostarsi agli elementi primordiali, fino a sfiorare il caotico e l'informe».⁴⁷⁰ Ma è opportuno anche rilevare che le conclusioni della Brizio, per quello che già emerge nella stessa prefazione a *Ottocento Novecento*, superano di fatto il punto di arrivo enunciato dal Venturi, quasi una nuova formulazione dell'originario assunto del lirismo crociano, che sarebbe sfociata in un credo solipsistico quale è quello affermato nell'introduzione ai *Pittori d'oggi* («L'uomo moderno, l'uomo d'oggi, parla con se stesso, e così facendo crea quel suo mondo che gli basta per vivere, per pensare, per volere. Non è naturale che in questa condizione anche la fantasia preferisca il soliloquio, e cioè non abbia bisogno delle cose di natura, in cui nessuno crede, per esprimere se stessa?»);⁴⁷¹ converrà verificare la differenza accostandosi direttamente alle parole dell'autrice:

Non giova ormai più alla comprensione dell'arte moderna – né, credo, al suo procedere – continuare a riproporre l'interpretazione in termini antitetici di figurazione e non-figurazione. Poiché l'astrattismo odierno non muove dalla figurazione verso l'astrazione ideologica e razionale, ma al contrario affonda nell'informale, muove sulla traccia dell'impulso istintivo, della presa sul vivo, è ben possibile che per vie nuove ritrovi un contatto più intimo fra sostanza e natura, e una nuova figuratività. Ma intanto l'arte cosiddetta non figurativa, nel suo travaglio di sperimentazione, ha già posto la possibilità di un rapporto nuovo fra l'arte e la vita degli uomini. Detronizzata l'arte che muove da un preconstituito patrimonio formale, e ripreso il processo creativo alle radici là dove l'impulso iniziale può nell'attuarsi prendere infinite direzioni, un'illimitata libertà s'apre all'inventare e all'operare degli artisti, e l'arte stessa non ci appare più come un genere delimitato a

⁴⁷⁰ Si veda A. M. BRIZIO, *Lionello Venturi*, in «Raccolta Vinciana», 1962, XIX, pp. 410-413, in partic. p. 411: «Ma altrettanto peso che le sue ricerche scientifiche, ebbe nel rinnovamento dell'arte contemporanea italiana, dopo la seconda guerra mondiale, la sua aperta, appassionata polemica in pro delle manifestazioni artistiche più avanzate e più audaci, contro ogni remora e compromesso». Si veda poi Eadem, *Prefazione*, cit., p. XI, e infine Eadem, *La pittura moderna. Una rappresentazione dell'instabile ed agitato mondo in cui viviamo*, quotidiano non identificato, 1948 (ALV, F. LXXXVIII/1: Bibliografia su L. Venturi 1946-1953). L'articolo, qui riprodotto nell'*Appendice documentaria* (XIV), continua in questo modo: «Se, così come la letteratura, anche la pittura è da intendersi alla stregua di un linguaggio che esprima un modo di sentire ed una civiltà, dovrà pure ammettersi che questi pittori rappresentano con una efficacia impressionante il torbido, agitato instabile mondo in cui viviamo [...]». Dopo aver notato lo spostarsi verso l'America della «nobile massa internazionale degli artisti che avevano fino a ieri il loro centro a Parigi», la Brizio osserva il successo dei surrealisti, e chiude l'articolo rilevando che «il filo d'una tradizione che ancora univa al principio del secolo gli artisti francesi, appare spezzato, né ancora si scoprono chiari i lineamenti di una nuova civiltà figurativa».

⁴⁷¹ L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, cit., p. 14. Si veda anche quanto affermato da Mimma Lamberti, con particolare riferimento alla «presa di posizione del Venturi verso la cronaca culturale contemporanea» al suo rientro in Italia nel secondo dopoguerra – ma è un atteggiamento che il critico manterrà invariato, a quanto sembra –: «...all'impegno dichiarato, Venturi risponde sempre in termini di accezione liberal-umanistica, insistendo sul concetto dell'autonomia dell'arte e della libertà dell'artista creatore caro all'antifascismo intellettuale di vent'anni prima» (M. M. LAMBERTI, *Nota introduttiva*, in L. VENTURI, *Come si comprende la pittura*, cit., pp. XXV-XXVI).

priori, ma come un raggiungimento, l'opera più pertinente e significativa, fiorita in cima a qualsiasi processo operativo, in una connessione ben più intricata, e più umana, con la vita e il lavoro d'ogni giorno.⁴⁷²

Sono parole da cui traspaiono la ricerca, la possibilità riconosciuta e insieme l'auspicio di un più stretto legame tra l'arte e il presente, con tutte le sue implicazioni: «una posizione ammirevolmente coraggiosa», riconosceva su «La Stampa» Marziano Bernardi, che pure, citando Ingres, mostrava di non dividerne gli esiti critici («E se il mio secolo avesse torto?»);⁴⁷³ la nuova apertura a risvolti “altri”, morali, sociali e intellettuali, era poi sottolineata da Corrado Maltese, su un linea per certi aspetti affine a quella dell'amico Argan:

Evidentemente, nelle ultime parole è racchiuso il nocciolo dell'atteggiamento attuale della Brizio: nel riconoscimento che il valore del fare artistico non può essere più relegato entro una particolare tecnica o gruppo di tecniche, bensì, teoricamente almeno, è estensibile a “qualsiasi processo operativo”; nel riconoscimento che quel valore non è determinato aprioristicamente da convenzioni di forme, ma è “raggiunto” a prezzo di un *rischio* di carattere esistenziale, è implicito il riconoscimento della vacuità di ogni categorizzazione metafisica e idealistica dell'arte come pura intuizione o puro lirismo, cui sarebbero estranei e impegno morale e sociale, e ragione, concetti e pensiero.⁴⁷⁴

Un superamento del crocianesimo, dunque, che la Brizio esplicitava – pur riconoscendo nel contempo il suo innegabile valore storico – in tutt'altro contesto, in un corposo articolo dedicato alla figura di Adolfo Venturi e pubblicato sulla francese «Revue de l'art» qualche anno più tardi, nel 1969:

⁴⁷² A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. XI.

⁴⁷³ M. BERNARDI, *Si possono capire gli artisti astratti?*, cit.; l'occhiello dell'articolo recitava «Uno specchio del nostro tempo», e il sottotitolo «A. M. Brizio, nella nuova edizione di “Ottocento Novecento”», la illustra come lo sforzo di stabilire un rapporto nuovo tra l'arte e la vita (tanto mutata degli uomini). Marziano Bernardi (1897-1977), storico e critico d'arte e giornalista torinese, collaborò per diversi anni alla «Gazzetta del Popolo» e a «La Stampa»; conosceva personalmente la Brizio, come testimoniano alcune lettere da lui inviate alla studiosa e conservate presso il Fondo Brizio milanese: si vedano le UA 28, 37 e 150; si veda anche la nota 17 dell'introduzione.

⁴⁷⁴ C. MALTESE, recensione a A. M. BRIZIO, cit., pp. 195-196; si veda anche, in particolare, G. C. ARGAN, *L'arte astratta*, cit., pp. 74-75: «Alla domanda, indubbiamente legittima, se e come si possano conciliare l'esplicito, distruttivo astoricismo dell'arte astratta e l'indubbia positività dei suoi interessi sociali, si risponde che quell'arte non si costituisce un fine sociale [...], ma mira a definire la condizione di coscienza dell'uomo sociale, il suo modo di essere nella realtà, il limite del suo orizzonte; riconoscendo nel suo distacco da ogni interesse umanistico o intellettualistico, nella sua riluttanza alla contemplazione, nella sua rinuncia a ogni oggettivazione, una eticità allo stato nascente o la condizione di una vita che sia tutta un *partecipare* o un mescolarsi invece che un isolarsi e riflettere».

L'influence de son œuvre sur la formation de la culture italienne moderne après l'Unité n'a d'équivalent que celle de Benedetto Croce: les deux hommes d'ailleurs étaient diamétralement opposés par leur formation intellectuelle, leur origine sociale et leur tempérament. Sous le fascisme, l'opposition de Croce au régime fit de lui le symbole de la conscience morale de la nation; et le crocianisme connut alors l'apogée de son prestige et de son rayonnement. Mais dans le climat d'aujourd'hui, hostile à tout système *a priori*, profondément épris d'activité et d'expérience, l'immense «disponibilité» d'Adolfo Venturi, sa capacité d'aborder la réalité avec un esprit sans préjugés, toujours prêt à en recueillir les suggestions directes et à lui donner chaque fois la réponse la plus pertinente et la plus pénétrante, retrouvent une vigueur d'une actualité singulière, tandis que l'idéologie crocienne, si typiquement idéaliste et libérale, apparaît comme durement marquée par le temps et s'éloigne de nous.⁴⁷⁵

Ma era già nel quadro di *Una situazione non improbabile* tracciato da Arcangeli nel '57 che più chiaramente emergeva – facendo, come si vedrà, da modello diretto per la Brizio – l'urgenza di una nuova apertura, del riconoscimento di un intrico fitto di nessi interni ed esterni tra arte e vita:

...non può mancare la coscienza che la scena si è allargata, non soltanto per giocare al gioco del 'bello' e del 'brutto', o della 'poesia' e 'non poesia', ma per inserire queste nozioni, cui pur non sarebbe giusto rinunciare (ed è questo il verso per cui l'Italia porta, a nostro avviso anzitutto con le parti più vive del Croce e del Longhi, una complessità e profondità di metodo e di strumenti probabilmente non uguagliate altrove), in una discussione profonda di civiltà e di idee, di sentimenti e di sensazioni, che ormai affiorano tutte, compresenti, alla luce della storia e della cultura: generando un urto, accelerato nei suoi rapporti, approfondito fino alle sue cause prime, arcaiche; speriamo, non archeologiche. Speriamo che, rendendosi la cultura umana conto di questo, non si ripeta qui da noi l'operazione, imprudente anche se condotta da persone di alto livello culturale e civile, di credersi immuni, per i calcoli filosofici d'una saggezza dubbiamente umanistica, dalle vicende del mondo; che, se qualcosa ha da apprendere da noi, più ancora ha, probabilmente, da darci o da restituirci.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ A. M. BRIZIO, *Adolfo Venturi, 1856-1941*, cit., p. 80. Si rimanda anche a C. DIONISOTTI, *Croce a Torino*, cit., p. 501: «Croce era stato per noi giovani un maestro senza cattedra, che ci aveva insegnato la dignità e il pregio di un lavoro indipendente. Questa lezione ci era servita di scudo, durante il regime fascista, contro l'ingerenza e prepotenza dello Stato. E la coscienza di essere allievi di quel grande e libero maestro ci era bastata allora. Non sarebbe più bastata quando, nel dopoguerra, un nuovo e sperabilmente nostro Stato ci chiese l'impegno, non più l'obbligo, e di fatto tutt'intorno era un mondo nuovo, diverso da quello del maestro e da quello stesso che noi allievi avevamo previsto».

⁴⁷⁶ F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, cit., p. 344; si noti il giudizio non manicheo dell'Arcangeli, che distingue la degenerazione del crocianesimo dalle «parti più vive del Croce».

Se vi sia, in queste parole, un'allusione implicita al Venturi, non è dato saperlo con certezza. Di sicuro però è nella Brizio che si avverte, da molteplici indizi, l'approfondirsi di un distacco dalla linea venturiana, che è *in primis* un distacco propriamente materiale («lontano dagli occhi, lontano dal cuore», si dice): col «Professore» che, tornato in Italia nel '45, si insedierà non più a Torino, bensì a Roma, fino alla morte avvenuta peraltro proprio l'anno precedente la pubblicazione della terza edizione di *Ottocento Novecento*, nell'agosto del '61. Ma è poi un allontanamento che si dimostra specialmente sul piano delle giustificazioni teoriche, un campo nel quale, in realtà, la studiosa aveva già più volte mostrato di non volersi inoltrare, rifiutando di seguire il maestro nelle sue peregrinazioni tra le «nevi eterne del pensiero».⁴⁷⁷ Il riferimento di longhiana memoria non viene fatto casualmente: è ben noto questa volta che la «storia della critica d'arte scritta recentemente da un italiano» da cui, per contrasto, il Longhi aveva mosso le sue *Proposte per una critica d'arte* era proprio il testo di Lionello, di cui era allora da poco uscita la seconda edizione in lingua italiana;⁴⁷⁸ non lascia perciò indifferenti leggere, in una lettera scritta dalla Brizio e indirizzata a Longhi nel marzo del '50: «Ho visto il primo numero di *Paragone*, brillante e polemico. Mi sono interessata e divertita moltissimo alle *Proposte per una critica d'arte*; e m'anno assai interessata anche i passi dell'antologia di critici».⁴⁷⁹ La dichiarazione poteva ben trovare la propria piana giustificazione nello stesso interlocutore, ma un'altra lettera a lui inviata poco più di un mese dopo ancora dalla Brizio rivelava con maggiore chiarezza, per mezzo dell'articolo accluso, apparso su «*La Stampa*» del 21 aprile 1950, la presa di posizione decisa e, quel che più conta, pubblica della studiosa a favore della longhiana «aderenza all'opera d'arte».⁴⁸⁰ Lo spunto era dato dalla lettura dell'antologia de *La critica*

⁴⁷⁷ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «*Paragone*», I, 1950, 1, pp. 5-19, poi in Idem, *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, cit., pp. 9-20, in partic. p. 9, parzialmente antologizzato in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III.2, cit., pp. 93-99 (è citata un'espressione del critico francese Albert Thibaudet). Si veda, a questo proposito, A. M. BRIZIO, recensione a S. BOTTARI, *La critica figurativa e l'estetica moderna* [Bari, Laterza, 1935], in «*L'Arte*», XXXVIII, 1935, 3, p. 227: «Ma la critica nuova, riteniamo, dovrà dipendere dal travaglio del pensiero sulle opere d'arte e su problemi critici concreti, e non dall'eco affievolita di principii metodologici». Si veda anche quanto affermato da Marisa Dalai nel corso dell'intervista a me rilasciata nel febbraio 2009, già più volte richiamata: «[la Brizio] aveva un atteggiamento di rifiuto radicale rispetto a un filosofeggiare intorno all'arte, non voleva assolutamente che lo facessimo; e siccome sapeva che io venivo dalla filosofia, che avevo queste propensioni teorico-metodologiche, mi sgridava sempre, mi diceva sempre: "Lasci da parte la filosofia, mi raccomando! Noi stiamo facendo un'altra cosa!"; ed è curioso questo, pensando che era stata allieva di Lionello, e pensando a come invece questa propensione fosse molto forte in Lionello, se si pensa alla sua *Storia della critica d'arte*» (appunti non rivisti dall'intervistata).

⁴⁷⁸ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 9; L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, cit.

⁴⁷⁹ Si veda la lettera della Brizio a Longhi del 14 marzo [1950], da Torino (ARL).

⁴⁸⁰ Si veda la lettera della Brizio a Longhi del 27 aprile 1950, [da Torino] (Ivi); per l'articolo si veda A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, cit., e *Appendice documentaria*, XVI. Sembra riecheggiare l'articolo longhiano anche

d'arte moderna di Roberto Salvini uscita nel '49, occasione per «pensare al divario dei metodi che si sogliono oggi seguire nel fare la storia dell'arte o nel rifare la storia della critica che s'occupa d'arte».⁴⁸¹ Il testo del Salvini riuniva, sotto il segno comune di una tangenza con la pura visibilità, brani di Fiedler e Hildebrandt, Riegl e Wölfflin, Berenson e Fry, Roberto Longhi e Lionello Venturi, per citare solo alcuni nomi: ma, commentava la Brizio, «qual divario di formazione, di cultura e d'ingegno fra questi uomini!»; e non è certo privo di significato il fatto che, per spiegare come la limitazione dell'indagine all'ambito della pura visibilità non consentisse all'autore la libera scelta dei passi più significativi di ciascun critico, la studiosa si soffermasse proprio sul caso di Longhi, a lui solo dedicando la restante metà dell'articolo. Se ne riporta un brano significativo:

Nel caso di Roberto Longhi, ad esempio: siano pur illuminanti e geniali le pagine su Mattia Preti e Piero Della Francesca, trascritte nell'antologia; ma non c'è qualche ingiustizia a presentar di lui soltanto brani di scritti risalenti al lontano 1913 e 1914, quando, nei decenni successivi, egli è andato sempre più elevandosi sopra la pura analisi, e quasi acerrima dissezione figurativa dell'opera d'arte, per animarne e inverarne l'interpretazione entro una sempre più complessa ricreazione storica?

Longhi stesso, in un suo recente scritto, ad apertura del primo numero di *Paragone*, la nuova rivista da lui diretta [...]: *Proposte per una critica d'arte*, ci dà un esempio di quelli che della propria critica considera i maggiori raggiungimenti: e a leggerlo, appare evidente quanto si sia dilungato ormai dalla pura visibilità. Ciò non vuol dire ch'abbia allentato l'aderenza all'opera d'arte: al contrario! anzi ricercato più addentro i nessi storici.⁴⁸²

Sulla lettera, poi, era scritto: «Ti accludo un ritaglio della Stampa: non ho risolto l'indovinello di *Paragone* (!!!), ma ho dato notizia della rivista sul giornale».⁴⁸³ Che la

l'incipit della più tarda introduzione al catalogo della collezione di Giacomo Jucker, scritta dalla Brizio: «C'è modo di far critica per via d'atti e di scelte, oltretché per discorso mentale: la collezione raccolta da Giacomo Jucker ne è la dimostrazione esemplare» (Eadem, *Introduzione*, in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta di Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai e G. Mercandino Jucker, Milano, Rizzoli Grafica, 1968, p. IX); ma poco più avanti, a riprova dell'impossibilità di racchiudere la posizione critica della studiosa entro l'alveo di preferenze esclusive, si ritrovano tracce di un permanente crocianesimo: «...dei Macchiaioli, le espressioni più valide ed alte: dipinti di piccole dimensioni e di soggetto indefinito: motivi senza azione e senza storia; un attimo d'incanto sospeso a un accordo raro e intenso di colore, a un effetto di luce vibrante e arioso; immediati, brevi e intensi come una strofe lirica» (Ivi, p. XI).

⁴⁸¹ A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, cit.

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Lettera della Brizio a Longhi del 27 aprile 1950, cit.; la studiosa allude all'«indovinello a premio» pubblicato in chiusura del primo numero di «*Paragone*», con riferimento a un'immagine composta da particolari di dipinti diversi assemblati insieme (si veda *Il nostro indovinello a premio*, in «*Paragone*», I,

Brizio avesse seguito con fedeltà l'uscita della rivista è mostrato anche dalla bibliografia dell'ultimo *Ottocento Novecento*: rilevante la presenza di articoli pubblicati sul mensile longhiano; spicca in particolare la serie degli interventi di Arcangeli, fino a quello già citato dal titolo *Una situazione non improbabile*, uscito in trittico – un trittico di tavole scompagnate, e pure in qualche modo complementari – con l'articolo di Testori *Realtà e natura* e quello di Guttuso *Del realismo, del presente, e d'altro*, sul numero 85 del 1957.⁴⁸⁴ Il '57 era l'anno dell'approdo della Brizio in una Milano allora potentemente attratta nell'orbita longhiana, segnata dal ciclo delle tre grandi mostre di Palazzo Reale, che si sarebbe di lì a poco chiuso con la mostra dell'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, dopo la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* e quella de *I pittori della realtà in Lombardia*.⁴⁸⁵ E Milano emerge prepotentemente anche come scenario naturalmente più immediato di un coinvolgimento vivo della Brizio con l'arte contemporanea, testimoniato dai tanti cataloghi espositivi delle gallerie milanesi da lei conservati e divenuti parte della sua biblioteca, confluita poi in quella dell'Università degli Studi di Milano.⁴⁸⁶

1950, 1, p. 64 e TAV. 24; la soluzione era presentata nel numero successivo: *L'indovinello risolto*, in «Paragone», I, 1950, 3, p. 64).

⁴⁸⁴ F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, cit.; G. TESTORI, *Realtà e natura*, in «Paragone», VIII, 1957, 85, pp. 45-62; R. GUTTUSO, *Del realismo, del presente, e d'altro*, Ivi, pp. 63-74. Gli altri articoli di Arcangeli pubblicati su «Paragone» e citati dalla Brizio sono F. ARCANGELI, *Ensor, pittore perplesso*, in «Paragone», I, 1950, 9, pp. 20-34; Idem, *Appunti per una storia di De Pisis*, cit.; Idem, *Picasso, 'voce recitante'*, in «Paragone», IV, 1953, 47, pp. 45-77; per gli altri articoli citati si veda R. LONGHI (R.L.), recensione a T. NATANSON, *Peints à leur tour* [Paris, Albin Michel, 1949], in «Paragone», I, 1950, 1, pp. 61-63; G. RAIMONDI, *Inizio di De Pisis*, in «Paragone», I, 1950, 7, pp. 29-33; Idem, *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, in «Paragone», II, 1951, 19, pp. 18-27; A. BANTI (A. B.), recensione a T. NATANSON, *Le Bonnard que je propose* [Genève, 1951], in «Paragone», III, 1952, 25, pp. 53-54; L. LANDINI, *La mostra di Jacques Villon alla 'Galerie Carré'*, in «Paragone», VI, 1955, 67, pp. 58-62; C. LONZI e M. VOLPI, *Ben Shahn*, in «Paragone», VI, 1955, 69, pp. 38-61; L. LANDINI, *La mostra di De Staël a Parigi*, in «Paragone», VII, 1956, 79, pp. 70-78.

⁴⁸⁵ Per le tre mostre longhiane si veda *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951; *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 1953), a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano, A. Pizzi, 1953, e *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, cit. Lascia un poco perplessi la recensione della Brizio alla mostra dell'*Arte lombarda*, «scopertamente anti-longhiana» (S. FACCHINETTI, *Estremi di Zenale: nuovi documenti figurativi*, in «Paragone», LV, 2005, 59, pp. 14-35, in partic. p. 15; A. M. BRIZIO, *La mostra d'arte lombarda "dai Visconti agli Sforza"*, in «Bollettino d'arte», XLIII, 1958, 4, pp. 356-360): e se occorre tener presente che la Brizio «Poteva apparire talvolta troppo dura e come impermeabile ad opinioni e giudizi che non avesse lei, per prima, prodotti» (G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, cit.), è pur vero che il tono dello scritto lascerebbe intendere un'incrinatura nel rapporto tra i due studiosi. Già si era verificata un'incomprensione in occasione della mostra *La Moda in cinque secoli di pittura*, allestita a Palazzo Madama nel '51, curata, fra gli altri, anche dalla Brizio, e disapprovata dal Longhi; pare, poi, che le ultime lettere scambiate tra i due siano da riferirsi ai primi anni Cinquanta (*La Moda in cinque secoli di pittura*, catalogo della mostra, Torino, Ente Italiano della Moda, 1951; si rimanda in proposito a M. LEONARDI, *L'archivio ritrovato*, cit., pp. 51-52; per le lettere della Brizio a Longhi si veda ARL, per quelle di Longhi alla Brizio FBD Milano, UA 231).

⁴⁸⁶ Si citano, a titolo esemplificativo, i cataloghi di mostre della Galleria del Milione; della Galleria d'arte del Naviglio; della Galleria "da Falanga"; della Galleria dell'Ariete; della Galleria Bergamini, ma l'elenco potrebbe continuare a lungo.

L'importanza di questo prender parte diretto, immediato, era dichiarata dalla studiosa ancora nella nota bibliografica posta a conclusione del proprio testo, ove si sottolineava (con una radiografia complessiva dei suoi principali punti di attenzione) come «Entro l'amplessima bibliografia sull'arte contemporanea particolare importanza vanno assumendo i cataloghi di mostre. Anzitutto da segnalare *la serie edita dal Museum of Modern Art di New York*, vera e propria rassegna dell'arte moderna; e in Italia, i cataloghi delle mostre organizzate dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma (fra cui: *Picasso, De Stijl, Malevič, Henri Moore, Schlemmer, Prampolini, Ben Shan, Mark Rothko*); dal Museo Civico di Torino (*Espressionismo tedesco, Chagall, Robert e Sonia Delaunay, Nicolas De Staël, Forme e strutture, Bacon*); dal "Centro delle Arti e del Costume" a Palazzo Grassi a Venezia: "*Vitalità nell'arte*", 1959; "*Dalla natura all'arte*", 1960; "*Arte e Contemplazione*", 1961».⁴⁸⁷ E, quasi a coronamento di un'opera di revisione così espressamente intrecciata al presente, tanto da sconfinare ancora una volta in un – non necessariamente originale, ma pur sempre personale – atto di "critica militante", nel 1962 la Brizio sarà presidente della Sottocommissione per le Arti Figurative alla XXXI Biennale di Venezia, in qualità di rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione.⁴⁸⁸ Non pare una coincidenza fortuita che questo incarico, che rivela il riconoscimento della posizione positiva e propositiva della studiosa nei confronti dell'arte contemporanea, sia stato da lei assolto proprio in concomitanza con la pubblicazione della terza edizione di *Ottocento Novecento*, alla cui rielaborazione tanto aveva contribuito, specie nelle parti aggiunte, la sua partecipazione ancora costante alle esposizioni internazionali veneziane (come mostra a colpo d'occhio la scelta delle opere riprodotte, molte delle quali erano state presentate, e da lei viste, proprio alle Biennali,⁴⁸⁹ e come rivela anche il suo lungo e

⁴⁸⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 805; si veda anche Eadem, *Vitalità nell'arte*, in «La Stampa», 2 settembre 1959, p. 3, articolo che la Brizio ha dedicato, in particolare, all'omonima mostra allestita quell'anno a Palazzo Grassi a Venezia: «un inatteso rinforzo alle Biennali, che traccia con più decisione la direzione di correnti modernissime»; particolare rilievo era dato a Pollock e De Kooning, alla Mitchell, a César e Michaux; a Vedova e a Burri, oltre che all'allestimento di Scarpa, che vi ha rivelato «un gusto e una sensibilità infallibile nel creare l'ambiente più armonioso e più in accordo col carattere delle opere esposte».

⁴⁸⁸ Si veda *XXXI Biennale internazionale d'arte. Catalogo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962, e *Appendice documentaria*, XVIII.a.

⁴⁸⁹ Presso il Fondo Brizio milanese, facendo riferimento al periodo che intercorre tra la seconda e la terza edizione di *Ottocento Novecento*, si conservano – oltre al catalogo della Biennale del '62 citato nella nota precedente – anche i cataloghi delle Biennali del '50, del '52, del '56 e del '60, con qualche annotazione a lapis della studiosa (*XXV Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1950 – vedi anche *Appendice documentaria*, XV –; *XXVI Biennale di Venezia*, cit.; *XXVIII Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1956; *XXX Biennale internazionale d'arte. Catalogo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1960). Alla Biennale del '52 Longhi aveva presentato la sala dei «Fauves» con uno scritto che viene citato in bibliografia dalla Brizio (R. LONGHI, *I «Fauves»*, in *XXV Biennale di Venezia*, cit., pp. 44-47, poi in

partecipe resoconto della Biennale del '58 apparso in tre puntate su «La Nuova Stampa».⁴⁹⁰ Nell'archivio della Brizio, in una busta che reca scritto “XXXI Biennale”, la studiosa ha raccolto materiali che testimoniano tutto il lavoro di preparazione dell'evento, come elenchi di artisti scritti di suo pugno e diverse lettere – per lo più di raccomandazione o autoraccomandazione – di artisti o di altri critici e storici dell'arte.⁴⁹¹ L'occasione di “presentare” in particolare due artisti conterranei, Sergio Vacchi e Vasco Bendini, diviene, per Francesco Arcangeli, lo spunto per inviare alla Brizio una «forse presuntuosa» – e in verità, stupenda – «lettera pittorica».⁴⁹² I due artisti non saranno poi selezionati, anche se

Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, cit., pp. 83-85; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 802); in quella sala erano esposti, tra gli altri dipinti, *Il marinaio* di Matisse, *Il porto di Anversa* di Braque e il *Paesaggio con vigneti* di Derain, opere tutte che compaiono tra le illustrazioni dell'ultima edizione di *Ottocento Novecento* (Ivi, pp. 438 e 446-447; *XXV Biennale di Venezia*, cit., pp. 47 e 50).

Tra le altre opere viste alle Biennali e poi scelte dalla Brizio per essere riprodotte nel testo, per limitarci alla pittura, citiamo *Malvern Hall* di Constable (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 91; *XXV Biennale di Venezia*, cit., p. 327 – nella propria copia del catalogo, accanto alla voce corrispondente al dipinto di Constable, la Brizio ha segnato a lapis: «sembra più primitivo degli altri due»); *Persone che guardano un manifesto* di Ensor (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 481; *XXVI Biennale di Venezia*, cit., p. 245); *Morte e fuoco* di Klee (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 530; *XXVII Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Lombroso Editore, 1954, cit., p. 272); lo *Studio preparatorio per la copertina dell'almanacco «Der Blaue Reiter»* di Kandinskij (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 470; *XXIX Biennale internazionale d'arte. Catalogo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1958, pp. 254-256, in partic. p. 256); *Volumi orizzontali* di Boccioni (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 490; *XXX Biennale di Venezia*, cit., p. 15); delle opere di Constable, Ensor e Kandinskij si conservano le fotografie in possesso della Brizio (FF Milano).

⁴⁹⁰ Si veda A. M. BRIZIO, *Gli artisti tendono ad abolire i limiti tra architettura, scultura e pittura*, in «La Nuova Stampa», 14 giugno 1958, p. 3; Eadem, *Liberio giuoco alle competizioni in questa grande palestra mondiale*, in «La Nuova Stampa», 20 giugno 1958, p. 3; Eadem, *L'arte del dopoguerra si orienta verso espressionisti e surrealisti*, in «La Nuova Stampa», 24 giugno 1958, p. 3.

⁴⁹¹ Si veda FBD Milano, UA 20: “XXXI Biennale”; dei mittenti si segnalano tra gli artisti Carlo Levi, Marcello Mascherini, Gina Roma ed Eugenio Carmi; tra i critici e storici dell'arte Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori e Rodolfo Pallucchini. Si veda, poi, Ivi, UA 116, “Biennale Veneziana (sedute 18 e 19 nov. 1960 [J])”, 1956-1961, contenente documenti relativi alla riorganizzazione dell'Ente autonomo “La Biennale” di Venezia, cui la Brizio aveva preso parte come membro del Consiglio Superiore per i Beni Culturali; nella *Prefazione* al catalogo della Biennale del '62 il presidente della Biennale, Italo Siciliano, annunciava che «ormai tutto fa credere che la prossima Biennale sarà regolata da un nuovo ordinamento giuridico che le assicuri quella piena autonomia che è nei voti degli artisti, dei critici e degli amministratori» (I. SICILIANO, *Prefazione*, in *XXXI Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. XI-XIII, in partic. p. XI): in realtà il Parlamento approverà il nuovo statuto dell'Ente solo nel '73.

Per ciò che concerne l'attività ministeriale della Brizio, che la impegnò negli anni milanesi, si veda infine la sottoserie 2.2: “Consiglio nazionale per i Beni Culturali, 1960 – 1978” (Ivi); si ricordi anche la polemica sulla messa in opera, nel '70, delle porte realizzate da Emilio Greco nel Duomo di Orvieto, autorizzata dal ministro della Pubblica Istruzione Misasi in contrasto con il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, a seguito della quale tanto il presidente Mario Salmi quanto alcuni membri del Consiglio tra cui la stessa Brizio (e, fra gli altri, Argan, Brandi, Gnudi e Procacci) presentarono le dimissioni: si vedano gli articoli di giornale raccolti dalla Brizio, e conservati presso FBD Milano, UA 82.

⁴⁹² Lettera di Arcangeli alla Brizio del 28 novembre 1961, da Bologna (FBD Milano, UA 20); lo studioso vi afferma fra l'altro, con parole che probabilmente la Brizio ha sentito consonanti, «Non lascerò mai l'antico, ma non lo concepisco più se non come terra fondamentale di recupero d'una mia vita di oggi che procede», e continua: «Su questa base, ritengo che Sergio Vacchi non sia affatto inferiore ad Amico Aspertini, e sia della specie dei grandi sensuali fantastici di cui il nostro '300 è ricco; naturalmente legato, perciò, alle correnti del realismo moderno, nelle loro forme espressionistiche e surreali, ma con una potenza organica oggi rara. [...] Insomma, se ci saranno ancora sale per i giovani, Vacchi e Bendini darebbero da soli, a mio avviso, e con

compaiono negli elenchi manoscritti delle “presenze” alle Biennali precedenti stilati dalla studiosa, come su un altro foglio che, col titolo di «*Arcangeli* Gli ultimi naturalisti (59)», con riferimento all’articolo pubblicato sul numero 59 di «*Paragone*», ne presenta, sempre sottoforma di elenco di artisti, un’accurata radiografia.⁴⁹³ Molto deve aver pesato, perciò, sulla scelta degli artisti «quel criterio di rotazione che si è voluto [...] applicare nel caso presente», come informava il Segretario Generale dell’evento, Gian Alberto Dell’Acqua, nell’*Introduzione* al catalogo.⁴⁹⁴

Occorrerà ora avvicinare l’obiettivo al nuovo *Ottocento Novecento*, per rilevarne, questa volta in una rapida ma ordinata scorsa del testo, almeno alcuni tra i più significativi spunti di revisione e novità. La panoramica non potrà che utilmente assecondare la traccia che, generosamente e chiaramente, la stessa autrice ci ha offerto stendendo la prefazione alla sua opera, già più volte ricordata, ma ancora ricca di suggerimenti da considerare.

Riguardo al primo dei due volumi, ormai lo si sa, nessuna modifica sostanziale: ma, specie per ciò che concerne l’architettura neoclassica, un cambiamento di prospettiva che trova la sua formulazione nell’invito a «prendere in considerazione piuttosto le grandiose imprese urbanistiche che tra la fine del Settecento e il principio dell’Ottocento diedero un nuovo volto alle città europee, che non la dilagante retorica degli archi e delle colonne; e rendersi conto della nuova misura civile e borghese che assumono le dimore private; e l’accresciuta importanza degli edifici pubblici», con speciale riferimento «ai teatri e ai musei che in questo tempo vanno facendosi, da palatini e privati, pubblici, e sviluppano una nuova pianta e una nuova funzionalità, sia pure che con retorica monumentale si ornino di frontoni e colonne!».⁴⁹⁵ Se ne trovano anche alcuni riverberi nel testo: e di più, come indice di una meditazione in corso, nella copia dell’edizione del ’44 di proprietà della Brizio si trova un’unica annotazione a lapis di mano della stessa autrice a riguardo dell’intervento di Haussmann a Parigi, che risponde ai commenti negativi di Viollet-le-Duc e di Daly riportati nel testo:

Eppure la sua fu una grande impresa urbanistica, di valore ben più grande delle costruzioni che ai lati e al termine a sfondo di queste grandi arterie furono allora eretti. E da questo momento la storia

brillante dialettica reciproca, carattere alla parte giovanile». La lettera è riportata per intero nell’*Appendice documentaria* (XVIII.b).

⁴⁹³ Per l’articolo di Arcangeli, pubblicato nel ’54, si veda F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, cit.; per gli elenchi di artisti stilati dalla Brizio ancora FBD Milano, UA 20, e *Appendice documentaria*, XVIII.a.

⁴⁹⁴ G. A. DELL’ACQUA, *Introduzione*, in *XXXI Biennale internazionale d’arte*, cit., pp. XVII-XXI.

⁴⁹⁵ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. X.

dell'architettura europea si svolge su due piani: il più appariscente monumentale, ufficiale, accademico e di gran lunga dominante e una corrente sotterranea che non ha ancora preso coscienza di sé che si svolge in campo tecnico o in sede teorica <...>.⁴⁹⁶

Così, nell'edizione del '62, ritroviamo nel punto corrispondente un'integrazione nel testo: «Eppure le vedute del prefetto Haussmann erano ben più moderne, audaci e lungimiranti, che non le critiche dei suoi oppositori accademici».⁴⁹⁷

Per ciò che riguarda «qualche ritocco e aggiunta, in particolare per l'architettura» nei capitoli dedicati al neoclassicismo, ci si può rifare al resoconto sintetico di Corrado Maltese, che commenta innanzitutto il cambio di prospettiva sull'intero periodo espresso dalla Brizio nel passo della prefazione citato poco sopra:

Non si potrebbe dir meglio per fare ammenda sia pure con brevi accenni di certe condanne sommarie del neoclassicismo che ancor oggi siamo soliti udire e per riconoscerne le profonde contraddizioni storiche. La lettura del testo dà la misura del successo conseguito dalla Brizio in

⁴⁹⁶ Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., p. 515. Si noti – qui come nel passo citato poco sopra – l'uso dell'aggettivo “urbanistico”, che, sebbene già comparisse nella prima edizione del testo (si veda ad esempio Eadem, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 546), subisce nella terza edizione una notevole inflazione d'uso, che richiama – in lieve anticipo, parrebbe – all'esplosione, in modo particolare verso la fine degli anni Sessanta, di un interesse per gli studi sull'urbanistica che diverrà quasi “moda” (si veda, ad esempio, il *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Roma, Istituto editoriale romano, 1968-1969, ma anche il titolo e l'impostazione scelti da Argan, ad esempio, per la parte dedicata all'architettura neoclassica già nella prima edizione del suo manuale: G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 457-463). La Prof.ssa Aurora Scotti, nel corso di un recente colloquio, mi ha comunicato l'impressione che l'interesse della Brizio per le problematiche architettoniche e urbanistiche in un'ottica interdisciplinare sia da legarsi soprattutto ai rapporti che la studiosa manteneva tanto con architetti torinesi come Mario Passanti (1901-1975) o Augusto Cavallari Murat (1911-1989), quanto, negli anni milanesi, con colleghi come il geografo Lucio Gambi (1920-2006) o lo storico Marino Berengo (1928-2000): tutte personalità che, pur in campi e modalità differenti, mostravano una simile apertura a una trasversalità e a una complessità di approccio alle tematiche urbane e territoriali. L'interesse vivo e sempre crescente della Brizio per le questioni urbanistiche dell'età contemporanea (proiettato su un passato meno recente, come si è visto con Haussmann e come si vedrà in alcuni degli interventi da lei tenuti nel corso di convegni organizzati dall'Accademia dei Lincei, per i quali si rimanda alla nota 499 di questo capitolo), si evince, oltre che dallo stesso ultimo *Ottocento Novecento* (significativa a questo proposito la conclusione del volume, che auspica «una concezione più aperta» dell'architettura: si veda la nota 539 di questo capitolo), da alcuni materiali presenti nel Fondo Brizio milanese: si veda D. FRANCHI e R. CHIUMELO, *Urbanistica a Milano in regime fascista*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1972, con prefazione della Brizio (Ivi, pp. IX-XI): qui la studiosa afferma che «Le ricerche dei due autori [...] sono cominciate entro i lavori di gruppo condotti presso l'Istituto di Storia dell'Arte negli anni 1967-68 e 1968-69», e che i loro saggi «si costituiscono anche come un valido apporto ad una maggior conoscenza e consapevolezza dei problemi urbanistici milanesi di oggi, e dei criteri con cui affrontarli» (Ivi, pp. IX e XI); una copia del testo, che è una pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, si conserva presso FBL Milano; si vedano, poi, i materiali relativi all'architetto torinese Enzo Venturelli (1910-1996; FBD Milano, UA 79), del quale si conserva nel Fondo librario il testo *Urbanistica spaziale*, con dedica alla Brizio sull'occhiello: «alla Gentilissima Professoressa Anna Maria Brizio/ con stima/ arch. Enzo Venturelli/ Torino dicembre 1960 (vedi, presso FBL Milano, E. VENTURELLI, *Urbanistica spaziale. Integrazione dello spazio nella città*, Torino, Editori Fratelli Pozzo, 1960).

⁴⁹⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 400.

questa direzione: osservo qui soltanto il maggior rilievo concesso agli Adam, quello concesso al Ledoux (anche se, a mio parere, ancora insufficiente) e le aggiunte relative a John Nash, il grande autore del “Quadrante” londinese a Regent Street.⁴⁹⁸

È un interesse, quello per il neoclassicismo, che la Brizio perseguirà anche negli anni successivi all’uscita della terza edizione di *Ottocento Novecento*, e in modo sempre più sistematico; ne fa fede la grossa busta rilevata nel suo archivio personale, e vergata proprio con la parola “Neoclassicismo”, che mostra al suo interno materiali documentari riguardanti l’ultima mostra del “ciclo della Permanente”, quella dedicata ai Maestri di Brera, e anche la mostra storica *La Villa e il parco di Monza*, svoltasi a Monza nel ’71, e poi il convegno internazionale dal titolo *Nuove idee e nuova arte nel ’700 italiano*, organizzato a Roma nel 1975 dall’Accademia Nazionale dei Lincei, nel quale la studiosa era intervenuta con un contributo che metteva a tema *Il rinnovamento urbanistico di Milano nella seconda metà del Settecento*, ideale prosecuzione – ma *à rebours* – di un tema già da lei trattato nel ’69 sempre in occasione di un convegno linceo, con una relazione sugli *Interventi urbanistici e architettonici a Milano durante il periodo napoleonico*.⁴⁹⁹

A questa sfera di interesse appaiono legate anche diverse tesi seguite dalla Brizio tra il 1975 e il ’77: su *L’attività di E. A. Petitot a Parma* e su *L’attività di Giuseppe Maggiolini per la corte austriaca a Milano* tra il 1771 e il 1796; su *Il “Saggio di ricerche intorno all’armonia cromatica naturale ed artificiale” di Giuseppe Bossi*, su *Carlo Amati architetto* e infine su *Il Borgonuovo* tra 1815 e 1859.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Eadem, *Prefazione*, cit., p. X; C. MALTESE, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 195; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 60 e 68-70; in realtà il «maggior rilievo concesso agli Adam» riguarda sostanzialmente l’inserimento di una fotografia di una sala nella Home House, allora sede del Courtauld Institute, progettata da Robert Adam (Ivi, p. 67).

⁴⁹⁹ Vedi FBD Milano, UA 27: “Neoclassicismo”, 1971-1975; *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, cit. (il catalogo era introdotto da un saggio della Brizio intitolato *L’Accademia di Brera nei suoi rapporti con la città di Milano, 1776-1814*, Ivi, pp. 13-22); *La Villa ed il Parco di Monza*, a cura di Italia Nostra e Comune di Monza, Monza, Villa Reale, 1971; A. M. BRIZIO, *Il rinnovamento urbanistico di Milano nella seconda metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte nel ’700 italiano*, atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, pp. 361-407; infine Eadem, *Interventi urbanistici e architettonici a Milano durante il periodo napoleonico*, in *Napoleone e l’Italia*, atti del convegno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 413-427 (alcuni estratti di queste due relazioni sono conservati presso FBD Milano).

⁵⁰⁰ Si veda B. ALDINIO, *L’attività di E. A. Petitot a Parma*, cit.; M. CANOTTI, *L’attività di Giuseppe Maggiolini per la corte austriaca a Milano 1771-1796*, cit.; A. ROVI, *Il “Saggio di ricerche intorno all’armonia cromatica naturale ed artificiale” di Giuseppe Bossi*, cit.; L. POMINI, *Carlo Amati architetto*, cit.; G. PERDOMINI, *Il Borgonuovo 1815-1859*, cit.

Troverà ulteriori sviluppi in una delle esposizioni della Permanente, questa volta quella del Divisionismo italiano, anche la nuova attenzione per Pellizza da Volpedo, cui nelle precedenti edizioni la Brizio aveva riservato non più che un rapido accenno.⁵⁰¹ Ne parla una delle dirette protagoniste dell'organizzazione della mostra del '70, Aurora Scotti, per la quale quell'esperienza segnerà l'avvio di uno scandaglio a tutto campo della vita e dell'opera dell'artista piemontese:

Non me l'ha mai detto esplicitamente, ma credo [la Brizio] fosse contenta della mia scelta di occuparmi di un pittore alessandrino come Giuseppe Pellizza quando, nell'agosto 1969, mi chiese di collaborare alla Mostra del Divisionismo, una mostra che segnò un momento di svolta nei rapporti tra istituzioni cittadine e università. Mi incoraggiò a recarmi a Volpedo e a studiare. Allora non sapevo – lo appresi qualche anno dopo dal pittore volpedese Luigi Bailo – che lei stessa, preparando *Ottocento Novecento*, si era documentata accuratamente su Pellizza (a cui pure dedicò solo pochi cenni) e si era recata a Volpedo nello studio allora curato dalle figlie del pittore.⁵⁰²

In questi «rapidi cenni» pure si dice che Pellizza diede del divisionismo «l'interpretazione più pura», perseguendo, almeno agli inizi, una «semplificazione formale purista e geometrizzante», in analogia a Seurat, e senza paragoni con gli altri italiani.⁵⁰³ L'immagine prescelta, *Panni al sole*, riproduce un dipinto che era stato esposto alla Biennale del '52 e che ritroveremo otto anni dopo alla mostra milanese.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ *Mostra del Divisionismo italiano*, cit.; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1939, cit., p. 403; Eadem, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 396 e 398. Lo scritto della Brizio contenuto nel catalogo della mostra cominciava, significativamente, così: «La mostra del Divisionismo ha già avuto un esito culturale in fase preparatoria: essa ha offerto un tema eccellente di studio e di lavoro all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Milano. Professori assistenti e allievi della Scuola di Perfezionamento hanno indagato e discusso insieme la molteplicità degli aspetti che questo movimento presenta, e i forti nessi che lo legano a determinati aspetti sociali e di costume della vita italiana del tempo» (Eadem, *La traccia del Divisionismo*, in *Mostra del Divisionismo italiano*, cit., pp. 61-65, in partic. p. 61).

⁵⁰² A. SCOTTI TOSINI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 29; si ricordi in particolare che la Scotti curerà il catalogo generale dell'artista, pubblicato nell'86: Eadem, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.

⁵⁰³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 493-494.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 493; il dipinto si trovava allora in collezione Ludovico Cartotti a Lessona, mentre nel *Catalogo generale* della Scotti è segnalato a Domodossola, in collezione privata (A. SCOTTI, *Pellizza da Volpedo*, cit., pp. 344-346); si veda anche *XXVI Biennale di Venezia*, cit., pp. 395-396, in partic. p. 396, e *Mostra del Divisionismo italiano*, cit., p. 101. In occasione della mostra la Brizio aveva preso contatti anche con Luce Balla, figlia di Giacomo Balla, che in una lettera a lei indirizzata nel febbraio del '70 elencava «Le più importanti opere divisioniste di Balla che si possono chiedere ai possessori, oltre le nostre» (vedi la lettera di Luce Balla alla Brizio del 4 febbraio 1970, da Roma: FBD Milano, UA 142); altre lettere nelle quali si fa riferimento alla mostra sono quelle indirizzate alla ormai anziana docente da Luigi Mallè, Myriam Manzella, Eugenio Radice Fossati (allora presidente della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Aurora Scotti, Edda Spelta e Teresa Telloli Fiori (Ivi, UA 235, 236, 275, 290, 298 e 303). Ancora nel Fondo Brizio milanese la busta che reca, autografa, la scritta «Mostra Divisionismo» contiene elenchi manoscritti e

Con Pellizza siamo già nell'ambito del secondo volume, il vero e proprio «libro nuovo» che «Come segno dei tempi mutati, non reca solo un nuovo capitolo sull'arte dell'ultimo ventennio, con accresciuta attenzione per i fatti d'architettura, ma nuovi capitoli sull'espressionismo tedesco, il Bauhaus, Klee, Kandinskij, il costruttivismo, e l'Art Nouveau specialmente in riguardo all'architettura [...]».⁵⁰⁵

La motivazione di queste aggiunte, o meglio di questo ripensamento generale alla luce del presente che comportava una ridefinizione di equilibri anche nella trattazione dei fatti passati, era così espressa subito prima – siamo sempre nelle primissime pagine del volume, nella prefazione –:

Un lungo capitolo nuovo s'è svolto dopo la fine della guerra, gremito di esperienze nuovissime e di polemiche, violento di rotture e di eversioni. Il recente pullulare di manifestazioni astratte, espressioniste e informali, sollecita dal critico un ripensamento di tutto il panorama dell'arte contemporanea, e non solo un'interpretazione e un giudizio dei fatti nuovi. Come sempre avviene, i fatti nuovi gettano retrospettivamente una luce diversa anche sugli aspetti del passato. Facendo a ritroso il cammino di molti dei più vivaci artisti di oggi verso le fonti della loro ispirazione, ci si ritrova a dover considerare più spesso precedenti simbolisti o espressionisti, che impressionisti e cubisti. Nel caso specifico del mio *Ottocento Novecento*, impostato essenzialmente sul filone francese, tanto più s'imponeva la necessità di riconsiderare tutt'un ordine di fatti artistici su cui avevo troppo rapidamente sorvolato.⁵⁰⁶

Evidente, in questa ultima edizione di *Ottocento Novecento*, il nuovo peso assunto dalla realtà tedesca, a controbilanciare la preponderanza – non negata, ma non più assoluta – dei fatti artistici parigini.⁵⁰⁷

Ne è cuore pulsante il Bauhaus, che oltre ad essere la scuola dove insegnarono «i due più grandi pittori allora attivi in Germania, Klee e Kandinskij», è introdotto nella sezione della pittura quale «primo segno dell'importanza crescente che d'ora in poi tenderanno ad

dattiloscritti di artisti, opere e proprietari – molti dei quali milanesi – che restituiscono la trama organizzativa dell'evento, e qualche articolo di recensione (Ivi, UA 26).

⁵⁰⁵ A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. IX.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Si veda l'introduzione al capitolo dedicato a Munch ed Ensor, al gruppo de "Il Ponte" e al "Cavaliere azzurro": «L'indirizzo preso dall'arte mondiale nell'ultimo ventennio, che sempre più si è andata richiamando a componenti espressioniste e astratte, ha proiettato un crescente interesse su queste manifestazioni, lievemente obliterando e alterando il profilo della storia artistica, quale si era andato tracciando nel periodo fra le due guerre, sul metro prevalente delle direttrici francesi. Ne è risultata, è vero, una maggior complessità di vedute e una maggior attenzione a tutta la gamma degli avvenimenti; e tuttavia è ancora mia convinzione, che i fatti svoltisi allora a Parigi siano pur sempre da considerarsi i fatti fondamentali» (Eadem, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 471).

assumere nella coscienza moderna l'architettura e il disegno industriale e tutte le attività connesse con le cosiddette arti decorative [...].⁵⁰⁸ Non a caso un altro snodo cruciale di interesse della Brizio è quello dell'Art Nouveau, che, in accordo con una generalizzata rivalutazione del fenomeno che negli anni Sessanta raggiunge una speciale intensità, è ora finalmente individuato e presentato come una delle svolte capitali nel cammino verso la modernità, specie in ambito architettonico: e sarà ancora una volta una mostra alla Permanente di via Turati, questa volta dieci anni dopo l'uscita dell'ultimo *Ottocento Novecento*, tra 1972 e '73, a dare l'occasione di indagare la declinazione italiana di questo «gusto comune».⁵⁰⁹ Il punto di vista è ora «più particolaristico e ravvicinato» di quello di un tempo (chiara l'allusione al primo *Ottocento Novecento*), ma diviene insieme occasione di «verifica delle scelte del passato», se davvero non si può negare un ruolo di preminenza e precedenza, «in questo contesto generale», ai paesi d'Oltralpe.⁵¹⁰

Come l'architettura anche la scultura è osservata divenire, dal primo dopoguerra, campo di esperienze autonome e di primo piano: è messa in luce in particolare la linea del costruttivismo, seguita dai suoi inizi russi, con i fratelli Anton Pevsner e Naum Gabo, fino ai più recenti sviluppi europei, con Max Bill e Hans Uhlmann, in parallelo agli esiti tanto

⁵⁰⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 535.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 709; *Mostra del Liberty italiano*, cit. Nel Fondo Brizio milanese si conserva una lettera di Marziano Bernardi alla Brizio nella quale il giornalista fornisce alla studiosa qualche informazione su opere dello scultore Edoardo Rubino, la cui scheda nel catalogo è infatti curata proprio dalla Brizio (lettera di Marziano Bernardi alla Brizio del 19 ottobre 1972, da Torino, UA 150; *Mostra del Liberty italiano*, cit., pp. 158-159). Si veda anche FBD Milano, UA 28: "Liberty", 1972-'73, contenente materiale relativo alla mostra; si segnalano in particolare la lettera di Dilla Wildt, nuora di Adolfo, che ringrazia la Brizio di «non aver dimenticato» il suocero, ed esprime il proprio «ammirato consenso alla cura minuziosa e competente con cui Ella ha allestito la Mostra del Liberty italiano» (lettera di Dilla Wildt alla Brizio del 26 febbraio 1973, da Milano), e le lettere di Daphne Maugham, moglie di Casorati e amica della Brizio; di entrambi gli artisti le schede di catalogo appaiono curate dalla Brizio (*Mostra del Liberty italiano*, cit., pp. 131-135 e 166-168). Sullo sviluppo e sulla fortuna dell'Art Nouveau si veda in particolare L-V. MASINI, *Art Nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*, Firenze, Aldo Martello – Giunti Marzocco, 1976 (una copia del testo si conserva presso FBL Milano), e *Art nouveau revival. 1900, 1933, 1966, 1974*, catalogo della mostra, a cura di P. Thiébaud, Paris, Musée d'Orsay, 2009, specialmente per la rilettura del Liberty – per lo più in chiave "Pop" – negli anni Sessanta.

⁵¹⁰ Si veda A. M. BRIZIO, *Uno sguardo retrospettivo*, in *Mostra del Liberty italiano*, cit., pp. 43-48, in partic. p. 43; il saggio, così significativamente intitolato, cominciava in questo modo: «Le circostanze m'hanno condotta a considerare ancora una volta quel periodo fra Ottocento Novecento su cui tanti anni fa, immersa in problemi di fondo e tesa ad un disegno a grandi linee dell'arte moderna, avevo così arditamente sorvolato. Era un nodo che esigevo, allora, una scelta responsabile, in una situazione che essa stessa, e ancor più, esigevo una scelta fra apertura europea oppure l'ottemperanza ad un'anacronistica autarchia nazionalista. Per me, nessun dubbio di scelta; ed oggi ancora, riportandomi alla situazione di allora, – e vorrei aggiungere: visti gli sviluppi che ne sono conseguiti – sento quella scelta come la più pertinente e produttiva. Oggi però non si tratta più di scelte, ma di riprendere in esame, da un punto di vista diverso, più particolaristico e ravvicinato, un determinato settore dell'arte italiana [...]. Nel corso dell'operazione, tuttavia, per me l'indagine non poteva non assumere anche un significato di verifica delle scelte del passato. E riportandomi al punto di vista di allora, su piano europeo, e considerando il settore italiano in questo contesto generale, mi par risulti evidente che le posizioni di guida e la precedenza toccano ai paesi d'Oltralpe» (Ibidem).

diversi di Henry Moore e Barbara Hepworth e Lynn Chadwick, Eduardo Chillida e César Baldaccini, Alberto Viani e Agenore Fabbri e Alberto Giacometti, artista che «Per tutto il corso della sua attività [...] è stato sempre all'avanguardia», e non per niente è posto a chiusura del capitolo dedicato alla scultura contemporanea. Si può affermare con ragionevole certezza che almeno alcune delle opere di questi scultori illustrate nel testo erano state viste di persona dalla Brizio, specie in occasione delle Biennali veneziane.⁵¹¹

Restando in Italia, e passando alla pittura novecentesca, tornano utili alcune osservazioni presentate nella recensione a *Ottocento Novecento* uscita su «The Burlington Magazine» «a scoppio ritardato» – tre anni dopo la pubblicazione del volume – da Mary Pittaluga, che esplicitamente vi dichiara di volersi limitare «a considerare la posizione dell'autrice dinanzi alla pittura italiana del nostro secolo: anzi, restringendo il campo e il tempo, dinanzi alla pittura che intercorre dalla fine della prima guerra mondiale a oggi [...]».⁵¹²

Rilevato il parallelo che la Brizio riconosce tra «la svolta neoclassiceggiante e neoprimitiva dell'immediato dopoguerra» in Italia e «un generale “rappel à l'ordre” che aveva percorso l'Europa», come tra «l'insofferenza che comincia a manifestarsi verso il 1930 in alcuni giovani artisti italiani per il clima del Novecento nostrano» e «un mutar di clima anche oltre confine»,⁵¹³ la Pittaluga osserva che «Tra i primi indirizzi che aspirarono a un rapporto col gusto europeo, viene dato un cordiale risalto a quello dei “Sei” di Torino»:

⁵¹¹ Alla Biennale del '56 la Brizio aveva potuto vedere *L'occhio interno* e *Le stagioni* di Chadwick, opere delle quali si conservano fotografie di proprietà della Brizio identiche a quelle riprodotte nel testo (FF Milano; si veda poi A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 685; *XXVIII Biennale di Venezia*, cit., pp. 416-419, in partic. pp. 418-419); alla Biennale del '58 invece erano state esposte le sculture *Linee tangenti* e *Fenice* di Pevsner (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 602 e 677; *XXIX Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. 249-250, in partic. p. 250); e un *Nudo* di Viani realizzato nel '56, di cui pure si conserva la fotografia (sempre presso FF Milano; si veda anche A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 681; *XXIX Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. 40-42, in partic. p. 42). La scultura di Agenore Fabbri dal titolo *Presenza*, del '61, è riprodotta nel testo della Brizio (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 687; vedi *Appendice documentaria*, XIII.b) e anche sulla copertina de «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 1962, 75 (ove è presentata però col diverso titolo di *Personaggio*); presso la Galleria vi era stata una mostra personale dello scultore tra il febbraio e il marzo di quell'anno (*Mostra personale dello scultore Agenore Fabbri*, testo di F. Russoli, Milano, Galleria del Milione, 1962).

⁵¹² M. PITTALUGA, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., in «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 529-530, in partic. p. 529; presso il Fondo Brizio milanese si conserva, oltre alla versione inglese pubblicata, anche una versione dattiloscritta, e in lingua italiana, dell'articolo (da cui saranno tratte tutte le citazioni): vedi UA 81.

⁵¹³ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 574.

L'autrice è piemontese, à visto formarsi il piccolo nucleo, ne à conosciuto i componenti di cui à compreso l'ansia di «chiarire a se stessi quale fosse la tradizione vivente cui occorreva riallacciarsi per fare della valida pittura moderna».⁵¹⁴

È richiamato qui un tempo passato e concluso e pure rievocato proprio da questo «cordiale risalto», perché tale è effettivamente, che la Brizio dà ai “Sei”, soffermandosi – anche se con brevi cenni, ed eccezion fatta per la Boswell – su ciascuno di loro.⁵¹⁵ Lo stesso sentore di ricordi lontani si avverte leggendo una lettera di Lionello indirizzata alla Brizio nel gennaio del 1959, a trent'anni esatti dall'esordio del gruppo torinese, con la risposta all'allieva di un tempo che evidentemente l'aveva interrogato – con ogni probabilità proprio in vista della revisione di *Ottocento Novecento* – su quei sei artisti dei quali il “Professore” era stato guida e promotore:

Circa i 6 di Torino, io posseggo non lettere ma un quadro di Chessa, di cui posso mandarLe la fotografia. Nell'Archivio della Biennale è stato depositato il materiale di una tesi su Chessa, tesi non buona, ma il materiale fu consegnato da Tavotta.

L'attività di Chessa al Teatro di Torino, oltre che ne La Stampa e Gazzetta di Torino di quegli anni, deve essere documentata nel volume dei libretti delle opere date. Non so se io abbia più il volume. Ci guarderò, ma l'ing. Gatti [...] lo possiede di certo. Domanderò a Gualino le foto dei suoi quadri dei 6. [...] Il cat. della mostra Bardi non c'è più, sperduto nei viaggi come tante altre cose.⁵¹⁶

Ad ogni modo una linea di continuità con quegli anni ormai distanti era stata mantenuta: ne fanno fede le lezioni sull'arte contemporanea tenute dalla Brizio in accordo con l'Unione Culturale di Torino e con Francesco Menzio, che ne era l'organizzatore per la parte artistica, nella periferia cittadina nel secondo dopoguerra. Le ricorda così, ricollegandole all'influsso di Lionello Venturi (sempre in qualche modo presente anche se lontano) Eugenio Battisti, che aveva partecipato a quell'esperienza:

...fu una esperienza indimenticabile anche a causa della partecipazione del pubblico. E di nuovo Lionello Venturi – come ho appreso più tardi – stava a monte. Infatti in un breve suo articolo, ne

⁵¹⁴ M. PITTALUGA, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 529; la citazione è tratta da A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 584.

⁵¹⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 576-577.

⁵¹⁶ Si veda la lettera di Lionello Venturi alla Brizio del 12 gennaio 1959, da Roma (FBD Milano, UA 80); per la mostra cui fa riferimento il Venturi si veda *6 pittori di Torino*, 25 tavole e nota di P. M. Bardi, Milano, Edizione “Belvedere”, 1929.

«La Nuova Europa», 9 settembre 1945, dedicato al Museo-Scuola, che è un programma vero e proprio di come «educare la visione», veniva descritta l'attività didattica svolta in cinque città americane, grandi e medie, specialmente quella del Museum of Modern Art di New York: conferenze destinate per lo più a studenti, discussioni, mostre itineranti, per prepararli a comprendere l'arte contemporanea [...]. La proposta di Lionello Venturi di far qualcosa d'analogo in Italia era rivolta, principalmente, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che l'avrebbe poi svolta sistematicamente; ma venne realizzata da lui stesso sotto forma di mostra circolante di riproduzioni a colori di dipinti dell'Impressionismo. Torino, tramite la Brizio, fu forse la prima città a fare una serie di conferenze periferiche, nei quartieri operai, su quegli Impressionisti di cui l'Ojetti si era liberato, a Firenze, impedendo che la collezione Loescher venisse donata agli Uffizi. Così le lastre preparate da Lionello Venturi, sopravvissute ai bombardamenti bellici dell'Università, servirono per commenti, semplici ma entusiasti, per un pubblico di giovani e anziani, di studenti e operai. L'idea e l'organizzazione fu dell'Unione Culturale e di Francesco Menzio, che ne era per la parte artistica un fervidissimo organizzatore. Ma la Brizio era la persona più adatta, per creare un ponte fra l'insegnamento di Lionello Venturi, il mecenatismo di Gualino e gli anni, che oggi sembrano straordinariamente lucenti e progressisti, dopo la Liberazione. Fra i commenti pronunziati al buio ricordo soprattutto quelli dedicati al Daumier, e soprattutto al *Fifre* di Manet, opera carissima anche a Lionello Venturi. Forse di quelle conferenze restano gli appunti; ma nessuno potrà più valutarne il significato politico-sociale. La continuità e fedeltà alle idee fondamentali di Lionello Venturi, per chi usciva dal fascismo e dall'isolamento culturale, era un grande viaggio; se non nel futuro, in un passato diverso.⁵¹⁷

⁵¹⁷ E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, cit., pp. 181-182. Eugenio Battisti (1924-1989), critico e storico dell'arte, era stato allievo della Brizio a Torino. Nel Fondo Brizio milanese si conservano il *curriculum* e l'elenco delle pubblicazioni del Battisti, probabilmente inviati in vista del concorso alla cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna nell'Università di Chieti, svoltosi nel '68, alla Brizio, che era membro della Commissione giudicatrice (vedi FBD Milano, UA 7: "Concorso Chieti Libera Doc. Dufour Bozzo"). Si veda *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, a cura di A. Piva e P. Galliani, Roma, Gangemi Editore, 2009; si veda anche *Bibliografia degli scritti di Eugenio Battisti (1940-1991)*, a cura di G. Saccaro Del Buffa e F. M. Battisti, Roma, Fondazione E. Battisti, 1991. Presso la Fondazione Eugenio Battisti, a Roma, è conservato l'archivio della corrispondenza dello studioso, ove vi sono una decina di lettere scritte a lui indirizzate dalla Brizio tra il 1949 e il '53; vi è poi uno scambio di corrispondenza, datato 1966, tra Battisti ed Enio Sindona, che stava adoperandosi in quel periodo per la rinascita de «L'Arte» (la rivista uscirà poi solo per cinque anni, tra il '68 e il '72; si veda FB Milano, UA 38: "L'Arte dal 1968", 1967-1968): il Battisti comunicava le proprie dimissioni dal Comitato direttivo, motivate «dalla [...] odiosa presenza della Brizio» (lettera di Battisti a Sindona del 5 maggio 1966, da Penn State, University Park); rispondeva Sindona: «Caro Eugenio; ho ricevuto le tue affettuose lettere; ma per ultima, quella tremenda riguardante la Brizio. Io stavolta mi ammalo di cuore. Non sapevo di questa tua ferocia nei suoi confronti [...]» (lettera di Sindona a Battisti del 9 maggio 1966, da Milano). Ad ogni modo il Battisti entrerà poi a far parte del Comitato direttivo de «L'Arte» nuova assieme alla Brizio. Si noti che, pur essendo in netta minoranza, erano pubblicati sulla rivista anche articoli di arte contemporanea (si veda ad es. M. FAGIOLO DELL'ARCO, "Merz" o dell'arte totale, in «L'Arte», I, 1968, 3-4, pp. 5-29; F. R. FRATINI, *Marcel Duchamp: dagli inizi ai Ready Mades*, in «L'Arte», II, 1969, 5, pp. 55-79; J. S. ACKERMAN, *The Demise of the Avant Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art*, in «L'Arte», II, 1969, 6, pp. 5-17; S. LUX, *Charles Rennie Mackintosh. Note su un contributo alla storia del "design" e dell'architettura moderna*, in «L'Arte»,

Fra i movimenti «in cui fermenta un'ansia di cultura più vasta e più libera» rispetto a un clima sempre più costrittivo sono citati per primi, dunque, i “Sei”, emblema per la Brizio di un'esperienza significativa a livello personale prima ancora che nazionale.⁵¹⁸

Poi, continuando sulla linea delle «divergenze dal clima del Novecento», è la volta della «scuola romana»: e se Scipione, come si è visto, già aveva un ruolo di primo piano nella seconda edizione del testo, viene ora data una maggiore considerazione anche a Mafai, con la sua «sensibilità più trasognata e intima», e il suo lambire la pittura astratta in un «processo di estrema consunzione degli aspetti oggettivi delle cose entro un tessuto fitto di variazioni e fughe cromatiche»; solo una breve menzione, invece, tocca alla Raphaël.⁵¹⁹

Dei più giovani, Afro e Mirko Basaldella, Leoncillo, Pericle Fazzini e Guttuso, quasi tutti si sono allontanati di molto dalle posizioni iniziali: solo Guttuso ha anzi accentuato la sua linea neorealista – cosa che emergeva, oltre che dalle sue opere, anche dalle sue stesse dichiarazioni raccolte su «Paragone» con il titolo, significativo e già noto, *Del realismo, del presente, e d'altro* –.⁵²⁰ È proprio lui a fare da *trait d'union* tra la trattazione della scuola romana e quella del gruppo milanese di “Corrente”, avendo partecipato a entrambi: così – osserva la Pittaluga – «Differenziando e caratterizzando fatti e persone al di là di schemi presupposti, decisamente centrando, com'è suo costume, l'essenziale, la Brizio si sofferma anche sulle manifestazioni della lombarda “Corrente”»,⁵²¹ ne rileva la partecipazione più viva alle problematiche del tempo presente, l'ansia di rinnovamento e la molteplicità di indirizzi tale per cui ne usciranno tanto alcuni tra i maggiori neorealisti (come Aligi Sassu, Treccani e Migneco, oltre allo stesso Guttuso) quanto alcuni tra i più convinti astrattisti, come Birolli e Vedova. Si è così proiettati, dopo il già ricordato richiamo al movimento di pittura astratta legato alla milanese Galleria del Milione, nella realtà ormai pienamente internazionale della “pittura contemporanea”.

II, 1969, 7-8, pp. 139-181). La Brizio invece pubblicherà sulla rivista studi leonardeschi, in linea con i suoi interessi prevalenti nel periodo milanese (vedi in particolare A. M. BRIZIO, *Rassegna degli studi vinciani dal 1952 al 1968*, in «L'Arte», I, 1968, 1, pp. 107-120; Eadem, *Correlazioni e risposdenze fra il ms. 8937 della Biblioteca Nacional di Madrid e il ms. A dell'Institut de France*, in «L'Arte», I, 1968, 3-4, pp. 106-111).

⁵¹⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 572.

⁵¹⁹ Ivi, pp. 577-582; si veda anche M. PITTALUGA, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 529: «Poi, la scuola romana: Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël. La Brizio annota cose assai fini sui due primi. Sottovaluta, a mio parere, la posizione della Raphaël, che, legata in Parigi a Chagall, Pascin, Soutine, Modigliani, concorse, animosa e appassionata, a indurre, attraverso Mafai, la pittura italiana verso quella “risposdenza immediata tra realtà e visione, tra emozione e rappresentazione”, che il “Novecento” aveva escluso e, prima del Novecento, il Futurismo (Maltese)».

⁵²⁰ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 583; R. GUTTUSO, *Del realismo, del presente, e d'altro*, cit.

⁵²¹ M. PITTALUGA, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 529.

Anche solo un'occhiata alla successione dei dipinti prescelti per illustrare l'ultimo capitolo dedicato alla pittura (tra le altre, in un elenco complessivamente non molto più lungo, opere di Pollock, Wols, Hartung, Tobey, Kline, Morlotti, Vedova, Burri, Moreni, Werner, Jorn e Canogar) lascia intendere quale sia la direttrice seguita dalla Brizio: quella dell'"informale", termine ultimo dell'"affondare" della pittura astratta «sulla traccia dell'impulso istintivo, della presa sul vivo».⁵²²

«La trattazione della Brizio si fa, a questo punto, più che mai stringente ed essenziale, per meglio tradurre il carattere di rapida trasformazione del fatto artistico di cui si sta dicendo: frequenti, anche sottintesi, i riferimenti alla pittura del dopoguerra in Francia e in America: tanto più avanzate, l'una e l'altra, rispetto a noi, in quanto non vincolate, prima, da *empasses* politici»:⁵²³ l'osservazione della Pittaluga, sempre centrata su un punto di vista italiano, individua un panorama complessivo che ancora una volta, e non a caso, presenta forti analogie con quello tracciato da Arcangeli, che dal suo «appartato osservatorio» – come amplificando l'impatto dell'ultima Biennale in cui erano apparsi, riuniti nella stessa sala, Pollock e de Kooning, Kline e Tobey – aveva descritto «la situazione non improbabile dello sforzo creativo pittorico nel mondo d'occidente», indicandone «le punte più vive [...] negli Stati Uniti e nell'Italia del Nord», con Parigi «singolare centrale di raccordo, di incontro più che di creazione».⁵²⁴ Così, nell'orizzonte sempre più vasto e

⁵²² A. M. BRIZIO, *Prefazione*, cit., p. XI; Eadem, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 658; si vedano i cataloghi appartenuti alla Brizio di due mostre sull'arte informale che evidentemente aveva visitato: *10 ans d'activité*, catalogo della mostra, Paris, Galerie Paul Facchetti, 1959 (con opere di Fautrier e Dubuffet, Riopelle e Wols, Pollock e Sam Francis e altri ancora), ma soprattutto *Neue Malerei. Form Struktur Bedeutung*, catalogo della mostra, München, Städtische Galerie, 10 giugno – 28 agosto 1960: quest'ultima mostra curata, fra gli altri, da Michel Tapié (FBL Milano).

⁵²³ M. PITTALUGA, recensione a A. M. BRIZIO, cit., p. 530. Per una panoramica dell'arte in Italia a partire dal secondo dopoguerra si rimanda a G. DE MARCHIS, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, cit., pp. 553-625.

⁵²⁴ F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, cit., p. 376; si veda anche P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III.2, cit., p. 146: «La presentazione di opere di Pollock, Wols, De Kooning alla Biennale veneziana del 1956 costituì anche in Italia un evento importante, le cui conseguenze furono incisive negli anni successivi. L'invecchiato dibattito tra "astratto" e "reale" venne sopraffatto da una angosciata esperienza esistenziale, la cui alienazione eliminava "differenza di qualità o di grado fra l'atto della determinazione e quello della fruizione del fatto estetico" (Argan). Ne nacquero annose discussioni ma anche una nuova chiave di lettura di tutta l'esperienza figurativa romantica, che fu vissuta con generosa adesione da Francesco Arcangeli». In realtà di Wols non furono esposte opere alla Biennale del '56, ma gli furono dedicate due sale alla Biennale successiva (*XXIX Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. 150-154; si trattava della prima Biennale curata da Gian Alberto Dell'Acqua, che, succeduto a Rodolfo Pallucchini, la definiva difatti una «Biennale di transizione»: G. A. DELL'ACQUA, *Introduzione*, in *XXIX Biennale internazionale d'arte*, cit., pp. LIX-LXVIII, in partic. p. LIX); nella presentazione dell'artista Umbro Apollonio ricordava che la prima mostra di Wols in Italia era stata quella del 1949 presso la Galleria del Milione di Milano, «quando l'artista aveva raramente esposto dopo la prima personale tenuta quattro anni avanti presso Drouin a Parigi»: e aggiungeva che «la presente iniziativa della Biennale, intesa a radunare un'antologia delle sue opere, giunge quant'altre mai opportuna e doverosa – oltre che tra le meno ritardatarie – non solo per accertare una autorevole personalità poetica, ma anche per documentare un esempio di quegli antefatti che

mutevole dell'attualità, nel quale «diviene sempre più difficile indicare l'opera esemplare, l'artista guida», pure la Brizio traccia una mappatura nella quale appaiono come significativi innanzitutto i nomi di Wols e Pollock, associati per essere «i due casi tipici all'apertura della nuova fase dell'arte contemporanea», e insieme distinti («C'era in Wols una cultura più sottile e trattenuta, una consapevolezza più acuta della complessità di quei dati, non mai lasciata risolversi in termini razionali; ma in Pollock c'è una scarica più tumultuosa, che sembra realmente prender la mano al pittore»),⁵²⁵ come, con più geniale sintesi, aveva fatto Arcangeli contrapponendo la «disperata intimità di Wols» all'«estroversione assordante di Pollock».⁵²⁶ Quindi, dopo aver passato in rassegna diversi altri nomi della «falange» americana: Arshile Gorkij e Mark Tobey, Franz Kline e Mark Rothko, e poi Sam Francis e Jean-Paul Riopelle, inseritisi nella scuola di Parigi, è proprio nella capitale francese che la Brizio fa tappa, citando quali «campioni dell'arte informale e dell'«art brut»» Fautrier e Dubuffet, e soffermandosi soprattutto su quest'ultimo, perché «Nell'elemento accettato e indagato della materia e le sue suggestioni sta senza dubbio uno dei punti più vitali dell'arte d'oggi; e in esso la posizione di Dubuffet segna i tempi più precoci e forse gli esiti maggiori».⁵²⁷ Gli stessi nomi erano richiamati da Arcangeli, e l'accento sulla materia si rivelava nella sfumatura di una «discesa agli inferi che vuol pur consistere, anche nel suo momento più oscuro, in qualche cosa di concreto, di denso, e non d'inafferrabile»: e infatti l'informale nel suo complesso era definito come «una nuova discesa agli inferi di eredità surrealista»; la stessa efficace espressione è ripresa dalla Brizio per tentare di definire l'essenza della nuova arte, con un'analogia di impianto che si

presiedono a taluni degli ultimi sviluppi della pittura» (Ivi, p. 150). In quella occasione erano esposti il *Fantasma azzurro* della collezione Riccardo Jucker di Milano, e l'*Illustrazione alle «Nourritures» di René De Solier*, a puntasecca (il libro era segnalato come proprietà di una collezione privata di Milano) che la Brizio presceglie come immagini per *Ottocento Novecento* (Ivi, pp. 153-154; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. s.n. – tavola a colori – e p. 637; vedi anche *Appendice documentaria*, XIII.a). Sottolineando, in un articolo uscito su «La Nuova Stampa», «quanto di Wols si è infiltrato nella maniera di giovani e giovanissimi artisti di oggi!», la Brizio descriveva la mostra di Wols come «una delle note più alte, che lascerà la maggior impressione, della XXIX Biennale» (A. M. BRIZIO, *Gli artisti tendono ad abolire i limiti tra architettura, scultura e pittura*, cit.).

Si noti che vi era una sala dedicata a Gorkij, Pollock e de Kooning già alla Biennale del '50, presentata da Alfred Barr; la sala aveva attirato l'attenzione della Brizio, che sul proprio catalogo aveva annotato a fianco dei nomi dei tre artisti la parola «astrattisti», e a fianco di ciascuno una caratteristica essenziale: accanto a Gorkij «più leggero a forme molluschi»; accanto a Pollock «colore a schizzetto che fa matasse arruffate di filamenti e schizzi»; accanto a de Kooning «spatolato a stesure e qualche filamento» (*XXV Biennale di Venezia*, cit., pp. 392-395; la copia della Brizio si conserva presso FBL Milano; vedi anche *Appendice documentaria*, XV); in quella sala era esposto, fra l'altro, il quadro *N. 1* del 1948 di Pollock, che la Brizio poi inserirà come illustrazione in *Ottocento Novecento* (Ivi, p. 395; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 634).

⁵²⁵ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 646.

⁵²⁶ F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, cit., p. 347.

⁵²⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 651.

rivela fin dalla stessa accettazione del termine “informale” (di contro all’«infelice unione di parole l’una all’altra ripugnante che fu “astratto-concreto”»).⁵²⁸ Arte informale, dunque, come tensione a sondare e far emergere «quella carica vitale che monta dagli strati più profondi dell’essere, addirittura dell’inconscio, [...] in tutta la sua caotica intensità, intrico di forze e di impulsi, per gesti e per segni, colate di colore, lacerazione di materia» – non per niente in questa ultima edizione di *Ottocento Novecento* il surrealismo acquista tutto un nuovo peso: non tanto per la trattazione specifica del movimento surrealista, che occupa poco più di una pagina accompagnata da un’unica illustrazione, quanto per il riconoscimento del suo influsso sul «nuovo corso dell’arte contemporanea» –.⁵²⁹ L’indicazione della possibilità del ritrovamento, sulle vie oscure e indistinte dell’“art informel”, di «un contatto più intimo di sostanza e di natura», e della già avvenuta instaurazione, sulle stesse vie, di un rapporto nuovo fra l’arte e la vita degli uomini, pare una volta di più riecheggiare l’individuazione, da parte di Arcangeli, della direzione positiva di quell’«ultimo naturalismo» che è «un modo, o un tentativo, di essere vicini ad una prima e indistruttibile naturalità», e che coincide poi con l’informale stesso nel suo porsi al centro una rete di nessi vitali con l’interiorità dell’artista e col mondo.⁵³⁰ E in modo ancora analogo non viene fatto mistero di quel senso di angoscioso tormento esistenziale e creativo che pure anima le espressioni informali: tanto che si avverte come un sollievo nelle due pagine che la Brizio dedica alle opere di Nicolas de Staël, «un possibile sbocco al travaglio tumultuoso dell’informale», e ai tardi *papiers découpés* di Matisse, «una delle più geniali invenzioni dell’arte modernissima», arrivando ad affermare che «Consola vedere come la gioia possa ancora quanto e più dell’angoscia esser leva di creazione e rinnovamento del mondo».⁵³¹

Sullo sfondo già tracciato di un quadro europeo e mondiale prende quindi rilievo la situazione italiana, in cui gli artisti appaiono segnati da anni di limitazioni impositive, e insieme da tempo animati da «un’esigenza imperiosa di libertà e di liberazione [...] di natura morale oltrecchè culturale e artistica».⁵³² L’esigenza è comune, ma le vie non tardano a differenziarsi: da un lato quella neo-realista di Guttuso, affiancato da Ernesto

⁵²⁸ F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, cit., pp. 345 e 348; A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 638.

⁵²⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 528-529 per la trattazione dei surrealisti, e pp. 637 e 640 per la citazione.

⁵³⁰ F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, cit., pp. 354 e 363.

⁵³¹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 653; si veda anche *Appendice documentaria*, XIII.b.

⁵³² A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 656.

Treccani e Aligi Sassu, provenienti dalle fila della vecchia “Corrente”, e da Carlo Levi, uno dei “Sei”; dall’altro quella dei “non figurativi”, attratti nell’orbita dell’informale: Birolli, Vedova, Santomaso, Turcato, Porpora e Morlotti, cui pure è riconosciuto uno “statuto speciale”, sulla scorta della piena, quasi univoca valorizzazione testoriana “rischiata” tra la presentazione dell’artista alle Biennali del ’52 e del ’56 e il successivo articolo apparso su «Paragone», *Realtà e natura*, che su di lui fa perno;⁵³³ un ruolo di primo piano è dato anche a Birolli, se «la maggior parte degli artisti italiani che erano fra i trenta e i quarant’anni al finire della guerra, presero la via di Birolli» (è, questa, una preferenza che troverà conferma nelle successive esposizioni organizzate dalla Brizio assieme al figlio dell’artista, Zeno Birolli, e a Gianfranco Bruno).⁵³⁴ Mancano solo Afro e Moreni a completare la formazione degli “Otto”, presentati alla Biennale del ’52 da Lionello Venturi tramite uno scritto autonomo che li descrive genericamente come artisti che «adoperano quel linguaggio pittorico, che dipende dalla tradizione iniziata attorno al 1910 e comprende l’esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti».⁵³⁵ È semplice, alla luce di quanto visto finora, intuire come si orientino le preferenze della studiosa: tant’è che la già citata parte conclusiva della prefazione, quella legata all’informale, attinge proprio da queste pagine. È qui, a proposito del contesto italiano, che si parla delle grandi potenzialità e delle prospettive promettenti di quest’arte nuova: e anche se la studiosa ipotizza che «forse proprio in virtù della dialettica delle opposte tendenze, [...] ed anche dell’impegno con cui la critica più viva ha accompagnato il processo in un costante travaglio di interpretazione che ne chiarisse i termini, il momento artistico italiano attuale si presenta così ricco di germinazioni e di possibilità», il suo

⁵³³ Si veda *XXVI Biennale di Venezia*, cit., pp. 116-118; *XXVIII Biennale di Venezia*, cit., pp. 237-240; G. TESTORI, *Realtà e natura*, cit. Si noti, *en passant*, il curioso giudizio dato da Testori su *Ottocento Novecento*, che aveva tra le mani nella sua seconda edizione, proprio in una lettera a Morlotti in cui, esponendo la propria idea su Picasso e sul cubismo, per far comprendere al pittore a quali *Nature morte* picassiane facesse riferimento gliene segnala una riprodotta nel volume della Brizio: «Se hai occasione di vedere la nuova edizione del volume “800 – 900” della Brizio (tra l’altro molto strampalato) ne troverai una, in cui il processo è indicato con precisione» (lettera di Giovanni Testori ad Ennio Morlotti del 10 gennaio 1945, Milano, Archivio Morlotti; ringrazio il dott. Davide Dall’Ombra dell’Associazione Testori per la segnalazione; per l’opera di Picasso si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1944, cit., pp. 368-369).

⁵³⁴ Si veda *Due stagioni di Renato Birolli. 1931-36, 1956-59*, catalogo della mostra, a cura di A. M. Brizio, Z. Birolli e G. Bruno, Milano, Galleria Civica Monza, 1966 (l’introduzione della Brizio è alle pp. 3-5), e *Pittura di Birolli e Mostra della Giovane Arte in Italia intorno al 1930*, a cura di A. M. Brizio, Z. Birolli e G. Bruno, Genova, Palazzo Reale, 27 maggio-18 giugno [post 1959]; più tardi la milanese Fondazione Corrente dedicherà al pittore una piccola esposizione di opere per lo più inedite (vedi *Renato Birolli*, catalogo della mostra, a cura di G. Gensi, Milano, Fondazione Corrente, 6 aprile 1978); tra il materiale dell’archivio della Brizio vi è anche una copia di questo catalogo: la studiosa, come si vedrà fra breve, aveva intensamente partecipato alla vita della Fondazione (si veda FBD Milano, UA 133, e la nota 537 del presente capitolo).

⁵³⁵ Si veda L. VENTURI, *Otto pittori italiani*, Roma, De Luca Editore, 1952, p. 7.

concludere il percorso dell'arte contemporanea d'Italia, ancora sulla scorta di Arcangeli, con il «fortissimo» di Alberto Burri, creatore di «nuovo genere di *collage*, che [...] suggerisce una profondità pulsante di materia organica, viva e corruttibile, [...] con una sensualità diretta e un potere largo di sintesi e di urto», appare un segno ben eloquente.⁵³⁶

D'altronde la valorizzazione degli sviluppi «ricchi e differenziati» cui ha dato vita la realtà multiforme di “Corrente” troverà una propria declinazione nel più tardo coinvolgimento attivo della Brizio nel Consiglio di Amministrazione della «Fondazione Ernesto Treccani per lo studio, la raccolta, la conservazione e la pubblica destinazione di opere d'arte del periodo che va dal movimento di “Corrente” al “movimento realista”», poi più semplicemente “Fondazione Corrente”, costituitasi nel 1976. Il Fondo Brizio milanese ha lasciato testimonianza della sua intensa collaborazione alle iniziative della Fondazione specie negli anni del suo sorgere, tra 1977 e 1978: dal discorso alla giornata dell'inaugurazione ufficiale della sua attività, dal titolo *Un punto di richiamo, Corrente* – in cui traspare la consonanza di ideali, sul fronte di una comune opposizione al fascismo, tra la studiosa e il movimento creatosi al principio degli anni Quaranta attorno all'omonima rivista troppo presto soppressa – fino alla mostra dei disegni di Luciano Baldessari, curata dalla stessa Brizio.⁵³⁷ Si trattava, una volta di più, di un punto di interesse maturato col tempo, se nell'ultima edizione di *Ottocento Novecento* l'architetto era appena citato: ma già tra «i maggiori architetti viventi», invitati a collaborare alla ricostruzione dell'Hansaviertel, quartiere berlinese raso al suolo durante la seconda Guerra

⁵³⁶ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 658; vi si afferma anche che «La pittura neo-realista nella sua tematica e nei suoi mezzi fa oggi un curioso effetto di pittura da museo, sebbene di proposito strapazzi, per intenti di popolare intonazione ed efficacia, certe qualità di bel mestiere e ricercatezza che si è ancora soliti associare, per forza di abitudine, con l'idea di pittura da museo» (Ibidem).

⁵³⁷ Si veda FBD Milano, UA 133: Fondazione Corrente già Fondazione Ernesto Treccani, 1976-1978. L'unità archivistica comprende alcune lettere di Ernesto Treccani alla Brizio, per lo più di carattere formale, e tutte legate all'attività della Fondazione, ma anche alcune cartoline personali. Per il discorso della Brizio alla giornata di inaugurazione dell'attività della Fondazione, tenutasi il 22 febbraio 1978 presso la sede della stessa in via Carlo Porta a Milano, si veda il *Verbale della riunione del Comitato Scientifico con il Consiglio di Amministrazione del 5 gennaio 1978* (Ivi), e *Appendice documentaria*, XX; per l'occasione era stata anche allestita una mostra dal titolo *Gli anni di Corrente. Documenti e immagini*. Presso l'archivio della Fondazione Corrente sono conservate un'ampia rassegna stampa e alcune fotografie dell'evento (Milano, Fondazione Corrente, Archivio, cartella 100, Rassegna stampa 1978; Ivi, Archivio Iniziative, fotografie, 1978-1982).

Si veda, poi, A. M. BRIZIO, *Il disegno di Luciano Baldessari 1915-1972*, Milano, Fondazione Corrente, 1978 (Ivi), e anche FBD Milano, UA 83: “Baldessari”, 1969-1978, ove sono raccolte alcune riviste e alcuni testi, tra cui una relazione della Brizio, riguardanti Luciano Baldessari.

La rivista «Corrente» era nata nel 1938 col nome «Vita giovanile», poi «Corrente di vita giovanile» e infine semplicemente «Corrente», ed era stata soppressa in concomitanza con l'entrata in guerra dell'Italia, nel giugno del '40, ma il movimento di artisti raccolto attorno ad essa, come sappiamo, era rimasto in vita (si veda in particolare *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, catalogo della mostra, a cura di M. Pizziolo, Ginevra-Milano, Skira, 2003, e in particolare Eadem, *Al timone del tempo. Un'avventura culturale chiamata Corrente*, Ivi, pp. 119-138).

Mondiale.⁵³⁸ Nel testo persino l'«accresciuta attenzione per i fatti d'architettura», con una panoramica mondiale che riconosce un ruolo preminente, oltre al nord America, al Giappone e al Brasile (a conclusione del volume vi è una fotografia della Piazza dei Tre poteri di Brasilia), anche a Italia, Inghilterra e Paesi Scandinavi, richiede, come nei confronti dell'informale, «una concezione più aperta [...], che non parta da canoni e presupposti formali, ma s'estenda a tutti gli infiniti motivi ed elementi che continuamente si pongono e si trasmutano»: per cui «Ogni volta la soluzione è da cercarsi in rapporti sempre rinnovati con elementi ch'essi stessi continuamente si rinnovano».⁵³⁹

Non resta, ora, che ripercorrere brevemente questa ultima revisione di *Ottocento Novecento* attraverso le sue immagini, con un occhio di riguardo alla loro provenienza materiale: se ne delinearà, ancora una volta, una trama di scoperte e di relazioni che meglio potranno rendere ragione della conformazione di questo testo, e non solo dal punto di vista illustrativo.⁵⁴⁰

Molte delle immagini, specialmente, com'è ovvio, per quel che riguarda il primo tomo, rimangono invariate, ma vedono in tanti casi l'aggiornamento della propria collocazione o anche solo della relativa denominazione: come nel caso dei dipinti segnalati come appartenenti al Museo dell'Impressionismo di Parigi, nuovo nome (dal '47) del Museo del Jeu de Paume, dove erano confluiti i quadri d'arte contemporanea prima al Louvre; dall'86 gli stessi dipinti si trovano presso il Musée d'Orsay.⁵⁴¹

In consonanza con l'apertura ad un orizzonte mondiale, e al riconoscimento di un ruolo preminente nel «nuovo corso» dell'arte al nord America, la realtà statunitense fa il suo vistoso ingresso nel testo, specie attraverso il Museum of Modern Art di New York: già

⁵³⁸ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 765. Si ricorda, per rilevare il fitto intreccio di rapporti che animavano la Milano che di lì a poco accoglierà la Brizio, che Luciano Baldessarri aveva collaborato con Attilio Rossi oltre che con Lucio Fontana all'allestimento della IX Triennale di Milano, nel '51, in particolare degli «Ambienti di ingresso e rappresentanza», con i quali, come affermato nel catalogo, si intendeva «proporre nuovamente il problema di una non *casuale* collaborazione fra l'architetto, lo scultore, il pittore, il decoratore», sulla base della «ricerca di una nuova unità delle arti» (si veda *Attilio Rossi e Pablo Picasso*, cit., p. 1, e *Nona Triennale di Milano*, catalogo, Milano, S.A.M.E., 1951, pp. 23-24, in partic. p. 23 per la citazione, e p. 341).

⁵³⁹ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 787 e 793; vedi anche *Appendice documentaria*, XIII.b.

⁵⁴⁰ Si noti che, in questa ultima edizione del testo, la Brizio sceglie di non segnalare più gli studi fotografici, o comunque la provenienza delle fotografie.

⁵⁴¹ Si vedano, ad esempio, *Il balcone* e *l'Olympia* di Manet; *La famiglia Belli* e *La femme à la potiche* di Degas; *In giardino* e *Barche da diporto* di Monet (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 276, 281, 293, 299, 304 e 307).

citato, come è noto, per le mostre, e sede di un buon numero di opere illustrate, tra cui *Guernica* di Picasso, oggi al Museo Nacional Reina Sofia di Madrid.⁵⁴²

Ma è la rete delle collezioni lombarde, e soprattutto milanesi, a far la parte del leone, come si può facilmente immaginare: con un'estensione che dall'Ottocento arriva a intrecciarsi col contemporaneo. Esempio, in questo senso, il caso della famiglia Jucker: alla collezione di Giacomo Jucker, incentrata principalmente su dipinti ottocenteschi – non per niente il collezionista definiva sé stesso, in una lettera a Giulio Einaudi scritta nel '53, «appassionato cultore della Pittura Italiana dell'Ottocento» –, si era poi affiancata quella del nipote Riccardo, imperniata, in accordo allo scarto generazionale, su dipinti novecenteschi e aperta alle creazioni più recenti.⁵⁴³ La Brizio era amica di Giacomo Jucker, come mostrano le diverse lettere del collezionista conservate dalla studiosa, e come si evince dall'introduzione al catalogo dei dipinti Jucker dell'Ottocento curato da Marisa Dalai ed edito nel '68, che diviene luogo di un'accorata commemorazione.⁵⁴⁴ Aveva perciò

⁵⁴² Il Moma era stato fondato nel '29 e ampliato nel '39; è di certo la dimensione europea del testo della Brizio nelle sue due prime edizioni, riflesso del quadro effettivo della situazione artistica mondiale fino alla fine della seconda guerra mondiale, ove il posto preminente spettava di certo ancora a Francia e Germania, a spiegare il fatto che né il museo né gli eventi ad esso connessi vengano rilevati nell'*Ottocento Novecento* del '39 e del '44 (si veda S. HUNTER, *Introduction*, in *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1984, pp. 9-41, in partic. pp. 9-20). Le opere allora conservate al Moma e riprodotte dalla Brizio sono il disegno di Seurat *Donna che pesca. Studio per la Grande Jatte*, esposto alla Biennale del '50 (*XXV Biennale di Venezia*, cit., p. 184); lo *Studio per «Un dimanche à la grande Jatte»* sempre di Seurat; *Les demoiselles d'Avignon* e *Guernica* di Picasso; una *Natura morta* di Morandi; *Serpentina* di Matisse; *Visione cosmica* di Vedova e *L'occhio interno* di Chadwick: vedi A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 408, s.n. (tavola a colori), 453, 458-459, s.n. (tavola a colori), 597, 655 e 685.

⁵⁴³ Si veda la lettera di Giacomo Jucker a Giulio Einaudi del 17 luglio 1953, da Milano, inviata in copia alla Brizio (FBD Milano, UA 226). Su Giacomo Jucker (1883-1966) e Riccardo, suo nipote (1909-1987), si veda A. NEGRI, *Gli Jucker, imprenditori, collezionisti e mecenati*, in *Jucker collezionisti e mecenati*, cit., pp. 7-29; F. P. RUSCONI, *Giacomo Jucker tra collezionismo e ricerca storica*, Ivi, pp. 31-63; S. BIGNAMI e M. FRATELLI, *Dalla casa al museo: origini e fortuna della raccolta di Magda e Riccardo Jucker*, Ivi, pp. 65-91.

⁵⁴⁴ Si veda la UA 226, contenente sei tra lettere e biglietti postali indirizzati alla Brizio da Giacomo Jucker, che appaiono per lo più connessi al «crescente interesse che egli andò manifestando per il grosso e gravissimo problema dei falsi di pittura ottocentesca», campo in cui «s'era fatta un'eccezionale competenza, maturata nella continua quotidiana domestichezza con la più autentica e migliore pittura ottocentesca, e nell'assiduo esercizio dell'osservazione e dell'analisi» (A. M. BRIZIO, *Introduzione*, in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, cit., pp. IX-XIII, in partic. pp. XII-XIII; e F. P. RUSCONI, *Giacomo Jucker tra collezionismo e ricerca storica*, cit., in partic. pp. 46-47 e 53-56); si veda poi A. M. BRIZIO, *Introduzione*, cit., p. IX: «Dalla sua viva voce ho inteso più di una volta ricordare che aveva fatto le sue prime esperienze di collezionista raccogliendo stampe», e p. XIII: «A questo punto il pensiero e l'immagine che sono rimasti costantemente – silenziosi – dietro queste pagine mentre le scrivevo, chiedono di farsi avanti e prender voce. La conclusione di questo catalogo ch'egli aveva tanto desiderato, e tenacemente voluto, e seguito giorno per giorno con larga e generosa partecipazione, avrebbe dovuto essere motivo di rallegramento e si fa invece carico di rimpianto; la soddisfazione di aver portato a termine l'impegno che verso di lui ci eravamo assunto, sbiadisce fra le nostre mani senza la sua calda umana presenza fra di noi. Ci resta la sua eredità di esempi e d'opere, e la forza trasfiguratrice del ricordo». Il catalogo intendeva sostituire quello precedente curato da Somaré ed edito nel '51: E. SOMARÉ, *La raccolta Giacomo Jucker*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1951; del testo si conserva nel Fondo Brizio librario una copia che presenta sull'occhiello una dedica di Giacomo Jucker alla Brizio: «Alla Prof. Anna Maria Brizio/ Omaggio/

avuto modo di visitare, più volte di certo, la raccolta, conoscendola a fondo; si ha un riverbero di questa familiarità nelle pagine di *Ottocento Novecento*, in diverse illustrazioni di opere, specie di artisti macchiaioli, delle quali il collezionista aveva a ragione, e con un poco d'orgoglio, affermato di avere la raccolta «più importante d'Italia».⁵⁴⁵

Ma, da una lettera questa volta della Brizio a Giacomo Jucker, apprendiamo che la studiosa aveva visitato anche la raccolta del nipote Riccardo, più tardi donata al Comune di Milano, ricavandone un'ottima impressione:

Caro Signor Jucker,

sono stata lunedì sera a visitare la collezione di suo nipote. Stupenda! Orientata su gusti diversi – la sua sui Macchiaioli e quella di suo nipote sulle espressioni più attuali dell'arte contemporanea –, mi pare poi che accomuni l'una e l'altra collezione una pari, rigorosa esigenza di qualità. Le sono grata di avermi sempre con tanta liberalità lasciato godere la sua collezione; e di avermi introdotta in quella di suo nipote!⁵⁴⁶

Forse non a caso due delle tre opere di questa collezione da lei selezionate a far da illustrazioni sono tavole a colori; si tratta, fra l'altro, di quadri che nel discorso rivestono

Milano 11 Nov. 52/ Giacomo Jucker». La Prof.ssa Aurora Scotti, nel corso di un recente colloquio, mi ha reso noto che la stesura del catalogo aveva occasionato un dibattito sulla pittura dell'Ottocento, e in particolare sui macchiaioli, nell'ambito del Corso di Perfezionamento milanese – che, com'è noto, consisteva di momenti settimanali di discussione degli allievi con la Brizio –.

⁵⁴⁵ Si veda la lettera di Giacomo Jucker alla Direzione della Confederazione Generale dell'Industria Italiana del 5 marzo 1959, da Milano, inviata in copia alla Brizio (FBD Milano, UA 226); in un appunto del 26 ottobre del 1962, come ci informa Negri, lo Jucker aveva scritto della Brizio «Ha telefonato alcune settimane fa chiedendomi se ero tuttora proprietario dei seguenti quadri: *Il Mugnone alle Cure*, *Il cavallo bianco*, *Le signore in giardino*, *Tre soldati a cavallo*, *La principessa di St. Léger*, perché intende riprodurli nel libro che sta preparando sulla pittura italiana» (A. NEGRI, *Gli Jucker, imprenditori, collezionisti e mecenati*, cit., p. 29, nota 48; l'appunto è conservato presso l'Archivio Giacomo Jucker, Milano); i dipinti riprodotti in *Ottocento Novecento* sono *La principessa di St. Léger* di Ranzoni; *Il cavallo bianco* e *Signore in giardino* di Fattori; la *Lettura romantica* di Lega; *Il Mugnone presso le cure* di Abbati (ove il dipinto di Lega sostituisce i *Tre soldati a cavallo* di Fattori citati da Jucker): si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 218, 224, 230, s.n. (tavola a colori) e 250; si veda anche *La collezione Ida e Giacomo Jucker*, a cura di F. P. Rusconi, in *Jucker collezionisti e mecenati*, cit., pp. 95-163, in partic. pp. 123, 136, 139, 143, 155.

⁵⁴⁶ A. NEGRI, *Gli Jucker, imprenditori, collezionisti e mecenati*, cit., p. 7: è qui citata la lettera della Brizio a Giacomo Jucker del 16 dicembre 1959, conservata presso l'Archivio Giacomo Jucker, Milano. Commenta Negri: «La testimonianza corsiva di una storica dell'arte di sguardo acuto come Anna Maria Brizio, affidata a un biglietto di ringraziamento, coglie con nitidezza non tanto il carattere sostanzialmente diverso di due raccolte ugualmente centrali nel panorama del collezionismo italiano del nostro secolo, quanto il sottile rapporto tra due collezionisti di gusti così lontani» (A. NEGRI, *Gli Jucker, imprenditori, collezionisti e mecenati*, cit., p. 7).

La collezione Riccardo Jucker è stata acquisita dal Comune di Milano nel 1992: si veda in particolare *La collezione Jucker acquisita dal Comune di Milano*, Milano, Finarte, 1992; *La collezione Jucker*, catalogo della mostra, Milano-Firenze, Charta, 1992; *La collezione Magda e Riccardo Jucker*, a cura di S. Bignami e M. Fratelli, in *Jucker collezionisti e mecenati*, cit., pp. 165-213, e *La Collezione Jucker nel Museo del Novecento a Milano*, a cura di S. Bignami e M. Fratelli, Milano, Skira, 2001.

grande importanza per il rilievo dato ai loro autori: *Punte nere* di Kandinskij e *Fantasma azzurro* di Wols. Completa il trio una *Natura morta* di Morandi oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.⁵⁴⁷

Un certo spazio è dato, poi, a opere della collezione di Emilio e Maria Jesi, un'altra parte importante della storia di Milano, un tempo visitabile presso l'appartamento di Palazzo Citterio in via Brera, e tuttora visibile presso la Pinacoteca di Brera a seguito di una donazione cui anche la Brizio aveva fatto in tempo ad assistere, sullo scorcio degli anni Settanta.⁵⁴⁸ Ne erano illustrati tre dipinti (un Severini, un De Pisis e anche un Utrillo) e tre sculture, tutte di Marino Marini.⁵⁴⁹

Alcuni dati incrociati permettono di rilevare anche la presenza di riproduzioni di quadri allora appartenenti alla collezione di Antonio Mazzotta, indicati nel testo come parte di una generica "collezione privata" milanese: si tratta de *Il festival* di Carrà, di cui si conserva una fotografia presso il Fondo fotografico dell'allora Istituto di Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano, che reca sul retro il timbro "Coll. Mazzotta N.° 36", e poi *La chiesa della Salute* di De Pisis, esposto alla Biennale del '56 e segnalato nel relativo catalogo come parte della collezione Mazzotta.⁵⁵⁰

Da segnalare, poi, che le due opere di Jean Dubuffet illustrate dalla Brizio, *Le mage au nez fin* e *Jardin d'épaisse mousse*, si trovavano esposte presso la milanese – e internazionalissima – Galleria d'Arte del Naviglio, fondata da Carlo Cardazzo nel '46, dove di certo la studiosa aveva potuto vederle.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., p. 550 per il dipinto di Morandi, per cui si veda anche *Jucker collezionisti e mecenati*, cit., p. 71; anche il dipinto di Kandinskij e quello di Wols non sono più parte della raccolta Jucker: si veda Ivi, pp. 75 e 78, e *La Collezione Jucker nel Museo del Novecento a Milano*, cit., p. 26. Vedi anche *Appendice documentaria*, XIII.a.

⁵⁴⁸ Sui coniugi Jesi e sulla loro collezione si veda, in particolare, G. A. DELL'ACQUA, *La donazione Emilio e Maria Jesi*, Milano, Amici di Brera, 1981, in partic. pp. 9-10 per i dati della collocazione originale e della donazione, avvenuta nel 1976 dopo la morte di Emilio Jesi e concordata dalla signora Maria con Franco Russoli, allora direttore di Brera; sarà però il successore di Russoli alla direzione della Pinacoteca, Carlo Bertelli, il responsabile della presentazione al pubblico della donazione nell'82, negli spazi allestiti da Ignazio Gardella (vedi L. ARRIGONI, *Introduzione*, in *Pinacoteca di Brera. Guida ufficiale*, a cura di L. Arrigoni, E. Daffra e P. C. Marani, Milano, Touring Club Italiano, 1998, pp. 8-15, in partic. p. 15, e Ivi, pp. 16-47).

⁵⁴⁹ Si tratta di *Il Nord-Sud* di Gino Severini; *À la belle Gabrielle* di Utrillo; una *Natura morta* di De Pisis (di cui si conserva una fotografia presso FF, realizzata dallo studio fotografico Perotti); e poi un *Cavaliere*, un *Arcangelo* e un *Cavallo e cavaliere* di Marino Marini (A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 501, 510, 570, 624-627; G. A. DELL'ACQUA, *La donazione Emilio e Maria Jesi*, cit., p. 17).

⁵⁵⁰ Si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 560 e 571, e *XXVIII Biennale di Venezia*, cit., p. 75; entrambe le opere sono state alienate intorno agli anni Settanta (ringrazio il dott. Antonio Mazzotta per la segnalazione).

⁵⁵¹ Si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 644-645; vi è riprodotta anche un'opera della collezione Cardazzo, *Roma vista dal Gianicolo* di Mario Mafai (Ivi, p. 582).

Due altre collezioni restano da considerare, le più rilevanti per numero di opere illustrate. Innanzitutto quella di Guglielmo Achille Cavellini, «di recente aperta al pubblico a Brescia», come informava in un articolo dedicato alle *Collezioni moderne* uscito su «La Nuova Stampa» nel '53 Lionello Venturi, particolarmente sensibile – lo si è visto già nelle vicende legate alla collezione Gualino – alla dimensione didattica e sociale, ultimamente pubblica, delle raccolte private.⁵⁵² La collezione Cavellini era improntata principalmente all'astrattismo e all'“art informel” («Basta vedere intanto la casa del Cavellini, a Brescia, per capire subito quanto sincero sia il suo interesse per l'arte, e più precisamente per l'arte astratta, che è propriamente l'espressione più tipica del nostro tempo», scriveva Palma Bucarelli nel '57), e per questo è imponentemente presente nel testo della Brizio soprattutto nel capitolo dedicato alla pittura contemporanea: con un disegno di Wols, un dipinto di Birolli riprodotto a colori, e poi la sequenza ravvicinata di quadri di Willi Baumeister, Fritz Winter, Theodor Werner e Asger Jorn.⁵⁵³

⁵⁵² Si veda L. VENTURI, *Collezioni moderne*, in «La Nuova Stampa», 10 giugno 1953, p. 3; si legga in particolare questo passo: «Oggi, quando lo scetticismo è d'obbligo circa il concetto di proprietà, il collezionista sente la responsabilità sociale dell'opera sua; espone i suoi quadri, in modo che tutti possano vederli, e anzi assegna alla sua raccolta uno scopo preciso, di migliorare il gusto e raffinare la cultura generale. Una raccolta d'arte moderna di questo tipo è un modo di dire ai giovani: ecco i linguaggi usati da cinquanta anni ad oggi nella pittura e nella scultura, reagisci a modo tuo, e se avrai ingegno tirerai profitto dalla tua reazione».

Guglielmo Achille Cavellini, conosciuto anche col soprannome di GAC (1914-1990), è stato, oltre che collezionista, anche critico d'arte, pittore e scultore (vedi *Cavellini. Mostra di opere distrutte*, catalogo della mostra, Milano, Toninelli Arte Moderna, 1970; *Guglielmo Achille Cavellini*, catalogo della mostra, Ferrara, Comune di Ferrara – Centro Attività Visive, 1973) e artista postale (si veda in particolare *Guglielmo Achille Cavellini*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975; G. A. CAVELLINI, *25 quadri della collezione Cavellini*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, e Idem, *Nemo propheta in patria*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1978). La raccolta del Cavellini è stata ospitata nella sua abitazione privata fino al '64 (dunque qui la Brizio poteva visitarla, e quasi certamente lo ha fatto), quando una parte delle opere sono state da lui depositate temporaneamente nella neo-istituita Galleria d'Arte Moderna di Brescia, cioè solo per il breve lasso di tempo in cui la galleria ha avuto sede stabile presso il complesso monumentale di Santa Giulia come parte della Pinacoteca Tosio Martinengo (1964-1971); si veda *Pittori moderni dalla collezione Cavellini*, presentazione di P. Bucarelli, catalogo di G. Carandente, Roma, Editalia, 1957 (la copia da noi consultata presso la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco appartiene alla Biblioteca Marco Valsecchi, e reca sull'occhiello la dedica «A Marco Valsecchi con stima e simpatia/ GACavellini/ Brescia 29-5-1957»); *Pittori della Collezione Cavellini nella Galleria d'Arte Moderna*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1964, e U. SPINI, *Nota bibliografica per la Galleria d'arte moderna e contemporanea*, in *Dai neoclassici ai futuristi ed oltre. Proposte per una civica galleria d'arte moderna e contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di R. Stradiotti, Brescia, Tipolitografia Queriniana, 1989, pp. 213-214. Della collezione Cavellini avevano scritto anche Argan in un articolo pubblicato su «Il Giornale di Brescia» (vedi G. C. ARGAN, *L'arte contemporanea a Brescia*, in «Il Giornale di Brescia», 16 maggio 1954, p. III; vi si riportava, in realtà, il testo dell'articolo in corso di pubblicazione sulla rivista francese «Vingtème Siècle»), e Marco Valsecchi su «Tempo» (vedi M. VALSECCHI, *L'Europa di casa a Brescia*, in «Tempo», 23 febbraio 1956, 8). Per una rassegna bibliografica sulla raccolta fino al 1964 si veda *Pittori della Collezione Cavellini nella Galleria d'Arte Moderna*, cit., pp. s.n. Si ricorda, infine, che nel '54 alcune opere della raccolta erano state presentate alla Biennale di Venezia: si veda *XXVII Biennale di Venezia*, cit., pp. 110 e 130.

⁵⁵³ Vedi P. BUCARELLI, *La collezione Cavellini*, in *Pittori moderni dalla collezione Cavellini*, cit., p. 7. Tra le opere riprodotte dalla Brizio si ricorda innanzitutto l'*Immagine orizzontale* di Soldati, già citata; vi erano poi un *Disegno acquarellato* di Wols; *La luna nella roggia* di Birolli; *Montaru* di Willi Baumeister; *Marzo* di

E infine, *last but not least*, la collezione ancora milanese di Gianni Mattioli, che la Brizio aveva potuto visitare già nel '51, in un appartamento che l'imprenditore aveva affittato nel centro di Milano, in via Senato 36.⁵⁵⁴ Sono davvero molte (ben ventidue) le riproduzioni di opere di questa raccolta, tanto che disposte insieme paiono quasi consentirne una sorta di visita virtuale: un excursus che lambisce lo scorcio dell'Ottocento con il *Bimbo malato* di Medardo Rosso, per passare poi alle opere futuriste di Boccioni, Balla, Depero e Carrà e alla scuola di Parigi con Modì, Rouault e Chagall; sfiora poi l'astrattismo con una *Composizione* di Kandinskij, attraversa il periodo metafisico di De Chirico e Carrà e le opere "novecentiste" di Sironi, Rosai e Arturo Martini e si chiude con un disegno di De Pisis, uno dei suoi nudi «magnifici», e con tre opere dell'inquieto e immaginifico Scipione.⁵⁵⁵

L'amicizia della Brizio con Gianni Mattioli, che era fra l'altro cugino della Wittgens, era cementata da una consonanza ideale, e specialmente dalla comune militanza antifascista;

Fritz Winter; *Composizione* di Theodor Werner; «*Drama*» di Asger Jorn: si veda Ivi, pp. 586, 636, s.n. (tavola a colori), 660-663; tutte queste opere, a eccezione di quella di Birolli, saranno depositate da Cavellini presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (*Pittori della Collezione Cavellini nella Galleria d'Arte Moderna*, cit., pp. s.n.).

⁵⁵⁴ Su Gianni Mattioli (1903-1977) e sulla sua collezione si veda *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo scientifico di F. Fergonzi, Ginevra-Milano, Skira, 2003, e soprattutto L. MATTIOLI ROSSI, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, Ivi, pp. pp. 13-61, in partic. p. 49 per il dato della visita della Brizio; ma si veda anche Eadem, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 45, e *Masters of Modern Italian Art from the collection of Gianni Mattioli*, a cura di F. Russoli, Washington, H. K. Press, 1969 (una copia di questo testo si conserva presso FBL Milano). Anche di questa collezione aveva parlato il Venturi nel già citato articolo del '53, riprendendo ancora l'"antico" concetto di gusto, applicato però all'amatore d'arte e non all'artista, come già aveva fatto con Gualino (si veda la nota 25 del secondo capitolo): «...la collezione Mattioli offre, sia pure con qualche inevitabile lacuna, un quadro completo dei valori creati dai pittori italiani negli ultimi cinquanta anni. La scelta degli "esempi" è fatta non solo con fine gusto, ma anche con impegno, con pieno controllo, con la modestia e la serietà e la probità con cui si deve scrivere un libro di storia. Certo il Mattioli ha scelto quel che gli piace, ma per il suo gusto e la sua cultura quel che gli piace finisce per identificarsi con il valore obiettivo dell'opera d'arte» (L. VENTURI, *Collezioni moderne*, cit.).

⁵⁵⁵ Per il *Bambino malato* di Medardo Rosso; il *Dinamismo di un ciclista* di Boccioni; *Mercurio passa davanti al sole* di Balla; *Pittura astratta e Composizione futurista* di Fortunato De Pero; *Manifestazione interventista* di Carrà; il *Nudo* di Modì proveniente dalla collezione Gualino; il *Ritratto di Madame Hasting* pure di Modì; *Gli amanti* di Chagall; *Carmencita* di Rouault; la *Composizione* di Kandinskij; *Ettore e Andromaca* di De Chirico; *L'idolo ermafrodito* e *L'amante dell'ingegnere* di Carrà; il *Paesaggio urbano con figure* di Sironi; *Mio padre* di Rosai; il disegno di *Nudo* di De Pisis; i *Nudi*, *Il Cavallino* e *La cortigiana romana* di Scipione; e infine le sculture *Forme uniche nella continuità dello spazio* di Boccioni e *Risveglio* di Martini, si veda A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, 1962, cit., pp. 378, s.n. (tavola a colori), 498-500, 503, 515, 517, 520, 522, 539, 552-554, 558, 567, 573, 577, 579-580, 600 e 620; si conservano ancora le fotografie di proprietà della Brizio del dipinto di De Chirico, del disegno di De Pisis in due copie (dietro a una di esse si trova scritto: «da col. Piccola Galleria Venezia») e del *Nudo* di Modì già Gualino (FF Milano). Ventisei opere della collezione Mattioli sono esposte, per un prestito a lungo termine, a Venezia presso la Fondazione Guggenheim; di queste ve ne sono solo quattro di quelle prescelte dalla Brizio: si tratta del dipinto di Boccioni e di quello di Balla, della *Manifestazione interventista* e de *L'amante dell'ingegnere* di Carrà (*La Collezione Mattioli*, cit., pp. 131-141, 179-189, 205-215 e 231-243).

preziosi, a questo riguardo, i ricordi di Laura Mattioli, figlia del collezionista, che si laureerà proprio con la Brizio nell'anno accademico 1974-75:

L'attività della Brizio era in favore dei musei, e tutto questo aveva anche un corrispettivo nella nuova attenzione che prendeva posto attraverso il ruolo svolto da mio padre, come collezionista, nel campo dell'arte moderna e contemporanea. Anna Maria Brizio, che aveva scritto *Ottocento Novecento*, era una persona chiave all'interno di questa comprensione [...] ed era anche una persona chiave nel modo in cui sia Fernanda Wittgens che mio padre intendevano che questa arte moderna potesse essere utile, cioè con un atteggiamento estremamente libero ed anticonformista ed antielitario nei confronti del pubblico. [...] Questi incontri, anche in casa nostra, finché la Wittgens fu viva, io li ricordo come molto vivaci e molto intensi [...]. Nel corso di queste riunioni emergeva l'attività di costante ricerca di un luogo dove potesse esserci a Milano un museo di arte moderna. Ricordo il mese di agosto, in cui [la Brizio] con mio padre andava a vedere i chiostri di Sant'Eustorgio per la possibilità di collocare là il nuovo museo di arte moderna.⁵⁵⁶

Ne era nata addirittura l'iniziativa di un "Concorso d'idee per l'erezione della Galleria d'Arte Contemporanea", indetto nel 1970 allo scopo di «fornire all'Amministrazione comunale elementi per procedere all'erezione di detta Galleria nella zona retrostante il secondo chiostro di S. Eustorgio»: se ne conserva una ricca documentazione nel Fondo Brizio milanese; la Brizio, infatti, era stata membro della Commissione giudicatrice di questo Concorso Nazionale, che si concluderà poi in un nulla di fatto, col rilievo che «i contributi portati dai concorrenti non sono sufficientemente definiti rispetto ai problemi di natura urbanistica, di tecnica museografica, di rapporto con l'insieme monumentale costruito dalle due basiliche di S. Lorenzo e di S. Eustorgio contenuti nel tema proposto dal bando di concorso».⁵⁵⁷ Nonostante il fallimento del progetto l'episodio pare significativo di un interesse personale mai spento nella Brizio per l'arte contemporanea, ma soprattutto di una concezione altamente vitale delle più recenti manifestazioni artistiche, pronta a coglierne e insieme a favorirne nessi fecondi con la vita di ogni giorno, e di tutti, non solo degli "addetti al mestiere". È una linea che già la Brizio aveva mostrato di fare propria fin dagli anni torinesi: *in primis* attraverso la stesura di *Ottocento Novecento*; poi, in modo ancora più esplicito, con una proposta come quella delle lezioni

⁵⁵⁶ L. MATTIOLI, in *Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio*, cit., p. 45; si veda anche Eadem, *Il collezionismo di opere d'arte nella società veneziana dal 1780 al 1830*, cit.

⁵⁵⁷ Si veda FBD Milano, UA 33: "Concorso Costruzione Galleria Civica di Arte Moderna 1971-72", 1969-1972, in particolare il Bando di concorso del Comune di Milano, datato 15 gennaio 1970, e il verbale della Commissione Galleria d'Arte Contemporanea, datato 13 gennaio 1972.

sull'arte contemporanea da lei tenute, come si è visto, nella periferia torinese sullo scorcio degli anni Quaranta; ma non bisogna dimenticare che già a Torino la studiosa si era interessata alla costruzione di una nuova sede per la Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea della città, che qui sarà realizzata ben prima che a Milano, nel '59.⁵⁵⁸

Così tanto più significativo appare, oggi, il compimento di quell'auspicio, di quel progetto che tanto tenacemente aveva cercato una propria attuazione concreta, di un Museo Civico di arte contemporanea per la città di Milano, per tutti: con l'apertura del Museo del Novecento, proprio nei giorni in cui questo studio vede la sua – per quanto non definitiva – conclusione.⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ Si veda FBD Milano, UA 29: “Torino Esposizioni”, [anni '50]: l'unità archivistica contiene anche una relazione informativa sulle raccolte della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino e una copia del bando di concorso per il progetto di costruzione della Galleria, che sarà poi realizzata dagli architetti Bassi e Boschetti.

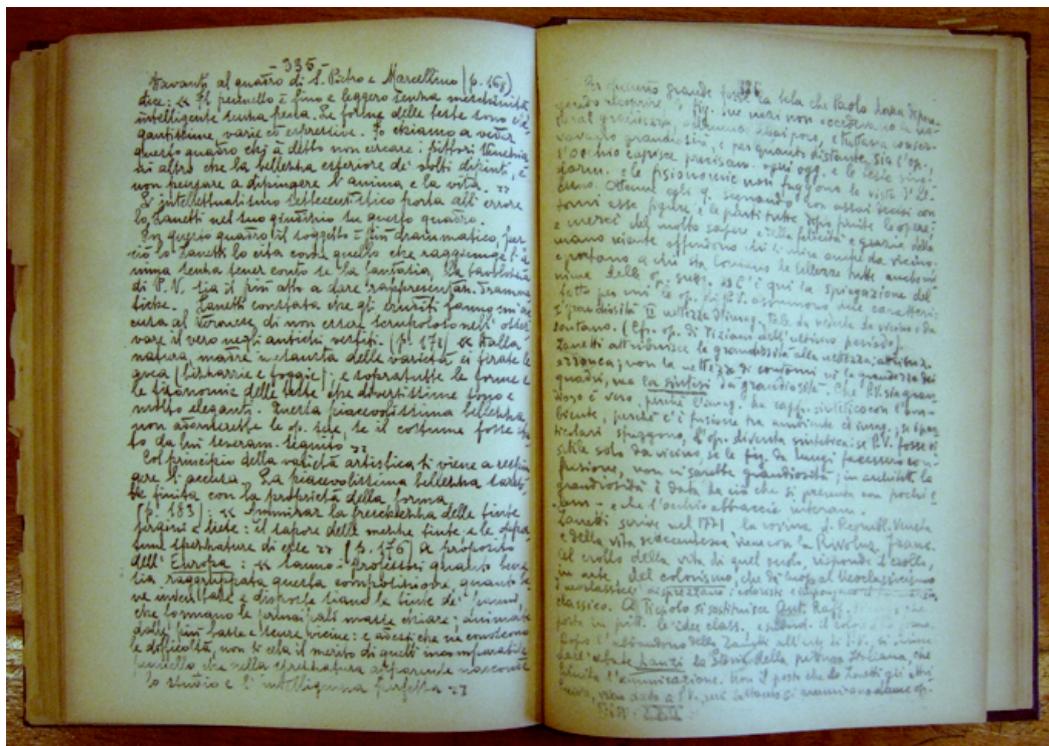
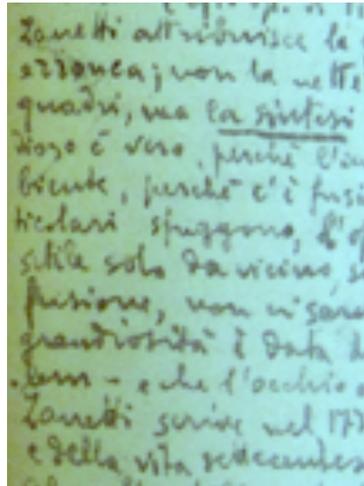
⁵⁵⁹ Il Museo del Novecento di Milano sarà inaugurato il 5 dicembre 2010: si veda il sito internet www.museodelnovecento.org.

Appendice documentaria

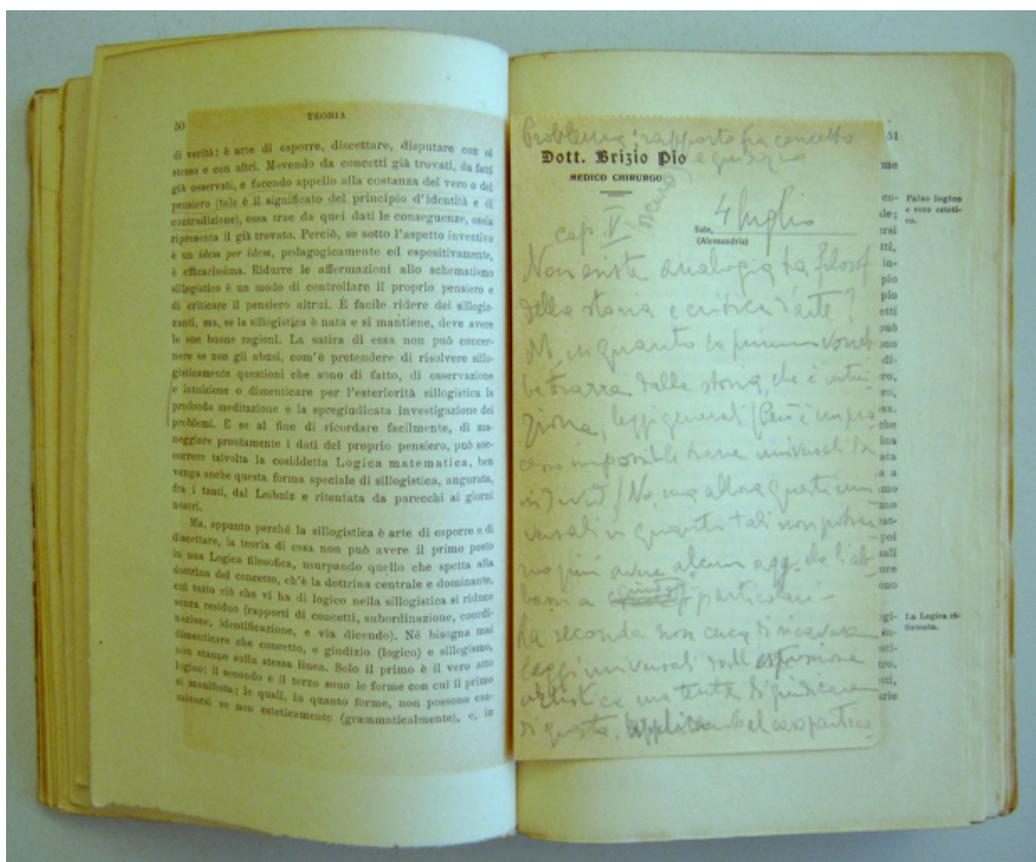
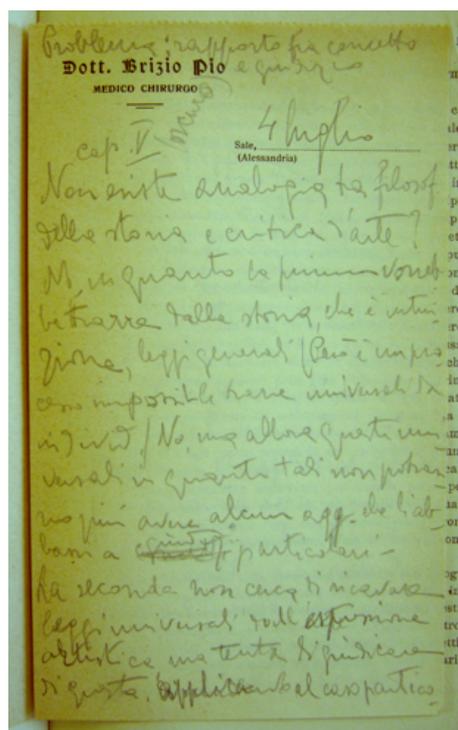
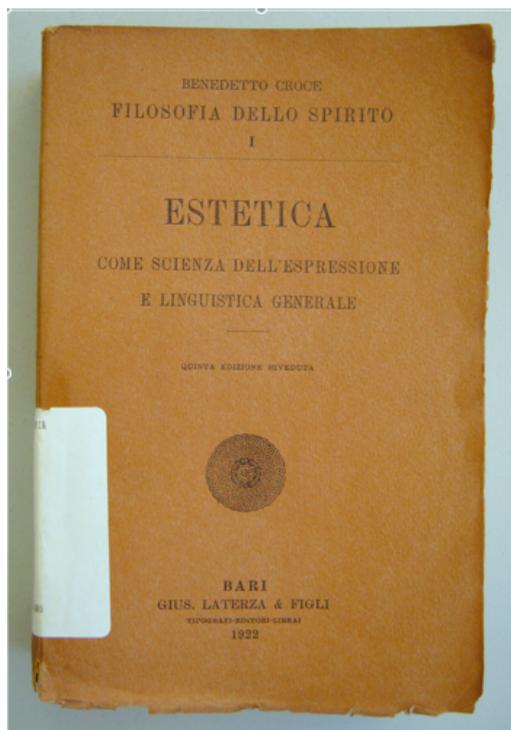


Anna Maria Brizio ed Ernesto Treccani il giorno dell'inaugurazione della Fondazione Corrente (22 febbraio 1978). Milano, Fondazione Corrente, Archivio Iniziative, fotografia di Toni Nicolini.

Lezioni di Storia dell'Arte

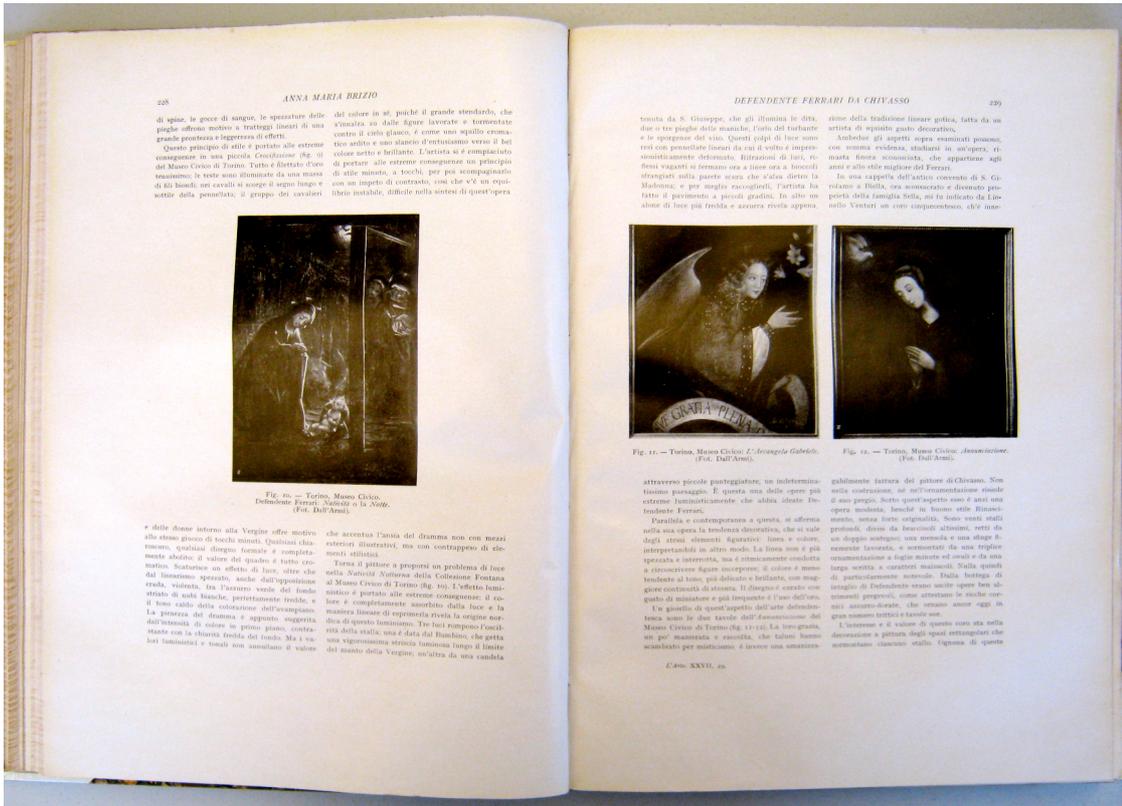
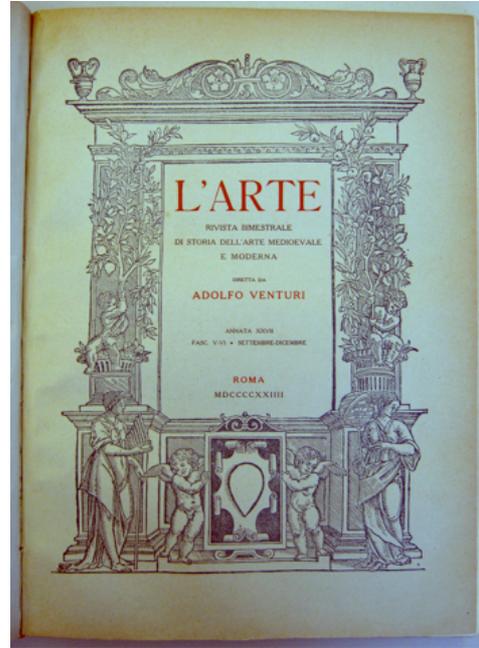
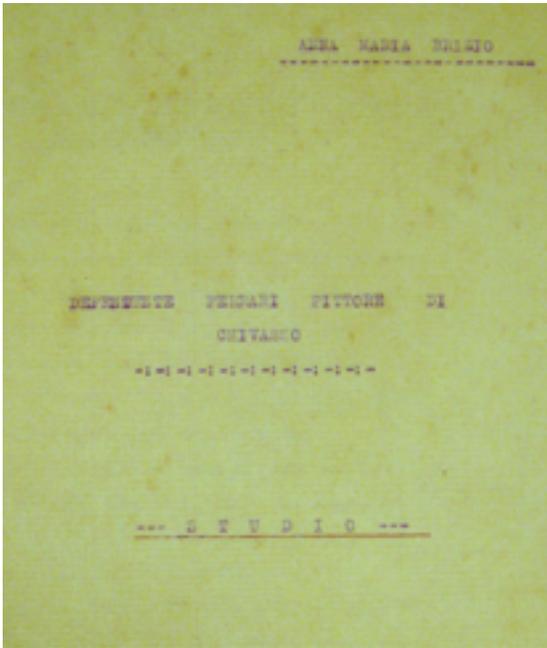


I. Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte da C. Schiavo, anno accademico 1921-22, Torino, Tipografia A. Viretto, 1922, frontespizio, dettaglio di p. 336 e pp. 335-336; la calligrafia della facciata di destra, mostrata nel particolare, è da identificarsi con quella di Anna Maria Brizio.



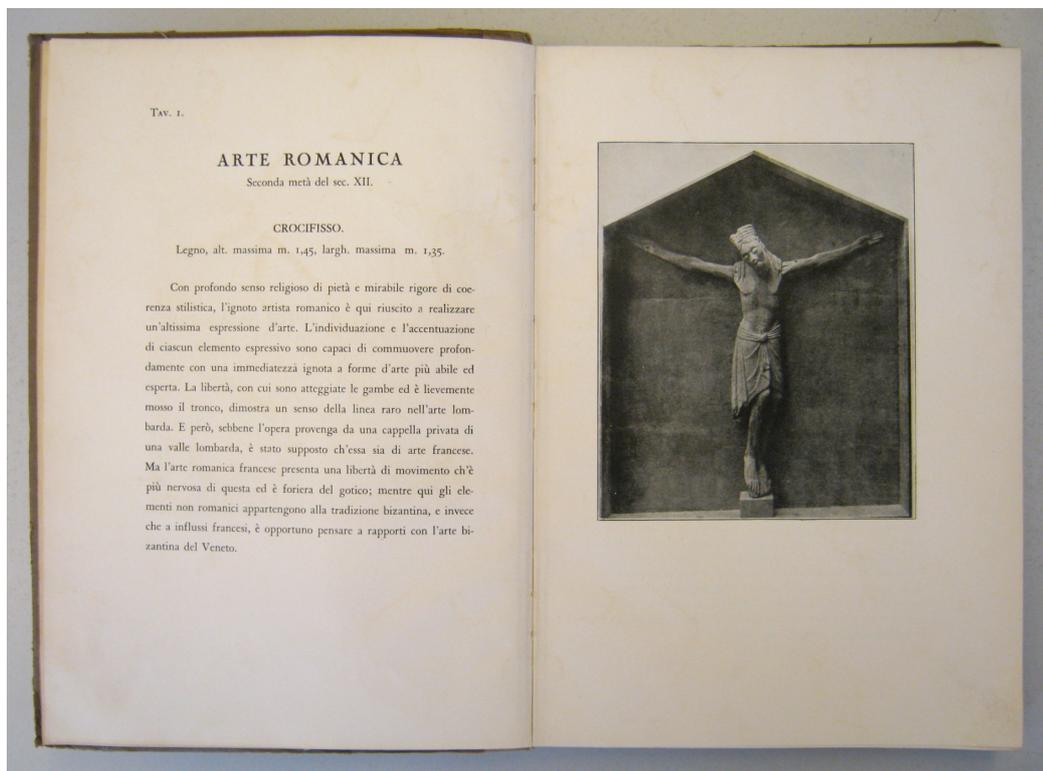
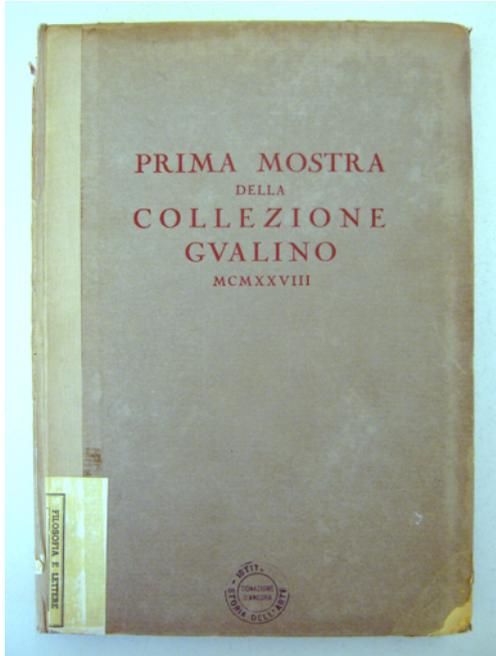
II. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, quinta edizione riveduta, Bari, Laterza, 1922: copia della Brizio conservata presso FBL Milano; foglietto annotato da Anna Maria Brizio e inserito alle pp. 50-51.

La tesi su Defendente Ferrari da Chivasso



III. Frontespizio della tesi su *Defendente Ferrari pittore di Chivasso* (copia conservata presso FB Sale); frontespizio del numero de «L'Arte» su cui è apparso l'articolo che presenta un estratto della tesi (A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chivasso*, in «L'Arte», XXVII, 1924, 5-6); Ivi, pp. 228-229.

La “mostra Gualino” e le *Pitture italiane in America*



IV. L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1928: copertina e TAV. I (in basso); A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, in «L'Arte», XXXI, 1928, 3, p. 139.*



Prima ancora ch'io mi recassi in America la signa dott. Anna Maria Brizio mi ha aiutato nella preparazione dell'itinerario artistico americano, e poi mi ha assistito in tutte le questioni che vanno dalla storia esterna all'attribuzione, dalla correzione delle bozze alla cura delle illustrazioni. Il suo aiuto mi è stato non solo utile ma anzi necessario.

Particolare importanza questo libro riceve dalla magnifica edizione, che Ulrico Hoepli ha voluta in un momento difficile con impareggiabile coraggio, e che è stata realizzata mercè le cure sapienti ed entusiastiche di Carlo Hoepli, di Giulio Stucchi e di Giuseppe Monzani.

L'esito morale e materiale del libro, sarà, per tutti coloro che mi hanno favorito, la migliore espressione della mia riconoscenza, sulla quale desidero comunque insistere devotamente.

Torino, 31 luglio 1930.

LIONELLO VENTURI

(1) Il maggiore ramatico per non essere stato favorito di fotografie mi è derivato dalla collezione Walters di Baltimore, dove, in mezzo a una gran quantità di ruba, sono cose stupende, anche molte.

(XXII)



V. L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, Milano, Hoepli, 1931: copertina; Idem, *Introduzione*, Ivi, p. XXII; frontespizio.

VII. A. M. BRIZIO, *Nota manoscritta*, s.d. [ca. 1929] (Sale d'Alessandria, Fondo Brizio; il testo è riportato in A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio. Libera e lucente maestra d'intelligenza*, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2002, pp. 52-53).

[I] Mi piacerebbe fare ne L'Arte una rubrica (non fissa, a intermittenza) "Chiarificazione di singoli problemi" (non così il titolo, solo per ricordare con un simbolo quello che ho in testa) per discutere certi piccoli (e grandi) concetti di critica, concetti che possono interessare gli specialisti, un lavoro di perfezionamento insomma degli strumenti di storia critica dell'arte; tutti problemi particolari originati p. es. dalla lettura di un libro, da una discussione, da un giudizio singolo ecc. (uso per es. la discussione di Croce sul concetto di *borghesia*, o di questo qui di fronte [segue freccia che indica la pagina successiva]). Sono idee che mi nascono quando faccio recensioni o letture o discussioni.

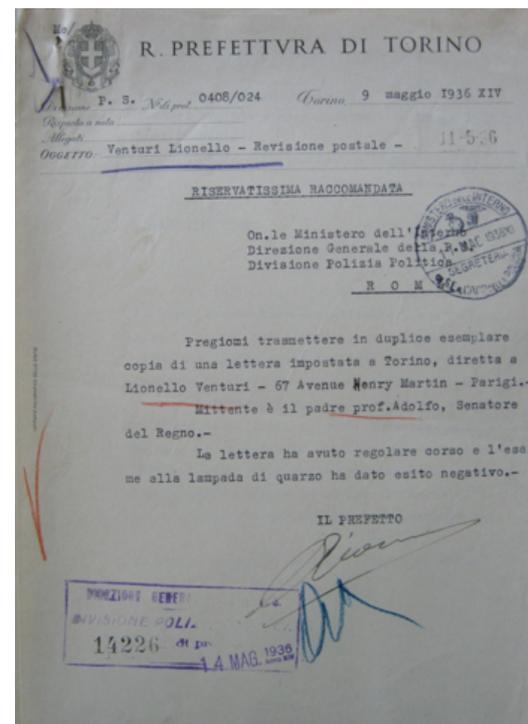
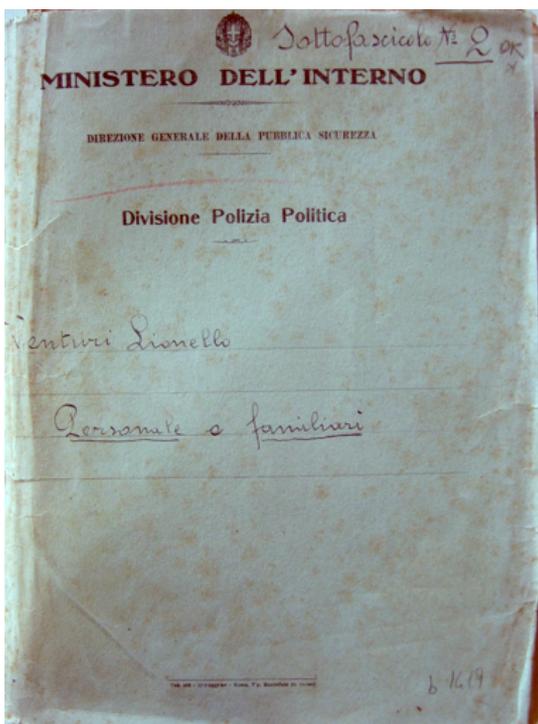
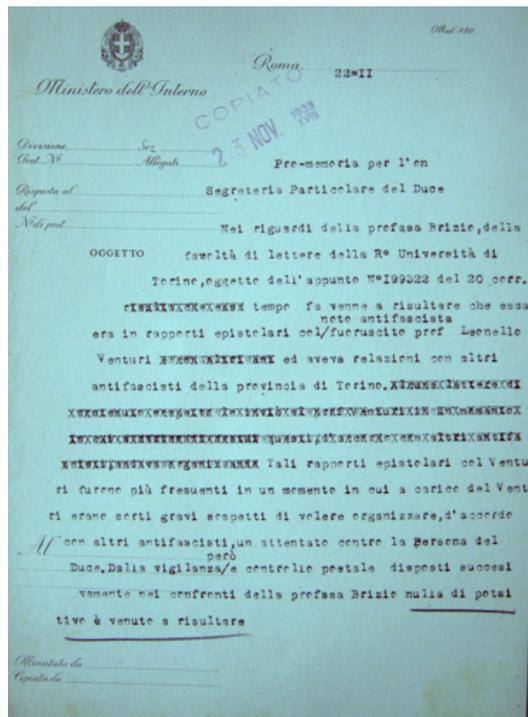
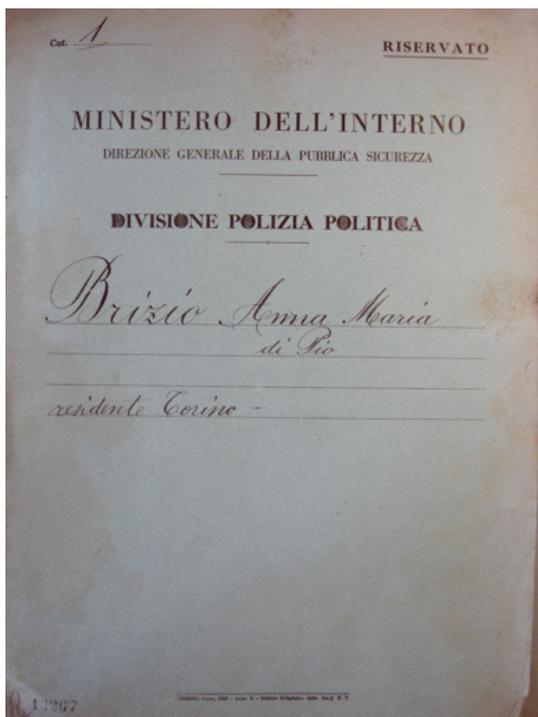
[II] Una critica d'arte che per assurgere alla rappresentazione storica parte dalla considerazione del valore estetico dell'opera d'arte ha sulla critica che fa la storia partendo dalla psicologia dell'artista o dalla sua influenza sui contemporanei o dalla sua importanza rappresentativa di avvenimenti politici, di moti spirituali, l'inestimabile vantaggio di essere in grado di sceverare ciò che è intimamente vitale e creativo nell'opera di un uomo, il suo *reale* apporto alla civiltà e quindi la sua reale importanza, da quello che è *passivo*, ciò che nella sua opera c'è di accolto dall'esterno e non di creato, ciò che è ricevuto e non dato – e di distinguere perciò quella che è l'azione storica di un uomo e poter quindi stabilire la sua importanza e il suo posto nella storia con una giustezza infinitamente maggiore. Non solo, ma aiuta a distinguere ciò che in un'opera è moda e apparenza da ciò che è vita attiva e profonda. Per es. se Focillon avesse guardato al valore estetico avrebbe capito che ciò che v'era di vitale nella pittura dei neoclassici non era il loro neoclassicismo, ma la loro potenza di osservazione della realtà, ciò che corrisponde alla direzione fondamentale dello spirito europeo nell'800 di fronte a cui il neo-classicismo non rappresenta che oscillazione transitoria, moda, tentativo, errore.

Ecco l'argomento d'uno di quegli articoletti a cui basta aggiungere un'esemplificazione più vasta e una analisi maggiore di particolari.

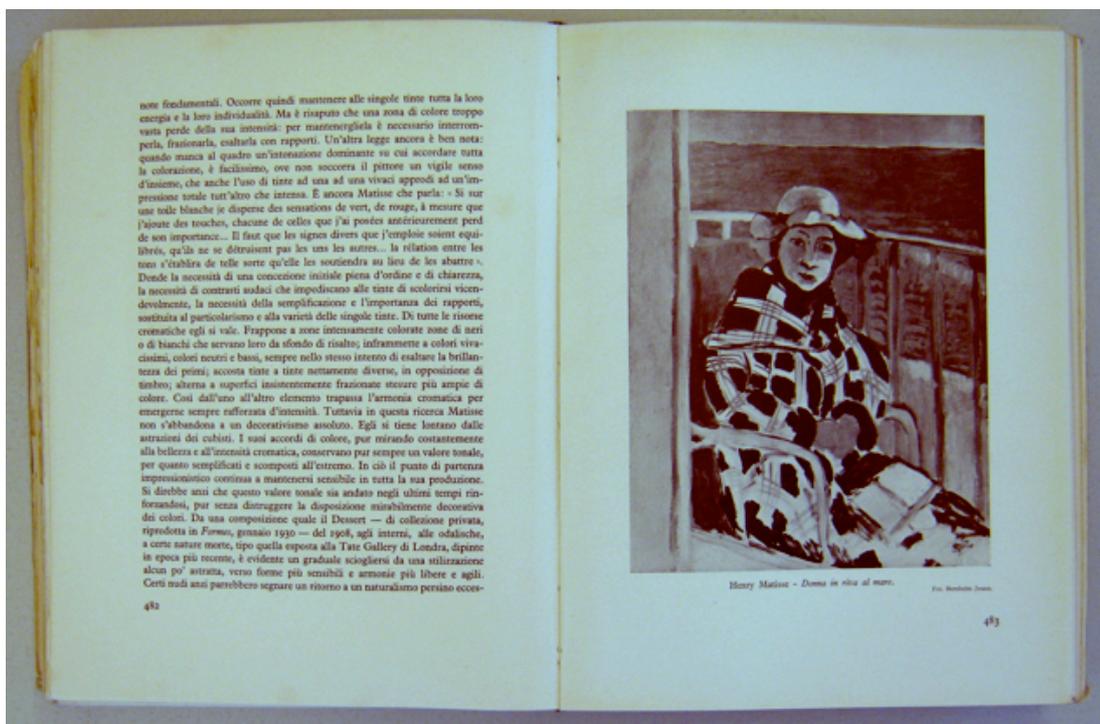
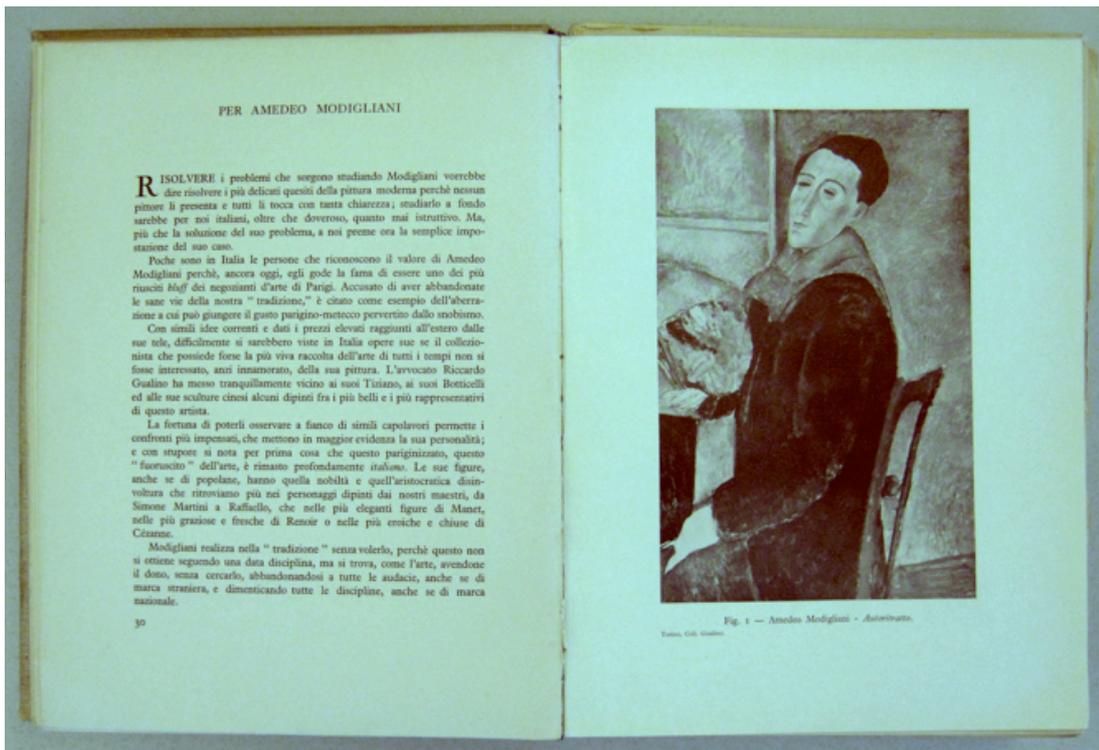
[III] Per le leggi universali di psicologia ogni difetto o manchevolezza intellettuale e morale porta con sé la punizione – termine antico: meglio la diminuzione e limitazione di forza e di vita –.

Un motore d'automobile: se è guasta una parte, il rendimento è minore oppure se è grave il guasto il motore non funziona più e succedono guai. Ma c'è questo: che chi ha questi difetti e la conseguente limitazione di vita, non ne ha coscienza: ha coscienza dei piccoli errori particolari, ma non della limitazione d'impostazione della sua vita. Solo in certi spiriti superiori a tutti questa vita tagliata in un sol solco si rivela nella sua limitazione. Ora l'idea di Dio, la coscienza universale, non è l'espressione del bisogno di uscire da questa limitazione, NO, cioè: è l'aspirazione delle concezioni superiori di vita di far sì che esista una misura unitaria per tutti che comprenda tutto e in cui entrando anche i minori abbiano la coscienza della loro limitazione e dei loro difetti. Perché giudicare *inferiore* una vita in relazione d'un'altra più alta è un errore: in relazione alla vita in genere si deve giudicare. Ma chi può avere la coscienza di *tutta* la vita? Nessun uomo di certo. La nostra coscienza è la sintesi di tutti i momenti della nostra sensibilità. Dio la coscienza del mondo.

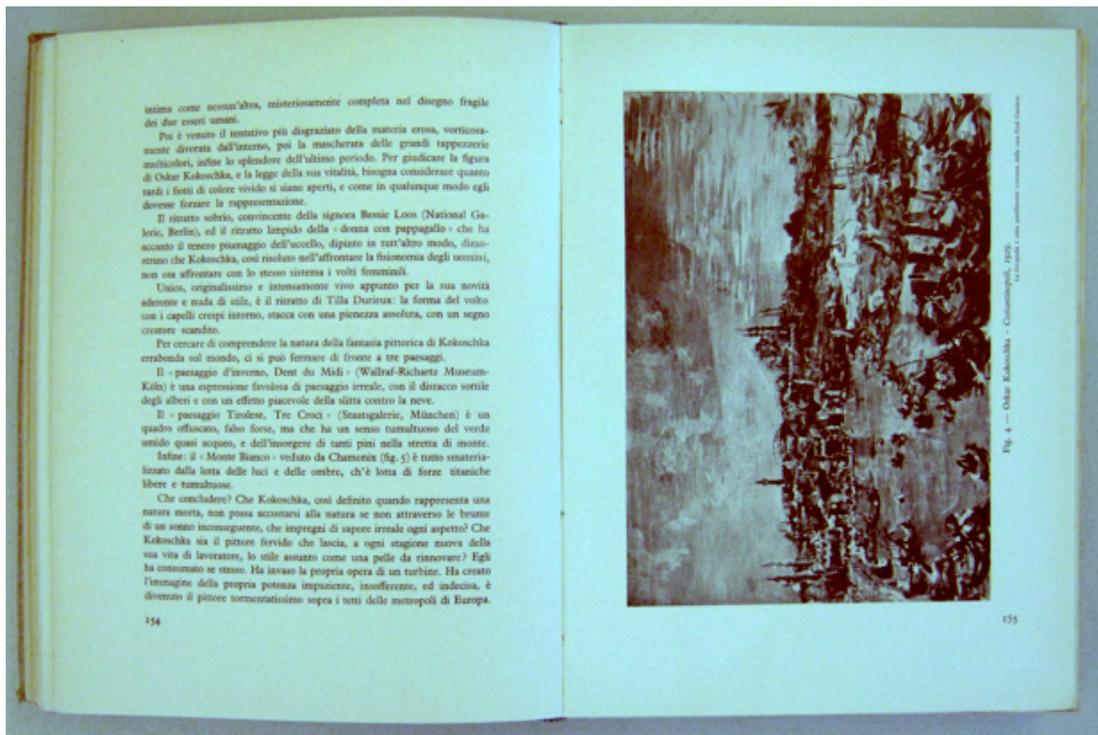
L'errore di Croce di credere la storia interpretazione della vita: i problemi storici sono scoperti, cioè *creati* dall'intelligenza storica, così come gli aspetti estetici, i problemi morali della vita sono *creati* dal genio artistico e morale. Il fatto artistico e morale non *spiega* la vita, ma è un aspetto della vita, e così la storia ch'è un'attività particolare dello spirito e non già una spiegazione di tutte le altre (è vero che il Croce crede la storia interpretazione della vita? Chiarire il concetto della storia che ha Croce).



VIII. Archivio Centrale dello Stato, Roma: fascicolo personale di Anna Maria Brizio (MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 191) e di Lionello Venturi (MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419).



IX.a. Alcune pagine de «L'Arte» rinnovata, tratte da G. CHESSA, *Per Amedeo Modigliani*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 30-31, e M. BERTELLO PANCERA, *Note sull'arte di Henry Matisse*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 5, pp. 482-483.



intima come nessun'altra, misteriosamente completa nel disegno fragile dei due esseri umani.

Può essere il tentativo più disgraziato della materia erosa, vorticosamente divisa dall'interno, poi la mascherata delle grandi tappezzerie nichilistiche, infine lo splendore dell'ultimo periodo. Per giudicare la figura di Oskar Kokoschka, e la legge della sua vitalità, bisogna considerare quanto tardi i fetti di colore vivido si siano aperti, e come in qualunque modo egli dovesse forzare la rappresentazione.

Il ritratto sobrio, convincente della signora Bessie Loos (National Gallery, Berlino), ed il ritratto languido della « donna con parapigiolo » che ha scosso il tenero paesaggio dell'occhio, dipinto in tutt'altro modo, dimostrano che Kokoschka, così risoltato nell'affrontare la fisicità degli uomini, non osa affrontare con lo stesso sistema i volti femminili.

Unico, originalissimo e intensamente vivo appunto per la sua novità adomata e nuda di stile, è il ritratto di Tilla Duriex: la forma del volto con i capelli crespi intorno, stacca con una pienezza assoluta, con un segno creatore scandito.

Per cercare di comprendere la natura della fantasia pittorica di Kokoschka erabbiata sul mondo, ci si può fermare di fronte a tre paesaggi.

Il « paesaggio d'inverno, Dent du Midi » (Wallraf-Richartz Museum-Köln) è una espressione feroce di paesaggio irreali, con il distacco sottile degli alberi e con un effetto piacevole della stizza contro la neve.

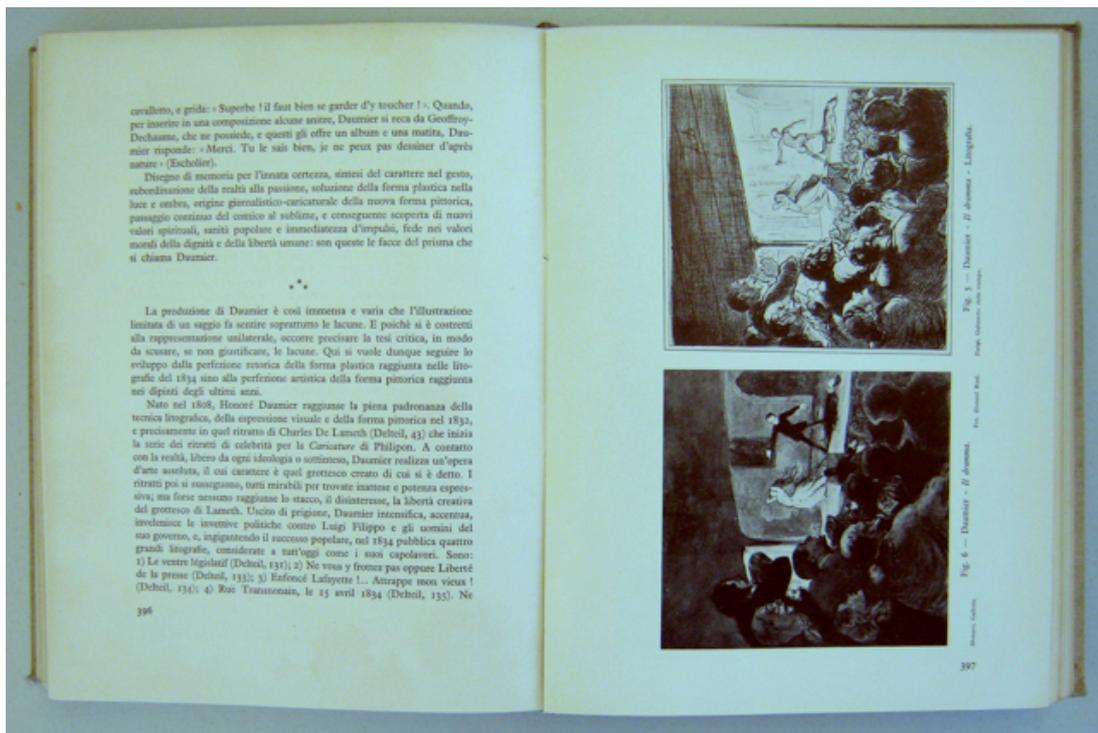
Il « paesaggio Tirolese, Tre Croci » (Staatgalerie, München) è un quadro offuscato, falso forse, ma che ha un senso tumultuoso del verde umido quasi acquoso, e dell'insorgere di tanti pini nella stretta di monte.

Infine: il « Monte Bianco » veduto da Chamozet (fig. 5) è tutto smaterializzato dalla lotta delle luci e delle ombre, ch'è lotta di forze titaniche libere e tumultuose.

Che concludere? Che Kokoschka, così definito quando rappresenta una natura morta, non possa accostarsi alla natura se non attraverso le brame di un senso inconsequente, che impregni di sapore irreali ogni aspetto? Che Kokoschka sia il pittore feroce che lascia, a ogni stagione nuova della sua vita di lavorante, lo stile assuto come una pelle da rinnovare? Egli ha consumato se stesso. Ha innato la propria opera di un turbine. Ha creato l'immagine della propria potenza impaziente, insoddisfatta, ed indecisa, è divenuto il pittore tormentatissimo sopra i tetti delle metropoli di Europa.



Fig. 4 — Oskar Kokoschka - Carnegieplatz, 1908.



cavalotto, e grida: « Superbe ! Il faut bien se garder d'y toucher ! ». Quando, per inserire in una composizione alcune anatre, Daumier si reca da Geoffroy-Dechaume, che ne possiede, e questi gli offre un album e una matita, Daumier risponde: « Merci. Tu le sais bien, je ne peux pas dessiner d'après nature » (Eschollier).

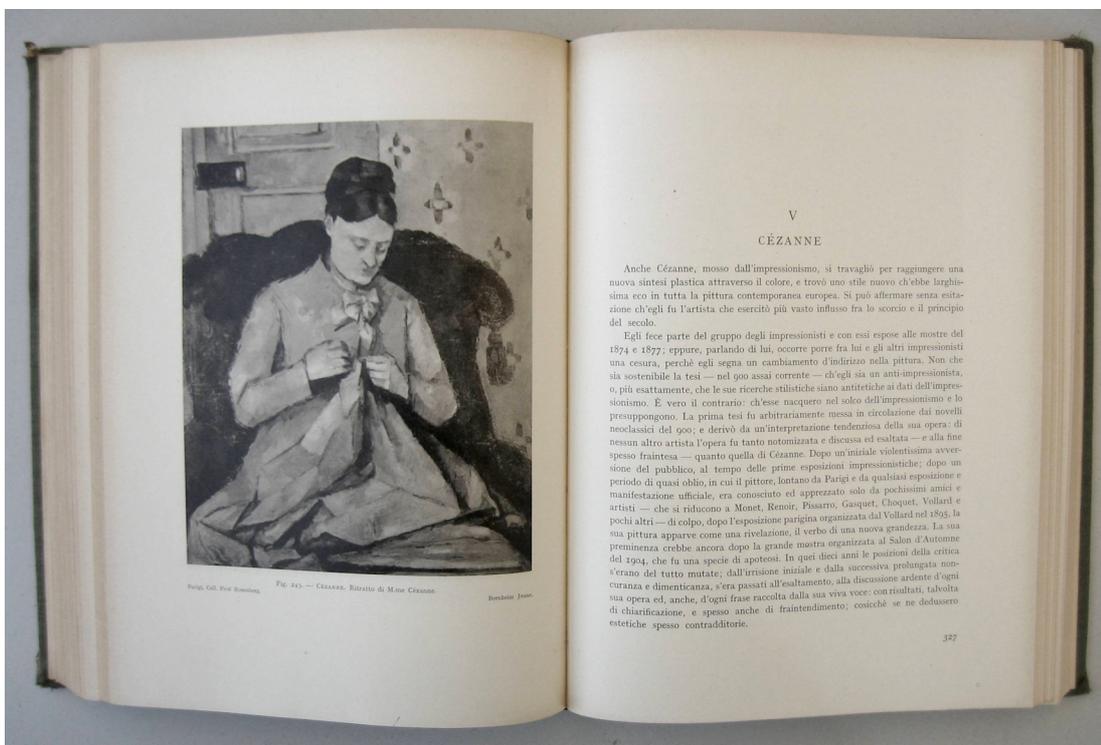
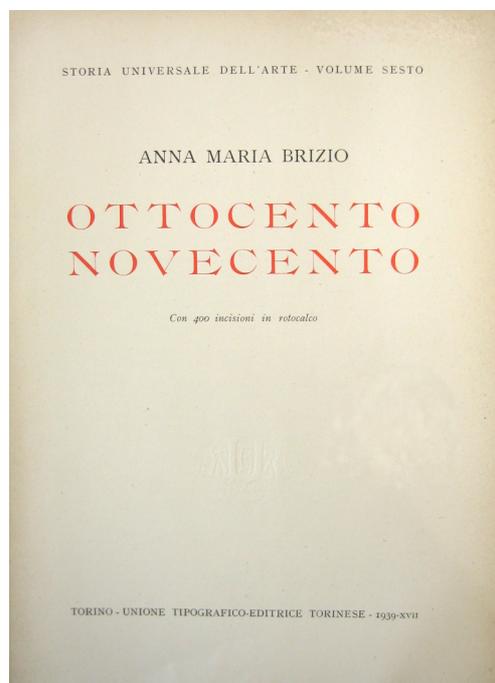
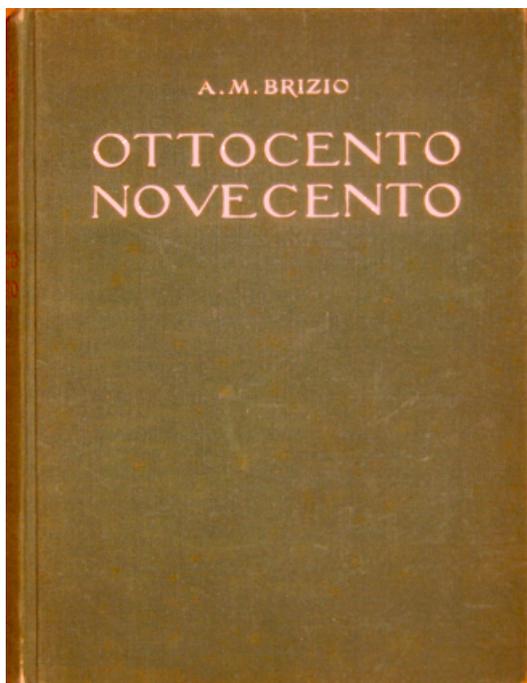
Disegno di memoria per l'innata certezza, sintesi del carattere nel gesto, subordinazione della realtà alla passione, soluzione della forma plastica nella luce e ombra, origine giornalistico-caricaturale della nuova forma pittorica, passaggio continuo dal comico al sublime, e conseguente scoperta di nuovi valori spirituali, tanti popolari e immoderanza d'impulsi, fede nei valori morali della dignità e della libertà umana: son queste le facce del prima che si chiama Daumier.

La produzione di Daumier è così immensa e varia che l'illustrazione limitata di un saggio fa sentire soprattutto le lacune. E poiché si è costretti alla rappresentazione unilaterale, occorre precisare la tesi critica, in modo da scusare, se non giustificare, le lacune. Qui si vuole dunque seguire lo sviluppo della perfezione tecnica della forma plastica raggiunta nelle litografie del 1834 sino alla perfezione artistica della forma pittorica raggiunta nei dipinti degli ultimi anni.

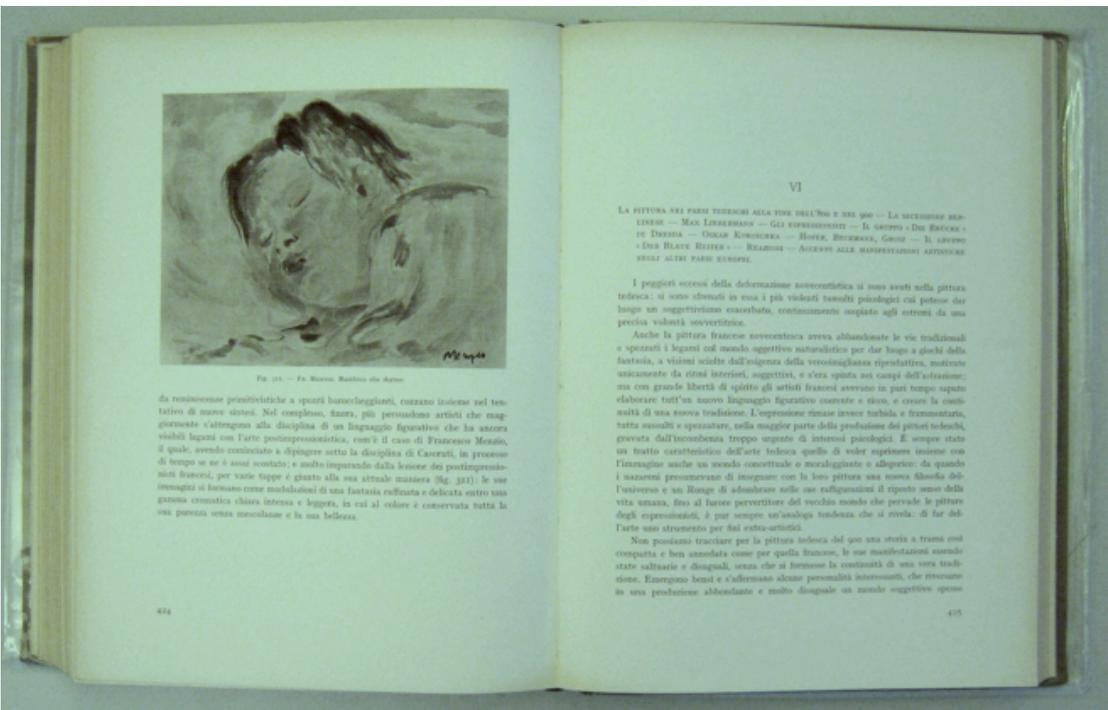
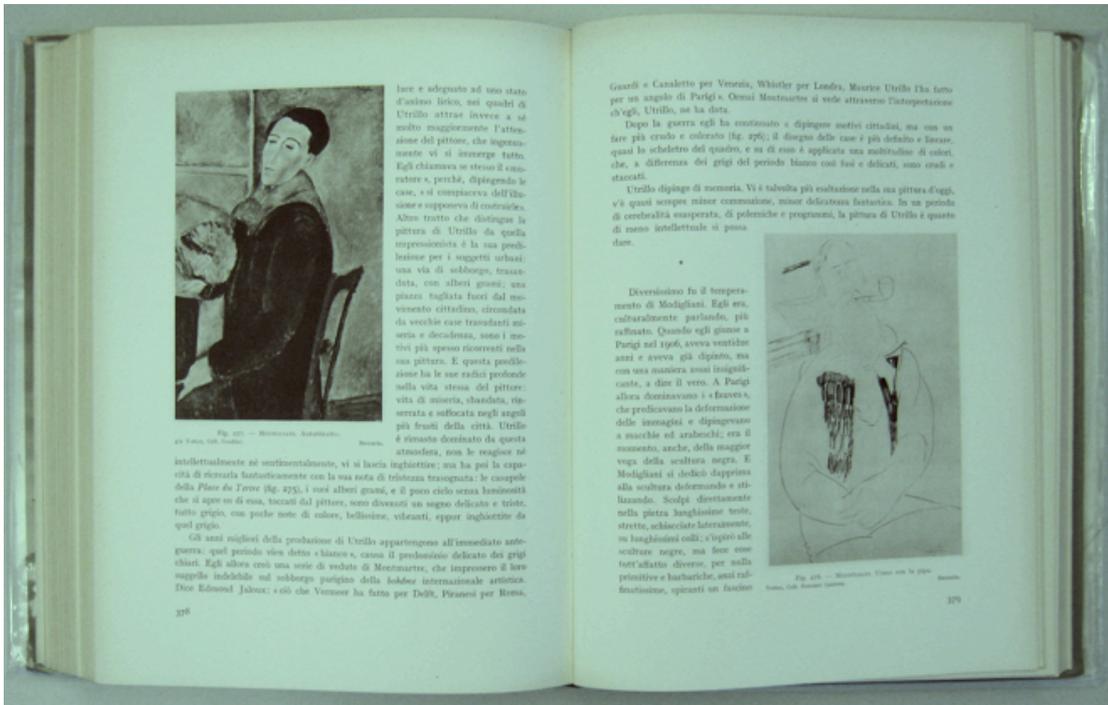
Nato nel 1808, Honoré Daumier raggiunge la piena padronanza della tecnica litografica, della espressione visuale e della forma pittorica nel 1832, e precisamente in quel ritratto di Charles De Lameth (Debut, 41) che inizia la serie dei ritratti di celebrità per la *Caricature* di Philippe. A contatto con la realtà, libero da ogni ideologia o scottismo, Daumier realizza un'opera d'arte assoluta, il cui carattere è quel grottesco creato di cui si è detto. I ritratti poi si susseguono, tutti mirabili per trovate narrative e potenza espressiva; ma forse nessuno raggiunge lo stacco, il distacco, la libertà creativa del grottesco di Lameth. Uscito di prigione, Daumier irrazionalizza, accenna, invettiva le invenzioni politiche come Luigi Filippo e gli uomini del suo governo, e, ingigantendo il successo popolare, nel 1834 pubblica quattro grandi litografie, considerate a tutt'oggi come i suoi capolavori. Sono: 1) *Le ventr législatif* (Debut, 131); 2) *Né sous y frottez pas* oppure *Liberté de la presse* (Debut, 133); 3) *Enfoncez Lafayette !. Amrappé non vivus !* (Debut, 134); 4) *Rou Transmanain*, le 15 avril 1834 (Debut, 135). Ne

IX.b. Alcune pagine de «L'Arte» rinnovata, tratte da G. L. LUZZATTO, *Oskar Kokoschka*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 2, pp. 154-155, e L. VENTURI, *Daumier*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 5, pp. 396-397.

Il richiamo dell'arte moderna. La prima edizione di *Ottocento Novecento*



X.a. A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1939-XVII: copertina, frontespizio e pp. 326-327.



X.b. A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1939-XVII, pp. 378-379 e 424-425.

Due mesi addietro, nel pieno d'una polemica d'arte e di razza, noi qui ci dolevamo, o almeno ci meravigliavamo, che da una fazione o dall'altra tutta la nostra capacità di arte fosse all'improvviso messa in dubbio, da Irolli a Carrà (l'esemplificazione è saliente), e dubitavamo che questo fosse davanti agli stranieri uno spettacolo edificante. Adesso anche Alessandro Pavolini e Giovanni Ponti ci assicurano che proprio non era edificante e lo dichiarano nella prefazione d'un fascicolo in quarto grande sulle Arti in Italia, pubblicato come strenna di «Domus» (Editoriale Domus, 1939, lire 50) con molte fototipie, non sappiamo quante perché, seguendo l'esempio irragionevole ma razionale dei nuovi quadranti d'orologio i quali non numerano più le ore, in questo ricco e nitido fascicolo non sono numerate né le pagine né le illustrazioni. Le arti in Italia, s'intende, nel 1938, anno sedicesimo. Così potessimo avere anche l'anno venturo, e via dicendo, un promemoria altrettanto vistoso e un indice (sia pure senza indici) altrettanto abbondante di quello che l'Italia ha dato all'arte. Sulla copertina è riprodotto l'Ermes acefalo trovato l'anno scorso negli scavi d'Ostia, e, dentro, è una piccola fotografia dell'Ara Pacis. Se si dessero ogni anno quattro o cinque tavole anche a quello che, dalla Magna Grecia ad Aosta, dalla Libia a Ercolano, ci restituiscono scavi e restauri, la strenna riuscirebbe anche più pregevole e più tipicamente italiana perché l'arte è evoluzione, cioè novità ma prima di tutto continuità, e sopra tutto in Italia.

Quattro quinti, anzi, delle discussioni e delle dispute vertono soltanto su dove s'ha da porre l'accento, se sulla continuità o sulla novità. Noi siamo per la continuità che non è stata mai, né in Italia né altrove, scolastica immobilità, come si può vedere dal rinascimento, da Brunellesco, per appoggiarci a due giganti, e da Donatello, fedelissimi degli antichi. La stessa arte romanica viene da Roma, e il pensiero che Dante abbia veduto Roma già dentro Firenze rivivere nelle chiese romaniche di San Miniato al Monte, del Battistero, dei Santi Apostoli, e così nel duomo di Pisa e in San Zeno di Verona, e che l'ultimo addio alla Toscana Dante l'abbia dato inginocchiandosi a pregare nella chiesa romanica di San Godenzo a pochi passi, allora, dal confine, questo pensiero ci spiega l'animo e la fede politica e la potenza dell'arte di lui meglio di quello che molti dantisti pensino. Ma da poi quasi tutti gli storici della letteratura hanno gli occhi sigillati quando non leggono un libro, e di rado si curano della storia dell'arte. Quello che è scritto sulla pietra non ha per loro l'importanza di quello che è scritto sulla carta, anche perché è più facile voltare una pagina che andare a visitare un museo o un monumento. (A proposito di cultura un novecentista, ma di quelli roventi se non sfavillanti, avendo letto in un mio articolo recente che io ponevo tra i novecentisti in ribasso anche «scrittori d'ogni razza e d'ogni fede, comodamente e pazzamente liberi da pesi di cultura o di tradizione», s'è alteramente presa per sé l'allusione e a difendersi, direbbe Marinetti, dall'esterofilia m'ha scagliato contro addirittura Orazio e Roma imitatrice della Grecia e il *Graecia capta ferum victorem coepit*. Soltanto ha stampato, per darmi subito e gentilmente ragione, *foerum* invece di *ferum*. Un vocabolario latino può essere utile anche a un duemilista).

Ma la prefazione alla strenna di «Domus» reca una dichiarazione inaspettata: «L'unico risultato di tanto disfattismo critico è, in fondo, questa certa timidezza che ora ci prende sul punto di affermare la verità, cioè la presente grandezza artistica degli italiani». Ponti e Pavolini, intimiditi? E proprio nel pieno d'una polemica? E proprio per esaltare l'Italia? O qui si tratta di quel tropo attenuativo che in retorica si chiamava litote e che era il contrario dell'iperbole; o di questa incertezza e timidezza la prima causa è che né Pavolini né Ponti, né con le parole né con le illustrazioni, qui ci definiscono che cosa sono la pittura la scultura l'architettura per loro inconfondibilmente italiane. Sì, non temono di parlare di tradizione, «una tradizione continuamente ripensata, fatta vivere, proseguita». Sì, dei nostri antichi, «ciascuno volle e seppe essere fedele a quella che era la sua patria nello spazio e nel sangue, e insieme fedele a quella che era la sua patria nel tempo». D'accordo; ma crede davvero Pavolini, crede davvero Ponti che i suddetti Brunellesco e Donatello, e con loro Masaccio e Jacopo, Michelozzo e Alberti, e via via Bramante e Sangallo, Lippi e Botticelli, Piero e Signorelli, Michelangiolo e Raffaello, ogni poco sostassero e ansiosi si domandassero: – Sono io del mio tempo? Sono io moderno? – Lo erano, ma anche perché il loro tempo erano loro stessi, senza domandarselo, a formarlo. E nemmeno dubitavano: – Sono io

italiano? L'arte mia, si vedrà subito che è italiana? – Questa domanda molti degli artisti, specialmente architetti, dei quali le opere sono qui onorevolmente riprodotte, farebbero bene a porsi, e ad ascoltare le risposte del pubblico, non soltanto degli amici. In fondo, nella polemica del novembre scorso noi non chiedevamo altro. Lo stesso lindo e lucido edificio di Giovanni Ponti a Milano, per gli uffici della Montecatini, esemplare, mi dicono, anche nell'interno per l'ordinamento dei servizi, se l'incontrassimo a Londra o a Berlino, ad Amsterdam o a Stoccolma, a Stoccarda o a Praga, ci accorgeremmo che è l'opera d'un architetto nostro, come a Parigi o a Cracovia a Leningrado o a Strigonia ci capita per le fabbriche di altri architetti italiani? Ecco il punto, per noi. La patria nel sangue a noi non sembra separabile dalla patria nel tempo, sia secolo decimosecondo o secolo decimoquinto, sia secolo decimottavo o secolo ventesimo, visto che si può essere visibilmente italiani, per fortuna, anche in questo secolo. In arte quello che si è, è soltanto quello che si vede. Né le intenzioni, né i sospiri né i giuramenti giovano.

Ma in una strenna annuale si fa cronaca più che critica: né si pensa a fare storia. E questa cronaca, uno più uno meno, Pavolini e Ponti l'hanno fatta, com'era prevedibile, con onestà e diligenza.

Il male è quando con la polemica si vuol fare storia. Ho sotto gli occhi il sesto volume, *Ottocento e Novecento*, d'una *Storia universale dell'arte* (Torino, Unione tipografico editrice, 1939, con 400 ill.; lire 165). L'editore è tra i più stimati e il libro è scritto da Anna Maria Brizio che della storia dell'arte passata è informatissima. Nella storia, invece, dell'arte moderna ella è entrata con una deliberata volontà d'ingiustizia, illudendosi che i suoi gusti già sorpassati dalla moda oggi rapidissima abbiano a combaciare col giudizio dei posteri. La Francia, anzi Parigi, è la chiesa della sua fede. Di quei d'oltralpe esalta tutto descrivendo le bislacche invenzioni anche degli immigrati più dimenticati, fin del rumeno Brancusi che modellava la testa umana in forma d'uovo, del russo Arcipenko, del polacco Kisling: ma in Italia ignora Libero Andreotti, e di Adolfo Wildt dà solo, di sfuggita, il nome. Dei morti Luigi Serra, Migliara, Maccari, Nono, Mosè Bianchi, Gignous, Gallori, Calandra, Ferrari, Carcano, Sartorio, Trentacoste e degli «Accademici» viventi, Tito, Canonica, Ferrazzi, Selva, nemmeno il nome.

È giustizia? Voglio dire Anna Brizio, anticipando le sentenze di posteri, è sicura che tra, mettiamo, cento anni tutti i Kokoshka, i Braque, i Grommaire, gli Chagall, i Beckmann, i Soutine, i Le Corbusier, i Mendelsohn terranno in prima fila i posti d'onore nei quali ella li ha collocati, e che da Luigi Serra a Libero Andreotti tutti quelli ch'ella ha tanto presto cancellati dalla storia, saranno proprio come se non fossero mai nati? Tanto più duole assistere a questi frettolosi massacri quanto più acuti sono taluni giudizi che l'autrice riesce a dare anche di artisti e di scuole italiane, dei Macchiaioli toscani per fare un solo esempio.

La Brizio è di quei critici che giudicano quasi tutta l'arte di questi quaranta o cinquant'anni sulla maggiore o minore capacità di deformazione della realtà, e soprattutto della figura umana: criterio tanto più stupefacente, cioè innaturale, in critici italiani. Partono essi da premesse metafisiche e sofistiche che assomigliano troppo alle tendenze della moda e scambiano il transitorio con l'eterno, il capriccio con la legge, il rosso delle unghie dipinte o la tintura azzurra o gialla delle chiome bianche col colore vero delle unghie e dei capelli. Questo equivoco è perdonabile nella cronaca d'arte il cui raggio visuale è fatalmente ristretto. Ieri o l'altro ieri è per essa ciò che per la storia sono invece i tanti secoli passati. Perché la cronaca corrente, specie adesso nel vortice degli scambi, sia capace di distinguere i caratteri indelebili d'una razza, d'una tradizione e d'un gusto, occorrono o menti avvertite o crisi nazionali di coscienza, come se n'è per fortuna vedute più d'una in questi anni. Se no, il meglio è limitare la storia al passato, a quello anche recente ma già entrato nella prospettiva dei secoli, dove passioni e rivolte e tempeste si sono placate nell'ampia distesa dell'orizzonte.

Capisco che chi ha gusti simili ai gusti della Brizio sia felice di siffatte ingiustizie; ma questa felicità deriva da un'illusione: la medesima illusione per cui nella vecchia Cina le medicine che non si possono trovare dal farmacista, si scrivono sulla carta, poi la carta si brucia, se ne mescolano le ceneri al solito tè, si beve il tè, e ci si considera guariti e forti per tutto il resto della vita. Quanto dura l'illusione? Oramai molti e molti infermi sentono sul palato il sapor di inchiostro e carta di quelle vane ricette.

XI.b. A. VENTURI [ma L. VENTURI], recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1939], in «L'Arte», XLII, 1939-XVII, 1, pp. 56-58.

Questo sesto volume è il primo d'una collana ideata come storia universale dell'Arte. Ad aprirlo, anche solo a scorrere i sommari dei capitoli e le illustrazioni, si avverte subito che non è stato composto con i criteri abituali ad opera di compilazione. Dov'è la «completezza» e il tono anodino che riferisce nomi e fatti a seconda dell'estensione della cronaca, delle rinomanze correnti, dell'informazione spicciola e diffusa? L'intento del libro è invece un altro: far emergere da una serie di fatti, che non sempre la storia ha già vagliato, una linea dorsale, il configurarsi e lo svolgersi di un gusto e di una civiltà. Ed ecco perciò la trattazione iniziarsi con un discorso concatenato, guidato da un'intima visione e interpretazione delle vicende artistiche europee in quasi due secoli di storia; e il discorso continuare, trascorrere attraverso tutti i paesi d'Europa, cogliere le espressioni più alte della loro civiltà artistica, quelle che veramente si intrecciano in una trama europea, e sorvolare sul resto. Solo, tratto tratto, il discorso sosta un momento per raccogliere, in qualche paragrafo secondario, un insieme d'informazioni necessarie; e poi riprende più chiaro e spedito. Così per il neoclassicismo, dopo un'introduzione che fissa alcuni fatti, alcune tendenze e l'incrociarsi d'interessi e d'avvenimenti, la trattazione tocca di Mengs, espone l'interpretazione contemporanea data del fenomeno artistico dal Mengs stesso, dal Winckelmann, dal Milizia, e poi, fissato chiaramente il punto di vista critico ed estetico del neoclassicismo, trapassa al David, al secondo periodo neoclassico – francese e napoleonico – successivo al primo, romano e internazionale. Solo dopo aver tracciato queste linee fondamentali, l'A., in una specie di appendice, accenna brevemente ad altri aspetti e ad altri nomi secondari del movimento artistico nei diversi paesi europei. Ugualmente la trattazione procede per la scultura, in principal modo accentrata nel Canova, e per l'architettura dove è data una parte preminente al Quarenghi.

Chiuso il periodo neoclassico, s'apre quello del romanticismo. Un capitolo ci introduce nel vivo dell'atteggiamento e del pensiero romantico, attraverso le idee di Wackenroder, Baudelaire, Ruskin ecc., contrapposte alla precedente concezione neoclassica. Quindi l'A. ricerca i grandi filoni d'arte che convergendo s'incontrano nel romanticismo propriamente detto: Goya nella Spagna, i grandi paesisti inglesi del principio dell'Ottocento: la scuola di Norwich, Turner, Constable, Bonington. Studiati questi inizi del secolo, si scorge l'inoltrarsi della grande serie di avvenimenti e degli uomini che, per un secolo, hanno dato il dominio all'arte francese. In una serie di capitoli a carattere monografico, ecco Ingres, Delacroix, Daumier, Courbet, Corot. E a questo punto d'arrivo, il discorso si ripiega per riassumere fatti più generali, in tono meno monografico, relativi ai paesisti romantici francesi e svizzeri, a tutta la pittura romantica tedesca, con speciale rilievo dato ai cosiddetti «piccoli maestri», rivelati dalla esposizione annuale di Berlino del 1906, in contrasto con i macchinosi compositori della scuola di Monaco. Si esaminano anche la pittura scandinava, l'inglese con particolare riguardo ai preraffaelliti, e l'italiana, dando più ampio sviluppo alla trattazione di quest'ultimo argomento, com'è naturale in un libro italiano e rivolto a un pubblico soprattutto italiano, tanto più che nelle opere europee di questa specie, dovute a scrittori stranieri, la parte riguardante l'arte nostra è assolutamente sacrificata. Qui, senza soverchiare il disegno, diciamo così, internazionale, rigorosamente conservato, l'A. riesce a metter le cose in giusta luce, riservando ai «macchiaioli» toscani la parte maggiore.

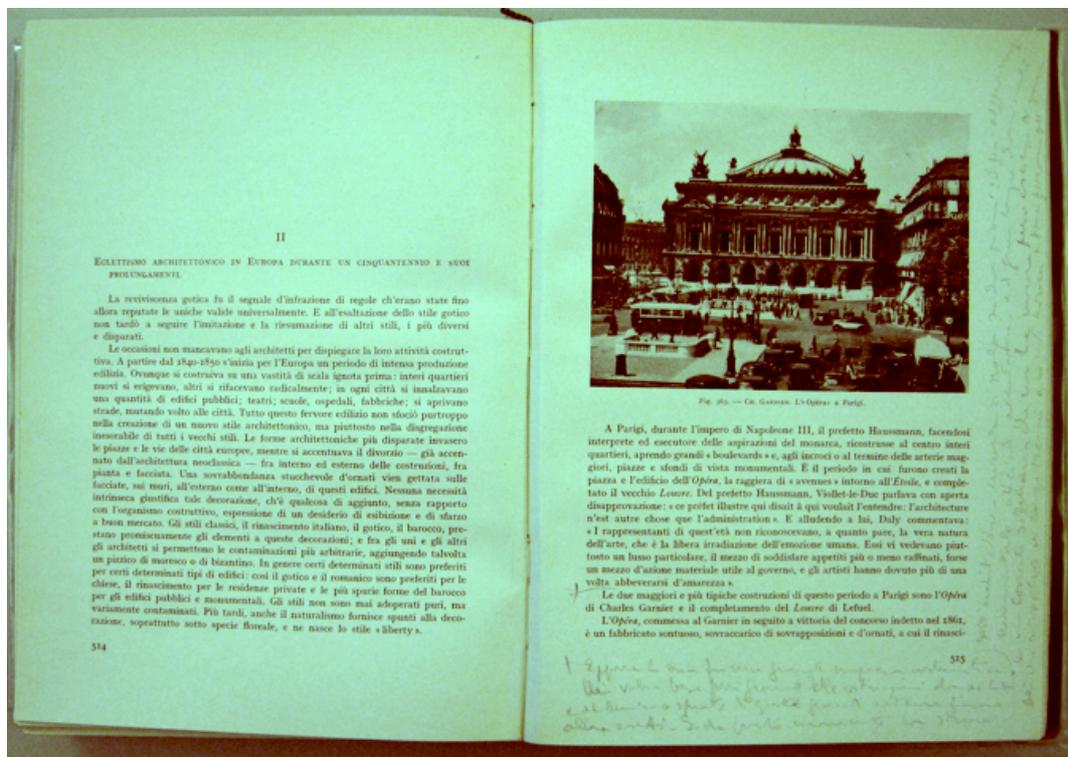
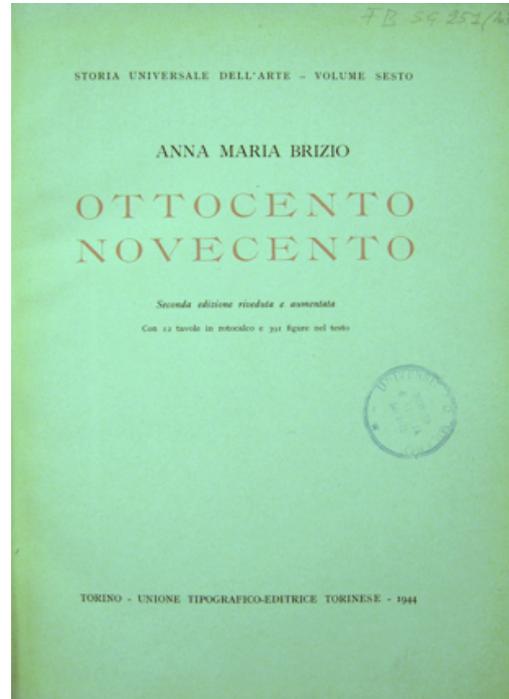
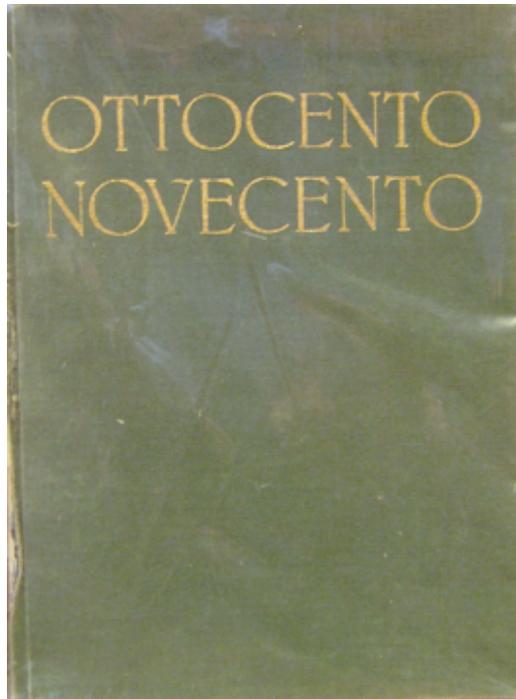
In seguito, sotto il vessillo dell'Impressionismo, si allineano le figure dominanti: Manet, Degas, il gruppo degli impressionisti del 1874, Renoir, Cézanne. Anche le figure maggiori della pittura europea dopo l'Impressionismo (Seurat, Gauguin, Van Gogh, Picasso), sono singolarmente trattate. E poi, in un secondo piano, si delineano tante altre personalità di artisti, che sono state o sono tuttora alla ribalta della novissima critica, e, con esse, si seguono le vicende, le polemiche, le rivelazioni, e l'infinita varietà di tentativi e ricerche, che hanno resa così dibattuta e disuguale la vita artistica degli ultimi cinquant'anni. Per questo periodo, anche se è conservata una preminenza alla Francia, sono messe in rilievo le manifestazioni artistiche tedesche (gli espressionisti, Kokoschka ecc.) e più le italiane del '900.

Analogo procedimento è mantenuto per la scultura in Europa dal romanticismo ad oggi, in cui si nota una tendenza al formarsi d'una più alta civiltà culturale.

Dell'architettura in Europa dal romanticismo ad oggi, il discorso si è trattenuto sul medievalismo architettonico del periodo romantico, poi sull'eclettismo dilagante per l'Europa dalla metà alla fine dell'Ottocento, con la contaminazione e disgregazione di tutti gli stili tradizionali; e infine sulla nascita di un nuovo stile europeo, anzi mondiale.

A tanta sicurezza, chiarezza e rapidità di linea, si unisce l'interpretazione vibrante, immediata, delle figure artistiche, così da dare a questo libro un posto di primo piano nello studio dell'arte moderna. A pag. 161, discorrendo di Corot, l'A. scrive: «Egli costruisce anche le sue figure mediante tocchi delicati di colore, accostati per accordi tonali, imprecisi, irregolari, recettivi di ogni più piccolo moto della sensibilità. Si dice che dinanzi ad una Venere di Corot, Ingres si allontanasse vivacemente per non dovere esprimere il proprio giudizio: inconciliabilità di due visioni antitetiche, basata l'una tutta su uno stilismo formale, che diviene arte attraverso un'esasperata passione di rigore assoluto; l'altra nascente spontanea e irriflessa da uno stupore commosso, da una sensibilità delicata, da una ingenuità primitiva e felice». E parlando poi di Fattori, l'A. dice: «Accanto ai suoi prediletti soldati a cavallo, Fattori amò di pari amore oggetti rustici: bovi attaccati ai grevi carri toscani, bovi e tori soli, bovi a coppie, grandi cavalli ossuti, e contadini legnosi e angolosi come le loro bestie: figure impassibili, intarsiate entro un'alternanza di chiari e di scuri che formano e reggono tutta la struttura del quadro, incorporate al cielo, alla terra, insieme con le loro bestie, i loro carri, i loro pagliai; ogni cosa è parte ugualmente necessaria di un tutto unico, senza incidenti particolaristici. Così la rude, rustica visione del Fattori assume un tono morale grave e austero, profondamente umano. La monotonia e l'umiltà dei motivi non toglie, ma aggiunge grandezza, con la sua insistenza, a questo canto monocorde». Ed ecco delinearci più avanti, in brevi tratti, così delicati e tenui come l'arte dello squisito maestro, la figura di Gioacchino Toma: «La messa in scena del Toma è sempre molto semplice, quasi spoglia. Egli predilige gli sfondi di parete nudi e chiari, magnificamente adatti a quel vibrare ed espandersi di grigi, che costituiscono il piano di partenza al delicato formarsi delle immagini». Diamo questi esempi dello stile dell'A., che penetra nel vivo dell'arte, ma dovremmo moltiplicare gli esempi, ridare tutte le belle sentite pagine del volume, superbo per la sensibilità che dentro si agita, come per la sua ampia, salda, fortissima costruzione.

«...una nuova tradizione figurativa». La seconda edizione di *Ottocento Novecento*

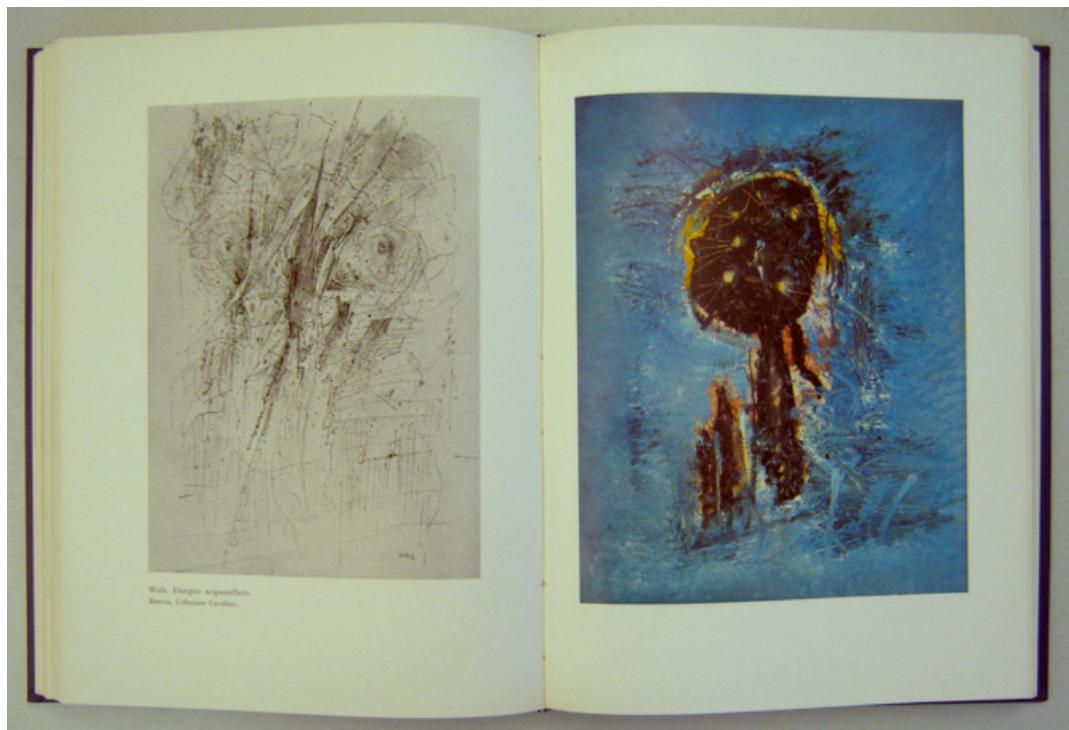
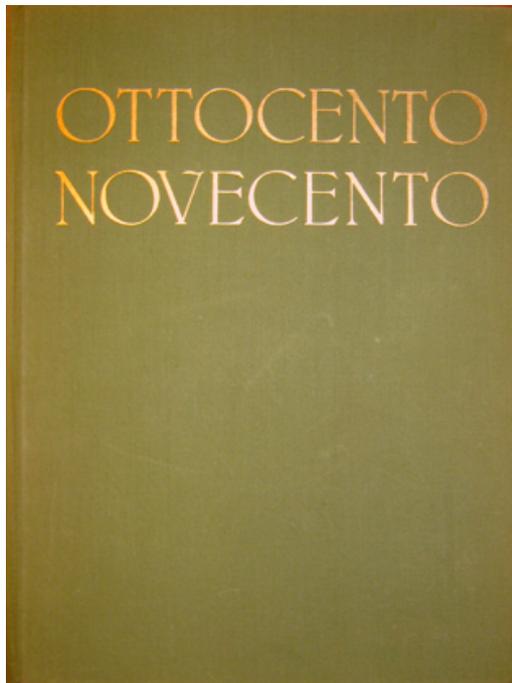


XII.a. A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1944: copertina, frontespizio e pp. 514-515, quest'ultima con note manoscritte della Brizio.

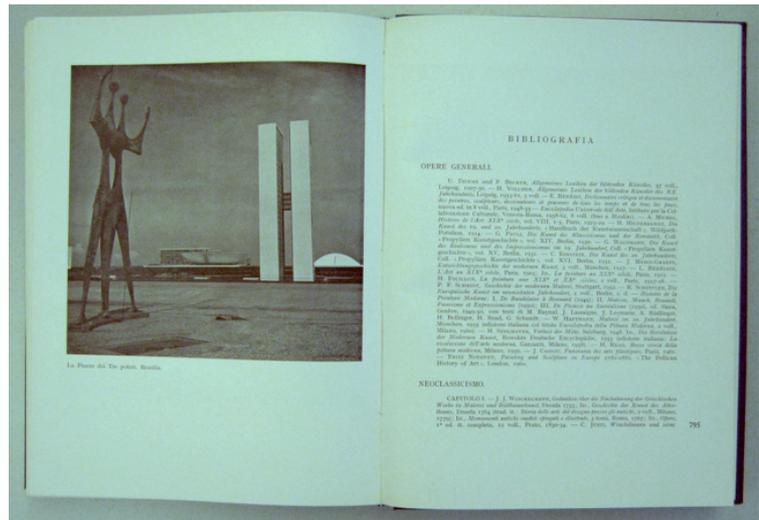
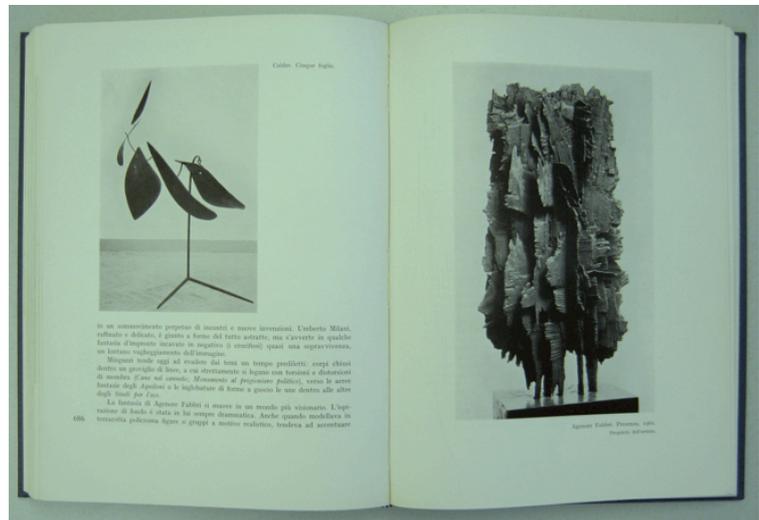
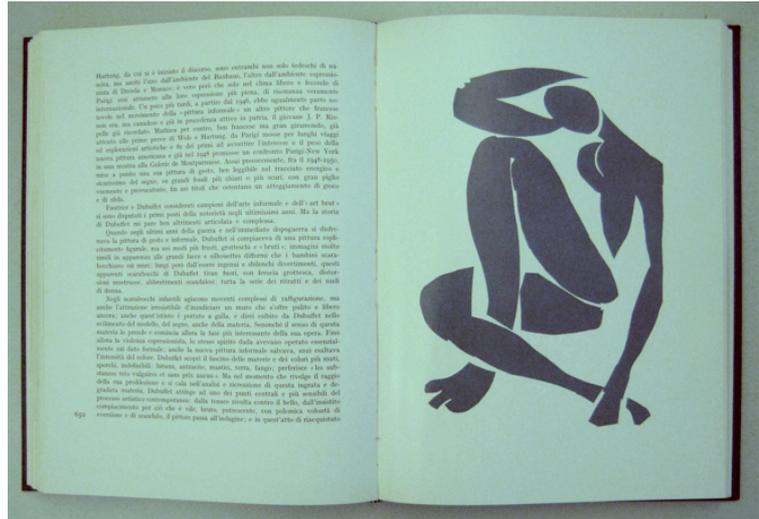
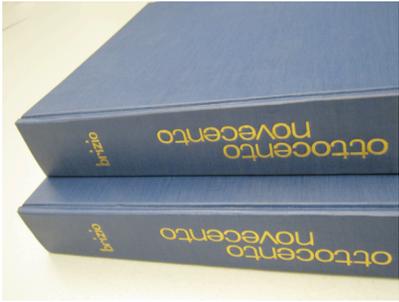


XII.b. A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1944: le dodici tavole in rotocalco.

Un cantiere aperto. La terza edizione di *Ottocento Novecento*



XIII.a. A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1962: copertina, frontespizio, p. 636 e tavola a colori del *Fantasma azzurro* di Wols.



XIII.b. A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1962: la versione in due volumi; pp. 650 e tavola a colori (Matisse, *Papier découpé*); pp. 686-687 e 794-795.

La pittura moderna

1948
Una rappresentazione dell'instabile e agitato mondo in cui viviamo

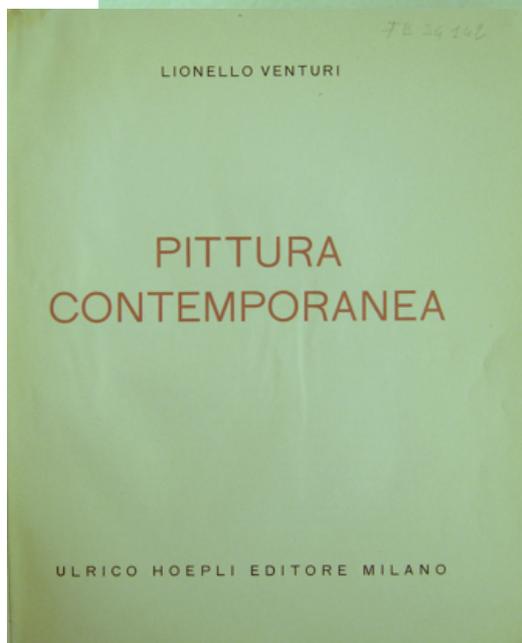
Senza dubbio ancor oggi le reazioni della gran maggioranza del pubblico di fronte alla pittura sono determinate da una profonda, quasi inconscia tanto è radicata, esigenza che l'arte debba rispondere al principio dell'imitazione della natura. Il lettore ancor dominato da questo gusto, che apra il recentissimo libro di Lionello Venturi (*Pittura Contemporanea*, U. Hoepli Ed., Milano), si sentirà violentemente aggredito nelle sue convinzioni tradizionali da questa accolta di tavole tumultuose, che gli fanno sfilare dinanzi agli occhi le riproduzioni delle opere di maggior grido nel mondo artistico internazionale degli ultimi quarant'anni. A vincere il disorientamento ed il testardo impulso di negazione di quest'ipotetico lettore, vorrei chiedergli se da quest'insieme di raffigurazioni spesso indecifrabili: scomposizioni astratte e deformazioni corporee, non balzi fuori, tuttavia, l'immagine di un mondo che scuote i vincoli col passato e si lancia in rischiose avventure, disfrestando l'empito di perentorie affermazioni individuali, calcando l'espressione talvolta fino al parossismo e all'allucinazione,

e pare ansioso di accostarsi agli elementi primordiali, fino a sfiorare il caotico e l'informe. Se, così come la letteratura, anche la pittura è da intendersi alla stregua di un linguaggio che esprima un modo di sentire ed una civiltà, dovrà pure ammettersi che questi pittori rappresentano con una efficacia impressionante il torbido, agitato instabile mondo in cui viviamo; che le loro opere sono una testimonianza evidente della nostra età e fanno meditare a molte cose, oltre il fatto puramente artistico. Io non voglio infatti mettermi ora a discutere l'intrinseco valore d'arte di queste pitture, ad una ad una; m'arresto a considerazioni di gusto e di tendenze, ciò che del resto mi pare concordi anche con l'intento principale del libro del Venturi.

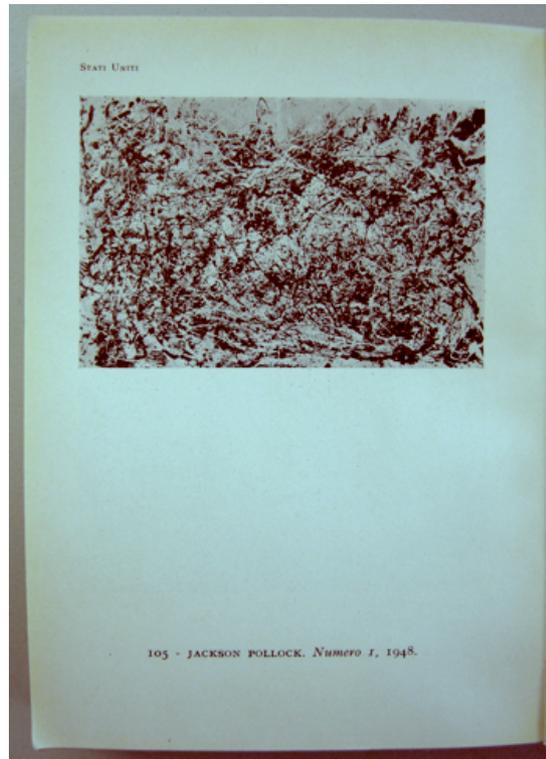
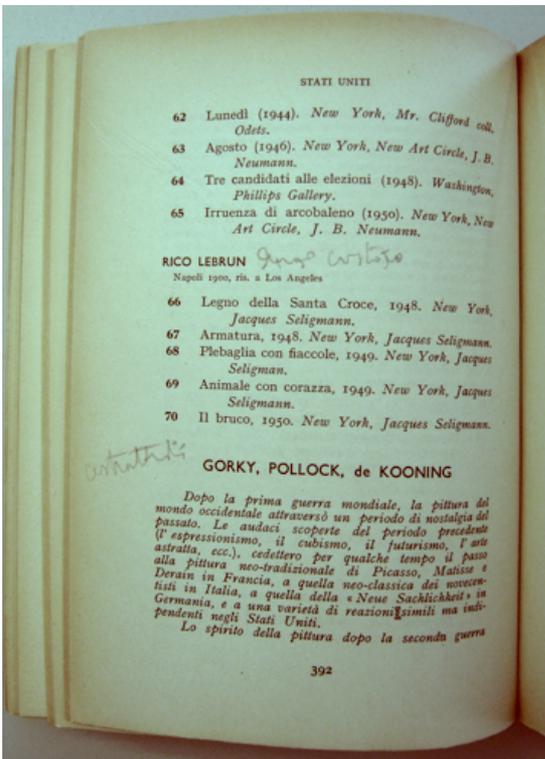
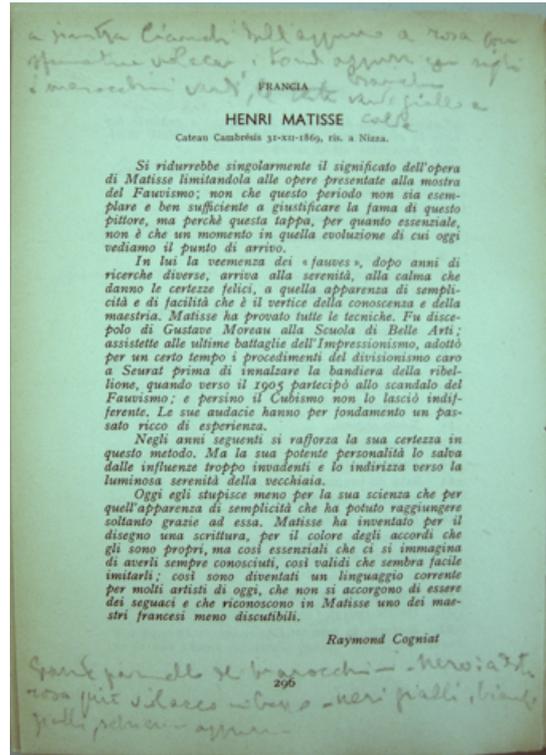
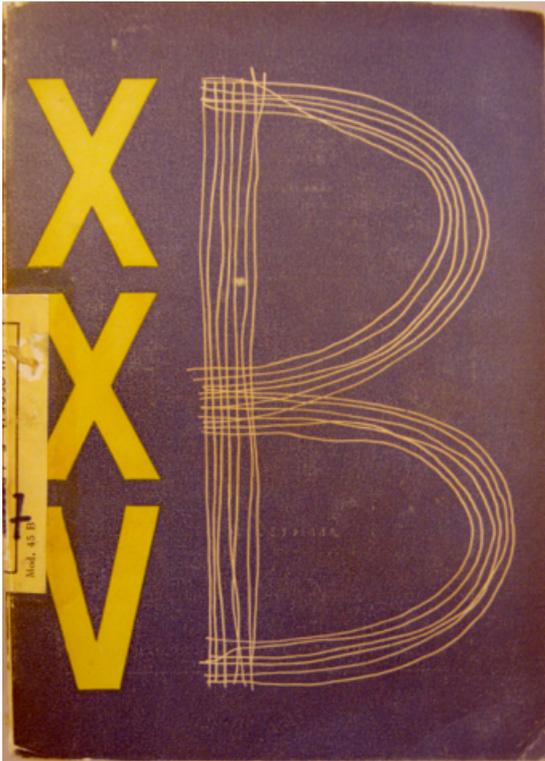
Dal semplice sfogliar delle tavole, non può non colpire, anzitutto, nel complesso, la crescente violenza dell'espressione e il progressivo moltiplicarsi dei temi e delle invenzioni, fino alle recentissime allucinazioni lucide e cerebrali di un Dalì. (In America, verso cui la nobile massa internazionale degli artisti che avevano

fino a ieri il loro centro a Parigi, tende a spostarsi, hanno grande successo i Mirò, Masson, Donati, Tanguy, Dalì, surrealisti tutti, dalle intricate e spesso repulsive trovate). Inoltre, dopo aver ben guardate tutte le tavole fino alle ultime, ritornando alle prime, non si può non avvertire che le opere dei *fauves*: Matisse, Derain, Dufy, che potevano dapprima parer tanto ardite, in realtà raccolgono ancora un'estrema eredità d'impressionismo, in una nota d'eleganza, in un'aperta sensibilità all'armonia dei ritmi e dei colori. Ma subito dopo, questa tradizione vien battuta in breccia da ogni lato. Non alludo tanto al cubismo, in cui pure sopravvive, soprattutto nelle sue prime manifestazioni, un'esigenza di rigore stilistico o di raffinatezza decorativa (si pensi a Braque), ma piuttosto all'irruzione dell'espressionismo tedesco e alla conquista della scuola di Parigi, centro d'irradiazione poi per tutto il mondo, da parte d'una folla d'artisti stranieri, fra cui gli slavi hanno avuto un posto dominante subito dopo Picasso: basti fare il nome di Chagall. Ma nelle opere d'artisti d'origini così disparate, anche se tutti scopinti dal demone innovatore, l'occhio una volta abituato alla novità dei loro metodi, non tarda a discernere una quantità di relict, trascinati entro la comune oltranza coloristica: i-mmiscenze d'arte e d'illustrazioni popolari, echi di balletti russi, spunti freudiani e suggestioni letterarie, superstiti empiti romantici e lucide volontà cerebrali: sicchè il filo d'una tradizione che ancora univa al principio del secolo gli artisti francesi, appare spezzato, nè ancora si scoprono chiari i lineamenti di una nuova civiltà figurativa.

A. M. Brizio



XIV. A. M. BRIZIO, *La pittura moderna. Una rappresentazione dell'instabile ed agitato mondo in cui viviamo*, quotidiano non identificato, 1948 (ALV, F. LXXXVIII/1); frontespizio di L. VENTURI, *Pittura contemporanea*, Milano, Hoepli, [1948] (copia conservata presso FBL Milano).



XV. XXV Biennale di Venezia. Catalogo, Venezia, Alfieri Editore, 1950: copertina e pp. 296, 392, Tav. 105; copia di proprietà della Brizio, con annotazioni manoscritte (FBL Milano).

XVI. A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, in «La Stampa», 21 aprile 1950, p. 3.

La lettura di un'antologia de *La critica d'arte moderna*, uscita recentemente a cura di Roberto Salvini (Ed. l'Arco, Firenze), mi ha fatto pensare al divario dei metodi che si sogliono oggi seguire nel fare la storia dell'arte o nel rifare la storia della critica che s'occupa d'arte.

Da quando il romanticismo affermò appassionatamente il carattere soggettivo e l'individualità irripetibile d'ogni espressione artistica, gli artisti hanno assunto per noi, ciascuno una personalità ben distinta, che chiede di essere studiata per se stessa, nei suoi moventi intimi e nel suo particolare accento, al di fuori d'ogni classificazione di scuole, gusto e tendenze. Ma quando oggetto di studio è, invece d'un artista, una figura di critico, troppo spesso premesse teoriche prendono il sopravvento, sì che i contorni e i caratteri individuali della sua opera finiscono con l'uscirne stemperati e confusi, subordinati a più generiche considerazioni d'indirizzo e di metodo.

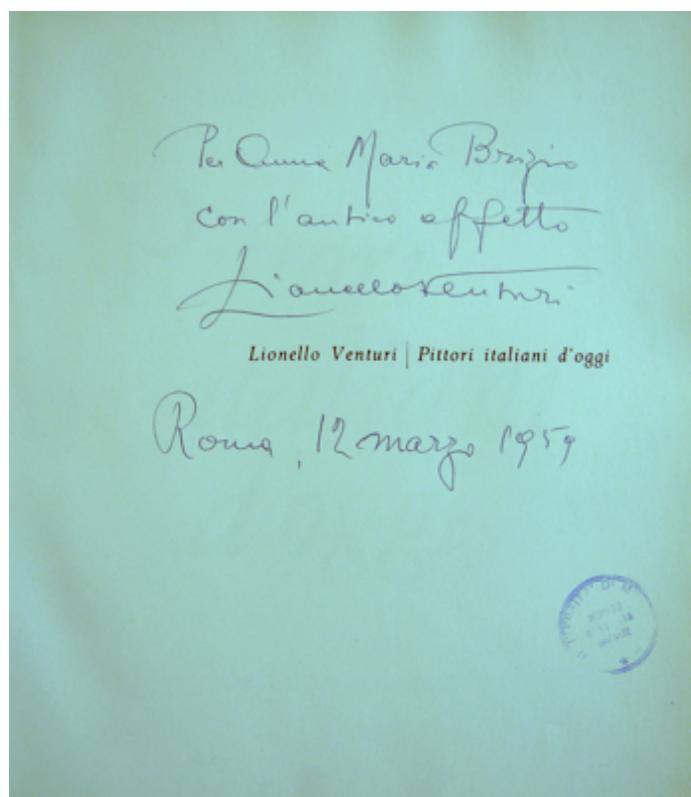
Da nessun'altra cagione discende il tenace misconoscimento delle qualità di critico del Vasari da parte di studiosi educati alle teorie crociane, se non che il Vasari non sa giustificare i suoi in sé acuti giudizi e intuizioni altrimenti che coi vietati concetti della verosimiglianza e dell'imitazione della natura. D'altro lato, anche il Ghiberti, sebbene tanto esaltato in contrapposizione al Vasari nell'ultimo trentennio, ha finito – mi pare – coll'essere frainteso nello sforzo di adeguarlo a concetti crociani: si veda l'interpretazione dello Schlosser.

L'antologia del Salvini, pur interessante accurata e ricca, non sfugge neppure essa a questa impostazione: è composta sotto il segno esclusivo della «pura visibilità»; e in suo nome sono adunati e allineati accanto Fiedler e Hildebrandt, Riegl, Schmarsow, Woelfflin e Brinckmann; e quindi, a gruppi per nazionalità, Bernhard Berenson, Clive Bell, Roger Fry e Adrian Stokes; Jacques Mesnil e Henry Focillon; Roberto Longhi e Lionello Venturi. Ma qual divario di formazione, di cultura e d'ingegno fra questi uomini! Non val certo a pareggiarne l'opera il solo fatto che in un periodo della loro vita siano passati per l'esperienza della pura visibilità; anzi l'aver posto questa premessa a base della scelta finisce con l'ingenerare più confusione che chiarimento, perché induce più d'una volta il Salvini a trasegliere d'ognuno i passi non già più alti e più liberi e significativi, ma quelli più tipicamente informati a principi di pura visibilità; col risultato di alterare la fisionomia vera dei singoli critici, affiggendoli anche, talvolta, a un momento ormai lontano della loro attività.

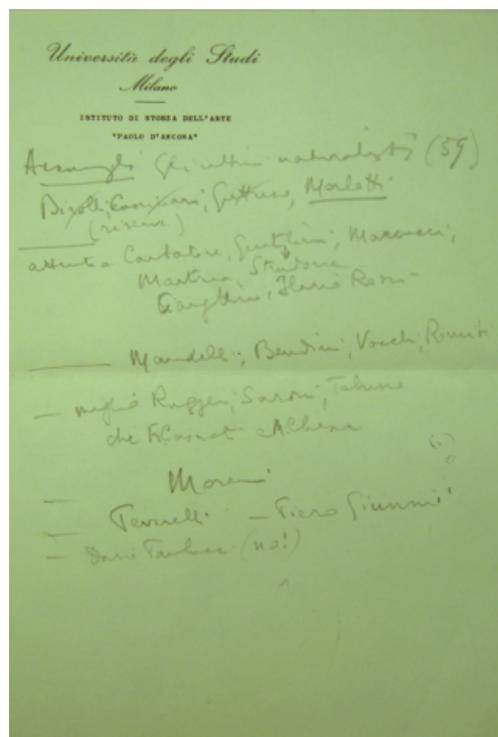
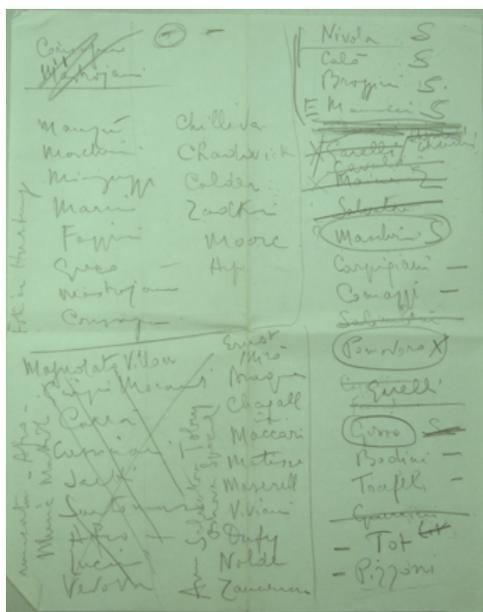
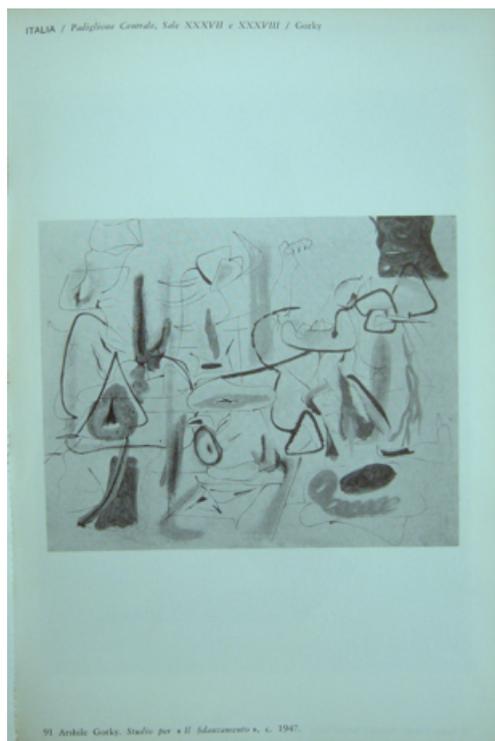
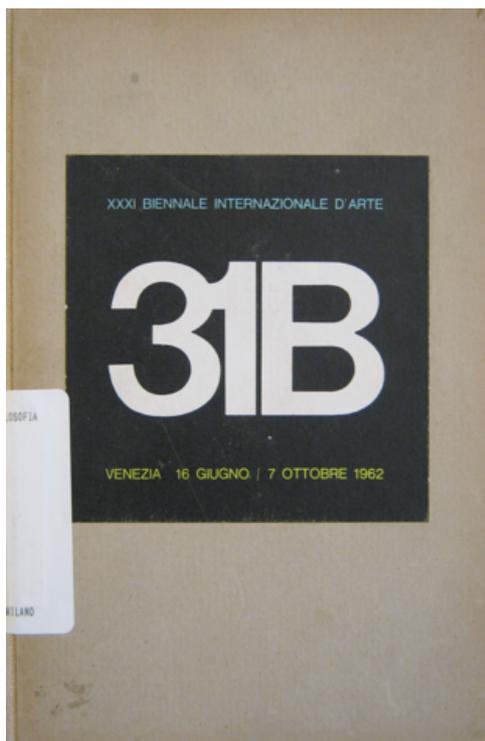
Nel caso di Roberto Longhi, ad esempio: siano pur illuminanti e geniali le pagine su Mattia Preti e Piero Della Francesca, trascritte nell'antologia; ma non c'è qualche ingiustizia a presentar di lui soltanto brani di scritti risalenti al lontano 1913 e 1914, quando, nei decenni successivi, egli è andato sempre più elevandosi sopra la pura analisi, e quasi acerrima dissezione figurativa dell'opera d'arte, per animarne e inverarne l'interpretazione entro una sempre più complessa ricreazione storica?

Longhi stesso, in un suo recente scritto, ad apertura del primo numero di *Paragone*, la nuova rivista da lui diretta (Ed. Sansoni, Firenze): *Proposte per una critica d'arte*, ci dà un esempio di quelli che della propria critica considera i maggiori raggiungimenti: e a leggerlo, appare

evidente quanto si sia dilungato ormai dalla pura visibilità. Ciò non vuol dire ch'abbia allentato l'aderenza all'opera d'arte: al contrario! anzi ricercato più addentro i nessi storici. Degli affreschi del gotico morente in Lombardia: «Sulle pareti, duchi e famigli, addobbati nei capolavori di moda degli «zibelari» lombardi, cavalcano in un sogno di profanità fulgida e assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano per incanto in bordi d'alto liccio: i boschi dei feudi lontani si decalcano in un firmamento ormai tutto percorso dalle peripezie geroglifiche delle costellazioni araldiche familiari; al di là delle Prealpi, brune come di cuoio impresso, coronate di manieri in pastiglia, il cielo a rombi bianchi e morelli scricchiola come le vetrate dell'oratorio di Corte nella ossatura di peltro...». E s'intende che anche per questa strada uno scrittore che non sia il Longhi può disperdersi in divagazioni letterarie non pertinenti: ogni strada può menare lontano, o deviare e perdersi fuori di meta; ma, appunto, una volta di più questo significa che, anche nel campo della critica, la storia va condotta sul vivo delle singole personalità, e non nell'astrazione dei programmi teorici. E quando alla fine delle sue proposte per una critica d'arte il Longhi esprime l'esigenza che la critica, e perciò la storia dell'arte, sia riconsegnata nel cuore dell'attività letteraria, noi vorremmo intendere l'affermazione nel senso più alto. Poiché la critica si vale della parola, è legittima l'esigenza che questa sia usata nella pienezza del suo valore e della sua forza espressiva: e come il buon pittore si riconoscerà dalla forza dello stile, qualunque cosa rappresenti, così anche per lo scrittore – e quindi il critico – il segno più vero della qualità del suo pensiero sarà, ancora una volta, il suo stile.



XVII. L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca Editore, 1958: copia di proprietà della Brizio (FBL Milano).



XVIII.a. XXXI Biennale internazionale d'arte. Catalogo, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962: copertina e p. 91 delle *Illustrazioni* (copia conservata presso FBL Milano); fogli con elenchi di artisti stilati dalla Brizio, in quella occasione presidente della Sottocommissione per le Arti Figurative (Milano, Fondo Brizio, UA 20).


COMUNE DI BOLOGNA
GALLERIA D'ARTE MODERNA
IL DIRETTORE

Bologna, 28 novembre 1961

Cara amica

(perdoni la confidenza, ma non so come chiamarla altrimenti, e internamente sento, almeno da parte mia, di poterlo fare, e perdoni anche questa scrittura a macchina, ma la mia calligrafia si va facendo ormai troppo minuta) avrei dovuto scriverLe assai prima, adesso forse è troppo tardi. So che è già stata tenuta una riunione della Commissione degli inviti per la Biennale, ho sentito dire vagamente, tuttavia, che i lavori non sono ancora definiti, o perlomeno non ancora interamente.

Se così fosse, mi permetto di scriverLe in proposito. La mia non la considero una lettera di raccomandazione, non perchè in effetti non lo sia, ma perchè ha alle spalle un lavoro, da parte mia, di critica militante iniziato vent'anni fa con la prima presentazione, praticamente mai interrotto, e diventato negli ultimi dieci anni così assorbente e continuativo, da esser diventato la ragione principale del mio lavoro.

Diventa perciò un dovere più che un diritto, da parte mia, far presente a una persona di severo impegno intellettuale e di dirittura morale profonda, come è Lei certamente, qualche cosa che riguarda la mia città. Non è bolognesismo che mi spinge, ma la conoscenza lunga e diretta di alcuni artisti della 'generazione di mezzo' e giovani, la sicurezza ormai decisamente acquisita, almeno per quanto io ne intendo, che si tratta, non più di speranze, ma di personalità; la convinzione fondamentale che questi artisti, essendo veramente dotati, sono anche uomini nel senso integro del termine, intelligenza cuore carattere, e che perciò ormai, parlo soprattutto per i giovani, non corrono più il rischio, fondamentale soprattutto a Milano e a Torino, di essere sfasciati o svuotati dal diluvio del denaro, e dal gioco di galleria. Non sto a far nomi, ma conosco parecchi casi di artisti, della 'generazione di mezzo' e giovani, che, follemente esaltati da una critica poco responsabile sulla base di modeste doti, o al massimo buone, sarebbero già spariti dalla circolazione, perlomeno da quella critica, se interessi di investimento non fossero già stati impegnati su di loro. Ho una visione abbastanza completa del panorama dell'arte italiana per poter affermare che a Bologna in questo secolo si è lavorato con una passione un'intelligenza un'intuizione

3)

proporzionate alla realtà italiana, e non sbilanciate di continuo fra modernismo succube e conformista, e inerte tradizione, o provincialismo gretto. Qua a Bologna non c'è stata avanguardia vera e propria, che io trovo, in Italia, veramente efficiente solo nei casi eccezionali di Boccioni, del primo De Chirico, di Burri, ma si è lavorato in profondità, dentro al solco, come piace di dire a me. Naturalmente, inutile parlare di Morandi (sto concludendo una monografia di 270 cartelle dattiloscritte, che da un anno e mezzo mi assorbe per intero); ma, accanto, e dopo Morandi, Corsi; per la 'generazione di mezzo' Mandelli; per i giovani Vacchi, Romiti, Bendini; incisori come Leoni e De Vita; scultori, come Minguzzi, forse come Ghermanni. Trascuro gli anziani Protti, Romagnoli, Pizzirani, Fiorese, che, insieme con Corsi, furono fra il '10 e il '20, una sorta di gruppo dei 'cinque' tutt'altro che trascurabile nella storia del postimpressionismo italiano; trascuro, per la 'generazione di mezzo', Ilario Rossi e Ciancotti, e Pancaldi, buoni pittori; per i giovani, Giuseppe Ferrari e Pulga, Cuniberti e Nanni, per i giovanissimi Concetto ^{Possati} ~~Passati~~, che forse sarà ottimo. Per me, ce n'è abbastanza per dire che Felcina Pitrice gode, dopo il grande trecento, dopo il grande seicento, un nuovo secolo felice. Ma, mentre nel '300

2)


COMUNE DI BOLOGNA
GALLERIA D'ARTE MODERNA
IL DIRETTORE

dava ancora gli ultimi guizzi la ferocia d'un libero comune; mentre nel '6 e '700, accanto ai grandi talenti 'romanizzati', come il Reni e Annibale Carracci, come Domenichino e Albani, restarono a Bologna spiriti liberamente religiosi e profondi come Lodovico Carracci, il giovane Guercino, il Crespi, forse nutrendosi di succhi di vecchia tradizione popolare, magari con l'appoggio d'una nobiltà ^(non) ancora morta e di qualche legato intelligente e vivo (del genere del cardinal Lambertini); oggi, gli artisti più veri, Morandi, ^Spoi Corsi, e Mandelli, e Vacchi Romiti Bendini, han rischiato e rischiano di soffocare in una città dove non esiste un mercato d'arte moderna, dove tutto è malamente 'incastrato' fra la borghesia forse più reattiva di tutta l'Italia del Nord e le iniziative non prive di merito d'un Comune che è, tuttavia, non esente dalle remore e dalla dialettica di colpo e contraccolpo cui è, ovviamente, sottoposta in ~~Italia~~ ^Sl'annamistrazione dell'ultima città grande d'Italia che sia di sola sinistra, con amplissima prevalenza comunista. La lotta fra Dozza e Lercaro, assente ogni iniziativa


COMUNE DI BOLOGNA
GALLERIA D'ARTE MODERNA
-DIRETTORE-

della classe che più naturalmente dovrebbe averne, cioè la borghesia colta, risulta sfiibrante. Gnudi, non dico si sia beato, ma l'impegno grande del riorđino della Pinacoteca, e la nobile e laboriosa impresa della serie delle mostre seicentesche, lo hanno distaccato alquanto da problemi che non ha mai sentito, anche per colpa della sua educazione e fede crociana ortodossa, come capitali. Io, da povero e disperato socialista democratico anarchico, da uomo che cerca di tener fede, o di recuperare, a modo suo se può, la grande linea di pensiero di Italia del Nord, che è emipirico-europea, non certo mediterranea, mi dibatto coi problemi e le cose di oggi. Non lascierò mai l'antico, ma non lo concepisco più se non come terra fondamentale di recupero d'una mia vita di oggi che procede. Su questa base, ritengo che Sergio Vacchi non sia affatto inferiore ad Amico Aspertini, e sia della specie dei grandi sensuali fantastici di cui il nostro '300 è ricco; naturalmente legato, perciò, alle correnti del realismo moderno, nelle loro forme espres-

5)

sionistiche e surreali, ma con una potenza organica oggi rara. Tanto per fare il nome d'un suo famoso quasi coetaneo, che l'Olanda ebbe il coraggio di presentare nel '54 con 10 opere, Karel Appel, Vacchi è assai più profondo e importante. In Italia, per quanto lo abbiano invitato due volte a San Paulo del Brasile, lo fanno morire, preferendogli le solite, innumerevoli 'mezze cartucce' di cui, naturalmente, nessuno fra una decina d'anni parlerà più. Ma, al solito, qua si esporta il Boldini-Afro, e si isola pian piano entro la provincia il Fontanesi-Morlotti; dico così, anche se i paragoni non calzano ^{del tutto}.

Insomma, se ci saranno ancora sale per i giovani, Vacchi e Bendini daranno da soli, a mio avviso, e con brillante dialettica ^{ci} reciproca, carattere alla parte giovanile. Nel mondo si esalta un meccanico dello 'spirituel' come lo spagnolo Peito, e si ignora un vero poeta dello 'spirituel' come Bendini. Io scrivo di Vacchi dal '49; Le invio, se avrà tempo e pazienza, qualche mio testo (l'ho presentato anche a New York), e di Bendini dal '53.

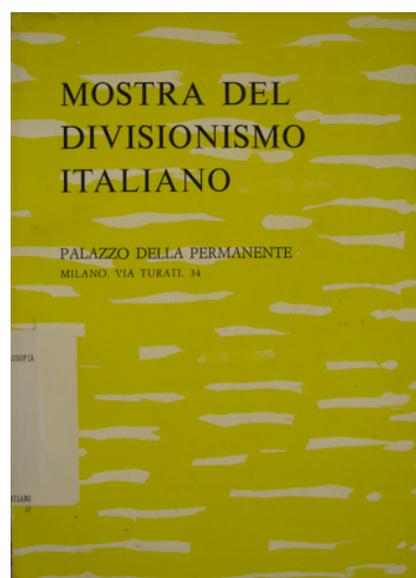
Le ho voluto mandare anche un mio testo d'antico, non vorrei Lei pensasse che io vivo di sogni.

Mi perdoni questa 'tirata', questa forse presuntuosa lettera pittorica. Con stima e con affetto

Francesco Arcangeli

43, Strada Maggiore, Bologna

XVIII.b. Lettera di Francesco Arcangeli alla Brizio del 28 novembre 1961, da Bologna (FBD Milano, UA 20).



XIX. I cataloghi delle mostre della Permanente di Milano: *Mostra del manifesto italiano nel centenario del manifesto litografico* (1965); *Mostra della Scapiigliatura* (1966); *Mostra del Divisionismo italiano* (1970); *Mostra del Liberty italiano* (1972); *Mostra dei Maestri di Brera* (1975); tutti presso FBL Milano.

XX. A. M. BRIZIO, *Un punto di richiamo, Corrente*, discorso pronunciato alla giornata di inaugurazione dell'attività della Fondazione Corrente (22 febbraio 1978); il testo manoscritto si conserva presso FBD Milano, UA 133.

Quando gli amici di Corrente mi proposero di parlare all'inaugurazione della Fondazione, fui molto grata di quella prova di fiducia; e tuttavia ho avuto un momento di perplessità. Perché io? quando ognuno di loro avrebbe potuto parlare di Corrente con ben maggiore conoscenza dei fatti, per partecipazione e testimonianza diretta?

Poi ho capito – m'è parso di capire! – Ed ogni riserva è caduta. Ho interpretato l'invito rivolto ad una persona *esterna* a Corrente – ci tengo a sottolineare *esterna* e non *estranea* perché, se pur con diversi percorsi, ci unisce un passato fin da principio di renitenza e via via di sempre più aperta e consapevole opposizione al fascismo, fino alla resistenza – ho interpretato quest'invito come la volontà di sottolineare l'altra faccia del programma della Fondazione: insieme alla raccolta di una documentazione storica il più completa di Corrente [sic], svolgere ancora un'azione culturale nella società oggi, ben consapevoli di tutte le mutazioni avvenute da allora in noi e fuori di noi, e tuttavia sospinti dallo stesso spirito di allora, che ci impediva un atteggiamento indifferente, neutrale e succube, di fronte a quanto accadeva intorno a noi, e ci spingeva irresistibilmente ad intervenire ed agire.

Sulla bella mostra allestita qui accanto che dà una visione rapida ma di molta evidenza della vicenda di Corrente, sullo sfondo qua e là evocato a brani, di scorcio, del fascismo clamoroso e trionfante – e mistificante! – sorvolo.

Essa sarà illustrata fra poco da Mario De Micheli, che insieme con Raffaele De Grada, Zeno Birolli e Vittorio Fagone, della mostra sono stati i compositori; e nell'allestimento, ma non solo in questo, anche nel reperimento e cernita del materiale, hanno avuto come validissimi collaboratori Bergamaschi e Colombo.

È qui esposta anche la ristampa integrale di *Vita Giovanile* – il foglio uscito ad intervalli bimensili dal 1° gennaio 1938 al 30 settembre dello stesso anno, e di *Corrente di Vita Giovanile*, che ne fu la continuazione senza interruzione e senza mutamento di programma (solo accrescimento), con un semplice ritocco del titolo, dal 15 ottobre 1938 al 31 maggio 1940, quando la rivista fu soppressa alla vigilia della guerra. Questa ristampa è già il primo atto, molto concreto e molto opportuno, di quel programma di documentazione della storia di Corrente, che la Fondazione si propone come suo primo compito. Primo e non primario, vorrei dire, parafrasando e capovolgendo la ben più usata frase inglese: last not least. Da questa ristampa, che dà la possibilità di ripercorrere senza lacune tutto l'arco di pubblicazione della rivista, balza in tutta evidenza, e colpisce, la rapidità di crescita del foglio <...> dai primi agli ultimi numeri.

Ne erano consapevoli gli stessi redattori.

Scriveva, sul numero del 15 dicembre 1939 di Corrente, Ernesto Treccani che della rivista era stato il fondatore e continuava ad esserne il più assiduo e costante collaboratore: “Possiamo dire che Corrente sia cresciuta quotidianamente dallo stesso travaglio delle nostre incertezze, da collaborazione spontanea, con la progressione d'inerzia propria di quanto è veramente necessario”. L'ultima frase denuncia in trasparenza la formazione politecnica dell'autore! Uno scrittore di formazione umanistica non avrebbe mai pensato di usare il concetto di progressione d'inerzia con un concetto di necessità! sarebbe inciampato su quella frase, progressione d'inerzia, che al suo orecchio avrebbe reso un altro suono!

A quella data, Corrente era diventata un punto di richiamo non solo dei giovani, ma di uomini di primo piano nella cultura milanese; e cito per primo Antonio Banfi anche se un suo scritto appare per la prima volta in Corrente solo nel numero del 28 febbraio 1939, perché la sua influenza come forza propulsiva già vi agiva attraverso i suoi allievi, e per primo Luciano Anceschi, che vi collaborava fin da *Vita Giovanile*, e polemizzava coi crociani.

Nello stesso numero in cui Banfi [sic], appaiono per la prima volta anche il nome di Eugenio Montale (due poesie con una nota dell'a. e uno scritto di Carlo Bo su di lui) e di Gianna Manzini con un racconto – oltre ai nomi di Gadda, <...> e degli assidui collaboratori Giansiro Ferrata, Raffaele de Grada, e altri.

Non era dunque Corrente una rivista in prevalenza d'arte figurativa. Il rilievo che in seguito avrebbe assunto questo aspetto, deriva in gran parte dal fatto che, soppressa Corrente, gli amici pittori e scultori rimasti uniti, poterono continuare ad esprimersi attraverso mostre proprie o allestite per loro iniziativa, mentre i letterati si videro soprattutto l'elemento di comunicazione. Ma allora Corrente operava largamente come punto di richiamo anche in campo letterario; poco dopo al numero del 15 giugno 1939 interamente dedicato alla poesia partecipavano largamente i fiorentini.

La diversità di tono del gruppo fiorentino dal gruppo lombardo di Corrente risalta evidente. Se ne è discusso ivi nell'*incontro stampa di ieri*, che inaspettatamente ha assunto un tono e un interesse ben al di là dei soliti incontri finalizzati ad un servizio contingente. E ne son venute fuori da intelligenti domande e risposte ampiamente dialogate le condizioni di chiusura in cui i vari "movimenti", come si dice, operavano ciascuno entro le barriere che di continuo il fascismo frapponeva e le assai più accentuate differenze regionali di tradizioni e di cultura che esistevano allora ben più di oggi [sic].

Ne posso far fede io stessa che ho operato in ambito piemontese, a Torino, e per di più con uno sfasamento cronologico rispetto ai tempi di Corrente dovuto alla mia maggior età. Nella scuola di Lionello Venturi sono nate le prime dissidenze; ma fu dal momento in cui mi venne affidata la redazione de *L'Arte*, che era stata trasferita da Milano a Torino nel 1930, quando Adolfo Venturi aveva associato nella direzione il figlio Lionello, che entrai nel corso di esperienze che avrebbero determinato gli orientamenti decisivi del mio operare. Il nuovo programma esplicito de *L'Arte*, dopo l'assunzione di Lionello Venturi a direttore, di apertura verso l'arte contemporanea, in particolare francese, le polemiche con Ogetti, i contatti con il gruppo dei Sei pittori di Torino e la cerchia di Gobetti mi suscitarono vivissimi interessi verso l'arte d'Oltralpe e mi apersero ben più larghi e liberi orizzonti. Persisteva a Torino un clima di liberalismo ancor tinto di eredità risorgimentali e miti regali: la fedeltà ai Savoia. Ma altri accenti assumeva in Gobetti, che prendeva coscienza delle nuove realtà operaie. Milano era allora la città dond'era mosso il fascismo; e Torino la sopravvanzava [sic] assai come sviluppo industriale con la Fiat, la Snia-Viscosa, audace impresa di Gualino, l'una e l'altra imprese di apertura europea, e i primi moti operai ebbero luogo a Torino. Gobetti in dissidio con l'ala conservatrice era consapevole dei nuovi problemi e ne avvertiva l'importanza e l'urgenza, anche se ben lontano dalle posizioni tanto più consapevoli e incisive di Gramsci. Ma tanto bastava a creare divergenze gravi dall'ala più conservatrice del partito liberale.

A Torino conobbi anche Persico prima che si stabilisse a Milano. E voglio ricordare Antonicelli, caro amico, che partito da un <...> liberalismo, che lo indusse a firmare il manifesto di Croce, e subire arresti e persecuzioni, alla fine di una lunga marcia approdò come indipendente di sinistra al senato serbandosi intatta la sua costituzionale avversione, più che avversione, incapacità alla violenza e inalterabile serenità.

Alla fine del decennio approdavo al libro *Ottocento Novecento*, che sul piano politico mi valse, auspice la recensione di Ogetti, che cominciava: «la sua chiesa è la Francia» – intenzionale accusa lanciata in tempo di autarchia – il deferimento al consiglio di disciplina, il ritiro tessera, e di conseguenza la preclusione a qualsiasi concorso per pubblici impieghi. Ma l'anno 1939 segnava anche il primo incontro con Corrente, sotto forma di una recensione – una delle poche apertamente positive – di Sandro Bini. E poi la resistenza.

L'altra grande esperienza l'ho avuta all'Università di Milano dove mi ero trasferita da Torino nel 1956. E Antonio Banfi era stato uno dei miei "grandi elettori" (Potei purtroppo frequentarlo poco perché l'anno dopo moriva). E all'Università di Milano ho partecipato alla contestazione studentesca del '68. Una partecipazione burrascosa, ma positiva per i nuovi rapporti creati con gli studenti. E positiva anche nelle trasformazioni indotte in me. È facile quasi inevitabile che chi procede molto impegnandosi in un lavoro che dipende essenzialmente, anzi quasi esclusivamente dalla propria volontà e intenti, alla fine si crei un solco, da cui riesce difficile uscir fuori come le ruote del carro dai solchi ch'esse hanno tracciato nel terreno. La contestazione mi ha ridato respiro e ricambio. E ha stabilito un rapporto molto più positivo con gli studenti.

Perciò ritengo della massima importanza il programma di incontri e ricerche comuni che la Fondazione Corrente si propone di svolgere coi giovani. E la mia esperienza universitaria mi rende fiduciosa in proposito.

Vorrei aggiungere che i colloqui svoltisi ieri alla Conferenza stampa, senza essere stati affatto programmati né previsti, svoltisi tutti fra interlocutori se non giovanissimi però tutti assai più giovani di noi, terminati e culminati nell'intervento di Fagone, mi hanno confermato il giudizio positivo sull'indirizzo scelto dalla Fondazione e date molte speranze.

E ora abbandonandovi <...> lasciatemi proclamare che l'attività di Corrente è già cominciata ieri, non ha aspettato domani.

Bibliografia

Testi

- 1887 A. VENTURI, *Per la Storia dell'Arte*, in «Rivista Storica Italiana», IV, 1887, pp. 229-250.
- 1895 B. BERENSON, *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Pictures, Drawings and Photographs of Works of the School of Ferrara-Bologna, 1440-1540; also of Medals of Members of the houses of Este and Bentivoglio* [London, printed for the Burlington Club, 1894], in «Revue critique d'Histoire et de Littérature», XXIX, 1895, 18, pp. 348-352.
- 1896 A. VENTURI, *Il tipo della Vergine*, in «Il Convito», II, 1896, pp. 563-572.
- 1898 F. HERMANIN, *Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma*, in «L'Arte», I, 1898, 1, pp. 1-11.
- A. ROLLINS WILLARD, *History of Modern Italian Art*, London, Longmans Green and Co., 1898.
- 1900 P. TOESCA, *Precetti d'Arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*, Livorno, Stab. Tip. S. Belforte e C., 1900.
- A. VENTURI, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano, Hoepli, 1900.
- 1901 U. OJETTI, *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1901, pp. 734-742.
- 1905 L. BÉNÉDITE, *L'art au XIX^{ième} siècle*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1905.
- 1906 P. LEVI, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1906.
- Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie*, catalogo della mostra, a cura di H. von Tschudi, München, F. Bruckmann, 1906.
- 1907 U. THIEME e F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, Verlag Von E. A. Seemann, 1907-1950.

- L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500*, Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, 1907.
- 1908 U. OJETTI, *Note per un'Esposizione del Ritratto Italiano a Firenze nel 1911*, Firenze, Tipografia Claudiana, 1908.
- 1909 P. TOESCA, *Notizie di Piemonte e di Liguria*, in «L'Arte», XII, 1909, pp. 461-465.
- 1910 L. VENTURI, *Studii su Michelangelo da Caravaggio*, in «L'Arte», XIII, 1910, pp. 190-201 e 268-284.
- 1911 L. BÉNÉDITE, *La peinture au XIX^{ième} siècle d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Paris, Ernest Flammarion, 1911.
- U. OJETTI, *Ritratti d'Artisti Italiani*, Milano, Fratelli Treves, 1911.
- Aosta*, a cura di P. Toesca, Roma, La Libreria dello Stato, 1911.
- 1912 L. POLLAK e A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du comte Gregoire Stroganoff à Rome*, Roma, Impr. de l'Unione editrice, 1912.
- P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.
- Annuario della R. Università di Torino*, 1911-12, Torino, Stamperia Reale, 1912.
- 1913 G. E. RIZZO, *Storia dell'arte greca*, Torino, U.T.E.T., 1913.
- M. ROOSES, *Storia della pittura dal 1400 al 1800*, traduzione italiana con aggiunte a cura di G. Fogolari, Milano, Società Editrice Libreria, 1913.
- L. VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, Hoepli, 1913.
- Annuario della R. Università di Torino*, 1912-13, Torino, Stamperia Reale, 1913.
- 1914 *Annuario della R. Università di Torino*, 1913-14, Torino, Stamperia Reale, 1914.
- 1915 L. BÉNÉDITE, *Storia della pittura del secolo XIX*, traduzione italiana con aggiunte a cura di G. Fogolari, Milano, Società Editrice Libreria, 1915.
- L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, in «Nuova Antologia», CCLX, marzo-aprile 1915, pp. 213-225.
- 1917 M. PITTALUGA, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, in «L'Arte», XX, 1917, 1, pp. 1-18; 2-3, pp. 115-139; 4-5, pp. 240-258; 6, pp. 337-349.

- 1918 M. PITTALUGA, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, in «L'Arte», XXI, 1918, 1, pp. 5-25; 2-3, pp. 66-83; 4-5, pp. 145-189.
- 1920 G. DE CHIRICO, *Augusto Renoir*, in «Il Convegno», I, 1920, 1, pp. 36-46.
- P. DUCATI, *L'arte classica*, Torino, U.T.E.T., 1920.
- Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Regis*, anno accademico 1919-20, Torino, Emporio Scientifico Librario G. Castellotti, 1920.
- 1921 *Annuario della R. Università di Torino*, 1920-1921, Ciriè, Stabilimento Tipografico G. Capella, 1921.
- Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Dott. Giannina Regis e Ada Bovio*, anno accademico 1920-21, Torino, Libreria Editrice G. Castellotti, 1921.
- 1922 J. MEIER-GRAEFE, *Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, München, R. Piper & Co., [1922].
- U. OJETTI, *La XIII Biennale Veneziana. Il re che torna*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1922, p. 3.
- L. VENTURI, *Gli schemi del Wölfflin*, in «L'Esame», 1922, pp. 3-10.
- Annuario della R. Università di Torino*, 1921-22, Ciriè, Stabilimento Tipografico G. Capella, 1922.
- Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte da C. Schiavo*, anno accademico 1921-22, Torino, Tipografia A. Viretto, 1922.
- 1923 A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*, tesi di laurea, relatore Prof. L. Venturi, Università di Torino, 1923.
- B. CROCE, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923.
- R. ESCHOLIER, *Daumier. Peintre et Lithographe*, Paris, H. Floury Éditeur, 1923.
- P. GOBETTI, *Felice Casorati pittore*, Torino, Gobetti, 1923.
- U. OJETTI, *Il pittore Felice Carena*, in «Dedalo», IV, 1923, 3, pp. 659-660.
- L. VENTURI, *Il pittore Felice Casorati*, in «Dedalo», IV, 1923, 1, pp. 238-261.
- L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in «L'Esame», II, 1923, 2, pp. 73-88.

- H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], München, Hugo Bruckmann Verlag, 1923.
- Annuario della R. Università di Torino*, 1922-23, Torino, Tipografia Enrico Schioppo, 1923.
- Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Irma Matthey e Lina Cesati*, anno accademico 1922-23, Torino, Libreria Editrice G. Castellotti, 1923.
- Orari e programmi per le regie scuole medie*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», II, 1923, 50, pp. 4418, 4422-4423.
- 1924 E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs & Graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Ernest Gründ, 1924.
- A. M. BRIZIO, *Defendente Ferrari da Chivasso*, in «L'Arte», XXVII, 1924, 5-6, pp. 211-246.
- H. HILDEBRANDT, *Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1924.
- Annuario della R. Università di Torino*, 1923-24, Torino, Tipografia Enrico Schioppo, 1924.
- Il valore attuale dei Primitivi*, in «L'Araldo del primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura», I, 1924, 2, p. 2.
- Les dessins de Daumier*, par C. Baudelaire, Paris, Crès éd., 1924.
- L'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole medie secondo i programmi vigenti. Guida alla scelta del materiale illustrativo*, a cura di M. Pittaluga, Firenze, F.lli Alinari-I.D.E.A., 1924.
- 1925 A. MICHEL, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*, 3 voll., Paris, Librairie Armand Colin, 1925-1929.
- U. OJETTI, *Almanacco polemico*, in «L'Esame», IV, 1925, 6-7, p. 591.
- U. OJETTI, *Ritratti dipinti da Giovanni Fattori*, in «Dedalo», VI, 1925, 4, pp. 235-268.
- M. SOLDATI, *Alcune note fondamentali per la critica del Fontanesi*, in «L'Esame», IV, 1925, 11-12, pp. 743-753.
- E. SOMARÈ, *Primo omaggio ai grandi pittori italiani dell'Ottocento*, in «L'Esame», IV, 1925, 5.
- Il Caravaggio*, a cura di L. Venturi, in «Biblioteca d'Arte Illustrata», 1925, 23-24.
- Onoranze a Giovanni Fattori nel primo centenario della sua nascita*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Belle Arti, novembre-dicembre 1925), Firenze, Società delle Belle Arti, 1925.

- 1926 A. M. BRIZIO, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, in «L'Arte», XXIX, 1926, 5-6, pp. 213-242.
- A. M. BRIZIO, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», XXIX, 1926, 3 e 4, pp. 103-120 e 158-178.
- E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma-Milano, Società Editrice d'arte illustrata, [1926].
- R. ESCHOLIER, *Delacroix. Peintre, Graveur, Ecrivain*, Paris, H. Floury Éditeur, 1926-1929.
- R. LONGHI [B. GHINER], *Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff. Ovvero: è stato Crapotti*, in «Vita Artistica», 1926, pp. 23-26.
- R. LONGHI [B. GHINER], *Il disfacimento della collezione Stroganoff*, in «Vita Artistica», 1926, pp. 12-13.
- U. OJETTI, *Lettera a Benedetto Croce*, in Idem, *Scrittori che si confessano*, Milano, Fratelli Treves, 1926, pp. V-XVI.
- U. OJETTI, *Lo scultore Adolfo Wildt*, in «Dedalo», VII, 1926-1927, 2, pp. 442-466.
- C. PAVOLINI, *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*, Bologna, Zanichelli, 1926.
- L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926.
- L. VENTURI, *La Collezione Gualino*, Torino-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1926.
- Onoranze a Telemaco Signorini. Mostra delle opere alla R. Galleria dell'Accademia*, catalogo della mostra, Firenze, 1926.
- Prima Mostra del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1926), Milano, Stabilimento di Arti Grafiche E. Gualdoni, [1926].
- 1927 U. BOCCIONI, *Opera completa*, Foligno, Campitelli, 1927.
- A. M. BRIZIO, *Note per una dissertazione critica dello stile di Paolo Veronese*, tesi di perfezionamento, relatore Prof. A. Venturi, Università "La Sapienza" di Roma, 1927.
- P. D'ANCONA e F. WITTEGNS, *Antologia della moderna critica d'arte*, Milano, Casa editrice L. F. Cogliati, 1927.
- H. FOCILLON, *La Peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique – Le Romantisme*, Paris, H. Laurens Éditeur, 1927.
- J. MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 voll., München, R. Piper & Co. Verlag, 1927.

M. SOLDATI, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Torino, Stabilimento Grafico Avezzano, 1927 [nuova ed. Idem, *La Galleria d'Arte Moderna di Torino (1927)*, Torino, Pluriverso, 1993].

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. I: *Il Medioevo*, Torino, U.T.E.T., 1927.

L. VENTURI, *Il gusto e l'arte – I primitivi e i classici*, in «L'Arte», XXX, 1927, 2, pp. 64-79.

Armando Spadini. Duecentocinquantesi tavole, con uno studio di A. Venturi e il catalogo dell'opera a cura di E. Cecchi, Milano, A. Mondadori, 1927.

1928 A. M. BRIZIO, *Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emanuele Filiberto, Duca di Savoia*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 1928, 2, pp. 317-326.

A. M. BRIZIO, *La prima mostra della collezione Gualino*, in «L'Arte», XXXI, 1928, 3, pp. 129-141.

A. M. BRIZIO, *Manoscritti del Conte Baudi di Vesme riguardanti l'arte in Piemonte nella seconda metà del secolo XVI. L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo Regno*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XI, 1928, 2, pp. 93-316.

A. M. BRIZIO, *Per il quarto centenario della nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese. Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese, II*, in «L'Arte», XXXI, 1928, 1, pp. 1-10.

U. FLERES, *Ettore Ximenes. Sua vita e sue opere*, con prefazione di A. Venturi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1928.

H. FOCILLON, *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles. Du Réalisme à nos Jours*, Paris, H. Laurens Éditeur, 1928.

R. ROEDEL, *La Collezione Gualino*, in «La Fiera Letteraria», IV, 13 maggio 1928, p. 4.

M. SOLDATI, *Pittura italiana d'oggi*, in «La Libra», I, 1928, 1, p. 1.

E. SOMARÈ, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, 1928.

L. VENTURI, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1928.

L. VENTURI, *Alcuni acquisti della collezione Gualino*, in «L'Arte», XXXI, 1928, 2, pp. 69-79.

Catalogo della vendita all'asta della raccolta Enrico Checcucci di Firenze, Milano, Galleria Pesaro, 1928.

Emanuele Filiberto, a cura del Comitato, Torino, S. Lattes & C., 1928.

- I macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, con prefazione di U. Ojetti, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1928.
- Le esposizioni ed i festeggiamenti di Torino nel 1928*, Parco del Valentino, aprile-ottobre 1928, Torino, 1928.
- Torino romana rievocata dal Prof. Bendinelli*, in «La Stampa», 10 giugno 1928, p. 5.
- XVI^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo*, Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1928.
- 1929 A. M. BRIZIO, recensione a H. FOCILLON, *La Peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique – Le Romantisme* e Idem, *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles. Du Réalisme à nos Jours* [Paris, H. Laurens Éditeur, 1927-1928], in «L'Arte», XXXII, 1929, 5-6, pp. 280-281.
- U. OJETTI, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929.
- U. OJETTI, *Lettera a Lionello Venturi*, in «Pègaso», I, 1929, 12, pp. 728-732.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, parte IV, Milano, Hoepli, 1929.
- L. VENTURI, *Manet*, in «L'Arte», XXXII, 1929, 4, pp. 145-164.
- L. VENTURI, *Pretesti di critica*, Milano, Hoepli, 1929.
- Catalogo della vendita all'asta di opere di pittori dell'Ottocento appartenenti alla raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, Milano, Galleria Pesaro, 1929.
- Esposizione e vendita delle opere provenienti dalla raccolta del defunto scultore Prof. Rinaldo Carnielo*, Milano, Galleria Geri, 1929.
- Il "Quadro storico". Nostro Referendum*, in «Le Arti Plastiche», VI, 1929, 20, p. s.n.
- Nostro referendum sul "Quadro storico"*, in «Le Arti Plastiche», VI, 1929, 19, p. s.n.
- Pittori italiani dell'Ottocento nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, con prefazione di E. Cecchi, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929.
- Seconda Mostra del Novecento italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo – 30 aprile 1929), Milano, E. Gualdoni, [1929].
- 6 pittori di Torino*, 25 tavole e nota di P. M. Bardi, Milano, Edizione "Belvedere", 1929.
- 1930 G. C. ARGAN, *Andrea Palladio e la critica neo-classica*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 327-346.
- G. C. ARGAN, *Il pensiero critico di Antonio da Sant'Elia*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 5, pp. 491-498.

- M. BERTELLO PANCERA, *Note sull'arte di Henry Matisse*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 5, pp. 477-489.
- A. M. BRIZIO, recensione a V. SANTOLI, *Wackenroder e il misticismo estetico* [«Quaderni critici», Rieti, Bibliotheca editrice, 1929], in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, p. 214.
- A. M. BRIZIO, recensione a M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna* [Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930], in «L'Arte», XXXIII, 1930, 3, p. 317.
- A. M. BRIZIO, recensione a A. SOFFICI, *Periplo dell'arte* [Firenze, Ed. Vallecchi, 1928], in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 214-215.
- G. CHESSA, *Per Amedeo Modigliani*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 30-40.
- V. COSTANTINI, *Nostro Referendum sul "Quadro storico". Conclusione*, in «Le Arti Plastiche», VII, 1930, 3, p. s.n.
- P. D'ANCONA, *Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 3, pp. 257-264.
- F. MENZIO, *La pagina dell'artista*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 206-209.
- U. OJETTI, *Amedeo Modigliani*, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 1930, p. 3.
- U. OJETTI, *Risposta a Lionello Venturi*, in «Pègaso», II, 1930, 2, p. 225.
- U. OJETTI, *Seconda risposta a Lionello Venturi*, in «Pègaso», II, 1930, 5, p. 610.
- G. PAULI, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1930.
- E. PERSICO [CASA BELLA], *Sant'Elia oggi*, in «La Casa Bella», III, 1930, 6, pp. 9-11.
- M. PITTALUGA, *Gli storici dell'arte*, in «La Nuova Italia», I, 1930-IX, 10 e 11, pp. 412-423 e 452-463.
- M. PITTALUGA, *La critica e i valori romantici di Masaccio*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 139-164.
- L. ROMANO, *La scuola di Casorati*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 379-383.
- M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, Roma, Paolo Cremonese Editore, 1930-VIII.
- L. VENTURI, *Arturo Martini*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 6, pp. 556-577.
- L. VENTURI, *Contributi a Carlo Crivelli, a Vittore Carpaccio*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 384-395.
- L. VENTURI, *Contributi a Masolino, a Lorenzo Salimbeni e a Jacopo Bellini*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 165-189.
- L. VENTURI, *Contributi a Melozzo da Forlì, a Colantonio, a Paolo Veronese*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 3, pp. 289-299.

- L. VENTURI, *Divagazioni sulle mostre di Venezia e di Monza, con la risposta ad Ojetti*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 4, pp. 396-405.
- L. VENTURI, *Paolo Uccello*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 52-87.
- L. VENTURI, *Risposta a Ugo Ojetti*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, pp. 93-97.
- L. VENTURI, *Sintomi. Risposta a Ugo Ojetti*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 2, pp. 210-213.
- Ai lettori*, in «L'Arte», XXXIII, 1930, 1, p. 2.
- Articoli e lettere in risposta al nostro "Referendum" sul "Quadro storico"*, in «Le Arti Plastiche», VII, 1930, 1, p. s.n.
- Il "Quadro storico". Ultime risposte*, in «Le Arti Plastiche», VII, 1930, 2, p. s.n.
- Mostra dell'Ottocento nel centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, [1930].
- 1931 M. BERTELLO PANCERA, *Per la critica di Corot*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 5, pp. 398-413.
- A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Pitture italiane in America* [Milano, Hoepli, 1931], in «L'Arte», XXXIV, 1931, 1, pp. 83-84.
- F. DE PISIS, *La pagina dell'artista. Confessioni*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 3, pp. 232-243.
- M. L. GENGARO, *Della polemica Rio-Rumohr sul valore dell'arte cristiana*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 4, pp. 351-354.
- G. L. LUZZATTO, *Oskar Kokoschka*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 2, pp. 145-160.
- G. SEVERINI, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 5, pp. 415-436 e 6, pp. 486-505.
- W. SUIDA, recensione a L. VENTURI, *Pitture italiane in America* [Milano, Hoepli, 1931], in «Belvedere», X, 1931, pp. 190-193.
- U. THIEME e F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XXV, Leipzig, Verlag Von E. A. Seemann, 1931.
- L. VENTURI, *Delacroix*, in «L'Arte», XXXIV, 1931, 1, pp. 49-81.
- L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, Milano, Hoepli, 1931.
- E. WALDMANN, *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1931.
- Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo, Roma, E. Pinci, 1931-IX.
- 1932 G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 3, pp. 183-199.

- A. BALDINI, *Amici allo spiedo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1932.
- B. BERENSON, *Alcuni disegni che si ricollegano alla Trinità del Pesellino*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 5, pp. 357-377.
- B. BERENSON, *Due o tre disegni di Benozzo*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 2, pp. 91-103.
- B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon Press, 1932.
- A. M. BRIZIO, *Il Greco a Venezia*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 1, pp. 51-69.
- C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1932.
- A. GALVANO, *Armando Spadini e il gusto degli impressionisti*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 4, pp. 318-331.
- W. GEORGE, *Collection Oskar Reinhart*, Paris, Formes, 1932.
- G. L. LUZZATTO, *Julius Meier-Graefe*, in «L'Arte», XXXV, 1932, 6, pp. 439-451.
- C. ZERVOS, *Pablo Picasso*, vol. I: *Oeuvres de 1895 à 1906*, Paris, Cahiers d'art, 1932.
- Amedeo Modigliani*, a cura di G. Scheiwiller, Milano, Hoepli, 1932.
- Exposition Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Georges Petit, 16 giugno – 30 luglio 1932).
- L'arte italiana. Testo atlante*, vol. III, a cura di P. D'Ancona, I. Cattaneo e F. Wittgens, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1932-X.
- Picasso*, catalogo della mostra (Zürich, Kunsthhaus, 11 settembre – 30 ottobre 1932).
- 1933 G. C. ARGAN, *Punti di partenza della nuova architettura*, in «Casabella», VI, 1933-XI, 4, pp. 2-3.
- B. BERENSON, *Nova Ghirlandajana*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 3, pp. 165-184.
- A. M. BRIZIO, *Affreschi trecenteschi nella Cappella del Castello di Montiglio*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VII, 1933, 1-2, pp. 20-29.
- A. M. BRIZIO, *L'Abbazia di Muleggio ed altri resti d'architettura romanica in Vercelli*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XXXII, 1933, 3-4.
- A. M. BRIZIO, recensione a G. C. ARGAN, *Punti di partenza della nuova architettura* [«Casabella», VI, 1933-XI, 4, pp. 2-3], in «L'Arte», XXXVI, 1933, 4, pp. 327-328.
- A. M. BRIZIO, recensione a P. D'ANCONA, I. CATTANEO e F. WITGENS, *L'arte italiana. Testo atlante*, vol. III [Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1932], in «L'Arte», XXXVI, 1933, 1, p. 61.

- A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Per la nuova architettura* [«Casa Bella», VI, 1933-XI, 1, pp. 2-3], in «L'Arte», XXXVI, 1933, 3, p. 249.
- M. L. GENGARO, *Nove capitoli delle arti figurative*, prefazione di A. Banfi, Firenze, La Nuova Italia, 1933.
- W. GEORGE, *Arturo Tosi. Peintre classique et peintre rustique*, Paris, Éditions des chroniques du jour – Milano, Hoepli, 1933.
- G. L. LUZZATTO, *Gli artisti moderni in Germania*, in «Casabella», VI, 1933-XI, 1, pp. 31-33.
- G. L. LUZZATTO, *Gli scritti d'arte di Max Liebermann*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 4, pp. 284-295.
- E. PERSICO, *Duecentonovantasei artisti alla IV Mostra Sindacale Lombarda*, in «Casabella», VI, 1933, 3, pp. 22-24.
- L. VENTURI, *Ancora del colore e della sua storia*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 6, pp. 490-492.
- L. VENTURI, *Italian Paintings in America*, 3 voll., New York, E. Weyhe – Milano, Hoepli, 1933.
- L. VENTURI, *Per la nuova architettura*, in «Casa Bella», VI, 1933-XI, 1, pp. 2-3.
- L. VENTURI, *Picasso*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 2, pp. 120-140.
- L. VENTURI, *Renoir*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 6, pp. 458-489.
- L. VENTURI, *Sul «colore» nella storia della critica*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 3, pp. 228-233.
- L. VENTURI, *Utrillo*, in «L'Arte», XXXVI, 1933, 4, pp. 296-313.
- Annuario della R. Università di Torino, 1932-1933*, Torino, Stab. Tip. Villarboito F. & figli, 1933.
- 1934 A. M. BRIZIO, *Aggiunte e rettifiche agli elenchi delle pitture piemontesi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VIII, 1934, 3-4, pp. 1-7.
- A. M. BRIZIO, *Bistolfi Leonardo*, ad vocem, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. II, Torino, U.T.E.T., 1934-XII, pp. 365-366.
- A. M. BRIZIO, *Corot Giovanni Battista*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. III, Torino, U.T.E.T., 1934-XII, pp. 685-688.
- A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. III, Torino, U.T.E.T., 1934-XII, pp. 849-850.
- A. M. BRIZIO, recensione a G. CASTELFRANCO, *La pittura moderna* [Firenze, Luigi Gonnelli & F. Editori, 1934], in «L'Arte», XXXVII, 1934, 4, pp. 359-360.

- A. M. BRIZIO, recensione a V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea* [Milano, Hoepli, 1934], in «L'Arte», XXXVII, 1934, 4, pp. 358-359.
- A. M. BRIZIO, recensione a M. L. GENGARO, *Nove capitoli delle arti figurative* [Firenze, La Nuova Italia, 1933], in «L'Arte», XXXVII, 1934, 3, p. 266.
- A. M. BRIZIO, recensione a W. GEORGE, *Arturo Tosi. Peintre classique et peintre rustique* [Paris, Éditions des chroniques du jour – Milano, Hoepli, 1933], in «L'Arte», XXXVII, 1934, 6, p. 514.
- A. M. BRIZIO, recensione a L. VENTURI, *Italian Paintings in America* [New York, E. Weyhe – Milano, Hoepli, 1933], in «L'Arte», XXXVII, 1934, 1, pp. 78-79.
- G. CASTELFRANCO, *La pittura moderna*, Firenze, Luigi Gonnelli & F.¹ Editori, 1934.
- V. COSTANTINI, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934-XII.
- B. CROCE, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, Laterza, 1934.
- G. PRICE-JONES, *Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 5, pp. 365-380.
- L. VENTURI, *Croce e le arti figurative*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 3, pp. 258-264.
- L. VENTURI, *Daumier*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 5, pp. 384-413.
- L. VENTURI, *Gauguin*, in «L'Arte», XXXVII, 1934, 2, pp. 136-166.
- Daumier. Peintures aquarelles dessins*, préface de M. Anatole de Monzie, introduction de M. Claude Roger-Marx (Paris, Musée de l'Orangerie, 1934), Paris, Édition des Musées Nationaux, 1934.
- XIX^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Carlo Ferrari, 1934-XII.
- 1935 B. BERENSON, *Andrea di Michelangiolo e Antonio Mini*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 4, pp. 243-283.
- A. M. BRIZIO, *Fattori Giovanni*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. IV, Torino, U.T.E.T., 1935-XIII, pp. 938-940.
- A. M. BRIZIO, *Fontanesi Antonio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. V, Torino, U.T.E.T., 1935-XIII, pp. 109-112.
- A. M. BRIZIO, recensione a S. BOTTARI, *La critica figurativa e l'estetica moderna* [Bari, Laterza, 1935], in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 3, p. 227.
- A. M. BRIZIO, recensione a A. L. PACCHIONI, *Il problema del funzionalismo* [«Casabella», dicembre 1934, pp. 2-3], in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 2, p. 160.
- M. L. GENGARO, *Orientamento della critica d'arte nel secolo ventesimo*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 2, pp. 97-117.

- G. PRICE-JONES, *Roger Fry e la critica inglese contemporanea*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935-XIV, 6, pp. 480-490.
- R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Aus der Sammlung Oskar Reinhart*, [Hannover], Kunstverein Hannover E. V., 1935.
- L. VENTURI, *Cézanne*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935-XIII, 4 e 5, pp. 298-324 e 383-415.
- L. VENTURI, *L'impressionismo*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935, 2, pp. 118-149.
- Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Vercelli*, a cura di A. M. Brizio, Roma, La Libreria dello Stato, 1935.
- 1936 U. BERNASCONI, *Arturo Tosi*, Milano, Hoepli, 1936-XV.
- A. M. BRIZIO, *Impressionismo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VI, Torino, U.T.E.T., 1936-XIV, p. 111.
- A. M. BRIZIO, *Mancini Antonio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VII, Torino, U.T.E.T., 1936-XV, pp. 169-172.
- A. M. BRIZIO, *Modigliani Amedeo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. VII, Torino, U.T.E.T., 1936-XV, pp. 833-834.
- E. CARLI, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, Pisa, Tipografia Editrice U. Giardini, 1936-XV.
- B. CROCE, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.
- P. FIERENS, *Marino Marini*, Paris, Éditions des chroniques du jour – Milano, Hoepli, 1936.
- E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medioevale italiana. L'età paleocristiana e l'alto medioevo. L'arte romanica – Il gotico e il Trecento*, Torino, U.T.E.T., 1936-XIV.
- G. L. LUZZATTO, *Vincent Van Gogh*, Modena, Guanda Editore, 1936.
- G. MARCHIORI, *Luigi Bartolini*, Milano, Hoepli, 1936-XV.
- G. SCHEIWILLER, *Honoré Daumier*, Milano, Hoepli, 1936-XIV.
- A. VENTURI, *Andrea del Castagno, il Pinturicchio, Gaudenzio Ferrari – Tre quadri inediti*, in «L'Arte», XXXIX, 1936-XIV, 2, pp. 123-131.
- A. VENTURI, *Leonardiana*, in «L'Arte», XXXIX, 1936-XIV, 4, pp. 243-265.
- A. VENTURI, *Per Raffaello*, in «L'Arte», XXXIX, 1936-XIV, 4, pp. 266-267.
- L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, Paul Rosenberg, 1936.

- L. VENTURI, *History of Art Criticism*, New York, E. P. Dutton & Company, 1936 [trad. franc. Idem, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1938; trad. it. Idem, *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano, Edizioni U, 1945].
- L. VITALI, *Vincent Van Gogh*, Milano, Hoepli, 1936-XIV.
- Edoardo Persico. Testimonianze e memorie*, edizione fuori commercio a cura del Comitato per le onoranze a Persico, Milano, Officina d'arte grafica A. Lucini e C., 1936.
- 1937 A. DEZARROIS, *Adieu à nos lecteurs*, in «La Revue de l'Art», XLI, 1937, 378, pp. II-IV.
- R. LONGHI, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1937.
- A. MARAINI, *L'arte moderna tedesca*, in «Il Popolo d'Italia», 11 agosto 1937, p. 3.
- A. VENTURI, *I due sportelli del trittico di Vitale delle Madonne, già in Sant'Apollonia a Bologna*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 3, pp. 200-209.
- A. VENTURI, *Per il Correggio*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 4, pp. 318-319.
- A. VENTURI, *Per il Tiepolo*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 4, pp. 324-325.
- A. VENTURI, *Per il Tintoretto*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 4, pp. 322-323.
- A. VENTURI, *Per Jacopo Tintoretto*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 3, pp. 216-221.
- A. VENTURI, *Per Paolo Veronese*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 3, pp. 210-215.
- A. VENTURI, *Primo ritratto del Correggio*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 2, p. 133.
- A. VENTURI, *Tre ritratti inediti di Tiziano*, in «L'Arte», XL, 1937-XV, 1, pp. 55-59.
- L. VITALI, *Le grandi collezioni. I. La raccolta Oskar Reinhart a Winterthur*, in «Emporium», XLIII, 1937-XV, 2, pp. 59-74.
- L. VITALI, *Marino Marini*, Milano, Hoepli, 1937-XV.
- 1938 G. BOTTAI, *Direttive del Ministro dell'Educazione Nazionale*, in «Le Arti», I, 1938-XVII, 1, p. 3.
- G. GIOVANNONI, *L'architettura del Cinquecento*, in «Palladio», II, 1938, 3, pp. 107-114.
- G. MARCHIORI, *Venezia. La collezione Cardazzo*, in «Emporium», XLIV, 1938-XVI, 1, pp. 47-48.
- M. ROSSO, *L'impressionismo plastico*, in «Emporium», XLIV, 1938-XVI, 4, pp. 193-198.
- A. VENTURI, *Alla redattrice Prof. Anna Maria Brizio*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 3, p. s.n.

- A. VENTURI, *Altro gruppo di pitture inedite*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 2, pp. 181-195.
- A. VENTURI, *Di altre pitture inedite*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 3, pp. 303-307.
- A. VENTURI, *Gruppo di cose inedite*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 1, pp. 44-78.
- A. VENTURI, *Sconosciuto ritratto di Michelangelo*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 4, pp. 368-369.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, parte I, Milano, Hoepli, 1938-XVI.
- A. VENTURI, *Sul metodo della storia dell'architettura*, in «L'Arte», XLI, 1938-XVI, 4, pp. 370-375.
- L. VITALI, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in «Emporium», XLIV, 1938-XVI, 5, pp. 243-254.
- The death of a contemporary*, Editorial, in «The Burlington Magazine», LXXII, marzo 1938, p. 103.
- XXI^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Carlo Ferrari, 1938-XVI.
- 1939 G. C. ARGAN, *Appunti su Carrà*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 283-287.
- A. BECCARIA, *Giorgio Morandi*, Milano, Hoepli, 1939-XVII.
- S. BINI, *Storia dell'arte moderna. Ottocento Novecento di Anna Maria Brizio*, in «Corrente», II, 30 aprile 1939-XVII, 8, p. s.n.
- C. BRANDI, *Cammino di Morandi*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 245-255.
- C. BRANDI, *Su alcuni giovani: Afro, Mafai, Manzù, Mirco*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 287-293.
- A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1939-XVII.
- E. CARLI, *Ottocento e Novecento*, in «Meridiano di Roma», 16 aprile 1939-XVII, p. III.
- E. DELLA PURA, *Ritratti di Marini*, in «Le Arti», I, 1939-XVII, 3, pp. 295-296.
- A. FRANCINI, *Ottocento e Novecento*, in «Tribuna», 5 agosto 1939.
- R. GIOLLI, *Disincagliare la storia dell'architettura*, in «Casabella», XI, 1939-XVII, 135, pp. 2-3 e XVIII.
- G. MARCHIORI, *Scipione*, Milano, Hoepli, 1939-XVII.
- U. OJETTI, *Critica, cronaca e storia*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 1939, p. 3.
- A. PAVOLINI e G. PONTI, *Le arti in Italia*, Milano-Roma, Edizioni Domus, 1939-XVII.

- C. L. RAGGHIANI [R.], *La Galleria dell' "Arcobaleno" a Venezia*, in «La critica d'arte», IV, 1939-XVII, 1, pp. VII-XI.
- C. L. RAGGHIANI, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana – Roma 1939*, in «La critica d'arte», IV, 1939-XVII, 1, pp. 1-8.
- G. SINIBALDI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1939], in «Emporium», XLV, 1939-XVII, 5, pp. 341-342.
- A. VENTURI, *La Madonna del Gatto*, in «L'Arte», XLII, 1939-XVII, 4, pp. 215-221.
- A. VENTURI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1939], in «L'Arte», XLII, 1939-XVII, 1, pp. 56-58.
- A. VENTURI, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, conferenza tenuta al Lyceum Romano il 24 novembre 1938, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939-XVII.
- L. VENTURI, *Camille Pissarro*, Paris, Paul Rosenberg, 1939.
- L. VENTURI, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939.
- G. VERONESI, *800 e 900*, in «Campo di Marte», II, 1939-XVII, 4-5-6, p. 2.
- Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo (Milano, Palazzo dell'arte, maggio-ottobre 1939-XVII), Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini, 1939.
- III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Milano-Roma, Editoriale Domus, 1939-XVII.
- 1940 A. M. BRIZIO, *Motivi critici delleaniani*, in «L'Illustrazione biellese», X, 1940, 4-6, pp. 28-32.
- V. COSTANTINI, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano, Hoepli, 1940-XVIII.
- M. L. GENGARO [e P. D'ANCONA], *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, U.T.E.T., 1940.
- G. GIOVANNONI, *Gli studi di storia dell'architettura medievale e moderna*, in *Un secolo di progresso scientifico italiano, 1839-1939*, vol. VII, Roma, Società Italiana per il progresso delle scienze, 1940-XVIII, pp. 299-320.
- R. PALLUCCHINI, *Affreschi padovani di Massimo Campigli*, in «Le Arti», II, 1940-XVIII, 5-6, pp. 346-350.
- C. L. RAGGHIANI, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana – Roma 1939*, in «La critica d'arte», V, 1940-XVIII, 1, pp. 102-117.
- E. SOMARÈ, *Introduzione alla pittura di Lorenzo Delleani*, in «L'Illustrazione biellese», X, 1940, 4-6, pp. 24-26.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, parte III, Milano, Hoepli, 1940-XVIII.

R. VIGHI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1939], in «Palladio», IV, 1940-XVIII-XIX, pp. 251-252.

F. WITTGENS e M. GENARO, *Testo atlante di Storia dell'arte ad uso dei licei*, vol. III, Firenze, Collezione Scolastica Marzocco, 1940.

Arte italiana contemporanea, a cura di V. E. Barbaroux e G. Giani, prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., [1940].

Collezioni e oggetti d'arte di proprietà privata. Segnalazioni illustrate per i raccoglitori e gli studiosi, in «L'Arte», XLIII, 1940-XVIII, 1, p. s.n.

Sammlung Oskar Reinhart. Winterthur, catalogo della mostra, Bern, Buchdruckerei Böhler & Co., [1940].

105 opere di Antonio Mancini, catalogo della mostra, Torino, Società Editrice Torinese, 1940-XVIII.

1941 G. C. ARGAN, recensione a *Arte italiana contemporanea*, a cura di V. E. Barbaroux e G. Giani, prefazione di M. Bontempelli [Milano, Grafico S.A., 1940], in «Le Arti», III, 1941-XIX, 3, p. 210.

A. BERTINI, *La Mostra di Pio Semeghini a Torino*, in «Le Arti», III, 1941-XIX, 5, pp. 376-377.

C. BRANDI, *Una Mostra di Manzù*, in «Le Arti», III, 1941-XIX, 3, pp. 202-204.

G. HAYDN HUNTLEY, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1939], in «The Art Bulletin», XXIII, 1941, 1, pp. 94-95.

U. NEBBIA, *La Pittura del Novecento*, Milano, Società Editrice Libreria, 1941.

A. TROMBADORI, *La raccolta Cardazzo*, in «Primato», II, 1941-XIX, 9, pp. 18-20.

L. VENTURI, *Peintres modernes. Goya – Constable – David – Ingres – Delacroix – Corot – Daumier – Courbet*, Paris, Albin Michel, 1941 [ed. it. Idem, *Pittori moderni*, Firenze, Edizioni U, 1946].

Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Palazzo Duca d'Aosta, 10-31 agosto 1941), Cooperativa Anonima Poligrafica Cortina, [1941].

Mostra personale del pittore Romano Gazzera, catalogo della mostra, Milano, Galleria Ferruccio Asta & Co., 15-30 novembre 1941-XX.

Pio Semeghini, catalogo della mostra, Torino, Società amici dell'arte – Centro d'azione per le arti, 19 aprile – 4 maggio 1941-XIX.

Scipione. Mostra postuma a cura del Centro di azione per le arti Regia Pinacoteca di Brera, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 8-23 marzo 1941-XIX).

- XLIII Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo, Venezia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria di Roma, 3-15 aprile 1941), Roma, Istituto Grafico Tiberino, [1941].
- 1942 C. BRANDI, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942-XX.
- A. M. BRIZIO, *L'Annunciazione affrescata nel Santuario della SS. Annunziata a Chieri*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XLIV, 1942, pp. 1-4.
- A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942.
- M. MARANGONI, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano, Garzanti, 1942.
- G. E. MOTTINI, *Storia dell'arte italiana*, nuova edizione ampliata, Milano, A. Mondadori, 1942-XX.
- G. SCHEIWILLER, *Arturo Tosi*, Milano, Garzanti, 1942.
- Longanesi e Maccari*, catalogo della mostra, Torino, Centro d'azione per le arti, 2-10 febbraio 1942-XX.
- Manzù*, catalogo della mostra, Torino, Centro d'azione per le arti, 8-24 maggio 1942-XX.
- Mostra di Carrà*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 maggio – 29 giugno 1942), Milano, Centro di azione per le arti R. Pinacoteca di Brera, 1942-XX.
- 1943 S. BOTTARI, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Milano-Messina, Principato, 1943-XXI.
- IV Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1943-XXI.
- 1944 A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1944.
- 1945 L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Firenze, Edizioni U, 1945.
- 1946 M. SALMI, *L'arte italiana*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1946.
- Anna Maria Brizio*, ad vocem, in S. SAMEK LODOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Roma, Tosi, 1946, p. 71.
- 1947 G. RIVANI e I. CATTANEO, *Cenni di storia dell'arte e degli stili ad uso degli Istituti magistrali*, parte II, Firenze, Marzocco, 1947.
- 1948 A. M. BRIZIO, *La pittura moderna. Una rappresentazione dell'instabile ed agitato mondo in cui viviamo*, quotidiano non identificato, 1948.

- C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Edizioni U, 1948.
- L. VENTURI, *Pittura contemporanea*, Milano, Hoepli, [1948].
- Albert Skira. Vingt ans d'activité*, Genève-Paris, Albert Skira, 1948.
- 1949 A. M. BRIZIO, *Moore e Manzù*, in «Emporium», LV, 1949, 5, pp. 211-215.
- R. LONGHI, *Prefazione con un ragguaglio su l'Impressionismo e il gusto degli italiani*, in J. REWALD, *Storia dell'Impressionismo*, traduzione a cura di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1949, pp. VII-XXIX.
- R. SALVINI, *Guida all'arte moderna*, Firenze, L'Arco, 1949.
- Dipinti di Picasso in una mostra alla Galleria del Milione nel febbraio 1949*, Milano, Edizioni del Milione, 1949.
- Histoire de la Peinture Moderne*, 3 voll., Genève, Albert Skira, 1949-50.
- 1950 F. ARCANGELI, *Ensor, pittore perplesso*, in «Paragone», I, 1950, 9, pp. 20-34.
- A. M. BRIZIO, *Critica d'arte*, in «La Stampa», 21 aprile 1950, p. 3.
- A. M. BRIZIO, *Ruskin*, in «La Nuova Stampa», 20 gennaio 1950, p. 3.
- V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Torino, U.T.E.T., 1950.
- R. LONGHI, *Omaggio a Pietro Toesca*, in «Proporzioni», III, 1950, pp. V-XV.
- R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1950, 1, pp. 5-19.
- R. LONGHI (R.L.), recensione a T. NATANSON, *Peints à leur tour* [Paris, Albin Michel, 1949], in «Paragone», I, 1950, 1, pp. 61-63.
- G. RAIMONDI, *Inizio di De Pisis*, in «Paragone», I, 1950, 7, pp. 29-33.
- L. VENTURI, *Da Manet a Lautrec*, Firenze, Del Turco Editore, 1950.
- L. VENTURI, *Gli studi di storia dell'arte medioevale e moderna*, 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 e R. Mattioli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950, pp. 175-189.
- Il nostro indovinello a premio*, in «Paragone», I, 1950, 1, p. 64 e TAV. 24.
- L'indovinello risolto*, in «Paragone», I, 1950, 3, p. 64.
- XXV Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1950.
- 1951 F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, in «Paragone», II, 1951, 19, pp. 27-46.

- V. COSTANTINI, *Architettura scultura pittura contemporanea europea in un secolo di materialismo*, Milano, Ceschina, 1951.
- G. RAIMONDI, *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, in «Paragone», II, 1951, 19, pp. 18-27.
- E. SOMARÉ, *La raccolta Giacomo Jucker*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1951.
- P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. II: *Il Trecento*, Torino, U.T.E.T., 1951.
- La Moda in cinque secoli di pittura*, catalogo della mostra, Torino, Ente Italiano della Moda, 1951.
- Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951.
- Nona Triennale di Milano*, catalogo, Milano, S.A.M.E., 1951.
- Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Winterthur, Buchdruckerei W. Ag., 1951.
- 1952 F. ARCANGELI, *Mostre a Parigi. Monet*, in «Paragone», III, 1952, 31, pp. 54-61.
- A. BANTI (A. B.), recensione a T. NATANSON, *Le Bonnard que je propose* [Genève, 1951], in «Paragone», III, 1952, 25, pp. 53-54.
- B. BERENSON, *L'arco di Costantino o Della decadenza della forma*, Milano-Firenze, Electa, [1952].
- R. LONGHI, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1952, pp. 33-36.
- R. LONGHI, *Ricordo di Enrico Reycend*, in «Paragone», III, 1952, 27, pp. 43-55.
- M. MILA, *Casorati a Torino*, in «La Biennale di Venezia», luglio 1952, 9, pp. 20-22.
- M. PITTALUGA, *Arte italiana*, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1952.
- P. F. SCHMIDT, *Geschichte der modernen Malerei*, Zürich, Fretz & Wasmuth Verlag AG., 1952.
- L. VENTURI, *Otto pittori italiani*, Roma, De Luca Editore, 1952.
- Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A. M. Brizio, Torino, U.T.E.T., 1952.
- 1953 F. ARCANGELI, *Picasso, 'voce recitante'*, in «Paragone», IV, 1953, 47, pp. 45-77.
- A. M. BRIZIO, *Il percorso dell'arte di Lorenzo Lotto*, in «Arte veneta», VII, 1953, pp. 7-24.

- L. FOSCOLO BENEDETTO, *Ai tempi del metodo storico*, in *Uomini e tempi. Pagine varie di critica e storia*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1953, pp. 21-38.
- E. TEA, *Preistoria, civiltà extraeuropee*, Torino, U.T.E.T., 1953.
- L. VENTURI, *Collezioni moderne*, in «La Nuova Stampa», 10 giugno 1953, p. 3.
- I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 1953), a cura di R. Cipriani e G. Testori, Milano, A. Pizzi, 1953.
- Mostra di Pablo Picasso*, catalogo ufficiale, a cura di L. Venturi, Roma, De Luca, 1953.
- Pablo Picasso*, catalogo della mostra, a cura di F. Russoli, Milano, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, 1953.
- 1954 F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», V, 1954, 59, pp. 29-43.
- G. C. ARGAN, *L'arte contemporanea a Brescia*, in «Il Giornale di Brescia», 16 maggio 1954, p. III.
- B. BERENSON, *The Arch of Constantine, or, The Decline of Form*, New York-London, Chapman & Hall, 1954.
- A. M. BRIZIO, *Delle acque*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura del Comitato per le onoranze a Leonardo da Vinci nel V centenario della nascita, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1954, pp. 277-289.
- P. D'ANCONA, F. WITTGENS e M. L. GENARO, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Firenze, Marzocco, 1954.
- R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'arte per i licei classici*, vol. III, Firenze, La «Nuova Italia» Editrice, 1954.
- L. VENTURI, *Soldati*, Milano, Galleria Bergamini, 1954.
- XXVII Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Lombroso Editore, 1954.
- 1955 V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Torino, U.T.E.T., 1955.
- L. LANDINI, *La mostra di Jacques Villon alla 'Galerie Carré'*, in «Paragone», VI, 1955, 67, pp. 58-62.
- C. LONZI e M. VOLPI, *Ben Shahn*, in «Paragone», VI, 1955, 69, pp. 38-61.
- A Ferdinando Neri nel 1° anniversario della morte*, Torino, Arti Grafiche Varetto, 1955.
- 1956 L. LANDINI, *La mostra di De Staël a Parigi*, in «Paragone», VII, 1956, 79, pp. 70-78.
- E. LAVAGNINO, *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, Torino, U.T.E.T., 1956.

- M. VALSECCHI, *L'Europa di casa a Brescia*, in «Tempo», 23 febbraio 1956, 8.
- L. VENTURI, *Chagall*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1956.
- L. VENTURI, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956.
- XXVIII Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1956.
- 1957 F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, in «Paragone», VIII, 1957, 85, pp. 3-45.
- L. CASTELFRANCHI VEGAS e E. CERCHIARI NECCHI, *Storia dell'arte*, vol. III, Milano, Carlo Signorelli, 1957.
- R. GUTTUSO, *Del realismo, del presente, e d'altro*, in «Paragone», VIII, 1957, 85, pp. 63-74.
- E. TEA, *Medioevo*, Torino, U.T.E.T., 1957.
- G. TESTORI, *Realtà e natura*, in «Paragone», VIII, 1957, 85, pp. 45-62.
- Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956)*, catalogo della mostra, Modena, E. Bassi e Nipoti, 1957.
- Pittori moderni dalla collezione Cavellini*, presentazione di P. Bucarelli, catalogo di G. Carandente, Roma, Editalia, 1957.
- 1958 G. C. ARGAN, *Lionello Venturi*, in «Belfagor», XIII, 1958, pp. 555-569.
- A. M. BRIZIO, *Gli artisti tendono ad abolire i limiti tra architettura, scultura e pittura*, in «La Nuova Stampa», 14 giugno 1958, p. 3.
- A. M. BRIZIO, *La mostra d'arte lombarda "dai Visconti agli Sforza"*, in «Bollettino d'arte», XLIII, 1958, 4, pp. 356-360.
- A. M. BRIZIO, *L'arte del dopoguerra si orienta verso espressionisti e surrealisti*, in «La Nuova Stampa», 24 giugno 1958, p. 3.
- A. M. BRIZIO, *Libero giuoco alle competizioni in questa grande palestra mondiale*, in «La Nuova Stampa», 20 giugno 1958, p. 3.
- F. FLORA, *Fernanda Wittgens*, Milano, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi, 1958.
- E. PAPA, *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano, Feltrinelli, 1958.
- H. SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1958 [ed. orig. 1955].
- L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi. Pirandello, Mafai, Birolli, Santomaso, Corpora, Afro, Cassinari, Turcato, Scialoja, Scordia, Vedova*, Roma, De Luca Editore, 1958.

- Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1956-1957, Milano, Tipografia Antonio Cordani, 1958.
- Arp*, catalogo della mostra, New York, Doubleday & Company, 1958.
- Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1958.
- XXIX Biennale internazionale d'arte. Catalogo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1958.
- 1959 A. M. BRIZIO, *Vitalità nell'arte*, in «La Stampa», 2 settembre 1959, p. 3.
- G. PREZZOLINI, *Prefazione*, in A. SOFFICI, *Opere*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959, pp. VII-LVIII.
- H. READ, *Breve storia della pittura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1959.
- A. SOFFICI, *Il caso Medardo Rosso, preceduto da L'Impressionismo e la pittura italiana [1909]*, in Idem, *Opere*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959, pp. 3-60.
- A. SOFFICI, *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte [1919]*, in Idem, *Opere*, Firenze, Vallecchi Editore, 1959, pp. 199-419.
- L. VENTURI, *Rouault*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1959.
- Il futurismo*, catalogo della mostra, presentazione di A. Palazzeschi, saggi critici di G. Castelfranco e J. Recupero, Roma, De Luca Editore, 1959.
- Tutte le lettere di V. Van Gogh*, introduzione di J. van Gogh-Bonger, Milano, Silvana Editoriale d'arte, 1959.
- 10 ans d'activité*, catalogo della mostra, Paris, Galerie Paul Facchetti, 1959.
- 1960 A. M. BRIZIO, *Fernanda Wittgens*, in «Raccolta Vinciana», XVIII, 1960, pp. 355-356.
- W. HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1960 [ed. orig. 1955].
- C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960.
- E. VENTURELLI, *Urbanistica spaziale. Integrazione dello spazio nella città*, Torino, Editori Fratelli Pozzo, 1960.
- L. VENTURI, *Spazzapan*, Roma, De Luca, 1960.
- Neue Malerei. Form Struktur Bedeutung*, catalogo della mostra, München, Städtische Galerie, 10 giugno – 28 agosto 1960.
- XXX Biennale internazionale d'arte. Catalogo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1960.
- 1961 M. BIANCALE, *Ottocento-Novecento*, Roma, Editrice Primato, 1961.

- P. BUCARELLI, *Lionello Venturi e la critica dell'impressionismo*, Roma, De Luca, 1961.
- A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino, U.T.E.T., 1961.
- A. GALANTE GARRONE, *La storia d'un giuramento*, in «La Stampa», 23 dicembre 1961, p. 3.
- R. LONGHI, *Al dio ortopedico* [1919], poi in Idem, *Scritti giovanili, 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 427-429.
- R. LONGHI, *Amatori e cultori* [1919], in Idem, *Scritti giovanili, 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 431-432.
- Collezione Gualino, catalogo. Galleria Sabauda, Torino*, prefazione di N. Gabrielli, Genova, Sigla Effe, 1961.
- 1962 M. BERNARDI, *Si possono capire gli artisti astratti?*, in «La Stampa», 28 dicembre 1962, p. 11.
- A. M. BRIZIO, *Lionello Venturi*, in «Raccolta Vinciana», 1962, XIX, pp. 410-413.
- A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento*, Torino, U.T.E.T., 1962.
- G. CASTELFRANCO, *Pietro Toesca*, in «Nuova Antologia», 485, luglio 1962, pp. 387-393.
- Arp*, catalogo della mostra (Paris, Musée National d'Art Moderne, 21 febbraio-21 aprile 1962), Paris, R. Girard et Cie., [1962].
- Mostra personale dello scultore Agenore Fabbri*, testo di F. Russoli, Milano, Galleria del Milione, 1962.
- XXXI Biennale internazionale d'arte. Catalogo*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962.
- 1963 S. CASARTELLI NOVELLI [S. C.], *Ottocento e Novecento di A. M. Brizio*, in «L'Unità», 5 gennaio 1963, p. 6.
- M. DELL'ARCO, *I preraffaelliti*, in «Il Piccolo», 8 maggio 1963, p. 3.
- M. DELL'ARCO, *I preraffaelliti*, in «La Sicilia», 17 aprile 1963.
- M. DELL'ARCO, *L'arte dell'arredamento nacque dal preraffaellismo*, in «Avvenire d'Italia», 4 maggio 1963, p. 3.
- M. LEVA PISTOI, *"800 e 900" di Anna Maria Brizio*, in «Il nostro mondo», 15 marzo 1963.
- C. MALTESE, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1962], in «Bollettino d'Arte», 1963, 1-2, pp. 194-196.
- G. NICODEMI, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1962], in «Ragguaglio librario», XXX, aprile 1963, p. 75.

- G. PISCHEL, *La persecuzione nazista dell'arte degenerata*, in «Notizie Olivetti», 1963, 79, pp. 43-56.
- 1964 E. PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.
- E. TEA e F. MAZZINI, *Quattrocento e Cinquecento*, Torino, U.T.E.T., 1964 e 1968.
- M. VALSECCHI, *Due secoli al setaccio*, in «Tempo», 1964, 6, p. 58.
- Pittori della Collezione Cavellini nella Galleria d'Arte Moderna*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1964.
- 1965 A. M. BRIZIO, *In memoria di Paolo D'Ancona*, in *Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1963-1964, Milano, 1965, pp. 445-448.
- M. PITTALUGA, recensione a A. M. BRIZIO, *Ottocento Novecento* [Torino, U.T.E.T., 1962], in «The Burlington Magazine», CVII, 1965, pp. 529-530.
- I Sei di Torino, 1929-1932*, catalogo della mostra, a cura di V. Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C. Poligrafiche Riunite, 1965.
- Mostra del manifesto italiano nel centenario del manifesto litografico*, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1965.
- The Berenson Archive. An Inventory of Correspondence*, compiled by N. Mariano, Firenze, Tipografia Giuntina, 1965.
- 1966 M. BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. GUALINO, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, Famija piemontèisa, 1966, pp. 157-200.
- E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1966, pp. XXXIII-LXI.
- Albert Skira. The man and his work*, catalogo della mostra, New York, Hallmark Gallery, 7 luglio-8 settembre 1966.
- Due stagioni di Renato Birolli. 1931-36, 1956-59*, catalogo della mostra, a cura di A. M. Brizio, Z. Birolli e G. Bruno, Milano, Galleria Civica Monza, 1966.
- Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura*, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1966.
- 1967 P. E. ARIAS, *L'arte della Grecia*, Torino, U.T.E.T., 1967.
- B. BERENSON, *The North Italian Painters* [1907], in Idem, *The Italian painters of the Renaissance*, London, The Phaidon Press, 1967.

- M. CARRÀ, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. I, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1967.
- G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1967.
- C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- P. GAZZOLA, *Il pensiero critico di Ugo Nebbia*, in «Arte Lombarda», XII, 1967, pp. 91-102.
- R. LONGHI, *Saggi e ricerche, 1925-1928*, Firenze, Sansoni, 1967.
- K. E. MAISON, *Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the paintings watercolours and drawings*, vol. II, London, Thames and Hudson, 1967.
- 1968 M. BERNARDI, *La Galleria Sabauda di Torino*, Torino, ERI – Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968.
- A. M. BRIZIO, *Correlazioni e risposnde fra il ms. 8937 della Biblioteca Nacional di Madrid e il ms. A dell'Institut de France*, in «L'Arte», I, 1968, 3-4, pp. 106-111.
- A. M. BRIZIO, *Rassegna degli studi vinciani dal 1952 al 1968*, in «L'Arte», I, 1968, 1, pp. 107-120.
- M. CARRÀ, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. II, Milano, Edizioni dell'Annunciata, 1968.
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, «Merz» o dell'arte totale, in «L'Arte», I, 1968, 3-4, pp. 5-29.
- F. MAZZINI, *Torino. La Galleria Sabauda*, Torino, Fratelli Pozzo, 1968.
- E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, in Idem, *Scritti d'architettura (1927/1935)*, a cura di G. Veronesi, Firenze, Vallecchi Editore, 1968, pp. 117-126.
- Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Roma, Istituto editoriale romano, 1968-1969.
- Pittura italiana dell'ottocento nella raccolta di Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai e G. Mercandino Jucker, introduzione di A. M. Brizio, Milano, Rizzoli, 1968.
- 1969 J. S. ACKERMAN, *The Demise of the Avant Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art*, in «L'Arte», II, 1969, 6, pp. 5-17.
- G. C. ARGAN, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», I, 1969, 4, pp. 5-36.
- A. M. BRIZIO, *Adolfo Venturi, 1856-1941*, in «Revue de l'art», 1969, 3, pp. 80-82.
- F. R. FRATINI, *Marcel Duchamp: dagli inizi ai Ready Mades*, in «L'Arte», II, 1969, 5, pp. 55-79.

- M. IANNETTI, *Guglielmo Pacchioni. Il pensiero e l'opera per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico italiano*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa M. L. Gatti Perer, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1969-1970.
- S. LUX, *Charles Rennie Mackintosh. Note su un contributo alla storia del "design" e dell'architettura moderna*, in «L'Arte», II, 1969, 7-8, pp. 139-181.
- Masters of Modern Italian Art from the collection of Gianni Mattioli*, a cura di F. Russoli, Washington, H. K. Press, 1969.
- 1970 G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1970.
- N. MISLER, *Il dibattito sul realismo nelle arti figurative*, tesi di laurea, relatore Prof. M. Rosci, Università degli Studi di Milano, a.a. 1970-71.
- L. VENTURI, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, introduzione di N. Ponente, Torino, Einaudi, 1970.
- S. ZAMBONI, *Ricordo di Stefano Bottari*, in «Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna», 1970, 9, pp. 73-74.
- Cavellini. Mostra di opere distrutte*, catalogo della mostra, Milano, Toninelli Arte Moderna, 1970.
- Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1970.
- 1971 P. FOSSATI, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, Torino, Einaudi, 1971.
- N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino, Edizioni Ilte, 1971.
- M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», I.1, 1971, pp. 257-277.
- 1972 G. C. ARGAN, *Le polemiche di Lionello Venturi*, in «Studi Piemontesi», I, 1972, 1, pp. 118-124.
- G. C. ARGAN, *Prefazione*, in L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. XV-XXVIII.
- D. FRANCHI e R. CHIUMEO, *Urbanistica a Milano in regime fascista*, prefazione di A. M. Brizio, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1972.
- B. B. FREDERICKSEN e F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972.
- Mostra del Liberty italiano*, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1972.

- 1973 A. M. BRIZIO, *Interventi urbanistici e architettonici a Milano durante il periodo napoleonico*, in *Napoleone e l'Italia*, atti del convegno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 413-427.
- D. ISELLA, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Amilcare Pizzi Editore, 1973.
- Guglielmo Achille Cavellini*, catalogo della mostra, Ferrara, Comune di Ferrara – Centro Attività Visive, 1973.
- 1974 P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1974.
- D. CECCHI, *Lionello Venturi e il dibattito culturale intorno a "Il gusto dei primitivi"*, tesi di laurea, relatore Prof. Marisa Dalai Emiliani, Università degli Studi di Milano, a.a. 1974-75.
- G. MANACORDA, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Milano, Principato, 1974.
- L. MATTIOLI ROSSI, *Il collezionismo di opere d'arte nella società veneziana dal 1780 al 1830*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa A. M. Brizio, Università degli Studi di Milano, a.a. 1974-75.
- E. PAPA, *Fascismo e cultura*, Venezia, Marsilio, 1974.
- Romanticismo Storico*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi e S. Pinto, Firenze, Centro Di, 1974.
- 1975 B. ALDINIO, *L'attività di E. A. Petitot a Parma*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa A. M. Brizio, Università degli Studi di Milano, a.a. 1975-76.
- G. C. ARGAN, *Spazzapan: la pittura come rivincita*, in *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, vol. II, a cura di G. P. Clivio e R. Massano, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975, pp. 801-808.
- R. BINDA, *Filippo De Pisis e il momento metafisico*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa A. M. Brizio, Università degli Studi di Milano, a.a. 1975-76.
- A. BIONDI, *Attilio Momigliano (La formazione torinese e i maestri del metodo storico)*, in «Studi Piemontesi», IV, 1975, 2, pp. 356-377.
- N. GABRIELLI, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in «Studi Piemontesi», IV, 1975, 2, pp. 412-419.
- M. M. LAMBERTI, *Nota introduttiva*, in L. VENTURI, *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall* [1950, ed. origin. 1945], Torino, Einaudi, 1975, pp. XIII-XXVIII.
- M. M. LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», V.3, 1975, pp. 1149-1201.
- G. MALANCA, *Il momento metafisico di Giorgio De Chirico*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa A. M. Brizio, Università degli Studi di Milano, a.a. 1975-76.

- G. PERDOMINI, *Il Borgonuovo 1815-1859*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa A. M. Brizio, Università degli Studi di Milano, a.a. 1975-76.
- A. ROVI, *Il "Saggio di ricerche intorno all'armonia cromatica naturale ed artificiale" di Giuseppe Bossi*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa M. Dalai Emiliani, Università degli Studi di Milano, a.a. 1975-76.
- F. RUSSOLI, *Attilio Rossi*, con un saggio di D. Formaggio dedicato alla Via Crucis, Firenze, Giunti Barbèra, 1975.
- Attilio Rossi*, catalogo della mostra, Milano, Arti Grafiche Fiorin, 1975.
- Guglielmo Achille Cavellini*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975.
- Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1975.
- 1976 B. BONGIOVANNI e F. LEVI, *L'Università di Torino durante il fascismo. Le facoltà umanistiche e il Politecnico*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1976.
- G. A. CAVELLINI, *25 quadri della collezione Cavellini*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976.
- A. DRAGONE, *Gobetti critico d'arte*, in AA.VV., *Per Gobetti. Politica arte cultura a Torino 1918/1926*, Firenze, Vallecchi Editore, 1976, pp. 121-134.
- L-V. MASINI, *Art Nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*, Firenze, Aldo Martello – Giunti Marzocco, 1976.
- L. POMINI, *Carlo Amati architetto*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa A. M. Brizio, Università degli Studi di Milano, a.a. 1976-77.
- F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- G. VERZOTTI, *Arte del corpo e ideologia del corpo*, tesi di laurea, relatore Prof. E. Castelnuovo, Università degli Studi di Milano, a.a. 1976-77.
- Anna Maria Brizio*, ad vocem, in ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *Biografie e bibliografie degli accademici linnei*, Roma, G. Bardi, 1976, pp. 789-791.
- Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Torino, Edizioni Progetto, 1976.
- 1977 F. ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.
- A. M. BRIZIO, *Il rinnovamento urbanistico di Milano nella seconda metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, atti del convegno internazionale, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, pp. 361-407.

- M. CANOTTI, *L'attività di Giuseppe Maggiolini per la corte austriaca a Milano 1771-1796*, tesi di laurea, relatore Prof. P. De Vecchi, Università degli Studi di Milano, a.a. 1977-78.
- 1978 M. L. AGNESE e C. SOTTOCORONA, *La situazione è critica*, in «Panorama», 9 maggio 1978, pp. 112-120.
- A. M. BRIZIO, *Il disegno di Luciano Baldessarri 1915-1972*, Milano, Fondazione Corrente, 1978.
- C. CARRÀ, *Difesa della mia generazione* [1930], in Idem, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 266-269.
- G. A. CAVELLINI, *Nemo propheta in patria*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1978.
- R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* [1946], in Idem, *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 3-63.
- L. VERTOVA, *Mary Pittaluga*, in «The Burlington Magazine», CXX, 1978, p. 97.
- Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1975-1976 e 1976-1977, Milano, 1978.
- Renato Birilli*, catalogo della mostra, a cura di G. Gensi, Milano, Fondazione Corrente, 6 aprile 1978.
- Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra, Torino, Musei Civici, 1978.
- 1979 R. BOSSAGLIA, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- L. ROMANO, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1979.
- Annuario dell'Università degli Studi di Milano*, a.a. 1977-1978, Milano, 1979.
- 1980 M. M. LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1980, 12, pp. 5-18.
- R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1914], Firenze, Sansoni, 1980, pp. 178-179.
- M. C. MAZZI, «Modernità e tradizione»: *temi della politica artistica del regime fascista*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1980, 12, pp. 19-32.
- A. SANT'ELIA, *L'architettura futurista. Manifesto* [Milano, Direzione del Movimento Futurista, 1914], in *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo. 1909-1944*, vol. I, a cura di L. Caruso, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980, n. 66.
- AA.VV., *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980.

- Artisti e cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra, Firenze, Eurografica, 1980.
- Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1980.
- 1981 F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi* [1964], Torino, Einaudi, 1981, pp. 209-215.
- G. A. DELL'ACQUA, *La donazione Emilio e Maria Jesi*, Milano, Amici di Brera, 1981.
- 1982 R. BOSSAGLIA, *L'ultimo Novecento. Il Novecento di Sironi, il muralismo, il clima novecentista*, in *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, 1982, pp. 79-104.
- G. CIUCCI, *Il dibattito sull'architettura e le città fasciste*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Torino, Einaudi, 1982, pp. 287-300.
- G. DE MARCHIS, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Torino, Einaudi, 1982, pp. 553-625.
- P. DE VECCHI, *In memoriam*, in «Arte veneta», XXXVI, 1982, p. 288.
- P. FOSSATI, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Torino, Einaudi, 1982, pp. 175-259.
- P. MARANI, *L'“hostinato rigore” di Anna Maria Brizio*, in «Almanacco italiano», LXXXIII, 1982, pp. 42-45.
- M. ROSCI, *La Brizio: arte e impegno civile*, in «La Stampa», 3 agosto 1982, p. 3
- SCIPIONE, *Carte segrete*, Torino, Einaudi, 1982.
- G. TESTORI, *In ricordo di Anna Maria Brizio*, in «Corriere della Sera», 5 agosto 1982, p. 7.
- Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1982.
- Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 141-170.
- 1983 M. CALVESI e E. COEN, *Boccioni*, Milano, Electa, 1983.
- L. VITALI, *Morandi. Catalogo generale*, vol. I, Milano, Electa, 1983.
- 1984 E. BATTISTI, *Solo un ricordo*, in *Fra Rinascimento manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P. C. Marani, Firenze, Giunti Barbèra, 1984, pp. 175-182.
- A. GRISERI, *In ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982)*, in «Studi piemontesi», XIII, 1984, 2, pp. 442-446.

- S. HUNTER, *Introduction*, in *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1984, pp. 9-41.
- R. LONGHI, *I «Fauves»* [1950], poi in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 83-85.
- R. LONGHI, *La Mostra romana degli artisti sindacati. Clima e opere degli irrealisti* [1929], in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 127-132.
- R. LONGHI, *Maccari all'«Arcobaleno»* [1938], ora in Idem, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 59-66.
- A. SAGGIO, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984.
- Debussy e il Simbolismo*, catalogo della mostra, Roma, F.lli Palombi editori, 1984.
- 1985 R. ASSUNTO, *Storia dell'arte come filosofia*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Editrice, 1985, pp. 17-32.
- R. LONGHI, *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985.
- Felice Casorati. 1883-1963*, catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti e P. Fossati, Milano, Fabbri Editori, 1985.
- 1986 N. BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento italiano* [1968], Torino, Einaudi, 1986.
- E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1986.
- M. DALAI EMILANI, *L'arte in Lombardia tra avanguardia e istituzioni*, in *La permanente, 1886-1986: un secolo d'arte a Milano*, catalogo a cura di D. Tronelli e A. Rossi, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, [1986], pp. 437-444.
- A. SCOTTI, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1986.
- 1987 R. CASSANELLI, *Bibliografia di Maria Luisa Gengaro*, in «Arte lombarda», 1987, 1-3, pp. 9-15.
- P. MARANI, *Anna Maria Brizio*, in «Raccolta Vinciana», XXII, 1987, pp. 578-579.
- M. ROSCI, *La fortuna critica*, in *Francesco Menzio, opere 1921-1977*, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, A. Gelli e M. Rosci, Milano, Fabbri Editori, 1987, pp. 21-36.
- R. SALVINI, *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, a cura di M. Salvini, Firenze, S.P.E.S., 1987.
- Edoardo Persico*, a cura di Cesare De Seta, Napoli, Electa Napoli, 1987.

- 1988 G. DE LORENZI, *Cataloghi di collezioni d'arte nelle biblioteche fiorentine (1840-1940)*, in «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte», 1988, 3.
- M. FAGIOLO DELL'ARCO e V. RIVOCCHI, *Scipione. Vita e opere*, Torino, Allemandi, 1988.
- 1989 E. CASTELNUOVO, *Nota introduttiva*, in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, [1964], Torino, Einaudi, 1989, pp. XV-XXVIII.
- G. DEBENEDETTI, *Il gusto dei primitivi* [1927], in Idem, *Saggi critici. Prima serie*, introduzione di G. Pampaloni, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 187-205.
- C. DIONISOTTI, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- U. SPINI, *Nota bibliografica per la Galleria d'arte moderna e contemporanea*, in *Dai neoclassici ai futuristi ed oltre. Proposte per una civica galleria d'arte moderna e contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di R. Stradiotti, Brescia, Tipolitografia Queriniana, 1989, pp. 213-214.
- G. VIGTEL, *From New Objectivity to Nazi Order*, in *Art in Berlin 1815-1989*, catalogo della mostra, Atlanta, High Museum of Art, 1989, pp. 91-98.
- Arturo Martini. Vita, opere, fortuna critica*, a cura di G. Vianello, in *Arturo Martini. Da "Valori Plastici" agli anni estremi*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella e M. Quesada, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1989, pp. 147-181.
- Casorati*, mostra a cura di C. Gian Ferrari, catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti, Milano, Electa, [1989].
- 1990 M. ALDI, *La storia dell'arte come disciplina universitaria: il caso di Torino da Pietro Toesca ad Anna Maria Brizio*, tesi di laurea, relatore Prof. G. Romano, Università di Torino, a.a. 1990-1991.
- P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol. III.1, Torino, Einaudi, 1990.
- B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* [Bari, Laterza, 1902], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.
- S. MARZORATI, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Como, Nodo libri, 1990.
- G. MATTEUCCI, *Un "gentiluomo dell'Impressionismo"*, in *Giuseppe De Nittis dipinti 1864-1884*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, C. Farese Sperken, G. Matteucci e R. Monti, Firenze, Artificio, 1990, pp. 31-47.
- R. PATALINO, *'Ho falsificato Leonardo'*, in «La Repubblica», 9 ottobre 1990, p. 24.
- C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi*, Firenze, U.I.A., 1990.
- Archivio di Adolfo Venturi 1. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.

- 1991 G. BRIGANTI, *De Pisis. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1991.
- E. CASTELNUOVO, *Premessa*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano, Electa, 1991, pp. 9-19.
- B. CROCE, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* [1917], in Idem, *Nuovi saggi di estetica* [Bari, Laterza, 1920], a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 111-126.
- B. CROCE, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* [1919], in Idem, *Nuovi saggi di estetica* [Bari, Laterza, 1920], a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 237-256.
- B. CROCE, *La teoria dell'arte come pura visibilità* [1911], in Idem, *Nuovi saggi di estetica* [Bari, Laterza, 1920], a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 215-230.
- B. CROCE, *Nota. Per una migliore critica delle arti figurative* [1923], in Idem, *Nuovi saggi di estetica* [Bari, Laterza, 1920], a cura di M. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 257-261.
- Bibliografia degli scritti di Eugenio Battisti (1940-1991)*, a cura di G. Saccaro Del Buffa e F. M. Battisti, Roma, Fondazione E. Battisti, 1991.
- "Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, catalogo della mostra, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1991.
- Mario Salmi. Storico dell'arte e umanista*, atti della giornata di studio, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1991.
- 1992 P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol. III.2, Torino, Einaudi, 1992.
- R. BOSSAGLIA, *Parlando con Argan*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1992.
- G. ERCOLI, *Storia della critica d'arte*, Milano, Jaca Book, 1992.
- Archivio di Adolfo Venturi 3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.
- Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1992.
- La collezione Jucker*, catalogo della mostra, Milano-Firenze, Charta, 1992.
- La collezione Jucker acquisita dal Comune di Milano*, Milano, Finarte, 1992.
- Omaggio a Albino Galvano*, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, F. Garimoldi e M. C. Mundici, Milano, Electa, 1992.
- 1993 M. ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte. Pietro Toesca docente a Torino*, in «Quaderni storici», 82, XXVIII, 1993, 1, pp. 99-124.

- P. V. CANNISTRARO e B. R. SULLIVAN, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993.
- B. CROCE, *Fatti politici e interpretazioni storiche* [1924], in Idem, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Napoli, Bibliopolis, 1993, pp. 255-260.
- A. GRISERI, *Gli studi di storia dell'arte*, in *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, a cura di F. Traniello, Torino, Pluriverso, 1993, pp. 198-202.
- L. SOZZI, *La critica e la storia letteraria*, in *L'Università di Torino. Profilo storico e istituzionale*, a cura di F. Traniello, Torino, Pluriverso, 1993, pp. 142-147.
- I Sei Pittori di Torino. 1929-1931*, catalogo della mostra, a cura di M. Bandini, s.l., Fabbri Editori, 1993.
- Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del Convegno Internazionale, Firenze, Edizioni Polistampa, 1993.
- 1994 E. R. PAPA, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Milano, Electa, 1994.
- Pietro Fedele storico e politico*, atti della tavola rotonda nel cinquantenario della scomparsa di Pietro Fedele, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 1994.
- 1995 G. BERTOLINO e F. POLI, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*, Torino, Allemandi, 1995.
- C. DIONISOTTI, *Il luogo e la storia*, in Idem, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 157-164.
- F. FERGONZI, *Adolfo Venturi e la 'questione Spadini'*, in *Archivio di Adolfo Venturi 4. Incontri venturiani*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 171-190.
- S. VALERI, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890-1931)*, in *Archivio di Adolfo Venturi 4. Incontri venturiani*, a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 103-127.
- Armando Spadini. Tra Ottocento e Avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Electa, 1995.
- Un testimone del nostro tempo: incontro con Carlo Dionisotti*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1995, 1, pp. 204-208.
- 1996 G. AGOSTI, *I diversi mestieri di uno storico dell'arte «mancato»: Mario Soldati*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, 59, pp. 33-41.
- G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.

M. ALDI, *Da Toesca a Venturi. Alle origini dell'Istituto di Storia dell'Arte a Torino*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», I, 1996, 1, pp. 187-204.

M. ALDI, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, 59, pp. 43-49.

M. DI MACCO, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1996, 59, pp. 17-32.

A. DRAGONE, *Soldati storico dell'arte*, in *I 90 anni di Mario Soldati*, introduzione di W. Giuliano, disegni di M. Maccari, Torino, Provincia di Torino e Centro di Studi e Ricerche «Mario Pannunzio», 1996, pp. 29-40.

A. FANTONI, *Il gioco del Paradiso. La collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino*, Venezia, Cavallino, 1996.

M. M. LAMBERTI, *Lionello Venturi e Riccardo Gualino: frammenti 1918-1936*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza e U. Parrini, «Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'arte», Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, 6, pp. 295-319.

G. L. LUZZATTO, *L'ultima: il giuramento [1932]*, in *Idem, Scritti politici. Socialismo, antifascismo*, a cura di A. Cavaglion e E. Tedeschi, Milano, Franco Angeli, 1996, pp. 99-103.

G. ROMANO, *Ferrari, Defendente*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, pp. 537-541.

G. ROMANO, *Pietro Toesca a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, 59, pp. 5-16.

S. VALERI, *Il "Perfezionamento in Storia dell'arte medioevale e moderna". Regesti documentari*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno, a cura di S. Valeri, Roma, Lithos, 1996, pp. 119-125.

Attilio Rossi. Le opere 1933-1994, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Firenze, Giunti, 1996.

Felice Carena, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, Milano, Fabbri Editori, 1996.

Felice Casorati. Dagli anni venti agli anni quaranta, catalogo della mostra, a cura di F. Poli e G. Bertolino, Milano, Electa, 1996.

Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze, a cura di A. Ria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

1997 M. ALDI, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo: dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, in «Annali della Scuola Normale Superiore», II.1, 1997, pp. 145-192.

A. D'ORSI, *Cultura accademica e cultura militante. Un itinerario fra docenti e allievi delle facoltà umanistiche*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», II-III, 1997-1998, 2, pp. 3-52.

- T. GIANOTTI, *La storia dell'arte nell'Italia del dopoguerra*, in U. KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 241-257.
- U. KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, pp. 147-149.
- G. L. LUZZATTO, *Scritti d'arte*, a cura di M. M. Lamberti e F. Calatrone, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Cesarina Gualino e i suoi amici*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e B. Marconi, Venezia, Marsilio, 1997.
- Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Milano, Skira, 1997.
- Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma, Edizioni Quasar, 1997.
- 1998 L. ARRIGONI, *Introduzione*, in *Pinacoteca di Brera. Guida ufficiale*, a cura di L. Arrigoni, E. Daffra e P. C. Marani, Milano, Touring Club Italiano, 1998, pp. 8-15.
- C. DIONISOTTI, *Croce a Torino*, in *Idem, Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 493-502.
- C. DIONISOTTI, *Per Lalla Romano*, in *Idem, Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 523-532.
- A. L. LEPSCHY, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, prefazione di C. Ginzburg, Venezia, Marsilio, 1998 [ed. orig. Eadem, *Tintoretto observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to 20th century*, Ravenna, Longo, 1983].
- G. ROMANO, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli Editore, 1998.
- Edoardo Persico e gli artisti, 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Milano, Electa, 1998.
- Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Milano, Electa, 1998.
- La Collezione Giovanardi. Capolavori della pittura italiana del '900*, catalogo della mostra, a cura di M. M. Lamberti, Milano, Electa, 1998.
- Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1998.
- Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, A. Mattiolo e A. Villari, Torino-Londra, Allemandi, 1998.
- 1999 R. ANTONETTO e A. COTTINO, *Pietro Accorsi. Un antiquario, un'epoca*, s.l., Omega Arte, 1999.

- E. CASTELNUOVO, «Primitifs» e «Fin de siècle», in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di M. Seidel, Venezia, Marsilio Editori, 1999, pp. 47-54.
- E. CONTE, *Pietro Fedele: intellettuale e politico*, Latina, Assessorato alla Cultura della Provincia di Latina, 1999.
- G. DE LORENZI, 1920: Ogetti, «Dedalo» e l'arte contemporanea, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1999, 67, pp. 5-22.
- P. H. FEIST, *Einstein, Carl*, ad vocem, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, a cura di P. Betthausen, P. H. Feist e C. Fork, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1999, pp. 74-76.
- M. FRANZINELLI, *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- L. IAMURRI, *Lionello Venturi in esilio*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1999, 67, pp. 59-68.
- U. WENDLAND, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, vol. I, München, K. G. Saur, 1999.
- 2000 B. BONGIOVANNI, *L'età del fascismo*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 145-164.
- E. CASTELNUOVO, *La storia dell'arte*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 482-484.
- E. CASTELNUOVO, *Roberto Longhi nella storia dell'arte del XX secolo*, in Idem, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 132-143.
- A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000.
- H. GOETZ, *Il giuramento rifiutato. I docenti universitari e il regime fascista* [ed. origin. 1993], Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- M. GUGLIELMINETTI, *Dal Positivismo al Nazionalismo*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 131-144.
- F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven & London, Yale University Press, 2000 [trad. it. Idem, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008].
- J. PETROPOULOS, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000.

- S. SCAMUZZI, *Studenti e docenti nella storia della facoltà: un ritratto attraverso le statistiche*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 515-544.
- L. SOZZI, *Le letterature straniere*, in *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, a cura di I. Lana, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 431-456.
- Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano, Jaka Book, 2000.
- Galleria Sabauda. Guida breve*, testi a cura di P. Astrua e C. E. Spantigati, Milano, Electa, 2000.
- Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M. M. Lamberti, Torino, Fondazione CRT, 2000.
- 2001 G. BOATTI, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino, Einaudi, 2001.
- E. PERSICO, *Destino e modernità. Scritti d'arte, 1929-1935*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Medusa, 2001.
- Attilio Rossi e Pablo Picasso. Come Guernica venne a Milano*, a cura di P. Rossi, Milano, 2001.
- La Collezione Jucker nel Museo del Novecento a Milano*, a cura di S. Bignami e M. Fratelli, Milano, Skira, 2001.
- Piero Gobetti e Felice Casorati, 1918-1926*, mostra a cura di M. M. Lamberti, catalogo a cura di R. Maggio Serra, Milano, Electa, 2001.
- 2002 A. M. BISIO e R. RIVABELLA, *Anna Maria Brizio. Libera e lucente maestra d'intelligenza*, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2002.
- E. CASTELNUOVO, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in *Arte e storia nel Medioevo*, vol. IV, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2002-2004, pp. 785-809.
- A. D'ORSI, *Allievi e maestri. L'Università di Torino nell'Otto-Novecento*, Torino, Celid, 2002.
- P. DINI e F. DINI, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. III, Torino, Allemandi, 2002.
- E. H. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London Phaidon Press, 2002.
- D. RIZZI, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio russo-italiano II*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno, Università di Salerno, 2002, pp. 309-322.
- Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte*, atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di S. Valeri, in «Storia dell'arte», I, 2002, 101.

- Manzù. *L'Uomo e l'Artista*, catalogo della mostra, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002.
- 2003 L. BELLOSI, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 118-145.
- B. CROCE, *Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura* [1904], in Idem, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [Bari, Laterza, 1910], a cura di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 223-230.
- B. CROCE, *Le antinomie della critica d'arte* [1906], in Idem, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [Bari, Laterza, 1910], a cura di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 49-52.
- M. FERRETTI, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, pp. 39-60.
- E. FRANCHI, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, pp. 5-20.
- F. GENNARI SANTORI, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milano, 5 Continents, 2003.
- L. IAMURRI, *Sul collezionismo americano di inizio '900: uno studio recente*, in «Prospettiva», aprile-luglio 2003, 110-111, pp. 179-181.
- S. NICOLINI, *Il manuale: un modello per imparare la storia dell'arte, dall'epoca della riforma Gentile fino agli anni Sessanta*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, pp. 21-38.
- C. STOPPANI, *La Storia dell'arte italiana di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2003, 79, pp. 69-77.
- Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, catalogo della mostra, a cura di M. Pizziolo, Ginevra-Milano, Skira, 2003.
- Giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982) nel centenario della nascita*, atti, Sale, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, [2003].
- Il Novecento italiano*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003.
- La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, catalogo scientifico di F. Fergonzi, Ginevra-Milano, Skira, 2003.
- 2004 M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, Firenze, Le Càriti Editore, 2004.
- G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- A. FABBRI, *Per una fortuna di Alberto Giacometti in Italia*, in *Alberto Giacometti*, catalogo a cura di C. Spadoni, Milano, Mazzotta, [2004], pp. 313-330.

- Giorgio Morandi. Natura morta 1914-1964*, catalogo della mostra, Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2004.
- 2005 S. FACCHINETTI, *Estremi di Zenale: nuovi documenti figurativi*, in «Paragone», LV, 2005, 59, pp. 14-35.
- S. FACCHINETTI, *Longhi, Roberto*, ad vocem, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, pp. 668-676.
- A. HÖHLER, *Le "storie dell'arte" e la pittura italiana dell'Ottocento: mutamenti e dibattiti*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, a cura M. Hansmann e M. Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 89-97.
- V. KALPAKCIAN, *I due rilievi di Santa Maria del Monte nella collezione del conte Gregorio Stroganoff*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio, a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 87-91.
- M. M. LAMBERTI e M. C. MUNDICI, *Il ritorno in Italia: antologia critica 1940-1943*, in *Filippo De Pisis*, catalogo della mostra, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei – GAM, 2005, pp. 93-111.
- E. PALAIA, *Filippo De Pisis*, in *De Pisis*, catalogo della mostra, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei-GAM Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2005, pp. 265-275.
- G. ROMANO, *Fortune dei primitivi piemontesi*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2005, pp. 17-23.
- V. STELLA, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' Winterthur. Complete catalogue*, edited by M. Reinhard-Felice for the Swiss Federal Office for Culture and in association with the Swiss Institute for Art Research – Zurich, Schwabe-Basle-London, Paul Holberton, 2005.
- 2006 C. F. CARLI e E. PONTIGGIA, *La grande Quadriennale, 1935. La nuova arte italiana*, Milano, Electa, 2006.
- M. G. LEONARDI, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, relatore Prof. G. Agosti, correlatore Prof.ssa R. Sacchi, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-2007.
- M. SOLDATI, *Le due città* [1964], Milano, Mondadori, 2006.
- M. VIANELLO, *La riscoperta critica di Arturo Martini. Un'ipotesi di percorso*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani, Ginevra-Milano, Skira, 2006, pp. 269-272.
- Attilio Rossi: la pittura, 1935-1994. La condizione umana*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.

Caro e venerato Maestro. Lettere di Anna Maria Brizio ad Adolfo Venturi (1924-1940), a cura di R. Rivabella e A. M. Bisio, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore, 2006.

Intervista a Marisa Dalai Emiliani, a cura di V. Lattanzi e V. Padiglione, in «am», IV, 2006, 13, pp. 7-15.

2007 L. ARRIGONI, *Fernanda Wittgens*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 647-657.

P. ASTRUA, *Guglielmo Pacchioni*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 434-445.

C. BERTOLOTTI, *Noemi Gabrielli*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 266-277.

S. BULGARELLI, *Roberto Salvini, l'impegno nella storia dell'arte*, in «Paragone», LVIII, 2007, 74, pp. 15-40.

S. CAVICCHIOLI, *Roberto Salvini*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 571-574.

A. C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949/1963*, Milano, Il Saggiatore, [2007].

F. FANTINO, *Defendente Ferrari e la critica d'arte nell'Otto e Novecento*, in «Annali di critica d'arte», 2007, 3, pp. 175-217.

L. GALLO, *Michele Biancale*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano, Vita & Pensiero, 2007, pp. 406-407.

R. GUALINO, *Frammenti di vita [1931]*, introduzione di A. d'Orsi, Torino, Aragno, 2007.

L. IAMURRI, *Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939*, in «Studiolo», 2007, 5, pp. 77-94.

G. MANIERI ELIA, *Gino Fogolari*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 258-265.

M. NEZZO, *Il primo tempo de «L'Esame» (1922-1925)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano, Vita & Pensiero, 2007, pp. 339-367.

P. NICITA MISIANI, *Giorgio Castelfranco*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 158-171.

F. PIZZI, *1908-1957. I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, tesi di laurea, relatore dott.ssa R. Sacchi, correlatore Prof. P. Rusconi, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007-2008.

R. SACCHI, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'arte (1905-1977)*, in «Annali di Storia delle Università italiane», XI, 2007, pp. 203-208.

B. SANTI, *Enzo Carli*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 154-157.

C. TROPEA, *Ugo Nebbia*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 423-426.

Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Piemonte (non compresa Torino), Milano, T.C.I., 2007.

La Musica Segreta del Maestro. La Collezione d'Arte di Arturo Toscanini, catalogo della mostra, a cura di R. Miracco, Milano, Mazzotta, 2007.

Silvestro Lega i macchiaioli e il Quattrocento, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

Toscanini tra note e colori, catalogo della mostra, a cura di E. Palminteri Matteucci, Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato, 2007.

2008 G. AGOSTI, *Introduzione*, in *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, a cura di G. Agosti, Verona, Edizioni Valdonega, 2008, pp. XIII-LXXXIV.

T. BARBAVARA DI GRAVELLONA, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958), in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 253-299.

E. CASTELNUOVO, *Strisce bianche*, in «L'Indice dei libri del mese», XXV, 2008, 5, p. 31.

G. D. LA GROTTERIA, *Milano al principio degli anni '50: le grandi mostre e la cultura cittadina visti attraverso l'esperienza di Franco Russoli*, in «Concorso», II, 2008, pp. 82-112.

C. PREVOSTI, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, in «Concorso», II, 2008, pp. 6-55.

AA.VV., *La Galleria Sabauda; La Pinacoteca dell'Accademia Albertina*, Torino, Allemandi, 2008.

Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, atti del convegno, a cura di M. d'Onofrio, Modena, Franco Cosimo Panini, 2008.

Bibliografia di Lionello Venturi, a cura di S. Valeri, Roma, allegato al n. 121 di «Storia dell'arte», 2008.

- Carlo Cardazzo. *Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, a cura di L. M. Barbero, Milano, Electa, 2008.
- 2009 S. BAIOTTO, *Defendente e la collezione Fontana in Museo*, in *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, a cura di S. Baiocco, Savigliano, L'Artistica Editrice, 2009, pp. 23-28.
- P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*, a cura di B. Cinelli, Milano, Electa, 2009.
- P. BIANCHINI, *Pomba – UTET. Storia*, testo per *Storiaindustria.it. Centro on line Storia e cultura dell'industria*, febbraio 2009, p. 3.
- M. FERRETTI, *Premessa. Un «archivio di cognizioni» visive*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009, pp. VII-XXXVIII.
- M. M. LAMBERTI, *Giorgio Morandi: tempi e antinomie di una leggenda*, in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bandera e R. Miracco, Ginevra-Milano, Skira, 2009, pp. 245-257.
- F. MAZZOCCA, *Percorso di Giovanni Carnovali detto il Piccio*, in *Idem, Giovanni Carnovali detto il Piccio*, Bergamo, L'Eco di Bergamo – Museo Bernareggi, 2009, pp. 9-18.
- M. MIGNINI, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci editore, 2009.
- M. OLIVARI, *Oportet ut scandala eveniant. Il Centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, a cura di C. Ghibaudi, Milano, Electa, 2009, pp. 99-109.
- M. SOLDATI, *Boccaccino*, a cura di G. Jori, Milano, Aragno, 2009.
- Art nouveau revival. 1900, 1933, 1966, 1974*, catalogo della mostra, a cura di P. Thiébaud, Paris, Musee d'Orsay, 2009.
- Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini e S. Frezzotti, Milano, Skira, 2009.
- Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, a cura di A. Piva e P. Galliani, Roma, Gangemi Editore, 2009.
- I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker e A. Negri, Ginevra-Milano, Skira, 2009.
- 2010 M. LEONARDI, *L'archivio ritrovato. Il Fondo Brizio dell'Università degli Studi di Milano*, in «Concorso», IV, 2010, pp. 49-79.
- A. TORI, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Regione Toscana, 2010.

Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ogetti, catalogo della mostra, a cura di G. De Lorenzi, Viareggio, Centro Matteucci, 2010.

L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco, catalogo della mostra, a cura di A. Tori, Regione Toscana, 2010.

Annuario della R. Università di Torino, 1930-1931, Torino, Stab. Tip. Villarboito F. & figli, s.d.

Pittura di Birolli e Mostra della Giovane Arte in Italia intorno al 1930, a cura di A. M. Brizio, Z. Birolli e G. Bruno, Genova, Palazzo Reale, 27 maggio-18 giugno [post 1959].

Archivi

Archivio della Fondazione Corrente, Milano.

Archivio della Fondazione Guido Lodovico Luzzatto, Milano.

Archivio Bernard Berenson, Settignano, Villa I Tatti.

Archivio Roberto Longhi, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi.

Archivio Scheiwiller, Università degli Studi di Milano – Centro APICE:

Archivio Adolfo Venturi, Pisa, Scuola Normale Superiore, Palazzo del Capitano.

Archivio Lionello Venturi, Roma, Università “La Sapienza”, Dipartimento di Storia dell'arte.

Archivio Centrale dello Stato, Roma:

MI, DGPS, DAGR, CPC, busta 5357.

MI, DGPS, DAGR, CPC, busta 4860.

MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1419.

MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 191.

MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 44.

MI, DPP, ff.pp., 1927-1944, busta 1282.

Archivio Storico dell'Università degli Studi di Milano, Centro APICE:

Registri delle lezioni, Prof. Anna Maria Brizio, a.a. 1956-57 e 1957-58.

Archivio Storico dell'Università degli Studi di Milano, Divisione Personale:

Ufficio Personali, f.p. Prof.ssa Anna Maria Brizio, n. 6999.

Archivio Storico dell'Università di Torino:

Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbali delle adunanze (1909-1911)*, VII 63.

Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbali delle adunanze (1911-1915)*, VII 64.

Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbali delle Adunanze (1915-1919)*, VII 65.

Facoltà di Lettere e Filosofia, *Verbali delle adunanze (1927-1934)*, VII 67.

Registro di matricola e della carriera scolastica, Facoltà di Lettere e Filosofia, IX.A.400.

Registro per gli esami speciali di Storia dell'arte, ASUT, Facoltà di Lettere e Filosofia, *Esami*, XF 101.

Fondo documentario e librario Anna Maria Brizio, Milano, Università degli Studi, Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo, Biblioteca di Storia dell'arte.

Fondo Brizio, Sale d'Alessandria, Associazione Ex Allievi/e dell'Istituto Sacro Cuore.

Fondo fotografico del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano.

Tavola delle abbreviazioni

AAV	Archivio Adolfo Venturi, Pisa, Scuola Normale Superiore, Palazzo del Capitano
ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma
MI	Ministero dell'Interno
DGPS	Direzione Generale della Pubblica Sicurezza
DAGR	Divisione Affari Generali e Riservati
CPC	Casellario Politico Centrale
DPP	Divisione Polizia Politica
ff.pp.	fascicoli personali
ALV	Archivio Lionello Venturi, Roma, Università "La Sapienza", Dipartimento di Storia dell'arte
F.	Faldone
ARL	Archivio Roberto Longhi, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi
ASUT	Archivio Storico dell'Università di Torino
ASUM	Archivio Storico dell'Università degli Studi di Milano
f.p.	fascicolo personale
FBD Milano	Fondo documentario Anna Maria Brizio conservato presso la Biblioteca di Storia dell'arte del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano
UA	unità archivistica
FBL Milano	Fondo librario Anna Maria Brizio conservato presso la Biblioteca di Storia dell'arte del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano
FF Milano	Fondo fotografico dell'Istituto di Storia dell'arte, oggi Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano
FB Sale	Fondo Brizio conservato presso l'Associazione Ex Allievi/e dell'Istituto Sacro Cuore di Sale d'Alessandria

Ringraziamenti

Devo i più vivi ringraziamenti a molte persone che tutte hanno preso parte, in modo più o meno importante, al percorso di questi tre anni e in modo particolare allo svilupparsi di questo lavoro (chiedo anticipatamente perdono per le non volute omissioni):

il Prof. Massimo Ferretti e il Prof. Giovanni Agosti; la Prof.ssa Marisa Dalai Emiliani, il Prof. Enrico Castelnuovo, il Prof. Marco Rosci, la Prof.ssa Andreina Griseri, la Prof.ssa Stefania Stefani Perrone, la Prof.ssa Aurora Scotti Tosini, il Prof. Giovanni Romano; la Prof.ssa Paola Barocchi, la Prof.ssa Maria Monica Donato, il Prof. Antonello Negri, la dott.ssa Marta Sironi, Pablo Rossi; Rita Bruno, Carmela Vilardo, Chiara Pastorino e tutto il personale della Biblioteca di Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano; Ettore Gialluca, Franca Impera e tutto il personale delle Biblioteche della Scuola Normale Superiore di Pisa e della Segreteria della Scuola; le dott.sse Paola Novaria e Giuliana Borghino Sinleber dell'Archivio Storico dell'Università di Torino; Anna Maria Bisio, Ruggero Rivabella e Suor Piera Dametto dell'Associazione Ex Allievi/e dell'Istituto Sacro Cuore di Sale d'Alessandria; il dott. Davide Dall'Ombra e il dott. Pietro Della Lucia dell'Associazione Giovanni Testori; tutto il personale della Biblioteca d'arte del Castello Sforzesco, in particolare la dott.ssa Nicoletta Serio; della Biblioteca Sormani di Milano e della Biblioteca di Storia dell'arte dell'Università di Pisa; il Prof. Stefano Valeri, responsabile dell'Archivio Lionello Venturi; la dott.ssa Valeria Iato della Fondazione Guido Lodovico Luzzatto; la dott.ssa Lina Azzinnari della Divisione Personale dell'Università degli Studi di Milano; il dott. Stefano Twarzik; il personale dell'Archivio Longhi, dell'Archivio Berenson, dell'Archivio Centrale di Stato; la dott.ssa Martina Ganino e la dott.ssa Fiorella Mattio della Fondazione Corrente; il dott. Emanuele Pellegrini, la dott.ssa Francesca Paola Rusconi, il dott. Antonio Mazzotta e la dott.ssa Ilaria Torelli.

Ringrazio moltissimo anche la mia famiglia e tutti gli amici pisani, milanesi e sparsi per il mondo.

Dedico questa tesi a Carmine, a Caccianino e agli amici di Caglio.

Indice

Introduzione	1
1. <i>Alma Universitas Taurinensis</i> , 1915-1923	15
1.1. Un quinquennio di rivolgimenti	15
1.2. <i>Lezioni di Storia dell'Arte</i>	23
1.3. «...una singolare tempra d'impressionista». La tesi su Defendente Ferrari da Chivasso	38
2. Ritorno a Torino, 1928-1938	47
2.1. «La più provinciale e la più europea città d'Italia»	47
2.2. La collaborazione della Brizio con Lionello Venturi	54
2.2.1. La “mostra Gualino” e le <i>Pitture italiane in America</i>	54
2.2.2. L'Università e «L'Arte» rinnovata	67
3. <i>Ottocento Novecento</i> : «quella lunga vicenda di conquista di libertà espressiva»	86
3.1. Il richiamo dell'arte moderna. La prima edizione di <i>Ottocento Novecento</i> (1939)	87
3.1.1. Il testo in rapporto al contesto. Per una lettura dell'arte moderna	97
3.1.2. Il contesto in rapporto al testo. Reazioni	195
3.2. «...una nuova tradizione figurativa». La seconda edizione di <i>Ottocento Novecento</i> (1944)	205
3.3. Delle opere e delle loro illustrazioni	216
3.4. Un cantiere aperto. La terza edizione di <i>Ottocento Novecento</i> (1962)	234
Appendice documentaria	275
Bibliografia	308
Tavola delle abbreviazioni	354
Ringraziamenti	355