

Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Aragno editore, Torino

2004 Primo volume

Da laboratorio ad arsenale 1927

I tipi della cappella Brancacci 1888/89

La *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'antico nel primo Rinascimento italiano 1891/1893I costumi teatrali per gli *Intermezzi* del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il *Libro di conti* di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico 1895

[la ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg 1900]

Arte del ritratto e borghesia fiorentina. I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari 1900 pubblicato 1902

Arte fiamminga e primo rinascimento fiorentino 1902

Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame fiorentine 1905

Scambi di civiltà artistica tra nord e sud nel secolo XV 1905

Dürer e l'Antichità italiana 1905

Le ultime volontà di Francesco Sasseti 1907

Contadini-boscaioli al lavoro su arazzi borgognoni 1907

Il mondo antico degli dei e il primo Rinascimento al Nord e al Sud 1909

Sulle immagini degli dei planetari nell'almanacco basso-tedesco del 1519 1908-1909

Arte italiana e astrologia internazionale a palazzo Schifanoia a Ferrara 1912

La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti delle opere d'arte 1912

Aereonave e sommergibile nell'immaginazione medievale 1913

L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento 1914

1920-19481920 Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*1925 Erwin Panofsky *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*1924 Erwin Panofsky, *Idea*1927 Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form* (elaborato nel 1924)1926 Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*1927 Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (prima versione 1914)1928-29 Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi*

1929 Muore Aby Warburg

1930 Giorgio Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, in «Pegaso», II, 4, pp. 484-4951931 Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance*1932 Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (in «Logos» XXI, 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurative*)1934 Henri Focillon, *Vie des formes*1934 Roberto Longhi, *Officina ferrarese*1935 *La Critica d'arte* - fondata nel 1935 da Carlo Ludovico Ragghianti e da Ranuccio Bianchi Bandinelli

1935 Mostra del Settecento bolognese

1935 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*1939 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*1940 Roberto Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio* (1940). Collabora a «La critica d'arte» 1938-401941 Roberto Longhi, *Arte italiana e arte tedesca* - saggio letto a Firenze nel 19411942 Roberto Longhi, *Carlo Braccesco*1943 Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*1943 Francis D. Klingender, *Marxism and Modern Art*1946 Carlo Ludovico Ragghianti, *Commenti di critica d'arte*1946 Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*1947 Roberto Longhi, *Carpaccio* documentario d'arte con Umberto Barbaro1947 Francis D. Klingender, *Art and Industrial Revolution***1947 Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background***1948 Carlo Ludovico Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia* (prima edizione 1945)

- 1948 Roberto Longhi, *Caravaggio*, documentario d'arte con Umberto Barbaro
- 1949 Frederick Antal, *Remarks on the Method of Art History*, in «The Burlington Magazine», CXI, 49-52 (*Osservazioni sul metodo della storia dell'arte*, in «Società», 1954, X e in *Classicismo e romanticismo*, Einaudi 1975)
- 1950 Lionello Venturi fonda la rivista «Commentari»
- 1950 Roberto Longhi fonda la rivista «Paragone»
- 1951 Roberto Longhi, Mostra del *Caravaggio e dei caravaggeschi* (Milano, Palazzo Reale)
- 1951 Lionello Venturi, *Caravaggio*, De Agostini, Novara
- 1952 Arnold Hauser, *The Social History of Art*
- 1952 Lionello Venturi, *Otto pittori italiani*, De Luca, Roma
- 1953 Roberto Longhi, *I pittori della realtà*
- 1953 Alois Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni
- 1954 Lionello Venturi, *Piero della Francesca*, Skira, Ginevra
- 1954 Frederick Antal, Osservazioni sul metodo della storia dell'arte, in «Società», 1954, X**
- 1955 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York (traduzione italiana)
- 1957 Arnold Hauser, Storia sociale dell'arte, Einaudi**
- 1958 Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*
- 1958 Roberto Longhi cura la mostra a Milano *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*
- 1959 Alois Riegl, Arte tardoromana, Torino, Einaudi**
- 1960 Frederick Antal, La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale, Einaudi**
- 1961 Muore Lionello Venturi
- 1962 Erwin Panofsky, Il significato delle arti visive, Torino Einaudi**
- 1962 Frederick Antal, *Hogarth and his Place in European Art* (Einaudi 1990)
- 1963 Francis Haskell, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*
- 1964 Frederick Antal, Grandi e libertini nella pittura di Hogarth, il Saggiatore**
- 1964 Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der moderner Kunst*
- 1965 Arnold Hauser, Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna, Einaudi**
- 1966 Francis Haskell, Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca, Sansoni**
- 1969 Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York (traduzione italiana Marsilio 1992)
- 1969 Arnold Hauser, Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna Einaudi**
- 1969 Enrico Castelnuovo, *Arte e rivoluzione industriale I*. in «Paragone Arte»,
- 1969 Giulio Carlo Argan fonda la «Storia dell'arte»
- 1970 Muore Roberto Longhi
- 1972 Francis D. Klingender, Arte e rivoluzione industriale, Einaudi** con saggio introduttivo di E. Castelnuovo (rielaborazione del saggio apparso su «Paragone Arte», 1969)
- 1976 Enrico Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte I*, in «Paragone Arte», 313 (ripubblicato in *Arte, Industria, rivoluzioni*, Einaudi 1985)
- 1977 Enrico Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte II*, in «Paragone Arte», 323 (ripubblicato in *Arte, Industria, rivoluzioni*, Einaudi 1985)

Heinrich Wölfflin (1864-1945)

La sua formazione avvenne prima a Basilea con Jacob Burckhardt, poi a Berlino presso Wilhelm Dilthey. A Monaco svolse il suo dottorato con la dissertazione *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886 (tradotta in italiano col titolo *Psicologia dell'Architettura*, Venezia 1985). Tra il 1886 e il 1887 fu a Roma dove elaborò la tesi per la libera docenza, *Rinascimento e Barocco*, Monaco 1888, tradotta in italiano nel 1928 e ristampata nel 1988; in questa cerca di ricostruire la trasformazione del linguaggio rinascimentale in quello barocco, sottolineando il residuo classicista che dall'epoca rinascimentale passa a quella barocca. Nel 1893 succedette a Burckhardt nella cattedra di storia dell'arte di Basilea. Del 1899 è *L'arte classica*. Dal 1901 al 1912 insegnò a Berlino come successore di Herman Grimm. Del 1905 è *Die Kunst Albrecht Dürers*, in cui, partendo dall'opera del Dürer, passa all'analisi dei rapporti tra il Nord e Sud Europa, affiancandoli con l'analisi delle costanti stilistiche nazionali. Dal 1912 al 1923 insegna a Monaco. Del 1915 è *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Monaco. Dal 1924 in poi insegna a Zurigo; del 1931 è *Italien und das*

deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance, Monaco, che era stato preceduto nel 1914 da *Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance)*, in «Zeitschrift fuer bildende Kunst», XXVI; del 1943 è *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basilea.

1886 - *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*

1888 - *Rinascimento e Barocco*

1891 - *Die Jugendwerke des Michelangelo*

1899 - *L'Arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano.*

1914 - *Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance)*

1915 - *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen (Concetti fondamentali della storia dell'arte)*

1921 - *Das erklären von Kunstwerken*

1931 - *Italien und das deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance*

1943 - *Gedanken zur Kunstgeschichte*

Il saggio *Concetti fondamentali*, di impianto prevalentemente metodologico e volto a ricostruire gli schemi dello sviluppo stilistico, tenta di trovare delle leggi di fondo a una «storia dell'arte senza nomi», dividendo lo sviluppo stilistico in cinque coppie polari:

Lineare	pittorico
rappresentazione in piano	rappresentazione in profondità
forma chiusa	forma aperta
molteplicità	unità
chiarezza assoluta	chiarezza relativa

Henri Focillon 1881-1943

Hokusai (1914)

Giovanni-Battista Piranesi (1918)

L'art bouddhique (1921)

La peinture au XIXe et XXe siècles (1927-1928)

Maîtres de l'estampe (1930)

L'art des sculpteurs romans (1931)

Art des sculpteurs romans (1932)

Vie des formes (1934)

Peintures romanes des églises de France (1938)

Art d'occident 1 : Moyen Âge roman et gothique

Art d'occident 2 : Moyen Âge gothique (1938)

Moyen Age. Survivances et réveils (1943)

Piero della Francesca (1951)

L'apparizione de *L'Art des sculpture romans* (1931) e di *Vie des formes* (1934) suscita l'adesione incondizionata di una generazione di giovani ricercatori considerati attualmente come i portatori di una linea estremamente innovatrice. Su questi due testi inevitabilmente legati l'uno all'altro (vedi prefazione di Enrico Castelnuovo all'edizione enaudiana di *Vita delle forme*), si incernierano due aspetti metodologici centrali per la figura di Focillon: **la natura del suo rapporto con le teorie formaliste** e il **dibattito sull'arte romanica** che vede coinvolti Meyer Schapiro, studioso americano di origine lituana e Jurgis Baltrušaitis (lituano), allievo di Focillon.

Forma/formalismo ? Wölfflin e Riegl nella riflessione di Vita delle forme

«je suis en train de rédiger un traité plus général, où j'entrechoque violemment les doctrines. Il me faut la peau de Wölfflin pour décorer mon cabinet de travail. Il est bien vrai que c'est un tigre royal, et un grand maître» (lettera di Henri Focillon allo storico dell'arte rumeno George Oprescu del 1931 (in *Lettres de H. Focillon à Georges Oprescu*, in num. thématique de la «Revue roumaine d'histoire de l'art», série Beaux-Arts, 29, 1992).

Nonostante tale affermazione, il confronto con Wölfflin è problematico, le posizioni di Focillon si differenziano profondamente da quelle dell'autore dei *Concetti fondamentali*; sebbene si ponga sullo stesso terreno della "forma", la *Vie des formes*, nel portare la storia dell'arte a interrogarsi sulle proprie nozioni, strumenti e metodi, è anzitutto funzionale a un dialogo più ampio che guarda alle nuove scienze sociali e, in particolare, alle più recenti ricerche in campo storico: gli «Annales».

Gli «Annales d'Histoire Économique et Sociale» erano stati fondati nel 1929 da **Lucien Febvre** (1878-1956) e da **Marc Bloch** (1886-1944) entrambi docenti all'Università di Strasburgo. Da lì parte un forte ed elaborato dissenso nei confronti della storiografia tradizionale, che dà origine a un periodico destinato a

segnare profondamente gli studi storici, ma più in generale la cultura novecentesca, rivolgendo lo sguardo a territori di confine, marginali e fino a quel momento poco esplorati, come la “mentalità” e la sua incidenza sui mutamenti sociali, le forme di ricezione degli avvenimenti stessi, la persistenza di modelli comportamentali, di sistemi simbolici e mentali sul tempo di lunga durata, così come le forme rituali, la magia, la microstoria e la storia orale, sempre in una dimensione nella quale la storia si intreccia con la storia economica e sociale.

Questo il contesto che fa da contorno a Focillon, il quale si interessa agli studi sociologici, etnologici dell’epoca, tanto da promuovere nel 1928 il primo congresso internazionale di arti popolari. Nella sua monumentale sintesi dell’arte medievale, esposta nel volume *Art d’Occident* del 1938, ma preceduta da *La Civilisation occidentale au Moyen Âge du XI^{me} siècle au milieu du XV^{me} siècle* (1933) scritto in collaborazione con Henri Pirenne, “eminenza grigia” e figura di spicco degli «Annales», elabora la sua idea di una storia dell’arte che integra storia e storia della civilizzazione e che trova la sua summa teorico-ideale nella *Vie des formes*.

Focillon si rapporta con le teorie formaliste là dove queste postulano l’autonomia, ma non una indipendenza assoluta, dell’universo della forma le cui emergenze e metamorfosi si configurano come una parte integrante della vita dello spirito, e come tale non sono prive di rapporto con le altre sfere dell’attività umana. I lavori nei quali comincia ad esprimere le nuove istanze che segnano il suo pensiero sono quelli che raccolgono i suoi corsi universitari a partire dal 1926-1929 e che cominceranno a essere pubblicati dal 1929 con *L’Art des sculpteurs romans*. Focillon elabora un metodo morfologico nuovo e per gli studi storico artistici francesi, soprattutto per l’immagine del Medioevo che essi veicolano: un Medioevo laico, razionalista e progressista, una civilizzazione essenzialmente urbana che elabora a scala europea una cultura figurativa originale. Il testo sulla scultura romanica propone una lettura che apre alle scienze sociali e che partecipa dell’esperienza dell’arte contemporanea, una esplorazione dell’atmosfera mentale, intellettuale, religiosa ed estetica che si incammina su un percorso vicino a quella storia della mentalità, di cui Marc Bloch stava allora mostrando tutta la potenzialità e che Focillon apprezzava. La scultura romanica è per lui un sistema che obbedisce a leggi proprie (anche nella sua vocazione architettonica); sostenendone l’autonomia, Focillon si allontana da una concezione teologica che faceva del romanico unicamente l’antecedente del gotico. L’idea di fondo è che il funzionamento non sia diverso da quello della lingua inteso come insieme di rapporti complessi tra una serie di elementi interdipendenti. Il romanico è una *langue* che risponde a un dominio autonomo e coerente del pensiero, il cui funzionamento si pone in primo luogo nel suo rapporto con lo spazio, del quale la scultura è una interpretazione. La scultura romanica lavora nella pietra e si accorda alla funzione dell’architettura, nello stesso tempo la forma, pur nella sua vocazione architettonica e quasi in virtù di questa, è attiva e creativa: misura dello spazio, costruisce e abita uno spazio che gli è proprio.

«Si, chez un historien comme Wölfflin, l’élaboration d’une analyse formelle rigoureuse a sans doute été une manière de mettre à distance, voire d’évacuer la dimension politique des œuvres dans un contexte intellectuel marqué par une radicalisation croissante du discours sur l’art, l’interprétation de la sculpture romane que propose Focillon comporte en revanche une puissante dimension politique» (Michela Passini, *L’œil et l’archive. Une histoire de l’histoire de l’art*, Paris, éditions la découverte, 2017, p. 140).

Una dimensione politica estranea a Heinrich Wölfflin (1864-1945), ma ben presente nello studioso francese e che affonda le proprie radici in quello stesso fertile terreno che aveva generato gli «Annales d’Histoire Économique et Sociale»; ciò nonostante si deve riconoscere nell’orizzonte dello svizzero la presenza, seppure subordinata a una visione formale, di un approccio in termini di storia culturale, perlomeno di derivazione e condizionamento burckhardtiano. Diversa e più complessa la relazione con Alois Riegl (1858-1905), che si percepisce sotto traccia nelle pagine di *Vie des formes*, senza che mai il suo nome venga menzionato o anche solo evocato. Non va dimenticato, d’altronde, che i testi di Wölfflin e Riegl verranno tradotti solo nel secondo dopoguerra (con eccezione del libro di Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, 1899, che ebbe una precoce pubblicazione francese nel 1911), evidentemente per precise scelte di politica culturale mirate a creare una sorta di barriera alla dilagante influenza degli studi storico artistici di lingua tedesca e congiuntamente avviare una via francese alla psicologia storica della forma, o per meglio dire all’estetica della forma.

Una via che solo in parte può trovare in Focillon la figura guida e il maestro trainante, causa il suo intendere la forma in chiave storico sociale, nonché vitalistico antropologica, in cui ogni cedimento esteticizzante è annullato dalla necessità di una materia costantemente avocata alla dimensione temporale.

Lionello Venturi

(Modena 1885-Roma 1961)

Dopo aver compiuto studi storici, fu per qualche anno nell'amministrazione delle Belle Arti (1909-14, ispettore a Venezia, poi sovrintendente a Urbino).

Dal 1915 al 1931 è professore di storia dell'arte nell'università di Torino.

Avendo rifiutato di prestare il giuramento fascista, emigrò in Francia (1932-39) e poi negli USA (1939-44), dove insegnò in varie università.

Rientrato in Italia, ha insegnato nell'università di Roma La Sapienza (1945-1960).

Socio nazionale dei Lincei (1946).

Nel 1955 lascia la cattedra di Storia dell'arte moderna presso l'Università di Roma, tenne negli anni successivi e fino al 1960 lezioni alla scuola di perfezionamento sui problemi di storia della critica d'arte contemporanea.

Le origini della pittura veneziana (1907)

1913 *Giorgione e il giorgionismo*

1917 *Critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in «L'Arte», XX, pp. 305-326

1919 *Critica e l'arte di Leonardo da Vinci*

1922 *La critica d'arte e Francesco Petrarca* (poi in *Pretesti di critica*)

1922 *Critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts»

1922 *Gli schemi del Wölfflin*, in «L'Esame», aprile (poi in *Pretesti di critica*)

1923 *La pura visibilità e l'estetica moderna* in «L'Esame», II, 2 (poi in *Pretesti di critica*)

1923 *Critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts»

1924 *Pietro Aretino e Giorgio Vasari* (poi in *Pretesti di critica*)

1924 *Critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts»

1925 *La critica d'arte alla fine del Trecento*, in «L'Arte», XXXIII

1926 *Ruskin*, in «Parola»

1926 *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli

1929 *Pretesti di critica*, Hoepli, Milano

1936 *History of Art Criticism* (E.P. Dutton and Co, New York)

1936 *Théorie et histoire de la critique*, in «Art et esthétique» (poi in *Saggi di critica*, 1956)

1938 *Histoire de la critique d'arte*, Editions de la Connaissance, Bruxelles

1939 *Camille Pissarro*, Rosenberg, Parigi

1939 *Les Archives de l'Impressionisme*, Durand-Ruel, Parigi

1941 *Art Criticism Now*, Baltimora (ristampa a cura di Monica Perillo Marcone, Aragno, Torino 2010)

1943 *Doctrines d'art au début du XIX^e siècle*, in «Renaissance», vol. L

1944 *Art and Taste*, in «Art Bulletin», dicembre

1945 *La critica neoclassica in Francia*, in «Arti figurative», fasc. 1-2

1940 *Georges Rouault*, Weyhe, New York

1945 *Marc Chagall, Matisse*, New York

1945 *Painting and Painters. How to look at a Picture from Giotto to Chagall*, Scribner's Sons, New York-

London (trad. italiana *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall*, Capriotti, Roma 1947, e nuova

edizione nel 1973 per Einaudi con introduzione di M. M. Lamberti)

1945 e 1948 *Storia della critica d'arte*, Edizioni U di Firenze, collezione "Giustizia e Libertà" (ampliata e leggermente modificata nell'ultimo capitolo).

1948 *Pittura contemporanea*, Hoepli, Milano

1950 fonda la rivista «Commentari»

1951 *Caravaggio*, De Agostini, Novara

1952 *Premesse teoriche dell'arte moderna, La critica di Giorgio Vasari*, in Atti del convegno internazionale per il IV centenario della I edizione delle "Vite" del Vasari

1952 *Otto pittori italiani*, De Luca, Roma

1954 *Giorgione*, Roma

1954 *Piero della Francesca*, Skira, Ginevra

1956 *Saggi di critica*, Bocca, Roma

1958 *Pittori italiani d'oggi*, De Luca, Roma

1960 *Luigi Spazzapan*, De Luca, Roma

1961 *Apollinaire, un grande critico allo specchio*, in «L'Espresso», 27 agosto

La bibliografia completa di Lionello Venturi fino al 1956 si veda E. Battisti, *Bibliografia di Lionello Venturi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2 voll., De Luca, Roma 1956, pp. 319-335; per i restanti anni si veda: N. Ponente, *Bibliografia degli scritti di Lionello Venturi 1956-1961*, in «Commentari», XIII, 3-4, 1962, pp. 155-159

Poco prima della morte (14 agosto 1961) aveva cominciato a sistemare il materiale per una nuova edizione nella quale aveva intenzione di trattare, in un ultimo nuovo capitolo, i problemi critici e teorici dell'arte contemporanea, dal cubismo in poi, da Picasso a Wols e Pollock. Aggiornamento che già aveva cominciato a delineare nella conferenza tenuta all'Accademia dei Lincei e pubblicata nel «Quaderno n. 4» (1951) dell'Accademia medesima, con il titolo *Premesse teoriche dell'arte moderna* (ripubblicata poi nel volume *Saggi di critica*, Bocca, Roma 1956).

Roberto Longhi

Alba 1890- Firenze 1970

Nacque ad Alba, nelle Langhe, il 28 dicembre 1890, da Giovanni e da Linda Battaglia. Il padre, maestro elementare, accettò l'incarico della Regia Scuola di enologia e viticoltura Umberto I di Alba e si trasferì in Piemonte.

Terminati i cinque anni di ginnasio al regio liceo Govone di Alba (1904), concluse gli studi a Torino, conseguendo la licenza liceale al Gioberti (1907). Durante il primo anno di Università (1907-08), iscritto alla Facoltà di Lettere, Longhi frequentò le lezioni di storia dell'arte del giovane allievo di Adolfo Venturi, Pietro Toesca, approdato all'ateneo torinese dall'Accademia scientifico-letteraria di Milano.

Il 1910 fu un anno di svolta. Le letture di critica militante di Ardengo Soffici ne *La Voce* andavano a sostituire gli interventi, venati da un "decadentismo austero", di Enrico Thovez su *La Stampa*. Così come la visita alla IX edizione della Biennale di Venezia - con la rivelazione di Pierre-Auguste Renoir e, inaspettatamente, di Ignacio Zuloaga - liquidava definitivamente il fresco ricordo dello studio di Giuseppe Pellizza (suicidatosi nel 1907), a Volpedo. Sempre nel 1910 Longhi mise a fuoco l'argomento della tesi di laurea. Scartato il tema di architettura militare sui "vecchi castelli del Monferrato", la scelta cadde su un soggetto di avanguardia critica: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio.

La tesi, discussa nel dicembre del 1911; qualche giorno dopo la discussione della tesi di laurea - il 28 dic. 1911 - *La Voce* pubblicò il primo articolo del giovane apprendista in storia dell'arte, una corrosiva recensione ai volumi separati delle *Vite* vasariane (Raffaello Sanzio, Nicola e Giovanni Pisano, curati da E. Calzini e I.B. Supino), che si configurava come un affondo contro il "metodo storico". Alle generiche introduzioni dei "venturini, dei supinini, e di siffatta genterella" riteneva preferibile la fonte diretta: "la quadratura, la sodezza, il cubismo di quel giudizio".

Nel 1912 si iscrisse alla scuola di specializzazione di Adolfo Venturi a Roma. A partire da settembr avviò uno scambio epistolare con Bernard Berenson, offrendosi come traduttore della sua opera *Italian painters of the Renaissance*, prima destinata ai *Quaderni della Voce* e poi, grazie all'intermediazione di Croce, alla "Biblioteca di cultura moderna" Laterza. Tenuti buoni i principî generali teorizzati da Berenson, Longhi rintracciava una nuova via interpretativa alla teoria del colore, confessata a Emilio Cecchi durante l'estate del 1913: "*Venetian Painters* primo lavoro di Berenson: andrebbe rifatto in questo senso, di trovare, traverso lo studio di quei pittori, una teoria del colore, come traverso i fiorentini ha trovato una teoria dei valori tattili, e traverso i senesi e gli umbri una teoria della composizione spaziale" (E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo - P. Citati, Milano 1976, p. 192). Riformare il sistema di Berenson, capovolgendo l'impianto dei "valori tattili" nella inedita visione lirica dei coloristi-prospettici, tracciando la dimostrazione formale del "sintetismo prospettico di forma-colore" - asse interpretativo del *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914) -, dischiudeva una linea esegetica capace di relegare in un angolo il progetto di traduzione degli *Italian painters*, riesumato da Cecchi soltanto nel 1936.

Grazie all'appropriazione delle teorie dell'arte come pura visibilità - ricavate dagli scritti di Konrad Fiedler e di Adolf von Hildebrand - il L. poteva dotarsi di un organismo semantico in grado di leggere d'un fiato *I pittori futuristi e Mattia Preti (critica figurativa pura)* (1913). La tessitura del primo articolo (nato come recensione alla mostra futurista organizzata nel ridotto del teatro Costanzi a Roma) scontava la recente lettura del saggio fondamentale di Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, e del wölffliniano *Renaissance und Barock*, da cui derivava la griglia interpretativa sulla consequenzialità degli stili.

Ancora nel 1913 prese avvio la collaborazione a *L'Arte* - la rivista di Adolfo Venturi - dove videro la luce articoli monografici dedicati ai primi pittori caravaggeschi: *Orazio Borgianni* (1914), *Battistello* (1915),

Gentileschi padre e figlia (1916); e contemporaneamente le tempestive recensioni allineate nella rubrica del *Bollettino bibliografico*, di cui il L. avrebbe assunto la direzione nel 1916 (per tenerla fino al 1920). Nel maggio del 1914 pubblica *Scultura futurista: Boccioni*, da molti considerato il più lucido contributo critico dell'avanguardia futurista boccioniana, capace di tradurre in un "ponderato dissenso col crocianesimo e con l'estetismo ancora in voga" (P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974, p. 246).

Il ruolo assunto dal Longhi nel panorama della critica d'arte fu rimarcato favorevolmente da Croce: "per essere uno scrittore (per dirla alla tedesca) *temperamentvoll*, esercita una notevole efficacia sui presenti studi italiani di storia dell'arte" (B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* [1919], ora in *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Napoli 1991, pp. 249 s.). Tra il 1920-22 Longhi intraprese - al seguito di Alessandro e Vittoria Contini (dei quali sarebbe diventato consulente per l'acquisto di opere d'arte) - un lungo viaggio in Europa (1920-22), articolato attraverso Francia, Spagna, Germania, Austria, Paesi Bassi, Cecoslovacchia e Ungheria, durante il quale ebbe modo di perfezionare la fisionomia di conoscitore.

Il rientro in Italia coincise con l'impresa espositiva organizzata da Ugo Ojetti in Palazzo Pitti a Firenze, dedicata alla pittura del Seicento e del Settecento italiano (1922). Il suo coinvolgimento alle "adunanze revisorie", che precedettero la stampa del catalogo, testimonia la posizione autorevole (era coinvolto anche Venturi) assunta dal Longhi sui temi figurativi di quei secoli (fedelmente riflessa nelle *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Opere complete*, I, pp. 493-512). La mostra fiorentina diede il via all'ampia "polemica sul Seicento", promossa dalla rivista *Valori plastici* e alimentata dai maggiori artisti e critici italiani del tempo (e a cui il Longhi non prese direttamente parte).

Dal 1922 (e fino al 1934) risiedette stabilmente a Roma, città presso la cui Università esercitò la libera docenza dall'anno accademico 1922-23. Il corso inaugurale, dedicato all'*Identità teoretica e storica delle arti figurative*, prese nuovamente di mira i limiti.

Nel corso del 1926 collaborò alla rivista romana *Vita artistica* (sottotitolata "Cronache mensili d'arte"), in seguito ne assunse - con Cecchi - la direzione (dal 1927 col sottotitolo "Studi di storia dell'arte"). E ancora insieme con Cecchi fondò e diresse nei due anni successivi il bimestrale *Pinacotheca* (dal luglio-agosto 1928 al marzo-giugno 1929). Abbandonato il progetto di riunire i suoi scritti sui "temi del Quattro e Cinquecento" nel *Palazzo Nonfinito*, Longhi diede alle stampe - sulla vecchia traccia del *Piero dei Franceschi* (1914) - il saggio, di cesellatissima prosa, *Piero della Francesca* (1927), inserito nella collana di *Valori plastici*, ideata da Mario Broglio.

Anche gli studi sul Seicento italiano raggiunsero un punto di matura condensazione critica nei *Quesiti caravaggeschi* (1928-29), incardinati all'ampia ricostruzione dei *Precedenti*. Alla fine degli anni Venti inizia anche una breve collaborazione all'*Enciclopedia Italiana* di Giovanni Gentile, avviata solo dopo l'abbandono di Ojetti, nel 1929, e la sua sostituzione - in qualità di responsabile della sezione storico-artistica - con Pietro Toesca. Gli studi sulla cultura figurativi emiliani, inaugurati con la conferenza pisana dedicata a Vitale da Bologna (1931), proseguono con la recensione alla mostra sulla pittura a Ferrara nel Rinascimento: *l'Officina ferrarese* (1934), pubblicata a Roma per Le Edizioni d'Italia, collezione "Pittura dell'Occidente" (*Opere complete*, V, p. 23).

Nel 1934 vince il concorso bandito a Bologna per la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna, che mantiene fino al 1949, tra i suoi allievi: Francesco Arcangeli, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Antonio Boschetto, Alberto Graziani, Pier Paolo Pasolini e i più giovani Mina Gregori e Carlo Volpe. Nella prolusione ad apertura del primo anno di corso, *Momenti della pittura bolognese*, interessante il riferimento a Giorgio Morandi definito: "uno dei migliori pittori viventi d'Italia". Nel 1935 partecipa alla organizzazione della *Mostra del Settecento bolognese* e nel 1948 pubblica la monografica su *Giuseppe Maria Crespi*.

Nel 1937, poco dopo la nomina a professore ordinario, ottenne - tramite il ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai, - il comando alla Direzione generale delle antichità e belle arti di Roma, città in cui restò fino al 1939, con l'incarico di ordinare la Mostra d'arte italiana antica e moderna dell'E42. Durante i tre anni di codirezione de «La critica d'arte» pubblicò alcuni ampi contributi: gli *Ampliamenti nell'Officina ferrarese* e i *Fatti di Masolino e di Masaccio* (1940). Parallelamente uscirono interventi dal carattere militante come *Arte figurativa, carne da cannone* o *Restauro* (che facevano eco al varo dell'Istituto centrale del restauro, fondato nel 1939 da Cesare Brandi), mentre nel 1941, con la conferenza *Arte italiana e arte tedesca* - saggio letto a Firenze nel 1941, nel corso di un ciclo di conferenze dal titolo, "Romanità e germanesimo", - Longhi si pronuncia contro le "estetiche a fondamento climaterico, ambientale e, soprattutto, razzistico", posizione che segna un provvisorio riavvicinamento a Croce. Del 1942 è la conferenza milanese su *Carlo Braccresco*; nel 1945, al termine della guerra, riprende l'insegnamento a

Bologna e contestualmente gli studi sulla pittura veneziana scaturiti nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946); tra il 1948 e il 1956 Longhi ha incarichi ufficiali nella direzione della Biennale di Venezia e ne orienta le scelte nel solco della tradizione figurativa che va da Gustave Courbet all'impressionismo, fino ai *fauves*; e dai paesisti piemontesi dell'Ottocento a Carrà, fino al realismo di Renato Guttuso. Intanto con il teorico e critico cinematografico Umberto Barbaro realizza due documentari d'arte dedicati a *Carpaccio* e a *Caravaggio* (1947-48). Nel 1949, non avendo ottenuto la cattedra alla Sapienza di Roma, che su indicazione di Lionello Venturi sceglie Mario Salmi – viene chiamato a Firenze alla cattedra di storia dell'arte medievale e moderna, che mantiene fino al 1° novembre 1966; intanto nel 1950 fonda la rivista «Paragone» - mensile di arte figurativa e letteratura (in uscita a fascicoli alterni di "Arte" e "Letteratura") – aperta con l'editoriale *Proposte per una critica d'arte* (1950), testo utilizzato come traccia alla prolusione del corso universitario fiorentino del 1950.

La rivista, oltre agli importanti contributi che con rigore filologico affrontano problemi e attribuzioni, gli *Editoriali*, perlopiù a firma di Longhi, danno voce al dibattito su temi di tutela e dei restauri, delle politiche espositive e dei musei. Per più efficacemente far circolare le proprie idee, Longhi collabora con testate di ampia tiratura come «L'Europeo», e partecipa a programmi radiofonici come "L'Approdo", dotato dal 1952 di un omologo cartaceo in rivista, e organizza mostre destinate al grande pubblico, dalla *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951) a Palazzo Reale a Milano, a *I pittori della realtà in Lombardia* (1953), fino al rassegna milanese *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza sempre a Palazzo Reale*, accompagnate dalla riscrittura di testi fondamentali (ad esempio *Il Caravaggio* del 1952). Le due esposizioni caravaggesche, calate nel clima arroventato delle polemiche tra "realisti" e "astrattisti", concorrono a condizionate riletture retrospettive. Se *I pittori della realtà* (1953) servivano a legittimare la via del realismo imboccata da Guttuso o a sollecitare la futura conversione longhiana di Ennio Morlotti, la mostra ordinata da Giorgio Vigni su Antonello da Messina (1953) poteva prestare il fianco alla dimostrazione formalista dell'inevitabilità dell'astrattismo. E sempre in un'ottica di schieramenti contrapposti vanno letti gli articoli pubblicati nel settimanale *L'Europeo* (1954-57, in particolare quelli su temi di arte contemporanea), dove il Longhi tiene una rubrica antitetica a quella firmata - nelle stesse pagine - da Lionello Venturi. Nel 1956 avvia la raccolta delle *Opere complete* dei suoi scritti, inizialmente allestita secondo la successione cronologica di apparizione, e poi - dopo la morte dell'autore, a partire cioè dal volume sesto - per gruppi tematici di epoche o civiltà figurative. Nel 1956 è chiamato a leggere le motivazioni della laurea *honoris causa* conferita dall'Università di Firenze a Bernard Berenson, episodio che segna un timidissimo riavvicinamento tra i due studiosi. Negli anni sessanta ancora dà il proprio sostegno ai "Maestri del colore", la collana popolare diretta da Franco Russoli e da Alberto Martini. Muore a Firenze il 3 giugno 1970.

Cesare Brandi

(Siena 1906- Siena 1988)

Fu direttore dell'Istituto centrale del restauro dalla fondazione avvenuta nel 1939 al 1961. Nel 1947 creò la rivista *L'Immagine* (1947-50). Prof. di storia dell'arte medievale e moderna nell'università di Palermo (1961), poi di storia dell'arte moderna in quella di Roma (1967-1976); socio nazionale dei Lincei (1982). Della sua produzione critica si ricordano: *Catalogo della Pinacoteca di Siena*, 1933; *Morandi*, 1941; *Picasso*, 1946; *Giovanni di Paolo*, 1947; *Quattrocentisti senesi*, 1949; *Duccio*, 1951; *Segno e immagine*, 1960; *Burri*, 1963; *Teoria del restauro*, 1963; *Struttura e architettura*, 2^a ed. 1971; *Teoria generale della critica*, 1974; *Scritti sull'arte contemporanea*, 1976; *Disegno della pittura italiana*, 1980; *Giotto* (1983); i dialoghi: *Eliante o dell'Architettura*, 1959; *Celso o della Poesia*, 1959; *Carminie o della Pittura*, 1962 (2^a ed.). Notevoli i volumi di poesie (*Poesie*, 1935; *Voce sola*, 1939; *Elegie*, 1942) e le raccolte di saggi (*Budda sorride*, 1973; *Persia mirabile*, 1978).

Giulio Carlo Argan

Torino 1909 - Roma 1992

Nacque a Torino il 17 maggio 1909, il padre Valerio era economo del Manicomio provinciale di via Giulio e Libera Paola Roncaroli maestra elementare. Negli anni 1919-24 fu iscritto al ginnasio del liceo Cavour ed ebbe come compagni Albino Galvano (con cui iniziò a dipingere), Fernando De Rosa (poi morto nella guerra di Spagna) e per un breve periodo Mario Sturani, già amico di Cesare Pavese e abilissimo pittore, che condivise con Argan anche la passione entomologica.

Proseguì gli studi al liceo classico Cavour (1924-27), dove ebbe Giusta Nicco (allieva di Lionello Venturi) come docente di storia dell'arte, e da un fratello del padre fu iniziato alla lettura dei testi di Benedetto Croce.

Il principale interesse rimase però la pittura; nel 1926 riuscì a partecipare alla LXXXIV Esposizione nazionale della Società promotrice di belle arti di Torino, grazie al giudizio positivo di Felice Casorati, del quale iniziò a frequentare la vivace scuola di pittura. Nel 1927 si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza, ma passando a lettere dopo aver seguito una lezione di Lionello Venturi su Manet. Alla formazione universitaria si affiancava la frequentazione del gruppo di giovani riunito attorno ad Augusto Monti: Franco Antonicelli, Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Enzo Monferini, Arnaldo Momigliano, Massimo Mila, che si incontravano al caffè Rattazzi o nello studio di Sturani. Frequentò inoltre Giacomo Debenedetti, Carlo Levi e, tra i compagni storici dell'arte, Anna Maria Brizio, Mario Soldati e Aldo Bertini.

Più di tutti fu però determinante il magistero di Lionello Venturi, negli anni cruciali di approfondimento metodologico e militanza critica che vanno dal *Gusto dei primitivi* del 1926 ai *Pretesti di critica* del 1929, anni del sodalizio col mecenate Riccardo Gualino (che permise ad Argan di vedere gli spettacoli del teatro di Torino, con scene di Braque e Matisse) e di dure polemiche contro i futuristi e contro Ugo Ojetti, che si conclusero con il rifiuto del giuramento universitario fascista e l'emigrazione in Francia. L'ultima tesi discussa da Venturi fu appunto quella di Argan: *La teoria di architettura di Sebastiano Serlio* (13 giugno 1931). Già prima della tesi avvenne però l'esordio critico con due articoli che trattavano questioni teoriche dell'architettura antica e moderna, attraverso la storia della critica come storia dei giudizi che individuano il "gusto" dell'artista situandone l'opera in uno specifico *Kunstwollen* e insieme recuperando elementi eteronomi rispetto all'idea crociana di arte-poesia. Il primo di tali scritti nacque come esercitazione seminariale sulla lettura cromatica e anticlassica di Palladio; il testo, pubblicato da Venturi a insaputa dello studente col titolo *Andrea Palladio e la critica neo-classica* (in *L'Arte*, 1930, n. 4, pp. 327-346) fu letto da Erwin Panofsky che, di passaggio a Torino, volle conoscere il giovane studioso, instaurando un legame intellettuale che lo avrebbe poi avvicinato agli studi iconologici.

Conseguita la laurea, ottenne una borsa del Rotary Club di Torino e nel dicembre 1931 vinse la borsa per la Scuola di perfezionamento in storia dell'arte a Roma, dove entrò in contatto con Adolfo Venturi e Pietro Toesca, del quale divenne assistente volontario (fu inoltre chiamato a collaborare alla *Enciclopedia Italiana* ed ebbe modo di seguire alcune lezioni di Giovanni Gentile). Durante il perfezionamento, abbandonato nel 1933, Argan strinse amicizia con colleghi di corso come Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti e Palma Bucarelli. Frequentò la Biblioteca Hertziana, dove strinse amicizia con importanti studiosi tedeschi come Richard Krautheimer, Ludwig Heinrich Heydenreich e Rudolf Wittkower; con questi ultimi concordò la stesura di recensioni molto critiche ai libri di professori legati al nazismo e fascismo: Argan stroncò il volume di Albert Eric Brinckmann sull'architettura barocca piemontese, dando vita a una dura polemica in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Importanti furono anche i viaggi di studio, tra cui un soggiorno a Siena dove conobbe Cesare Brandi, e in Parigi e Londra.

Nel 1932 ottenne l'abilitazione per l'insegnamento della storia dell'arte negli istituti medi di istruzione e nel 1934 conseguì anche la libera docenza per tenere corsi all'Università. Tra le collaborazioni più significative va citata quella a *Casabella*, iniziata nel 1933 con l'articolo *Punti di partenza della nuova architettura*, chiesto da Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico dopo l'intervento di Venturi *Per l'architettura nuova*. Nel luglio 1933 Argan vinse il concorso per ispettore aggiunto, con destinazione la Soprintendenza all'Arte medioevale e moderna di Torino e incarico presso la Galleria Sabauda, dove restò solo da agosto a ottobre. L'incarico fu interrotto per il servizio militare (ridotto a sei mesi), durante il quale fu trasferito a Trento a Modena. La rapida carriera nell'Amministrazione proseguì con il trasferimento presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma e nell'agosto 1935 con la promozione al grado di ispettore. L'anno successivo il ministro dell'Educazione nazionale Cesare Maria De Vecchi, cui lo legavano conoscenze torinesi, lo fece promuovere provveditore agli Studi, con sede ad Alessandria, dove restò da giugno a settembre 1936; infine fu nominato soprintendente di 2ª classe e di nuovo comandato a Roma, dove entrò alle dipendenze del direttore generale delle Antichità e belle arti Marino Lazzari sotto il nuovo ministro Giuseppe Bottai, del quale fu uno fra i collaboratori più impegnati nella serie di riforme legislative e dell'assetto amministrativo della tutela. Il 15 agosto 1938 fu nominato ispettore centrale di 2ª classe e contemporaneamente assunse il ruolo di segretario di redazione di *Le Arti*, rivista ufficiale della Direzione generale delle Arti, nata dalla soppressione del *Bollettino d'arte*.

Del resto proseguiva anche la sua collaborazione a *Casabella*, dove conobbe Anna Maria Mazzucchelli, con cui Argan si unì in matrimonio a Milano il 28 dicembre 1939 e dalla quale ebbe l'anno successivo la figlia Paola.

Sui primi due numeri di *Le Arti* comparvero anche gli atti del convegno dei soprintendenti (4-6 luglio 1938), per il quale aveva steso la relazione *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, progetto accolto da Bottai e realizzato in collaborazione con Roberto Longhi e poi,

soprattutto, con Cesare Brandi, proposto dallo stesso Argan come direttore dell'Istituto centrale del restauro (ICR). Tra i numerosi incarichi come funzionario vanno ricordati anche il viaggio negli Stati Uniti per accompagnare la mostra itinerante degli antichi capolavori italiani (1939) e la direzione del nuovo Ufficio per l'arte contemporanea (1940). Nel frattempo proseguiva l'impegno sui temi della scuola e dell'educazione: dal 1936 tenne corsi di storia dell'arte presso l'Università di Roma e dal 1941 all'Istituto italiano di studi germanici; nel 1937-38 pubblicò il secondo e il terzo volume di una *Storia dell'arte* per i licei. I drammatici eventi del 1943-44 lo videro protagonista, insieme a un gruppo di funzionari delle Belle Arti, nel recupero e nel salvataggio delle opere d'arte, convogliate da varie sedi dell'Italia centrale, che Argan (destituito dopo l'8 settembre) riuscì a far trasferire in Vaticano.

Fino al 1955 proseguì il suo lavoro alla Direzione generale delle Antichità e belle arti, occupandosi in particolare di questioni di conservazione e restauro, di esposizioni didattiche, di temi museologici e del rinnovamento della progettazione museografica, del riordino gestionale e dell'innovazione nei sistemi di catalogazione, spesso svolgendo un ruolo in ambito di iniziative internazionali (come per l'ICOM e l'UNESCO).

Dopo il ritorno di Lionello Venturi nel 1945, gli fu affidato il corso di storia della critica d'arte al perfezionamento dell'Università di Roma «La Sapienza», mentre nel 1947 fu invitato a tenere lezioni presso il Warburg Institute di Londra (instaurando un legame dalle importanti ricadute metodologiche).

Il definitivo superamento dell'idealismo e del formalismo "purovisibilista" si compie negli anni Sessanta, con la discussione delle teorie sociologiche sull'arte e la città: il campo fenomenico dell'arte non andava limitato ai capolavori o ad alcune categorie di oggetti, era l'intera città che racchiudeva, nella sua estensione stratigrafica nello spazio e nel tempo, la totalità dei contesti e l'intera storia del lavoro. Tali riflessioni trovarono diretta applicazione nelle nuove interpretazioni dell'arte barocca, nel volume *L'Europa delle capitali* (Génève 1964), o nella rivalutazione della pittura inglese dell'Illuminismo, dell'arte neoclassica e dell'opera di Antonio Canova, attraverso conferenze e corsi universitari tenuti tra il 1964 e il 1969; infine confluirono nel saggio *La storia dell'arte*, scritto nel 1969 per il primo numero di *Storia dell'arte* e considerato il suo più ampio testo programmatico e metodologico. Argan incentrava il metodo sulla storia delle poetiche, o meglio sullo studio delle possibili relazioni tra le cose che costituiscono la storia dell'arte e le idee che costituiscono la storia del pensiero. L'interpretazione dell'arte costituiva una "storia speciale" all'interno della storia generale, civile e politica; una posizione debitrice verso studiosi come Max Weber (si può dire anzi che Argan passi dallo storicismo crociano della sua formazione allo storicismo weberiano del dopoguerra): l'arte è insieme "determinata e determinante", la storia dell'arte non si può fare senza inserirla nella storia sociale, ma di questa storia non costituisce un riflesso bensì un agente di trasformazione.

A questa linea interpretativa, che ha anche suscitato aspre critiche e contrapposizioni di schieramenti, si deve lo straordinario successo del suo manuale per i licei: i tre volumi della *Storia dell'arte italiana* usciti per Sansoni (Firenze 1968), seguiti, sempre per lo stesso editore, da *L'arte moderna 1770-1970* (Firenze 1970), che per oltre due decenni sono stati il più diffuso manuale scolastico di storia dell'arte.

Non meno decisivo fu il ruolo occupato da Argan nella militanza per l'arte e per l'architettura "moderne": dalla pubblicazione di importanti monografie (*Henry Moore*, Torino 1948; *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951; *Scultura di Picasso*, Venezia 1953; *Pier Luigi Nervi*, Milano 1954; *Marcel Breuer*, Milano 1957, *Ignazio Gardella*, Milano 1959), ai numerosi saggi e articoli che portarono al centro del dibattito critico la difesa dell'arte astratta e poi al suo superamento (in particolare gli studi su Mondrian e le introduzioni agli scritti di Klee), senza dimenticare il ruolo nel dibattito sull'industrial design e sulle questioni urbanistiche, in particolare attraverso la collaborazione con Adriano Olivetti e il progetto di Comunità. La sua militanza si esplicava inoltre nella partecipazione a giurie per premi e nell'organizzazione di mostre in esposizioni nazionali e internazionali (a partire dalle Biennali di Venezia e dalle Triennali di Milano) e soprattutto attraverso il sodalizio con la Galleria nazionale d'arte moderna diretta da Palma Bucarelli; intensa fu l'attività di collegamento con la situazione artistica degli altri Paesi (spesso promuovendo la libertà di ricerca degli artisti in contesti di repressione come in Spagna, nei Paesi comunisti e in Sudamerica), tramite l'Associazione internazionale dei critici d'arte (AICA), della quale fu presidente della sezione italiana e poi presidente internazionale dal 1963 al 1966. Nello scorcio degli anni Quaranta scriveva su Mario Mafai, Giuseppe Capogrossi, Giorgio Morandi, Enrico Paulucci, Renato Birilli, Arturo Martini, Roberto Melli, Giacomo Manzù; poi dalla metà degli anni Cinquanta su Afro, Mirko, Giuseppe Santomaso, Alberto Viani, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Albino Galvano, Leoncillo, Emilio Vedova, Umberto Mastroianni, Alberto Burri, Piero Dorazio, Ettore Colla, Lucio Fontana, Francesco Somaini, Arnaldo e Giò Pomodoro; seguì poi negli anni Sessanta il sostegno a formazioni come il Gruppo 1 e alle generazioni più giovani. Dal sostegno alle correnti neoespressioniste (prima e dopo la guerra) e neocubiste

(1945-50), passò a quelle astratte o astratto-concrete (1948-58) e informali (1956-62); poi, dal 1962-63, appoggiò e teorizzò le correnti neo-costruttivistiche, da lui ribattezzate gestaltiche (anche attraverso gli annuali convegni di Verucchio, presieduti dal 1963 al 1970). Alla critica sull'arte programmata si affiancarono vari interventi, spesso polemici, nei confronti delle correnti opposte della Pop Art, del New Dada, del Nouveau Realisme, dell'arte di *reportage* e poi dell'Arte povera.

Proprio con la stroncatura della Pop Art nel 1964 e poi soprattutto con l'ostilità al ritorno della figurazione, all'Iperrealismo fino al Postmoderno, le posizioni di Argan si fecero sempre più sfiduciate sul futuro dell'arte; dal 1963 riprese la teoria hegeliana della morte dell'arte per portarla sul piano della contestazione della società di massa.

Collaborò con numerose riviste, tra cui *La Nuova Europa* di Luigi Salvatorelli a *Il Politecnico* di Elio Vittorini, da *Belfagor* di Luigi Russo a *Letteratura* di Alessandro Bonsanti, da *L'immagine* di Cesare Brandi a *Società* di Ranuccio Bianchi Bandinelli, da *Comunità* di Adriano Olivetti a *Civiltà della macchine* di Leonardo Sinisgalli, da *Aut aut* di Enzo Paci a *il Verri* di Luciano Anceschi, da *Casabella-Continuità* di Ernesto Nathan Rogers a *L'Architettura* di Bruno Zevi, e ancora *Metron*, *Ulisse*, *La Biennale di Venezia*, *La casa*, *L'Europa letteraria*, fino a riviste internazionali come *Les Arts Plastiques*, *Museum*, *The Burlington Magazine*, *Quadrum*, *Zodiac*, *XX^e siècle*.

Fu membro dei comitati scientifici di numerose fra le riviste citate (fino alla fondazione della sua rivista *Storia dell'arte* nel 1969), e direttore di collane ed enciclopedie (determinante fu il suo ruolo nell'organizzazione della *Enciclopedia universale dell'arte*, a partire dal 1955) nonché consulente di case editrici (in particolare della Einaudi per tutti gli anni Cinquanta e per il Saggiatore di Alberto Mondadori dal 1958 al 1964). L'impegno per la diffusione della cultura si manifestò anche nella collaborazione con settimanali e quotidiani, dopo alcuni articoli sull'*Avanti!* nel 1960-63, ebbero grande visibilità gli elzeviri sul *Messaggero* nel 1962-64, mentre più saltuaria fu la presenza sul *Corriere della sera* dal 1974 e poi soprattutto, con l'intensificarsi dell'impegno politico negli anni Ottanta, l'ampia collaborazione a *L'Unità*; per molti anni curò la rubrica artistica de *L'Espresso* (1974-86).

Nonostante avesse scelto di stare dentro le istituzioni, negli anni della guerra maturò un avvicinamento a posizioni di sinistra. L'orientamento socialista, meno dogmatico della linea filosovietica togliattiana, già emersa nella difesa dell'arte astratta, si chiari pubblicamente durante la campagna elettorale del 1960 quando apparve un suo articolo nell'*Avanti!* in cui invitava a votare Partito socialista italiano (PSI); ancora più esplicita divenne la sua adesione alle posizioni di Pietro Nenni nel marzo 1963, quando fu candidato alla Camera dei deputati nelle liste socialiste. Un paio di anni dopo, però, si consumò la rottura sulle scelte del centro-sinistra in merito alla riforma della Scuola e Argan aderì alla sinistra indipendente di Ferruccio Parri (come testimonia la collaborazione alla rivista da lui diretta *L'Astrolabio*).

Nel 1975 Argan decise di accettare la candidatura come "indipendente" nelle elezioni al Comune di Roma dell'estate 1976; la ricerca di una soluzione tra DC e PCI per concordare il primo sindaco non democristiano del dopoguerra si concentrò sull'autorevolezza del suo nome e il 9 agosto fu eletto sindaco di Roma. I tre anni del suo impegno per la Capitale, interrotto per ragioni di salute nel settembre 1979, si collocarono in un momento particolarmente difficile e violento dello scontro politico, che ebbe il suo apice nel rapimento di Aldo Moro.

Nel giugno 1983 Berlinguer gli chiese di candidarsi alle elezioni politiche e Argan divenne senatore per la IX Legislatura, venendo poi rieletto nella X Legislatura e rimanendo in carica fino al marzo 1992. Nei suoi interventi, riuniti nei volumi *Dodici leggi per i Beni Culturali* (Roma 1992) e *Discorsi parlamentari* (Roma 1994) emerge con determinazione la difesa del patrimonio artistico e la necessità di riforma delle leggi di tutela. Nel 1991 fondò con Chiarante l'Associazione Bianchi Bandinelli, finalizzata a promuovere il dialogo e la cooperazione tra gli ambienti della ricerca e quelli della tutela. L'impegno politico e il prestigio dello studioso si intensificarono soprattutto negli ultimi due anni di vita quando il Partito democratico della Sinistra (PDS) gli affidò l'incarico di "ministro" dei beni culturali e ambientali nel cosiddetto "governo ombra" (1991-92).

L'impegno politico rallentò solo in parte la parallela attività di studioso e nel 1990 pubblicò il suo ultimo libro *Michelangelo architetto*, scritto con Bruno Contardi e uscito per Electa (Milano 1990). Di particolare importanza fu la nomina a presidente della casa editrice Einaudi nel 1987 voluta da Giulio Einaudi in un momento particolarmente difficile per l'azienda.

Mori a Roma l'11 novembre 1992.

Le sue più ampie raccolte di scritti sono: *Studi e note*, Roma 1955; *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964; *Progetto e destino*, Milano 1965; *Occasioni di critica*, a cura di B. Contardi, Roma 1981, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di Id., Roma 1983; i tre volumi delle "Opere" Feltrinelli: *Da*

Hogarth a Picasso; Classico Anticlassico; Immagine e persuasione, Milano rispettivamente 1983, 1984 e 1986.

Importanti sono anche le riedizioni e le raccolte recenti: *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Milano 2003; *L'Europa delle capitali (1600-1700)*, introd. di C. Gamba, Milano 2004; *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. Gamba, Milano 2009; *Walter Gropius e la Bauhaus*, con introd. di M. Biraghi, Torino 2010.

Imprescindibili fonti delle ricerche sono i materiali conservati in Roma, nell'archivio privato di Giulio Carlo Argan; cfr. C. Gamba - K. Quinci, in *Studi di Memofonte*, VI (2011), pp. 121-132, 133-157

Carlo Ludovico Ragghianti

(Lucca, 18 marzo 1910 – Firenze, 3 agosto 1987) è stato uno dei massimi storici, critici e teorici dell'arte italiani del Novecento.

La formazione e la prima attività

Nel 1928, quando frequenta la seconda classe del liceo a Firenze, conosce Eugenio Montale, che gli fa scoprire e leggere le opere di James Joyce. Successivamente, nell'ambiente della Scuola Normale e dell'Università di Pisa, si dedica alla storia dell'arte sotto la guida di Matteo Marangoni, protagonista del metodo figurativo puro della critica d'arte.

La sua formazione estetica è segnata dall'incontro con il pensiero di Henri Bergson e di Benedetto Croce e dalla conoscenza della teoria della "pura visibilità"; in seguito approfondisce le idee di Konrad Fiedler, Alois Riegl e Julius von Schlosser.

La sua tesi di laurea sui Carracci contiene importanti spunti teoretici, tanto da suscitare l'attenzione di Croce, che ne pubblica un estratto sulla rivista "La Critica" (1933). Il suo studio sul Vasari è presentato all'Accademia dei Lincei da Giovanni Gentile.

I saggi giovanili sul cinema e sullo spettacolo come forme dell'arte figurativa, *Cinematografo e teatro e Cinematografo rigoroso* (entrambi del 1933), lo pongono tra i primi studiosi a occuparsi in tal senso dell'argomento; sulla base di una distinzione tra i linguaggi, questi contributi fondano una critica dello spettacolo rivolta prevalentemente ai suoi aspetti visivi, ricercandone anche i precedenti storici.

Nel 1935 Ragghianti fonda – insieme con Ranuccio Bianchi Bandinelli, e grazie all'interessamento di Giovanni Gentile, che lo aveva avuto come allievo e ne ammirava l'ingegno – la rivista "Critica d'Arte", alla cui direzione collaborerà per poco anche Roberto Longhi: è la più significativa rivista del periodo, che intende promuovere un rinnovamento estetico e metodologico degli studi storico-artistici.

Nel febbraio del 1937 conosce Licia Collobi, allora a Roma con una borsa triennale di perfezionamento all'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte. I due si sposeranno il 30 novembre 1938 a Firenze.

L'impegno politico

Fervente antifascista fin dai banchi del liceo, a partire dal 1934, grazie anche agli studi che lo portano a viaggiare molto nel Paese, Ragghianti assume un ruolo importante nel ritessere i collegamenti tra i nuclei dell'opposizione liberale, democratica e socialista. Stabilisce infatti relazioni politiche con Ugo La Malfa, con Ferruccio Parri e con gli ambienti torinesi gobettiani e di "Giustizia e Libertà" (movimento al quale egli stesso si richiama), e ne favorisce l'incontro con i liberalsocialisti di Aldo Capitini e Guido Calogero. Lungo questo percorso Ragghianti diviene uno dei fondatori del Partito d'Azione, del quale redige, nel dicembre del 1941, il primo documento programmatico, i cosiddetti *Sette punti*, approvati nel luglio del 1942. Frattanto, nel mese di marzo, Ragghianti è arrestato a Modena, dove il regime gli aveva imposto il soggiorno obbligato dal 1940. L'iniziale condanna al confino è commutata in ammonizione, ma nell'aprile del 1943 è nuovamente imprigionato; denunciato al Tribunale speciale, è liberato il 26 luglio 1943 a seguito della caduta del fascismo.

Posto alla guida del Comitato militare incaricato di organizzare la Resistenza azionista in Toscana, è fondatore delle Brigate Rosselli, di cui ha il comando fino al giugno del 1944, quando cede l'incarico a Nello Niccoli, mantenendo però il ruolo di commissario di guerra. In agosto assume la presidenza del C.L.N. (Comitato di Liberazione Nazionale) toscano e guida il governo provvisorio che dirige l'insurrezione contro i nazifascisti a Firenze, liberata l'11 agosto 1944.

Sottosegretario alla Pubblica Istruzione – con delega alle Belle arti e allo Spettacolo – nel governo Parri (1945), prende provvedimenti incisivi per la ricostruzione del patrimonio artistico nazionale e avvia importanti interventi. Durante il primo congresso nazionale del Partito d'Azione, nel febbraio del 1946, è con la minoranza che lascia il partito, e segue Parri e La Malfa nel Movimento della democrazia repubblicana. Dopo le elezioni dell'aprile del 1948 prosegue il proprio impegno politico soprattutto in ambito culturale.

L'impegno culturale nel dopoguerra

Dopo la crisi e lo scioglimento del Partito d'Azione, Ragghianti torna alla vita universitaria ed è nominato professore di ruolo a Pisa, dove succede al suo maestro Matteo Marangoni. Vi insegnerà dal 1948 al 1972. Con la costante collaborazione della moglie Licia Collobi e il sostegno di Adriano Olivetti fonda nel 1952 – e dirige fino al 1965 – la rivista di cultura e divulgazione artistica “*seleArte*”, eccezionale per l'ampiezza di temi e contenuti trattati. Arrivando a oltre cinquantamila copie distribuite in Italia e all'estero, il periodico diventa un punto di riferimento nell'orientare il grande pubblico verso l'interesse per l'arte, suscitando una capillare attenzione per i molteplici fenomeni del mondo figurativo. Negli stessi anni nasce la maggior parte dei suoi 21 *critofilm* (realizzati tra il 1948 e il 1964), in particolare i diciotto della “*seleArte cinematografica*”, nati con il supporto di Olivetti. Con essi Ragghianti fa del mezzo cinematografico un efficace strumento di indagine critica e di divulgazione, cercando di ricostruire e restituire i percorsi visivi e formali delle opere degli artisti trattati.

La sua partecipazione alla vita politica si esprime anche attraverso una rivista (“*Criterio*”, 1957-1958) ispirata ai valori delle componenti democratiche e progressiste della Resistenza, ma consisterà soprattutto in memorabili campagne d'opinione, come quelle per la laicità della scuola pubblica, per l'autonomia dell'università e per un'efficace tutela del patrimonio artistico. Nel 1966, dopo la disastrosa alluvione di Firenze, fu l'anima delle iniziative internazionali volte al risarcimento dei danni subiti dal patrimonio culturale.

L'insegnamento

Nell'istituto universitario pisano da lui diretto Ragghianti, insieme con un folto gruppo di collaboratori, crea un modello originale di formazione di esperti nelle arti figurative, coniugando la riflessione teorica, l'indagine sulle raccolte museali, i campi più tradizionali della disciplina e altri ambiti solitamente trascurati, come l'urbanistica, le arti industriali, lo spettacolo, il cinema e le forme artistiche di civiltà lontane nel tempo e nello spazio.

In seguito alle contestazioni studentesche del 1968 avvia un progressivo distacco dal mondo accademico. Parallelamente fonda l'Università Internazionale dell'Arte (U.I.A.) di Firenze, un'istituzione mirante alla creazione di alte professionalità nel campo dello studio e della tutela dei beni culturali.

La produzione scientifica

Nella produzione di Ragghianti, multiforme ma accomunata dall'originale metodo da lui elaborato, emergono alcuni filoni principali: da una parte le riflessioni di filosofia dell'arte, tese a ricostruire il progressivo chiarirsi storico dei problemi nelle sfaccettature che essi assumono nel confronto continuo con le altrui riflessioni e con l'esercizio critico militante. I contributi in tal senso sono successivamente raccolti in libri come *L'arte e la critica* (1951), *Il pungolo dell'arte* (1956), *Diario critico* (1957), *Arte, fare e vedere* (1974 e 1986), *Arte essere vivente* (1984), *La critica della forma* (1986) e la monumentale opera in tre volumi *Arti della visione* (1975, 1976, 1979), sintesi delle sue ricerche sul cinema, sullo spettacolo teatrale e sulla filosofia dell'arte.

All'ambito della teoria e della metodologia dell'arte appartengono i libri *Commenti di critica d'arte* (1946) e *Profilo della critica d'arte in Italia* (1948), mentre il catalogo *Arte moderna in Italia 1915-1935* (1967) costituisce una ricostruzione storico-filologica di un periodo fino allora trascurato, e *Impressionismo* (1944, seconda edizione 1947), *Giacomo Manzù, scultore* (1957) e *Mondrian e l'arte del XX secolo* (Premio Viareggio 1963) sono esempi di interpretazione dell'arte contemporanea.

Ragghianti affrontò molti temi differenti, portando ovunque prospettive nuove suscitate dalla sua originale apertura metodologica. Così, in *Pittori di Pompei* (1963) sono affrontati i problemi del rapporto tra originali e copie nell'arte classica e dell'autonomia dell'arte romana rispetto a quella greca, mentre in *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria* (1981) il problema della valutazione dei manufatti artistici preistorici è connesso a quello del sorgere della coscienza umana. L'imponente serie di studi di sistemazione critica e filologica confluisce in opere come *Pittura del Dugento a Firenze* (1957), *Medioevo europeo* (1978), nei volumi de *L'arte in Italia* (1968-1969), nei libri *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo* (1977) e *Periplo del Greco* (1987), o nelle più brevi o incompiute monografie su Michelangelo, su Caravaggio e su molti altri artisti, volte a ricostruire il contributo con cui gli artisti partecipano alla costruzione della storia. Su questo piano, una realizzazione esemplare è il già citato *Mondrian e l'arte del XX secolo* (1962), che indaga il nesso fra tradizione e innovazione nelle avanguardie storiche d'inizio Novecento.

Memorabili, nel far conoscere alla cultura italiana fenomeni che essa ignorava o sottovalutava, furono alcune grandi mostre organizzate da Ragghianti, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta a Firenze: a titolo

d'esempio, quelle dedicate a grandi maestri dell'architettura del Novecento (su Frank Lloyd Wright nel 1951, su Le Corbusier nel 1963, su Alvar Aalto nel 1965).

La dedizione al dovere sociale della cultura è un'altra parte essenziale della personalità di Raghianti, cui si devono contributi e interventi concernenti le riforme degli enti di cultura pubblica e dell'università, le leggi sulla tutela dei beni artistici, la radiotelevisione, la scuola, l'educazione artistica, l'urbanistica, l'introduzione dell'insegnamento della storia del cinema. Di tali questioni si occupò anche come esponente o presidente di enti e associazioni quali la Società Italiana per l'Archeologia e la Storia dell'arte e l'ADESSPI (Associazione Difesa e Sviluppo della Scuola Pubblica Italiana), di cui diresse dal 1959 al 1962 l'organo di stampa "Scuola e Costituzione". Uno dei concreti risultati conseguiti fu l'istituzione della scuola media unica obbligatoria.

La creazione di istituzioni d'arte e cultura

Raghianti fondò e promosse molte istituzioni di cultura: l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università e la Raccolta nazionale di Disegni e Stampe di Pisa; la Strozzi a Firenze, galleria d'arte di interesse pubblico (1949-1966); il nucleo fondamentale del museo d'arte contemporanea di Firenze (iniziato con l'acquisizione della collezione di Alberto della Ragione e con le donazioni degli artisti chiamati ad integrare il patrimonio della città danneggiato dall'alluvione); la già ricordata Università Internazionale dell'Arte (1969); fino alla nascita del Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, cui lasciò la propria biblioteca, fototeca e archivio.

Carlo Ludovico Raghianti diede inizio l'esperienza dei **critofilm** nel secondo dopoguerra, anni in cui il **documentario sull'arte** viveva un periodo di grande vivacità e di fiducia nel rinnovamento estetico offerto dal cinema. In Europa molti noti cineasti firmavano **documentari sull'arte**, a cui seguivano discussioni e dibattiti, anche animati, sui rapporti tra **cinema** e **arti figurative**.

L'approccio cinematografico di **Raghianti** rimase fermamente ancorato alla dimensione critico-interpretativa: con l'espressione **critofilm**, da lui stesso conosciuta, intendeva realizzare una "*critica d'arte (penetrazione, interpretazione, ricostruzione del processo proprio dell'opera d'arte o dell'artista) realizzata con mezzi cinematografici, anziché con parole*" (Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte in *Arti della visione*, I: Cinema, Einaudi, Torino, 1975, p. 225-240).

[Deposizione di Raffaello](#) 1948

[Lorenzo Il Magnifico e le Arti](#) 1949

[Comunità Millenarie](#) 1954 (il primo dei 18 per l'edizioni SeleArte Olivetti, italiano, francese e inglese)

[Il Cenacolo Di Andrea Del Castagno](#) 1954 (italiano, francese e inglese)

[Stile Di Piero Della Francesca](#) 1954 (italiano, francese, inglese)

[Lucca Città Comunale](#) 1955

[Stile Dell'Angelico](#) 1955 (italiano, inglese, francese, russo e spagnolo)

[Storia Di Una Piazza \(La Piazza Del Duomo Di Pisa\)](#) 1955

[Urne Etrusche Di Volterra](#) 1957

[L'Arte Di Rosai](#) 1957

[Arte Della Moneta Nel Tardo Impero](#) 1958

[Pompei Urbanistica](#) 1958 (italiano e inglese)

[Pompei Città Della Pittura](#) 1958 (italiano e inglese)

[Fantasia Di Botticelli: La "Calunnia"](#) 1961

[Terre Alte Di Toscana](#) 1961 (italiano e inglese)

[La Certosa Di Pavia](#) 1961 (italiano e inglese)

[Tempio Malatestiano](#) 1962 (italiano e francese)

[Canal Grande](#) 1963 (italiano inglese e russo)

[Antelami: Battistero Di Parma](#) 1963

[Stupinigi](#) 1963

[Michelangiolo](#) 1964 (in italiano francese, inglese e tedesco, non per Olivetti)

<http://www.fondazioneraghianti.it/2582-2/>

Prima e dopo il 1945

Dante Della Terza, *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Editori Riuniti, Roma 1987

(Della Terza (1924), si laurea alla Scuola Normale di Pisa in letteratura italiana con Luigi Russo, quindi ottiene una borsa di studio di perfezionamento a Zurigo. Dopo un soggiorno in Francia, vince la cattedra di filosofia e storia per i licei e si trasferisce a Urbino, successivamente lascia l'Italia per la University of

California di Los Angeles e nel 1962 viene invitato da Renato Poggioli a insegnare alla Harvard University, dove resta fino al 1993. Tornato in Italia insegna per alcuni anni alla Università Statale "Federico II" di Napoli).

Erwin Panofsky

(Hannover 1892- Princeton 1968)

Nacque ad Hannover da Arnold Panofsky e Caecilie Solling (Panofsky); in seguito si trasferì a Berlino dove ottenne la maturità nel 1910 al Joachimsthalsche Gymnasium. Quindi tra il 1910 e il 1914 studiò filosofia, filologia e storia dell'arte presso l'università di Berlino, poi Monaco e Freiburg, dove nel 1914 discusse la sua dissertazione con Wilhelm Vöge sulle teorie artistiche di Dürer (*Dürers Kunsttheorie: vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*), in seguito pubblicato a Berlino con il titolo *Die Theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*. Causa una caduta da cavallo, fu esonerato dal servizio militare e non partecipò alla prima guerra mondiale. Si recò nuovamente a Berlino per seguire un seminario con il medievista Adolph Goldschmidt, qui nel 1916 sposò Dorothea "Dora" Mosse (1885-1965), anche lei storica dell'arte. Nel 1920 ottenne la sua abilitazione con un testo su Michelangelo, il cui manoscritto fu ritrovato solo nel 2012; con l'abilitazione ottenne la cattedra di storia dell'arte nella neonata Università di Amburgo. Il suo primo laureato fu Edgar Wind; oltre all'insegnamento, gli anni amburghesi furono ricchi di lavori e ricerche, che lo condussero a stringere amicizia con Fritz Saxl con il quale pubblicò nel 1923 il saggio *Dürers «Melancholia I» Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchungen*.

Tra i numerosi scritti degli anni amburghesi: *Der Begriff des Kunstwollens* (1920) and *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (1925), nei quali discusse le teorie di Cassirer e di Riegl. Nel 1924 pubblicò il suo testo *Idea*, che suscitò immediate discussioni e nel 1927 la *Perspektive als symbolische Form* testo che, analizzando il tema della prospettiva, si richiama al pensiero di Cassirer e alle teorie neo-kantiane sulle forme simboliche. Nell'a.a. 1931-32 fu invitato negli Stati Uniti per presentare l'Istituto Warburg e la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg; già durante quel primo soggiorno statunitense insegnò presso la New York University. A seguito dell'avvento del nazismo, nel 1934 emigrò definitivamente negli USA. Nello stesso 1934 pubblicò il suo più importante articolo, una analisi sul ritratto dei coniugi Arnolfini di Jan van Eyck sul «Burlington Magazine». Dopo un anno di insegnamento presso la New York University, Panofsky fu nominato professore nella School of Historical Studies del appena fondato Institute for Advanced Study di Princeton. Il suo trasferimento da Amburgo a Princeton coincise con la messa a punto del suo sistema metodologico che venne esposto nel volume del 1939 *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, libro nel quale, attraverso una ampia introduzione metodologica seguita da una serie di saggi, argomentava la distinzione tra iconografia e iconologia e definiva i tre livelli di lettura dell'opera: preiconografico, iconografico e iconologico. Nel 1943 il suo studio su Albrecht Dürer combinò e rielaborò molte delle idee espresse delle sue analisi precedenti dedicate all'artista in un lavoro complessivo che, con un occhio acuto e grande capacità intuitiva, indagava soprattutto la produzione grafica. Il successivo lavoro del 1946 prese in esame i documenti e le fonti letterarie sull'abate Suger e la fondazione dello stile gotico *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis*; a questo testo fece seguito nel 1951 *Gothic Architecture and Scholasticism*, uno studio sull'architettura francese e in particolare parigina in relazione ai principi della *summa* scolastica. Le lectures tenute alla Charles Eliot Norton tra il 1947 e il 1948 vennero raccolte in due volumi monografici sul Rinascimento nordico, *Early Netherlandish Painting* pubblicato del 1953 nel quale, attraverso una dettagliata analisi iconografica, dimostrava come il realismo visivo potesse derivare dalla elaborata assunzione del simbolismo cristiano, ricollegandosi al saggio sul ritratto Arnolfini. Dal 1956, convinto da Renseelaer Lee, divenuto nel frattempo capo del Department of Art and Archaeology della Princeton University, assunse l'incarico regolare di docenza presso la detta università. Il lavoro di Panofsky all'Institute for Advanced Study attirò altri numerosi storici dell'arte desiderosi di lavorare con lui, tra cui Luis Grodecki nel 1951, Jan van Gelder nel 1953 e Léon Delaissé nel 1959. Nel 1960 tenne un ciclo di conferenze presso l'Università di Uppsala raccolte in una pubblicazione intitolato *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Nel 1963 si ritirò dall'insegnamento con il titolo di emerito e sulla sua cattedra gli succedette Millard Meiss; terrà ancora una serie di conferenze alla New York University raccolte nel libro del 1964 *Tomb Sculpture*. Nel 1965 muore la moglie Dora e tre anni dopo Panofsky, a seguito di una serie di attacchi di cuore.

André Chastel 1912- 1990

André Chastel frequentò, al Lycée Louis-le-Grand, le classi preparatorie per accedere alle Grandes Écoles dove incontrò Roger Caillois, insieme al quale entrò all'École Normale nel 1933.

La figura di Roger Caillois fu importante per Chastel ed esercitò su di lui una certa influenza, specie per quanto riguarda la coesistenza, nel suo spirito, di filologia e fantasmagoria, quest'ultima suggestionata anche dal surrealismo, al quale Caillois aveva per un certo periodo aderito. A questi aspetti si aggiunse il comune interesse nei confronti del mito, che forniva ai due colleghi un terreno d'approccio inesaurito. Negli stessi anni in cui, attraverso Caillois, Chastel guardava al surrealismo, un nuovo elemento andò ad arricchire il suo orizzonte con enormi conseguenze: la lettura di un saggio (1923) d'Erwin Panofsky e di Fritz Saxl sulla celebre incisione di Dürer (*Dürers «Melancholia I» Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchungen*, 1923), trovato forse per caso (o per suggestione di Jean Seznec) negli scaffali della biblioteca dell'École Normale.

Tale lettura agì profondamente sul suo «spiritus peregrinus» e provocò, di conseguenza, il suo allontanarsi da quella sua fugace adesione alla «fantasmagorie», che l'aveva indotto a donare un testo alla «Inquisitions» – la rivista animata da Caillois, Aragon e Tzara che avrà un solo numero –, gettandosi nella filologia più severa, quasi nel tentativo di trovare in questa il modo per liberarsi. di quel lato « oscuro » che tuttavia continuerà ad insinuarsi nel suo spirito di uomo altrimenti solare.

Per quanto si sa, data al 1934 la sua prima frequentazione Istituto Warburg

Nel 1937 è documentato soggiorno all'Istituto Warburg e tra il 1935 e il 1939 fu allievo di Focillon prima della partenza di questo per gli Stati Uniti nel 1939.

Nell'immediato secondo dopoguerra Chastel riprese la sua attività di studio e fu probabilmente allora che incontrò per la prima volta Longhi intorno al 1947: «Ce fut l'un de mes privilèges – scriveva Chastel – de le connaître très tôt et d'avoir des rapports plus qu'amicaux, affectueux avec ce personnage redoutable, insolent, un peu suspect à beaucoup d'égard et d'un talent, d'une intensité dans l'interprétation des œuvres, d'un don littéraire exceptionnel!» (scriveva Chastel).

Nel corso degli anni 1953-1955 l'attività di André Chastel fu straordinaria, il suo spirito abbondava di progetti. Discusse la sua tesi, succedette ad Augustin Renaudet come «directeur d'études» all'École pratique des Hautes études, nel 1955 fu nominato alla Sorbonne. Pubblicò i suoi grandi lavori originati dalla sua tesi sul neoplatonismo e l'arte a Firenze nel XV secolo: *Marsile Ficini et l'art*, apparso presso Droz – l'editore dei “Travaux d'Humanisme et Renaissance” – nel 1954 e *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien* nel 1959 per le Presses Universitaires de France. Ne 1956 uscì, nella celebre collezione *Art Styles Technique* di Larousse, *L'art Italien*, una storia esemplare presto tradotta in italiano dalla moglie di Longhi, la scrittrice di romanzi Anna Banti, autrice di *Artemisia*.

I lavori di Chastel cominciarono ad essere conosciuti anche in Italia e, quando nel 1960, presso l'Einaudi di Torino, cominciò a prendere forma l'idea di una collezione consacrata alla storia dell'arte, le sue opere vi trovarono spazio. Si trattava di selezionare, racconta Castelnovo, una serie di testi di alto livello che avrebbero dovuto accompagnare le celebri collezioni della casa editrice, dai *Saggi* alla *Biblioteca di cultura storica*. Il progetto era di proporre dei testi importanti e significativi dal punto di vista della metodologia. Dopo numerose discussioni e altri tentativi, il primo volume della nuova *Biblioteca di storia dell'arte*, apparso nel luglio del 1964, fu proprio *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Salvatore Settis ha ricordato nel corso dell'*Hommage à André Chastel*, che quel testo suscitò all'epoca qualche riserva espressa, in una lettera all'editore, dal parte del grande conoscitore Federico Zeri. Si possono immaginare le ragioni: il libro non apportava nuove attribuzioni né pubblicava delle opere sconosciute. Era piuttosto un libro di storia, di storia della cultura, e nello stesso tempo un libro di storia dell'arte, interessante ed esemplare metodologicamente per il fatto che riproponeva in termini nuovi un soggetto, quello della Firenze del Rinascimento, che gli storici dell'arte, da Burckhardt a Eugène Muntz, avevano largamente percorso. Cosa si poteva dire di nuovo in materia? La boutade di André Péroché che aveva, nel 1934, gelato il giovane André Chastel – “l'histoire de l'art italien est terminée jeune homme” – è rivelatrice, ma i problemi affrontati da Chastel erano nuovi. Egli era convinto «que la ville médicéenne, qui comptait tant d'ouvrages étonnants ne pouvait passer – même au point de vue de l'art et de la culture – pour cette cité heureuse, tranquille et sans problèmes que supposaient nos histoires». Si trattava di mettere in discussione l'immagine fin troppo semplicistica della Firenze di Lorenzo il Magnifico, una città dove, se la si guardava da vicino, «les problèmes sont plus nombreux que les certitudes». Si trattava dunque di esaminare «Selon leur “problématique” particulière, les rapports de l'art et de l'humanisme. À l'époque où l'histoire de l'art n'était que un chapitre de l'histoire de la culture, l'accord des deux domaines allait de soi. C'est contre cette “évidence” qu'il a paru utile de réagir; comment entend-on l'accord entre un milieu intellectuel étonné de ses propres découvertes, et des peintres ou des sculpteurs eux-mêmes saisis de formes nouvelles et préoccupés de style? Où et comment se rencontrent-ils?».

1968 : La Revue de l'Art. In una lettera scritta da Chastel a Castelnuovo nel maggio del 1968, oltre a commentare la mostra su *Europe Gothique* al Pavillon de Flore, diede notizia al collega italiano di una nuova rivista: «nous préparons une "Revue de l'Art" dont le n.1 va paraître vers la fin du mois. Trimestrielle. Moins "chic" qu'Art de F. mais plus cohérente. On voudrait beaucoup varier les sujets et introduire une rubrique de réflexion, entreprise d'autocritique ou d'histoire de la Kunstgeschichte».

Il maggio del 1968 fu anche il maggio dell'insurrezione studentesca che Chastel non riuscì a comprendere fino in fondo. Nonostante il tentativo, un dialogo tra il docente e gli studenti su tali temi non riuscì ad avviarsi. Di lì a poco Chastel lasciò la Sorbonne per il Collège de France.

Negli anni seguenti ritornò a più riprese sul tema nei suoi seminari al Collège, prima delle sue memorabili Mellon Lectures dedicate a tele soggetto, che occasionarono l'edizione. Prese così forma l'idea di un'opera nella quale la storia militare, politica e religiosa, la aggressività, la concupiscenza, la violenza si intrecciavano e mescolavano. Un'opera nella quale non si trattava di conoscere Roma a fondo come la Firenze di Lorenzo il Magnifico, i suoi palazzi, le sue vie, i suoi prelati, scrivani, pittori, pensatori, ma di comprendere ciò che era avvenuto, vale a dire la catastrofe del sacco, le sue cause, le sue conseguenze; l'inizio e il diffondersi della riforma luterana; il vasto uso da parte dei suoi sostenitori delle immagini attraverso la diffusione delle incisioni, un nuovo mezzo esplosivo di espressione, che si stava moltiplicando arrivando a pubblici differenti. Il Sacco di Roma fu pubblicato in lingua inglese nel 1983 e tradotto in italiano dalla casa editrice Einaudi nello stesso anno. Secondo Castelnuovo era il capolavoro di Chastel, fantasmagorico e ombroso, filologicamente il più corretto.

Nel 1970 Chastel fu chiamato al Collège de France; *l'inventaire monumental* avviato nel 1964 da lui con Malraux proseguiva, così la «*Revue de l'Art*», che ebbe subito successo.

Chastel e Ragghianti

Lo scambio epistolare si inaugura il 29 giugno 1947, con una breve lettera in cui Chastel ringrazia Ragghianti per l'accoglienza portagli durante il suo soggiorno fiorentino nell'autunno del '46. Il francese svolgeva le sue ricerche per la *thèse* (Si trattava della "thèse principale" de doctorat, che sarà completata nel 1949, e infine pubblicata nel '59 come *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*) condotta sotto la guida di Augustin Renaudet alla biblioteca dell'Istituto per gli Studi sul Rinascimento di Palazzo Strozzi, di cui Ragghianti era allora direttore. Firenze era naturalmente il luogo d'elezione per gli studi di Chastel, soprattutto in quello scorcio degli anni Quaranta, quando proprio Ragghianti andava organizzando la memorabile mostra dedicata a *Lorenzo il Magnifico e le Arti (Lorenzo il Magnifico e la arti: mostra d'arte antica*, catalogo della mostra (Firenze, 21 maggio-31 ottobre 1949), a cura di L. Collobi Ragghianti, Firenze 1949), tessendo indispensabili legami con il Warburg Institute.

In una missiva del luglio 1948 Chastel mostra di aver apprezzato il *Profilo della critica d'arte* (ne darà un rendiconto nel 1949 su «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 2, 1949 (IX), p. 244), ma non manca di commentare il passaggio relativo al «paragone Marangoni-Focillon», in cui all'autore di *Vie des formes* venivano imputate «incertezze del pensiero e del metodo», di «approssimazione ed anche di deformazione», nonché di «gratuità».

Alla metà degli anni Cinquanta la questione centrale nel carteggio è senz'altro quella disciplinare, già nel 1948 Ragghianti aveva coinvolto Chastel nel primo Convegno internazionale per le arti figurative tenutosi a Firenze nel settembre di quell'anno, dedicato a *Indirizzi, metodi e problemi della critica d'arte*, al quale Chastel aveva partecipato con un saggio che era di fatto un omaggio a Focillon (André Chastel, *De l'intérêt des Techniques Décoratives pour l'interprétation des Styles*, in Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative, Firenze, 20-26 giugno 1948, Firenze 1948, pp. 19-21). Successivamente Chastel aveva provocato il critico lucchese inviandogli il suo *Problèmes actuels de l'histoire de l'art* comparso su «Diogène» del 1953, subito commentato da Ragghianti: i due condividevano un giudizio piuttosto negativo sulle «vecchie posizioni» sociologico-marxiste, scuola che per Chastel non avrebbe condotto che «des grandes batailles d'abstraction», nonché perplessità sul formalismo tedesco

(Nel '53 Chastel recensì l'edizione francese delle *Grundbegriffe*, stendendo l'anno dopo un saggio vero e proprio (A. Chastel, *Recensione* a H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», 15, 1953 (XIII), pp. 152-155; Id., *Situation de Wölfflin: les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, «Revue d'esthétique», 4, 1954 (VII), pp. 277-287).

Ragghianti inoltre dimostrava di essere interessato alla figura che in quel decennio dominava per molti versi la cultura francese, André Malraux. Nel suo saggio Chastel lo definiva come «le théoricien de la révolution qui s'accomplit», in una fase in cui la storia dell'arte, grazie all'uso della fotografia, assurgeva a una dimensione universale. Ma se Malraux suscitava l'attenzione di Ragghianti, Chastel, nell'articolo di

«Diogène», aveva avanzato alcune riserve proprio verso la filosofia di Croce e il «crocisme», per quell'idealismo che avrebbe impedito di aderire alla concreta fenomenologia del fatto artistico: «Croce n'a rien fondé et ne pouvait rien fonder qui ressemblât à une histoire de l'art». Posizione che non piacque al lucchese, subito sceso in campo a difendere il suo maestro: Chastel avrebbe peccato di semplificazione, non vedendo come Croce avesse accettato «la justification que sur les nouvelles bases je donnais de l'unité théorique de l'acte esthétique», in buona sostanza Ragghianti era convinto dell'arretratezza culturale della Francia rispetto a un'Italia vivificata dal nuovo storicismo in chiave crociana. Questi contrasti smorzarono la forza di eventuali recensioni ai due volumi *L'Art italien*, Parigi 1956, poi tradotti in italiano nel 1957, sui quali Chastel aspettava una recensione di rilievo, che però arriverà su «*seleArte*», 49, 1961 (IX), per la pubblicazione di *Art et Humanisme à Florence* (1959).

In comune i due avevano anche una certa diffidenza nei confronti del metodo iconologico, soprattutto Ragghianti, come più volte dimostrato. In una lunga lettera del gennaio 1954, aveva annunciato di aver scritto un contributo su «l'équivoque de l'iconologie (en tant que prétention d'explication "spirituelle" par l'établissement de rapports symboliques, en général fictifs ou extrinsèques ou présumés)», in risposta a un saggio di Erwin Panofsky su Galileo, sul quale esprime un giudizio assai negativo. Se Panofsky non è in grado, nonostante la sua qualità di studioso, di formulare una analisi fondata, all'opposto il testo su Lorenzo del collega francese viene interpretato come una vera «storia della cultura filosofico-estetica e letteraria, in relazione con le arti e gli artisti», rimarchevole per il rigore filologico, coniugato a un largo respiro della visione storica. Giudizio condiviso anche da figure come Garin. Ragghianti riconosceva a Chastel il merito di aver scardinato una volta per tutte le immagini stereotipate che della Firenze laurenziana erano state offerte dall'Ottocento francese, a cominciare da Taine; si trattava cioè di ripartire *à zero* o, meglio, di rileggere l'arte del Rinascimento alla luce di altri interpreti, primo fra tutti Burckhardt, dal cui «lavoro critico» – riconosceva Ragghianti – avevano mosso i più recenti studi italiani. Chastel era riuscito a «problematizzare» quell'età aurea, mostrandone i segnali di «crisi», proprio alla luce della sua cultura figurativa. Rifuggendo da facili determinismi (come quello socio-economico di M. Meiss), Chastel aveva messo bene in luce come «l'arte non è la storia in altri termini, ma è un fattore esso stesso produttivo di storia»: il che era appunto riconsiderare la lezione di Burckhardt (e di Croce). Non mancavano per Ragghianti le note negative, come quella di non aver saputo superare alcuni schematismi propri di una onnicomprensiva e livellante *Kulturgeschichte*, ciò ai suoi occhi rendeva il francese colpevole dello stesso peccato originale dell'iconologia, ovvero di un approccio «eteronomo» alle arti. Nel dir ciò certamente si riferiva, con un po' di disappunto, ai legami che, sin dalla metà degli anni Trenta, avevano avvicinato Chastel al gruppo londinese dei warburghiani, legami che avevano portato Pierre Francastel a definire Chastel e Robert Klein come dei «warburghiani» *tout court*, e che Erwin Panofsky riconosceva in Chastel uno degli «apostoli» del metodo di Warburg. In realtà Ragghianti non capiva la presa di distanza di Chastel proprio da Panofsky (e non da Warburg), cui il francese, pur riconoscendo un «rigore» ermeneutico, imputava di aver reso troppo sistematico il metodo iconologico, e di aver confuso le nozioni di «senso» e di «programma» (A. Chastel, *Histoire de l'art et sciences humaines* (1968).

Cinema

I due studiosi avevano in comune l'interesse per il cinema che entrambi consideravano importantissimo per le arti figurative. In una lettera del 1955 lo storico dell'arte francese dichiara al collega il suo profondo interesse per l'applicazione del mezzo cinematografico allo studio delle arti figurative. D'altronde il loro rapporto tra di loro era avviato proprio nel momento in cui Ragghianti iniziava la sua produzione di *critofilm* (con *La Deposizione di Raffaello*), e in Francia nello stesso 1948 Alain Resnais firmava il suo *Van Gogh*. A dire il vero, era stato proprio il maestro di Chastel, Focillon, a dare uno statuto disciplinare al cinema come didattica artistica, mettendo in campo un dibattito internazionale con la creazione dell'Institut du Cinéma éducatif e intervenendo con alcuni saggi (H. Focillon, *Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts*, «Bulletin périodique de l'Office des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art», 1, 1934 (I), pp. 42-45). Nel febbraio del 1961 Chastel ribadiva al collega che quello del cinema applicato allo studio delle arti figurative era un ambito «où nos activités se croisent – ou se complètent». Del tema si occupava in quel decennio anche l'Unesco; in una pubblicazione promossa dall'organizzazione proprio nel '61, Henri Lemaître (l'autore di *Beaux-Arts et Cinéma*, 1956) affermava che l'opera di Ragghianti aveva reso manifesta «la valeur culturelle et même critique du film sur l'art». Con la Fédération internationale du film sur l'art (FIFA), creata in seno all'Unesco, anche André Chastel collaborò attivamente negli anni Cinquanta e per tutto il decennio successivo, come consulente del Comitato di specialisti per la selezione dei film sull'arte (assieme agli italiani Mario Verdone e Pasquale Rocchetti, già attivi collaboratori di Ragghianti). Nel 1958,

per il comitato nazionale francese della FIFA, Chastel organizzò poi a Tours il convegno *Peinture et Cinéma*. L'attenzione di Chastel si rivolgeva particolarmente al film d'architettura; nella sua Prefazione al *Catalogue des films sur l'architecture* promosso dalla stessa FIFA, il francese definiva il cinema come «organisation de plans et de dimensions» e per questo ne trovava l'applicazione perfetta allo studio dell'architettura (in particolare di quella contemporanea), intesa come spazio da percorrere, e dell'urbanistica: ambito che non mancherà di sedurre anche il critico italiano.

Giuliano Briganti nasce a Roma nel 1918 e vi muore nel 1992.

Laureatosi a Roma con Pietro Toesca, sviluppa i suoi interessi di conoscitore d'arte grazie all'attività antiquaria del padre.

Dal 1938 ha cominciato a pubblicare saggi e recensioni su "*La Critica d'Arte*", la rivista d'arte fondata da Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli. Tra il giugno del 1944 e il marzo del 1946 è redattore responsabile del settimanale "Cosmopolita", fondato nel giugno 1944, durante la liberazione di Roma. In quel settimanale, di sole otto pagine, un antenato de "L'Espresso", scrivono, oltre a Briganti, molti dei più noti intellettuali del novecento italiano, da Carlo Lizzani a Michelangelo Antonioni, da Enzo Forcella a Giorgio Bassani, da Renato Guttuso a Roberto Longhi, da Anna Banti a Guido Carli, da Arrigo Benedetti a Gastone Manacorda. L'attività di scrittore sulle riviste e sui giornali accompagnerà Giuliano Briganti per tutta la vita. Dal 1965 al 1968 scriverà ogni settimana, la rubrica dell'arte su "L'Espresso" prendendo il posto che era stato di Lionello Venturi e di Carlo Ludovico Ragghianti. Dal 1976, anno di fondazione del giornale, alla morte, sarà il critico de "la Repubblica". In entrambi i casi sarà Eugenio Scalfari a sceglierlo come critico prima del settimanale e poi del quotidiano. Due gli uomini che Giuliano Briganti ha espressamente scelto quali suoi maestri: Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Longhi. Di quest'ultimo sarà segretario, nello studio di via Benedetto Fortini 30 a Firenze, dal 1941 al 1943. Dal 1950, accanto a Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna e Federico Zeri, fa parte della redazione della neonata rivista "Paragone Arte", fondata da Roberto Longhi. Briganti vi scriverà importanti saggi sulla pittura del Seicento italiano fino al 1961 e dieci anni dopo, nel 1971, uscirà definitivamente dalla redazione.

Nel 1974 sposa Luisa Laureati, gallerista d'arte contemporanea, che sarà la compagna della sua vita. Nel 1949 prende la libera docenza per l'insegnamento universitario. Nel 1972 viene chiamato ad insegnare storia dell'arte moderna e contemporanea all'Università di Siena e nel 1983 arriva a Roma dove, per un decennio, ricopre la cattedra di storia dell'arte moderna in quello che era allora il Magistero ed è oggi la Terza Università di Roma.

I suoi interessi si sono rivolti in un primo tempo sulla pittura italiana tra Cinquecento e Settecento: dal giovanile *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1945) ai fondamentali *La maniera italiana* (1961) e *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (1962; nuova ed. ampliata 1982). Ha esaminato specifiche tematiche, come la pittura di genere e il vedutismo, in cataloghi di mostre e in conclusive monografie (*I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, in collaborazione con Ludovica Trezzani e Laura Laureati, 1983; *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, 1966, ripubblicato postumo a cura di Laureati e Trezzani, 1996). In seguito l'arte dell'Otto e del Novecento ha sempre di più occupato i suoi studi; di notevole spessore: *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento* (1969); *I pittori dell'immaginario* (1977); *La pittura metafisica* (1979); *De Pisis* (1991). *Il viaggiatore disincantato* (1992) riunisce articoli pubblicati in quotidiani e periodici in particolare su "la Repubblica".

Sul sito a lui dedicato accanto alla produzione scientifica, legata alla docenza universitaria e al ruolo di conoscitore e storico dell'arte, sono consultabili i testi nati dalla collaborazione ad alcune testate giornalistiche di rilievo nazionale, come "Cosmopolita" (1944-1946), "L'Espresso" (1965-1968) e "la Repubblica" del quale fu il critico d'arte dall'inizio (1976) alla morte (1992) e saranno visibili documenti video dell'Archivio Rai con interviste rilasciate fin dal 1959 in occasione di eventi significativi per la vita culturale nazionale e internazionale.

Eugenio Battisti, nasce a Torino il 14 dicembre 1924 e muore a Roma il 18 novembre 1989. Laureatosi in filosofia a Torino nel 1947 con una tesi di estetica, studia poi storia dell'arte con Anna Maria Brizio, specializzandosi (1953) a Roma con Lionello Venturi. Negli anni 1962-64 insegna storia dell'arte a Genova; con il contributo di artisti e critici, iniziò a formare il **Museo sperimentale** di arte contemporanea che, rifiutato dalle istituzioni genovesi, dona poi alla Galleria Civica di Torino. Nel 1963 fonda la rivista «Marcatré», autorevole portavoce degli eventi artistici di avanguardia.

Dal 1964 insegnò negli Stati Uniti, prima nella Pennsylvania State University, quindi (1968) alla North Carolina University di Chapel Hill; ebbe contatti, tra gli altri, con P.O. Kristeller, M. Meiss, R. Wittkower,

E. Panofsky. Nel 1966 fondò l'associazione Europa delle corti e nel 1968 entrò nel comitato scientifico della rivista «L'Arte». Insegnò poi storia dell'architettura a Firenze (dal 1971), a Reggio di Calabria (dal 1975), al Politecnico di Milano (dal 1978) e, dal 1983, presso la facoltà di Ingegneria dell'Università di Tor Vergata a Roma. Fu presidente (dal 1988) dell'Associazione internazionale per gli studi sulle utopie, attiva dal 1983. Spirito attento e recettivo rispetto alle più avanzate ricerche critiche e storiografiche, sperimentò egli stesso nuove e inconsuete metodologie di analisi, sempre sostenute dallo scrupolo della ricerca e della documentazione storica e filologica. Pubblicista, studioso di teatro, curatore di mostre di arte contemporanea, avviò due ambiziosi progetti rimasti incompiuti: una *Storia delle idee estetiche* e una *Enciclopedia delle arti figurative*, nella quale confluivano i suoi interessi classificatori e iconografici. Accanto a monografie come *Giotto* (1960), *Cimabue* (1962), *Velázquez* (1964), particolarmente significativi del suo approccio critico-metodologico sono *Rinascimento e Barocco* (Torino, Einaudi, 1960), testo recensito da Robert Klein su «Bibliothèque d'humanisme et renaissance» (n. 23 del 1961), e soprattutto *L'Antirinascimento* (1962), la sua opera più nota anche se avversata da una parte della critica (riedita nel 1989 da Garzanti con l'aggiunta di un volume di note e bibliografia e poi ancora dall'editore Nino Aragno nel 2005). Seguirono *La civiltà delle streghe*, raccolta di testi tra Quattro e Cinquecento (con G. Saccaro, 1964), e *Hochrenaissance und Manierismus* (1970). Nell'ambito degli studi sul Rinascimento, dopo le monografie *Piero della Francesca* (2 voll., 1971; nuova ed. ampliata 1993) e *Filippo Brunelleschi* (1976), promosse nel 1977 a Milano il convegno su *La prospettiva rinascimentale* (1980), e pubblicò la raccolta di saggi *In luoghi di avanguardia antica* (1979) che, in un momento di riflessione metodologica, ritorna sul tema del contrasto tra creazione innovativa e reazione da parte della società.

Anche in relazione all'attività universitaria promosse studi di restituzione prospettica e rilievi e si interessò di iconografia dell'architettura e di giardini storici; sul rapporto tra politica, censura e cultura negli USA curò *L'albero solitario* (1973), frutto di un lavoro di gruppo con gli studenti della Pennsylvania State University. Attratto dallo studio degli aspetti tecnici e pratici delle arti, dal livello della produzione artigianale a quello delle grandi progettazioni, si dedicò a studi di storia della scienza (*Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, con G. Saccaro, 1984) e di archeologia industriale, e condusse raffinate analisi del dettaglio pittorico (*Antonello. Il teatro sacro, gli spazi, la donna*, con R. Pacciani, 1989).

Soprattutto dagli anni Ottanta applicò l'uso sistematico del computer a schedature di materiali architettonici, all'esame delle fonti iconografiche, a esperienze di lettura e analisi delle opere d'arte figurativa e non figurativa. Tra le numerose attività promosse a Roma, va ricordato l'Archivio del contemporaneo che raccoglie, tra l'altro, una notevole documentazione su mostre e su video d'autore.

Enrico Castelnuovo

Roma 1929-Torino 2014

è stato uno dei maggiori storici dell'arte italiani. Laureatosi a Torino con A. M. Brizio, si è specializzato a Firenze con R. Longhi (1954) con la tesi poi pubblicata in un volume dal titolo *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la cultura in Provenza nel sec. XIV* (1963; nuova ed. ampliata 1991). Ha insegnato a Losanna (1964-83), Ginevra (1970-71) e Torino (1979-82); dal 1983 prof. di storia dell'arte medievale presso la Scuola normale superiore di Pisa, di cui oggi è professore emerito. Nel 1991 ha ottenuto insieme a [Paola Barocchi](#) il premio A. Feltrinelli dell'Accademia nazionale dei Lincei per la critica d'arte; nel 1994 è stato chiamato a insegnare alla École normale supérieure di Parigi. Si è occupato principalmente di problemi e aspetti della storia dell'arte medievale, senza tralasciare altri ambiti e periodi: il ritratto e la sua funzione sociale nella storia italiana, i metodi e le tendenze della storia dell'arte, la storia del design industriale. Ha dimostrato particolare interesse per le situazioni di «frontiera», dove differenti culture artistiche si sono incontrate, e ha dedicato alcuni saggi a problemi di geografia artistica. Tra le sue numerose pubblicazioni, alcune tradotte in diverse lingue: *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel XIV secolo* (Einaudi 1962; 2a ed. 1991); *Arte, industria, rivoluzioni* (Einaudi 1985; 2 ed. Pisa 2007); *Vetrate medievali* (Einaudi 1994; 2a ed. 2007); *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte* (Livorno 2000); *Arte delle città, arte delle corti* (Piccola Biblioteca Einaudi, 2009); *Ritratto e società in Italia*, curato da F. Crivello e M. Tomasi (Piccola Biblioteca Einaudi, 2015). Ha curato, tra gli altri, i seguenti volumi: insieme a G. Sergi i quattro volumi di *Arti e Storia nel Medioevo* (2002-04); *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* (2004); *Cattedrali di luce. Viaggio tra le vetrate medievali* (2007); *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale* (2008, in collab. con A. Monciatti).

Ha diretto importanti opere generali (i volumi *Il Duecento e il Trecento*, 1986, e *Ottocento*, 1990, della *Pittura in Italia* Electa; *Storia del disegno industriale*, 1989-91; il *Dizionario della pittura e dei pittori*

Larousse Einaudi, 1989-94); ha promosso (con P. Barocchi) iniziative per lo studio e il restauro del complesso monumentale del Camposanto pisano, curando il volume *Il Camposanto di Pisa* (in collab. con C. Baracchini, 1996). Ha inoltre curato la realizzazione di numerose esposizioni di arte medievale e moderna. È stato membro corrispondente dell'Accademia dei Lincei e socio dell'Accademia delle Scienze di Torino, dell'Accademia di San Luca e dell'Accademia del Disegno di Firenze.

Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV, Einaudi, Torino, 1962; II ed. Collana Biblioteca di storia dell'arte, Einaudi, Torino, 1991.

La Pittura in Italia: l'Ottocento, Electa, Milano, 1991.

Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino, 1985.

Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri, Einaudi, Torino, 1994, II ed. Einaudi, 2008.

La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte, Livorno, 2000.

Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo, Einaudi, Torino, 1983

Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale, Laterza, Roma, 2004.

Giovanni Previtali 1934- 1988

Crebbe a Roma, dove frequentò il liceo Mamiani, conseguendovi la maturità classica nel 1952.

Nell'estate successiva decise di iscriversi alla facoltà di lettere. Il caos dell'Università di Roma («i professori continuano ad assentarsi con la massima indifferenza»: 11 marzo 1953) lo persuase presto a cambiare sede.

Firenze era la scelta più ovvia, sia per i legami familiari, sia per la risonanza dell'insegnamento di Roberto Longhi: Previtali aveva sostenuto velocemente molti esami, ma non quelli di storia dell'arte, insoddisfatto soprattutto dell'insegnamento del vecchio Lionello Venturi (Bellosi, 1991, p. XXI). Il 4 dicembre del 1954 scriveva a Enrico Castelnuovo, che aveva conosciuto a Roma quello stesso anno: «Qui ho appena cominciato le lezioni. Alla prima si è affacciato Previtali, che tu conosci e che passa a Firenze» (Castelnuovo, 1989a, p. XVI).

L'incontro con Longhi fu determinante; Previtali si rivelò, tra tutti, l'allievo più capace di tenere insieme e sviluppare le due inseparabili facce della medaglia longhiana: la conoscenza profondissima del linguaggio figurativo, con la conseguente padronanza dello strumento dell'attribuzione; e l'aderenza strettissima alla storia, che era stata enunciata come un programma nelle *Proposte per una critica d'arte*.

Già nel 1955 Previtali ancora studente iniziò a scrivere su «Paragone». L'avvio di questo stretto rapporto con il maestro non lo vincolò a Firenze: dalla metà di giugno del 1956 egli risiedette a Milano, dove lavorò come apprendista alla casa editrice Electa. Allo stesso periodo risale anche l'inizio di un'attiva militanza politica, che Previtali non abbandonò poi mai. Nel 1956, ventiduenne, s'iscrisse al Partito radicale, appena nato da una scissione del Partito liberale consumatasi anche intorno agli scontri sul piano regolatore di Roma.

Era, infatti, la preoccupazione per l'integrità del paesaggio e del patrimonio storico e artistico italiani a spingere Previtali verso la politica: «un giovane intellettuale anticlericale in cerca di una posizione politico-culturale avanzata, e sensibile alle problematiche di tutela e conservazione, non poteva che appassionarsi fino all'attivismo a questa prima stagione radicale, a queste battaglie di civiltà e progresso, e ai discorsi sulla tutela dei nostri patrimoni culturali» (Galansino, 2013, p. 46).

In una lettera scritta due anni dopo alla madre egli metteva in fila le principali minacce che incombevano su Roma: «l'albergo Hilton, la lottizzazione di Villa Torlonia, lo scioglimento della commissione per il piano regolatore e altre quisquiglie del genere» (p. 50 n. 7). Dopo il 1961, Previtali avrebbe aderito a Italia Nostra, da poco fondata grazie a Umberto Zanotti Bianco, Antonio Cederna, Giorgio Bassani.

Il 15 marzo 1957 discusse, a Firenze, la sua tesi di laurea in lettere sulla *Fortuna critica dei primitivi italiani nel Settecento*, relatore Roberto Longhi, correlatore Francesco Arcangeli. Nello stesso anno ottenne – da una commissione presieduta da Giulio Carlo Argan – l'abilitazione all'insegnamento della storia dell'arte nei licei.

Nella primavera del 1960 si recò a Parigi, ospite della Maison d'Italie guidata da Ruggero Romano. Qui, oltre a lavorare alla pubblicazione della tesi di laurea e all'edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari per il Club del libro (commissionatagli da Luigi Grassi e Paola Della Pergola), egli condusse un'intensa vita culturale. Le lettere provenienti da Parigi documentano scoperte intellettuali (la pittura di Nicolas Poussin, conosciuta grazie alla celebre mostra del 1960, tenutasi al Museo del Louvre), la nascita di amicizie poi durature (quella con Michel Laclotte, tra le altre), nonché significative letture come *Art et humanisme à Florence* di André Chastel, del quale tuttavia scriveva: «il libro al primo assaggio non mi pare cattivo, ma, siamo giusti, nemmeno niente di straordinario».

Il ritorno in Italia coincise con il radicamento a Firenze. Nella primavera del 1961 Previtali entrò nella redazione di «Paragone», di cui dal 1962 fu segretario.

Nel 1962, nella cerchia di Longhi, incontrò Evelina Borea, che gli sarebbe stata fino alla fine compagna di vita e di studi. Dopo dieci anni, la loro convivenza venne ufficializzata con il matrimonio, il 15 giugno 1972. Del 1963 è l'iscrizione al Partito comunista italiano, rinnovata fino al giorno prima della morte.

Il rapporto tra ideologia politica e ricerca storica sarebbe stato sempre centrale nella vita di Previtali: mai risolto in senso dogmatico, o astratto, e anzi inteso come potente spinta verso un'attenzione al dato concreto dell'opera, in primo luogo al suo stile: «Gramscianamente non accettò mai che l'arte fosse riducibile a semplice 'sovrastuttura', ma le riconobbe sempre una specificità di linguaggio e una notevole autonomia» (Bellosi, 1991, p. XXXII). In un appunto manoscritto della seconda metà degli anni Sessanta egli così rifletteva: «Evidentemente l'arte e la sua storia non possono essere neutre. Soprattutto non può essere neutro il pensiero che le giudica» (in Galansino, 2013, p. 127).

Nel 1964 uscì da Einaudi il libro derivato dalla tesi, *La fortuna dei primitivi*, e subito fu vastissimo il successo di questo testo davvero fondamentale per la storia della critica d'arte, che «non somigliava agli altri libri di storia dell'arte» (Ferretti, 2014, p. 56), con le sue tavole straordinariamente innovative. Nel 1966 Previtali conseguì la libera docenza in storia della critica d'arte, commissari Cesare Brandi, Stefano Bottari, Umberto Eco, Giovanni Macchia, Mario Praz.

Allo stesso anno risale la feroce polemica con Carlo Ludovico Ragghianti, che reagì con una querela per diffamazione, poi ritirata, alle forti (e fondate) critiche espresse da Previtali, su «Paragone», circa la sua condotta di commissario per il patrimonio artistico fiorentino all'indomani dell'alluvione.

Nel 1967, con la sontuosa monografia su Giotto (dedicata a Longhi), avvenne il salto di Previtali verso una storia dell'arte integrale. L'attribuzione era divenuta lo strumento principe per ricostruire una storia complessa, in una «concreta materializzazione dell'anti-monografia perché la figura del grande maestro trecentesco viene studiata non certo nel suo aureo, geniale, isolamento ma, al contrario, in mezzo agli altri maestri e in particolare in mezzo ai suoi collaboratori di bottega; perché è proprio la 'bottega' la vera protagonista del libro, più che Giotto stesso. La bottega come fabbrica di tavole, come luogo di produzione artistica, o artigianale diciamo pure, tardomedievale» (A. Angelini, in *Bullettino senese di storia patria*, in corso di stampa).

Alla fine del 1967 l'inizio della carriera di professore universitario (al Magistero di Messina) lo costrinse a lasciare la segreteria di redazione di «Paragone» e nel 1969 avvenne il conseguimento della libera docenza in storia dell'arte medioevale e moderna. L'anno seguente il comitato ordinatore della neonata facoltà di lettere di Siena lo chiamò sulla cattedra di storia della critica d'arte.

Nel 1970 uscì l'articolo su *Il Bambino Gesù come immagine devozionale*, e nel 1972 quello sul sepolcro fiorentino di Bruno Beccuti, riconosciuto come opera importantissima di Tino di Camaino: «due interventi in cui appare particolarmente evidente la robustissima armatura filologica di Giovanni Previtali, e il serrato incalzare delle argomentazioni» (Bellosi, 1991, p. XXV).

Attraverso il suo ruolo in collane come *I maestri del colore* e *L'arte racconta*, ambedue dei Fratelli Fabbri, nello stesso periodo Previtali dimostrava di voler indirizzare la storia dell'arte a un pubblico vasto. Un proposito che si rafforzò nel 1971, con la cura dei due volumetti sull'arte dell'Enciclopedia Feltrinelli Fischer, progettati – sono parole sue – per fare uscire «la maggior parte delle persone colte» da «una condizione di semi-analfabetismo figurativo, imbottito di pregiudizi; con gravi conseguenze perfino sulla conservazione e la sopravvivenza di un patrimonio artistico unico al mondo» (in Galansino, 2013 p. 137).

Nel 1975 vinse il concorso di professore ordinario in storia della critica d'arte, cui dette ancora un decisivo contributo con l'introduzione all'edizione critica delle *Vite* di Giovan Pietro Bellori (1976).

Negli anni trascorsi a Siena Previtali ebbe modo di dispiegare tutta la sua «energica intelligenza», connettendo «università, soprintendenza, enti pubblici e privati» (Barocchi, 1998, p. 9) e coinvolgendoli in una stagione culturale che seppe appassionare la cittadinanza alle ragioni, ai percorsi e ai risultati della ricerca scientifica della storia dell'arte. La catalogazione del patrimonio di Casole d'Elsa, le mostre su Jacopo della Quercia (1975), Rutilio Manetti (1978), *L'arte a Siena sotto i Medici* (1980), *Il Gotico a Siena* (1982), *Simone Martini e 'chompagni'* (1985) furono gli snodi di questa altissima esperienza didattica e civile, il cui valore fu anche formalmente riconosciuto con la consegna a Previtali della medaglia d'oro del presidente della Repubblica ai benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte (1979). Nello stesso anno venne eletto accademico delle Arti del disegno, a Firenze.

È in questo clima che va collocata l'impresa più feconda di Previtali: la fondazione, nel 1975, con l'archeologo Mauro Cristofani, della rivista «Prospettiva» pubblicata – con i contributi dell'Università di Siena e della Regione Toscana – dal Centro Di di Ferruccio e Alessandra Marchi, presto divenuta la principale rivista scientifica italiana di storia dell'arte, e tale rimasta sotto la direzione di Fiorella Sricchia Santoro.

Non ebbe l'approdo sperato, invece, un'altra grande impresa avviata da Previtali, la *Storia dell'arte* Einaudi, pensata a partire dal 1972 e poi uscita dal 1979.

Qui la determinazione di Previtali a tenere insieme la discussione sul metodo (per esempio, sulla cruciale questione della periodizzazione) e la concreta tessitura di una storia dell'arte la più integrale possibile si scontrò con la litigiosità degli storici dell'arte italiani, e con quella intestina della stessa scuola longhiana. A impedire che il progetto originario andasse in porto furono le divisioni interne alla Einaudi: se Paolo Fossati lo sosteneva (ma non fino in fondo), Giulio Bollati propendeva invece per un progetto alternativo, presentato da Federico Zeri. Il risultato di compromesso fu una *Storia dell'arte* divisa in due parti tra loro difficilmente componibili.

Ma l'esperienza einaudiana indusse Previtali a riflettere ancor più profondamente sul valore storico della complessa geografia dell'arte italiana. A offrirgli l'occasione per verificarne sul campo uno degli aspetti più irrisolti, la «questione meridionale della storia dell'arte», arrivò – nel 1983 – la chiamata alla cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna dell'Università di Napoli. L'insegnamento napoletano non fu meno dinamico di quello senese, anche se la disastrosa situazione economica e istituzionale della città non consentì iniziative pubbliche paragonabili: tuttavia, nel 1986 Previtali curò la mostra di Andrea da Salerno alla certosa di Padula. Nel 1984 entrò nel Comitato scientifico della neonata Fondazione Napoli Novantanove, che iniziava allora la sua battaglia per la conservazione materiale e per la funzione civile del patrimonio artistico napoletano.

Quelli che poi si sarebbero rivelati come gli ultimi anni della breve, e intensissima, vita di Previtali furono dedicati allo studio della scultura medioevale. Del 1983 è il saggio che ricomponeva il disperso *corpus* di statue del grande Marco Romano, saggio particolarmente fecondo, come ha dimostrato l'esemplare mostra su *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento* (Casole d'Elsa, 2010), curata da Alessandro Bagnoli, allievo e collaboratore di Previtali.

Intorno a questo nucleo si addensarono altri importanti contributi, che sarebbero stati poi riuniti nel postumo *Studi sulla scultura gotica in Italia* (a cura di Luciano Bellosi, Torino 1991) e che portarono alla mostra sulla *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450* (Siena 1987, curata dagli allievi Alessandro Bagnoli e Roberto Bartalini). In questi anni Previtali estese alla scultura gli studi innovatori di Roberto Longhi sull'Umbria trecentesca» (G. Previtali, *Due lezioni sulla scultura 'umbra' del Trecento*, in *Prospettiva*, 1982, n. 31, p. 30). Nel 1986, nei suoi ultimi mesi vissuti in piena salute, Previtali fu visiting senior fellow al Center for advanced studies in the visual art (CASVA) della National Gallery of art di Washington dove abbozzò il progetto di un *corpus* della pittura di Simone Martini e seguaci. Morì a Roma il 3 febbraio 1988.

Opere. La bibliografia completa è elencata in *Scritti in ricordo di G. P.*, in «*Prospettiva*», 1989-1990, nn. 57-60, pp. 10-15. Si aggiunga: *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici, 1962-1988*, a cura di A. Zezza - R. Naldi, Napoli 1999.

Fonti e Bibl.: L'archivio di Previtali è stato donato da Evelina Borea all'Università degli studi di Siena, cui sono destinate anche la biblioteca e la fototeca comuni.

Sulla sua biografia: *Scritti in ricordo di G. P.*, in «*Prospettiva*», 1989-1990, nn. 57-60, pp. 7-9; e soprattutto l'importante volume di A. Galansino, *G. P., storico dell'arte militante*, in «*Prospettiva*», 2013, nn. 149-152, monografico. Sul pensiero e sull'opera: E. Castelnuovo, *Nota introduttiva* a G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989a (nuova edizione riveduta e ampliata), pp. XV-XXVIII; Id., *G. P.*, in «*The Burlington Magazine*», 1989b, vol. 131, p. 298; E.H. Gombrich, *Due lettere di G. P.*, in *Scritti in ricordo di G. P.*, I, in «*Prospettiva*», 1988-1989, nn. 53-56, pp. 6-8; M. Laclotte, *G. P., ses rapports avec la France*, *ibid.*, pp. 11 s.; R. Bartalini, *Andrea Pisano a Orvieto*, *ibid.*, pp. 164 s.; L. Bellosi, *P. e la scultura*, in G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia: storia e geografia*, Torino 1991, pp. XXI-XXXII; P. Barocchi, *Rileggendo G. P.*, in «*Prospettiva*», 1993, n. 70, p. 94; Ead., *Prefazione* ad A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 9-15; G. Romano, *G. P. e la storia dell'arte*, in Id., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, P.*, Roma 1998, pp. 93-107; R. Barzanti, *Una feconda eredità*, in *Giornate di studio in ricordo di G. P.*, a cura di F. Caglioti, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, s. 4, «*Quaderni*» 1-2, 2000, pp. 5-7; F. Barbagallo, *Ricordo di G. P.*, *ibid.*, pp. 9-13; O. Rossi Pinelli, *L'art italien et sa périodisation selon G. P. et Ferdinando Bologna*, in «*Perspective*», 2008, n. 4, pp. 671-682; D. Minutoli, *G. P.: didattica militante a Messina*, in «*Horti Hesperidum*», III (2013), pp. 287-302; M. Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa*, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi - G. Tormen, Firenze 2014, pp. 55-65.