



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali:  
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di laurea triennale in  
STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI**

**Lionello Venturi verso *Il gusto dei primitivi***

**Relatrice: Prof.ssa MARTA NEZZO**

**Laureando: GABRIELE MOZZATO**

**Matricola: 2038895**

**Anno Accademico 2023/24**



# INDICE

<b>Premessa</b> .....	1
<b>1 LIONELLO VENTURI</b> .....	3
1.1 Biografia.....	3
1.2 Accenni al paesaggio mentale .....	10
<b>2 CRITICA ALLA CRITICA D'ARTE</b> .....	25
2.1 Premesse di metodo .....	25
2.2 Ideale cristiano e ideale pagano: i primi del Novecento.....	25
2.3 “Prospettiva” di pensiero: gli anni Dieci .....	27
2.3.1 <i>Autocoscienza critica tra Tre e Quattrocento</i> .....	28
2.3.2 <i>Alcune idee da La critica e l'arte di Leonardo da Vinci</i> .....	35
2.4 «Fra gli scrittori antichi e moderni, fra gli artisti e i non artisti, fra i critici e gli esteti»: gli anni Venti .....	41
2.4.1 <i>1921. Per una storia della critica d'arte</i> .....	41
2.4.2 <i>1922. Valori formali e valori spirituali</i> .....	46
2.4.3 <i>1923. La visione della personalità artistica</i> .....	55
2.4.4 <i>1924. I primitivi e le perfezioni relative</i> .....	61
2.4.5 <i>1922-24. La critica in Italia tra Quattro e Cinquecento</i> .....	68
2.4.6 <i>1925. A ridosso de Il gusto dei primitivi: formulazioni di fine Trecento</i> .....	75

2.5	1926. L'anno del <i>Gusto</i> .....	78
2.5.1	<i>Ruskin e Gualino: tra rivoluzione e collezionismo</i> .....	78
2.5.2	<i>Gusti "attuali" a confronto</i> .....	81
<b>3</b>	<b><i>IL GUSTO DEI PRIMITIVI</i></b> .....	<b>85</b>
3.1	Il concetto di "gusto": rapporto con critica ed arte.....	85
3.2	Il gusto della rivelazione .....	91
3.2.1	<i>Comprendere i primitivi</i> .....	93
3.2.2	<i>I primitivi: la critica, il gusto e l'arte</i> .....	100
	<b>Conclusione</b> .....	<b>115</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>117</b>

## Premessa

Scrivo questa premessa per giustificare l'impostazione che ho dato a questo elaborato. Sebbene inizialmente la mia attenzione sia stata rivolta nello specifico ai prodromi de *Il gusto dei primitivi* (Bologna 1926) di Lionello Venturi, più procedevo nella lettura degli scritti, più sentivo il bisogno di trovare un ordine che andasse oltre alla sola cronologia. Realizzato questo e tenendo in considerazione che il nucleo primario, ossia il possibile percorso di Venturi, dovesse rimanere centrale nella trattazione, sono giunto a questa soluzione: uno sviluppo in più nuclei. Non avendo la pretesa – e le competenze – per ricostruire le fasi della stesura de *Il gusto dei primitivi*, mi sembrava opportuno concentrarmi piuttosto su alcune riflessioni. Detto ciò, questo elaborato contiene tre sezioni principali: una parte introduttiva, il già nominato “percorso” e qualche idea da *Il gusto dei primitivi*. Nella prima cerco di presentare la figura di Lionello e individuare alcuni dei suoi riferimenti, nella seconda propongo una selezione di scritti sulla critica d'arte e il “gusto” fino al 1926 (anno di pubblicazione de *Il gusto dei primitivi*), mentre nell'ultima mi soffermo su qualche osservazione.

Concludo con una considerazione, o meglio, una proposta: mi piacerebbe che questa struttura non fosse accolta come una serie di tre tappe ben definite, ma che fosse visualizzata, in termini schematici, come un triangolo equilatero che ha come vertici i tre nuclei sopra citati, in quanto ciascun punto dialoga, e ha dialogato, tanto nella fase di ricerca, quanto nella stesura di questo elaborato.



# 1 LIONELLO VENTURI

## 1.1 Biografia

Lionello Venturi nasce a Modena il 25 aprile 1885. Figlio di Adolfo Venturi (1856-1941), pioniere e figura fondativa per la disciplina storico artistica italiana, e Giovanna Zanni, è il secondogenito della coppia, dopo il fratello Aldo. Il nucleo familiare si trasferisce a Roma nel 1888: Adolfo è chiamato ad assumere l'incarico della direzione generale dei Musei e delle Gallerie del ministero dell'Istruzione, mentre Lionello compie la prima formazione, conseguendo la maturità classica e, nel 1907, la laurea in lettere all'Università della Sapienza sotto la docenza di Giovanni Monticolo. L'argomento della discussione di tesi, la storia rinascimentale veneziana<sup>1</sup>, sebbene orienti gli interessi della prima produzione di Lionello, non costituisce il principio della sua enorme bibliografia (che conterà a fine vita circa ottocento titoli): esordisce infatti già nel 1903 con due articoli<sup>2</sup> sulle pagine de "L'Arte", rivista diretta dal padre<sup>3</sup>. Dal 1913, anno in cui entra stabilmente a far parte della redazione, fino al 1930, collabora con la rivista di orientamento

---

<sup>1</sup> L'interesse di Lionello Venturi per l'arte veneta «sfociò nella pubblicazione di due poderosi volumi, il primo dedicato alle *Origini della pittura veneziana* (1907), il secondo a *Giorgione e il giorgionismo* (1913)» (G. Tomasella, *Lionello Venturi e l'arte veneta (1907-1915)*, in "Annali di critica d'arte", Torino 2015, p. 151). Giuliana Tomasella considera i due volumi delle "prove metodologiche": non solo vengono sperimentati i concetti antipositivisti che troveremo poi ne *Il gusto dei primitivi*, ma, nello specifico in *Giorgione e il giorgionismo*, vi è l'inaugurazione di un "modello ermeneutico" – individuato anche in *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (cfr. *ivi*, p. 175) – che mantiene costante la tensione tra filologia ed estetica.

<sup>2</sup> Rispettivamente L. Venturi, *Un candeliere ornamentale di Zuan Andrea da Mantova*, in "L'Arte", 1903, pp. 13-20 e L. Venturi, *Sulle origini della xilografia*, in "L'Arte", 1903, pp. 265-270.

<sup>3</sup> L'"Archivio storico dell'arte" viene fondato nel 1888 da Domenico Gnoli (1838-1915), ma è solo a seguito degli sforzi di Adolfo Venturi che arriva il grande successo della rivista. Questa si impone come il periodico d'arte di maggior prestigio in Italia e diviene ufficialmente nota col nome "L'Arte" nel 1898. Adolfo ne diventa direttore unico nel 1900, dopo un lungo lavoro dietro le quinte nel tracciarne l'identità e l'impostazione, ispirandosi ai modelli europei. Le motivazioni che riguardano il mutamento del nome rispondono al «radicale ripensamento tanto nei contenuti quanto nella forma», legato alla necessità di adeguarsi ad un pubblico di «lettori colti e cosmopoliti» (M. Cavenago, *Venturi Adolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020, vol. 98, p. 632, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_%28Dizionario-Biografico%29/) [ultima consultazione 17 luglio 2024]). Oltre ad una nuova ed organica attenzione riposta sull'aspetto grafico, è inoltre significativo ricordare che molti articoli provenivano proprio dagli allievi di Adolfo Venturi.

medievale-moderno, inserendo però contributi su artisti contemporanei già dallo stesso 1930<sup>4</sup>.

Entra dunque tra le file degli allievi della Scuola di perfezionamento in storia dell'arte alla Sapienza, fondata e diretta da Adolfo con l'obiettivo di affidare a musei e soprintendenze figure professionali qualificate. Ottiene un rapido avanzamento di carriera che lo porta ad assumere l'incarico di ispettore delle Gallerie di Venezia (tra il 1909 e il 1910), seguito dal trasferimento alla Galleria Borghese di Roma (tra il 1911 e il 1912), per poi approdare nel 1913, all'età di ventotto anni, alla Galleria nazionale di Urbino in qualità di direttore e soprintendente fino al 1914. Nello stesso periodo, e più precisamente nel 1912, sposa Ada Scaccioni (1885-1970) con la quale avrà quattro figli: Rosabianca (futura storica dell'arte e moglie dell'editore Albert Skira), Antonello, Franco (futuro storico) e Lauro.

Seguendo il modello paterno, nel 1911 Lionello diventa libero docente di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Padova<sup>5</sup>. Dopo una breve tappa a Roma, occupa la cattedra di storia dell'arte nell'Ateneo di Torino nel 1914, dove insegna in sostituzione di Pietro Toesca (allievo di Adolfo Venturi e maestro di Roberto Longhi), trasferitosi a Firenze.

Esplode il primo conflitto mondiale e, con profondo disappunto del padre, Lionello si arruola volontario: avendo già conseguito il servizio di leva, viene

---

<sup>4</sup> Ricordiamo i contributi specifici del 1930 su Soffici, Carrà e Modigliani (*Sintomi - Contro il quadro a soggetto - Soffici e Carrà - Amedeo Modigliani - Risposta a Ugo Ojetti*, in "L'Arte", 1930, pp. 210-211) e su Martini (*Arturo Martini*, in "L'Arte", 1930, pp. 556-577).

<sup>5</sup> L'Ateneo di Padova, che vanta l'insegnamento della storia dell'arte già dall'anno accademico 1899-1900, fa da base per numerosi allievi di Adolfo Venturi. Non solo il figlio, ma per citare alcuni nomi, ricordiamo Gino Fogolari, Luigi Coletti e Giuseppe Fiocco. Il baricentro comune di questi docenti è stata l'arte veneziana, la quale fu «il terreno in cui misurare l'efficacia di un nuovo metodo della storia dell'arte, che – superando l'impostazione tutta documentaria della vecchia scuola storica – ebbe nel serrato confronto formale con l'opera il suo punto di forza» (G. Tomasella, *Venezia fra tradizione e modernità: il contributo della scuola padovana di storia dell'arte*, in "Ateneo Veneto: Rivista di scienze, lettere ed arti: Atti e memorie dell'Ateneo Veneto", Venezia 2013, p. 541). Venturi coerentemente «esprime una linea di pensiero che [...] avanza una visione programmatica che mira a "contemperare l'insegnamento dell'arte italiana del medio evo e del rinascimento con quello dell'arte internazionale moderna" e ad indicare un allineamento per via tonale [...] da Giorgione, passando per Rubens e Rembrandt, fino agli impressionisti» (F. Varallo, *Introduzione*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. XV).

inviato al fronte nel 1917 in qualità di tenente a guida di una compagnia di mitraglieri. Per quanto riguarda le imprese di questo periodo, ricordiamo la medaglia d'argento al valore militare sul campo e l'incidente al volto durante un'esercitazione: questo lo costrinse al congedo a seguito di una ferita all'occhio destro che gli compromise la vista e richiese un lento recupero. Questa parentesi militante segna in maniera inevitabile una sospensione dell'attività torinese, tracciando simbolicamente un primo arco della vita di Lionello.

Gli anni Venti furono un periodo molto prolifico per il Venturi<sup>6</sup>. Dal 1919 al 1931 torna ad insegnare come professore ordinario nell'Ateneo di Torino, ma la sua attività si estende oltre gli impegni accademici, ricoprendo cariche in commissioni e comitati scientifici. Una digressione necessaria riguarda il sodalizio con Riccardo Gualino iniziato nel 1918<sup>7</sup>: questa collaborazione porta alla pubblicazione del catalogo della collezione dell'industriale, a cura dello stesso Venturi (*La Collezione Gualino*, Torino 1926), e alla relativa mostra nelle sale della Galleria Sabauda. Il mecenate di origine piemontese sarà però sgradito al regime fascista e ciò non solo comprometterà politicamente Lionello, ma gli ostacolerà la successione alla cattedra del padre in occasione del pensionamento di quest'ultimo nel 1931.

---

<sup>6</sup> Nel periodo tra le due guerre «non solo prende forma il suo lavoro più significativo, *Il gusto dei primitivi* (1926) e si pongono le basi per quello più discusso, *History of Art Criticism* (1936), ma va delineandosi, con movimento lento e graduale, quel fondamento che, con l'incalzare degli eventi, porta alla svolta del 1931-32» (*ivi*, p. VII). Inoltre, «la seconda metà degli anni Venti è, come ben noto, un periodo di intensa attività di Lionello Venturi e di impegno anche sul piano della cultura cittadina, [...] ma anche una fase in cui si avvia da parte dell'Ateneo, su esplicita richiesta del ministero, un vieppiù sistematico controllo dell'attività e dei frequenti soggiorni all'estero dello storico dell'arte» (*ivi*, pp. XI-XII). Altra questione riguarda i contrasti avvenuti nel 1924 in merito al disegno dello Statuto e ordinamento della Facoltà di Lettere e Filosofia per l'anno 1925-26. Cfr. *ivi*, p. XII-XIII: Venturi dimostra un «intento provocatorio ben in linea con le scelte in campo figurativo, come risaputo orientate a una sempre maggiore attenzione all'arte francese ed impressionista in specie, da contrapporsi al "richiamo all'ordine" serpeggiante in Italia».

<sup>7</sup> È significativo ricordare come l'influsso del Venturi sia stato responsabile di un profondo mutamento di gusto del Gualino, nonostante i caratteri intimamente differenti. Scrive infatti l'industriale nelle sue memorie: «[...] La vasta solida profonda sua cultura intimidiva il poco che io sapevo [...], mutò insensibilmente la mia visuale artistica [...]. M'insegnò ad amare l'arte per l'arte, la bellezza per la bellezza» (R. Gualino, *Con Lionello Venturi*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino: ricordi e testimonianze*, Milano 1982, pp. nn.).

Nel mentre, continuano le sue pubblicazioni su “L’Arte”: dal 1930 assume la condirezione della rivista, sulla quale scrive fino al 1935 dimostrando un interesse sempre maggiore verso la contemporaneità<sup>8</sup>. Questa visione ampliata scatena il disappunto del padre, ma ormai i numerosi viaggi e le esperienze all’estero avevano avvicinato il gusto di Lionello agli artisti contemporanei. Dunque, da un inizio fortemente orientato verso l’ambiente veneziano (*Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907 e *Giorgione e il giorgionismo*, Milano 1913), la fine degli anni Dieci e in particolare gli anni Venti, ci rivelano un forte interesse per la critica (*La critica e l’arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919 e *Pretesti di critica*, Milano 1929) e, nello specifico, per la definizione del concetto di “gusto” in relazione alla critica ne *Il gusto dei primitivi* (Bologna 1926).

Il 1931 segna un’ulteriore svolta: Lionello, con altri undici professori, si rifiuta di prendere la tessera del partito nazionale fascista<sup>9</sup>. Questa scelta ha come effetto

---

<sup>8</sup> Per quanto riguarda le pubblicazioni di Lionello a carattere contemporaneo sulle pagine de “L’Arte” ricordiamo: *Delacroix*, in “L’Arte”, 1931, pp. 49-75; *Picasso*, in “L’Arte”, 1933, pp. 120-140; *Utrillo*, in “L’Arte”, 1933, pp. 296-313; *Renoir*, in “L’Arte”, 1933, pp. 458-489; *Gauguin*, in “L’Arte”, 1934, pp. 136-166; *Daumier*, in “L’Arte”, 1934, pp. 384-414; *L’impressionismo*, in “L’Arte”, 1935, pp. 118-149; *Cézanne*, in “L’Arte”, 1935, pp. 298-324, 383-415.

<sup>9</sup> Cfr. C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in “Rivista di storia dell’Università di Torino”, Torino 2021. In sede introduttiva, Carla Silvia Roero riporta la risposta del ’31 di Venturi al rettore dell’università di Torino (vd. *ivi*, p. III). L’articolata questione, nel suo complesso, viene affrontata in E. Signori, *La svolta del 1931 negli atenei italiani: interpretazioni, prospettive, bilanci*, in C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in “Rivista di storia dell’Università di Torino”, Torino 2021, pp. 1-18. Rimando ai contributi su Lionello Venturi, nello specifico A. Venturi, *Diventare antifascisti: i motivi che portarono Lionello Venturi a rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo del 1931*, in C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in “Rivista di storia dell’Università di Torino”, Torino 2021, pp. 53-62 e F. Varallo, *L’ultimo corso di Lionello Venturi a.a. 1930-31 e la teoria della deformazione*, in C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in “Rivista di storia dell’Università di Torino”, Torino 2021, pp. 253-266. In A. D’Orsi, *Lo strano caso del professor Venturi*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all’esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. 3-21 si sottolinea che il percorso venturiano verso l’antifascismo fu tutt’altro che lineare. Si pone inizialmente vicino al nazionalismo e all’ANI (Associazione Nazionalista Italiana), e infatti si arruola in guerra nel 1915. Lionello subisce l’influsso del padre Adolfo (che militerà pure nel fascismo) e, non a caso, la firma di Lionello sul “Manifesto degli intellettuali fascisti agli intellettuali di tutte le nazioni” nel 1925 si spiega proprio con la vicinanza al nazionalismo, dimostrandosi così più in linea con l’idea gentiliana di intellettuale che con quella crociana (questione spesso passata in sordina per una ingenua sovrapposizione tra estetica e politica). Sulla firma di Lionello non concorda L. Iamurri (cfr. L. Iamurri, *Un libro d’azione? ‘Il gusto dei primitivi’ e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all’esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. 121-122). Tuttavia Lionello

non solo la rinuncia agli impegni accademici in Italia e l'emigrazione in esilio volontario negli Stati Uniti (dal 3 gennaio 1932, essendo stato invitato ad Harvard per tenere una serie di conferenze), ma anche l'estromissione dello storico da "L'Arte" nel 1935. Il nostro unisce gli studi con l'attività politica antifascista, esercitata nel movimento politico liberal-socialista Giustizia e Libertà, e partecipa anche alla Lega internazionale contro razzismo e antisemitismo, alla Mazzini Society (della quale fece parte anche Gaetano Salvemini) e all'Italian emergency rescue committee (in quest'ultima in qualità di presidente).

Concluso l'impegno ad Harvard, scelse come base Parigi (1932-1939) e qui poté dedicarsi appieno agli studi sull'arte moderna e contemporanea. Nonostante l'esilio, Venturi è molto attivo nella comunità scientifica: tiene corsi e conferenze, frequenta le gallerie e il mercato dell'arte, e si sposta tra la Francia, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti. In America pubblica la prima edizione dell'*History of art criticism* (New York 1936), opera tradotta dapprima in francese (*Histoire de la critique d'art*, Bruxelles 1938) e solo al termine del conflitto in italiano (*Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano 1945).-Tornando alle vicende del nostro, questi si dedica con rinnovato interesse allo studio dell'Impressionismo, che frutterà la realizzazione del primo catalogo ragionato di Cézanne (*Paul Cézanne. Son art, son oeuvre*, Parigi 1936) e di Pissarro (*Camille Pissarro. Son art, son oeuvre*, Paris 1939).

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale torna nuovamente negli USA, dove si trasferisce definitivamente nel 1939, rimanendovi fino al termine degli anni di guerra (1939-1944). Ciò non pone freno alla sua industriosa attività accademica, che lo vede impegnato ad insegnare alla Johns Hopkins University di Baltimora nel

---

seppe ricredersi, e dal 1926 iniziarono i ripensamenti, con un allontanamento progressivo dal nazionalismo, fino allo strappo decisivo del 1931. I primi dubbi mossero dalla vicenda di Gualino – costretto al confino –, ma ciò non toglie che in un primo momento intrattenne eccellenti rapporti con gli intellettuali fascisti, che tuttavia si sfaldarono lentamente. Tant'è, a seguito del rifiuto, viene dispensato dagli incarichi accademici dal 1 gennaio 1932 e viene inserito tra gli antifascisti da "tenere d'occhio", anche a causa dell'intensa attività antifascista del figlio Franco. Lionello sembra transitare non solo dal fascismo all'antifascismo, ma pure dal nazionalismo all'internazionalismo. "Intellettuali di fronte al fascismo" è la formula con cui Antonello Venturi pone il problema (vd. A. Venturi, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 25), per suggerire l'eterogeneità dei casi individuali oltre la figura di Lionello. In ultima istanza, il nostro sembrerebbe rappresentare un *unicum* in quanto unico firmatario del "Manifesto" gentiliano che tuttavia rifiutò il tesseramento.

1940, in California nel 1941, a Città del Messico nel 1942 e all'École libre des hautes études di New York tra il 1943 e il 1944, oltre alle numerose conferenze tenute principalmente nel nord America.

Si arriva dunque a percorrere l'ultimo tratto della vicenda che riguarda Venturi, che si snoda dagli anni successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale fino alla morte. È il 1945, dopo la Liberazione, quando Lionello torna in Italia per riprendere possesso a pieno titolo della sua docenza universitaria in territorio torinese, ma vi rimane per poco, perché presto si sposta a Roma: con il trasferimento alla Sapienza ottiene lo sdoppiamento della cattedra con Toesca, al quale viene affidato l'insegnamento di storia dell'arte moderna, mentre al nostro quello di storia dell'arte medievale. Vicino all'idealismo crociano e al magistero di John Ruskin, la scuola del Venturi sarà in rapporti piuttosto litigiosi, accademicamente e metodologicamente parlando, con quella di Roberto Longhi, anch'egli nell'alveo della folta generazione di storici dell'arte creata da Adolfo Venturi<sup>10</sup>.

Nella capitale si raccolgono attorno a Lionello numerosi eredi e tra i suoi allievi ricordiamo figure come Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, ma anche Eugenio Battisti, Creighton E. Gilbert, Valentino Martinelli, Nello Ponente, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti e Margherita Abbruzzese. È opportuno ricordare anche un paio di allieve del periodo torinese, ovvero Mary Pittaluga e Anna Maria Brizio.

Un'ulteriore tappa dell'attività accademica è segnata dal passaggio dalla cattedra di storia dell'arte medievale, nella quale subentra Mario Salmi, alla cattedra di storia dell'arte moderna a seguito del pensionamento di Toesca nel 1948. Molte sono le cariche ricoperte da Venturi, dalla direzione dell'Istituto di storia dell'arte, al ruolo di membro dell'Accademia dei Lincei e dell'Accademia delle Scienze di Torino, e quello di socio corrispondente dell'Institut de France. Al 1960 risale l'effettivo

---

<sup>10</sup> Cfr. G.C. Sciolla, F. Varallo, *L'"archivio storico dell'arte" e le origini della "Kunstwissenschaft" in Italia*, Alessandria 1999, p. 278; T. Montanari, *L'eredità di Longhi e l'altra scuola di Lionello Venturi*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero - Storia e politica*, in *Enciclopedia Italiana*, 2013, VIII appendice, p. 655, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi\\_%28altro%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi_%28altro%29/) (ultima consultazione 4 gennaio 2024); P. Soddu, F. Varallo (a cura di), *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, Roma 2023, p. 34.

pensionamento, ma già dal 1955, data l'età avanzata, richiede di potersi ritirare dalla docenza, con l'impegno di dedicarsi a cicli di conferenze che lo impegnarono per circa un lustro.

L'opera di Lionello Venturi è estremamente vasta: si occupa nello specifico di storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea, tanto per quanto riguarda la teoria critica che la pratica di conoscitore e organizzatore di mostre, per non parlare delle consulenze, delle pubblicazioni di raccolte di documenti e della redazione di cataloghi ragionati di artisti. Dimostra grande tenacia nel sostegno dell'arte contemporanea, appoggiando dapprima negli anni Venti, insieme ad Edoardo Persico, il gruppo dei Sei di Torino<sup>11</sup> e successivamente, in occasione della Biennale di Venezia del 1952, supportando il Gruppo degli Otto<sup>12</sup>. La morte lo coglie il 14 agosto del 1961, all'età di settantasei anni, consacrando la sua eredità nel panorama storico-artistico italiano<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Composto dagli artisti Jessie Boswell, Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio ed Enrico Paulucci (gruppo formatosi attorno al pittore Felice Casorati).

<sup>12</sup> Pittori italiani non figurativi (rispettivamente Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato ed Emilio Vedova).

<sup>13</sup> L'eredità principale di Lionello Venturi, per quanto riguarda l'attività critica, viene individuata ne *Il gusto dei primitivi* (1926), in *History of art criticism* (1936), in *Cézanne* (1936) e in *Archives de l'Impressionisme* (1939). Lavori di grande risonanza, «si può dire che essi costituiscano il tentativo più organico e geniale finora compiuto di dare un respiro internazionale, attraverso lo studio delle arti figurative, allo storicismo idealistico di origine crociana» (C. Maltese, *Venturi Lionello*, in *Enciclopedia Italiana*, 1949, II appendice, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi_(Enciclopedia-Italiana)/) [ultima consultazione 12 febbraio 2024]). E ancora: «A questi studi [sull'arte moderna e contemporanea] il V. è giunto attraverso lo sviluppo delle tesi teoriche enunciate nel *Gusto dei primitivi* (1926), nella *Storia della critica d'arte* (1938) e nei molti saggi di estetica generale e di metodologia critica, tutti miranti a conciliare le premesse dell'estetica idealistica con le correnti critiche della pura visibilità» (G.C. Argan, *Venturi Lionello*, in *Enciclopedia Italiana*, 1961, vol. 11, II appendice, p. 1103, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi\\_res-0b205483-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi_res-0b205483-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [ultima consultazione 12 febbraio 2024]). Tuttavia, «la scuola romana di storia dell'arte, guidata dalla linea che lega Lionello Venturi (1885-1961), Giulio Carlo Argan (1909-1992), Maurizio Calvesi (n. 1927), ha programmaticamente trascurato non solo l'analisi della forma e la filologia del figurativo, ma ha anche rinunciato al metodo storico propriamente detto, optando per un'ermeneutica del figurativo assai sbilanciata in senso filosofico, e coltivando un'iconologia dagli esiti spesso discutibili» (T. Montanari, *L'eredità di Longhi e l'altra scuola di Lionello Venturi*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero - Storia e politica*, in *Enciclopedia Italiana*, 2013, VIII appendice, p. 655, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi\\_%28altro%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi_%28altro%29/) [ultima consultazione 4 gennaio 2024]).

## 1.2 Accenni al paesaggio mentale

Come emerge dalla biografia, il paesaggio mentale di Lionello è caratterizzato da molti riferimenti che ne orientano la produzione. Si potrebbe dire che Venturi nel suo panorama tenga insieme numerose istanze – e si legga tensioni – che ne costituiscono l'architettura<sup>14</sup>. In contrasto o meno, e per quanto permeabili tra loro nella formulazione venturiana, conviene innanzitutto individuarne tre: la pura visibilità, John Ruskin e Benedetto Croce. Pertanto, prima di ripercorrere una possibile strada battuta dal Venturi, mi propongo di accennare alcuni aspetti.

Nel 1923 scrive sulle pagine de “L'Esame”:

Per quel che riguarda l'Italia e l'arte figurativa la pietra dello scandalo è la «pura visibilità», tendenza metodologica della critica moderna per cui gli elementi visivi di un'opera d'arte (linea, forma, colorito, ecc.), sono considerati come gli elementi essenziali e fondamentali, conduttori del giudizio critico<sup>15</sup>.

Continua poco dopo sostenendo che:

---

<sup>14</sup> Alcune riserve circa la coesione della struttura venturiana sono riscontrabili, ad esempio, nella difficile posizione occupata dal portato di Ruskin ad inizio Novecento. «L'estetica italiana almeno l'estetica “filosofica” italiana non ha mai amato particolarmente Ruskin. Non ha mai mostrato molto interesse per la sua opera. Dirò di più: l'ha sostanzialmente ignorata. L'estetica idealistica, crociana e gentiliana, che ha largamente dominato la prima metà del Novecento, non poteva trovare in Ruskin [...], un interlocutore congeniale e quindi non si è quasi mai confrontata con lui» (P. D'Angelo, *La presenza di Ruskin nell'estetica italiana*, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 109). Le motivazioni sono varie, ma si evidenzia come «per l'estetica del neo-idealismo, la refrattarietà di Ruskin all'estetica tedesca indica subito un limite sul quale appuntare le critiche. [...] Anche se di teoria avesse voluto farne, Ruskin vi sarebbe riuscito del tutto inadatto, visto che egli è pensatore non sistematico, non coerente, e incurante della contraddizione» (*ivi*, p. 112). Tuttavia, «quando nella filosofia italiana del Novecento c'è poca attenzione per un autore o un problema, di solito se ne dà la colpa a Benedetto Croce e alle chiusure dell'egemonia idealistica. [...] Croce, una volta tanto, non c'entra. Anzi se prendiamo la parte storica della grande *Estetica* crociana, la cui prima edizione del 1902, constatiamo che a Ruskin è dedicato uno spazio che, rispetto alle trattazioni italiane successive, non può davvero dirsi esiguo» (*ivi*, p. 110). «Da questo punto di vista, il giudizio crociano sembra quasi segnare uno spartiacque» (*ivi*, p. 111).

<sup>15</sup> L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in “L'Esame”, 2 febbraio 1923, p. 73. La mediazione crociana sul tema della pura visibilità è dichiarata: vengono riportati in nota gli scritti di Croce sul tema, contenuti in B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920 (nello specifico *La teoria dell'arte come pura visibilità*, pp. 237-254; *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*, pp. 255-262; *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, pp. 263-284).

[...] Nei temperamenti più riflessivi, la «pura visibilità» non è dissociata dalla considerazione degli elementi psicologici, ed è adoperata come una semplice sistemazione provvisoria, utile a orientare nell'interpretazione dell'opera d'arte<sup>16</sup>.

Dunque, un primo riferimento di Venturi si identifica con la pura visibilità, che trova la sua utilità nel processo interpretativo come «sistemazione provvisoria». Ancora più significativo è notare come il nostro specifichi la necessità di associarla agli «elementi psicologici», non aderendo, pur conoscendoli, a Fiedler e Wölfflin. Se da un lato, afferma, bisogna «rinunciare alla teoria del Fiedler, ai «valori tattili» del Berenson, alle «categorie dell'intuizione» del Woelfflin»<sup>17</sup>, questo non gli impedisce di conservare gli schemi forgiati da questo approccio metodologico inserendoli in un proprio sistema. Liberatosi non solo dalla loro rigida applicazione, che impedisce «l'adesione al fenomeno storico», ma anche di «qualsiasi criterio di valutazione tratto da schemi di pura visibilità», arriva ad affermare che l'ambito preposto degli schemi sia la storia della critica d'arte, non l'estetica<sup>18</sup>. «Orientare nell'interpretazione dell'opera d'arte»: ecco il ruolo della pura visibilità.

Altro fronte su cui si muove il Venturi è la spiritualizzazione del concetto di visione. Finora abbiamo affermato che la pura visibilità non possa fornire criteri valutativi: questo perché, essendo i principi artistici di natura spirituale, e «poiché dal fisico allo spirituale non c'è passaggio»<sup>19</sup>, allora ne deriva che il criterio di valutazione di un artista non possa basarsi su elementi fisici, ma che si debba ritrovare solo nella personalità dell'artista stesso. La pura visibilità fa così da ponte ad un altro importante riferimento di Lionello, ovvero John Ruskin (1819-1900). Scrive Venturi:

Paragoniamo gli schemi del Mengs, ignaro di «pura visibilità», con quelli del massimo promotore di essa, il Ruskin.

---

<sup>16</sup> L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in "L'Esame", 2 febbraio 1923, p. 73.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 74.

Secondo il Mengs, perché un giovane divenga pittore è necessario che apprenda: 1) disegno; 2) chiaroscuro; 3) colorito; 4) armonia; 5) composizione; 6) grazia; 7) proporzioni del corpo umano.

Secondo il Ruskin, perché un artista raggiunga la perfezione bisogna che oltrepassi le seguenti tappe: 1) linea (scuole primitive); 2) linea e luce (ceramica greca); 3) linee e colore (vetrata gotica); 4) massa e luce (Leonardo e scuola); 5) massa e colore (Giorgione e scuola); 6) massa, luce e colore (Tiziano e scuola).

È chiaro che altrettanto ordinati sono gli schemi del Ruskin quanto disordinati quelli del Mengs<sup>20</sup>.

Qual è la differenza tra il Mengs e il Ruskin? «Il Ruskin tenta di spiritualizzare linea, luce, colore, ecc. riportandoli a una nuova personalità artistica o a una scuola, dando loro un contenuto storico»<sup>21</sup>. La novità del Ruskin risiederebbe in un'astrazione dal mondo fisico, un'emancipazione dall'imitazione della realtà e dai caotici schemi artistici tradizionali. Spiega Venturi:

Sino a che il *disegno* non era diventato *linea*, esso era sì linea di contorno, ma anche massa, era prospettiva ed era anatomia, era cioè mezzo tecnico, non aspetto dell'arte, com'è appunto la linea. Sino a che la «composizione» non fu purificata dalla «qualità» e dall'«età delle persone», rimaneva convenzione pratica e non atto di fantasia<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 85. L'idea di Ruskin come "massimo promotore della pura visibilità" sarebbe da problematizzare. In questo punto Venturi segna in nota la fonte della progressione proposta da Ruskin, non riportandone tuttavia la data dell'edizione consultata. Il confronto qui proposto avviene con J. Ruskin, *Lectures on art*, Londra 1890, §139, pp. 165-166. «That, briefly, is the map of the great schools, easily remembered in this hexagonal form: — [i sei punti sono disposti in uno schema esagonale nel testo] 1. LINE. Early schools. 2. LINE AND LIGHT. Greek clay. 3. LINE AND COLOUR. Gothic glass. 4. MASS AND LIGHT. (Represented by Lionardo and his schools.) 5. MASS AND COLOUR. (Represented by Giorgione, and his schools.) 6. MASS, LIGHT, AND COLOUR. (Represented by Titian, and his schools.). And I wish you with your own eyes and fingers to trace, and in your own progress follow, the method of advance exemplified by these great schools. I wish you to begin by getting command of line, that is to say, by learning to draw a steady line, limiting with absolute correctness the form or space you intend it to limit; to proceed by getting command over flat tints, so that you may be able to fill the spaces you have enclosed, evenly, either with shade or colour according to the school you adopt; and finally to obtain the power of adding such fineness of gradation withip the masses, as shall express their roundings, and their characters of texture».

<sup>21</sup> L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in "L'Esame", 2 febbraio 1923, p. 86.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Un'astrazione, come detto, non dallo spirito, ma dal mondo fisico. Eppure sempre di astrazioni mentali si parla, se non fosse però che – specifica Venturi – quelle del Ruskin «sono possibili di essere trasformate in arte»<sup>23</sup>. Lionello riconosce in von Marées, Hildebrand e Fidler e in Berenson, degli «spiriti sensibili»<sup>24</sup>, ma, specifica, ingenui. Ciononostante:

[...] Niuno può negare al pensiero di costoro il valore di reazione contro il positivismo e materialismo, sia fisico che psicologico. Il pensiero di costoro [...] ha servito mirabilmente, in «tempi difficili», a non lasciar disperdere la luminosa verità divinata dal Ruskin<sup>25</sup>.

Definiti i problemi – positivismo e materialismo –, eccoci tornati al punto di partenza, ovvero la missione di spiritualizzare la visione: «[...] Perché il loro pensiero [di von Marées, Hildebrand, Fidler e Berenson] sia giustificabile di fronte all'estetica moderna, occorre appunto risalire al Ruskin, spiritualizzare la «pura visibilità» nella «contemplazione».<sup>26</sup> Ma come accordare gli spunti della pura visibilità attraverso Ruskin? «Occorre *soggettivarli*, – spiega il nostro – occorre ch'essi rappresentino la visione dello spirito creatore anzi che l'oggetto rappresentato»<sup>27</sup>. Spostare l'attenzione sulla visione, dunque, trasferendola dall'oggetto al soggetto. «Non tra le cose di natura deve scegliere l'artista, ma sì tra gli elementi della sua arte. Ecco il nuovo lampo di genio: l'aver riportato la scelta dalla natura all'arte, dall'oggetto al soggetto»<sup>28</sup>. E qui, tramite gli schemi già visti, ritorna la teoria della pura visibilità, che secondo Venturi «si trova invece formulata e risolta dal Ruskin in modo inoppugnabile»<sup>29</sup>. Sono gli elementi figurativi uniti ai periodi storici che permettono agli schemi del Ruskin di racchiudere «lo sviluppo

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>28</sup> L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in «La Parola», p. 204.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 205.

del gusto»<sup>30</sup>. “Gusto”: ecco che iniziamo ad intravedere questo termine, ma non è ancora il momento di parlarne.

Chiaramente il magistero di Ruskin è molto radicato in Lionello: il rovesciamento in favore dei primitivi italiani, le opposizioni ispirazione-ragione e arte-scienza, le nozioni di sincerità, di morale, di estasi, di rivelazione, di perfezione e imperfezione.

[...] Occorre tener presente Ruskin quando si parla di arte in generale e soprattutto del gusto dei primitivi. Egli ha posto alcune condizioni alla critica d'arte che non sono superate. Egli ha sentito l'immortalità di un predominio del classico nel mondo dell'arte moderna, ha sentito tutta la limitazione della scienza di fronte all'arte, tutto l'errore di oggettivare la natura il valore umano di linee, di forme e di colori, e ha veduto in quel valore umano il miracolo, l'opera di Dio, onde è derivato un valore tutto nuovo alla calma, alla serenità, all'eternità dell'opera d'arte<sup>31</sup>.

Pertanto, altra novità è stata concepire come «miracolo» l'intuizione dell'artista nel rapporto col mondo esteriore. È però bene soffermarsi con attenzione su queste formule. Affermare che «arte è adorazione»<sup>32</sup>, non significa parlare di “religione” in senso stretto, ma piuttosto di “sentimento religioso”.

Se l'artista analizza quel suo processo, per esempio controllando nella natura la sua creazione, l'opera d'arte è finita. Se l'artista segue un'idea, anche nobilissima, la sua sincerità è finita, e l'opera d'arte con essa. Non pensino gli artisti ai mezzi dell'arte, ma amino l'oggetto della loro arte. Non facciano dell'arte religiosa, ma facciano dell'arte religiosamente<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 205-206.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

L'operazione di Venturi sul magistero di Ruskin è molto più vasta. Qui mi limito a riportare qualche considerazione sul tema dal saggio «*Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione*»: *John Ruskin letto da Lionello Venturi* di Marta Nezzo.

Attraverso una lettura iniziata nel 1915, ma con maggiori intensità sviluppatasi nell'alveo della riflessione sugli strumenti della visione, Venturi ha reso definitivamente organico alla propria costruzione metodologica il portato di John Ruskin, per poi intraprendere la rivalutazione storiografica<sup>34</sup>.

Difatti, Lionello inizialmente preleva in maniera selettiva alcuni spunti utili al proprio sistema, rielaborandoli e adattandoli alle proprie urgenze metodologiche<sup>35</sup>. Valorizza solo quei frammenti, o «fermenti di modernità»<sup>36</sup>, presenti in Ruskin<sup>37</sup>, e

nel presentare al pubblico le intuizioni ruskiniane, egli rinuncia a distinguere la propria voce da quella del suo interlocutore, contamina sunti elaborati in prima persona a citazioni dirette, intercalando al genuino dettato del maestro la propria interpretazione<sup>38</sup>.

Si tratta però di una conoscenza profonda, e se dapprima parafrasa e interpreta, seleziona e rimonta, successivamente si muove verso un approccio monografico attraverso «un recupero storiografico di Ruskin 'critico d'arte'»<sup>39</sup>. Questo percorso

---

<sup>34</sup> M. Nezzo, «*Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione*»: *John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 193.

<sup>35</sup> Le esigenze metodologiche di Lionello in cui il magistero di Ruskin è stato determinante sono da ricondurre al «bisogno di un sistema di valutazione che permetta di ricucire il rapporto tra attività artistica e vita contemporanea» (*ivi*, p. 171) e all'«urgenza valutativa sull'antico e sul moderno» (*ivi*, p. 172), che si collega necessariamente al problema del diletterismo della critica, altro tema caro a Lionello. Contemporaneamente assistiamo ad una «doppia valenza: se applicato ad un contesto contemporaneo [...], [il nucleo concettuale venturiano] diviene principio produttivo della critica militante; se ripreso nel *Gusto* [...], riconquista il ruolo di lettura interpretativa» (*ivi*, p. 181). Ne deriva che «il profitto della critica ruskiniana non rimane confinato all'arte dei primitivi italiani; anzi è estendibile all'arte antica cinese e, in definitiva, all'arte di ogni tempo, anche all'arte contemporanea» (*ivi*, p. 182).

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>37</sup> Nello specifico sono sottolineati: «[...] Il carattere mistico dell'esperienza artistica; la scienza come elemento perturbatore dell'arte; la sconfitta del pregiudizio di superiorità della forma gravante sul colore; il rifiuto della perfezione tecnica quale impedimento alla libertà di ispirazione» (*ivi*, p. 179).

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 182.

si conclude idealmente nel 1926 su due fronti: da un lato l'articolo *Ruskin* (conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in "La Parola", pp. 199-206) e dall'altro *Il gusto dei primitivi* (Bologna 1926), nello specifico il sesto capitolo, «inequivocabilmente intitolato «Ruskin» e ancor più inequivocabilmente posto come approdo di tutta la critica d'arte sulla pittura prerinascimentale»<sup>40</sup>.

Il pensiero venturiano viene scandito anche da un terzo grande riferimento: Benedetto Croce (1866-1952)<sup>41</sup>. A questo proposito ci è utile riprendere le considerazioni sulla "contemplazione". Nella riflessione ruskiniana sulla contrapposizione calma-passione, Venturi scrive: «La vita dell'immagine è interiorità, contro l'accaduto ch'è esteriorità. [...] Ruskin nega valore primario al *drammatico* per riversarlo tutto sul *contemplativo*»<sup>42</sup>. E continua poco dopo:

L'estetica moderna oppone *lirico* a *drammatico*, perché la sua esperienza è di poesia più che di pittura; altrimenti parlerebbe di contemplazione. Perché *liricità* e *contemplazione*, che in regno d'empiria sono due aspetti diversi della medesima esperienza, in teoria s'identificano<sup>43</sup>.

Come già indicato da Marta Nezzo, «è ovvio leggere in questo passo l'equiparazione della 'contemplazione' di Ruskin alla 'intuizione lirica' di

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>41</sup> «Per l'impulso dell'estetica di Benedetto Croce – scrive il Venturi –, in Italia, in Germania e negli Stati Uniti si lavora attorno la storia della critica d'arte, che dovrebbe appunto trovare il rapporto spirituale tra la singola opera d'arte e il mondo in cui è stata creata» (L. Venturi, *Critica d'arte*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, 1931, p. 984, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/critica\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/critica_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [ultima consultazione 21 gennaio 2024]).

<sup>42</sup> L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in "L'Esame", 2 febbraio 1923, p. 83.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

Croce»<sup>44</sup>. Il carattere di «totalità» che il Croce riconosce all'arte<sup>45</sup>, permette a Venturi di affermare: «[...] Un urlo è l'espressione d'un dolore. Ma non è opera d'arte»<sup>46</sup>.

Purificazione dunque, serenità, espressione teoretica e cioè estetica, non pratica e cioè psicologica, ecco quel che conduce al concetto di «contemplazione», in cui partiti da diversi principii, si accordano Schiller, Ruskin, Croce<sup>47</sup>.

Dunque, nell'impianto di Lionello, il risultato «di serenità, di calma, di riposo» costituisce *conditio sine qua non* per la fusione di «estasi» ed «elemento figurativo puro», di «contemplazione» e «liricità»<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> M. Nezzo, «Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 175. Continua scrivendo che «a Venturi non importa che il concetto di 'contemplazione' rimanga, sotto il profilo filosofico, allo stadio embrionale e non possa, almeno in Ruskin, generare un sistema: il sistema già esiste ma è – secondo Venturi – recisamente fulcrato sulla letteratura; manca la sua declinazione figurativa. Per questo l'enunciazione ruskiniana è preziosa ed irrinunciabile e in questo trova il proprio valore definitivo».

<sup>45</sup> Il concetto è esemplificato così dal Venturi: «Si rifletta sullo sviluppo del pensiero estetico del Croce. L'arte egli dice nel 1902, è espressione. Ma espressione di che? Nel 1908 risponde a sé stesso: del sentimento. Ma come si distingue da un'espressione qualunque del sentimento l'espressione artistica del sentimento? E nel 1917 risponde: dal carattere di «totalità». (L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in "L'Esame", 2 febbraio 1923, pp. 83-84).

<sup>46</sup> Su questo punto continua: «[...] Esso allontana anzi che avvicinare, isola anzi che accomunare, ferisce anzi che abbracciare, decompone anzi che costruire. È il prodotto dell'uomo come animale. Ma se l'uomo riesce a liberarsi dalla sua animalità dolorosa, se riesce a trovare una forma universale al suo dolore, se i sensi straziati si compongono in un sentimento umano che si abbandoni al cosmo, e nel diffondersi trovi una sua serenità: ecco allora dall'urlo si svolge l'onda sonora del canto, che commuove pel dolore passato e dà gioia per l'estasi presente. E il canto appunto è opera d'arte» (*ivi*, p. 84).

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in "La Parola", p. 205. Tuttavia, non si può nascondere la posizione spesso conflittuale tra Venturi e Croce, tant'è che, proprio sul concetto di "contemplazione", si consuma un vivace scambio. Alla provocazione del Croce, il quale immagina lo smarrimento del critico d'arte che ha rifiutato i comodi strumenti della pura visibilità (vd. L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in "L'Esame", 2 febbraio 1923, pp. 88), il nostro risponde in maniera piccata, affermando che non si sta affatto asserendo di rigettare quegli strumenti, tutt'altro: «No, non sono comodi i quotidiani tormenti per individuare una linea, una forma o, un colore. No, non è privandosi delle esperienze raffinatrici della visione che si può giungere a determinare la «qualità di sentimento che si è fatta pittura». Molte di quelle esperienze possono essere erronee: bisognerà correggerle, non privarsene. Bisognerà spiritualizzarle, bisognerà che la visione divenga contemplazione, che la forma sia forma di un contenuto e non forma astratta, che la contemplazione sia contemplazione di stato d'animo e non imbambolamento: d'accordo! Ma quando tutto questo sia avvenuto, bisognerà pur convenire che la

Recuperiamo per un attimo la pura visibilità, che in questa sede costituisce il *fil rouge* del pensiero venturiano, sia nell'interfacciarsi con John Ruskin, sia con Benedetto Croce. L'estetica crociana, sostiene il Venturi, «è nemica spietata degli schemi astratti»<sup>49</sup>. Tuttavia, continua poco dopo, «nessuno può, nessuno ha potuto mai far della critica senza ricorrere a schemi astratti»<sup>50</sup>. Abbiamo già visto come il problema dell'astrazione sia stato affrontato dal nostro, che concorda con il Croce nel negare «valore filosofico» agli schemi. Per spiegare meglio il loro carattere di “provvisorietà”, recuperiamo il Wölfflin con le parole del Venturi:

[...] Gli stadi ottici del Cinquecento e del Seicento si risolvono per il W. in cinque «categorie della intuizione», le quali, per evitare ogni equivoco, noi contenteremo di chiamare schemi. Ogni schema poi è costituito dal passaggio fra due termini antitetici<sup>51</sup>.

I cosiddetti «stadi ottici» costituiscono nel loro insieme la storia della visione: in altri termini, si afferma che «non tutto è possibile per tutti i tempi»<sup>52</sup> (con questo si intende che esiste un raggruppamento delle possibilità ottiche al quale ciascun artista è legato). L'aspetto più problematico, però, è la circoscrizione del lavoro al Cinquecento e al Seicento: si tratta di una precisa limitazione, in quanto l'opera del Wölfflin è volta a «spiegare la differenza stilistica fra il Cinquecento classicheggiante e il Seicento barocco»<sup>53</sup>.

Il W. prevede bensì la difficoltà di trattare del secolo XVI e del secolo XVII come di due unità di stile, assunte come tipi, mentre tutto ciò che appartiene alla storia presuppone un mutamento continuo; ma per scusarsi, il W. affaccia l'interesse della semplicità<sup>54</sup>.

---

«qualità di sentimento che si è fatta pittura» s'identifica con la «contemplazione». Altrimenti la qualità di sentimento non si sarà fatta pittura, né la lirica avrà assunto il carattere di totalità» (*ibidem*).

<sup>49</sup> L. Venturi, *Gli schemi del Wölfflin*, in “L'Esame”, 15 aprile 1922, p. 3.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

Si tratta quindi di mettere da parte la «qualità artistica», il «contenuto psicologico» e lo «svolgimento storico»: è in questa sorta di limbo che sono collocati gli stadi ottici. Arriviamo ora ai «termini antitetici»: questi («sviluppo dal lineare al pittorico», «sviluppo dalla visione della superficie alla visione della profondità», «sviluppo dalla forma chiusa alla forma aperta», «sviluppo dalla molteplicità all'unità», «chiarezza assoluta e chiarezza relativa degli oggetti»), sono definiti dal Venturi come «cinque punti di vista della medesima cosa»<sup>55</sup>.

[...] Il Wölfflin tende a ridurre i suoi cinque schemi ad uno solo, ma non vi riesce. Tanto è vero che ai cinque sta per aggiungere un sesto, ed è trattenuto soltanto dal fatto ch'esso riguarda troppo da vicino la realtà: si tratta dell'antitesi tra stasi e movimento, di cui la stasi corrisponde alla concezione classica, e il movimento, alla concezione barocca.

In ogni modo il Wölfflin ha confusa coscienza dell'unità dei suoi schemi, e quindi vuole attribuire a quell'unità il valore di una necessità storica. [...] E a questo punto si propone l'obiezione fondamentale a tutto il libro che le idee espresse non sieno se non un modo di esprimere genericamente i fenomeni dello stile, considerato come espressione del temperamento. «Ma – subito controbbietta – chi così parla misconosce il fatto che la seconda serie di concetti appartiene a una specie diversa dalla prima, in quanto la loro trasformazione obbedisce ad una necessità interiore. Essi rappresentano un processo psicologico razionale. Il passaggio da una concezione palpabile e plastica a un'altra puramente ottica e pittorica ha in sé una logica naturale, e non potrebbe essere rovesciato»<sup>56</sup>.

Il danno è fatto. Con queste parole il Wölfflin espone il fianco alla bordata del Venturi, che continua ironicamente:

Se il Wölfflin avesse ragione egli avrebbe trovato, nientemeno!, la dimostrazione del continuo progresso dell'arte figurativa, con una ben naturale gioia dell'universale. Se non che, malauguratamente, a pag. 249 del suo libro contraddice quel che aveva così solennemente affermato a pag. 18: «Non c'è soltanto un classico e un barocco dell'età moderna, e non soltanto dell'architettura antica, ma anche di un'arte così profondamente

---

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 7.

diversa come l'arte gotica». Oh, allora? Se dal barocco del Gotico si è potuti passare al classico del Rinascimento, ciò significa che il passaggio dal classico al barocco non ha in sé nessuna logica necessità, e che, perciò, il processo può venir rovesciato<sup>57</sup>.

Il Venturi ribadisce il carattere astratto degli schemi, che non possono costituire direttamente il giudizio sull'opera: «[...] Oggi si ha la cattiva abitudine di esaltare o d'irridere in nome di schemi astratti [...] ma tale abitudine dipende troppo da deficienza di senso storico perché occorra insistere»<sup>58</sup>. Nuovamente sembrerebbe sancita l'inutilità di questi paradigmi per la critica d'arte, che ha come suo obiettivo precipuo il giudizio. Tuttavia, sarebbe assurdo negare il processo con il quale si arriva a questo giudizio:

[...] Gli schemi sono mezzi pratici per orientare nel gran mare dell'arte, classificazioni provvisorie, modi d'intendersi. E come tali esercitano la loro funzione precisamente in quel periodo preparatorio del giudizio critico, che corrisponde alla interpretazione dell'opera d'arte giudicandola<sup>59</sup>.

In altri termini, viene sottolineata la necessità di porre l'attenzione su linee, colori, forme, ecc., ossia il modo con il quale il «contenuto psicologico» si è fatto forma e che è il modo tramite il quale possiamo vedere l'opera. Chiaramente, sarebbe assurdo assegnare agli schemi un carattere di piena arbitrarietà nelle mani del critico, dato che sarebbe anche superflua una qualsiasi discussione riguardo la loro presunta validità o meno. Scrive Venturi:

[...] È noto che l'interpretazione dell'opera d'arte ha un termine di confronto, secondo il quale essa può essere considerata giusta o sbagliata: il termine di confronto consiste nel modo con cui l'autore stesso dell'opera d'arte l'ha pensata, l'ha concepita. [...] Ci possono dunque essere schemi sbagliati perché *inventati* dal critico senza rapporto con

---

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

l'opera d'arte per cui sono stati inventati; e schemi giusti, perché tenuti presenti dall'artista nel momento della creazione e *ritrovati* dal critico<sup>60</sup>.

Cosa significa questo? Significa che «ogni artista porta con sé tutto un suo bagaglio critico, irto di schemi astratti; e poi, per opera della creazione, lo sommerge nella realtà»<sup>61</sup>. Dopodiché, in maniera diretta tramite trattati d'arte o indiretta tramite la letteratura coeva, è possibile recuperare le idee tramandate dall'artista e, con loro, dissotterrare gli schemi seppelliti nella storia.

[...] A tal punto, si trova risolta ogni difficoltà per distinguere gli schemi sbagliati dai giusti, gl'inventati dai ritrovati. Il criterio della distinzione ci è offerto dalla storia della critica d'arte. E quanto più gli schemi pensati dal critico troveranno riscontro nel pensiero espresso dall'artista, tanto più essi saranno storicamente autorevoli ed accettabili<sup>62</sup>.

Tornando a noi, a seguito di questo affondo sul Wölfflin ci è possibile costruire, in termini essenziali, una proporzione in cui gli schemi si pongono all'astrazione come la storia alla realtà.

Recuperiamo il discorso su Croce e la pura visibilità. Scrive Venturi:

La teoria della «pura visibilità» ha giovato e danneggiato insieme i nostri studi, e spetta al Croce di aver saputo indicare quanto v'è in essa di vitale per distinguere l'espressione teoretica da quella pratica o retorica, quanto di erroneo nella separazione delle «arti figurative» dall'unica «arte», e infine quanto di pericoloso per l'idoleggiamento di un formalismo astratto deviatore di giudizi. Altrettanto e più ancora il Croce ha discusso, ragionato e polemizzato, per liberare il concetto universale di arte dalle interferenze dei singoli periodi storici, o «stili», o «gusti», e per assegnare all'arte assoluta e perfetta l'unico ideale della classicità, intesa al di sopra di ogni classicismo.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*. Non a caso, Venturi individua in Wölfflin il “torto teorico” «di aver [...] dato molteplicità e rigidità a schemi non perfettamente combacianti col pensiero degli artisti di cui parla» (*ivi*, p. 10). Tuttavia gli riconosce la sensibilità che lo porta a correggersi, prendendo in causa «quel tratto squisito ch'è il gusto» (*ibidem*). È la seconda volta finora che incontriamo il termine “gusto”, che per adesso mi limito a porre in evidenza.

Quelle idee più che trentennali del Croce, che, accettate o discusse, o appunto perché discusse, sono divenute intime al pensiero di due generazioni di storici dell'arte, si rileggono con emozione e con un senso di profonda riconoscenza per chi ci ha fatto scoprire, al di là dei singoli problemi, un'intera vita di pensiero<sup>63</sup>.

Con queste parole, datate al '34, abbiamo valicato il limite temporale legato alla stesura de *Il gusto dei primitivi* (1926), ma qui è necessario ricordare alcune questioni ricorrenti: l'identità di critica e di storia dell'arte, l'assenza di contenuto concreto per la storia dell'arte al di fuori dell'opera e della personalità dell'artista, la distinzione tra bisogni morali-intellettuali e i valori artistici, la bellezza della perfezione dell'arte distinta dalla bellezza sensuale. Tutte queste «verità», estetiche o meno, sono da ricondurre al magistero crociano<sup>64</sup>.

In ultima istanza, l'idea di ricondurre l'esperienza venturiana a queste tre figure di riferimento ci è suggerita anche dalla relazione che le lega. Ad esempio, tra Croce e Ruskin vi è un legame rivelato dallo stesso Croce<sup>65</sup>, il nesso tra Croce e pura

---

<sup>63</sup> L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, in "L'Arte", 1934, p. 259.

<sup>64</sup> Sia chiaro: ciò non toglie le perplessità, già dimostrate precedentemente peraltro, nei confronti del Croce. Infatti, «malgrado la prudenza esemplare e malgrado alcune felici intuizioni, appare che alcune affermazioni del Croce sieno prodotte da incertezza di esperienza artistica o da analogie forzate con fenomeni letterari» (*ivi*, p. 260). Sembrerebbe, però, che proprio partendo dai fenomeni letterari sia possibile sviluppare l'analogia tra i «linguaggi» e gli «stili». In questo senso Venturi ci riporta alla domanda che poneva nel 1797 il Wackenroder, ovvero: «Perché non condannate l'indiano che parla l'indiano e non la nostra lingua?»; che viene commentata così: «[...] Domanda imbarazzante, ch'è bene ripetere a tutti coloro che non intendono la classicità di alcune cattedrali gotiche e confondono classicità e classicismo» (*ivi*, p. 263). Su questo torneremo nei capitoli seguenti, quindi per adesso mi limito a riportare le considerazioni di Venturi: «Il fatto che i linguaggi pittorici han seguito più le età che le nazioni, han mutato più nel tempo che nei luoghi, non mi pare ostacoli la considerazione di essi come linguaggi. Anzi sono il Croce distinse due modi di considerare il linguaggio: l'uno studia il linguaggio come manifestazione artistica e fa della storia dell'arte; l'altro studia il linguaggio «come documento di vita; e perciò questo genere di indagini e di considerazioni rientra nella storia dei fatti pratici». E poiché essendo fatti pratici la loro valutazione estetica è fuor di proposito, risulta che studiare il linguaggio come manifestazione artistica nel medioevo, nel seicento o nell'ottocento significherebbe studiare, per esempio, l'arte di Giovanni Pisano, di Rembrandt o di Renoir, mentre studiare il linguaggio come documento di vita del medioevo, del seicento e dell'ottocento significherebbe studiare il romanico o il gotico, il barocco o l'impressionismo. Nessuna opera è bella perché è romanica o impressionistica, dato che romanico o impressionismo sono documenti di vita, sono fatti pratici; ma per la medesima ragione per cui un fatto pratico non si può considerare come arte, esso non può ricevere un giudizio estetico negativo» (*ivi*, p. 264).

<sup>65</sup> vd. P. D'Angelo, *La presenza di Ruskin nell'estetica italiana*, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, pp. 109-118.

visibilità ci è suggerito da Venturi<sup>66</sup>, che si basa sulla bibliografia crociana<sup>67</sup>, mentre la correlazione più controversa – quella tra Ruskin e la pura visibilità – risiede proprio nell’attribuire a Ruskin il ruolo di precursore della formulazione degli schemi della pura visibilità<sup>68</sup>.

Come detto inizialmente, questa rapida – ed inevitabilmente incompleta – ricognizione di alcuni riferimenti del Venturi non è una trattazione approfondita. Tuttavia, credo che anticipare gli scritti riconducibili – a mio avviso – alle tematiche più ricorrenti nel pensiero venturiano possa aiutare a spianare la strada che proverò a percorrere nel prossimo capitolo.

---

<sup>66</sup> Venturi propose un nuovo modo di porre le questioni critiche, mantenendo il rapporto con l’assetto di Toesca e della Scuola di Vienna, ma confrontandosi anche con l’estetica crociana. Questa impostazione, che caratterizzò il primo pensiero venturiano, fu «destinata a chiarirsi negli anni a seguire, rendendo la storia dell’arte una disciplina capace di entrare e guidare il dibattito culturale e di accompagnare gli studenti in un percorso che, avvalendosi delle più aggiornate riflessioni metodologiche, li conducesse a superare, ma non annullare, la critica crociana e l’approccio storicistico, in una interpretazione rinnovata dell’opera d’arte ugualmente impostata su erudizione e rivelazione, su storia dell’arte e storia della critica, parametri visivi e concetto di gusto» (F. Varallo, *Introduzione*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all’esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. XIII). Inoltre, lo studio e difesa della pura visibilità sembrano portare Lionello ad emancipare il proprio giudizio dalla dipendenza da Croce. Cfr. G.C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell’arte*, Roma-Bari 1980, p. 34: «Con la tesi del “gusto” – cioè con la chiarificazione del rapporto tra arte e cultura – Venturi, pur essendo anche personalmente legato a Croce, ha messo in pericolo tutto il ben architettato edificio crociano dell’estetica idealista».

<sup>67</sup> vd. L. Venturi, *La pura visibilità e l’estetica moderna*, in “L’Esame”, 2 febbraio 1923, pp. 73-88.

<sup>68</sup> vd. L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall’Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in “La Parola”, pp. 199-206. Cfr. M. Nezzo, «Bandire l’imperfezione è distruggere l’espressione»: *John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in D. Lamberini (a cura di), *L’eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 190-191 («[...] La contaminazione di differenti universi disciplinari ed interpretativi – crocianesimo, purovisibilismo e romanticismo ruskiniano come rispettive estrinsecazioni di estetica, teoria critica e tradizione storico-artistica – è l’alchimia che permette a Venturi di uscire dalle rigidità degli schemi interpretativi tradizionali, per rilanciare in un universo unificato arte antica e moderna, valutazioni del passato e aspirazioni del presente»).



## 2 CRITICA ALLA CRITICA D'ARTE

### 2.1 Premesse di metodo

Come anticipato, in questo capitolo verrà proposto un possibile percorso intrapreso da Lionello Venturi nell'approdare a *Il gusto dei primitivi*. Quella che si leggerà è una selezione che si concentra principalmente sulla critica, ma che al contempo si alterna con alcuni spunti in connessione con tematiche legate ai primitivi. Propongo dunque alcune considerazioni, attraverso questa “critica alla critica d'arte”<sup>69</sup>. A carattere diacronico, se non in alcuni casi specifici, la cernita proposta si basa sulla bibliografia di Venturi curata da Stefano Valeri<sup>70</sup>.

### 2.2 Ideale cristiano e ideale pagano: i primi del Novecento

Nel gennaio del 1905 Venturi denuncia il danno del paganesimo sull'arte. Con l'articolo *Medievalismo artistico al principio dell'età moderna*, pubblicato su “Rivista d'Italia”, si inizia a riconoscere la dicotomia tra ideale pagano e ideale cristiano che caratterizzerà fortemente il panorama venturiano. Scrive:

I creatori del Cinquecento non potevano intendere i danni commessi dalla loro splendida attività. Ma noi, che dopo tanti secoli giudichiamo il loro ideali alla stessa stregua dei precedenti e dei posteriori, oh, non possiamo a meno [sic!] di deplorare il classico rinnovamento!<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> La scelta di questa denominazione si ispira al titolo di un articolo di Annibale Pastore che il Venturi reputa una «lezione di sincerità», ovvero «Critica della critica d'arte a proposito del gusto dei primitivi», riportato in L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici*, in “L'Arte”, 1927, p. 70.

<sup>70</sup> S. Valeri, *Bibliografia di Lionello Venturi*, supplemento di “Storia dell'arte”, 2008, n.121.

<sup>71</sup> L. Venturi, *Medievalismo artistico al principio dell'età moderna*, in “Rivista d'Italia”, gennaio 1905, pp. 109-110. La progressiva sostituzione dell'“animo pagano” all'“animo cristiano” dal Cinquecento in poi, soprattutto a Roma – dichiara Venturi –, portò all'annientamento delle preesistenze (ad esempio la sovrapposizione degli affreschi o le ricostruzioni architettoniche) in nome della nuova sensibilità

La questione slitta immediatamente sul tema del “classicismo”. Ci viene esposto il secco biasimo per il «classico rinnovamento», una riprovazione che – sostiene Venturi – non appartiene esclusivamente al XX secolo, ma che individua anche nella produzione letteraria cinquecentesca. Il parallelo tra passato e attualità sarà anche caratteristica precipua del *Gusto*: Venturi sembra giocare in contemporanea su due tavoli fin dal principio e questa sarà la chiave per una lettura rinnovata dell’attualità. È tramite il parallelo con la letteratura che il nostro sostiene la protesta contro il classicismo, causa della decadenza italiana tanto nell’arte quanto nelle lettere<sup>72</sup>. Da queste considerazioni arriva la sentenza:

Il pesante paludamento del periodare ciceroniano soffocò il pensiero fresco e nuovo del Rinascimento. [...] Con lo stesso movimento l’arte figurativa si lasciava infiltrare dal classicismo fino nelle intime vene. Con Raffaello esso si fermava ancora alla superficie, perché nell’interno vibrava tutt’ora il genio. Con la dose di spirito classico era ancora mesciuto l’entusiasmo cristiano<sup>73</sup>.

Già qui viene prefigurato uno dei tratti di quell’accezione cristiana che per ora viene chiamata «entusiasmo» e che il nostro legge aderendo al portato di Ruskin<sup>74</sup>. Continua Venturi:

Neppure i capolavori dell’arte pagana apparsi all’improvviso come giganti alla riscossa e alla vendetta, per la dimenticanza e il buio sotterraneo sofferto da secoli, neppure essi riuscirono a dominare la forza di Raffaello. Nel riprodurre la tesa del Laocoonte in due

---

<sup>72</sup> Ci viene portato come esempio il caso del dialogo *Simia* del grammatico Andrea Guarma scritto nel 1517. Nel dialogo, scrive Venturi, «l’ideale del Guarma non è il cattolico romano, si avvicina molto di più al cristiano primitivo, ed è poi in contrapposizione assoluta col paganesimo» (*ivi*, p. 111). In altri termini, il nostro individua frammenti di «un’artistica geniale indolenza, uno scetticismo senza fine» (*ivi*, p. 114) già agli inizi del Cinquecento, che vengono però annegati insieme alle rimostranze verso quelle distruzioni che non potevano essere ostacolate.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>74</sup> Cfr. M. Nezzo, «Bandire l’imperfezione è distruggere l’espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L’eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 193. «L’intenso rapporto instaurato da Lionello con quel tessuto [ruskiniano] di idee e spunti, riverbera ad un livello più profondo. Numerosi calchi lessicali e concettuali gli vengono e gli verranno da questa esperienza di lettura. Ad esempio, [...] l’uso del termine ‘cristiano’ per definire le ragioni dell’arte come rivelazione e dunque per riferirsi complessivamente al gusto dei primitivi è frequentissimo ed inequivocabilmente legato alla parola ruskiniana».

luoghi delle stanze, il genio non copia, riproduce i lineamenti, ma cambia l'espressione. La testa che geme nel classico gruppo, nella riproduzione grida a squarciagola, leva un altissimo urlo, oppure apre la bocca per sacro entusiasmo<sup>75</sup>.

Nel concludere però porta con sé una nota amara:

[...] I giganti risorti erano troppo potenti perché non rimanessero ben presto vittoriosi. I tipi, togati e armati alla romana, produssero nelle arti figurative lo stesso effetto che il periodare ciceroniano nelle lettere; snaturarono il pensiero, lo resero astruso e lo soppressero. E soppressa appunto nelle arti figurative fu ogni delicatezza di sentimento, ogni soffio di poesia<sup>76</sup>.

Lionello pone da un lato il periodare ciceroniano e il classicismo, e dall'altro la freschezza del Rinascimento e l'entusiasmo cristiano. Quest'ultimi – aggiunge – risultano smorzati dallo snaturamento del pensiero e nella naturalezza del sentimento. Un Venturi critico, quello di questo primo scritto, che avvia fin da subito un processo spietato contro il classicismo, dimostrandoci al contempo una stretta filiazione tanto con il pensiero di Croce quanto con quello di Ruskin nella lettura lirico-contemplativa dell'arte.

## 2.3 “Prospettiva” di pensiero: gli anni Dieci

Degli anni Dieci prendiamo in considerazione due scritti principali: *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV* e *Introduzione all'arte di Giotto* (entrambi pubblicati su “L'Arte”). “Critica”, e “primitivi” possono essere letti in questa sezione come due punti di fuga che costruiscono una doppia prospettiva, la quale, insieme alle considerazioni trattate sopra, può fungere da struttura all'interno della quale collocare gli scritti venturiani successivi. In seguito verrà trattato un altro scritto degli anni Dieci, ovvero il libro *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, al quale però verrà dedicato un approfondimento a parte.

---

<sup>75</sup> L. Venturi, *Medievalismo artistico al principio dell'età moderna*, in “Rivista d'Italia”, gennaio 1905, pp. 115-116.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 116.

### 2.3.1 Autocoscienza critica tra Tre e Quattrocento

Un primo tentativo di recupero dei primitivi italiani viene intrapreso da Venturi nella ricerca di una tradizione critica loro favorevole. Pertanto, troviamo l'insofferenza di Lionello verso coloro che negano l'esistenza di attività critica nel Trecento e nel Quattrocento nell'incipit de *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV* (pubblicato su "L'Arte"). Un rifiuto – denuncia il nostro – causato da una deliberata scelta di ignorare i criteri critici dei secoli in questione, e che si rifugia nell'accezione sfavorevole che acquisisce il termine "primitivi", attribuito ad artisti che «fantasticavano senza critici alle calcagna»<sup>77</sup>. Quindi, un po' per una scarsa conoscenza dei ragionamenti sull'arte del XIV e XV secolo, un po' per l'influsso negativo delle *Vite* del Vasari, si è arrivati a far corrispondere la nascita della critica «solo quando si iniziò la decadenza dell'arte»<sup>78</sup>. Venturi reagisce a queste ingenuità individuando i pregiudizi e riproponendo gli spunti di quella tradizione critica che aveva ricevuto proprio dalle *Vite* vasariane la stoccata definitiva.

All'inizio del Trecento – sostiene il nostro – era «ben radicata nell'animo dei Fiorentini la coscienza del nuovo slancio assunto dall'arte figurativa»<sup>79</sup>. Se Dante<sup>80</sup> è il primo testimone capace di riconoscere questa nuova cognizione, che vede in Giotto un nuovo faro, Giovanni Boccaccio<sup>81</sup> costituisce eccezionale esempio nella formulazione di un «concetto critico puro, come quello dell'opposizione tra il carattere sensistico del colore in arte, e il carattere intellettualistico della forma plastica»<sup>82</sup>. Parallelamente, anche Francesco Petrarca<sup>83</sup> dà il suo contributo.

Se agli inizi del XIV secolo venne intuita la dicotomia forma-colore, entrando nella seconda metà del Trecento, continua Venturi, «la coscienza del decadimento

---

<sup>77</sup> L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, p. 305.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Venturi riporta Dante, *Purgatorio*, XI (*Divina commedia*, 1321).

<sup>81</sup> Venturi riporta G. Boccaccio, *Decameron*, VI, 5, metà XIV sec. c.

<sup>82</sup> L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, p. 305.

<sup>83</sup> Venturi riporta F. Petrarca, *Testamento*, 1370; id., *Familiars*, 1325-1361 c.

dell'arte si affaccia»<sup>84</sup>: con Franco Sacchetti<sup>85</sup> subentra l'idea dell'inferiorità dei discepoli di Giotto, mentre con Filippo Villani<sup>86</sup> si aggiunge il confronto con l'arte classica, che solo successivamente diverrà deleterio pregiudizio critico. Tuttavia, un'altra voce riesce ad aggiungersi per fornire il suo contributo: Lorenzo Ghiberti. Nonostante i suoi *Commentarii* risalgano alla metà del Quattrocento, egli «per mentalità rimase un tradizionalista»<sup>87</sup>. Se da un lato non si distacca particolarmente dalla concezione diffusa nel considerare la propria età marchiata dalla decadenza, dall'altro egli dimostra

la coscienza critica di un Giotto, non solo grande per la sua posizione storica, ma anche inventore di una dottrina – o stile, come noi diremmo – e assolutamente perfetto nei limiti dell'arte sua. Nemmeno lontanamente adombrato è il concetto di progresso fra l'arte sua e quella dei successori<sup>88</sup>.

Questa nuova sensibilità è in grado di riconoscere l'arte della fine del Duecento e della prima metà del Trecento come un'arte degna di essere ricordata alla pari dell'arte antica. Inoltre, Ghiberti rende possibile «d'intravedere a Siena una tradizione critica bene distinta da quella fiorentina»<sup>89</sup> e, secondo Venturi, questo testimonierebbe l'esistenza di una tradizione critica sulla pittura nel Trecento capace di comprendersi come mai più in seguito<sup>90</sup>. Tuttavia,

---

<sup>84</sup> L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, p. 305.

<sup>85</sup> Venturi riporta F. Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella 136, XIV sec.

<sup>86</sup> Venturi riporta F. Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, 1381-1382.

<sup>87</sup> L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, p. 305.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 308.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>90</sup> Per riassumere brevemente i tratti della tradizione critica che seppe «apprezzare, come in seguito non più, l'arte del Trecento», Venturi riporta che questa «sapeva che l'arte italiana del Trecento era arte classica, degna dell'antichità; sapeva che non aveva bisogno di progresso perché era perfetta in sé; sapeva che era capace di interpretare il mondo esteriore, fisico e spirituale. E doveva ragionare sull'opportunità di non studiare la realtà troppo da vicino, per non soffocarla, sul valore della sintesi suggestiva anzi che descrittiva di elementi reali, sull'importanza dell'esecuzione rapida improvvisatrice per mantenere all'opera compiuta la freschezza dell'intuizione. E giudicava che nel 1350, o giù di lì, quell'arte, che aveva fatto epoca nella storia della civiltà, si era spenta» (*ibidem*).

quella coscienza, che s'era andata formando nelle generazioni di artisti, non trovò il letterato che ne facesse un fattore indelebile nella storia della civiltà. E perché non fu fissata in carta, quella tradizione critica si spense poco dopo che s'era spenta l'arte, di cui era stata il naturale riflesso<sup>91</sup>.

Ecco che la «definizione letteraria» di una tradizione critica si dimostra fondamentale per contrastare l'oblio della memoria, ma anche per difendersi dai pregiudizi e dalle cattive interpretazioni della tradizione successiva.

Il salto al Quattrocento fu possibile per merito di Filippo Brunelleschi: con l'astrazione brunelleschiana – la prospettiva – «tra l'occhio e la realtà esterna si frapponeva uno schermo assai trasparente, ma non per questo meno esistente: esso era l'ingegno umano»<sup>92</sup>. Altro grande promotore fu Leon Battista Alberti, autore del *Trattato della pittura*<sup>93</sup>. Venturi scrive che, sebbene l'Alberti dimostri una preparazione filosofica, il suo trattato non ha affatto valore filosofico, in quanto «la definizione e i consigli che dà non si riferiscono al pensiero sull'arte in generale, ma costituiscono una visione teorica d'opere d'arte reali: perdono quindi valore filosofico per acquistare valore preciso di critica d'arte»<sup>94</sup>. In altri termini, il nostro afferma che l'opera dell'Alberti ha una precisa connotazione storica e non ha alcuna pretesa di fornire una definizione universale dell'arte. Inoltre, il fatto che nell'Alberti “forma” corrisponda ad “arte”, fa sì che nel suo trattato si condensi in maniera esclusiva l'arte fiorentina del Quattrocento<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 311.

<sup>93</sup> Trattato scritto nel 1435, il Venturi ne sottolinea la precedenza significativa rispetto ai *Commentarii* di Ghiberti. Lionello riporta anche un'altra grande opera dell'Alberti, ovvero *De re aedificatoria* (1452), che tuttavia considera meno influente sulla critica rispetto al *De pictura*.

<sup>94</sup> L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in “L'Arte”, 1917, pp. 311-312.

<sup>95</sup> Cfr. M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 1994. Il pensiero di Venturi è oggi accettabile solo parzialmente. Michael Baxandall ha dimostrato il valore teorico dell'opera trattatistica dell'Alberti, la quale, concorrendo alla promozione sociale dell'artista, acquisisce valore filosofico. Baxandall indaga le modalità con cui la lingua latina degli umanisti, con la ricezione delle norme retoriche antiche, ne abbia determinato le modalità di lettura e di descrizione delle opere d'arte. La “composizione pittorica” è il «contributo più interessante che gli umanisti hanno recato alle nostre conoscenze e aspettative sulla pittura» (*ivi*, p. 19), contributo elaborato dall'Alberti nel *De Pictura* (1435). «Con *compositio* ci si riferisce ad una gerarchia di forme strutturata su quattro livelli, entro un contesto in cui si fissa il ruolo con il quale ciascun elemento contribuisce a definire l'effetto totale di un dipinto; i piani vanno a formare le membra, le membra

Prospettiva e ingegno comparteciparono all'affermazione del mito del progresso, estremizzati da una teoria che virava verso l'intellettualismo. Al Filarete<sup>96</sup> appartiene la «prima condanna critica dell'arte di Giotto fatta in nome della prospettiva»<sup>97</sup>. Parole dure vengono spese per il Filarete: «Toccava a un mediocre [...] d'inaugurare quel criterio di progresso fra il Trecento e il Quattrocento, che doveva poi, a traverso il Vasari, ottenere secolare e mondiale accezione»<sup>98</sup>. Tuttavia, Venturi afferma che lo spirito critico del tempo era «assai lontano dall'adagiarsi nella comoda e presuntuosa teoria dell'eterno progresso»<sup>99</sup>, questo a riprova del fermento dovuto all'autocoscienza che innervava la riflessione sull'arte tra Tre e Quattrocento.

Nella seconda metà del secolo, il nostro individua a Firenze altre due figure che si dedicano alla scrittura di vite, rientrando quindi nell'approccio biografico iniziato da Filippo Villani: Cristoforo Landino e di Antonio di Tuccio Manetti<sup>100</sup>. Ciò che ci interessa sottolineare è come fossero entrambi scrittori, il che ci riporta allo stretto legame di dipendenza precedentemente delineato tra critica e letteratura. Ecco che ci risulta evidente constatare come il fissaggio della tradizione critica tramite la produzione letteraria coeva sia un fattore determinante per l'affermazione dei criteri di giudizio.

---

vanno a formare i corpi, i corpi vanno a formare la scena in cui la narrazione si estrinseca coerentemente nella pittura» (*ivi*, p. 173). L'Alberti definisce con la *compositio* «il concetto di totale interdipendenza delle forme» (*ivi*, p. 174), trattando così l'arte come la struttura di un periodo e influenzando nello specifico sui pittori fiorentini. In altre parole, nel rapporto tra scrittura e pittura, l'Alberti definisce il punto di vista umanistico con un lessico prettamente umanistico.

<sup>96</sup> Venturi riporta Filarete (A. Averlino), *Trattato di architettura*, 1464 c.

<sup>97</sup> L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, p. 315.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 316. Tuttavia, l'importanza del Filarete risiede nella capacità di trasmetterci come la valutazione estetica – e non storica – di Giotto veniva minata dal criterio di «corrispondenza esteriore, anzi che intima, tra forma e concetto».

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>100</sup> Venturi riporta C. Landino, *Proemio al Commento sopra la Commedia di Danthe Alighieri* (1481) e A.T. Manetti, *Huomini singolari in Firenze dal MCCCC innanzi* (1482-1488). Specifica che, mentre «il Landino si contenta di riassumere lo scritto del Villani; il Manetti addirittura lo copia» (L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, p. 318). Lionello sostiene inoltre che, con la biografia di Brunelleschi, Manetti tenti di «abbozzare, nientemeno! una storia dell'architettura» (*ivi*, p. 321), in cui domina la dinamica rinascita-decadenza: «Questa concezione storica dell'architettura, accolta dal Vasari, permase a traverso i secoli, sino alla reazione romantica del secolo XIX» (*ibidem*), consolidando e diffondendo sempre più l'idea del progresso in arte.

Nel restituire il desiderio di scrivere le vite degli artisti, diffuso nella prima metà del Cinquecento, tra i nomi spicca naturalmente quello di Giorgio Vasari. Il fatto di voler concludere con le *Vite* (1550 e 1568) è abbastanza esplicativo: queste rimangono fedeli all'approccio biografico, che sviluppano ampiamente, e raccolgono dalla tradizione tutti quei pregiudizi citati finora, accumulandoli in un'unica opera<sup>101</sup>. Vasari concorre all'affermazione non solo del mito del progresso e della perfezione, ma anche dell'idea di arte come abilità e virtuosismo. Per concludere con le parole di Venturi

il Vasari [...], malgrado le sue infinite qualità di scrittore, malgrado i suoi meriti incomparabili di fornitore di notizie, non ebbe sull'arte del Trecento e del Quattrocento quella nitida coscienza critica che avevano avuta coloro appunto i quali avevano creato l'arte del Trecento e del Quattrocento. Il turbamento del gusto, la tendenza verso un'arte saputa anziché sapiente, imparata anzi che creata, impressero al Vasari, e quindi con poche eccezioni per tre secoli alla storia dell'arte, quella superficialità, quella presunzione, quella monotonia di critica laudatoria, che non può essere chiamata se non col nome, anche se vago ed impreciso, di *accademica*. E gli uomini del Trecento e del Quattrocento non erano stati accademici né nell'arte né nella critica»<sup>102</sup>.

In Vasari, secondo Venturi, è possibile individuare i pregiudizi critici della tradizione che ha preteso di comprendere i primitivi senza riuscirci, perché impossibilitata a farlo. La dicotomia tra spunti critici e pregiudizi diventerà parte dello schema di lettura che verrà applicato nel *Gusto* alla storia della critica nel suo complesso: una visione che potremmo definire “prospettica”.

---

<sup>101</sup> Primo fra tutti i pregiudizi è quello del progresso. Venturi sottolinea che la «mancanza di contemporaneità tra il Vasari e gli artisti dei due secoli precedenti» (*ivi*, p. 324) è terreno fertile per la formulazione delle tre età, e l'idea di perfezione, che aveva come “diapason” il manierismo michelangiolesco, non poteva che condurre ad una critica distorta. Sorvolando sui grossolani errori elargiti ai Trecentisti (per citare il medesimo esempio del Venturi, «bastò un semplice errore di lettura del manoscritto ghibertiano, perché il Vasari considerasse scolari di Giotto non solo Pietro Cavallini, ma anche Simone Martini, disperdendo così completamente l'intuizione delle due scuole di pittura tipiche per il Trecento, la fiorentina e la senese, intuizione che non era mancata né al Petrarca né al Ghiberti» [*ivi*, p. 325]), non si può dire che, nonostante le migliori informazioni, il Vasari abbia avuto sui Quattrocentisti una visione più chiara, se non per rare eccezioni.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 326.

A fronte di questi pregiudizi, affrontiamo ora la lettura di Giotto che propone Venturi. Ci concentreremo su tre aspetti – forma, colore e spirito – che dimostrano il tentativo del nostro di usare criteri alternativi nell’interpretazione e nel giudizio.

Prendiamo ad esempio il rilievo: per capire come venisse concepito dal maestro toscano è necessario comprenderlo nei termini della *forma*. Giotto conosce il rapporto rilievo-fondo unito nella «composizione trasversa» rispetto al piano di fondo. È sempre la forma, «e soprattutto la forma della figura umana», che attrae «la capacità creativa del pittore»<sup>103</sup>. Viene spontaneo attingere al concetto di “contemplazione” mutuato dal Ruskin quando Venturi afferma che «tale amore alla forma bene distesa sul piano, portava alla tendenza geometrizzatrice delle masse, al suggerimento energetico della costrizione, alla correzione dello scorcio, non solo, ma anche impediva qualunque accesso violento di azione»<sup>104</sup>. Ecco che in Venturi è l’“amore per la forma” a spiegare l’arte di Giotto, un concetto di “amore” che, intuiamo, viene prelevato direttamente da Ruskin.

Per quanto riguarda il *colore* – scrive Venturi – Giotto «perseguiva un ideale di effetti di rilievo: ebbene, doveva adattare, sacrificare il colore alla forma, sacrificarlo magari qualche volta»<sup>105</sup>. Il tentativo di deviare l’attenzione dalla forma risulta fallimentare, in quanto «Giotto raggiunge il perfetto uso del suo colore, appunto perché sa piegarlo alla forma»<sup>106</sup>.

Dopo forma e colore, è la volta dello *spirito*. Quello visto finora non concerne solo Giotto artista, poiché – scrive Lionello – «una rivoluzione del mondo dell’arte, [...], doveva essere intimamente connessa con una altrettanto profonda rivoluzione nel mondo più ampio e più generale dello spirito»<sup>107</sup>. Infatti,

se il soggetto delle opere di Giotto permane religioso, come nelle opere d’arte a lui antecedenti, è differente il modo in cui l’artista lo tratta. Quando la contemplazione ascetica rappresentava la forma superiore del sentire religioso, era ben naturale che

---

<sup>103</sup> L. Venturi, *Introduzione all’arte di Giotto*, in “L’Arte”, 1919, p. 51.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

l'artista non si preoccupasse eccessivamente della figura umana, e che il suo sogno ultraterreno si attuasse in una fantasmagoria di colore. Ma quando invece la figura umana diveniva sotto il pennello non solo precisa, ma anche importante, anzi predominante il quadro dipinto: ecco allora essa significava che per immaginare il suo Dio il pittore si guardava attorno fra'suoi simili e infine rispecchiava se stesso<sup>108</sup>.

Quando Venturi nomina “Dio” ne parla in senso ruskiniano: si riferisce cioè al sentimento religioso di adorazione verso ciò che viene rappresentato, dell'amore che si manifesta nel modo della rappresentazione, dell'oggetto che, adorato e amato, diventa “il suo Dio” (è evidente come una lettura priva della conoscenza del filtro ruskiniano possa condurre ad una lettura distorta)<sup>109</sup>.

Abbiamo assistito ad un tentativo di giustificare l'arte di Giotto – e parallelamente dei primitivi italiani – oltre il mero valore storico, verso una vera e propria riconsiderazione del valore estetico. La modalità di recupero preleva a piene mani dal portato di Ruskin, ma anche dalla pura visibilità e da Croce, nel tentativo di valorizzare il sentimento creativo che si condensa nella parola *amore*. Sebbene “gusto” sia un concetto ancora acerbo, è possibile tuttavia percepirne una prima definizione.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Giotto non realizza *degli* uomini o *delle* donne, Giotto realizza i *suoi* uomini e le *sue* donne, e nonostante ciò gli uomini e le donne *di* Giotto sono figure ugualmente ideali e concrete. Questo cosa significa? «La presenza urgente all'osservatore dell'immagine umana non toglie ad essa il suo respiro ideale. Il segreto dell'arte di Giotto è qui. Un maggior accordo tra la figura e l'ambiente avrebbe discentrato l'attenzione sull'uomo. Una maggior precisione di effetto plastico avrebbe materializzato l'immagine umana. Una accentuazione maggiore della linea avrebbe tolta all'immagine umana la sua realtà. Una intonazione più ricca di colore avrebbe attenuata la precisione di ogni immagine. Un minor rigore architettonico di composizione avrebbe meno imposto la volontà dell'artista, avrebbe suggerito analisi sentimentali, avrebbe probabilmente creato brani magnifici, ma anche attenuato il carattere sintetico della creazione» (*ivi*, p. 55). Venturi condensa le considerazioni fatte finora affermando che Giotto è in grado «di riassumere in un breve spazio [...] le idealità sognate prima di lui e le realtà studiate dopo di lui» (*ibidem*). Nella lettura di Lionello, il maestro toscano sembra divenire la chiave di volta – per quanto riguarda la “rivoluzione dello spirito” – tra la cultura figurativa “medievale” e la cultura umanistica.

### 2.3.2 *Alcune idee da La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*

È utile soffermarsi su *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (Bologna 1919) per trarne qualche spunto interessante prima di entrare nei più prolifici anni Venti. Il carattere “anfibia” di Leonardo – figura che si colloca nell’arco temporale di passaggio tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento – sarà utile a cogliere alcuni nodi ricorrenti nel percorso di Lionello. Partendo dal rapporto arte-scienza, affronteremo una rosa di spunti, insieme ad una prima formulazione del concetto di “gusto”.

La parte prima del libro è incentrata sulla critica di Leonardo. Nel primo capitolo, intitolato *Premesse teoriche*, Venturi affronta la dicotomia arte-scienza in Leonardo e le conseguenze sulla sua concezione artistica<sup>110</sup>. Il nostro premette che, se l’esperienza guida lo scienziato, è l’anima che guida l’artista, cosicché Leonardo si dimostra consapevole dell’origine spontanea dell’opera (nonostante la classificazione di “scienza” attribuita alla pittura). L’“origine spontanea” dell’opera richiama per certi versi il concetto di “intuizione” mutuato dalla commistione tra il pensiero di Croce e di Ruskin. Venturi pare avvertire quella che egli stesso definirebbe funzione “spirituale” dell’arte; la quale ha come scopo quello di «riflettere il proprio spirito, con le sue innate *preferenze*, anzi che rispecchiare la natura»<sup>111</sup>. Emerge dunque il carattere creativo dell’arte: ne consegue l’opposizione tra “giudizio” – inteso come “attività spirituale” e “fantasia” – e scienza. La fantasia si manifesta come “prima verità” individuale, promuovendo così il ruolo della personalità artistica. Il “Trattato” di Leonardo (XV-XVI sec. circa), pur non

---

<sup>110</sup> Secondo Venturi, l’esperienza leonardesca attraversa tre momenti principali: la stagione precedente al 1483, in cui prevale l’arte; quella tra il 1483 e il 1500, in cui arte e scienza convivono fecondamente; infine il periodo successivo al 1500 in cui prevale nettamente la scienza. È necessario rifarsi al “Trattato” incompiuto di Leonardo per cercare di comprendere le sue opere: rintracciando la coscienza – artistica e non – dell’artista è possibile rintracciarne anche la critica. Cfr. L. Venturi, *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, comunicazione al Congrès de l'histoire de l'art (Parigi 26 settembre - 5 ottobre 1921) pubblicato in “Actes du Congrès de l'histoire de l'art”, vol.I, 1923, pp. 167-170, per quanto riguarda il ruolo dei trattati e delle vite d’artista nell’operazione di identificazione tra storia dell’arte e critica d’arte.

<sup>111</sup> L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919, p. 9 (corsivo mio). Con il termine *preferenze* Venturi sembra anticipare la definizione di “gusto” che vedremo a breve.

essendo una “teoria dell’arte” (come invece quello dell’Alberti), tra le righe sembra presentare il venturiano contrasto tra il concetto di “imitazione fantastica” e di “imitazione icastica”: se all’arte spetta un “compito qualitativo”, alla scienza spetterà un “compito quantitativo”.

Il secondo capitolo è intitolato *La visione della natura*. Il “modo di vedere” la natura di Leonardo è – a detta di Venturi – principio di stile. Il concetto di “visione” richiama direttamente sia Ruskin che la pura visibilità. In altri termini, vedere la “qualità delle cose” significa vedere la bellezza<sup>112</sup>.

All’interno dell’opposizione arte-scienza, il nostro sposta la lettura dell’esperienza leonardesca sul rapporto forma-colore. Come osservatore – sostiene Venturi – Leonardo preferisce il colore alla forma: l’esperienza visiva gli suggerisce che la natura è composta di luce e colore. Eppure, come artista, considerando anche l’ambiente fiorentino di formazione, egli è legato alla tradizione della forma. Se però l’Alberti riduce tutto (o almeno molto) al chiaroscuro, Leonardo “osservatore della natura” non può più ignorare ciò che ha visto: tra luce e colore, rimane necessariamente la luce. Ciò significa che «egli seppe veder nella natura assai più di quel che abbia potuto attuare nell’arte. Il suo giudizio, ha confessato egli stesso, superava la pratica»<sup>113</sup>. Tenendo in considerazione le accezioni di “giudizio” sopra dette, ci è possibile dedurre che Lionello stia cercando di far emergere l’artista dallo scienziato senza però scollarli, in quanto sembra che le due attitudini di Leonardo interagiscano fecondamente sia nell’arte che nella scienza.

Venturi scrive che «Leonardo di fronte alla natura si distacca dalla sua scuola, dal suo tempo, dalla sua arte»<sup>114</sup>. Tuttavia non era per lui possibile – storicamente parlando – creare un’arte nuova, e dunque crea una “scienza” nuova: la prospettiva aerea. Emerge così il limite della posizione storica per l’arte di Leonardo, che tuttavia concorre a delineare gli elementi del suo gusto.

Dall’universale visione della natura, egli trae i soli elementi che confanno al suo gusto.

---

<sup>112</sup> Per Leonardo – scrive Venturi – «la bellezza del mondo diviene così la bellezza dell’arte sua» e viceversa (*ivi*, p. 18).

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 31.

*Il suo gusto, cioè le sue preferenze artistiche*, sono l'effetto del rapporto ch'egli trova fra la propria visione e le secolari tradizioni della pittura fiorentina, da cui è stato educato all'arte<sup>115</sup>.

Il terzo capitolo s'intitola appunto *La posizione storica*. Per Venturi, un ulteriore merito di Leonardo è di aver chiara coscienza del fenomeno storico dell'avvicendamento personalità-imitatori-personalità, tant'è che redige un abbozzo di storia della pittura fiorentina. Il nostro afferma che «il concetto che Leonardo ha della storia della pittura fiorentina assume un carattere di perfetta critica d'arte: la personalità sola, quella che impronta di sé le proprie creazioni e nulla concede alle abitudini imparate nella scuola, quella sola infatti conta nella storia dell'arte»<sup>116</sup>. A seguito di ulteriori accenni circa l'identità tra storia dell'arte e critica d'arte, il valore che Venturi attribuisce al ruolo della personalità gli permette di opporla al progresso: è la personalità a garantire lo sviluppo dell'arte in quanto permette la realizzazione della visione fantastica.

Se è vero che Leonardo ha chiara una forma di sviluppo storico analoga a Venturi, ciò non toglie che l'artista occupi in prima persona una posizione storica. Altra questione è infatti il rapporto tra la natura e l'antico. Come conciliare la sua visione naturale con la sua tradizione? Il caso riportato da Venturi è la preferenza di Leonardo per il panneggio classico, non perché "classico" ma perché desiderio formale con vita estetica propria (e dunque principio di stile). In Leonardo, scrive, «non il principio [classico] in sé, ma soltanto l'applicazione del principio stesso *al panneggio*, è occasionale»<sup>117</sup>. Deduciamo che, attraverso il prelievo dalla tradizione degli elementi formali coerenti con il suo stile, quindi nella tensione tra il gusto del suo tempo per l'antico e il suo modo di vedere la natura, si venga a costruire il suo gusto individuale. La questione, seppur posta in termini differenti, è una variazione sul tema: non a caso, ci è possibile considerare la formula antico-natura come una delle declinazioni di forma-colore.

---

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 32 (corsivo mio).

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 44 (corsivo mio).

Il quarto capitolo è intitolato *Le preferenze artistiche*, che a posteriori, e con un semplice confronto con ciò che è stato sopra riportato, potremmo già chiamare “gusto”.

Venturi individua nel moto, nella luce e nell’ombra le preferenze artistiche di Leonardo e attribuisce loro parallelamente – quindi senza escludersi – sia valore artistico che scientifico<sup>118</sup>: la pittura è ombra, il colore è “luce ed ombra” e la bellezza è nella penombra e nello sfumato (ovverosia nel movimento). Tuttavia, le preferenze vengono modulate sul gusto fiorentino coevo<sup>119</sup>. Infine, nella formulazione dell’*abbozzo*<sup>120</sup>, Venturi sembra rintracciare la manifestazione del concetto di “intuizione” che mutua da Croce e intesse con il pensiero di Ruskin.

L’ultimo capitolo di questa prima parte è intitolato *Esigenze intellettuali*, che, da quel che sappiamo finora, concorrono anch’esse alla costituzione del “gusto” di un artista. Venturi torna sull’opposizione arte-scienza, in quanto una declinazione di “scienza” risulta essere proprio “intellettualismo”. Il nostro sostiene che l’attività mentale di Leonardo, la stessa che lo fa oscillare tra arte e scienza, lo conduce a maturare una concezione del disegno inteso come elemento artistico che ben si presta ad un uso scientifico. L’impiego di elementi artistici per fini non artistici non costituisce di per sé un problema. Tuttavia, il contrario, ovvero l’inserimento di

---

<sup>118</sup> La prima affrontata è il moto, «causa d’ogni vita» (*ivi*, p. 53): questo non assume solo valore scientifico, ma anche artistico, visto che il moto delle immagini è prova dell’attività spirituale, e dunque della vita delle immagini. Altra preferenza è la luce, che, in quanto «virtù spirituale» (*ivi*, p. 54), concede alle immagini di essere vibranti anch’esse, e dunque vive. Importantissima è l’ombra: questa si differenzia dalle “tenebre” in quanto «alleviamento di luce» (*ivi*, p. 57), e dimostra maggiore potenza in quanto la luce non può scacciare mai tutta l’ombra, ma l’ombra può privare di tutta la luce. Così facendo, Leonardo afferma che «la pittura è ombra» (*ivi*, p. 52). Inoltre, la durezza dei contorni – e della linea – è superata da Leonardo grazie ad un’intuizione: «[...] La linea non esiste. Essa è un’astrazione, deve essere assorbita nel colore, nella luce e nell’ombra» (*ivi*, p. 72).

<sup>119</sup> Infatti, se luce e ombra sono distinte dal colore nell’arte, nella natura si ritrovano uniti, cosicché Leonardo dimostra una «visone cromatica della natura» a dispetto di una «visone monocroma dell’arte» (*ivi*, p. 55). Eppure Leonardo ama il rilievo per tradizione, ma non il rilievo scultoreo. Tramite la sua sensibilità fonde effetto artistico e natura, e afferma che «la bellezza è la penombra» (*ivi*, p. 65).

<sup>120</sup> «L’abbozzo non era certo una novità assoluta; nessuno vi diede tuttavia tanta importanza, prima di Leonardo. Infatti, in teoria egli lo considera il principio dell’arte; in pratica lo usa talvolta come espressione definitiva della sua fantasia. Desiderio sintetico di organizzare le immagini e desiderio pittorico di sfumarne i contorni si esaltano a vicenda e si fondono, per aprire all’arte della pittura la nuova era della *luce*» (*ivi*, p. 77).

elementi non artistici nell'opera, costituisce sì un problema. Talvolta infatti – scrive Venturi – i «principi artistici eccellenti» di Leonardo vengono guastati «da una loro interpretazione astratta»<sup>121</sup>. Eppure viene “salvato” dall'amore per la natura, che lo riporta alla sincerità delle impressioni e dei sentimenti<sup>122</sup>. Venturi preleva i concetti di “amore” e di “sincerità” dal pensiero del Ruskin: in altri termini, nella lettura di Lionello, le tendenze scientifico-intellettuali di Leonardo, che lo spingono ad allontanarsi dall'arte per avvicinarsi alla scienza, vengono mitigate – ruskinianamente parlando – da un sentimento “morale” (“amore”) e da un processo “morale” (“sincerità”) che lo riportano all'arte.

Nella seconda parte viene affrontata l'arte di Leonardo. Nel primo capitolo, *Tradizione critica sull'arte di Leonardo*, il Venturi ci presenta un *excursus* sulla ricezione dell'arte leonardesca<sup>123</sup>. Tuttavia, è nel capitolo successivo, *L'arte di Leonardo*, che troviamo la sintesi di ciò che è stato finora analizzato. Il fatto che Leonardo-artista cerchi la qualità della visione – sostiene Venturi – fa sì che nell'abbozzo si materializzi lo spirito dell'artista che manifesta il suo gusto tutto pittorico<sup>124</sup> di masse atmosferiche. Il criterio critico forma-colore non riesce a

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 80. Su questo, ad esempio, il Venturi sostiene che sia la varietà che la ripetizione, se considerate come regole, nociono all'artista in quanto ingenerano una «maniera meccanica di mettere insieme elementi staccati dalla realtà, e quindi morti» (*ivi*, p. 81). Analogamente, mette in luce il pericolo intellettualistico di «confondere la rivelazione dello spirito umano nelle forme dipinte con lo studio obiettivo e scientifico della psicologia» (*ibidem*).

<sup>122</sup> Venturi sottolinea il problema della «cappa intellettuale posta alla libertà della fantasia» che caratterizza il Rinascimento, tant'è che anche Leonardo «ritorna più volte a creare tipi astratti vuoti si senso» (*ivi*, p. 84).

<sup>123</sup> Il merito di aver definito per primo la posizione storica di Leonardo fu Vasari, ma la comprensione della sua arte e della sua critica è da ricondurre a Lomazzo, sebbene nell'immaginario comune predomini la visione parziale vasariana. Molte delle teorie successive trovarono difficoltà nel coniugare l'artista con lo scienziato, altre ne travesarono i criteri critico-interpretativi, e la figura di Leonardo ne uscì quasi sempre distorta. Nemmeno Ruskin riuscì nell'impresa, in quanto antepose il proprio gusto a quello dell'artista. Scrive Venturi: «[...] Se a un'opera d'arte abbiamo diritto di chiedere una specie di eternità, questa è la sua funzione estetica; ma tutti gli altri aspetti vanno interpretati solo secondo i criteri del tempo in cui l'artista visse» (*ivi*, p. 156). Le basi della critica stilistica di Leonardo furono poste dal Morelli e furono fondate sull'attribuzionismo: la certezza di autenticità rese possibile lo studio e la conoscenza dell'artista.

<sup>124</sup> Come è stato detto, per Leonardo la linea è un'astrazione, non esiste. Fintanto che la linea viene tracciata per arte, spiega Lionello, questa può assumere due nature: plastica, quando suggerisce «quello ch'essa contiene», o pittorica, quando suggerisce «quello in cui essa è contenuta» (*ivi*, p. 167). Ecco dunque che la linea artistico-pittorica di Leonardo “suggerisce” la materia rendendola luce e moto. Per spiegare meglio il concetto di “pittorico”, tramite la mediazione di Galileo Galilei,

spiegare appieno l'arte di Leonardo, in quanto egli rifiuta tanto la forma quanto il colore e crea quello che chiamiamo "sfumato" (in cui convergono aria, luce, moto).

Inoltre, se con "classicismo" «s'intende la semplicità sintetica con cui è espressa la vita in tutte le sue manifestazioni, se cioè si considera l'atteggiamento spirituale dell'artista nell'interpretare la realtà»<sup>125</sup> – ossia l'accezione filosofica – allora l'arte di Leonardo è arte classica. Tuttavia, se si considera la connotazione storica di "classicismo" la visione di Leonardo non può che esserne agli antipodi.

A riprova della convivenza tra l'indole artistica e scientifica, Venturi ci fa notare il disegno che caratterizza Leonardo-scienziato, un disegno «che sembra disegnato da un'altra mano», dato che quando «la realtà s'impadronisce del disegnatore, non lo lascia sentire né sognare» e «ne uccide la vita artistica»<sup>126</sup>. Consideriamo però che per Leonardo il disegno costituisce sia una necessità che uno strumento e dunque, a seconda dell'obiettivo, sarà artisticamente o scientificamente connotato. Egli dunque è *scienziato* ed *artista*, ma, specifica il nostro, «lo scienziato sorregge l'artista», in quanto, «tanto più scendeva nella realtà quanto più si elevava nella fantasia», cosicché lo studio della realtà diventava veicolo per meglio esprimere la sua fantasia<sup>127</sup>.

È il caso di additare Leonardo di aver lasciato "incompiute" alcune delle sue opere? Magari sì, ma incompiute rispetto a cosa? Alla realtà? Venturi ci dimostra che è la fantasia dell'artista che deve essere usata come diapason per la finitezza di

---

Venturi scrive: «[...] Dato un piano di base (p. es. la tela di un quadro) perpendicolare allo sguardo dell'osservatore, l'effetto di rilievo si ottiene, quando, distaccandosi dal piano di base per virtù di chiaroscuro, l'immagine sembra avvicinarsi all'osservatore. In tal caso potremo parlare di figure rilevate, cioè di pitture eseguite con intento scultorio o plastico. Ma se invece, dato il medesimo piano di base, l'immagine dipinta, per virtù di qualunque mezzo, non avanza dal piano verso l'osservatore, e invece retrocede se ne allontana sfugge e si sperde in una visione remota, perché l'artista ha guardato non tanto al pieno dei corpi quanto al vuoto atmosferico: allora l'effetto non è più di rilievo, ma è anzi il contrario, l'effetto pittorico» (*ivi*, p. 177).

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 179. In altri termini, Leonardo sottrae il suo gusto alla scienza rifugiandolo nell'arte. Non a caso, nella tensione tra gusto personale e gusto fiorentino, assume il carattere di continuatore-trasformatore della tradizione. Ad esempio, egli trova una nuova soluzione per il moto che realizza con la "vibrazione cromatica". Identifica moto e luce, crea l'atmosfera, e a questa subordina il paesaggio e la figura umana, che a loro volta sottopone a dipendenza reciproca. Inoltre, se il rilievo ricusa le folle per necessita di "silenzi" e pause, il pittorico al contrario richiede la rarefazione nebulosa data dalle folle brulicanti: ed ecco i "moti dell'animo".

un'opera. Leonardo – sostiene il nostro – spazza via lo scienziato quando riconosce l'importanza dell'abbozzo per la sintesi artistica e accetta l'apparenza di “non finito” per le cose lontane. Ecco legittimata l'imitazione fantastica.

*La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* assume la forma di caso metodologico esemplare in cui è possibile individuare molti dei nodi venturiani venir messi alla prova concretamente. All'interno di questo elaborato possiamo considerare il libro di Lionello come un esempio d'azione. Venturi ha cercato di ricomprendere l'esperienza leonardesca entro i termini principali di arte-scienza, ma anche di forma-colore, di personalità artistica, di imitazione fantastica-icastica, di “gusto”, e così via, suggerendoci, sporadicamente, la filiazione del proprio pensiero ai tre grandi riferimenti anzidetti. Con questi nodi in mente, entriamo ora negli anni Venti.

## 2.4 «Fra gli scrittori antichi e moderni, fra gli artisti e i non artisti, fra i critici e gli esteti»: gli anni Venti

Negli anni Venti la bibliografia sul tema della critica d'arte s'infittisce. Se nei primi anni del Novecento e negli anni Dieci si sono intravisti alcuni bagliori, per quanto significativi, dal 1921 al 1926 la produzione sul tema non solo si intensifica ma si fa più regolare. In questa sezione verranno raggruppate anno per anno le tappe più significative che precedono la pubblicazione del *Gusto*. Si propone inoltre un insieme di quattro scritti pubblicati sulla “Gazette des beaux-arts” tra il 1922 e il 1924: è utile raccogliere questi testi, al fine di trovare i parallelismi tra il montaggio in francese e i medesimi – o quasi – temi affrontati sulla stampa italiana.

### 2.4.1 1921. *Per una storia della critica d'arte*

L'opposizione forma-colore ritorna in *L'arte del passato e la critica d'oggi*, pubblicato su “Illustrazione del Popolo”. La questione viene sviluppata prendendo a riferimento l'ambiente egualmente rivoluzionario e conservatore dell'arte francese. Venturi scrive che la ricorrenza del sopracitato problema critico si è manifestata «dopo il romanticismo e il verismo del secolo XIX», ma già alla fine

del Seicento «si disputava a Parigi se convenisse seguire il formalismo dell'Accademia, che pontificava in nome di Raffaello e dell'antico, oppure seguire Rubens (e Rembrandt) in nome del colore e della natura»<sup>128</sup>. La grande dicotomia forma-colore non solo assume le sembianze dell'opposizione intelletto-sensi, ma si manifesta anche come antico-natura. Ciononostante, la complessità del mondo parigino contiene al contempo le «deviazioni», identificate principalmente con l'esperienza di Ingres, e «uno o molti antidoti salutari», ad esempio il «continuo affluire a Parigi di opere d'arte d'ogni parte del mondo»<sup>129</sup>. Cosicché «l'arte è più moderna quanto più grande, anzi per essere contemporanea all'anima nostra basta che sia arte vera»<sup>130</sup>. Venturi gioca nuovamente una partita parallela tra passato e attualità: «[...] il luminismo di Rembrandt è affine a quello degli impressionisti, contro i quali c'è a Parigi, come da noi, un'aperta reazione. Non importa: i programmi passano [...]. Ma l'arte! Quella è un'altra cosa. Ed è ben al di sopra di qualunque programma»<sup>131</sup>. È evidente l'intento di voler sradicare la valutazione dell'arte dalla tradizione e dalla moda per fornire un punto di vista universale della creazione artistica, ma è altrettanto chiaro come il recupero per l'arte del passato venga preso in ostaggio da Venturi per essere utilizzato in più occasioni come una specie di “ricatto” a favore dell'arte “contemporanea” (nello specifico impressionista). Non a caso, la costruzione dell'equazione tra il luminismo di

---

<sup>128</sup> L. Venturi, *L'arte del passato e la critica d'oggi*, in “Illustrazione del Popolo”, supplemento di “Gazzetta del Popolo”, 18 settembre 1921, p. 8.

<sup>129</sup> *Ibidem*. Tuttavia, gli unici esempi riportati da Venturi sono Vermeer, Carel Fabritius e Rembrandt. Grazie a queste esperienze «tutte le teoriche costrutte per sopravvalutare Ingres cadevano come castelli di carte davanti la realtà di un'arte perfetta [...]. Il disegno non appariva saputo ma sapiente, [...] il colore non vi era subordinato al disegno, ma perfettamente fuso con esso» (*ivi*, p. 9). Queste, sostiene il Venturi, sono vere e proprie «lezioni». Prendiamo ad esempio l'*Autoritratto* di Rembrandt in cui «l'immagine ha un risalto unico: eppure non si sa se si stacchi dal fondo o vi si immerga [...]; essa appare come *natura*». Ma non solo: nel suo *Autoritratto*, Rembrandt filtra le forme «a traverso un fitto involucro atmosferico: esse sono soltanto masse di luce». Si ricordi il ruolo di Rembrandt nella definizione venturiana del percorso tonale da Giorgione agli impressionisti. Cfr. F. Varallo, *Introduzione*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. XV.

<sup>130</sup> L. Venturi, *L'arte del passato e la critica d'oggi*, in “Illustrazione del Popolo”, supplemento di “Gazzetta del Popolo”, 18 settembre 1921, p. 9.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

Rembrandt e quello degli impressionisti sarà molto simile alla quella tra i primitivi e gli impressionisti nel *Gusto*.

Finora non si è ancora affrontata la questione metodologica relativa al giudizio. In *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, pubblicato su “Actes du Congrès de l'histoire de l'art”, vengono discussi i due metodi seguiti dagli inizi dell'Ottocento per tentare di dare «valore obiettivo alla storia dell'arte figurativa e per elevarla al medesimo grado in cui si trova la storia della poesia [...]: la ricerca dei documenti scritti e le osservazioni stilistiche»<sup>132</sup>. Però – osserva Venturi – sia una «biografia esatta» che un «catalogo ragionato impeccabile diventano storia dell'arte soltanto quando siano adoperati in funzione di un giudizio formulato sull'artista»<sup>133</sup>. Qui sorge il primo problema, in quanto

per fissare una data di nascita si sono compulsate intere sfilze di documenti; per determinare una attribuzione si è viaggiato in lungo e in largo e si è approfittato di tutte le fotografie, di tutti i mezzi meccanici che la civiltà moderna mette così doviziosamente a nostra disposizione; ma per emettere un giudizio, quale preparazione ha compiuto ciascuno di noi? Fatte le consuete eccezioni, ci si è contentati di ripetere i giudizi tradizionali, oppure ciascuno ha interrogata la propria sensibilità, le proprie preferenze personali – *et c'est tout!*»<sup>134</sup>.

Oltre al contrasto con la tradizione di giudizi stagnanti e ripetitivi si aggiunge la grande questione del giudizio «dilettantesco», un giudizio che, se risulta aderente al gusto moderno di sentire l'arte, tuttavia non risulta più obiettivo o fondato, ma semplicemente sostituisce il gusto tradizionale. Come obiettivarlo il giudizio?

Con qualche inevitabile astrazione dall'unità teoretica di ogni atto dello spirito, l'analisi del giudizio estetico ci permette di distinguere due momenti: l'uno d'interpretazione

---

<sup>132</sup> L. Venturi, *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, comunicazione al Congrès de l'histoire de l'art (Parigi 26 settembre - 5 ottobre 1921) pubblicato in “Actes du Congrès de l'histoire de l'art”, vol.I, 1923, p. 167.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 168.

dell'opera d'arte, di rievocazione del processo artistico, e l'altro di rapporto fra l'attività artistica rievocata e il nostro concetto universale di arte<sup>135</sup>.

In questo scritto ci è possibile individuare chiaramente i riferimenti venturiani precedentemente trattati. Il nostro si occuperà qui solo dell'interpretazione<sup>136</sup>, «ove la *preparazione storica* assume una importanza predominante»<sup>137</sup>. Fin dal principio Venturi ci pone la storia dell'arte in diretta correlazione con il giudizio, sebbene tra i due risulti determinante la questione relativa all'interpretazione (in questo ci è possibile riconoscere la teoria della pura visibilità). Tuttavia, è la preparazione storica a fungere da base per l'operazione critica, in quanto permette di indagare la personalità dell'artista e, così facendo, di rievocarne il “processo artistico” (qui è il portato di Ruskin a dire la sua).

Non è possibile di comprendere ciò che l'artista *ha compiuto*, senza mettersi dal punto di vista dell'artista stesso, senza cioè conoscere ciò che l'artista *ha voluto compiere*. Dagli slanci ideali alle direttive pratiche, dalla scelta del soggetto alle preferenze di forma e colore, dall'amore per la figura o per il paesaggio al gusto del finito o dell'abbozzato, è tutto un mondo che si svolge, ed è il mondo della coscienza dell'artista. L'arte è qualche cosa di più di quella coscienza, ma ne è l'immediata conseguenza, che non s'intende senza aver inteso la premessa»<sup>138</sup>.

Dove rintracciare la *coscienza* dell'artista? Lionello è categorico: non basta osservare un'opera e sperare di essere irradiati da un'illuminazione, con il rischio di essere distratti dai propri gusti e ricadere nel «soggettivismo dilettantesco», ma bisogna rivolgersi alle fonti scritte. È dalla letteratura artistica che bisogna partire per rintracciare la “coscienza dell'artista”, coscienza che progressivamente confluirà nel concetto di “gusto”. È dunque dai trattati d'arte e dalle vite di artisti

---

<sup>135</sup> *Ivi*, pp. 168-169.

<sup>136</sup> Cfr. L. Venturi, *Gli schemi del Wölfflin*, in “L'Esame”, 15 aprile 1922, pp. 3-10 e L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in “L'Esame”, 2 febbraio 1923, pp. 73-88.

<sup>137</sup> L. Venturi, *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, comunicazione al Congrès de l'histoire de l'art (Parigi 26 settembre - 5 ottobre 1921) pubblicato in “Actes du Congrès de l'histoire de l'art”, vol.I, 1923, p. 169 (corsivo mio).

<sup>138</sup> *Ibidem*.

che è possibile disseppellire intenzioni e riflessioni che «sono l'eco della coscienza di ciascun artista, sono spunti di autocritica, sono saggi di critica: appunto ciò che ci è necessario per orientarci nell'interpretazione dell'opera d'arte»<sup>139</sup>. Scrive Venturi: «[...] Ciò significa che fondamento essenziale di una storia dell'arte, di cui il giudizio voglia essere storicamente obbiettivo, è la *storia della critica d'arte*»<sup>140</sup>. Le motivazioni risiedono nel fatto che sia i trattati, sia le vite degli artisti<sup>141</sup>

convergono in un centro che è appunto la critica d'arte. E per intenderli è necessario cogliere nei trattati ciò che è individuale, malgrado l'intenzione di universalità, e nelle vite ciò che è atto spirituale, malgrado sia offerto come fatto empirico. Appunto il seguire codesto doppio sviluppo dall'idea universale al giudizio individuale, e cioè dall'estetica alla critica; come pure dal fatto empirico al dato spirituale, e cioè dall'erudizione alla critica: è il metodo che può trarre dalla letteratura artistica del passato una storia della critica d'arte<sup>142</sup>.

Per Lionello, parte dell'identificazione tra storia dell'arte e critica d'arte sembra fondarsi sul principio della personalità artistica. La convergenza di termini – particolare e universale, spirituale e empirico –, ricercata nelle varie fonti artistiche, permette a Venturi di sviscerare il tema della personalità e utilizzare la letteratura artistica *in toto* come fondamento del giudizio. Potremmo semplificare dicendo che, se i criteri sono già presenti nella storia – come lascia intendere Venturi –, allora “basterebbe” individuarli e metterli in fila per formare “una storia della critica d'arte”. Per concludere, si noti come molti termini utilizzati – estetica, storia,

---

<sup>139</sup> *Ivi*, pp. 169-170.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 170. Sentenza che, a posteriori, ha del profetico: qui è infatti possibile individuare la prefigurazione all'*History of art criticism* (New York 1936).

<sup>141</sup> Mentre i trattati vengono «scritti generalmente da artisti, troppo artisti per fare della filosofia, e per non tendere spontaneamente necessariamente a definire non l'arte ma un'arte, e precisamente quella arte che l'autore stesso ha creato oppure ha imparato a conoscere nell'ambiente in cui è vissuto», le vite degli artisti – afferma Venturi – «sono intente a spiegarci con maggiore o minore fortuna le personalità artistiche; e non possono spiegarle senza giudicarle» (*ibidem*).

<sup>142</sup> *Ibidem*.

individuale, universale, spirituale – siano riconducibili alla forte componente crociana del pensiero venturiano.

#### 2.4.2 1922. *Valori formali e valori spirituali*

Al 1922 risale il già affrontato articolo *Gli schemi del Wölfflin*, pubblicato su “L’Esame”, con il quale torniamo sul problema critico forma-colore. Venturi sostiene che le antitesi del Wölfflin<sup>143</sup> siano difficilmente confrontabili con l’effettiva critica artistica del Cinquecento e del Seicento. Il nostro intende portare all’attenzione il fatto che lo storico dell’arte svizzero ha utilizzato dei termini estranei al contesto storico-artistico a cui faceva riferimento. Infatti possiamo

rintracciare con espressioni diverse il concetto del lineare, della superficie, della forma chiusa, della chiarezza assoluta nell’Alberti; e il concetto del pittorico, della profondità, della forma aperta nel Vasari, oppure il concetto della chiarezza relativa nell’Aretino e nel Dolce. Ma soprattutto ritroveremo in tutta la critica del Rinascimento l’essenza della distinzione che assomma da una parte la serie: lineare, superficie, forma chiusa, molteplicità, chiarezza assoluta, e dall’altra la serie: pittorico, profondità, forma aperta, unità, chiarezza relativa<sup>144</sup>.

Venturi conclude che questa incoerenza terminologica dimostra che «l’unità vagamente cercata dal Wölfflin» si sarebbe potuta riconoscere – storicamente parlando – col «contrasto tra *forma* e *colore*»<sup>145</sup>.

Ecco il tormento di tutti coloro che hanno disputato nel Rinascimento sul primato della pittura o della scultura, ecco ciò che informa e precisa le definizioni dell’arte non del Rinascimento soltanto, ma anche dell’evo antico e del medio, dell’accademia e degli *amateurs* nel Seicento francese, del neo-classicismo e del romanticismo nel secolo XIX<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> Venturi riporta H. Wölfflin., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

<sup>144</sup> L. Venturi, *Gli schemi del Wölfflin*, in “L’Esame”, 15 aprile 1922, pp. 9-10.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

Il nostro sembra affermare che tutte le dispute e tutte le definizioni circa l'arte siano assommabili nella dicotomia forma-colore. Possiamo notare come dare una definizione più generale permetta di comprendere uno spettro più ampio di esperienze artistiche, evitando incoerenze e anacronismi. Tuttavia, in questo modo la riflessione ne esce fortemente polarizzata.

Oltre all'opposizione forma-colore, un'altra questione decisiva nel panorama venturiano riguarda il tema della realtà. In *La critica moderna e la realtà*, pubblicato sulla "Gazzetta del Popolo", Venturi risponde ad Enrico Thovez a seguito di alcune considerazioni – non propriamente felici – in merito al «libercolo su Caravaggio» scritto dal nostro. Sorvolando sulle note ironiche, talvolta polemiche e provocatorie, è possibile rintracciare alcuni spunti utili per il nostro percorso. Come accennato, il pomo della discordia riguarda la "realtà". Sostiene Venturi: «[...] Bisognerà intenderci una buona volta. Ci troviamo di fronte a due termini: artista, realtà. Se lo scopo dell'artista è l'imitazione della realtà, [...] egli non potrà mai competere con la macchina fotografica in fedeltà passiva»<sup>147</sup>. Infatti, «quando si fa consistere la «*poesia della bellezza*» nella «*realtà*» dei due termini anzidetti, artista e realtà, ne rimane solo uno, la realtà», cosicché – citando Thovez stesso – la logica conseguenza è che l'arte sia necessariamente «al disotto della fotografia»<sup>148</sup>. I termini dell'equazione – artista, arte, realtà – non ci sono nuovi. Laddove si voglia identificare la fedeltà passiva alla realtà, che potremmo approssimare all'"imitazione icastica", con l'arte, allora il ruolo dell'artista ne uscirebbe indubbiamente svilito. Continua Venturi:

Se infatti alla frase «imitazione della realtà» si dà un valore attivo e non passivo, spirituale e non materiale, umano e non meccanico, allora i modelli devono essere «soggetti» all'artista e non viceversa, allora *l'artista trasforma la realtà a traverso la sua fantasia creatrice, allora è la fantasia creatrice e non il modello ciò che interessa nel quadro*<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> L. Venturi, *La critica moderna e la realtà*, in "Gazzetta del Popolo", 1 agosto 1922, p. 4.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

All'imitazione icastica (passiva-materiale-meccanica) viene contrapposta quella che possiamo chiamare "imitazione fantastica" (attiva-spirituale-umana), e infatti la questione viene spostata dalla realtà alla "fantasia creatrice" dell'artista, percependo così nuovamente il portato di Ruskin. L'artista dunque "copia" in ogni caso, ma nel primo ciò che emerge è il modello, mentre nel secondo è l'individuo ad emergere. Non solo, anche il magistero del Croce fa capolino nell'argomentazione del Venturi, che però passa attraverso l'analogia con Leonardo<sup>150</sup> affermando che «la qualità delle cose è la realtà dell'artista e del critico d'arte»<sup>151</sup>. Come detto, questi termini non ci sono nuovi: a favore della "fantasia creatrice", del "valore spirituale" della realtà e di una critica che guardi alla "qualità delle cose", Venturi si schiera contro la fedeltà passiva, definendo lo scarto tra imitazione icastica e imitazione fantastica già proposto in *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* e che sarà ampiamente presente nel *Gusto*. Tuttavia, si potrebbe sindacare sul fatto che un'imitazione totalmente passiva della realtà sia difficilmente credibile<sup>152</sup>, dato che lo sguardo umano, rispetto alla macchina fotografica che coglie la contingenza, opera sempre una scelta nella realtà<sup>153</sup>.

Sempre nell'alveo della discussione sul giudizio, in *Contro la moda nell'estimazione delle opere d'arte*, pubblicato su "L'Italia e l'arte straniera", Venturi parte dal principio che «l'arte è un'attività, una necessità dello spirito umano e quindi trova modo di svilupparsi in qualsiasi momento», permettendogli di affermare che «lo scopo della critica o della storia dell'arte è appunto di

---

<sup>150</sup> Questa scelta si spiega con le parole del Venturi: «Qual è la *realtà* di quell'arte? Per rispondere non citerò Benedetto Croce, Thovez non me la perdonerebbe mai più».

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Su questo Venturi è più chiaro ne *Il gusto dei primitivi*, quando a p. 7 afferma che con *realismo* storico «s'intende la prevalenza della imitazione della natura sulla trasformazione fantastica dell'oggetto rappresentato, la rinuncia, o quasi (*perché rinunciare del tutto è impossibile*), a scegliere nel caos naturale gli elementi preferiti per organizzarli entro i limiti del proprio gusto» (corsivo mio).

<sup>153</sup> È il caso di specificare che non si sta volutamente considerando la dimensione dell'arte fotografica (che prevede comunque lo sguardo selettivo del fotografo), in quanto ciò che interessa problematizzare sono i "limiti" della polarizzazione venturiana.

riconoscere, di spiegare e mettere in vista questa speciale attività, spogliando l'opera d'arte da tutti gli aggregati intellettualistici, pratici, tecnici»<sup>154</sup>.

Definito ciò, affronta il tema della “moda”, ovverosia «tutti i peccati del gusto, che derivino sia dalle piccole ambizioni di campanile sia dalle grandi forze del mercato internazionale»<sup>155</sup>. È chiaro come la “moda” non abbia giurisdizione e tuttavia non è una novità che le venga ingenuamente dato credito, soprattutto da parte del pubblico che, privo degli strumenti critici, si dimostra facilmente influenzabile. È pur vero che

questo movimento del pubblico non si può attribuire a colpa degli storici dell'arte. Tuttavia, i cultori di discipline affini ai nostri studi vedono qualche volta non soltanto un casuale accordo, ma anche una certa benevolenza da parte degli storici dell'arte verso queste *fantasie di dilettanti* [...] e perciò confondono noi e gli *autori della moda*, con disdoro della nostra disciplina<sup>156</sup>.

Abbiamo già affrontato la questione relativa al giudizio dilettantesco, ma, se è vero che se gli storici dell'arte da un lato devono far fronte ad un fenomeno esterno (il pubblico), dall'altro – aggiunge Lionello – è presente un altro «abito mentale che gli storici hanno assunto forse da quando la storia dell'arte è cominciata», ovvero il costante «disprezzo o per lo meno la più grande indifferenza verso l'arte contemporanea»<sup>157</sup>. Ecco che Venturi esce allo scoperto: avendo assunto inizialmente che l'arte, in quanto attività dello spirito umano, «trova modo di svilupparsi in qualsiasi momento», ci porta a giocare la già citata partita, parallela tra passato e attualità, che vede convergere l'attenzione sull'arte contemporanea. Sembra, continua Venturi, «che gli storici dell'arte meno comprendano una tendenza d'arte quanto più le sono vicini»<sup>158</sup>. Questo risultato, afferma, è sintomo di «deficienza di *senso storico*, in quanto un senso storico bene sviluppato dovrebbe

---

<sup>154</sup> L. Venturi, *Contro la moda nell'estimazione delle opere d'arte*, in “L'Italia e l'arte straniera”, 1922, p. 445.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem* (corsivi miei).

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 446.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

rivelarci quel che c'è di vitale nell'attività artistica che ci attornia»<sup>159</sup>. In assenza di ciò, tutti gli studi sarebbero inutili, perché sarebbe la moda ad orientare i giudizi.

In queste righe Venturi dichiara come lo studio del passato funga da strumento per la comprensione e la valorizzazione del contemporaneo. Non è un caso che, in più occasioni, Lionello oscilli nelle argomentazioni suggerendo analogie tra personalità di epoche differenti, analogie che troveranno il culmine nel *Gusto*, tra primitivi italiani e impressionisti. Partito quindi dalla “moda”, il nostro conclude ribadendo sia l'identificazione tra storia e critica d'arte<sup>160</sup> che il suo impegno verso l'arte contemporanea<sup>161</sup>.

Per affrontare un'altra opposizione che regna nel panorama venturiano, quella tra arte e scienza, mutuata direttamente da Ruskin, rivolgiamo l'attenzione alla questione estetica. In *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, pubblicato su “L'Esame”, Venturi afferma che «la storia dell'estetica non riguarda soltanto i trattati di estetica, chè in tal caso dovrebbero ignorare tutto il pensiero anteriore al Baumgarten e al secolo XVIII, ma comprende anche tutti i saggi sull'arte che [...] giungono o tentano di giungere a un concetto universale dell'arte»<sup>162</sup>. Sebbene l'idea di un indirizzo estetico-intellettualista dei trattati rinascimentali sia una concezione oggi superata, «nel determinare il carattere di *conoscenza* si afferma uno degli aspetti essenziali ed eterni dell'arte»<sup>163</sup>. La questione sembra derivare direttamente dal portato crociano: nei due momenti della

---

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> «Una [questione] è quella che riguarda l'impossibilità per la storia dell'arte di giudicare e stimare, limitandosi soltanto a dare descrizione e la spiegazione di una data opera. È evidente, a me sembra e, su questo, richiamo la vostra benevola attenzione, che la spiegazione dell'opera d'arte necessita di una valutazione, anzi di un concetto dell'arte, senza del quale non si può comprendere, e tanto meno spiegare, un'opera d'arte» (*ivi*, p. 448). Si potrebbe anche aggiungere che la descrizione non è mai neutra.

<sup>161</sup> «L'affermare che l'arte contemporanea non cada nel campo storico, è la conseguenza necessaria e logica della concezione meccanica e positivista della storia. Ma coloro che non basano la loro concezione sulla filosofia positivista hanno perfettamente ragione di credere che l'arte creata oggi cada completamente sotto lo sguardo dello storico» (*ibidem*). Abbiamo già sottolineato l'avversione di Venturi per la “filosofia positivista”.

<sup>162</sup> L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in “L'Esame”, settembre-ottobre 1922, p. 325.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 326.

vita dello spirito – “conoscenza” e “azione” – l’arte occupa il momento teoretico della conoscenza particolare (rispetto alla filosofia che occupa quello della conoscenza universale). La modalità conoscitiva dell’arte – il primo momento di conoscenza dello spirito – è l’intuizione lirica individuale. Ma questo è Croce (che come sappiamo viene letto da Lionello anche con il filtro ruskiniano). Infatti, continua Venturi, «bisogna pur distinguere le specie di quella conoscenza, sotto pena di confondere l’arte e la scienza»<sup>164</sup>.

Il nostro riprende l’esperienza dell’Alberti<sup>165</sup>. A seguito dell’invenzione della prospettiva, se la nuova visione non era più empirica ma bensì “scientifica”, allora sembra che «il pittore debba conoscere il vero per mezzo della visione prospettica, e cioè debba riprodurre prospetticamente la natura»<sup>166</sup>. Nell’Alberti il compito del pittore è quello di conoscere la verità, quindi un ruolo scientifico-intellettualistico. Tuttavia

non [...] tutta la verità deve essere perseguita dal pittore, ma quella che può suggerire bellezza e vaghezza, non tutti i movimenti ma soltanto quelli soavi e grati, non la folla ma un ritmo d’immagini, non le manifestazioni di dolore ma le forme amene e soavi. Non la *passione* ma l’*estasi* richiede dunque l’Alberti come contenuto dell’arte<sup>167</sup>.

Il rapporto tra passione ed estasi (o contemplazione) riconferma la dipendenza di Venturi dal magistero di Ruskin e di Croce<sup>168</sup>. Appurato che Venturi ha Ruskin come riferimento per la critica d’arte, ci è possibile notare come le analogie con lo scrittore inglese risultino talvolta addirittura forzate.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Venturi riporta: L.B. Alberti, *Trattato della pittura*, 1436; id., *De re aedificatoria*, 1452.

<sup>166</sup> L. Venturi, *Ragione e Dio nell’estetica di Leon Battista Alberti*, in “L’Esame”, settembre-ottobre 1922, p. 326.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 327.

<sup>168</sup> A questo punto, avvicinare l’Alberti al Ruskin potrebbe sembrare anacronistico, se non fosse che già in *La critica d’arte in Italia durante i secoli XIV e XV* è lo stesso Venturi ad approssimarli, quando sostiene che l’Alberti «anticipava la coscienza all’atto, con una lungiveggenza, unica forse nella storia della critica – se pur si vuole fare eccezione per Ruskin – unica certo nella mentalità critica del Quattrocento italiano» (L. Venturi, *La critica d’arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in “L’Arte”, 1917, p. 315).

Secondo la lettura venturiana, l'Alberti parte dalla *conoscenza* del vero desunta dalla teoria prospettica<sup>169</sup>, per arrivare alla *contemplazione* dello spirito universale tramite il contatto col neo-platonismo<sup>170</sup>. L'Alberti venturiano individua e mette in rapporto «due aspetti eterni dell'arte [...]: l'uno è la *conoscenza* e l'altro è *Dio o miracolo o sogno o bellezza che dir si voglia*»<sup>171</sup>. Più si entra in confidenza con la terminologia di Venturi, più si capisce che la conoscenza, per essere artistica, deve interessarsi del dato spirituale. Analogamente, l'utilizzo del termine "Dio" non è da riferirsi alla semantica di una religione istituzionalizzata, ma ad un concetto legato alla "fede nei valori spirituali". Sebbene

dopo l'Alberti si è continuato per un pezzo a considerare l'arte figurativa come una conoscenza; [...] si è invece perduto di vista la bellezza come luce di Dio. [...] Così che la voce cristallina dell'Alberti, chiedente per l'attività artistica ragione ferrea e fede nei valori spirituali, può giungere opportuna anche ad età lontane, per esempio: *l'età nostra*<sup>172</sup>.

La riflessione circa la dicotomia arte-scienza prelevata da Ruskin e l'estetica crociana, applicate all'esperienza albertiana, permettono a Venturi di esaltare i valori spirituali come aspetto imprescindibile dell'arte, sempre suggerendo il

---

<sup>169</sup> L'Alberti costruisce inizialmente un sistema di norme matematico-scientifiche, e successivamente sente la «necessità di scegliere per contemplare e di contemplare ciò che ha scelto» per liberarsi «da quel rigore conoscitivo ch'egli stesso s'era imposto» (L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in "L'Esame", settembre-ottobre 1922, p. 327).

<sup>170</sup> Mentre lavorava al *De re aedificatoria* (1452), l'Alberti entra in contatto con il pensiero di Plotino (Venturi riporta Plotino, *Enneadi*, III sec.). Lionello scrive che il neoplatonismo è «senza dubbio il più alto grado di conoscenza estetica sino al secolo XVIII» (L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in "L'Esame", settembre-ottobre 1922, p. 328). «Il principio della proporzione è tipico per l'arte classica, e quello della ornamentazione è tipico per l'arte medievale. Naturale dunque che l'umanesimo restasse fedele alla proporzione. [...]. La proporzione [in Plotino] non è il risultato meccanico di membra raccolte insieme, ma è il valore universale dell'animo che in un dato istante illumina di sé l'insieme delle membra e tutte le singole membra. Le membra non sono se non la materia bruta che lo spirito forma in proporzione. E poiché questo spirito è Dio, la bellezza non è se non una vittoria di Dio sulla materia» (*ibidem*). Come già visto in L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, pp. 305-326, Lionello non considera l'artista un filosofo, nonostante la preparazione filosofica. Tuttavia, per l'Alberti «Dio può essere chiamato *leggiadria*» (L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in "L'Esame", settembre-ottobre 1922, p. 328), che va oltre la semplice "concordanza delle parti".

<sup>171</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

<sup>172</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

pensiero parallelo tra passato e attualità, che da questi scritti confluirà nella struttura del *Gusto*.

Concludiamo il 1922 con una figura che sembra assommare molte delle istanze di Venturi, diventandone una sorta di alter ego: Francesco Petrarca<sup>173</sup>.

In *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, pubblicato su “L’Arte”, il nostro cerca di dimostrare l’esistenza di un interesse puramente estetico verso l’arte figurativa da parte del poeta, che si manifesterebbe nella «precisa intenzione che [...] ebbe di scrivere un trattato d’arte»<sup>174</sup>. Pertanto, qui la ricerca è diretta ad intravedere «i criterii con cui quel trattato doveva esser redatto, e conoscere la posizione che il Petrarca assunse di fronte alla teoria dell’arte come di fronte agli artisti antichi e moderni»<sup>175</sup>.

Venturi trova diversi punti di contatto con il pensiero del poeta. Infatti, il critico afferma che «cultura classica e tradizione moralistica venivano così a convergere in una considerazione dell’arte più spiritualizzata che per il passato»: Petrarca «riconosce in due passi la personalità dell’artista» e che «bisogna imitare l’antico, ma l’imitazione non deve mai essere la copia»<sup>176</sup>. Non solo sembra riconoscere la “personalità dell’artista”, non solo sembra ammettere una forma di “imitazione

---

<sup>173</sup> Venturi cita le opere latine dalle *Opera quae extant omnia* (Basilea 1581) e dalle *Epistolae de rebus familiaribus et variae, studio et cura Josephi Fracassetti* (Firenze 1859-1863). Inoltre, il nostro cita da: F. Petrarca, *Seniles*, 1361-74; id., *Testamento di Francesco Petrarca*, 1370; id., *Itinerarium Syriacum*, 1358.

<sup>174</sup> L. Venturi, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in “L’Arte”, 1922, p. 238.

<sup>175</sup> *Ibidem*. Per quanto riguarda la stesura dell’ipotetico trattato, Venturi scrive che, dalla lettera *Deambulabamus Romae soli* (1341), emerge «la precisa intenzione di scrivere [...] un libro sopra le arti, sopra le loro origini, sopra i loro autori, sopra i loro principii» (*ivi*, p. 239). Tuttavia, «non si trattava di inventar cose nuove, ma di ricordare ciò che altri aveva scritto e di aggiungere ad esso le proprie congetture», allo stesso modo di Plinio e, successivamente, del Ghiberti e dell’Alberti, i quali «credettero, come il Petrarca, di compiere opera personale, perché non copiavano ma assimilavano dagli antichi» (*ibidem*). Dato che non ci giunge nessun trattato sulle arti figurative realizzato dal Petrarca, non ci è possibile fare affermazioni certe, ma, afferma Venturi, l’impianto che si può intravedere nel *De Remediis utriusque fortunae* (1360-1366) risponde ai criteri di un’opera morale. Eppure – continua – Petrarca «pone un limite alla sua condanna moralistica dall’arte; e quel limite è la coscienza della superiorità dell’intelligenza umana» (*ivi*, p. 240). Si dice infatti che «le pitture sono pericolose: nel loro valore spirituale nascondono la loro vanità. Non è vanità ciò che l’animo geniale curiosamente indaga nelle pitture: ma [...] l’artificio dell’ingegno umano» (*ibidem*). Venturi confronta con R. d’Arezzo, *Della composizione del mondo*, 1282.

<sup>176</sup> L. Venturi, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in “L’Arte”, 1922, p. 240.

fantastica”, ma sembra che gli sia anche chiara la «coscienza che per intendere il valore di un’opera d’arte occorre una preparazione»<sup>177</sup>. Pare dunque che il Petrarca incarni alcuni tratti della sensibilità del Venturi, o che quest’ultimo declini a proprio favore le riflessioni petrarchesche<sup>178</sup>.

C’è un altro aspetto che Venturi tiene a sottolineare. Infatti, se è vero che, talvolta, la spiritualità del Petrarca viene affogata nell’erudizione, emergono spesso accenti di «spontanea ammirazione per l’arte figurativa», e dunque, «malgrado la convinzione teorica ed erudita della superiorità degli Antichi, lo slancio del cuore è riservato ai Moderni, a Simone Martini principalmente»<sup>179</sup>. Ciò significa che, a causa del suo entusiasmo, «il Petrarca disprezza assai meno di quel che vorrebbe far credere a sé stesso i prodotti artistici dell’età sua, [...]». Per i monumenti antichi raccoglie ricordi e idee; per i prodotti moderni trova l’accento della passione»<sup>180</sup>. Petrarca, nonostante i tentativi di dissimulazione, quando parla di Simone Martini parla di arte (a lui) contemporanea e, dimostrando di apprezzarla, testimonia la profondità della critica Tre-Quattrocentesca tanto cara al Venturi. Non solo: nella riflessione tra antichi e moderni, analoga per certi versi alla discussione sul disprezzo per l’arte contemporanea trattato in *Contro la moda nell’estimazione delle opere d’arte* (pubblicato su “L’Italia e l’arte straniera”), ci è possibile riscontrare nuovamente come Venturi individui – o legga – in grandi personaggi del passato degli atteggiamenti che potremmo definire “virtuosi”. In questo caso si condensano due delle battaglie venturiane: da un lato la dimostrazione dell’altezza della coscienza critica tra Tre e Quattrocento, dall’altro la valorizzazione dell’arte contemporanea.

---

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>178</sup> Tuttavia, Venturi ammette che lo scopo del Petrarca era altro: egli «iniziava quella campagna di rivendicazione del valore intellettuale dell’arte», riconoscendo che «l’arte che richiedeva personalità creatrice e dottrina non poteva essere confusa con l’arte meccanica, anzi si opponeva alle arti liberali come perfezionatrice dell’animo già educato dalla scienza» (*ibidem*). Ciononostante, questi “punti di contatto” appaiono comunque arbitrari.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 244.

Il 1922 è stato un anno particolarmente denso, tanto di scritti quanto di tematiche soggiacenti al percorso venturiano. In primo piano sono state le riflessioni in merito al rapporto tra forma e colore, l'opposizione tra imitazione icastica e fantastica, il parallelo tra passato e attualità, il divario tra arte e scienza. Questa sezione si è conclusa simbolicamente con Petrarca, che nella lettura del nostro si presta ad essere figura paradigmatica nell'assommare la maggior parte dei nodi venturiani sopra nominati<sup>181</sup>.

### 2.4.3 1923. *La visione della personalità artistica*

Riprendiamo brevemente *La pura visibilità e l'estetica moderna* (pubblicato su "L'Esame") per mettere in luce alcune considerazioni in merito al rapporto tra pura visibilità e contemplazione. Dalla riflessione in merito alla pura visibilità, il Venturi estrapola ciò che ritiene più utile per orientare l'interpretazione dell'opera d'arte, come, in questo caso, la distinzione tra illustrazione e decorazione nella teoria di Berenson<sup>182</sup>. Mentre «il valore illustrativo è mutevole secondo il gusto delle età», scrive il nostro, «il valore decorativo costituisce l'eternità dell'opera d'arte»<sup>183</sup>. In altri termini, da un lato abbiamo i valori "narrativi", dall'altro i valori "formali", e sono questi ultimi che secondo Venturi garantiscono l'eternità dell'opera d'arte.

Per definire la questione relativa alla "contemplazione", Venturi delinea un percorso che parte dall'Alberti e arriva al Croce. L'opposizione tra calma e passione tanto cara al Ruskin, e conseguentemente al Venturi, viene ricercata nella storia e presentata secondo alcuni principali rovesciamenti. Nel primo, Venturi oppone

---

<sup>181</sup> Sarebbe interessante inoltrarsi in una riflessione circa la differenza di toni tra gli articoli su quotidiani e su stampa specializzata. Tuttavia, per esigenze di tenuta cronologica e per non disperdere la trattazione, sono costretto ad alternare articoli giornalistici e saggi. Per adesso segnalo che i toni del "Venturi giornalista" sono marcatamente polemici, ma la questione meriterebbe un contributo a sé. Mi riprometto un'indagine puntuale in seguito.

<sup>182</sup> Venturi riporta B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 1909. Cfr. M. Nezzo, «Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, pp. 173-174. «Riprendendo la distinzione tra 'illustrazione' e 'decorazione', rilevata dal Berenson nel suo *The Central Italian Painters of Renaissance*, evidenzia come il primo dei due termini sia sinonimo di esigenze extraartistiche (psicologiche e drammatiche in particolare), il secondo di arte».

<sup>183</sup> L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in "L'Esame", 2 febbraio 1923, p. 75.

l'«armonia» albertiana<sup>184</sup> all'espressione sentimentale michelangiotesca<sup>185</sup>. Per il secondo rovesciamento, il nostro procede scrivendo che, «se Michelangelo si opponeva al pietismo medioevale, il Winckelmann in nome dell'arte greca si opponeva agli accessi espressivi di passioni»<sup>186</sup>. Il terzo rovesciamento ci è noto, perché si torna al pensiero del Ruskin<sup>187</sup> e perché ci ha già portato nell'alveo delle considerazioni crociane sulla contemplazione. Infatti, al Romanticismo, che in nome dell'interiorità fece dell'espressione psicologica la propria caratteristica precipua, risponde John Ruskin, che si oppose agli «eccessi espressivi».

Resta a determinare come debbano intendersi i concetti di «pura visibilità» o di «decorazione», perché possano indentificarsi col concetto di «contemplazione», e sieno quindi giustificati di fronte all'estetica moderna. Occorre *soggettivarli*, occorre ch'essi rappresentino la visione dello spirito creatore anzi che l'oggetto rappresentato. Bisogna che la «pura visibilità» sia visione di uno stato d'animo e non di una forma astratta, che la «decorazione» sia costituita dalle forme e dai colori concreti di una singola personalità, anzi che dai concetti astratti di forma e colore.

Allora, e allora soltanto, l'osservazione del critico, partito dallo studio delle forme e dei colori, giungerà non alla materia estranea all'arte, ma dentro l'opera d'arte, anzi nel suo punto d'arrivo nell'attimo del suo compimento definitivo<sup>188</sup>.

---

<sup>184</sup> «Alle associazioni troppo immediate con la realtà fisica e con la realtà psicologica [per esempio di Donatello o Andrea del Castagno] l'Alberti cioè oppone una necessità artistica, ch'egli chiama grazia o vaghezza o dolcezza, e altrove anche «leggiadria» o persino Dio» (*ivi*, p. 81).

<sup>185</sup> «La sua personalità artistica infatti non poneva sullo stesso piano, per esempio, cristianesimo e paganesimo; ma vedeva nel cristianesimo soltanto la costrizione a quelle manifestazioni sentimentali dalle quali aborriva per senso artistico, mentre era aiutato dal paganesimo a quella libertà spirituale che gli permetteva di giungere «alla vigoria e alla bontà della pittura» e anche alla «armonia». Ma il cristianesimo era un'occasione; effettivamente Michelangelo, il quale pure tanto profondo sentire imprigionava nelle sue immagini, si vedeva costretto ad opporre il valore artistico, e cioè l'«armonia» di plotiniana memoria, all'espressione sentimentale» (*ivi*, p. 82). Si noti come l'antitesi tra cristianesimo e paganesimo venga intrecciata dal Venturi con la teoria dei valori formali.

<sup>186</sup> *Ibidem*. Venturi riporta J.J. Winckelmann, *Storia delle arti del Disegno*, Milano 1779.

<sup>187</sup> Venturi riporta: J. Ruskin, *Lectures on Art*, 1870; id., *The relation between Michael Angelo and Tintoret in Aratra Pentelici*, 1872; id., *Mornings in Florence*, 1875-1877.

<sup>188</sup> L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in «L'Esame», 2 febbraio 1923, p. 85. Cfr. M. Nezzo, «Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 176: «Giustificare gli schemi della visione di fronte all'estetica moderna significa recuperarli al contesto storico-artistico, cioè critico, e questo è lo scopo reale di Venturi».

Nella sintesi venturiana, è ponendo l'attenzione sulla visione della personalità creatrice che è possibile fuggire le astrazioni e soggettivare la pura visibilità. Sorvolando sul tentativo di riportare lo sviluppo storico al pensiero del Ruskin, con un'aderenza per certi versi discutibile, ci è possibile notare come le letture del Venturi si concludano spesso con un tono che, per semplificare, potremmo definire "mistico", rendendo talvolta difficilmente comprensibile l'aspetto concreto dell'argomentazione.

La questione della personalità artistica viene indagata anche in *Lorenzo Ghiberti*, pubblicato su "L'Arte", con un affondo su quattro pregiudizi critici – la ricezione dell'antico, la capacità storica, la capacità teorica, il tema del classicismo e del realismo – che per certi versi possono essere estesi alla riflessione sui primitivi.

In questa prima parte, Ghiberti viene definito in opposizione all'Alberti. Per quanto riguarda la ricezione dell'antico – afferma Venturi – «per sapere se il pensiero del Ghiberti sia stato o no aderente alle idee classiche, non basta constatare che egli abbia letto i classici, occorre conoscere come li abbia veduti ed intesi»<sup>189</sup>. Ciò significa che è necessario comprendere il rapporto specifico della singola personalità con l'antico, per poterne definire la ricezione. Ghiberti è uomo del Trecento e sebbene ambisca a far parte della generazione del primo Quattrocento, – scrive Venturi – le formule razionali mutate dagli antichi, proprie ad esempio all'Alberti, gli sono completamente estranee<sup>190</sup>.

Definito il rapporto con l'antico, è possibile definire un altro aspetto che distingue il Ghiberti dall'Alberti: la capacità storica. Entrambi, oltre ad essere artisti, sono scrittori, e soprattutto sono scrittori tra loro contemporanei. Tuttavia, domanda Venturi, «chi dei due si avvicina di più al concetto che oggi abbiamo dello storico? Nessuno dei due [...]. Ma dall'Alberti ricaviamo un organismo mentale che può esserci guida per intendere la pittura fiorentina del Quattrocento; dal

---

<sup>189</sup> L. Venturi, *Lorenzo Ghiberti (Certeza di notizie e discordia di giudizi. Goticismo e classicismo. Il rilievo pittorico. La superiorità della prima sulla seconda porta e l'arte del Ghiberti)*, in "L'Arte", 1923, p. 234. Per la sezione legata ai pregiudizi il Venturi confuta lo Schlosser (riporta infatti L. Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, 1912).

<sup>190</sup> Cfr. L. Venturi, *Lorenzo Ghiberti*, in "L'Arte", 1923, p. 235.

Ghiberti non possiamo ricavare idee che ci guidino»<sup>191</sup>. Ma anche nella capacità teorica

l'Alberti nel suo costruire la teoria-storia dell'arte fiorentina espone di ottica quello, e soltanto quello, che si può attuare in prospettiva pittorica; in tal modo assimila la scienza per uso artistico, e dal contatto di scienza e d'arte fa scaturire la sua critica. Metodo empirico? In parte. Ma in parte anche metodo storico, poiché si tratta delle idee artistiche fiorentine del Quattrocento. Il Ghiberti invece non stabilisce rapporti tra l'arte del suo tempo e la scienza che egli incasella, e che gli resta perfettamente estranea<sup>192</sup>.

Infatti, aggiunge Venturi, «l'Alberti era un artista, ed era un matematico, ma in sovrappiù, *era un filosofo*: e appunto la sua attività di filosofo gli permise di fondere le sue conoscenze matematiche e artistiche per concluderne una teoria-storia dell'arte fiorentina del Quattrocento»<sup>193</sup>. Al Ghiberti è estranea sia la razionalità degli antichi sia la capacità di coniugare storia e scienza in una teoria. Tuttavia, questa non si può considerare una connotazione negativa, dato che i due artisti-scrittori hanno semplicemente sensibilità differenti. Se si considera Ghiberti in difetto rispetto all'Alberti si è ingannati dal pregiudizio scientifico-intellettualistico: è questa una delle chiavi di lettura che il Venturi utilizzerà per comprendere non solo Ghiberti, ma anche i primitivi.

Per uno dei pregiudizi più controversi, ovvero il “classicismo”, e nello specifico, il classicismo della *Porta del Paradiso*, Venturi cerca di definire di *quale* classicismo stia parlando. «È il classicismo della filosofia, e cioè il momento eterno dell'opera d'arte perfetta» o «il classicismo della storia, e cioè il carattere individuante le opere d'arte dei Greci e dei Romani»<sup>194</sup>? Il nostro cerca di scollare i due significati che vengono sovrapposti dal pregiudizio classico (operazione che verrà riproposta nell'introduzione del *Gusto*). Al Ghiberti della *Porta del Paradiso*,

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>193</sup> *Ibidem* (corsivo mio). Si confronti questo passo con L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in “L'Arte”, 1917, pp. 305-326 in cui Venturi scrive che Leon Battista Alberti non è un filosofo. Si confronti anche con L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in “L'Esame”, settembre-ottobre 1922, pp. 325-329.

<sup>194</sup> L. Venturi, *Lorenzo Ghiberti*, in “L'Arte”, 1923, p. 236.

però, viene tradizionalmente riconosciuto un altro merito, ovvero il “realismo”<sup>195</sup>, individuato nel “bassorilievo pittorico”<sup>196</sup> (quindi negli sfondi). Ebbene, Venturi rifiuta questa lettura critica, che riconosce l’acme della produzione ghibertiana nell’età matura, e definisce il bassorilievo pittorico estraneo alla sua “preferenza per la tradizione” – si legga “gusto”. Infatti,

se uno scultore modella il fondo di una sua scena, come paesaggio, con effetto prettamente pittorico, e quindi pone in primo piano figure che suggeriscono il tutto tondo, con effetto prettamente scultorio, egli manca di coerenza di stile, e prepone [...] il *virtuosismo*, l’artificio, alla *spontanea* creazione artistica. Allora l’osservatore dell’opera sua [...] vedrà cioè due opere d’arte, due processi stilistici, sovrapposti l’uno all’altro, ma non fusi, e quindi danneggiarsi a vicenda<sup>197</sup>.

Questa considerazione si può spiegare affrontando l’esperienza del Ghiberti. Lionello scrive che, in occasione del concorso del 1401, «nella certezza della gloria,

---

<sup>195</sup> Di *quale* realismo si sta parlando? Storico o filosofico? Affronteremo questa differenza più approfonditamente in seguito, quindi per ora mi si permetta di approssimare il “realismo storico” con l’“imitazione icastica” e il “realismo filosofico” con l’“imitazione fantastica”. In questo modo ci è possibile rimanere aderenti al percorso diacronico del contenuto degli scritti e al contempo spiegare l’insofferenza del Venturi verso l’elogio al “realismo” (sottinteso “storico”) ghibertiano. Questo elogio risulta completamente insensato se si considerano gli elementi del gusto di Ghiberti e l’errore sembra risiedere proprio nella confusione tra le due accezioni di “realismo”.

<sup>196</sup> La giustificazione critica del “bassorilievo pittorico” avviene, tramite l’estetica crociana, con la distruzione del principio neoclassico: «Esso si basa sulla distinzione delle arti; questa distinzione si basa su elementi fisici; l’arte è un’attività dello spirito; dal fisico allo spirito non c’è passaggio; non esiste la distinzione delle arti, e quindi è lecito il bassorilievo pittorico» (*ivi*, p. 239). Eppure, suggerisce Venturi, l’esperienza storica conferma il principio neoclassico. Ha ragione l’estetica o l’esperienza storica? «Quando l’esperienza storica si oppone a un criterio estetico, avviene, o mi sbaglio, che in novantanove su cento dei casi il criterio estetico è giusto e che l’esperienza storica è giusta. Soltanto: l’esperienza storica è ragionata male» (*ibidem*). Venturi propone per analogia il caso del mosaico. In sintesi, il fatto che il mosaico venga definito da un certo momento «pittura eterna», fa sì che gareggiando con la pittura cessa di essere arte. Perché? Rispondendo alla necessità “economica” della durabilità – che non è necessità artistica – esso cessa di essere arte: «non è il mosaico-pittura che succede al mosaico puro; bensì il mosaico-economia che succede al mosaico-arte» (*ivi*, p. 240). La commistione delle arti, dunque, non costituisce il problema di per sé. Infatti, con il bronzo si possono ottenere degli effetti “pittorici” propri del materiale e indipendenti dalla pittura. Come esempio di utilizzo artistico del “bassorilievo pittorico”, Venturi nomina Donatello: «Per Donatello il bassorilievo pittorico non è stato un mezzo per dimostrare l’abilità riproduttrice della natura nei suoi vari aspetti di lontano e di vicino, ma è stata una necessità di stile, una necessità di espressione: è stata quindi opera d’arte» (*ivi*, p. 241).

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 241 (corsivi miei).

nell'entusiasmo della giovinezza, si abbandonò alla creazione spontanea»<sup>198</sup>. Ciò rimase costante nella prima porta, e «il Ghiberti giunse rapido al capolavoro»<sup>199</sup>. Ma tutto questo cambia in occasione della *Porta del Paradiso*: ormai non più giovane vincitore del concorso, ormai in un'età dal gusto mutato, «è evidente lo sforzo compiuto dall'artista per rompere la tradizione, ch'era la sua tradizione, per imporsi un criterio estetico nuovo, che gli era estraneo, per adattarsi al gusto mutato»<sup>200</sup>. È qui che Venturi coglie in fallo Ghiberti<sup>201</sup>. Questo sforzo, a quarantasette anni, fu fatale all'artista, perché «non ebbe tempo di badare al sentimento né di creare con spontaneità», e «lo studio, il calcolo, il desiderio di strafare avevano attenuato l'attività creatrice»<sup>202</sup>. Come mai, nonostante il Ghiberti

---

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 246. Infatti, specifica il Venturi, «egli aveva vinto perché meno rivoluzionario di altri concorrenti, perché provvisto di un senso decorativo più fine, perché tecnico del bronzo impeccabile, perché, meno ricercatore di altri, egli era più sicuro di sé. Altri poteva avere possibilità maggiori; egli aveva per sé risultati più raggiunti» (*ibidem*).

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 249. Il Venturi fa percepire il triste spaesamento dell'artista: «Nella cornice gotica, con le pieghe gotiche, con il gusto tradizionale, con lo scopo di sognare più che di conoscere, di decorare più che di costruire, egli aveva compiuto un grande capolavoro. Ma tutti, attorno, gli parlavano un linguaggio nuovo: stile classico, conoscenza del vero, prospettiva, anatomia, successioni di piani, rimpicciolimento progressivo d'immagini, abbondanza d'immagini».

<sup>201</sup> Dietro questa posizione di Venturi sembra esserci la lettura di Cicognara (*Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, 1813-1818 e 1823-1825*) e di Crowe-Cavalcaselle (*A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century, 1864-1866*). Il primo «aveva rilevato, [...] a proposito dei lavori di Donato, una qualche equivocità "pittorica" (cioè eccessivamente illusionistica), determinata dallo sfondamento prospettico», preferendo, nonostante la comune "pittoricità", l'opera di Ghiberti (M. Nezzo, *Cavalcaselle e la scultura, al crocevia fra soggetto e storia*, in V. Terraroli (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019: una visione europea della storia dell'arte*, Treviso 2020, p. 215). Crowe e Cavalcaselle, nella loro riflessione sulla plastica di concezione progressiva e sulla – presunta – differenza di mezzi tra pittura e scultura, avevano individuato in Ghiberti «l'anello [tra Brunelleschi e Donatello] che indebolisce la compatibilità dell'innovazione con i parametri espressivi della scultura», e non a caso «pittura è l'arte che il duo gli attribuisce come vocazione» (*ivi*, pp. 212-213). L'inclinazione pittorico-illusionistica del Ghiberti, specialmente nella *Porta del Paradiso*, viene indicata come un "difetto" dai due (cfr. J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, Londra 1864-1866, pp. 275-276, ora consultabile al link <https://archive.org/details/historyofpaint02crow/page/274/mode/2up?view=theater> [ultima consultazione 15 settembre 2024]): la ricerca mimetica dell'artista, se letta contestualmente ad una riflessione sulla scultura, non poteva che rivelarsi travicante (cfr. M. Nezzo, *Cavalcaselle e la scultura, al crocevia fra soggetto e storia*, in V. Terraroli (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019: una visione europea della storia dell'arte*, Treviso 2020, pp. 214-216).

<sup>202</sup> L. Venturi, *Lorenzo Ghiberti*, in "L'Arte", 1923, pp. 250-251.

della prima porta sia *grande artista*, mentre quello della seconda *grande artefice*, attraverso i secoli fu proprio la seconda porta ad essere maggiormente esaltata?

Il giudizio tradizionale ha avuto di mira l'illusionismo voluto dal Ghiberti: si è fondato cioè sull'estetica intellettualistica ereditata dal Rinascimento. L'estetica intellettualistica idolatra l'artefice e trascura l'artista: è naturale quindi che abbia sopravvalutato Ghiberti artefice e sottovalutato Ghiberti artista<sup>203</sup>.

Nello smantellare i pregiudizi critici intorno all'artista, Venturi accenna alcune delle questioni che confluiranno direttamente nell'introduzione del *Gusto*: l'intellettualismo, la duplice accezione di "classicismo" e "realismo", il tema della personalità artistica, l'opposizione di virtuosismo e spontaneità. Lionello sta progressivamente raccogliendo numerose istanze che ci rendono sempre più dichiarato l'impegno in favore dei primitivi.

#### 2.4.4 1924. *I primitivi e le perfezioni relative*

La prossimità al *Gusto* è sempre maggiore. *Il valore attuale dei primitivi*, pubblicato su "L'Araldo del I Istituto d'arte e di Alta Cultura", è il sunto di quattro lezioni che costituivano il breve corso tenuto da Venturi all'Istituto d'arte e di Alta Cultura. L'articolo raccoglie alcuni nodi fondamentali per la lettura dei primitivi, costituendo uno dei prodromi più diretti al *Gusto*<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Ivi, p. 252.

<sup>204</sup> Cfr. M. Nezzo, «Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 177 («Benché non se ne conoscano i testi integrali originali [del ciclo di conferenze], il periodico legato all'associazione ospite ne pubblicò allora un sunto, che ci permette di verificare come il futuro volume sul *Gusto* fosse, già nel '24, una costruzione concettuale se non compiuta, almeno precisamente definita») e L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 124 («[...] Il *Gusto dei primitivi* aveva preso avvio da un ciclo di quattro conferenze, tenute da Venturi nel gennaio 1924 a Milano (all'Istituto d'Arte e di Alta Cultura, che ne avrebbe anche pubblicato il riassunto nel proprio bollettino mensile) e in febbraio a Torino (Salone dell'Istituto Regina Margherita, per l'organizzazione della Società Pro Cultura Femminile). [...] le conferenze illustrate con proiezioni e riunite sotto il titolo generale *Il valore attuale dei primitivi* articolavano il discorso in quattro parti, solo parzialmente identificabili con i capitoli del libro. [...] Non c'è dubbio che sia da rintracciare qui [...] l'origine del volume»).

Primo fra tutti i nodi è l'annoso pregiudizio della "perfezione classica", introdotto dal Vasari nel Cinquecento e giunto fino al periodo neoclassico, in cui «il pregiudizio della imperfezione dei Primitivi non muta»<sup>205</sup>. I primi tentativi di smantellare questo abito mentale – spiega il Venturi – sono da ritrovarsi solo nel periodo romantico: Nazareni tedeschi e Puristi italiani inaugurarono «la via per rintracciare nei Primitivi la loro perfezione, diversa ma non minore della perfezione cinquecentista»<sup>206</sup>. Tuttavia, questi «cercarono la perfezione dei Primitivi nel contenuto soltanto e non nella sintesi di contenuto e forma, nel loro valore religioso, anzi che nel loro valore artistico»<sup>207</sup>. Il nostro commenta che l'attenzione rivolta al contenuto religioso delle opere dei primitivi, invece che alla loro arte, fece fallire il loro tentativo di rivitalizzare i primitivi, come fallì l'esperienza dei Preraffaelliti, nonostante il sostegno del Ruskin. La lezione dello scrittore inglese (che il Venturi sente tanto vicina) era «di superare l'antitesi di forma accademica e di contenuto primitivo in una visione rinnovata della realtà dove arte e adorazione, vita e imperfezione, religiosità e antiscienza dovevano identificarsi»<sup>208</sup>. Sono tutti principi che, desunti da Ruskin, colorano la visione venturiana. Il pregiudizio di "imperfezione" che ha inseguito per secoli i primitivi – spiega Venturi – viene accompagnato dall'idea di "immaturità" tecnica,

e ciò per la creduta identificazione di perfezione tecnica e di perfetta imitazione della natura. Se invece la perfezione della tecnica pittorica si fa consistere e nella durabilità e nella bellezza delle linee, delle forme, dei colori, della composizione, ecc., è facile constatare che la pittura primitiva ha una tecnica raffinata, perfetta in sé, uguale e talvolta superiore alla tecnica dei Cinquecentisti. Infatti se il Cinquecento ha acquistato nella plastica ha perduto nella linea, se ha acquistato nella luce ha perduto nel colore, se ha composto meglio in profondità ha composto peggio in estensione, se ha costruito

---

<sup>205</sup> L. Venturi, *Il valore attuale dei primitivi*, in "L'Araldo del I Istituto d'arte e di Alta Cultura", febbraio 1924, p. 1.

<sup>206</sup> *Ibidem.*

<sup>207</sup> *Ibidem.*

<sup>208</sup> *Ibidem.*

meglio il corpo umano in senso anatomico lo ha necessariamente costruito peggio in senso geometrico<sup>209</sup>.

Venturi sostiene il portato di Ruskin con gli spunti mutuati dalla pura visibilità e scinde accezioni che nei secoli sono venute a sovrapporsi. Infatti, se la tecnica deve essere funzionale all'imitazione icastica della realtà, allora è naturale tacciare i primitivi di "imperfezione tecnica". Se invece, venturianamente parlando, è l'imitazione fantastica ad essere privilegiata nella creazione artistica, allora la perfezione è da rintracciarsi nella tecnica che permette la perfetta manifestazione della visione dell'artista nell'opera.

I primitivi sono stati inoltre sottoposti a diverse letture che per Venturi trovano nel positivismo e nel romanticismo i due estremi. Da un lato «l'errore dei positivisti è stato quello di non distinguere tra attività artistica e attività pratica», dall'altro, «l'errore dei romantici è stato quello di non risalire dalla religiosità delle immagini rappresentate alla religiosità degli artisti creatori»<sup>210</sup>. Nella sua battaglia di rivendicazione dell'ispirazione, Venturi si dimostra inevitabilmente ostile al parossismo scientifico positivista e, in contemporanea, biasima la cecità dei romantici – ad esclusione di Ruskin s'intende – nell'essere stati incapaci di comprendere la religiosità dei primitivi. Questi punti potrebbero essere riassunti nelle formule "arte vs scienza" ed "umiltà". Infatti, il nostro conferma che «la religiosità dell'artista consiste nella sua *umiltà*, nella sua devozione al soggetto, al modello, alla scuola. La voluta demarcazione della personalità, l'orgoglio della abilità dimostrata, non conducono all'*arte*, ma, se mai, alla *scienza*»<sup>211</sup>. L'umiltà sembra spiegare la religiosità dei primitivi e l'atteggiamento antiscientifico invocato da Ruskin-Venturi.

Lionello dichiara apertamente il gioco parallelo che più volte abbiamo denunciato: «[...] Resta a chiedersi se i Primitivi abbiano oggi un valore attuale, o soltanto un interesse storico»<sup>212</sup>. Possiamo intuire la risposta del nostro: i primitivi

---

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> *Ibidem* (corsivi miei).

<sup>212</sup> *Ibidem*.

hanno valore attuale e la conferma non tarda ad arrivare. «[...] Ci si accorge che i veri primitivi dell'Ottocento non furono i Nazareni o i Preraffaelliti, ma furono gl'Impressionisti e i Macchiaiuoli», con «la loro sensibilità diretta e spontanea, la loro ingenuità di fronte alla sapienza accademica, la loro dedizione completa a quella impressione che considerano il loro Dio, [...] la perfezione della loro tecnica cromatica»<sup>213</sup>. Oramai ci è chiaro che Venturi ha intenzione di tenere aperti due fronti, i quali, tuttavia, dinamicamente si sovrappongono e si separano.

A mo' di chiosa della riflessione precedente, approfondiamo l'esperienza dei Puristi italiani con *Del purismo nelle arti*, pubblicato su "La Cultura", per ricavare alcuni spunti utili. Questo gruppo – ricorda Venturi, rifacendosi al manifesto di Antonio Bianchini – non ebbe l'intenzione di essere l'imitazione dei primitivi<sup>214</sup>. Ma, leggendo le caratteristiche della scuola purista riassunte dal nostro non possiamo fare a meno di notare delle familiarità con le istanze dei primitivi.

Guerra dunque all'accademia neo-classica, guerra alla perfezione tecnica cinquecentistica, all'intellettualismo archeologico, alle difficoltà dell'arte, guerra soprattutto all'esibizione da parte dell'artista della propria bravura, del proprio orgoglio. E in nome di che? Della originalità, del gusto personale, della devozione dell'artista per l'opera sua<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>214</sup> Venturi ci narra dell'origine dei Puristi italiani, cercando di riordinarne la vicenda. Il manifesto fu scritto da Antonio Bianchini nel 1843 e venne controfirmato da Friedrich Overbeck, da Tommaso Minardi e da Pietro Tenerani. Lionello riconduce la genesi di questa nuova scuola al Bianchini, per il quale «i seguitatori del trecento si chiamavan puristi», e la diffusione delle idee al Minardi, per il quale «i «sublimi concepimenti» si trovavano più Giotto che in Raffaello» (L. Venturi, *Del purismo nelle arti*, in "La Cultura", 15 luglio 1924, p. 394-396). Sempre Bianchini – con citazione indiretta nelle parole del Venturi – scrive che «i puristi [...] sono convinti che disegnare e colorare sia un mezzo, ma che il fine della pittura sia l'espressione degli affetti [...]. *Non vogliono essi l'imitazione dei primitivi*» (*ivi*, p. 395 [corsivo mio]). Al contrario – e questa volta il nostro cita direttamente Bianchini – i Puristi «esortano a coltivar nella immaginativa le cose vedute in quell'aspetto che piacquero più a ciascuno e tali riprodurle secondo la propria indole e forza. [...] Parlin tutti e facciansi non udir solamente ma intendere» (*ibidem*).

<sup>215</sup> *Ibidem*.

Com'è stato anticipato, l'esperienza dei Puristi fu definita fallimentare da Venturi. Tuttavia, scrive che

se Antonio Bianchini e i suoi amici avessero sentito tutto il valore della loro idee, se fossero stati meno tolleranti verso la tradizione accademica, avessero tenuta meno distinta la perfezione tecnica dall'espressione del sentimento, e avessero quindi situato all'apice di tutti i loro desideri l'ingenua originalità dell'artista: allora, e allora soltanto, il proclama dei puristi avrebbe segnato una data luminosa nella storia dell'arte, una grande *rivoluzione del gusto*»<sup>216</sup>.

Sebbene in Italia questa esperienza si sia affievolita fino a spegnersi, queste idee ebbero più fortuna in Inghilterra, dove «furono assorbite e trasformate [...] dai Preraffaelliti, e soprattutto da Giovanni Ruskin»<sup>217</sup>.

Rimanendo alla riflessione sulla perfezione, in *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, pubblicato su “Mélanges Bertaux”, è possibile approfondire la questione circa i motivi dello slittamento dall'idea di perfezione assoluta al “riconoscimento” delle perfezioni relative nelle *Vite*.

In questo contributo, Lionello indaga i rapporti personali tra l'Aretino e Vasari<sup>218</sup>. La critica letteraria ed artistica dell'Aretino – scrive Venturi – sosteneva, «in un mondo che identificava artificio ed arte», la necessità «dell'improvvisazione,

---

<sup>216</sup> *Ivi*, pp. 395-396 (corsivo mio).

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 396.

<sup>218</sup> L'amicizia tra i due si evince soprattutto dai continui scambi epistolari, mentre il primo incontro avvenne solo nel 1541, in occasione dell'invito a Venezia da parte dell'Aretino. Tuttavia, «il limitato favore incontrato a Venezia dall'arte sua [di Vasari] divenne naturalmente ragione di accusa ai Veneziani d'incomprensione»: infatti, «si può d'altronde supporre che il Vasari non avesse potuto sottrarre l'arte sua al confronto con l'arte di Tiziano» (L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux*, Parigi 1924 (datato dicembre 1922), p. 327, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57102405/f357.item.texteImage> [ultima consultazione 20 dicembre 2023]). Da qui sembrerebbe essere nata la nota ossessione verso il disegno e Michelangelo: «Ecco come nell'animo del Vasari si concretò, per un fatto della sua stessa vita, quell'antitesi tra l'arte di Roma e l'arte di Venezia, che aveva già assillato altre menti, e che doveva costruire il punto centrale della crisi artistica nella seconda metà del Cinquecento» (*ivi*, p. 328). Da qui tutte le nefaste conseguenze di questo risentimento.

del furore artistico, del rifiuto dei modelli classici»<sup>219</sup>. Conosciamo pertanto un'altra figura che sembra incarnare le esigenze venturiane. Il pensiero dell'Aretino si intesse nel corso delle *Vite*, ma i suoi criteri – fa notare Venturi – vengono applicati dal Vasari in maniera piuttosto eterogenea<sup>220</sup>: nello scarto tra l'edizione Torrentiniana (1550) e l'edizione Giuntina (1568) delle *Vite* il nostro riscontra l'assimilazione del pensiero dell'Aretino, grazie al quale Vasari si accorge di aspetti critici che prima non aveva visto o considerato<sup>221</sup>. Pertanto, scrive Venturi,

dal giudizio particolare il Vasari risale al precetto universale: «Dovrebbe ciascuno contentarsi di fare volentieri quelle cose, alle quali si sente da naturale istinto inclinato, e non volere por mano, per gareggiare, a quello che non gli vien dato dalla natura, per non faticarne invano, e spesso con vergogna e danno»<sup>222</sup>.

Vasari, a seguito dell'influsso dell'Aretino, sembra valorizzare la naturale inclinazione degli artisti, che, se non assecondata, condurrebbe a scarsi risultati nell'arte loro. In tal modo – continua Venturi – ci guadagna in obiettività storica e senso critico<sup>223</sup>. Conclude:

---

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 329. Venturi commenta che codesto «realismo critico è la conseguenza della pittura di Tiziano e dei Veneziani in generale, e si trova quindi in opposizione con la tradizione fiorentina, cui il Vasari apparteneva».

<sup>220</sup> All'altezza dell'edizione Torrentiniana (1550), il Vasari non solo si considerava il vessillifero di Michelangelo, ma era anche in aperto conflitto con l'acerrima polemica di natura personale mossa dall'Aretino verso il *Giudizio* michelangiolesco. Mentre, all'altezza dell'edizione Giuntina (1568), Michelangelo era morto, come d'altronde l'Aretino, e le idee di quest'ultimo erano state "sistemate" nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* scritto da Ludovico Dolce e pubblicato nel 1557. Tuttavia, nei giudizi in cui l'aderenza all'Aretino avrebbe dovuto quantomeno incontrare delle condizioni favorevoli, il Vasari trova molte difficoltà nel dissociarsi dal disegno fiorentino.

<sup>221</sup> È il caso del giudizio sull'ultima produzione di Raffaello, «e cioè che nelle ultime opere, quando Raffaello fu assillato dal disegno michelangiolesco, egli si «tolse parte di quel buon nome che acquistato egli aveva». [...] Dunque si accorse nel 1568 della decadenza delle ultime opere di Raffaello, della quale non si era affatto accorto nel 1550, e sulla quale la critica moderna si trova pienamente d'accordo» (*ivi*, p. 336).

<sup>222</sup> *Ibidem*. Cfr. G. Vasari, *Vite*, Firenze 1568, II. 86. Questo in accordo con l'Aretino quando, parlando degli artisti che videro la Sistina di Michelangelo e «volendo imitar la grandezza del suo fare [...], non solo non entrarono ne la sua maniera, ma dimenticarono anco la loro».

<sup>223</sup> «Ciò che il Vasari non ammette, per pudore di tradizione fiorentina o per vecchio risentimento personale, quando tratta di Tiziano, concede invece quando tratta di Michelangelo. E tanto più ci guadagna l'obiettività storica del Vasari, in quanto egli in tal modo non solo rende giustizia a Tiziano, ma anche limita, e quindi definisce, Michelangelo, sottratto al mondo dell'adorazione, e quindi restituito al mondo dell'intelligenza critica» (L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in

È dunque palese l'influsso delle idee dell'aretino su alcuni giudizi di Giorgio Vasari: su pochi giudizi, eppure essenziali per il valore critico delle «Vite». Infatti nel 1550 il Vasari concepisce tutta l'arte del Rinascimento come un continuo progresso, sino a raggiungere la perfezione assoluta sovraumana in Michelangelo. Nel 1568 invece, indica le individuali perfezioni di Michelangelo, di Raffaello e, sebbene indirettamente, di Tiziano. *E cioè alla perfezione assoluta e astratta il Vasari sostituisce le perfezioni relative e concrete delle singole individualità.* Alla concezione teologica dell'arte è sostituita la concezione storica. Naturalmente perché tutte le «Vite» avessero potuto elevarsi al grado di storia, sarebbe stato necessario che per tutti gli artisti il Vasari si fosse posto il problema critico, come se lo pose nel 1568 per Michelangelo, Raffaello e Tiziano: ma per tutti gli altri il Vasari non sentiva un interesse critico così appassionato, né aveva ricevuto l'impulso chiarificatore di un ingegno più acuto e più profondo del suo, qual' era l'ingegno di Pietro Aretino<sup>224</sup>.

Il tema della “perfezione”, che in questo scritto assume la forma di opposizione tra perfezioni relative e perfezione assoluta, fa parte dell'architettura del pensiero venturiano, collocandosi con naturalezza nella grande operazione di valorizzazione della personalità artistica. Dopo una prima illuminazione trovata nel pensiero ruskiniano, il nostro sembra procedere a ritroso setacciando la storia dell'arte alla ricerca di figure portatrici di istanze analoghe alle proprie.

---

*Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux*, Parigi 1924 (datato dicembre 1922), p. 337, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57102405/f357.item.texteImage> [ultima consultazione 20 dicembre 2023]). Sorprendentemente anche nell'accusa morale al *Giudizio* michelangiolesco il Vasari si affilia all'Aretino, ma «nasconde quella sua adesione in luogo dove meno ce l'aspetteremmo, nella vita di Beato Angelico; ma non per questo l'adesione è meno esplicita» (*ibidem*). Il Venturi riporta Vasari, che nel 1568 scrive: «Non... vorrei che alcuni credessero, che da me fossero approvate quelle figure che nelle chiese sono dipinte poco meno che nude del tutto: perché in cotali si vede che il pittore non ha avuto quella considerazione che doveva al luogo. Perché quando pure si ha da mostrare quanto altri sappia, si deve fare con le debite circostanze, ed aver rispetto dalle persone, a' tempi ed ai luoghi» (Cfr. G. Vasari, *Vite*, Firenze 1568, I. 362).

<sup>224</sup> L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux*, Parigi 1924 (datato dicembre 1922), p. 338, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57102405/f357.item.texteImage> (ultima consultazione 20 dicembre 2023), (corsivo mio).

#### 2.4.5 1922-24. La critica in Italia tra Quattro e Cinquecento

Come accennato in precedenza, questa sezione raccoglie scritti di anni differenti, per rispettarne la coesione. Sono presenti varie corrispondenze con le tematiche trattate negli articoli finora affrontati e leggendo questi scritti in continuità è possibile distinguere un discorso unitario.

Un primo esempio si può trovare in *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, I: Leon-Battista Alberti*, pubblicato sulla "Gazette des beaux-arts", che anticipa, nel giugno dello stesso anno, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti* (pubblicato su "L'Esame" nel settembre-ottobre 1922). Non è la prima volta che Venturi tratta l'Alberti<sup>225</sup>, ma ora gli dedica due articoli nello stesso anno, sebbene in due testate e in due lingue differenti (ed evidentemente anche rivolgendosi ad un pubblico differente). Le tematiche sono pressoché le medesime, tuttavia la loro combinazione cambia. Ricordiamo che, in *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, il tema dell'opposizione arte-scienza veniva letto attraverso l'estetica dell'artista. In altri termini, per Venturi, l'Alberti sembrava individuare due "aspetti eterni" dell'arte, *conoscenza* e *Dio*. Questo risultato sarebbe dovuto al passaggio dalla teoria prospettica alla contemplazione dello spirito universale tramite il neo-platonismo. Già con Leonardo il nostro individuava una conoscenza artistica ("qualità delle cose") e una conoscenza scientifica. Prospettiva come "deriva" scientifico-intellettualista? Non necessariamente: dipende dalla sensibilità dell'artista, o meglio, dalla personalità, per riprendere Venturi. In questo scritto, però, esalta i valori spirituali in arte facendo dichiaratamente piede perno sull'attualità.

In *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, I: Leon-Battista Alberti* ("Gazette des beaux-arts"), sebbene il punto di contatto più evidente tra i due scritti sia il tema della "conoscenza" e della "bellezza"<sup>226</sup>, notiamo come

---

<sup>225</sup> Cfr. L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917.

<sup>226</sup> Qui la corrispondenza è evidente: per l'Alberti, specifica il nostro, l'arte è "conoscenza", ma al contempo «l'esthétique d'Alberti se rattache donc à l'esthétique mystique de Plotin [...]. Elle lui donne la possibilité de concevoir l'art comme une connaissance, bien mieux, comme la seule connaissance qui puisse comprendre la réalité dans son ensemble» (L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, I: Leon-Battista Alberti*, in "Gazette des beaux-arts: courrier

Venturi esordisca con un'invettiva al dilettantismo<sup>227</sup>. Lo scarto di toni è palpabile: questo è un Venturi polemico – sebbene non ai livelli raggiunti nel *Gusto* – che possiamo supporre scriva con il pensiero rivolto anche ai successivi tre articoli pubblicati nella “Gazette des beaux-arts”. Però, come poi in *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti* (pubblicato su “L'Esame”), l'Alberti viene letto da Venturi con uno scopo ben preciso: ritrovare, ribadire e dimostrare concretamente la validità dei propri criteri critici. Non a caso, il rapporto tra critica e teoria<sup>228</sup> sembra l'espedito perfetto per consolidare la tesi dell'identità tra critica e storia dell'arte<sup>229</sup>, riproponendo non solo l'opposizione arte-scienza (per valorizzare la realizzazione della visione dell'artista<sup>230</sup>), ma anche la polarizzazione forma-colore<sup>231</sup>. Come premesso, nessuno di questi temi ci è nuovo.

---

européen de l'art et de la curiosité”, giugno 1922, pp. 324-325, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149134g/f360.item> [ultima consultazione 21 gennaio 2024]). Inoltre, il fatto che la teoria albertiana si orienti sulla visibilità e non sulla rappresentazione di idee o di sentimenti fa sì che «pour Alberti la beauté était bien une objectivité physique» (*ivi*, p. 326). Tuttavia – aggiunge Venturi – un altro precetto dell'Alberti è di dipingere come “creatore”. In altri termini, se la bellezza è l'obiettivo della pittura, allora imitare la natura non basta, bisogna idealizzarla.

<sup>227</sup> Tema che abbiamo capito essere molto caro a Venturi, qui è trattato come la conseguenza di aver sostituito le nostre tendenze al giudizio senza prima sapere come gli antichi giudicavano le loro opere. Pertanto qui Venturi sceglie di concentrarsi sull'Alberti in quanto, all'interno della sua trattazione, è possibile ritrovare un sistema per la maggior parte sgombro da tradizioni medievali, e quindi capace di spiegare efficacemente l'arte del XV secolo.

<sup>228</sup> Il fatto che, a detta di Venturi, la teoria albertiana non cerchi la definizione universale di arte – «qui est le but de l'esthétique» –, ma si concentri sul giudizio di un'arte storicamente determinata – quindi «une théorie imparfaite» –, la renderebbe critica d'arte (*ivi*, p. 323).

<sup>229</sup> È a causa di recenti circostanze storiche che – a detta di Venturi – critica e storia dell'arte sono state compartimentate e dunque scrive che «il est impossible de définir l'activité spirituelle qui correspond à la conscience réfléchie de l'art, sans admettre une parfaite identité entre les deux expressions» (*ivi*, p. 322).

<sup>230</sup> L'Alberti individua nella prospettiva l'origine della pittura fiorentina. Tuttavia, sostiene Venturi, perché la visione prospettica possa essere elemento artistico – e quindi origine della pittura fiorentina – non deve essere trattata da matematico, bensì da artista: così fa l'Alberti (nonostante sia pure un matematico). Venturi distingue arte e scienza, e questo gli permette di valorizzare la realizzazione della visione dell'artista in opposizione all'astrazione intellettuale. Rispettivamente, potremmo avanzare un'analogia opposizione tra le definizioni precedentemente date di “imitazione fantastica” e “imitazione icastica”.

<sup>231</sup> Alberti – afferma Venturi – concentra la sua teoria sul disegno e sulla forma plastica. Per far trionfare la forma plastica, però, è necessario sacrificare il colore, in quanto solo con il bianco e nero è possibile realizzare il rilievo in chiaroscuro. Per usare le parole di Venturi, l'Alberti «a donné à l'art des racines profondes dans la réalité; il a renoncé à tous les attrait de l'art du Moyen âge, même à la couleur, pour affirmer la nécessité d'un ordre clair et organique; il a voulu voir la nature de près,

Il precedente accenno a Leonardo non è casuale: il nostro si è già occupato ampiamente dell'artista in *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, ma in *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, II: Léonard et Michel-Ange*, pubblicato sulla "Gazette des beaux-arts", torna a sottolineare alcuni aspetti. Infatti, nel '23 non troviamo altri contributi espliciti su Leonardo, pertanto dobbiamo tornare al '19.

Prima di tutto, Venturi procede con la riflessione sul rapporto arte-scienza iniziata con l'Alberti nell'articolo precedente<sup>232</sup>. Inoltre, Venturi torna sul rapporto tra forma e colore<sup>233</sup>. Il superamento di questa opposizione (attraverso l'equiparazione leonardesca di pittura ed *ombra*) e il ruolo dell'*abbozzo*<sup>234</sup> sono spunti utili a Venturi. Possiamo ipotizzare che l'abbozzo leonardesco non solo permetta al nostro di fondere gli principi critici "arte-scienza" e "forma-colore", ma

---

en ce qu'elle montrait de plus mesurable, de plus positif, c'est-à-dire dans sa forme, et il a voulu tout subordonner à la forme sans craindre d'en arriver aux extrêmes conséquences; enfin il a conçu la peinture dans sa dignité de beauté visuelle, non seulement sans la matérialiser, mais, au contraire, en la spiritualisant par le souffle d'un génie qui ennoblissait tout ce qu'il touchait» (*ivi*, p. 331).

<sup>232</sup> Infatti, se l'arte albertiana rispondeva ad uno scopo conoscitivo, «Léonard précise la nature de cette connaissance: l'art est la connaissance de la « première vérité » et de la qualité des choses» (L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, II: Léonard et Michel-Ange*, in "Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité", luglio - agosto 1923, p. 44, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143064d/f52.item> [ultima consultazione 21 gennaio 2024]). In altri termini, la "conoscenza qualitativa" è un tipo di conoscenza che possiamo definire "artistica", in opposizione alla "conoscenza quantitativa" prettamente "scientifica". Tuttavia, Venturi ricorda che per Leonardo «la peinture est l'origine non seulement de tout art et de tout métier, mais encore de toute science» (*ibidem*), quindi la polarizzazione andrebbe – come al solito e più del solito – problematizzata. Finora, con Venturi abbiamo attribuito al termine "scienza" le accezioni di "intellettualismo" e "astrazione". Bisogna ricordare però che nell'ambiente prescientifico leonardesco "scienza" è "filosofia della natura". In altri termini, il fatto che per Leonardo la pittura sia origine della scienza non contrasta con l'accezione di "scienza" venturiana: per il nostro, "scienza" sembra corrispondere ad un "atteggiamento", che non a caso differenzia l'artista dallo scienziato. Ricordiamo inoltre che se l'elemento scientifico viene utilizzato artisticamente rientra di diritto nel campo dell'arte.

<sup>233</sup> Ma di quale forma si sta parlando? Chiaramente non è più la forma dell'Alberti, ma una nuova e specifica forma tutta leonardesca, legittima laddove si definisca "forma" in senso filosofico. Per ora ci basta anticipare che – come spiegherà Venturi nel '26 – nella sua accezione filosofica, "forma" si oppone a "contenuto", mentre in quella storica, "forma" si oppone a "colore". In quest'ultimo caso "forma" assume l'accezione di "forma plastica", ma "forma plastica" e "colore" sono entrambi "forma" in senso filosofico (Cfr. L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 8).

<sup>234</sup> Cfr. L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, II: Léonard et Michel-Ange*, in "Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité", luglio - agosto 1923, p. 49, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143064d/f52.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024) con L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919, p. 77.

anche, in quanto realizzato per mano di “ispirazione creativa”, di concretizzare il concetto di “intuizione lirica” mutuato dal Croce<sup>235</sup>. Nuovamente, Venturi rilegge una personalità storico-artistica attraverso i propri filtri interpretativi, ma, a differenza dell’approccio monografico del '19, i contenuti vengono compressi, adattati alla pubblicazione su rivista e soprattutto inseriti in un discorso unitario.

Nel '24, in corrispondenza con lo scritto *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, troviamo due articoli pubblicati sulla testata francese la cui affinità tematica è evidente: *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance: III: Pierre Arétin, Paul Pino, Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI siècle* e *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, IV: Vasari*, entrambi pubblicati sulla “Gazette des beaux-arts”.

Ricordiamo come l’argomento dominante in *Pietro Aretino e Giorgio Vasari* sia stato l’influsso dell’Aretino sul giudizio di Vasari, con particolare attenzione al rapporto tra perfezione assoluta e perfezioni relative nel valorizzare la personalità artistica. Nella “Gazette des beaux-arts” le due figure, Aretino e Vasari, vengono divise e trattate nei rispettivi contesti, confermando come Venturi monti le medesime tematiche con scopi differenti.

In *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance: III: Pierre Arétin, Paul Pino; Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI siècle* (“Gazette des beaux-arts”) lo sguardo è orientato sul decollo della pittura veneziana. Se nel XV secolo la critica si localizza a Firenze – spiega Venturi –, ora, comparso un nuovo fuoco artistico a Venezia, la critica si sbilancia all’esterno della città toscana: questa nuova critica è incarnata da Pietro Aretino, Luigi Dolce e Paolo Pino<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> In conclusione, Lionello mette in relazione Leonardo a Michelangelo: per Leonardo è superiore la pittura, per Michelangelo la scultura: di cosa si sta parlando, se non dell’opposizione tra il principio pittorico e il principio plastico? Cfr. L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, II: Léonard et Michel-Ange*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l’art et de la curiosité”, luglio - agosto 1923, p. 50 e sgg., ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143064d/f52.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024).

<sup>236</sup> Abbiamo già accennato all’Aretino: qui ricordo solamente che egli non definì un sistema coerente, poiché si limitò a scrivere delle lettere, ma ciononostante le sue idee fornirono stimoli fruttuosi. È il caso di Luigi Dolce, che sistematizzò gli spunti critici dell’Aretino con il già per sé didascalico *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* (1557). A precedere Dolce con un altro dialogo sulla pittura c’è il pittore Paolo Pino (*Dialogo di pittura*, 1548). Scrive Venturi: «Tous les trois [Aretino, Dolce e Pino] dépendent de l’art de Titien ; ils écrivent au nom des principes de la peinture

Nel fecondo contrasto tra l'intellettualismo fiorentino e la sensualità veneziana, il nostro torna sulla dicotomia arte-scienza e tramite la lettura venturiana, nella critica veneziana del Cinquecento sembrano convergere tanto gli spunti ruskiniani, quanto quelli crociani e purovisibilisti<sup>237</sup>.

Il fulcro dell'articolo, però, riguarda il rapporto forma-colore. Scrive Venturi:

Quant à la Renaissance italienne, elle avait poussé jusqu'aux dernières limites la critique de la forme; elle avait même ébauché une critique du coloris. Ce n'était pas peu, mais elle allait s'assoupir dans l'éclectisme et, à cause de l'éclectisme, rendre inutiles les meilleurs efforts qu'elle avait faits pour la constitution d'une critique correspondant vraiment aux nécessités de l'art moderne<sup>238</sup>.

L'eclettismo dunque – sostiene il nostro – rese impossibile distinguere l'antitesi critica forma-colore e, non a caso, i “diritti del colore” furono legittimamente riconosciuti solo nel XIX secolo grazie al Romanticismo. L'attenzione di Lionello per il colore si può spiegare con un bisogno di rivendicare criticamente un elemento determinante dell'istanza impressionista, alla quale, nella partita parallela giocata

---

vénitienne, qui était personnifiée par Titien au milieu du XVI siècle; ils polémiquent même plus ou moins ouvertement contre les théories florentines qui, jusqu'alors, avaient eu la prééminence. Voilà pourquoi il ne faut pas analyser à part les théories de l'Arétin, de Dolce et de Pino, pour comprendre le caractère de la critique d'art vénitienne, mais il faut considérer ce qu'il y a de commun dans les idées de tous les trois» (L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance: III: Pierre Arétin, Paul Pino ; Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI siècle*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité”, gennaio 1924, p. 41, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111325w/f52.item#> [ultima consultazione 21 gennaio 2024]).

<sup>237</sup> Con Aretino, Dolce e Pino si guarda alla varietà caotica desunta dalla natura, alle eccezioni sulle leggi delle proporzioni, al movimento che distrugge l'astrazione e all'ispirazione; e la formula che accomuna questi elementi è “invenzione”. In questo quadro restituito da Venturi, le analogie con il portato di Ruskin si vanno inevitabilmente a sovrapporre con la prima formazione sull'ambiente veneziano di Lionello. L'atteggiamento scientifico viene così limitato dall'*inventio* o, in altri termini, dalla fantasia del pittore. Inoltre, Dolce – a detta di Venturi – sembra saper distinguere «ce que nous appelons aujourd'hui la valeur illustrative de la valeur décorative» (*ivi*, p. 43. Cfr. L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in “L'Esame”, 2 febbraio 1923, pp. 73-88).

<sup>238</sup> L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance: III: Pierre Arétin, Paul Pino ; Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI siècle*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité”, gennaio 1924, p. 48, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111325w/f52.item#> (ultima consultazione 21 gennaio 2024).

dal nostro, è rivolto anche *Il gusto dei primitivi*. Ecco che la direzione intrapresa dagli articoli in francese ci appare sempre più implicitamente dichiarata.

Con *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, IV: Vasari*, pubblicato sulla “Gazette des beaux-arts”, chiudiamo il cerchio sul tema dell'identità tra critica e storia dell'arte<sup>239</sup>. Inoltre, il ruolo dell'Aretino nell'obiettività del giudizio vasariano risulta essere un immediato punto di contatto con *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, al quale però si aggiunge l'invettiva al progresso. Vasari inaugura il “criterio storico” e tuttavia

faire l'histoire d'un artiste signifie profiler de tous les éléments historiques pour comprendre et pour juger ce qu'il y a de supérieur dans son art. Au contraire, Vasari que fait-il? Il rapporte toutes les imperfections du XIV et XV siècle à la perfection de Michel-Ange. C'est dire qu'il ne fait véritablement œuvre d'historien que lorsqu'il parle de Michel-Ange, et qu'il sacrifie tous les artistes antérieurs en les comparant non entre eux, mais avec une perfection qu'ils n'avaient pas recherchée et qui leur était étrangère. [...] Voilà pourquoi la prétendue valeur historique de Vasari n'est en réalité qu'un préjugé antihistorique<sup>240</sup>.

Altra analogia con *Pietro Aretino e Giorgio Vasari* riguarda la dicotomia “perfezione assoluta-perfezioni relative”. Proseguendo con un breve affondo sulla dicotomia “arte-scienza”, Venturi ci riporta al tema dell'ecllettismo, col quale ci

---

<sup>239</sup> Come con l'Alberti, anche con Vasari è necessario entrare nell'ottica di un'identità tra le due: infatti il nostro ha già dichiarato che per comprendere l'arte del passato è necessario dedicarsi tanto ai trattati d'arte, quanto alle vite degli artisti (cfr. L. Venturi, *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, comunicazione al Congrès de l'histoire de l'art (Parigi 26 settembre - 5 ottobre 1921) pubblicato in “Actes du Congrès de l'histoire de l'art”, vol.I, 1923, pp. 167-170). Venturi osserva che fino al 1550, anno di pubblicazione della prima edizione delle *Vite*, non era mai stata scritta una “storia dell'arte” in senso moderno. Le motivazioni sono esemplificate da Venturi in fase introduttiva (cfr. L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, IV: Vasari*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité”, maggio 1924, p. 302, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111325w/f330.item> [ultima consultazione 21 gennaio 2024]), ma un aspetto che qui non posso tralasciare è che una grande importanza ebbe uno dei precursori di Vasari, ovvero Lorenzo Ghiberti. Egli scrisse sul Trecento in maniera talmente sentita che – scrive Venturi – «après Ghiberti et jusqu'à Vasari, on ne rencontre pas d'autre écrit sur l'art de semblable importance historique» (*ivi*, p. 303). La lucidità dei giudizi ghibertiani verrà però obliterata dall'opera vasariana.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 304.

aveva lasciato alla fine dell'articolo sulla critica veneziana. Il nostro sembra chiudere un altro cerchio: con Vasari – scrive – si impone l'imitazione degli antichi e della natura a discapito del ruolo creativo dell'arte, un'arte non più scientifica o sensuale (com'era nella disputa tra fiorentini e veneziani), ma che diventa «une question d'habilité»<sup>241</sup>. Per usare la terminologia venturiana, sembra sorgere il virtuosismo a discapito della spontaneità (tematica già affrontata in *Lorenzo Ghiberti*<sup>242</sup>, pubblicato su “L'Arte”).

Venturi conclude meditando sull'insegnamento ereditato dal Rinascimento, auspicando una storia dell'arte dai giudizi oggettivi, in cui personalità artistica e senso storico giocano un ruolo fondamentale contro i pregiudizi critici.

En suivant la même méthode jusque dans ses détails, on pourrait déterminer le principe particulier de chaque artiste. Alors nous aurions fait l'histoire des artistes de la Renaissance. Cette histoire n'aurait pas de titres pour être appréciée de la part de ceux qui recherchent des documents relatifs à la vie et aux œuvres des artistes, de la part non plus de ceux qui demandent aux livres sur l'histoire de l'art la découverte éclatante de chefs-d'œuvre inconnus. Pourtant cette histoire aurait sa nouveauté: l'objectivité des jugements. En effet elle ne donnerait pas des jugements sans les contrôler sur la pensée même des artistes et de leurs contemporains; elle comprendrait ce que les artistes ont voulu faire: ce n'est pas peu pour comprendre ce que les artistes ont fait.

[...]

Pour les détruire [i pregiudizi] à jamais, *il faut que la conscience historique s'enrichisse de la connaissance des idées artistiques de chaque artiste et de chaque école du passé*<sup>243</sup>.

Dopo aver seguito questi quattro scritti, ci risulta difficile non notare come Venturi abbia esteso la riflessione intrapresa nel 1917 in *La critica d'arte in Italia*

---

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>242</sup> Com'è stato notato da Venturi, la critica più fresca di Vasari si ritrova tra gli artisti del Cinquecento e il merito potrebbe essere imputabile all'Aretino, ma gran ruolo gioca anche la sensibilità artistica dello stesso Vasari, unita ad una altrettanto grande capacità letteraria. Egli vede, ma è incerto e tutta l'arte che devia dall'ideale romano del Cinquecento ne imbarazza il giudizio (cfr. *ivi*, pp. 307-312).

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 312.

*durante i secoli XIV e XV* (pubblicato su “L’Arte”). La sovrapposizione non è palmare, però possiamo riconoscere i ruoli interpretati dall’Alberti e da Vasari nella scansione venturiana. Eppure non sono “gli stessi argomenti trattati in francese”, perché è proprio il montaggio che dà loro un novo volto nel formare un discorso unitario, al quale si aggiungono approfondimenti complementari in italiano. Si potrebbe dire che uno sguardo parziale era già stato fornito nel '17, comprendendo parte del Trecento, ma ora l’analisi trova i suoi estremi nell’Alberti e nel Vasari, racchiudendo in quattro “puntate” quasi tutti i principi critici e i pregiudizi individuati in questi anni.

Ci è possibile leggere questa raccolta come una “preparazione” all’uscita de *Il gusto dei primitivi*, in cui il biasimo dei pregiudizi critici e l’esempio concreto dell’utilizzo dei criteri venturiani vengono condensati e presentati ad un nuovo pubblico.

#### 2.4.6 1925. *A ridosso de Il gusto dei primitivi: formulazioni di fine Trecento*

In *La critica d’arte alla fine del Trecento*, pubblicato su “L’Arte”, torna il tema dell’autocoscienza critica dei trecentisti nella comprensione dell’arte a loro contemporanea. Questo scritto sembrerebbe dunque ribadire il valore – paradigmatico per il presente – dell’atteggiamento della tradizione critica del Trecento<sup>244</sup>. Data la scarsa organicità della produzione – specifica il nostro – «solo alla fine del secolo, per opera di Filippo Villani, le esperienze precedenti si

---

<sup>244</sup> Il nostro si sofferma sull’opera di Cennino Cennini e di Filippo Villani, come «conclusione di un complesso lavoro svoltosi a traverso tutto il secolo e atto a preparare la critica del Rinascimento» (L. Venturi, *La critica d’arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, in “L’Arte”, 1925, p. 233). Da un lato – scrive Venturi – i pittori «cercavano di costituirsi una coscienza critica», dall’altro i letterati, «dopo un lungo periodo di disattenzione, s’interessavano di nuovo al fenomeno pittorico» (*ibidem*). Durante il Trecento, nello specifico a Firenze, i letterati s’iniziano ad interessare d’arte contemporanea. Con Dante «si getta il ponte tra cultura letteraria classicheggiante, erudita e critica – e arte figurativa» (*ivi*, p. 234): per primo traccia una strada, che viene seguita da Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, Villani, i quali, scrivendo dell’arte toscana a loro contemporanea, contribuiscono alla formazione di un criterio di giudizio critico. Si va a delineare, nel confronto degli artisti, «un primo abbozzo di storia [...], ma anche delle epoche storico-artistiche» (*ibidem*).

raccogliono e si concretano» e allo stesso modo «soltanto un epigono, Cennino Cennini, [...] provò a raccontare i metodi tecnici della scuola di Giotto»<sup>245</sup>.

Con Filippo Villani, autore del *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosiss civibus* (1381-1382), non solo ha inizio la tradizione biografica della storiografia, ma anche «l'idea storica dei due cicli di grande arte: l'antico e il moderno, separati tra loro dall'*abyssus tenebrarum*»<sup>246</sup> (inaugurando così la visione poi ampliata dal Vasari). Per annoverare i pittori tra gli uomini illustri, Villani deve definire la pittura di fronte alle arti liberali: i pittori sarebbero dotati di ingegno («alta fantasia» e «memoria tenace») e di una mano «docile al volere dell'ingegno», allo scopo di tendere al «realismo fisico ed espressione psicologica»<sup>247</sup>. In questa sovrapposizione tra “ingegno” e “fantasia”, atta però ad un'imitazione icastica della realtà (“realismo fisico”), si può intravedere un'interferenza tra arte e scienza che chiaramente viene notata anche da Venturi. Scrive infatti:

Questi sono gli schemi sommari e ingenui, che il Villani adopera per definire il soggetto e l'oggetto dell'arte. L'oggetto dell'arte non era ancora distinto da quello della scienza; si trattava pur sempre della conoscenza della realtà esteriore. Era distinto il soggetto, anzi il soggetto dell'arte era preferito al soggetto della scienza. Ma poiché l'oggetto rimaneva scientifico, il risultato non poteva essere se non questo, che si preferiva l'artista allo scienziato, ma *si affidava all'artista il compito dello scienziato*. E di fatto tale è la base su cui si eleva tutta la critica del Rinascimento<sup>248</sup>.

Diversamente, Cennino Cennini, con il *Libro dell'arte* (XIV-XV sec), mira ad insegnare l'arte della pittura, o meglio, «soltanto la tecnica dei colori e la loro preparazione»<sup>249</sup>. Ciò che differenzia il *Libro dell'arte* dalla tradizione dei ricettari medievali – afferma Venturi – è che Cennini ha coscienza della “personalità dell'artista”. La peculiarità di essere un uomo fra Tre e Quattrocento permette a Cennino di intessere due concezioni dell'arte: prima «impara lo stile dei buoni

---

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>248</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 237.

maestri, poi studierai da te la natura», però «la natura deve esser corretta dallo stile come lo stile dalla natura»<sup>250</sup>. Questi due aspetti, “stile” e “natura”, scrive il nostro, «per sé stessi insufficienti all’arte, sono dunque superati nel concetto della personalità dell’artista»<sup>251</sup>. La personalità artistica viene connotata dall’intelligenza, ovvero dalla “libertà della fantasia”<sup>252</sup>. L’uomo deve «creare come la natura crea [...] ma bisogna pur sempre che l’arte rimanga realtà fantastica»<sup>253</sup>. Un’altra novità risiederebbe infatti nella definizione del disegno, non solo “di penna”, ma «elemento prettamente spirituale», in quanto «disegno entro la testa»<sup>254</sup>. Nella lettura del Venturi, Cennini riuscirebbe non solo a riconoscere il concetto di “personalità artistica” ma anche quello di “imitazione fantastica”, e ciò sarebbe dovuto proprio al carattere di trapasso del *Libro dell’arte*, non ancora trattato rinascimentale, ma di sicuro non più soltanto un ricettario medievale.

Concludendo idealmente il percorso iniziato nel 1917 con *La critica d’arte in Italia durante i secoli XIV e XV* (pubblicato su “L’Arte”), Venturi individua alcuni dei principali elementi critici – personalità artistica, imitazione fantastica, arte-scienza – che costituiranno parte del *corpus* contenuto nel *Gusto*. Possiamo anche intravedere come il carattere attualizzante delle argomentazioni venturiane si faccia sempre più costante: con *La critica d’arte alla fine del Trecento* (pubblicato su “L’Arte”) ci troviamo proprio nell’anno precedente alla pubblicazione dell’opera sui primitivi, probabilmente in piena stesura<sup>255</sup>.

---

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>252</sup> La fantasia è caratteristica umana: ecco perché – scrive Venturi – «l’artista può competere con lo scienziato in dignità, in valore spirituale. L’orgoglio nuovo dell’artista italiano dipende da questo, che la ragione dell’opera d’arte non è più Dio ma l’uomo» (*ivi*, p. 239). Venturi riporta anche la definizione di “arte” di Cennini: «E questa è un’arte che si chiama dipingere, che conviene avere fantasia, con operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali), e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia» (Cfr. C. Cennini, *Il libro dell’arte*, Lanciano 1913, p. 18, ora consultabile al link <https://ia803208.us.archive.org/15/items/illibrodelarte00cenn/illibrodelarte00cenn.pdf> [ultima consultazione 26 luglio 2024]).

<sup>253</sup> L. Venturi, *La critica d’arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, in “L’Arte”, 1925, p. 241.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> Cfr. L. Iamurri, *Un libro d’azione? ‘Il gusto dei primitivi’ e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all’esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 125. «Dalle

## 2.5 1926. L'anno del *Gusto*

Prima di affrontare *Il gusto dei primitivi* è utile dare uno sguardo a qualche scritto concomitante alla sua pubblicazione. In questa sezione confermeremo ulteriormente il portato di Ruskin nel panorama venturiano e avremo occasione di integrare qualche considerazione in merito al concetto di “gusto”.

### 2.5.1 *Ruskin e Gualino: tra rivoluzione e collezionismo*

In *Ruskin*, pubblicato su “La Parola”, Venturi raggruppa molte delle tematiche finora affrontate e, per certi versi, dichiara apertamente la sua filiazione all'autore inglese (ricordiamo che con la pubblicazione de *Il gusto dei primitivi* coincide anche l'operazione di recupero di Ruskin come critico d'arte). Nell'articolo, il nostro premette la distinzione tra “religione costituita” e “sentimento religioso” – così da evitare fraintendimenti – e l'invito a uscire dalla visione positivista che scinde storia ed estetica, sostenendo la necessità di una preparazione storica al fine di una corretta critica estetica.

Ruskin – scrive Venturi – è responsabile di un rovesciamento del gusto in favore dei primitivi italiani. Prima di lui regnavano l'imitazione e l'idealizzazione della natura. Da Platone a Hegel – continua – è stata la ragione ad aver indirizzato la scelta nella natura e «chi ha parlato di arte è stato o un tecnico che ha parlato di tecnica o un filosofo che ha parlato di ragione: né l'uno né l'altro ha parlato dell'elemento essenziale dell'arte, che è appunto l'ispirazione»<sup>256</sup>. Per questo motivo – specifica il Venturi – lo slancio mistico medievale è stato obliterato dall'intellettualismo rinascimentale e lo slancio romantico è stato obliterato dalla ragione classica. Pertanto, il primo merito del Ruskin sarebbe quello di aver riportato all'attenzione l'*ispirazione*.

---

lettere di Lionello Venturi al padre Adolfo possiamo datare la scrittura del libro alla tarda estate del 1925».

<sup>256</sup> L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in “La Parola”, p. 200.

Secondo Venturi, la coscienza estremamente sensibile di Ruskin gli rende possibile distinguere e opporre arte e scienza<sup>257</sup>. Inoltre, è il fautore di quella reazione morale che valorizza il *processo* creativo, chiamata “sincerità” (che nel Venturi del *Gusto* prenderà il nome di “umiltà”). Dato che la natura è una quantità fisica e la sincerità una qualità morale, allora «un artista è sincero quando rappresenta ciò che vede soltanto lui»<sup>258</sup>: possiamo supporre che da questo il nostro prenda le mosse per la valorizzazione dell’“imitazione fantastica”. A detta di Venturi, Ruskin sarebbe anche responsabile dell’opposizione tra gusto pagano e gusto cristiano<sup>259</sup>. Inoltre, viene individuata l’“estasi” come condizione della creazione per un artista, che ha l’unico scopo di vedere e sentire sinceramente, di “amare”, «perché le deformazioni dell’amore sono più vere che la massima esattezza matematica»<sup>260</sup>. In contrasto con la “perfezione assoluta”, Venturi “cita” direttamente Ruskin (senza riportarne gli estremi bibliografici): «L’imperfezione è in qualche modo essenziale a tutto ciò che noi conosciamo della vita. [...] Bandire l’imperfezione è distruggere la espressione»<sup>261</sup>. È innegabile riconoscere come il

---

<sup>257</sup> Ad esempio – sostiene Venturi –, nel primo volume di *Modern painters* (1843) trionfa il materialismo assoluto, nel secondo (1846) trionfa lo spiritualismo assoluto. Cos’è successo tra il 1843 e il 1846? Il nostro risponde che «nel 1844 l’arte italiana gli si era rivelata nel museo del Louvre. Nel 1845 egli aveva visitato Lucca, Pisa, Firenze, Venezia [...]. I primitivi in Toscana, Tintoretto a Venezia, avevano proiettato su di lui tanta luce che egli non aveva potuto guardare attorno più nulla: e quella luce aveva chiamata Dio (*ivi*, pp. 201-202). La scienza naturale aveva scandito il suo pensiero nel primo volume, cosa che non riuscì più a fare nel secondo: Ruskin «sentì l’assurdo» di intendere l’arte con la scienza» (*ivi*, p. 202).

<sup>258</sup> *Ibidem*. Pongo l’attenzione sul tema della visione, già affrontato in relazione alla pura visibilità.

<sup>259</sup> Prima di tutto ricordiamo che «il greco non ha mai allontanato dalla natura il suo dio», dato che «non poteva concepire uno spirito, egli non poteva fare nulla senza le membra del corpo; il suo dio è un dio finito» (*ivi*, p. 203). Al contrario, il Dio cristiano è un dio infinito. Il rischio di confondere ideali artistici e religiosi potrebbe mandare pericolosamente fuori strada, come fu il caso dei Puristi o dei Nazareni. «La religione è un dovere, ma l’arte non sopporta alcun dovere. Perciò l’ideale religioso porta fuori dell’arte, nel regno dell’intelletto, così come l’ideale profano porta fuori dell’arte, nel regno dei sensi. *L’artista, come artista, non deve proporsi un ideale religioso, deve sentire religiosamente la sua verità*» (*ibidem* [corsivo mio]). Cfr. L. Venturi, *Medievalismo artistico al principio dell’età moderna*, in “Rivista d’Italia”, gennaio 1905, pp. 107-116.

<sup>260</sup> L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall’Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in “La Parola”, p. 203.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

portato di Ruskin abbia determinato in profondità la critica venturiana<sup>262</sup>, soprattutto per quanto riguarda i primitivi e il percorso per arrivare al *Gusto*<sup>263</sup>.

Sempre nel 1926 viene pubblicato il catalogo della mostra della collezione di Riccardo Gualino. Il gusto che è contenuto nel catalogo, scrive nell'introduzione, è «un gusto che tende all'universalità, rifugge dalla preferenza arbitraria per scrutare in ogni più diverso prodotto l'impronta unica dell'arte»<sup>264</sup>. Ma questa introduzione, se vogliamo, è anche un testo programmatico:

La nostra cultura artistica si è fondata sinora specialmente sull'arte classica e italiana. Grandissima fra tutte, tale tradizione ha i suoi limiti. E oggi si sente vieppiù urgente il bisogno di varcare ogni limite di tempo e di luogo per arricchire la nostra esperienza estetica, per rintracciare nelle più diverse, anzi opposte, apparenze l'*unità della creazione artistica*. D'altra parte la deficienza di una *cultura universalistica dell'arte* dipende soprattutto dal fatto che nei nostri musei intere grandi civiltà artistiche non sono rappresentate. Per colmare tali lacune, per integrare la nostra cultura, per raggiungere una visione d'insieme, è necessario appunto l'*iniziativa privata*<sup>265</sup>.

Gualino sembra diventare paradigma di un comportamento esemplare: l'iniziativa privata – il collezionismo – diviene motore per costruire quella

---

<sup>262</sup> «Ecco la scoperta geniale del Ruskin! L'opposizione di arte e scienza, la sua fede nella potenza dell'immaginazione, il controllo morale della sincerità dell'artista, la superiorità del gusto cristiano sul gusto pagano, la distinzione tra la rappresentazione di una verità religiosa e la rappresentazione religiosa della verità; il riconoscimento dell'estasi come stato psicologico dell'artista e dell'amore come suo stato morale, infine il riconoscimento della necessità dell'imperfezione obiettiva per costituire la perfezione soggettiva dell'opera d'arte, ecco le tappe attraverso le quali Ruskin è passato per scoprire la sua grande verità storica» (*ivi*, p. 204).

<sup>263</sup> Ricorda infatti che «Raffaello, Leonardo e Michelangelo furono educati dall'antica scuola», ma «meravigliato il mondo s'inorgogli: credette che la grandezza di quegli artisti dipendesse dalle nuove cognizioni, e non dall'antica radice religiosa» (*ivi*, pp. 203-204). In altre parole, «Leonardo, Michelangelo, Raffaello sono stati grandi non per quella perfezione tecnica che i posteri hanno veduto, ma per quel tanto di primitivismo che sussisteva ancora in loro, per la loro miracolosa capacità di rivelare la loro ispirazione religiosa. Non per la loro scienza, ma malgrado la loro scienza; non per il loro gusto classico, ma malgrado il loro gusto classico; non per la loro abilità portentosa, ma per l'intimità nascosta della loro coscienza. Per questo furono grandi. In tal modo Ruskin non deprime gli artisti del rinascimento, ma esalta il gusto dei primitivi italiani. [...] L'Italia non è stata soltanto grande pel gusto classico: è stata la patria del più alto gusto medievale, che poi è il gusto cristiano» (*ivi*, p. 204).

<sup>264</sup> L. Venturi, *La collezione Gualino*, Roma-Torino 1926, p. nn.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. nn. Cfr. L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 328.

teorizzata “cultura universalistica dell’arte”, cultura che risponde all’“unità dell’esperienza artistica”. Pertanto, «nessuna “serie storica”, nessun interesse intellettualistico: solo l’*interesse artistico* ha servito da guida»<sup>266</sup> nella stesura del catalogo. L’iniziativa privata ha il compito di “colmare le lacune” dell’istituzione museale, al fine di concorrere ad un generale mutamento del gusto. Con la conclusione – «io sento che in ogni oggetto qui pubblicato si manifesta l’impronta, sia pur breve, di una fantasia realizzata»<sup>267</sup> – ci è possibile percepire gran parte del paesaggio venturiano di questi primi vent’anni circa.

### 2.5.2 *Gusti “attuali” a confronto*

Nel 1926 ci si imbatte in un paio di articoli che concorrono alla riflessione sul *Gusto*. Tentiamo un confronto, nel palcoscenico contemporaneo a Venturi, tra il gusto italiano e il gusto inglese. Il rapporto tra arte e mercato affrontato in *La XV Biennale di Venezia. Il gusto italiano*, pubblicato su “Il Secolo”, permette al nostro di occuparsi dell’antitesi tra pubblico e artisti – declinazione dell’antitesi tra fortuna ed arte – che nel *Gusto* sarà il discrimine più evidente tra l’esperienza dei primitivi e degli impressionisti/macchiaioli. L’avversione degli artisti verso il mercato è un fenomeno piuttosto recente – segnala Venturi –, in quanto sia Guardi che Tiepolo non hanno mai pensato di contrastare il gusto del pubblico e tuttavia hanno raggiunto la perfezione.

[...] Per la prima volta forse nella storia dell’arte, verso la metà dell’ottocento, sorge l’antitesi fra pubblico e artisti che non s’intesero più. I pittori che si intesero col pubblico non più appartennero all’arte. E il dramma che tuttora viviamo è appunto questo, che fortuna ed arte sono divenute nemiche<sup>268</sup>.

Rimanendo nella contemporaneità, a contrapposto del gusto italiano sembra collocarsi il gusto inglese. In *Gusto artistico anglosassone*, pubblicato su “Il

---

<sup>266</sup> L. Venturi, *La collezione Gualino*, Roma-Torino 1926, p. nn. (corsivo mio).

<sup>267</sup> *Ivi*, p. nn.

<sup>268</sup> L. Venturi, *La XV Biennale di Venezia. Il gusto italiano*, in “Il Secolo”, 24 aprile 1926, p. 3. Rimando all’articolo per la soluzione proposta da Venturi.

Secolo”, emerge che, se da un lato, per quanto riguarda l’arte nazionale, gli inglesi rispondono in maniera indiscutibilmente imparziale, dall’altro si dimostrano «più pronti alle nuove impressioni, meno legati a un dogma qualsiasi»: è per questo che raccolsero opere dei primitivi italiani mentre questi venivano trascurati tanto in Italia quanto in Francia; è per questo che «hanno potuto produrre un critico come Ruskin»<sup>269</sup>. In questi termini, è «la sovrapposizione di molteplici esperienze», come il caso della “moda” impressionista, che permette al gusto anglosassone di presentarsi «eccezionalmente ricco»<sup>270</sup>. Ancora una volta non possiamo fare a meno di notare la convergenza tra primitivi e impressionisti nelle parole di Venturi, soprattutto considerando che il 1926 è l’anno di pubblicazione del *Gusto*.

Siamo partiti dalle invettive dei primi anni del Novecento, passando per gli anni Dieci, che ci hanno offerto i primi spunti sulla riflessione in merito alla critica e ai primitivi, attraversando l’ampia parabola degli anni Venti, fino ad arrivare al 1926, con gli scritti concomitanti all’uscita del *Gusto*. Abbiamo setacciato questi scritti delineando un percorso che – sebbene indubbiamente incompleto – mi auguro sia stato sufficiente per comprendere i punti ricorrenti del pensiero venturiano. In questa fase della sua produzione, Lionello sembra poggiare le proprie riflessioni su polarizzazioni, *in primis* forma-colore (che viene declinata anche come intelletto-sensi e antico-natura), ma anche arte-scienza (nel rapporto qualità-quantità), paganesimo-cristianesimo, calma-passione, perfezioni relative-perfezione assoluta, spontaneità-virtuosismo (analogo all’opposizione artista-artefice), imitazione fantastica-imitazione icastica. Abbiamo anche riscontrato singole questioni come la rivendicazione dell’identità tra storia dell’arte e critica d’arte, il ruolo della personalità artistica e del senso storico, ma anche il gioco parallelo tra passato e attualità. Infine, a mio avviso, la questione più spinosa rimane quella dei presunti “alter ego” venturiani: la tendenza di Venturi ad appropriarsi del discorso d’epoca porta al verificarsi di una sorta di “processo di identificazione”. Approfondire accuratamente tutte queste tematiche non è il compito di questo elaborato, che si

---

<sup>269</sup> L. Venturi, *Gusto artistico anglosassone*, in “Il Secolo”, 14 agosto 1926, p. 3.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

propone invece di individuarle attraverso gli scritti. Concluso questo lungo tratto del percorso, ora non ci resta che l'ultimo passo: *Il gusto dei primitivi*.



### 3 *IL GUSTO DEI PRIMITIVI*

Prima di dedicare finalmente l'attenzione a *Il gusto dei primitivi*, è utile soffermarsi sul concetto di "gusto". Collocare alla fine del percorso intrapreso nel capitolo precedente le considerazioni sul "gusto" è sia un modo per collegarsi direttamente alla trattazione de *Il gusto dei primitivi*, sia un modo per concludere le riflessioni iniziate con la pura visibilità, Ruskin e Croce, riconosciute nel corso del secondo capitolo, e condensate qui, nel concetto di "gusto".

#### 3.1 Il concetto di "gusto": rapporto con critica ed arte

Finora non è stata fornita alcuna definizione di "gusto" o di "critica". Partendo da quest'ultima, nella voce dedicata dell'"Enciclopedia italiana" si trova scritto:

Con questo nome [critica] si indica, in generale, ogni atteggiamento e funzione dell'umano conoscere che miri a distinguere nel proprio oggetto ciò che in esso ha, comunque, valore da ciò che valore non ha. Il nome di critica è usato quindi, in maggiore o minor misura, nell'ambito di ogni scienza [...]; ma nella sua accezione più corrente designa la critica estetica, delle due più importanti forme della quale (la critica letteraria e la critica delle arti figurative)<sup>271</sup>.

In merito alla "critica d'arte", Venturi scrive:

Il problema dell'origine, così per l'arte come per la critica d'arte, è metafisico e non storico: ogni volta che affiora, la critica d'arte trova nella sua umanità la sua origine. Si può indulgere al mito secondo cui il primo artista, dopo aver fatto la prima opera, l'abbia guardata e giudicata e in quel giudizio abbia concretato la più antica critica d'arte; ma se la critica d'arte è l'opera del *philosophus additus artificii*, poiché l'estetica è scienza tutta moderna, una vera critica d'arte, che riconosca il campo proprio dell'arte, distinta dalle altre attività dello spirito, appartiene soltanto all'epoca moderna. In assenza di un concetto chiaro dell'arte, gli antichi scrittori di critica, e gran parte anche dei moderni,

---

<sup>271</sup> G.A. Borgese, *Critica*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, 1931, vol. 11, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/critica\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/critica_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima consultazione 21 gennaio 2024).

sono caduti nei pregiudizî dell'intellettualismo e del moralismo, e hanno cercato di liberarsene: la serie appunto dei tentativi di liberazione, per forza intuitiva, costituisce la linea dello sviluppo storico della critica d'arte<sup>272</sup>.

Per distinguere ciò che ha valore da ciò che non ne ha (operazione critica), l'estetica gioca un ruolo determinante. Dato che l'estetica come "scienza" è fenomeno strettamente moderno, ne consegue che, per Venturi, la critica d'arte precedente al Settecento debba essere intesa come un *processo* di continua emancipazione dai pregiudizi della critica stessa. Questo è uno dei motivi per cui, in Venturi, storia dell'arte e critica d'arte s'identificano<sup>273</sup>.

Passiamo ora al concetto di "gusto". Con questo termine, Venturi considera «la comprensione degli elementi intellettuali e morali, insieme agli elementi formali»<sup>274</sup>. Inoltre,

ogni elemento del gusto, in quanto appartiene al gusto, è studiabile di per sé, nel suo svolgimento, nel suo *progresso*, etc. In quanto dunque fanno parte del gusto, un

---

<sup>272</sup> L. Venturi, *Critica d'arte*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, 1931, vol. 11, p. 981, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/critica\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/critica_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima consultazione 21 gennaio 2024).

<sup>273</sup> Si confronti con L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in "L'Esame", settembre-ottobre 1922, pp. 325-329 per quanto riguarda la "scienza" estetica e, principalmente, con L. Venturi, *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, comunicazione al Congrès de l'histoire de l'art (Parigi 26 settembre - 5 ottobre 1921) pubblicato in "Actes du Congrès de l'histoire de l'art", vol. I, 1923, pp. 167-170, L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, I: Leon-Battista Alberti*, in "Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité", giugno 1922, pp. 321-331, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149134g/f360.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024), L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, IV: Vasari*, in "Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité", maggio 1924, pp. 301-312, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111325w/f330.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024) e L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, in "L'Arte", 1934, pp. 258-264 per quanto riguarda l'identità tra critica e storia dell'arte.

<sup>274</sup> L. Venturi, *Il concetto di "gusto"*, in "La Fiera Letteraria", 2 dicembre 1928 (datato 23 novembre), pp. nn. Cfr. L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919, p. 32 («Il suo gusto, cioè le sue preferenze artistiche») e L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 15 («[...] intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»).

sentimento morale o un impulso intellettuale possono essere analizzati, e quindi astratti, e quindi determinati nel loro sviluppo. Le linee o i colori, come gli affetti<sup>275</sup>.

Perché ora è lecito parlare di “progresso”? Facendo un passo indietro, e anticipando che il gusto *non* è critica d’arte, Venturi afferma:

La questione cambia quando dal piano del «gusto» si passi al piano dell’«arte».

Quella ispirazione, rivelazione, fantasia creatrice, intuizione, espressione, o comunque si voglia chiamare l’arte ch’è sintesi, momento «primitivo» dello spirito, non si può né analizzare né schematizzare senza che sfugga.

[...] Svanita l’arte per l’intrusione intellettuale, per l’inizio dell’analisi, e quindi degli schemi, resta il gusto<sup>276</sup>.

“Arte” e “gusto” sono ben distinti. In ultima istanza, Venturi reputa necessario

distinguere l’arte dalla vita [...], tanto dalla vita fisica [...], quanto dalla vita morale di un uomo, che in dati momenti, quando amore spira, trasforma fisico e morale, tecnica e contenuto, gli elementi del suo gusto, in quella forma spirituale ch’è l’arte<sup>277</sup>.

Sono tre le parole chiave con cui ci stiamo confrontando: gusto, arte e critica. Possiamo definire “gusto” come l’insieme degli elementi extra-artistici<sup>278</sup>, “arte” come forma spirituale (dunque operazione non vincolata a percorsi logico-verbali) e “critica” come operazione filosofica (dunque razionale). Può essere utile visualizzare uno schema a triangolo equilatero che ospita nei tre vertici questi tre elementi, cosicché siano ben marcate le differenze nella reciproca relazione: l’artista, tramite il “gusto”, sintetizza la sua “estasi” nell’opera e la concretizza, mentre il critico ricava, con operazione di erudizione, gli strumenti critici per il giudizio risalendo al “gusto”.

---

<sup>275</sup> L. Venturi, *Il concetto di “gusto”*, in “La Fiera Letteraria”, 2 dicembre 1928 (datato 23 novembre), pp. nn. (corsivo mio).

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> In questo caso si intendono gli elementi extra-artistici propri di un artista, ma il termine “gusto” è declinabile anche al singolo spettatore, al pubblico, o, più in generale, ad un’epoca. È sempre opportuno capire a quale “gusto” ci si sta riferendo.

L'ispirazione non schematizzabile diventa opera passando attraverso i bisogni intellettuali e formali ("gusto") dell'artista, e, mentre l'artista parte dalla fantasia creatrice e arriva all'opera passando per il proprio gusto, il critico parte dall'opera e risale al gusto dell'artista (tramite i trattati e le vite d'artista) per dissotterrare criteri coerenti di giudizio.

L'artista parte da uno spunto – la rivelazione - che Venturi definisce «arazionale»<sup>279</sup>, il critico da operazione razionale: ne deriva che "arte" e "critica" non potrebbero comprendersi senza la mediazione del "gusto". In quanto composto da elementi extra-artistici, nell'ambito del "gusto" si possono collocare le riflessioni sulla pura visibilità, sul "progresso" e anche sulla scienza. Le opere d'arte, inoltre, non sono paragonabili (se non con loro stesse), il "gusto" sì. Pertanto, nelle dinamiche tra i tre termini, appare alternativo visualizzare uno schema lineare che pone al centro il "gusto", tra "arte" e "critica", come "filtro" ineludibile. In conclusione, come il "progresso" è prerogativa del "gusto" e non dell'"arte", così l'"estasi" è concessa all'artista e non al critico.

L'analisi finora condotta in merito al concetto di "gusto" ruotava attorno alla definizione venturiana, ma sono molte le implicazioni dovute alla scelta di questo termine<sup>280</sup>. Alle polemiche risponde il Venturi:

«Sovvertitore terminologico» io? Veramente i letterati, è noto, sanno adoperare il Tommaseo-Bellini, ma questa volta è loro sfuggito che vi si legge: «Gusto significa eziandio maniera di fare; e si dice fare nel gusto di Tiziano, di Paolo Veronese, del

---

<sup>279</sup> Cfr. L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 16.

<sup>280</sup> Molte furono le polemiche e le reazioni a *Il gusto dei primitivi*, ma non verranno affrontate qui. Ci si soffermerà solo su alcune questioni relative alla terminologia del "gusto", per cui rimando a L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici*, in "L'Arte", 1927, pp. 64-79, a M. Nezzo, «Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006 (da p. 190) e a L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. 115-142 per la ricezione del *Gusto*, per le questioni che riguardano la vicenda critica dell'opera e per le istanze culturali che ne costituiscono la fucina.

Rubens, del Rembrandt, per esprimere il fare alla maniera di tali maestri. Gusto dicesi anche del carattere generale d'altri tempi»<sup>281</sup>.

Si riportano queste parole solo per poter riflettere sulla questione terminologica che l'utilizzo della parola "gusto" porta con sé. Infatti, se ci fossero dubbi sul ruolo del Venturi – nell'aver utilizzato un termine inventato *ad hoc* o di aver dato un nuovo significato ad una parola già esistente –, egli stesso rimanda alla tradizione della critica figurativa, nella quale, rispetto alla critica letteraria, il termine "gusto" risulta piuttosto frequente<sup>282</sup>. Ne deriva che

non è dunque possibile fare storia dell'arte senza risalire dalla sintesi agli elementi che la compongono, e questo risalire è *opera di storia, non di storicismo*. Lo storico dell'arte, il quale voglia dialettizzare la sintesi e i suoi elementi, chiama *arte* la sintesi e cerca un nome per l'insieme degli elementi: s'egli adopera la parola *gusto* si accorda con l'uso del Mengs (1762) e mio (1926)<sup>283</sup>.

Arte e gusto *non* sono la stessa cosa e per questo devono essere trattati diversamente. Quella che il Venturi chiama "metodologia empirica" è necessaria «per passare dal concetto dell'arte al giudizio sopra un'opera d'arte»<sup>284</sup> (si noti

---

<sup>281</sup> L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici. (Un uso trisecolare della parola gusto - Per la metodologia della storia dell'arte - Intermezzo polemico - Schemi di qualificazione e di valutazione - Aspetti vari del gusto - Il giudizio storico sui primitivi)*, in "L'Arte", 1927, p. 64.

<sup>282</sup> Cfr. L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario Di Arte: Termini, Movimenti E Stili Dall'antichità Ad Oggi*, Torino 2003, s.v. Gusto, pp. 334-336, per l'origine e la diffusione del termine. «Il merito di avere reintrodotto la parola G. nella critica d'arte, nel significato mengiano, spetta a L. VENTURI (1926). Il suo libro intitolato *Il gusto dei primitivi* suscitò allora scalpore e polemiche letterarie. Il Venturi, esaltando la riscoperta dei primitivi (v.) in base ad argomenti neomistici e neoromantici sull'arte classica (di cui peraltro non negava criticamente la validità), attribuiva in realtà maggior valore ad un gusto rispetto ad un altro. E ciò facendo sbagliava: ma l'uso della parola G., che gli venne anche rimproverato, era perfettamente corretto, ed ebbe fortuna presso altri autori della critica e della letteratura del nostro secolo» (*ivi*, pp. 335-336). La stesura della voce è di L. Grassi, allievo di P. Toesca. Segnalo inoltre il fatto che M. Pepe è stato allievo di L. Venturi.

<sup>283</sup> L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici*, in "L'Arte", 1927, p. 67.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 68. Scrive Venturi: «Metaforicamente si può immaginare l'artista e il critico camminare per la medesima strada *fino ad un certo punto*. E il punto è quello in cui l'artista con il genio, la fantasia creatrice o come altrimenti si voglia chiamare l'attività artistica, trasforma gli elementi in una sintesi fantastica che è l'arte. Invece il critico con la sua riflessione, con la sua ragione, con la sua attività critica, supera l'antitesi dell'arte e dei suoi elementi con una sintesi razionale che è il giudizio». Viene dunque da chiedersi se un artista possa essere un critico e viceversa.

come il Venturi agisca come storico e critico, non come filosofo: egli cioè fa critica, non estetica).

Quali sono le conseguenze, a detta di Venturi, della metodologia del “gusto”? Innanzitutto ci portano a considerare tutti gli schemi di qualificazione «sul medesimo piano, in quanto appartengono al gusto e non all’arte»<sup>285</sup>. Un altro aspetto è quello di un’aderenza storica maggiore nell’affrontare certe questioni, come il rapporto tecnica-arte<sup>286</sup> o la funzione storica del concetto di «bello»<sup>287</sup>. Inoltre, è bene considerare le modalità di giudizio del “gusto”. Dato che il “gusto” non è “arte”, realizzare un’opera imitando il “gusto” di un altro artista non porterà ad imitarne l’“arte”. Il discrimine è la fantasia creatrice: quando il “gusto” imitato limita l’“arte” – sostiene il Venturi – affermare che un’opera è “di gusto” significa affermare che è un’opera mancata. L’“arte” è determinante per la valutazione del “gusto”, dal momento che sembra manifestarsi uno scollamento tra “opera di gusto” e “opera d’arte”. Tuttavia non si escludono a vicenda: «Quanto più un gusto permetterà alla fantasia dell’artista di realizzarsi [...], tanto più il gusto sarà perfetto»<sup>288</sup>. Possiamo dedurre che un’“opera di gusto” non necessariamente è un’“opera d’arte”.

Per quanto riguarda il giudizio sul gusto dei primitivi, Venturi – sempre in opposizione al Croce – specifica un aspetto prettamente storico:

---

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>286</sup> Su questo, il Venturi porta come esempio l’identificazione crociana di tecnica ed arte, confutandola, e specificando la differenza tra bozzetto ed esercitazione tecnica: «La produzione geniale (il bozzetto) è arte; la tecnica (accademia del nudo) è soltanto un elemento del gusto». (*ibidem*).

<sup>287</sup> Il Venturi spiega che, «quando mancava la coscienza dell’autonomia spirituale dell’arte, ridotta ad artificio, era pur necessario inventare un assoluto spirituale [...]. Si chiamò arte quell’attività pratica, di cui ci si rendeva conto razionalmente; si chiamò bello, ciò che non si poteva ridurre a ragione», e dunque, da qui nasce «la necessità d’individuare quell’altro fenomeno, analizzabile razionalmente, e che un tempo di chiamava arte: il gusto» (*ibidem*). Aggiunge inoltre che la volontà di voler costruire una *Kunstwissenschaft* distinta dall’estetica da parte di molti studiosi tedeschi, deriva proprio dalla necessità di separare in qualche modo la “scienza dell’arte” dalla “filosofia del bello”. Tuttavia, i risultati furono «sistemazioni provvisorie di esperienze storiche del gusto [...]; e divengono errori solo quando siano assunte come norme di giudizio estetico, schemi di valutazione» (*Ivi*, p. 76).

<sup>288</sup> *Ibidem*.

Convengo nel distinguere teoricamente il momento mistico universale dal contenuto religioso di un periodo storico, ma non credo che il gusto del trecento si distingua dal gusto del cinquecento soltanto per il contenuto religioso, anzi credo si distingua soprattutto per la purezza e l'immediatezza del momento mistico universale. Giotto e Raffaello sono due artisti perfetti, e quindi come artisti sono imparagonabili, e quindi ambedue hanno raggiunto il momento mistico universale. Se tuttavia facciamo la storia di Giotto di Raffaello, dobbiamo pur rilevare le difficoltà di ogni genere incontrate da Raffaello, come sarebbero il sentimentalismo, il sensualismo, il naturalismo, l'imitazione dell'antico, la prospettiva, l'anatomia, il leonardismo, il michelangioloismo. Il genio di Raffaello seppe superare ogni ostacolo e vinse; ma lo storico dovrà pur tener conto dello sforzo compiuto per raggiungere la sua «facilità naturale», e dovrà indicare i casi in cui lo sforzo fu superiore persino le sue forze. Giotto invece trovò dinanzi a sé tutte le facilitazioni a raggiungere il suo stile, e quasi nessuno ostacolo, per quello almeno che oggi si può capire. Se tale determinazione storica è giusta, quale la conseguenza? Giotto e Raffaello, artisti perfetti: e sta bene. Ma il gusto di Raffaello, inferiore al gusto di Giotto<sup>289</sup>.

Venturi non svaluta artisti o capolavori e, «appunto, anche per convincere i classicisti che, all'infuori dell'adesione alla natura, ci può essere un'arte che non sia *capriccio cervelotico*, è stato scritto 'Il gusto dei primitivi'<sup>290</sup>. Il nostro si scaglia *non* contro le opere d'arte classica, ma contro il *gusto classico*, delineando i «limiti tra l'arte e il virtuosismo tecnico», operazione per cui, afferma, è «necessario perseverare nell'opera della critica alla critica»<sup>291</sup>.

### 3.2 Il gusto della rivelazione

Concludiamo questo percorso affrontando *Il gusto dei primitivi*. Scrive Laura Iamurri: «Oggi *Il gusto dei primitivi* appare un libro difficile, immerso nel dibattito del proprio tempo e costruito intorno ad un complesso percorso

---

<sup>289</sup> *Ivi*, p. 77. Cfr. L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in "La Parola", p. 204.

<sup>290</sup> L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici*, in "L'Arte", 1927, p. 78.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

critico»<sup>292</sup>. Stando alle considerazioni di Angelo d'Orsi, è un libro che si colloca in prossimità della firma di Venturi sul “Manifesto” di Gentile nel '25 e in precedenza rispetto al rifiuto del tesseramento fascista nel '31. Alla presa di posizione nel contesto culturale da parte di Lionello<sup>293</sup> si aggiunge la sua scrittura polemica<sup>294</sup>, che ne complica ulteriormente la comprensione.

Il termine “primitivi” è oramai storicizzato e si può intuire che il suo utilizzo da parte di Venturi sia legato esclusivamente a questo valore (tanto più se si considera che all'interno di questa denominazione soggiace una qualche idea di “progresso”) al quale però si aggiunge l'utilizzo esteso agli impressionisti e ai macchiaioli<sup>295</sup>.

Inoltre – scrive Venturi – «è un assurdo schematizzare il primitivo: se si astrae un sentimento ragionandolo non è più sentimento, non è più spontaneo ingenuo primitivo»<sup>296</sup>. Queste parole ci confermano che il sentimento spontaneo (l'“arte” come ispirazione non schematizzabile), se ragionato (e quindi astratto), cessa di essere spontaneo. Con “primitivo”, Venturi sembra quindi intendere il sentimento spontaneo come *conditio sine qua non* per la creazione artistica applicabile a tutte

---

<sup>292</sup> L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 115.

<sup>293</sup> «Sono proprio i lettori più giovani quelli che danno la misura di come fosse chiaro che il *Gusto dei primitivi* rappresentava una precisa presa di posizione nel presente della cultura. [...]. Ma la consapevolezza di trovarsi di fronte a un testo cruciale non impedisce alla nuova generazione di intellettuali di utilizzare tutti i propri agguerriti strumenti di analisi per mettere in luce le contraddizioni, le questioni irrisolte, gli sconfinamenti indebiti di un libro complesso quanto problematico» (*ivi*, p. 136).

<sup>294</sup> «Colpisce la consapevolezza polemica di Lionello, quel dover “argomentare sempre contro tutto e contro tutti” che sembra la cifra stilistica del volume, attraversato dall'eterno corpo a corpo con l'estetica crociana e con le sue schematiche insufficienze. [...] emerge quella intransigente rilettura della storia dell'arte mirante a scardinare l'ordinato edificio classico in nome del quale veniva definendosi [...] la tradizione italiana» (*ivi*, p. 126).

<sup>295</sup> Si tratta dell'«uso di un termine ormai, come avrebbe in seguito ricordato Argan, persino un po' passato di moda, *primitivi*, ma in un senso nuovo ed ampliato, che invece di designare soltanto i pittori medievali veniva esteso ai pittori dell'Ottocento: non a quei pittori che con un atto cosciente e razionale avevano inteso recuperare una supposta innocenza del medioevo cristiano (come i Nazareni o i Preraffaelliti), ma ai macchiaioli e agli impressionisti in quanto “iniziatori di una nuova civiltà artistica”» (*ivi*, p. 117-118).

<sup>296</sup> L. Venturi, *Il concetto di “gusto”*, in “La Fiera Letteraria”, 2 dicembre 1928 (datato 23 novembre), pp. nn. Cfr. L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici*, in “L'Arte”, 1927, pp. 64-79. È significativo riportare la citazione ripresa da Vico che Venturi pone in esergo nell'articolo: «La fantasia è tanto più robusta quanto è più debole il raziocinio». Inoltre, sul tema si veda la già citata vicenda dei Nazareni tedeschi, che per tentare di far “rinascere” i primitivi si concentrarono sulla religione anziché sul “sentimento religioso”.

le età. Questa assenza di connotazione storica sarà la chiave di lettura per il parallelo con l'attualità.

Infine, il *Gusto* si divide in due parti, *I primitivi e la critica d'arte* e *Il gusto dei primitivi e l'arte*, che vengono anticipate da un'introduzione: su questa ci soffermeremo più dettagliatamente, in quanto condensa la maggior parte delle riflessioni affrontate finora.

### 3.2.1 *Comprendere i primitivi*

La prima considerazione che si incontra – «l'opera d'arte, quando è tale, è paragonabile soltanto a se stessa»<sup>297</sup> – funge da premessa per la seconda parte, ma è bene sottolinearla in quanto apre la disamina in merito alle cosiddette “eresie critiche”. Sebbene risulti fumoso nella definizione di “eretico” ed “ortodosso”, Venturi si domanda come mai la percezione dell’“eresia” sussista solo se si considera, dato un periodo artistico, il precedente migliore del successivo, e non viceversa. Se il giudizio dipendesse dal sentimento sarebbe inutile discutere, ma così non è. Infatti, sottolinea Venturi, criticamente parlando *entrambi* i casi sono “eresie”. È già in atto la polemica contro il mito del progresso: l'errore è insito nella gerarchia impostata dal paragone. Però, nonostante il faticoso e lento percorso di emancipazione, sostiene il nostro, ci si è sempre accontentati di negare il pregiudizio, ma mai di dimostrarne l'errore.

Partito, sono già da molti anni, alla ricerca della dimostrazione, ho indagato fra gli scrittori antichi e moderni, fra gli artisti e i non artisti, fra i critici e gli esteti, e ho trovato, come avviene, quello che già sapevo: coloro i quali si sono occupati delle arti non riconosciute dal dogma hanno per lo più adoperato ad illustrarle proprio i criteri del dogma, coloro i quali hanno voluto distruggere il dogma hanno adoperato criteri opposti, e cioè della medesima natura di quelli adoperati dai seguaci del dogma, così che, quando i linguaggi non solo risultati confusi, i sentimenti sono stati rinnegati per ossequio ad astrazioni logiche<sup>298</sup>.

---

<sup>297</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 1.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 2.

In queste parole si trova anche la ragion d'essere che legittima il percorso fatto finora. In tutte le dispute artistiche si parla di classicismo, di romanticismo, di impressionismo, di realismo, ma «il gusto dei primitivi non fa parte della nostra vita artistica»<sup>299</sup>. Tuttavia, è possibile che questi “maltrattati” primitivi possano costituire, nella lettura venturiana, una svolta significativa nel liberarci dai pregiudizi e andare verso una «coscienza totalitaria dell'arte»<sup>300</sup>.

Prima però è bene definire questi “pregiudizi” e dunque il nostro parte da quelli che hanno più a lungo segnato il dibattito artistico: *classicismo* e *realismo*. Si considerino i due significati, filosofico e storico, di *classico*: il primo, mutuato dal Croce, «condiziona un momento eterno dello spirito umano, che si rinnova ogni volta che si crea arte, che si ritrova in ognuno dei grandi artisti, anche se non appartenenti a quel periodo storico ch'è noto sotto il nome di classico»<sup>301</sup>; il secondo non ha carattere valutativo, bensì descrittivo, in quanto definisce «il gusto degli antichi greci e romani nei suoi caratteri fondamentali, in antitesi al gusto di altre epoche storiche»<sup>302</sup>. Non dobbiamo preferire un elemento del gusto rispetto ad un altro, ma preferire «l'elemento del gusto [...] che ciascuna epoca storica ha valorizzato e sviluppato proprio per giungere alla condizione di «arte classica» in senso filosofico»<sup>303</sup>. Accade però che l'influsso della civiltà antica – dall'arte, agli scritti, al pensiero – che permea i periodi del più acceso dibattito artistico, «porta a identificare il valore universale di «classico» con l'arte dei greci e dei romani»: da questo confusione e assurdi<sup>304</sup>.

Caso analogo è il *realismo*. Realismo filosofico indica la creazione originale realizzata dalla personalità artistica: in questi termini, «se dunque «realismo» significa «non imitazione», esso è una nuova condizione dell'opera d'arte; e come

---

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>304</sup> *Ibidem*. Su questo scrive ancora il Venturi: «Se infatti si crede che gli artisti greci e romani abbiano raggiunta «la» perfezione dell'arte, anzi che «una» loro perfezione, si disconosce il valore della personalità in arte, e si incoraggia l'artista a trascurare l'espressione di sé medesimo per pigliare a prestito dai gessi delle scuole e dai marmi dei musei la maschera dell'antichità: allora l'artista muore, e nel migliore di casi nasce il ragazzino che veste da soldato romano».

si dice che ogni vera opera d'arte è classica, così si deve dire che ogni vera opera d'arte è realistica»<sup>305</sup>. Contrariamente, con *realismo* storico «s'intende la prevalenza della imitazione della natura sulla trasformazione fantastica dell'oggetto rappresentato, la rinuncia, o quasi (perché rinunciare del tutto è impossibile), a scegliere nel caos naturale gli elementi preferiti per organizzarli entro i limiti del proprio gusto»<sup>306</sup>. Ma attenzione, ricorda Venturi, perché entrambi i *risultati* – “stile” e “natura” – possono essere arte (diversamente dai *processi*, che possono assumere valore storico-descrittivo o filosofico-valutativo). Tanto più – continua il nostro – se si considera che, nel momento in cui il significato filosofico è criterio di valutazione, allora non esiste opposizione tra *classico* e *reale*. Nel momento in cui sussiste l'opposizione, allora il significato diventa storico-descrittivo.

Per comprendere i primitivi è necessario liberarsi anche dal pregiudizio della *forma*. Anche questo, spiega Lionello, dispone di due significati: filosofico, nell'opposizione *forma-contenuto*, e storico, nell'opposizione *forma-colorito*. Nel primo caso, «la forma in arte assorbe in sé il contenuto»<sup>307</sup>, nel secondo la *forma* assume l'accezione di *forma plastica*, sebbene *forma plastica* e *colorito* siano entrambi *forma* in senso filosofico. È necessario – scrive Venturi – rinunciare al dato storico per l'espressione di un giudizio valutativo. «Ecco indicate almeno tre condizioni per intendere i primitivi: porre sul medesimo piano l'arte classica e l'arte romantica, l'arte realistica e l'arte idealistica, la forma e il colore. Sono tre condizioni necessarie, ma negative»<sup>308</sup>.

Cosa intende Venturi con “condizioni negative”? Prima di rispondere a questa domanda capiamo qual è la “condizione positiva” stabilita dal nostro, ovvero «il riconoscimento della «rivelazione» nel processo creativo dell'opera d'arte»<sup>309</sup>. Quando Lionello parla del rapporto tra uomo e Dio creato dall'arte, intende il rapporto tra l'individuo e l'universale, e dunque il rapporto tra “espressione pratica”

---

<sup>305</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

ed “espressione teoretica”. Pertanto è bene considerare il processo dall’individuale all’universale. Scrive Venturi:

L’artista suppone sempre di avere davanti a sé un oggetto da rappresentare, e non chiama mai l’opera sua una creazione: quando la chiama così, egli non è un artista, perché ha sostituito la superbia dello scienziato alla umiltà dell’artista. Il vero artista crede di copiare: copierà la natura se si crede realista, copierà il modello o l’idea se si crede idealista, ma *crede di copiare*, sempre. E tutto il suo desiderio, tante volte proclamato come un bisogno sovrano, è quello di annullare la sua personalità nell’oggetto rappresentato. La natura o l’idea, sono esse che comandano, ispirano, emanano la divinità della creazione: l’artista ubbidisce.

L’artista saprà darvi conto dei «mezzi» adoperati per la sua estrinsecazione, della sua tecnica. Ma quando dai mezzi passerà al processo artistico autentico, cioè alla sua unione col «modello», scompariranno subito i concetti empirici che lo avranno finora sorretto, non rimarrà se non l’esaltamento, e da critico o pseudocritico egli diventerà il poeta che vi parlerà dell’ispirazione divina: «est deus in nobis». Ora è evidente l’analogia che quell’atteggiamento ha con il processo mistico.

L’estasi è un’uscita fuori di sé, una esaltazione al di sopra della vita normale, al di là di ogni conoscenza finita, che assomma ogni impressione d’infinito, che assorbe nell’universale, che realizza nella coscienza del singolo la presenza di Dio. [...] Allora, abolita ogni distinzione tra l’«io» e il suo oggetto, abolita ogni coscienza di sé, raggiunta l’assoluta certezza di possedere una realtà trascendente, l’estasi permette all’uomo la più grande, la più lieta illusione: quella di aver potuto trasformare il finito nell’infinito, l’uomo in Dio<sup>310</sup>.

Ma, come è già stato anticipato:

Se la «forma» di Dio riceve i contorni imposti da una religione costituita, vuol dire che la ragione si è assunta la funzione di guida, e si è proposto uno scopo conoscitivo, morale, o sociale. Ma se l’animo si eleva alla intuizione di Dio al di fuori delle forme fissate dalle religioni costituite, [...] l’effetto insomma della intuizione di Dio non ha più carattere razionale, morale, sociale, ma ha carattere artistico: la visione non più

---

<sup>310</sup> *Ivi*, pp. 10-11.

ineffabile diviene espressa sotto l'azione della fantasia creatrice, e il tormento religioso si rasserena nell'opera d'arte<sup>311</sup>.

Tuttavia:

[...] È appena necessario di aggiungere che una tale constatazione critica non ha nulla a che vedere con l'estetica mistica, il cui errore consiste, com'è noto, nel supporre un'attività teoretica che sia superiore alla ragione nel conseguimento della verità. Per constatare il momento mistico dell'opera d'arte bastano l'osservazione e la riflessione comuni. Non si tratta cioè di adoperare l'arte per la conoscenza della divinità, di subordinare l'arte a uno scopo di conoscenza arazionale, di condurre l'arte al misticismo. Si vuole invece *riconoscere la funzione del misticismo nella creazione dell'opera d'arte*. Tutti sanno che senza «ispirazione» non si fa opera d'arte, ma ben pochi critici danno all'ispirazione il suo proprio significato di emanazione divina e il posto che le compete di preminenza assoluta tra gli elementi dell'arte<sup>312</sup>.

Ecco dunque che tutti i criteri – si legga pregiudizi – sopra analizzati non consentono più di *valutare* un'opera d'arte, ma solo *descriverla*<sup>313</sup>: ecco perché Venturi parla di “condizioni negative” per i primitivi. Questa condizione positiva – la “rivelazione” – si sottrae a qualunque disciplina, cosicché ogni tentativo di controllo razionale la annienta. Lionello afferma: «A Dio si giunge per rivelazione e per induzione. L'induzione è il modo della scienza; il modo dell'arte è la rivelazione»<sup>314</sup>. È per questo che l'ispirazione coglie tutti gli artisti, a prescindere dal loro gusto, e dunque si può essere artisti malgrado il proprio gusto e non a causa dello stesso. «Il controllo che le esperienze classica e realista assegnano alla critica non serve dunque per i primitivi. La condizione positiva per capire i primitivi è il riconoscimento del *processo mistico* come fonte di rivelazione»<sup>315</sup>. Ecco perché accettare la rivelazione è determinante e necessario per comprendere i primitivi, ai

---

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 12 (corsivo mio). Si noti come il “misticismo” sia contemplato nell'ambito della creazione artistica, non nella fruizione, né tantomeno nel giudizio critico.

<sup>313</sup> Si potrebbe problematizzare sul fatto che la descrizione non sia mai neutra – come d'altronde il linguaggio –, ma preveda delle scelte.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>315</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

quali i criteri del “classico” e del “reale” nulla servono se non a travisarli, a biasimarli, a escluderli<sup>316</sup>.

L’obiettivo del libro – a detta di Venturi – è «recare all’attuale critica d’arte il contributo di una esperienza della «rivelazione» in arte»<sup>317</sup>. Pertanto, la ricerca non può vertere su una sola personalità ma deve dirigersi su più artisti, su

ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola «gusto» sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto *l’insieme delle preferenze nel mondo dell’arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti*<sup>318</sup>.

L’arte degli artisti non si limita al loro gusto, alle loro preferenze, anzi, spesso vengono da queste limitati, ma divengono necessarie all’individuazione dell’artista in quanto personalità, rispetto agli altri artisti. Ecco il significato dei confronti: mettere in luce gli elementi che hanno determinato la sintesi artistica di un artista che viene individuato rispetto ad un’altra personalità. Per intenderci con l’esempio del Venturi, Michelangelo è individuato di fronte a Tiziano per quanto riguarda la preferenza per la forma plastica; ma non basta, perché altre sono le preferenze che lo individuano di fronte a Raffaello, «e l’insieme di esse costituisce la materia alla quale l’arte saprà dare una forma, la sintesi»<sup>319</sup>. Cosicché, «se la sintesi è il momento ultimo e perfetto dell’individuazione di un artista, e se le preferenze individuano il loro autore non assolutamente ma solo in rapporto ad altre preferenze, è naturale ch’esse accomunino un artista con altri affini»<sup>320</sup>. Per riprendere l’esempio di prima, la preferenza per la forma plastica non pertiene solo

---

<sup>316</sup> Cfr. L. Venturi, *Il gusto e l’arte. I primitivi e i classici*, in “L’Arte”, 1927, p. 75. «Escluso il concetto di «classico», fusione di primitivo e coltivato [secondo la definizione di Croce], che contiene l’elemento razionalistico di «coltivato», resta ciò che nel «classico» esiste di veramente arte, e cioè il «primitivo». Nessuno vorrà negare, dopo Vico, che l’espressione del sentimento abbia carattere ingenuo o primitivo; e il «carattere di totalità» è raggiunto dal primitivo, non a traverso la «cultura», ma a traverso l’adesione mistica, non per uno sforzo intellettuale, ma per forza di rivelazione. Per queste ragioni ho proposto, *in sede storica*, di sostituire il concetto di «primitivo» a quello di «classico», come *schema di valutazione positiva*» (corsivi miei).

<sup>317</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 14.

<sup>318</sup> *Ivi*, p. 15 (corsivo mio).

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

a Michelangelo, ma a tutta la scuola fiorentina rinascimentale. Dunque, «in questo senso il «gusto» accomuna gli artisti di un medesimo periodo storico o scuola o tendenza, comunque si vogliano chiamare, ed è la strada che bisogna battere per giungere a intendere l'arte individuale»<sup>321</sup>.

Due saranno i gruppi di opere su cui si concentrerà Venturi:

L'uno comprende l'arte dei «primitivi» italiani, dei pittori cioè che vissero dal duecento alla fine del quattrocento, tra Cimabue e Botticelli, ove è possibile rintracciare alcuni risultati estremi e perfetti del *gusto della rivelazione*. L'opera dei primitivi italiani può essere considerata come una delle altezze maggiori cui sia mai giunta la fantasia umana condotta da un afflato divino, e nell'intendere quelle altezze si appunta l'annoso tormento donde questo libro deriva.

L'altro gruppo comprende l'arte di alcuni maestri dell'ottocento, e vuole indicare come l'aspetto della rivelazione sia un aspetto necessario, quindi eterno, dell'arte, non dipende soltanto da condizioni storiche di vita religiosa, ed abbia un potere non illanguidito nella vita artistica attuale<sup>322</sup>.

Su questo tono, che come abbiamo più volte anticipato si rivolge all'attualità, conclude:

L'arte dipende dalla rivelazione; la critica, no. E se la critica vuole intendere il fenomeno della rivelazione occorre che non si abbandoni ad essa, ma adoperi i mezzi propri, che sono poi i mezzi della ragione. Soltanto la ragione infatti può scoprire l'errore dell'invasione razionalistica in un fenomeno arazionale, e per scoprirlo non ha altro mezzo che di fare la storia di quell'errore, di dialettizzarne le conseguenze, di rintracciare le affermazioni d'indipendenza, i tentativi di liberazione e i relativi compromessi<sup>323</sup>.

La rivelazione non appartiene ai mezzi della critica, ma questa deve riconoscerne il ruolo nella creazione artistica, rimanendo però fedele ai propri mezzi razionali. Mentre l'arte viene definita da Venturi fenomeno "arazionale", la critica al

---

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 16 (corsivo mio).

<sup>323</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

contrario è fenomeno “razionale”. Ciò non significa che quest’ultima debba sovrapporre la propria razionalità ad un fenomeno arazionale obliterandolo, ma al contrario ha il compito di smascherare il germe razionalista nella vita artistica<sup>324</sup>. Ritroviamo il gusto della rivelazione nell’arte sia dei primitivi sia di alcuni artisti dell’Ottocento, ed entrambi non producono “arte migliore”, ma tuttavia dispongono di un gusto superiore – secondo Venturi – perché più aderente al processo della creazione artistica. Per liberarsi dei pregiudizi che ostacolano la comprensione – e la fruizione – dell’arte dei primitivi, occorre ripercorrere tutte le esperienze che hanno caratterizzato l’arte dall’antichità fino al XX secolo.

### 3.2.2 *I primitivi: la critica, il gusto e l’arte*

Prima di affrontare questa parte, è vantaggioso recuperare l’agile riassunto che ci fornisce il Venturi nell’introduzione:

L’eccessivo razionalismo della critica antica, la fede nella rivelazione durante il medio evo, i compromessi del rinascimento tra la fede medioevale e la ragione antica, lo statuto neo-classico ch’ebbe vigore dal cinquecento al principio dell’ottocento, la riscossa romantica, non portata mai a compimento critico, ma proiettante luce benefica anche sull’attuale miseria, sono i principali aspetti storici di quell’antitesi che nella critica d’arte assume i nomi di ragione e di rivelazione, di uomo e Dio<sup>325</sup>.

Nell’Antichità è il razionalismo ad aver guidato la critica d’arte. Nella ricerca della definizione di “arte”, il carattere che venne riconosciuto come “comune a tutte le arti” fu la *mimèsi*. Se l’arte si limita ad essere imitazione della natura, commenta

---

<sup>324</sup> Cfr. L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall’Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in “La Parola”, p. 202. «Difatti l’arte e la critica erano state rovinare dalla tradizione sensualistica e intellettualistica, dalla mancanza di vita morale [...] quindi una reazione morale era opportuna per ricostruire l’unità dello spirito umano anche nel suo aspetto artistico». Come già sottolineato, nel Ruskin la concezione morale riguarda il *processo*, dunque un’analogia con questa sezione del *Gusto* è dovuta, tanto più che, se Ruskin la chiama “sincerità”, in Venturi prende il nome di “umiltà”. Il concetto di “morale” può essere inteso come “spirituale” (legato cioè allo spirito umano, filosoficamente e non religiosamente parlando) in opposizione al “materiale” (al cui interno potremmo far convergere positivismo e razionalismo).

<sup>325</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 17.

Venturi, allora aveva ragione Platone<sup>326</sup> a condannarla come dannosa<sup>327</sup>. L'origine della critica al vincolo mimetico sembrerebbe ritrovarsi proprio in Platone, colui che biasimava l'arte e gli artisti, proprio per il loro pericoloso e ingannevole processo imitativo. Tuttavia, la "critica" platonica rientra in un sistema filosofico-politico e sarebbe anacronistico attribuirgli la lungimiranza d'aver intuito l'arte come creazione fantastica e originale. Questa riflessione si colloca nel più grande dibattito sull'imitazione nella natura e sulla distinzione tra *imitazione* e *cosa imitata*. La scelta tra le cose di natura costituisce un altro tassello della formulazione antica, dove la fantasia risulta relegata ad operazione meccanica. Non ci stupisce che proprio nell'Antichità si sviluppi l'idea di "progresso": se l'arte dipende dalla natura, allora tanto più simile sarà alla natura, tanto più sarà perfetta. Nel momento in cui l'arte si allontanerà dalla natura, allora a regnare sarà la decadenza. Sorge il pregiudizio "scientifico", con tipi fissi e proporzioni armonico-matematiche del corpo umano. La scienza porta al "difetto morale" della superbia dell'artista – si legga "scienziato" – che si adatta con più agilità all'ostentazione di abilità tecnica piuttosto che alla creazione artistica. Ecco che l'impulso intellettualistico, «la teoria dell'imitazione della natura, intesa in un modo che noi oggi chiamiamo fotografico, impedì dunque agli antichi di vedere l'aspetto creativo, e quindi autonomo, dell'arte», ma non solo, perché si assegnò «all'attività artistica un compito conoscitivo di carattere universale e quindi un compito scientifico»<sup>328</sup>. Questo

---

<sup>326</sup> Venturi riporta: Platone, *Cratilo*, IV sec. a. C.; id., *Sofista*, IV sec. a. C.; id., *Repubblica*, IV sec. a. C.

<sup>327</sup> La questione platonica nel *Gusto* andrebbe problematizzata con più attenzione. Venturi infatti confronta la formulazione aristotelica e quella platonica in questi termini: «Aristotele non disdegna l'arte, come Platone, e può quindi studiare seriamente il fenomeno della drammatica. Eppure convien ammettere che se Aristotele ha meglio sentito il valore dell'arte, malgrado non abbia criticato la teoria dell'imitazione, Platone è stato più logico. Se l'arte è imitazione, essa è un giuoco e una colpa, essa è inutile perché inutile dannosa» (L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926., p. 27). Tuttavia non è a questo che si limita, dato che «Platone stesso in un passo non lontano dalla condanna dell'arte ammette il diritto dell'artista all'impossibile. [...]. Il pittore che dipinge l'impossibile non è dunque men buono di chi imita le cose reali o le cose possibili. Ma nessuna conseguenza è tratta da tale felice constatazione, se non quella di giustificare il diritto dell'autore stesso a immaginare una città perfetta anche se impossibile» (*ibidem*). In altri termini, sembrerebbe che Venturi pieghi a suo favore il pensiero di Platone così da poter porre le premesse contro l'imitazione icastica e a favore dell'imitazione fantastica.

<sup>328</sup> *Ivi*, pp. 37-38.

perché? Perché «l'idea non si riferì al modo della rappresentazione ma alla cosa rappresentata»<sup>329</sup>. Una volta conclusa questa prima lettura, il nostro commenta:

E ora chi abbia letto questo breve riassunto si stropicci pure gli occhi e si chieda se esso raccolga i pregiudizi della critica d'arte presso gli antichi greci e romani, o piuttosto i pregiudizi della critica d'arte di ogni tempo e di ogni luogo, giunti all'età moderna a traverso il rinascimento. [...]

Da questo suo perdurare a traverso i secoli, come insuperabile modello, si è dedotta la grandezza del pensiero antico anche sull'arte. E chiunque deve ammirare una spiegazione così ingegnosa, uno sforzo così sottile e tenace per chiarire come motivi razionali tutti gli aspetti dell'arte. Quello sforzo ha permesso di attribuire all'arte alcune possibilità scientifiche, alcune utilità sociali, che hanno giovato agli artisti nei periodi della civiltà quando la libertà fantastica fu negletta e perseguitata. Ma codeste o altre benemerienze per la vita pratica dell'arte non debbono ostacolare il necessario riconoscimento che l'errore resistente e conclamato fu tuttavia pur sempre un errore<sup>330</sup>.

Con il Medioevo sorge la fede nella rivelazione di Dio e il carattere meno scientifico della suddetta età ha contribuito all'affermazione del gusto della rivelazione. Che si voglia imputare al cristianesimo o meno, il pensiero dell'Evo medio ha posto le basi per un vero e proprio rivolgimento artistico, permettendo agli artisti di liberarsi dall'intellettualismo antico: a questo si contrappone lo stato mistico. Da qui il carattere arazionale della vita artistica medievale, che sormonta la concezione naturalistica verso una concezione spirituale dell'uomo e universale della storia. È evidente il profondo mutamento rispetto all'Antichità, che potremmo racchiudere nella formula "dal finito all'infinito". L'arte diviene emanazione divina, ne emerge l'aspetto eterno, cosicché dal concetto di imitazione della natura si passa al concetto di creazione spirituale di matrice plotiniana. La natura e la ragione perdono la presa, vincono la luce e il colore, la decorazione trionfa sulla costruzione. L'artista si abbandona a Dio e aspira all'infinito: scioltisi nell'individualità dell'artista, scrive Venturi, i valori razionali cedono il posto ai

---

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>330</sup> *Ivi*, pp. 38-39.

valori “moralì” – «umiltà e piena energia di lavoro, animo pio e disinteresse»<sup>331</sup>, *amore*. La superbia dell’artista-scienziato cede il passo all’umiltà dell’artista-credente, e dunque l’imitazione “icastica” all’imitazione “fantastica”:

per divenire contenuto degno di un’opera d’arte, il semplice sentimento di piacere o di dolore non ha sufficiente forza spirituale, e occorre che assuma quel valore di universalità per cui si distingue dagli altri col nome di sentimento morale. A vivere un sentimento morale, l’«amore» di Dante era più adatto che l’«idea» platonica; l’attività morale ch’è così connessa con la vita sentimentale non minaccia d’inaridire l’arte come l’attività razionale. E però è facile intendere il progresso compiuto quando nel medioevo, bandito l’interesse per i valori razionali, fu assegnato all’arte un contenuto morale<sup>332</sup>.

L’Antichità necessitava la finzione, il Medioevo inventa l’allegoria: l’arte cessa di essere finzione, perché se arte è emanazione di Dio – o dello spirito, che dir si voglia – questa non può più essere “finta”, non può più essere condannata, è una visione realizzata per atto di fede. Vengono così obliterati tutti i pregiudizi antichi:

Se si è creduto che per individuare un’opera d’arte occorresse individuar l’oggetto rappresentato, si è confuso il modo di rappresentare col motivo preso a trattare, mentre, per individuare il modo della rappresentazione, bisogna che linee forme colori siano concreti in quanto contenenti lo stato d’animo dell’artista, non in quanto riproducenti un oggetto concreto. Da tale confusione è derivato tutto il misconoscimento dell’arte medioevale, onde non si è compreso che il rapporto medioevale tra individualità e universalità, diretto anzi che mediato dallo studio razionale della natura, raggiunge per forza intima la perfezione<sup>333</sup>.

Per quanto riguarda la critica italiana tra Tre e Quattrocento sono già state spese numerose parole, pertanto qui si vengono a condensare tutte le riflessioni proposte nei vent’anni circa di lavoro<sup>334</sup>. Il gusto antico, distrutto dal cristianesimo e dalla

---

<sup>331</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>333</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>334</sup> In questo capitolo del *Gusto* vengono citati in ordine: L. Venturi, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in “L’Arte”, 1922, pp. 238-244, id., *La critica d'arte alla fine del Trecento*, in “L’Arte”,

vita medievale, viene progressivamente recuperato lungo il XIV e XV secolo. Se durante il Trecento questa coscienza razionale mostrava i primi segni di risveglio senza però dimostrarsi dannosa, durante il Quattrocento – scrive Venturi – iniziò ad “intorbidire” il gusto di alcuni artisti. Nel Cinquecento attecchì anche nelle più grandi personalità artistiche. Questo rinnovato influsso classico costituisce un dramma, perché assegna nuovamente all’artista un compito scientifico, cioè lo incarica del raggiungimento di una verità universale e razionalmente dimostrabile. Alla fase tormentata di tensione tra cognizioni scientifiche e slanci artistici, segue l’affermazione dell’arte come pratica tecnica, o manierismo (fenomeno prodotto da un’eccessiva razionalità, non da deficienza di studio della natura).

Fu così che morì il gusto dei primitivi.

Scrivono Venturi: «Fino a che classicismo e naturalismo [...] non operarono questa catastrofe, il gusto italiano non ebbe pari, e fu quello il gusto dei “primitivi”»<sup>335</sup>. Nel corso del Trecento si viene a delineare l’antitesi tra critica classica e materia cristiana: un ruolo fondamentale venne interpretato dai ricettari<sup>336</sup> e dal confronto nasce un primo abbozzo di storia. L’artista si emancipa progressivamente dalla condizione di artigiano, trovando supporto nella letteratura coeva che ne esalta l’“intelligenza”. Il dibattito sulla pittura percuote le fondamenta del sistema delle arti liberali. L’arte diventa “miracolo” e risorge l’intellettualismo nell’interesse per l’artista, nella sua autocoscienza. Si definisce il ruolo del maestro, della natura, della fantasia, della forma, e si proclama il predominio del disegno nel nome di Giotto. Numerosi sono i protagonisti che abbiamo già avuto occasione di conoscere attraverso gli scritti venturiani: per citarne alcuni ricordiamo Dante, Boccaccio, Petrarca, Villani, Cennini e Ghiberti<sup>337</sup>. Nel Quattrocento è l’Alberti<sup>338</sup> che prende

---

1925, pp. 233-244, id., *Lorenzo Ghiberti*, in “L’Arte”, 1923, pp. 233-252, id., *La critica e l’arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919.

<sup>335</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 70.

<sup>336</sup> Tra gli esempi di Venturi troviamo Eraclio, *De coloribus et artibus romanorum XII sec.*; Teofilo, *Schedula diversarium artium*, XII sec.

<sup>337</sup> Venturi riporta: Dante, *Convivio*, 1304-1307; id., *Divina Commedia (Purgatorio e Paradiso)*, 1321; G. Boccaccio, *Decameron*, metà XIV sec. circa; F. Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, 1381-1382; C. Cennini, *Il libro dell’arte*, tra XIV e XV sec.; L. Ghiberti, *Commentarii*, 1447-1455?

<sup>338</sup> Venturi riporta: L.B. Alberti, *Opere volgari*, Bari 1960 e 1966; id., *De re aedificatoria*, 1452.

in mano le redini dei discorsi sull'arte: emerge il rapporto di continuità e competizione con gli antichi, si cerca di definire la nuova arte, il bello, le proporzioni. Viene fissata una nuova norma di visione conoscitiva del vero: la prospettiva brunelleschiana. Trionfano l'ingegno e l'intelletto sulla fantasia. Forma plastica, convenienza e dignità inquadrano la pittura, definita nelle sue parti in senso prospettico. E l'artista torna ad essere scienziato. Solo l'Alberti – commenta Venturi – rimane intimamente legato all'arte: alcuni artisti – Piero della Francesca, Francesco di Giorgio Martini – si inebriano di scienza, altri – Ghiberti, Filarete – si limitano ai giudizi su opere e artisti. Così, alla fine del secolo, «nel pensiero di Leonardo il gusto dei primitivi era già morto»<sup>339</sup>.

I compromessi nel primo Rinascimento e il conseguente dogma neoclassico che caratterizzò i secoli dal XVI al XIX, resero impossibile la comprensione dei primitivi<sup>340</sup>. Fin dal Vasari<sup>341</sup> si condensano una quantità di pregiudizi tali che portarono alla morte quel sentimento religioso che aveva caratterizzato l'Evo medio. Si instillano nella mente dei pittori le idee di progresso e di perfezione. Ci si incammina verso il Barocco, verso l'estrema exteriorità a discapito dell'interiorità che tanto fecondamente aveva caratterizzato il Medioevo. Tra intuizioni seppur felici – scrive il nostro –, iniziò «così la tradizione della critica beffarda che non si saprebbe dire se più idiota o ignorante»<sup>342</sup>. Trascinati dal mito del progresso, capire i primitivi fu impossibile. Ecco l'equivoco del giudizio “storico” vasariano: sacrificare gli artisti anteriori a Michelangelo usando questo come diapason di perfezione. Questo “errore” si innestò nella storia e gli effetti furono ampi e dannosi.

---

<sup>339</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 192, p. 102. Venturi riporta L. da Vinci, *Trattato della pittura*, tra XV e XVI sec. circa.

<sup>340</sup> Come si legge in L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 126: «Venturi com'è noto minimizza il contributo dell'erudizione e degli studi settecenteschi comprimendo in sole venti pagine i due secoli *Da Vasari a Winckelmann*».

<sup>341</sup> G. Vasari, *Vite*, Firenze 1550 e 1568. Su questo argomento, l'unico scritto venturiano che viene citato nel *Gusto* è L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux*, Parigi 1924 (datato dicembre 1922), pp. 323-338.

<sup>342</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 117.

La fiducia nella perfezione – afferma Venturi – creò uno stallo di duecento anni nel mondo dell'arte, che si impregnò di discussioni accademiche. Sei e Settecento produssero teorie sul bello fintanto che non sorse un nuovo “dramma”: il Neoclassicismo, promosso a livello teorico da Winckelmann<sup>343</sup>. Le teorie razionalistiche sull'antico e lo stile accademico furono deleteri per il Romanticismo.

Tuttavia, tra Sei e Settecento, emerse un interesse, seppur solamente erudito, per i primitivi italiani: nel Seicento la ripresa rispose per lo più ad esigenze campanilistiche<sup>344</sup>, mentre nel Settecento la necessità di semplificazione e le rinatate esigenze religiose della fine del secolo determinarono il ritorno dei primitivi e il progressivo allontanamento dai greci, verso il Romanticismo.

La scoperta dei primitivi fu opera intenzionale compiuta in Italia nella prima metà dell'ottocento, a traverso un ampio studio che comprese non solo l'interesse erudito, il gusto del collezionista, l'indagine critica, ma anche il desiderio di una norma di rinnovamento artistico<sup>345</sup>.

Lo studio dell'arte medievale e il Romanticismo furono le feconde condizioni per la riscoperta e il recupero dei primitivi, non solo in Italia. Un nome ricordato da Venturi è Wackenroder<sup>346</sup>. Egli fu in grado di riconoscere, a dispetto del Mengs<sup>347</sup> o del Winckelmann, l'ispirazione divina dell'artista. Fu in grado, cioè, di concentrarsi sul soggetto e non sull'oggetto rappresentato. Nonostante le giuste intuizioni – commenta Lionello –, egli confonde la critica dell'arte mistica con la critica mistica, ma, grazie a questo, si cura del processo di creazione, di ciò che ha

---

<sup>343</sup> Venturi riporta J.J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Milano 1779.

<sup>344</sup> Venturi riporta: G. Mancini, *Alcune considerazioni intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materie della pittura*, inizi del XVII sec.; C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, 1648; C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678; F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno*, 1681. La loro opera mirava a valorizzare i contributi degli artisti medievali rispondendo, a distanza di un secolo circa, all'affermazione vasariana secondo cui non ci sarebbe stata pittura in Italia prima di Cimabue.

<sup>345</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 135.

<sup>346</sup> Venturi riporta W.H. Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797.

<sup>347</sup> Venturi riporta R. Mengs, *Opere*, 1787.

sentito l'artista, e suggerisce inconsapevolmente la distinzione tra il momento mistico dell'arte (artista) e il momento razionale della critica (critico).

Un ulteriore apporto venne fornito da Hegel<sup>348</sup>, ma, nonostante alcune intuizioni – il ruolo dello spirito dell'artista e la spiritualizzazione della natura – ne illuminino il pensiero, il pregiudizio del progresso era in lui troppo radicato.

Altro approccio ai primitivi fu quello dei nazareni tedeschi e dei puristi italiani. Inoltre, i primitivi vennero acquisiti dai romantici in opposizione ai classicisti. Il romanticismo, oltre ad una rinnovata coscienza religiosa, frutto di studi filologico-storici in merito a filosofia e religione, determinò un nuovo giudizio sull'arte, sui valori artistici dei primitivi e sulle nuove tendenze artistiche. Tuttavia, la religiosità si continuò a cercare altrove rispetto al modo della rappresentazione ed emerse la difficoltà di sradicare tanto il modello monografico nella storiografia, tanto il modello classico-cinquecentista nella tecnica.

Il vero responsabile della fortuna dei primitivi è però John Ruskin<sup>349</sup>. Egli andò oltre alla concezione scientifica dell'arte e alla concezione logica oppose la propria concezione morale. Fondata su un gusto storico, il gusto dei primitivi, che intuisce ma non sistematizza, la critica di Ruskin assume tonalità morali-religiose. L'immaginazione rivela lo spirito dell'artista e permette l'accesso ad una conoscenza più elevata: l'arte diviene superiore alla natura.

È bene sottolineare la differenza tra l'estetica tradizionale e l'“estetica” di Ruskin: per la prima era richiesto uno *scopo* morale dell'arte, per la seconda un *processo* morale dell'arte. L'arte viene separata dalla ragione e dai sensi perché il Dio cristiano è fuor di natura, concezione totalmente opposta alla religione antica di dei legati strettamente alla natura. La religione per Ruskin è *amore*, riverenza e ammirazione, e pertanto il “sentire religiosamente la verità” prende le sembianze dell'estasi, della *sincerità*. L'arte viene separata dalla scienza e viene rigettata la

---

<sup>348</sup> Venturi riporta G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835.

<sup>349</sup> Venturi riporta: J. Ruskin, *Modern Painters*, 1843-1846; id., *On the Old Road (Review of Lord Lindsay's Sketches of the History of Christian Art)*, 1847; *Pre-Raphaelism*, 1851; id., *Lectures on architecture and painting*, 1854; id., *Lectures on art*, 1870; id., *Stones of Venice*, 1851-1853; id., *Ariadne Florentina*, 1873-75; id., *Aratra Pentelici*, 1872; id., *Mornings in Florence*, 1875-1877.

perfezione, accettando l'imperfezione connaturata nell'uomo e i limiti dell'artista: solo opponendo arte e scienza diviene possibile comprendere i primitivi. Si affaccia una nuova scelta, non più tra le cose di natura ma tra gli elementi dell'arte. L'attenzione dell'artista si deve rivolgere alla qualità e non alla quantità.

Secondo Venturi, Ruskin avrebbe dato per la prima volta contenuto storico agli schemi della pura visibilità e riportato «gli elementi astratti della visione a particolari condizioni storiche», delineando così uno “sviluppo storico del gusto”. Inoltre – conclude – la più alta verità del Ruskin è di aver compreso che «il rapporto tra l'artista e il mondo esteriore, il processo cioè dell'intuizione, è un miracolo»<sup>350</sup>.

La scelta di un artista tra gli elementi della visione è orientata sia dal temperamento dell'artista stesso sia dalla tradizione del gusto, della scuola o dell'ambiente di appartenenza. Pertanto, Venturi scrive che «l'arte non fa progressi, ma il gusto sì, proprio perché si riconduce ad elementi extra-artistici come sarebbero quelli intellettuali, morali, religiosi, sociali e simili»<sup>351</sup>. Per questo il nostro afferma che il gusto cristiano è superiore al gusto classico, il *gusto* e non l'*arte*, in quanto «è un progresso d'intendere il valore spirituale come emanazione divina anzi che un raffinamento della natura»<sup>352</sup>. Arte è “fusione di ingenuo e coltivato” (per riprendere Croce<sup>353</sup>), laddove l'ingenuo è il sentimento dell'artista e coltivato linee, forme e colori: questo è classico, filosoficamente e valutativamente

---

<sup>350</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 220. Nel capitolo dedicato al Ruskin, il Venturi cita liberamente passi contenuti in L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in “La Parola”, pp. 199-206. Cfr. M. Nezzo, «Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, p. 189. «La conferenza volge al termine, con battute che confluiranno inalterate nella chiusa del *Gusto dei primitivi* e in effetti [...] la corrispondenza fra i due testi è strettissima. Già nella lezione elaborata per l'Associazione della Stampa Subalpina sono ormai perfettamente addensati e sviluppati i nodi dell'analisi venturiana. Precisati brachilogicamente nel ciclo del '24 [*Il valore attuale dei primitivi*], essi ora diventano cardini di un discorso finalmente monografico [...]».

<sup>351</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 225.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> Venturi riporta: B. Croce, *Estetica*, 1902; id., *Teoria e storia della storiografia*, 1917; id., *Storia della storiografia italiana nel secolo XIX*, 1921; id., *Saggio sullo Hegel*, 1913; id., *La Critica*, 1925; id., *Per una poetica moderna*, 1923; id., *Filosofia della pratica*, 1915; id., *Frammenti di etica*, 1922. L'unico scritto venturiano esplicitamente riportato in questa sezione del *Gusto* è L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in “L'Esame”, 2 febbraio 1923, pp. 73-88.

parlando. Quindi – scrive Venturi – «come «romantico», anche «classico» deve essere tirato giù dal suo altare retorico, di norma di arte assoluta, per assumere di nuovo il suo significato storico e il suo posto vicino agli altri nomi di grandi civiltà artistiche»<sup>354</sup>.

Definiti i limiti del gusto classico, si può ora comprendere non solo il gusto dei primitivi, ma anche parlare dei diritti del gusto impressionista e del suo sviluppo storico. L'errore di intellettualizzare il fenomeno artistico viene sostituito dalla considerazione della presenza di Dio, inteso come «disposizione di cuore»<sup>355</sup> dell'artista e dunque sentimento morale “religioso”. È l'“umiltà” ad essere *conditio sine qua non* per l'adorazione e quindi per l'arte: per questo non basta il risultato, occorre il processo. In questo modo – scrive il Lionello – «è possibile di racchiudere il gusto e la religiosità dell'artista entro una sola breve parola: umiltà»<sup>356</sup>.

Infine, se con “maturità tecnica” si intende “l'efficace imitazione della natura” cinquecentesca, è naturale considerare i primitivi “immaturi”, ma sarebbe un errore, perché, come è stato sottolineato, se consideriamo giustamente la tecnica come “strumento per fare arte”, allora si nota come la tecnica dei primitivi sia sostanzialmente perfetta per il suo scopo, mentre la tecnica cinquecentesca si sia raffinata su se stessa fino a diventare ostentata abilità, «strumento imperfetto per fare arte»<sup>357</sup>.

Come già affermato, a differenza del “gusto”, per Venturi le opere d'arte non sono paragonabili – valutativamente parlando –, ma tuttavia possono essere confrontate per esaltare le caratteristiche di ciascuna<sup>358</sup>. La seconda parte del *Gusto*

---

<sup>354</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 226.

<sup>355</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>358</sup> Cfr. L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici*, in “L'Arte”, 1927, p. 72. «Ma quando si dice che due opere d'arte non sono paragonabili, si dice rispetto alla loro valutazione, nel senso che un'opera non deve essere considerata come modello per il giudizio di un'altra. Invece il confronto fra due opere ha servito, serve e sempre servirà per far meglio risaltare il carattere di ciascuna». Cfr. L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, p. 1: «[...] L'opera d'arte, quando è tale, è paragonabile soltanto a se stessa».

è dedicata ad una serie di confronti tra opere – peraltro aspramente contestati<sup>359</sup> – al fine di circoscrivere con esempi concreti il gusto della rivelazione. Come prima tappa, Venturi si sofferma sul rapporto dei primitivi con l'arte classica:

Dopo aver seguito le deviazioni e gli errori della critica a traverso i secoli, e aver trovato di quando in quando qualche intuizione felice atta ad illuminare la gelosa intimità del fenomeno artistico, è opportuno che sotto gli occhi del lettore sieno poste alcune opere d'arte. Esse gli saranno di sollievo dopo la faticosa lettura, gli daranno agio di controllare quelli ch'io chiamo i pregiudizi classici naturalistici formalistici e suggeriranno forse l'opportunità di considerare il valore sovrano dell'ispirazione, nei momenti in cui si attua direttamente, per creazione geniale, per emanazione divina<sup>360</sup>.

La necessità di “rappresentare Dio” allontana la bellezza dal rapporto con la realtà. Il realismo – sostiene Venturi – distrugge la visione trascendente, che è il contenuto del processo mistico finora discusso: caratterizzato da ampia libertà, si libera facilmente degli schemi della tradizione iconografica e dai tipi, rivelando la personalità dell'artista. Tuttavia è bene considerare anche i limiti delle “capacità religiose” dell'arte, dato che può venirsi a creare il controproducente equivoco tra pittura mistica e pittura devota. Venturi denuncia anche gli “errori di gusto”, ovvero le contaminazioni – tutt'altro che feconde – che conducono ai cosiddetti “compromessi” (ad esempio quello tra reale e ideale: scegliere nella natura nonostante la pretesa umiltà).

Altra questione riguarda il rapporto tra ritmo e varietà: la varietà è indubbiamente più complessa e dato che il periodo classico premia la complessità, ne deriva l'abbandono del ritmo. Il passaggio da varietà come necessità artistica ad intellettualizzazione della varietà non tarda ad arrivare. Se l'arte è adorazione, allora

---

<sup>359</sup> «[...] Le polemiche venturiane assumono una forma immediatamente percepibile come provocatoria: i confronti duali tra opere di tempi e luoghi diversi, duramente valutate anche dalla storiografia posteriore per il loro carattere storico e arbitrario, chiamavano in causa giudizi sedimentati, e mettevano in discussione gerarchie di valori oramai chiaramente attestate nella storia dell'arte antica e moderna» (L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 126-127). Le motivazioni degli accoppiamenti tra le opere nei confronti sarebbero da ritrovare nella ricezione di Berenson (cfr. *ivi*, p. 127 e sgg.).

<sup>360</sup> L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, pp. 243-244.

la virtù dell'artista non deve risiedere in distraenti tecnicismi o superbi virtuosismi. Il processo mistico vivifica gli schemi iconografici e le astrazioni, così da innervare l'opera di "movente spirituale". È la semplificazione del sentimento (dunque il suo approfondimento) a produrre intensità. Il valore morale si manifesta con varietà nelle diverse qualità visive e – scrive il nostro – «per esprimere un sentimento si può scegliere a volontà [...]: basta che il sentimento ci sia»<sup>361</sup>.

L'arte si sviluppa in quanto arte, non obbedisce alla legge del progresso. Ma il gusto non è l'arte. Venturi riscontra l'assenza di un progresso del gusto dal Trecento al Cinquecento: «[...] il gusto dei primitivi che ha altrettanto valore di quello classico sotto l'aspetto della realizzazione, è superiore sotto l'aspetto dell'ispirazione»<sup>362</sup>.

L'analogia, per quanto riguarda il rapporto tra i primitivi e l'arte dell'Ottocento, viene giustificata così da Lionello:

La coscienza dell'autonomia del gusto dei primitivi, della sua perfezione tecnica, della sua insuperabilità morale, non può limitarsi a interpretare le opere d'arte dei un periodo storico particolare. Poiché il gusto dei primitivi è un aspetto essenziale, e quindi eterno, dell'arte, in maggiore o in minor grado ogni autentica opera d'arte presenta sempre quell'aspetto. E ciascuno può ritrovarne le tracce nella migliori opere artistiche della Grecia, del rinascimento, del periodo così detto barocco<sup>363</sup>.

Il gusto dei primitivi è autonomo rispetto alla ragione, quindi rifiuta di essere studiato per fare arte, avendo in tal maniera, come necessaria conseguenza, la distruzione della purezza e della spontaneità. La ricerca dei primitivi nell'Ottocento portò tanto a compromessi quanto a ingenua partecipazioni del gusto. Infatti – sostiene Venturi – se il disegno classico si *impara*, il disegno primitivo si *sente*, e sarebbe inesatto opporre i primitivi all'accademia, in quanto "anti-accademico" è ben diverso da "fuori dall'accademia".

---

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>362</sup> *Ivi*, p. 291.

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 293.

L'Ottocento fa esperienza di un'ulteriore dinamica, ovvero l'antitesi di gusto e di arte, e tra i protagonisti di questo destino comune il nostro ricorda macchiaioli (Fattori, Lega) e impressionisti (Manet, Renoir) con l'aggiunta di Cézanne. Scrive Venturi:

In un ambiente così nemico all'arte come fu quello del secolo decimonono potevano essere pittori soltanto coloro che mostravano qualche attitudine a [...] opporsi con disperata ostinazione a qualunque possibilità di successo.

Quando si leggono le memorie degli impressionisti francesi o dei macchiaioli fiorentini, un'idea fissa riappare: la paura del successo commerciale. Ciascuno poteva abbrancare la fortuna, salvare la propria famiglia, facilmente, e un demone interiore tratteneva: se avessero fatto ciò che tutti chiedevano, la loro arte sarebbe stata distrutta<sup>364</sup>.

Non solo l'opposizione al secolo e l'antagonismo al pubblico, ma anche la paura del successo commerciale. Ecco il dramma: fortuna e arte son diventate nemiche.

È pur vero – nota Venturi – che impressionisti francesi e macchiaioli italiani dimostrano un'anima primitiva (senza che sia possibile però dimostrare l'influsso diretto dei primitivi). Ne deriva che la loro “anima primitiva” sia sorta dal loro spirito di reazione:

L'ellenismo aveva portato alle estreme conseguenze l'abilità imitativa: ogni contingenza fuggevole, ogni oggetto animato o no, potevano essere riprodotti a perfezione. Seguì un periodo d'ignoranza progressiva delle abilità acquisite, di abbandono di ogni tradizione di mestiere; e, quando all'ignoranza e alla dimenticanza si sovrappose l'entusiasmo religioso, sorse la nuova tradizione di materie preziose cui trasmettere la rivelazione di Dio. L'amore alla luce nella tessera musiva o nel tessuto d'oro sostituì la scienza delle proporzioni e della prospettiva: perciò nacquero i primitivi.

Nell'ottocento le abilità meccaniche erano giunte ben oltre il grado dell'ellenismo e avevano tanto inorgoglito gli artefici che avevano sostituito l'arte totalmente. Allora venne la reazione che assunse vari aspetti secondo i paesi e le personalità, ma che è riconoscibile ovunque: l'odio per il disegno sapiente andò di pari passo con la scoperta della più umile realtà, dal misero cantuccio di bosco alla vita dei contadini; l'indifferenza

---

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 306.

per il soggetto o il racconto si accompagnò con l'entusiasmo per l'elemento naturale che è meno razionalmente riproducibile: la luce. E però nacquero i nuovi primitivi.

Ma v'è una differenza tra i primitivi del medio evo e quelli dell'ottocento, perché i primi si trovarono in un ambiente di religione e di cultura favorevole al loro sviluppo, mentre i secondi si sono trovati nell'ambiente più avverso che mente d'uomo sappia immaginare. È possibile quindi che sieno soffocati, come forse è anche possibile che, per spirito di reazione, sieno rafforzati nell'opera loro<sup>365</sup>.

Con questo si conclude la riflessione in merito al *Gusto*. I primitivi costituiscono l'origine di quel gusto che il Venturi chiama “della rivelazione”, un gusto “perfetto” nella capacità di connettere direttamente l'individuale e l'infinito. La superiorità del gusto dei primitivi sugli altri gusti, soprattutto quello classico, per quanto opinabile, è giustificata in base all'“ispirazione”: Venturi ha individuato un criterio e ha incernierato gli eventi in funzione di quello, scrivendo così la storia del gusto della rivelazione. Possiamo definire “prospettica” la lettura venturiana – che sarebbe eccessivo definire “tendenziosa” o “faziosa” –, eppure non si può fare a meno di riconoscergli la dedizione a favore dell'attualità. Il riconoscimento dell'ispirazione non si limita a spiegare i primitivi, ma anche quelli che Venturi chiama, per analogia, i “primitivi dell'Ottocento”. Il gusto della rivelazione non appartiene solo ad un momento storicamente determinato, ma si manifesta – con proporzione variabile – nel corso delle età artistiche, dimostrando così il suo carattere eterno. *Il gusto dei primitivi* sembra condensare tutta l'insofferenza di Venturi verso la stretta del razionalismo, costituendone la reazione che, nella sua radicalità, non può fare a meno di farci meditare.

---

<sup>365</sup> *Ivi*, pp. 328-329.



## Conclusione

Incentrare la lettura della storia della critica sul “gusto della rivelazione”, criterio interpretativo del volume, sembra rendere fortemente “prospettica” la visione venturiana. Allo stesso tempo, però, potremmo considerare questo libro come la reazione di Venturi al suo tempo<sup>366</sup> e non è un caso che il nostro si muova tra i propri riferimenti con un tono sistematicamente polemico – si veda, ad esempio, come la vicenda critica si concluda simbolicamente col Ruskin, dopo aver trattato in maniera deliberatamente sbrigativa l’arco da Vasari a Winckelmann. Ricorda Giuseppe Fiocco:

Fu ispirato da Venezia [...] anche quel libro riguardante il “Gusto dei primitivi” che apparve nel 1926; ove i diritti dell’ispirazione venivano esaltati quasi misticamente, di fronte al positivismo spicciolo, tipo Ippolito Taine, [...]. Rappresentava un’affermazione e una rivolta insieme, in cui accanto ai suggerimenti del Croce, fermentava il credo di John Ruskin<sup>367</sup>.

Nella seconda parte, con lo slittamento dei confronti di gusto dall’antichità alla scena contemporanea, Venturi sembra auspicare una riattualizzazione del valore artistico-estetico dei primitivi e dell’atteggiamento della tradizione critica del Trecento, in un’operazione per il presente che possa portare al riconoscimento del ruolo della rivelazione in arte. Questa visione gli permise una lettura rinnovata della scena contemporanea che, tra aspre critiche e vivaci sostegni, riuscì a movimentare il palco italiano. Scrive sempre Fiocco:

C’era così, nel suo vecchio dispregio del “Gusto dei primitivi” per certe forme ritenute troppo edonistiche, fossero pure l’Erme di Prassitele o la Deposizione dalla croce del Correggio, le premesse di quella comprensione del moderno che rappresenta il vanto più generoso del Venturi junior e che valse a rimettere in carreggiata anche la critica

---

<sup>366</sup> Venturi scrive in difesa dell’arte contemporanea, reagendo contro l’irrigidimento del neo-neoclassicismo fascista (e non solo). Non posso sviscerare qui il tema, che esulerebbe dall’esercizio di comprensione testuale di questo elaborato, perciò mi limito ad accennarlo.

<sup>367</sup> G. Fiocco, *Lionello Venturi*, in “Arte Veneta”, XV, 1961, p. 262.

italiana, alla quale il Croce per verità non aveva giovato affatto al di là della teoretica<sup>368</sup>.

Il gioco tra esperienze tanto parallele quanto differenti – i primitivi italiani e gli impressionisti –, se da un lato permette l'affermazione dell'utilizzo critico del concetto di "gusto", dall'altro costringe Venturi a formulare interpretazioni con risultati talvolta arbitrari. A questo punto possiamo tentare di comprendere le polarizzazioni venturiane in quanto allineate con la posizione radicale della prima produzione di Lionello.

Come abbiamo avuto modo di constatare – seppur brevemente –, sono moltissime le istanze che incorniciano la vicenda intorno al *Gusto*, tanto culturali quanto politiche. Ciononostante, scrive Laura Iamurri,

nell'esperienza del fuoriuscitismo, seguita notoriamente al rifiuto di prestare il giuramento di fedeltà al regime fascista, Venturi avrebbe maturati modi e metodi lontanissimi dallo strenuo idealismo del *Gusto dei primitivi*, che tuttavia aveva rappresentato, come avrebbe ricordato Argan nel 1972, "senza dubbio uno dei primi segni del deciso impegno della cultura nel dibattito politico"<sup>369</sup>.

Ogni punto di questo percorso meriterebbe una trattazione a sé – oltre ai contributi su cui si è basato questo elaborato –, per essere approfondito dignitosamente con competenze sicuramente maggiori. Spero tuttavia di esser riuscito a restituire un quadro accettabile.

---

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, p. 141.

## BIBLIOGRAFIA

A. D'Orsi, *Lo strano caso del professor Venturi*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. 3-21

A. Venturi, *Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. 23-113

A. Venturi, *Diventare antifascisti: i motivi che portarono Lionello Venturi a rifiutare il giuramento di fedeltà al fascismo del 1931*, in C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in "Rivista di storia dell'Università di Torino", Torino 2021, pp. 53-62

C. Cennini, *Il libro dell'arte*, Lanciano 1913, ora consultabile al link <https://ia803208.us.archive.org/15/items/illibrodelarte00cenn/illibrodelarte00cenn.pdf> (ultima consultazione 26 luglio 2024)

C. Maltese, *Venturi Lionello*, in *Enciclopedia Italiana*, 1949, II appendice, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultima consultazione 12 febbraio 2024)

C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in "Rivista di storia dell'Università di Torino", Torino 2021

*Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino*, Milano 1982

E. Signori, *La svolta del 1931 negli atenei italiani: interpretazioni, prospettive, bilanci*, in C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in "Rivista di storia dell'Università di Torino", Torino 2021, pp. 1-18

F. Varallo, *Introduzione*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. VII-XVIII

F. Varallo, *L'ultimo corso di Lionello Venturi a.a. 1930-31 e la teoria della deformazione*, in C.S. Roero (a cura di), *Regime e dissenso 1931: i professori che rifiutarono il giuramento fascista*, in "Rivista di storia dell'Università di Torino", Torino 2021, pp. 253-266

G. Fiocco, *Lionello Venturi*, in "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 261-262

G. Tomasella, *Venezia fra tradizione e modernità: il contributo della scuola padovana di storia dell'arte*, in "Ateneo Veneto: Rivista di scienze, lettere ed arti: Atti e memorie dell'Ateneo Veneto", Venezia 2013, pp. 541-554

G. Tomasella, *Lionello Venturi e l'arte veneta (1907-1915)*, in "Annali di critica d'arte", Torino 2015, pp. 151-202

G. Vasari, *Vite*, Firenze 1568, ora consultabile al link [https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina.pdf](https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf) (ultima consultazione 2 agosto 2024)

G.A. Borgese, *Critica*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, 1931, vol. 11, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/critica\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/critica_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima consultazione 21 gennaio 2024)

G.C. Argan, *Venturi Lionello*, in *Enciclopedia Italiana*, 1961, vol. 11, II appendice, p. 1103, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi\\_res-0b205483-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi_res-0b205483-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima consultazione 12 febbraio 2024)

G.C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Roma-Bari 1980

G.C. Sciolla, F. Varallo, *L'"archivio storico dell'arte" e le origini della "Kunstwissenschaft" in Italia*, Alessandria 1999

J. Ruskin, *Lectures on art*, Londra 1890, ora consultabile al link <https://archive.org/details/lecturesonart01ruskgoog/page/n216/mode/2up?view=theater> (ultima consultazione 17 luglio 2024)

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, Londra 1864-1866, ora consultabile al link <https://archive.org/details/historyofpaint02crow/page/274/mode/2up?view=theater> (ultima consultazione 15 settembre 2024)

L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario Di Arte: Termini, Movimenti E Stili Dall'antichità Ad Oggi*, Torino 2003, s.v. Gusto, pp. 334-336

L. Iamurri, *Un libro d'azione? 'Il gusto dei primitivi' e i suoi lettori*, in F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di L. V. (1914-1932)*, Torino 2016, pp. 115-142

L. Venturi, *Medievalismo artistico al principio dell'età moderna*, in "Rivista d'Italia", gennaio 1905, pp. 107-116

L. Venturi, *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in "L'Arte", 1917, pp. 305-326

L. Venturi, *Introduzione all'arte di Giotto*, in "L'Arte", 1919, p. 49-56

L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919

L. Venturi, *L'arte del passato e la critica d'oggi*, in "Illustrazione del Popolo", supplemento di "Gazzetta del Popolo", 18 settembre 1921, pp. 8-9

L. Venturi, *Histoire de l'art et Histoire de la critique*, comunicazione al Congrès de l'histoire de l'art (Parigi 26 settembre - 5 ottobre 1921) pubblicato in "Actes du Congrès de l'histoire de l'art", vol.I, 1923, pp. 167-170

L. Venturi, *Gli schemi del Wölfflin*, in "L'Esame", 15 aprile 1922, pp. 3-10

L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, I: Leon-Battista Alberti*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l’art et de la curiosité”, giugno 1922, pp. 321-331, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149134g/f360.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024)

L. Venturi, *La critica moderna e la realtà*, in “Gazzetta del Popolo”, 1 agosto 1922, p. 4

L. Venturi, *Ragione e Dio nell'estetica di Leon Battista Alberti*, in “L'Esame”, settembre-ottobre 1922, pp. 325-329

L. Venturi, *Contro la moda nell'estimazione delle opere d'arte*, in “L'Italia e l'arte straniera”, 1922, pp. 445-448

L. Venturi, *La critica d'arte e Francesco Petrarca*, in “L'Arte”, 1922, pp. 238-244

L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, II: Léonard et Michel-Ange*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l’art et de la curiosité”, luglio - agosto 1923, pp. 43-52, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143064d/f52.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024)

L. Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, in “L'Esame”, 2 febbraio 1923, pp. 73-88

L. Venturi, *Lorenzo Ghiberti (Certezza di notizie e discordia di giudizi. Goticismo e classicismo. Il rilievo pittorico. La superiorità della prima sulla seconda porta e l'arte del Ghiberti)*, in “L'Arte”, 1923, pp. 233-252

L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance: III: Pierre Arétin, Paul Pino ; Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI siècle*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l’art et de la curiosité”, gennaio 1924, pp. 39-48, ora consultabile al link

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111325w/f52.item#> (ultima consultazione 21 gennaio 2024)

L. Venturi, *Il valore attuale dei primitivi*, in “L'Araldo del I Istituto d'arte e di Alta Cultura”, febbraio 1924, pp. 1-2

L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, IV: Vasari*, in “Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité”, maggio 1924, pp. 301-312, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111325w/f330.item> (ultima consultazione 21 gennaio 2024)

L. Venturi, *Del purismo nelle arti*, in “La Cultura”, 15 luglio 1924, pp. 394-396

L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux*, Parigi 1924 (datato dicembre 1922), pp. 323-338, ora consultabile al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57102405/f357.item.texteImage> (ultima consultazione 20 dicembre 2023)

L. Venturi, *La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, in “L'Arte”, 1925, pp. 233-244

L. Venturi, *Ruskin*, conferenza tenuta dall'Associazione della stampa subalpina il 13 marzo 1926, in “La Parola”, pp. 199-206

L. Venturi, *La XV Biennale di Venezia. Il gusto italiano*, in “Il Secolo”, 24 aprile 1926, p. 3

L. Venturi, *Gusto artistico anglosassone*, in “Il Secolo”, 14 agosto 1926, p. 3

L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926

L. Venturi, *La collezione Gualino*, Roma-Torino 1926, pp. nn.

L. Venturi, *Il gusto e l'arte. I primitivi e i classici. (Un uso trisecolare della parola gusto - Per la metodologia della storia dell'arte - Intermezzo polemico - Schemi di qualificazione e di valutazione - Aspetti vari del gusto - Il giudizio storico sui primitivi)*, in "L'Arte", 1927, pp. 64-79

L. Venturi, *Il concetto di "gusto"*, in "La Fiera Letteraria", 2 dicembre 1928 (datato 23 novembre), pp. nn.

L. Venturi, *Critica d'arte*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, 1931, vol. 11, pp. 981-984, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/critica\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/critica_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (ultima consultazione 21 gennaio 2024)

L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, in "L'Arte", 1934, pp. 258-264

M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano 1994

M. Cavenago, *Venturi Adolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020, vol. 98, pp. 630-634, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultima consultazione 17 luglio 2024)

M. Cavenago, *Venturi Lionello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020, vol. 98, pp. 642-646, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lionello-venturi_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultima consultazione 4 gennaio 2024)

M. Nezzo, «*Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione*»: *John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, pp. 170-206

M. Nezzo, *Cavalcaselle e la scultura, al crocevia fra soggetto e storia*, in V. Terraroli (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019: una visione europea della storia dell'arte*, Treviso 2020, pp. 210-223

P. D'Angelo, *La presenza di Ruskin nell'estetica italiana*, in D. Lamberini (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 2006, pp. 109-118

P. Soddu, F. Varallo (a cura di), *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, Roma 2023

R. D'Anna, *Gnoli Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2001, vol. 57, pp. 454-458, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-gnoli\\_res-2694bc22-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-gnoli_res-2694bc22-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/) (ultima consultazione 12 febbraio 2024)

R. Gualino, *Con Lionello Venturi*, in *Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino: ricordi e testimonianze*, Milano 1982, pp. nn.

S. Valeri (a cura di), *Bibliografia di Lionello Venturi*, supplemento di "Storia dell'arte", 2008, n. 121

T. Montanari, *L'eredità di Longhi e l'altra scuola di Lionello Venturi*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero - Storia e politica*, in *Enciclopedia Italiana*, 2013, VIII appendice, p. 655, ora consultabile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi\\_%28altro%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-eredita-di-longhi-e-l-altra-scuola-di-lionello-venturi_%28altro%29/) (ultima consultazione 4 gennaio 2024)