

PAOLO D'ANCONA,
UN'EDIZIONE DELLA «VITA» DEL CELLINI
E LA DIVULGAZIONE *

ABSTRACT – Paolo D'Ancona (1878-1964) was among the first University Professors of Art History in Italy. He taught at the Università degli Studi in Milan from 1908 to 1954 (with an interruption from 1938 to 1945 due to the fact that he was Jewish) and while there he formed a large number of pupils. Today his activity as a teacher and divulgator has to be regarded as more important than his scholarly one: starting in the mid-1920s D'Ancona, who until then had focused mainly on the History of Illumination, devoted himself especially to the divulgation of Art History, constantly updated and expounded in a very clear manner in schoolbooks and printed works that were meant to have a large circulation. This article is centered mostly around a brief foreword to Benvenuto Cellini's *Vita* (Milano, Cogliati, 1925), in which D'Ancona drifts away from Adolfo Venturi's and Iginio Benvenuto Supino's well-established critical patterns in order to define the artist's Mannerism in very modern terms, also by accurately appraising his sculptures, that he came to fully appreciate for their formal and intentionally refined elegance. The echo of this short, yet very appropriate Art History lesson cannot be found in contemporary art literature, but only in the pages by the philologists and scholars that from that moment on wrote a foreword to Cellini's *Vita*: Enrico Carrara, Bruno Maier, Ettore Bonora, Carlo Cordié. D'Ancona owes the surprisingly modern interpretation of these works of art to honest pedagogical practice, rather than to rigorous disciplinary orientation: he was strongly influenced by the personality of his father, Alessandro D'Ancona (1835-1914), an Italian Literature professor at the Normale di Pisa for almost half a century, and followed his model by taking cues from the method of the faded historical school and by updating it thanks to the warm bond he had struck up with Lionello Venturi as well as with other scholars of his time.

*) A Elisa Benaim Sarfatti, con stima e riconoscenza; grazie a Leonardo Andreoli, Silvia Bignami, Sandra Di Majo, Gianfranco Fiaccadori, Francesca Pizzi, Elena Rame, Luana Redaelli, Sara Rizzo, Paolo Rusconi, Luca Tosi.

Se una biblioteca delinea in controtuce la fisionomia di uno studioso, devo ammettere che proprio l'aver studiato per anni tra i libri e le riviste donati da Paolo D'Ancona (1878-1964) alla Statale di Milano nel 1954¹, ha acceso l'interesse nei confronti di questo poco noto pioniere della docenza della Storia dell'arte dell'università italiana. Paolo D'Ancona², nato a Pisa da Alessandro, lo storico della letteratura e del teatro italiani, derivò dal *milieu* culturale paterno sia stimoli sia condizionamenti destinati ad accompagnarlo per tutta la vita³. Dopo aver intrapreso a Pisa un percorso universitario inizialmente segnato da indecisioni e perplessità⁴,

¹) L'inventario dei libri è stato rintracciato da Francesca Pizzi in ASUM, *Economato* 6, reg. 17(3), Registro inventario dei beni mobili infruttiferi Istituto di Storia dell'arte, categoria 3°, libri; una parte della biblioteca del professore fu però destinata all'Università di Tel Aviv, una parte fu danneggiata nei bombardamenti dell'agosto 1943 e una parte, quella non storico artistica, è rimasta di proprietà della famiglia.

²) Per Paolo D'Ancona: Pizzi 2010; *Bibliografia* 1963; Arslan 1964; Siligato 1986; Castelfranchi 2001; Sacchi 2007.

³) È opportuno riportare qui il giudizio recentemente espresso da Piero Floriani sul metodo di studio di Alessandro D'Ancona, utile per comprendere anche l'approccio di Paolo alla propria disciplina: «[Alessandro D'Ancona] legato attraverso l'aristocrazia liberale toscana ai circoli culturali più aperti all'Europa, si formò una rete di rapporti che gli garantirono un'informazione sufficiente sulle novità della ricerca internazionale. Ciò non toglie che i suoi strumenti e metodi nella ricerca restassero affidati alle doti del buon senso (riconosciutogli anche dagli avversari), dello scrupolo nel vaglio dei dati, e della prudenza, piuttosto che al rigore disciplinare e all'acutezza ermeneutica» (Floriani 2010, p. 112).

⁴) Molte notizie, forse fin troppo private, si desumono dal carteggio Alessandro - Paolo D'Ancona che la famiglia ha giustamente donato alla Biblioteca della Normale di Pisa. Paolo D'Ancona non sapeva decidersi tra lo studio della Letteratura italiana, da intraprendere sulle orme del padre, e quello della neo-nata Storia dell'arte; eloquente in proposito lo stralcio di una lettera scrittagli dal padre nell'estate del 1899 da Villa Cordelia di Pallanza: «Mamma mi scrive che hai parlato con lei, e che ti mostri deciso di darti agli studj di letteratura italiana. Non trovo nulla da ridire. Intelligenza non ti manca per riuscire: mi pare soltanto che ti faccia difetto la persistenza nei propositi e l'insistenza nel lavoro. A me non dispiaceva che tu ti dessi allo studio della storia dell'arte, e ciò in vista del tuo avvenire. Tra qualche anno questa della storia dell'arte sarà la via più aperta e non mi pare che sarà affollata di concorrenti. Di più, la tua residenza sia per gli studj sia per gli uffici sarebbe stata in grandi città, mentre dandoti agli studj letterari, se vuoi esercitarli e metterli a profitto, dovrai fare una lunga e faticosa carriera. È bene che tu lo sappia, e non te ne dimentichi le difficoltà molteplici e noiose. Ora, con tutto ciò, fa tutto quello che meglio ti attrae, purché sia una vocazione vera, una deliberazione conscia, una proiezione preferita e amata sopra ogni altra. Non si riesce a nulla in questo mondo, se non si ama follemente quello che si fa [*sic*]; soltanto coll'amore si superano le difficoltà e si provano delle vere gioie di soddisfazione intima [...]. Finché io sarò vivo, ti aiuterò in ogni modo possibile, qualunque sia la decisione che prenderai; [...] ti darò i mezzi per recarti all'estero per perfezionarti. Quando non ci sarò più, avrai il mio esempio e i miei libri ...». D'Ancona padre si dimostra insomma preoccupato, in quanto «in te scorgo, se non mi sbaglio, qualche fiacchezza così al fisico come al morale» (BSNSPi, Carteggio Alessandro D'Ancona - Paolo D'Ancona). Il pisano Iginio Benvenuto Supino, sul quale si tornerà a breve, si era dedicato alla storia dell'arte proprio assecondando gli stimoli di Alessandro D'Ancona, che fu fondamentale anche per indirizzare la formazione di Pietro D'Achiardi

nel 1901 si laureò in Storia dell'arte a Roma con Adolfo Venturi⁵ e poi si iscrisse alla Scuola di Perfezionamento. Per qualche anno fece la spola tra Roma, sede della Scuola («la Roma che io vidi e vissi, sebbene da un angolo appartato, fu la Roma di Gabriele D'Annunzio, la Roma illuminata da una incomparabile luce di poesia»⁶), e Firenze, intervallando i soggiorni nelle due città con i viaggi di studio necessari per completare la sua formazione di storico dell'arte. Nel 1904, a ventisei anni, cogliendo di sorpresa amici e parenti che lo immaginavano per lungo tempo votato al solo studio, sposò Mary Cardoso, di origini tunisine, che da qualche tempo aveva stretto una garbata amicizia con la futura suocera, Adele Nissim D'Ancona⁷; il matrimonio, festeggiato dai *nuptialia* degli allievi e degli amici del padre (tra gli altri di Fortunato Pintor, Iginio Benvenuto Supino, Pio Rajna, Vittorio Cian), fu celebrato nella vivace Firenze del primo Novecento, dove parte della famiglia D'Ancona risiedeva circondata da grande prestigio culturale e sociale e dove Paolo frequentava ambienti che avrebbero segnato per sempre la sua personalità di studioso. Oltre a incrociare assiduamente i circoli dei bibliofili raccolti intorno a Leo S. Olschki o a Tammaro De Marinis, si era legato agli etnografi come Lamberto Loria e aveva frequentato tanto l'Archivio di Stato o la Biblioteca Laurenziana di Guido Biagi e il Gabinetto Vieusseux quanto scienziati (all'università), pittori (come Oscar Ghiglia) e collezionisti del calibro di Gustavo Sforzi, oltre a moltissimi altri: è impossibile qui dare conto della congiuntura, che meriterebbe una ricostruzione a parte. Conseguita la libera docenza, nel 1908 D'Ancona approdò a Milano per insegnarvi la Storia dell'arte all'Accademia Scientifico Letteraria allora diretta dal filologo romano Francesco Novati, già allievo di Alessan-

(Pisa, 1879 - Roma, 1940), pittore e storico dell'arte, sempre grato per essere stato ammesso a frequentare la biblioteca pisana del professore e vero e proprio compagno di studi di Paolo D'Ancona (D'Achiardi 1914).

⁵) Alessandro D'Ancona ad Adolfo Venturi: Pisa, 21 novembre 1900 «Caro Venturi, eccovi Paolo, ed è inutile dire che ve lo raccomando, perché so che già gli avete dimostrata somma benevolenza. E sono persuaso che egli saprà meritarsene la continuazione. Paolo ha già fatto studj preparatorj per la tesi della quale gli avete suggerito il titolo, e spero che sotto la vostra guida, egli la condurrà bene a compimento. Ma se egli mostra molto fervore allo studio, non mi sembra abbia sufficiente fiducia nelle sue forze, e dà dovere infondergliela, senza che la sicurezza abbia mai a trasformarsi in baldanza. Ma egli qualche volta si sgomenta del molto che bisogna apprendere per dire di sapere qualche cosa» (BSNSPi, Carteggio Venturi; parzialmente pubblicata in: Moretti 2008, p. 85).

⁶) Paolo D'Ancona, *Ricordi di famiglia*, 1939, dattiloscritto conservato a Firenze presso la nipote, Elisa Benaim Sarfatti, fol. 66. A Roma D'Ancona condivise le proprie esperienze con Pietro D'Achiardi.

⁷) Il matrimonio (28 giugno 1904) presumibilmente contribuì ad affrancare Paolo dalla tutela amorevole ma pervasiva di suo padre, fiaccato dalla vecchiaia e soprattutto dall'inattesa morte della figlia Matilde, amatissima, avvenuta in quello stesso 1904.

dro D'Ancona e rimasto molto vicino al proprio maestro⁸; con la tragica parentesi della Seconda guerra mondiale, che era stata preceduta dall'esautoramento dalla docenza per l'entrata in vigore delle leggi razziali, D'Ancona (che era ebreo) rimase in cattedra nel capoluogo lombardo fino alla pensione, nel 1954.

1. *I primi libri di Paolo D'Ancona*

Il libro più ponderoso di Paolo D'Ancona uscì nel 1914: era *La Miniatura fiorentina*, pubblicata da Leo S. Olschki in un momento sbagliato, alle soglie della Prima Guerra mondiale; nonostante l'investimento enorme dell'editore e dell'autore, i due volumi in cui l'opera si sostanzialmente faticarono a circolare sia a causa del grande formato sia, soprattutto, per la chiusura delle frontiere verificatasi con il progredire del conflitto⁹. L'immane lavoro, fondato su una campagna di studio condotta nelle principali biblioteche europee tradottasi in oltre mille-settecento schede, si presentava, nella forma e nel metodo, come un tipico prodotto della scuola storica; strumento ambiguo, destinato tanto ai bibliofili antiquari e ai collezionisti¹⁰ quanto agli storici dell'ar-

⁸) Per i rapporti tra Paolo D'Ancona e Francesco Novati (1859-1915): Andreoli 2006/2007, che ha spogliato l'epistolario intercorso tra i due oggi conservato nel Fondo Novati della Biblioteca Braidense.

⁹) La storia materiale della *Miniatura fiorentina* (due volumi in-folio corredati da un apparato illustrativo impressionante e da indici minuziosi) si segue bene grazie alle carte conservate nell'Archivio Storico Olschki di Firenze (ringrazio – *in memoriam* – Leonardo Olschki e i suoi collaboratori, come Giorgia Corbo, per la cortesissima accoglienza). È impossibile in questa sede dare conto del carteggio che riguarda l'impresa, tuttavia merita ricordare almeno il prospetto illustrante il piano dell'opera, preparato come offerta per raggranellare sottoscrittori tra privati e grandi biblioteche; il primo nome registrato (una postilla rimarca che l'elenco segue l'ordine di arrivo delle sottoscrizioni) è quello della Regina Madre - Roma; seguono: «Prof. Warburg - Hamburg; Comm. Bernardo Berenson - Settignano; John Murray - Firenze; R. Galleria degli Uffizi - Firenze; Baronessa James de Rothschild - Parigi; [...]»; Henry Walters - Baltimore; [...]»; Morgan's Library - New York» e molti altri, compreso naturalmente Ulrico Hoepli - Milano (AO, Serie Documenti 323). Appunti, materiali e schede riguardanti la redazione danconiana del volume si trovano in AMLG, busta 40. Il 1914 fu anche l'anno in cui morì Alessandro D'Ancona.

¹⁰) L'approccio alla storia della miniatura si deve rapportare con la diffusione di tale ambito di studi, promosso anche dal Venturi, avviato sulla scia di Wickhoff e di altri (Castelnuovo 1987, p. XLIX e, in subordine: Iacobini 2008), con gli interessi bibliografico-catalogatori della scuola storica e con il mondo dei librai antiquari (ed editori) come Leo S. Olschki, che il D'Ancona frequentò assiduamente nel primo decennio del Novecento, come conferma la sua collaborazione con «la Bibliofilia». Soltanto quando la lunga permanenza lombarda portò a un allentamento dei legami con Olschki (col quale D'Ancona rimase comunque in corrispondenza), si allacciarono più stretti rapporti con gli Hoepli di

te¹¹, conobbe tra l'altro subito l'impetoso confronto con il capolavoro di Pietro Toesca (quasi coetaneo di Paolo D'Ancona: era nato nel 1877), *La pittura e la miniatura nella Lombardia* (Milano, Hoepli, 1912)¹², un libro che aveva rifondato anche dal punto di vista metodologico, non solo storico, gli studi italiani sull'arte medievale e sulla storia della miniatura.

Quasi dieci anni dopo, nel 1923, D'Ancona pubblicò per le Edizioni della «Voce» di Firenze *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane nel Medioevo: miti, allegorie, leggende*, un saggio non solo iconografico, in parte ricavato dai materiali raccolti per una tesi di laurea mai redatta: si trattò di una ricerca per molti versi anacronistica (nelle intenzioni, avrebbe voluto essere una tardiva risposta all'*Art religieux du XIII^e siècle en France* di Émile Mâle, 1898), corredata da una bibliografia ferma alle soglie del Novecento, accolta con un evidente imbarazzo dai recensori e la cui genesi non è, al momento, del tutto chiara¹³.

Poco più tardi, nel 1925, il terzo libro del D'Ancona, *La Miniature italienne. Du X^e au XVI^e siècle*, edito da Van Oest (Paris - Bruxelles,

Milano, saltando però una generazione; Paolo legò infatti con i nipoti del vecchio Ulrico, Carlo Hoepli e Eraldo Aeschliemann, oltre che con l'efficiente direttore del settore antiquario della Libreria, Mario Alemanni, mentre non risultano relazioni con il fondatore della dinastia.

¹¹) Paolo D'Ancona a Leo S. Olschki, Milano, 12 gennaio 1915: «Mi ha fatto piacere quanto mi scrive del signor Berenson: segno che non ci siamo male apposti nell'ideare il nuovo lavoro. Ella però non mi dice come il Berenson abbia giudicato la Miniatura Fiorentina, onde *in me è nato il timore ch'egli non abbia in tutta approvato il metodo tenuto*. In altra sua voglia, La prego, pormi sopra qualche cosa, e dirmi il vero, anche se non fosse quale lo desidero» (AO, Serie carteggi n. 1662). Il corsivo è mio.

¹²) Toesca (1877-1962), laureato a Torino con Arturo Graf e Rodolfo Renier, aveva insegnato nel 1906-1907 Storia dell'arte all'Accademia Scientifico Letteraria di Milano, che aveva poi lasciato per spostarsi, con il medesimo incarico, all'università di Torino: Castelnovo 1987; Aldi 1993; Romano 1998; Callegari - Gabrielli 2009.

¹³) W.G.C. 1924; G.I.d.R. 1924. Il soggetto iconografico trattato nel libro apre però il capitolo che riguarda i rapporti di D'Ancona con Aby Warburg. Un primo riscontro della questione deriva dalla lettura dell'elenco dei libri donati dal D'Ancona nel 1954, in cui al n. 473 si legge: «Bibliothek Warburg. Vorträge 1921/1922; 1922/1923 1° Teil, 2° Teil; 1923/1924; 1924/1925» (ASUM, Economato 6, reg. 17(3), inventario dei beni mobili infruttiferi Istituto di Storia dell'arte, categoria 3°, libri). Ora queste raccolte, scomparse negli originali già generosamente elargiti da D'Ancona al suo Istituto, si trovano nelle Biblioteche della Statale di Milano solo nelle riproduzioni anastatiche acquistate dal Dipartimento di Filosofia, ma la registrazione, che almeno salva la memoria dell'aggiornamento dell'antico Gabinetto di Storia dell'arte, trova ulteriore conferma nelle consistenti tracce della corrispondenza intercorsa tra D'Ancona e Aby Warburg citata da Agostinelli 2009, pp. 34-35 e 40 (sebbene in modo impreciso e un po' generico) e nella presentazione dei «Vorträge» affidata dal D'Ancona alla sua scolaria Irene Cattaneo (Cattaneo 1928). Anche questo argomento meriterebbe una trattazione a parte, che esula dalla traccia qui percorsa, dato che è possibile che i primi rapporti tra i due studiosi si siano avviati al tempo del soggiorno fiorentino di Warburg, concluso nel 1904.

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire)¹⁴ si distaccò dalle esperienze precedenti: su precisa richiesta dell'editore, che nella collana dalla pregiata veste editoriale aveva già pubblicato opere analoghe¹⁵, l'esposizione assunse un taglio didascalico-compendiario che si rivelò finalmente appagante e che divenne da quel momento la cifra precipua della successiva, corposa, produzione del professore pisano, sempre meno incline a pubblicare ricerche di prima mano¹⁶ e attento invece alla divulgazione, cui era approdato pure in virtù della gratificante esperienza didattica maturata in seno all'Accademia Scientifico Letteraria divenuta, dal 1924, l'Università Statale di Milano. La *Miniature italienne* inaugurò insomma una serie di libri che diedero immediata fama al maturo D'Ancona; al proposito, vale la pena di anticipare che quando, nel 1937, Carlo Carrà inaugurerà sulle colonne dell'«Ambrosiano» i profili dei suoi *Scrittori d'arte*, dedicherà proprio a Paolo D'Ancona il primo articolo per rimarcare innanzi tutto i meriti didattico-divulgativi dello studioso:

Dirò subito che i libri di Paolo D'Ancona non sono libri soltanto per gli specialisti. Per essere persuasi di ciò basta dare uno sguardo ai problemi via via toccati da questo scrittore.

[...] Paolo D'Ancona è giunto ad uno stile chiaro e trasparente, che conserva il tono della naturalezza che si risolve in un sentire che ha per noi capitale importanza, *abituati come siamo alle sciatterie prosaiche dei cosiddetti storici dell'arte*. Paolo D'Ancona inoltre non manifesta mai sdegno per le opinioni non ancora codificate, ma cerca per contro di rispondere alle domande che intorno ad esse si devono fare gli uomini colti.

Nei libri di Paolo D'Ancona il lettore troverà dunque quello che veramente serve per orientarsi meglio sui problemi dell'arte figurativa e fissare nella mente il posto che spetta a questo o a quell'artista.¹⁷

¹⁴) Il testo è stato tradotto e commentato da Rizzo 2006/2007.

¹⁵) Erano già usciti Durrieu 1921, Martin 1923; successivamente nella collana apparirà Ebersolt 1926, seguito da due volumi di Eric G. Millar (1926 e 1928) sulla miniatura inglese e da Blum - Lauer 1930. I libri della collana, in un mondo in cui gli editori d'arte si contavano quasi sulle dita delle mani, erano ricercati: nel 1928 Toesca scrisse a Berenson ai Tatti dicendosi ansioso di leggere *La Miniature byzantine* di Jean Ebersolt, che ancora non possedeva: Bernabò 2003, p. 121 e nt. 6.

¹⁶) Proprio negli anni Venti Paolo D'Ancona raccolse un notevole *corpus* di fotografie di sculture lignee per lo più (ma non solo) medievali per intraprendere uno studio in materia; le fotografie sono talvolta corredate dalle lettere di richiesta e di accompagnamento delle stesse. Non ho rinvenuto informazioni sulla genesi o sulla destinazione di questo lavoro, ma il materiale (APDA, buste 1-6) meriterà, prima o poi, un vaglio attento.

¹⁷) Carrà 1937 (il corsivo è mio). Nella recensione a *Les Primitifs Italiens du XI^e au XIII^e siècle* di Paolo D'Ancona, anche Morassi sottolineò la comunicativa concisione del D'Ancona: «In the even, precise and careful style peculiar to him, Paolo D'Ancona [...], has given us here a wide and yet detailed view of three centuries of Italian painting [...].» (Morassi 1937).

In questi primi anni Venti, D'Ancona non solo insegnava stabilmente a Milano, ma era pure impegnato a progettare mostre: è segnalato tra i più attivi promotori delle iniziative del Circolo d'Arte e di Alta Cultura (1921-1925) accanto a Raffaello Giolli¹⁸. Le mostre organizzate dal circolo in anni in cui la Pinacoteca di Brera era chiusa per il riordino post-bellico (riaprì nel 1925) presentavano opere di primitivi, di antichi maestri e di pittori dell'Ottocento per lo più di proprietà di collezionisti milanesi, ma inclusero esposizioni di arti applicate, di tessili e di arti orientali¹⁹ che divennero veri e propri campi di formazione per studiosi del calibro di Fernanda Wittgens²⁰, allieva di D'Ancona all'università, o di Lamberto Vitali, che – argomenterà D'Ancona – «per quanto non abbia frequentato la mia scuola, è un po' un mio creato», e che ancora in quel periodo era uso recarsi a casa del professore pisano «per il consueto studio serale in collaborazione»²¹. Su invito di D'Ancona e degli altri

¹⁸) Prevosti 2008: l'articolo contiene solo una parte della tesi di Specializzazione della studiosa (Prevosti 2006/2007). Raffaello Giolli (1889-1945), piemontese, storico dell'arte e dell'architettura, collaborò con numerose riviste e fu in stretti rapporti con Edoardo Persico. Antifascista e poi partigiano, fu ucciso a Mauthausen (I. Barzaghi, *Raffaello Giolli e il suo tempo*, <http://www.italia-liberazione.it/novecento/Giolli.htm>). Il coinvolgimento di D'Ancona nelle vicende del Circolo è testimoniata anche da una breve lettera (su carta intestata del Ministero dell'Istruzione), conservata nell'archivio di Elisa Benaim Sarfatti di Firenze indirizzata al «Ch.mo Prof. Paolo D'Ancona, R. Accademia Scientifico-Letteraria, Milano», con la quale il 23 aprile 1923 Giovanni Gentile, allora ministro dell'Istruzione, promise al figlio del suo maestro della Normale di Pisa di venire «a Milano pel 21 maggio. Se ci sarà tempo, certamente profitterò del tuo gentile invito di visitare l'esposizione al Circolo d'arte e d'alta Cultura». La mostra in corso era quella degli Antichi pittori lombardi, come si ricava da Prevosti 2008, p. 22 ss.

¹⁹) Per esempio la mostra di arte cinese e giapponese del gennaio 1922 fu curata proprio da Paolo D'Ancona che, con l'aiuto di due non identificati missionari, ne stilò anche un catalogo, per ora non rintracciato (Prevosti 2006/2007, p. 7). Non so ricostruire lo spessore delle competenze maturate in materia dal professore pisano, che tuttavia ebbe modo di frequentare a lungo un famoso sinologo-orientalista, Carlo Puini (1839-1924), sposato con sua cugina, Giulia D'Ancona, la figlia del pittore macchiaiolo Vito, uno dei fratelli di Alessandro. Nei suoi *Ricordi di famiglia* (1939) D'Ancona ricorda con rimpianto la casa del Puini, piena di «bronzi, pitture orientali, cinesi, giapponesi, tibetane»; per il necrologio di Carlo Puini merita riandare a: Ogetti 1924.

²⁰) Fernanda Wittgens (1903-1957), laureatasi con D'Ancona nel 1926, recensì per «l'Ambrosiano» diverse esposizioni del Circolo (Prevosti 2008, p. 13). Fino alla morte, la Wittgens – che era diventata molto amica della primogenita di D'Ancona, Elena, poi trasferitasi in Inghilterra – mantenne stretti legami con il suo professore; per un profilo della Wittgens, poi divenuta la direttrice della Brera post-bellica, cfr.: Arrigoni 2007; per i rapporti con D'Ancona: Pizzi 2010, pp. 254, 275-283 con ulteriori rinvii bibliografici.

²¹) Cito da: Paolo D'Ancona, *Ricordi di famiglia* (1939), pp. 80-81, e da una lettera di Paolo D'Ancona a sua figlia Elena D'Ancona Benaim, s.d. ma circa 1926-1927, tutti conservati a Firenze presso la famiglia. In APDA (busta 4) si trova un fascicolo intitolato *L'arte delle antiche civiltà orientali* che contiene bibliografie e probabilmente il primo veloce progetto di una collana di libri da intitolarsi così. Su un foglio di appunti si legge l'intestazione «libri vari da me posseduti»: testi più o meno editi dal 1920 al 1928 che

curatori, al Circolo si tennero anche importanti cicli di conferenze, come le quattro di Lionello Venturi che nel 1924 illustrò al pubblico milanese le teorie che avrebbe da lì a poco riversato nel *Gusto dei primitivi*²². D'Ancona e Lionello si conoscevano bene, da molti anni²³.

Licenziata *La Miniature italiane* e mantenuti stretti contatti con il suo editore²⁴, dalla metà degli anni Venti il maturo professore toscano si impegnò anche sui testi scolastici: la tradizione manualistica era ben radicata in casa sua, in quanto ad Alessandro D'Ancona (con Orazio Bacci) si doveva un *Manuale della Letteratura italiana* (Firenze, 1892-1894, I-IV, rifatto interamente nel 1904) sul quale avevano studiato generazioni intere. Come è noto, con la riforma Gentile l'editoria scolastica si mosse in ogni direzione: prima di affrontare la redazione di un vero e proprio manuale di Storia dell'arte (uscito da Bemporad dal 1930, firmato con le allieve Fernanda Wittgens e Irene Cattaneo²⁵, e in secon-

comprendono *L'Art Buddhique* (Focillon 1921), ancora conservato nella biblioteca del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo della Statale di Milano, forse utilizzato come traccia aggiornata per costruire la mostra del Circolo d'Arte e di Alta Coltura. Sul foglio compare una seconda lista di «libri posseduti da L. Vitali», tutti in tedesco, sulle civiltà egiziane, persiane o indiane, che documentano gli interessi dello studioso, ben rispecchiati anche da alcuni pezzi della collezione Vitali ora a Brera. In apertura di Vitali 1934, si legge che il libro «è dedicato a Paolo D'Ancona, maestro e fratello amico»; segue, poco oltre, una seconda dedica a Giovanni Scheiwiller, «amico delle arti e mio vecchio compagno di lavoro».

²²) Prevosti 2006/2007, p. 29.

²³) Sacchi 2007, p. 204 nt. 9.

²⁴) Nelle superstiti carte dell'APDA si trovano lacunose tracce del carteggio con Van Oest; in particolare, da una lettera datata da Rouen il 9 aprile 1926, si apprende che D'Ancona avrebbe dovuto subito mettersi al lavoro su un volume intitolato questa volta *La Gravure italiana au XVII^e et XVIII^e siècle*, per il quale al più presto avrebbe ricevuto un contratto (APDA, busta 4). D'Ancona non approntò mai il testo, che uscì nel 1930, limitato al solo XVIII secolo, con la firma del critico e artista Augusto Calabi. È possibile che inizialmente D'Ancona volesse tuttavia affidare la commissione a Lamberto Vitali, che da tempo si occupava di incisione (ma contemporanea). Negli anni Trenta D'Ancona recensì diversi testi riguardanti le incisioni per la rivista «Casabella»: questi titoli, che non compaiono nella bibliografia di D'Ancona redatta nel 1963, mi sono stati segnalati da Silvia Bignami. Nel 1935 D'Ancona pubblicò con Van Oest *Les Primitifs Italiens du XI^e au XIII^e siècle*, un testo che suggellò l'ormai arretrata questione bizantina ponendosi sulle posizioni di Pietro Toesca, cui il professore pisano guardò sempre con favore, rispetto e amicizia; l'evidente adesione alla linea Toesca del D'Ancona sarà stigmatizzata subito da Morassi 1937.

²⁵) La questione della ricezione dell'opera di Paolo D'Ancona si pone anche di fronte ai manuali (D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1930, 1932a, 1932b), non solo ristampati fino alla metà degli anni Sessanta almeno, ma pure apprezzati e recensiti da un attento Carrà (1932): «Date, notizie, documenti, memorie sono inquadrati in una revisione critica chiara e spedita, che comprende i più significativi artisti dalla fine del seicento alla fine dell'ottocento e più in qui, ed è questo uno dei maggiori meriti del libro, il quale, pur nello stile della narrazione, non batte mai in stridenze e in falsi adornamenti. Anche dal punto di vista strettamente teoretico, i nostri autori, sorvegliatissimi, non sono mai vaghi

da edizione con la prima e con Maria Luisa Gengaro), nel 1927 Paolo D'Ancona approntò, con la collaborazione della Wittgens, l'*Antologia della moderna Critica d'Arte. Letture complementari per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei* (edito da Cogliati del dott. Guido Martinielli), una raccolta di brani di critica e di estetica dedicata a Lionello Venturi²⁶ che molto doveva, nella presentazione dei materiali, al pensiero dello stesso Venturi²⁷. Questo libro rimase un esperimento unico nel suo genere: se da un lato i suoi autori provarono a compensare la refrattarietà della scuola e della cultura italiane a riconoscere il valore letterario della storiografia artistica e della critica d'arte²⁸, d'altra parte lo scoperto af-

e indeterminati. Così le conclusioni si compongono le une con le altre senza dissidio e ciò è tanto più meritevole se si considera che la materia ideologica, frutto di climi spirituali diversi e spesso contrastanti, non era facilmente incanalabile». Irene Cattaneo (1904-1996), una delle più devote (ma non delle più dotate) allieve di Paolo D'Ancona, coautrice con il maestro e con la Wittgens della prima edizione de *L'Arte italiana. Testo atlante* di Bemporad, fu presto attirata da interessi diversi dalla Storia dell'arte (l'antroposofia) e venne sostituita nelle edizioni successive del manuale da Maria Luisa Gengaro (1907-1985), rimasta a lungo in Statale come assistente e aspirante docente di Storia della critica d'arte (Pizzi 2010, p. 256 nt. 63 con bibliografia di riferimento); il corposo archivio della Gengaro, che si trova all'ISAL, contiene anche molti materiali estratti dall'APDA.

²⁶) D'Ancona - Wittgens 1927; l'antologia meriterebbe un'analisi dedicata. Peccato non avere strumenti per capire se e quanto fu effettivamente adottata nelle scuole, e se ebbe qualche influenza; una seconda edizione dell'opera, intitolata solo *La moderna Critica d'Arte* ma identica nei contenuti, vide la luce a pochi mesi dall'*Antologia*: intendeva rivolgersi a un pubblico più vasto di quello dei licei. Nell'archivio privato fiorentino di Elisa Benaim Sarfatti si conserva la lettera di ringraziamento scritta da Lionello Venturi a Paolo D'Ancona l'8 novembre 1926, redatta su carta intestata «Corso Marsala, 3 Torino». Appena tornato da un viaggio in Germania, Venturi scrive «[con *La moderna critica d'arte*] avete compiuto un'opera molto utile, superando moltissime difficoltà, delle quali nessuno più di me può rendersi conto. E sarò molto lieto di contribuire alla diffusione del vostro libro. Credo che Decio Buffoni potrebbe parlarne nel Secolo: se non hai preso impegno con altri, scrivo al Direttore perché lo affidi al Buffoni. Attendo in proposito una tua indicazione. Naturalmente consiglierò il volume ai miei scolari che insegneranno nei licei torinesi. [...] Quanto alla tua recensione al mio libro sui Primitivi, ci tengo troppo perché io non ti preghi di vedere se non ti è possibile trovare una rivista. Sono così poche ancora quelle che ne hanno parlato. Per esempio: Il Convegno è impegnato? Non credo. Affettuosi saluti dal tuo Lionello Venturi». Impossibile e fuori luogo ripercorrere qui la catena di reazioni e repliche scatenatasi intorno al *Gusto dei primitivi*; mi pare che la recensione di Paolo D'Ancona non sia mai stata pubblicata. L'*Antologia* reca la data 1927, ma evidentemente Venturi poté riceverne una versione in anteprima.

²⁷) Per l'informazione e la bibliografia generale sulla linea di Lionello Venturi negli anni Venti vd. Iamurri 2000.

²⁸) Questa la linea della recensione di Mary Pittaluga, al tempo giovane allieva di Lionello Venturi (Pittaluga 1926); sulla stessa traccia anche Nicolini 2003, p. 27, che, proposti i dovuti distinguo ma un po' frettolosamente, considera l'*Antologia della moderna Critica d'Arte* come una sorta di antecedente della posizione assunta da Roberto Longhi ancora nel 1952 per risarcire la qualità letteraria della critica d'arte peninsulare (troppo marginalmente considerata nella nuova collana *La Letteratura italiana. Storia e Testi della Ricciardi* appena presentata da Raffaele Mattioli) (Longhi 1952).

fiancamento metodologico dell'*Antologia* al recentissimo *Gusto dei primitivi*, uscito nel giugno dell'anno prima, ma – come si è accennato – già presentato dal suo autore in anteprima a Milano nel 1924, fu accolto con fastidio dai detrattori dell'ultima prova del Venturi giovane, come chiaramente esplicita la recensione di Alfredo Gargiulo uscita su «La Vita artistica» di Roberto Longhi ed Emilio Cecchi nel marzo 1927²⁹, proprio al tempo della netta presa di distanza assunta dai due nuovi direttori della rivista nei confronti del volume venturiano. Nonostante l'inciampo polemico, l'*Antologia della moderna Critica d'Arte* ben si inquadra nella produzione del D'Ancona che, a differenza di Lionello Venturi, evitò le more della speculazione teoretico-filosofica e negli anni Venti e Trenta si applicò direttamente alla prassi (un'antologia di testi è prassi didattica), giocando sul suo doppio ruolo di insegnante (puntuale, aggiornato e schierato) e di divulgatore.

2. Progetti

Nel medesimo periodo e per lo stesso editore, Cogliati³⁰, D'Ancona tentò di mettere in cantiere anche diverse collane di stampo divulgativo, sebbene solo una abbia visto effettivamente la luce. Scorrendo le superstiti carte del suo archivio, in cui sopravvivono le tracce di questi progetti³¹, si scoprono serie come quella dei *Breviari d'arte* (intorno ai quali D'Ancona tentò invano di allacciare contatti con editori internazionali), che avrebbero dovuto comprendere agili monografie di architettura e di arti decorative; secondo i prospetti conservati, *Il palazzo barocco* sarebbe stato affidato ad Antonio Munoz, *La chiesa romanica* a Mario Salmi, *La villa veneta* a Giuseppe Fiocco e *La chiesa barocca* ad Achille Bertini Calosso, col quale D'Ancona intratteneva un cordiale e continuativo rapporto. Un volume sull'illustrazione del libro a stampa sarebbe toccato a Tammaro De Marinis, mentre quello sulle incisioni (fino a Marcantonio

²⁹) Gargiulo 1927. La recensione ha un taglio anticrociano molto marcato e non manca di sottolineare esplicitamente che nell'*Antologia* «il criterio informatore, meno, in verità, della scelta che delle introduzioni alle varie parti, è [...] quello che presiede al disegno storico del *Gusto dei Primitivi*». Da un punto di vista meramente pratico, Gargiulo ha tutte le ragioni di esecrare, in conclusione, la redazione abborracciata, irta di errori di ogni genere, di questa trasandata *Antologia* edita da Cogliati.

³⁰) Già Francesco Novati aveva pubblicato diversi saggi con Cogliati, una casa passata nel 1905 di proprietà di Guido Martinelli (1870-1948), editore e giornalista sposato con Maria Radius, la figlia di Neera.

³¹) APDA, busta 4, sottocartella intitolata «corrispondenza», soprattutto intorno al 1926.

Raimondi) a Lamberto Vitali³²; *L'oreficeria profana e il gioiello* sarebbero arrivati da Nello Tarchiani, *I piccoli bronzi* da Giorgio Nicodemi e *Il mobilio barocco e rococò* da Gino Fogolari. Maggiore interesse suscita, rispetto a questa *parade* di nomi un po' scontati, l'intenzione di affidare *La porcellana* a Gio Ponti e la sostituzione del possibile autore del testo sulle *Medaglie e placchette* con George Hill in luogo di Iginio Benvenuto Supino, suggerita da Giorgio Nicodemi³³. D'Ancona non dimenticò l'etnografia (una sua vecchia passione) e affidò il libro sulle arti popolari italiane a Raffaele Corso, che portò avanti il lavoro per parecchio tempo prima che diventasse chiaro che la serie non sarebbe mai uscita sia per le difficoltà economiche che stavano travolgendo l'editore sia per la scarsa maturità del pubblico e del mercato italiani³⁴.

In realtà, soltanto la collana intitolata *Libri di vita e d'arte illustrati nel tempo, nei luoghi e nelle persone*, inaugurata nel 1925 ma arrestatasi nel 1930, fu avviata: l'intento era quello di affiancare a un commento di testi celeberrimi (come *Il Decamerone*, *Il Cortegiano*, *Il Giorno*, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis* o *I Promessi Sposi*), adatti a costituire il

³²) La figura di Lamberto Vitali (1896-1992), studioso, collezionista e molto altro, meriterebbe ora, soprattutto a Milano, di essere studiata in modo unitario e organico. Un passo per affrontare scientificamente la sua personalità è stato proposto dalla Fondazione Memofonte di Paola Barocchi, in cui Irene Calloud ha recentemente iniziato a inserire materiali e riflessioni riguardanti l'approccio di Vitali alla grafica italiana moderna e contemporanea (<http://www.memofonte.it>).

³³) Il Nicodemi aveva ospitato Hill stesso a Brescia per mostrargli il nutrito medagliere del Museo Civico (qualche cartolina di George Hill, dal British Museum, a D'Ancona, si trova in APDA, busta 4). Giorgio Nicodemi (1891-1967), laureato con D'Ancona nel 1915, libero docente all'Accademia Scientifico Letteraria e poi all'Università Statale di Milano (Pizzi 2010), fu direttore prima dei Musei Civici di Brescia e poi delle Civiche raccolte d'arte del Castello Sforzesco. È un personaggio ancora poco indagato; studioso spesso approssimativo e superficiale, fu letteralmente esecrato da Roberto Longhi ma mantenne relazioni costanti con D'Ancona e con molti altri (per una prima ricognizione: Rusconi 2000; Andreoli 2006/2007). Dopo l'epurazione dalle cariche pubbliche seguita alla fine del Fascismo, condusse una vita ritirata; come ex-direttore della Raccolta Vinciana e di altri enti leonardiani, fu tuttavia avvicinato dal giovane Carlo Pedretti, che dopo la sua morte trasportò il suo archivio – finora mai esplorato – a Los Angeles, all'UCLA (Pedretti 1968, pp. 7-8).

³⁴) L'interesse di Alessandro D'Ancona e di Francesco Novati per l'etnografia e per la cultura popolare italiana è un dato acquisito; meno noto è il fatto che anche Paolo D'Ancona avesse coltivato tale filone di studi: legato da fraterna amicizia con lo storico Francesco Baldasseroni (1878-1923), uno studioso di Pasquale Villari che fu tra i principali collaboratori di Lamberto Loria per l'allestimento del Museo di Etnografia di Firenze del 1906 e poi per la preparazione della grande esposizione romana di Etnografia del 1911, D'Ancona jr compì addirittura alcune ricerche etnografiche "sul campo": Puccini 2005, pp. 52, 65. Raffaele Corso (1885-1965), etnografo e folklorista, aveva inizialmente collaborato con Lamberto Loria. Un'altra collana progettata al tempo avrebbe dovuto intitolarsi *Il nuovo Vasari*: D'Ancona pensava di far redigere il profilo di Segantini alla Wittgens e quello di Piranesi a Lamberto Vitali.

corredo di base di ogni biblioteca di uomini di media cultura, un apparato iconografico che documentasse e davvero illuminasse il contenuto; D'Ancona – che ne era il direttore – voleva

offrire al lettore un testo che per quanto possibile segni un progresso su quello delle edizioni precedenti; corredarlo di sobrie note storiche, sintattiche e stilistiche senza ricorrere per questo ad una facile ma spesso ingombrante erudizione; arricchirlo di copiose illustrazioni grafiche del tempo, che passo passo mettano chi legge in faccia alle persone, ai luoghi, ai fatti di cui si narra [...].³⁵

D'Ancona curò personalmente la *Vita* di Benvenuto Cellini (che non reca data ma che uscì allo scadere del 1925) e *Michelangelo. La vita* di Ascanio Condivi, del 1928, riservandosi pure l'edizione del *Cortegiano* del Castiglione, un testo oggi considerato fondamentale per contestualizzare l'avvio della maniera moderna³⁶ ma allora poco frequentato dagli storici dell'arte³⁷. *I Promessi Sposi* e il *Giorno* furono affidati a Paolo

³⁵ D'Ancona 1925a. La denominazione della collana riecheggiava (in maniera intenzionale dato il successo del prototipo?) il sottotitolo di un'impresa editoriale hoepliana di qualche decennio precedente: la *Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone* che Corrado Ricci aveva licenziato nel 1898. Non deve ingannare il sottotitolo dell'edizione della *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo* curata da Gaetano Guasti per Barbera di Firenze nel 1890: «nuovamente riscontrata sul codice laurenziano con note e illustrazioni». Le «illustrazioni» in questo caso erano spiegazioni, attinte non solo da sillogi documentarie come quelle del Plon, del Campori, del Bertolotti o di Carlo Milanese, ma pure dalla monumentale edizione delle *Vite* vasariane curata da Gaetano Milanese, come dichiarato dal Guasti stesso nella premessa al suo lavoro (p. XXV). Il Guasti, che poco dopo darà alle stampe un breve saggio su un Crocifisso d'argento attribuito al Cellini allora nella collezione dei conti Godi, già di Paolo Toschi, saggio poi tradotto in francese nel 1898 (Guasti 1893: si tratta di un segnale dell'affannosa ricerca delle oreficerie realizzate dall'artista che elettrizzò studiosi, antiquari e collezionisti per tutto il XIX secolo), e che era stato molto attivo nell'Archivio di Stato di Firenze in stretto contatto con i fratelli Milanese, aveva realizzato pure un'edizione della *Vita* "castigata" per le scuole; anche le successive riproposte del testo del 1890, del 1910 e del 1925 – ormai per Giunti Barbera –, risultano annotate e «illustrate» nel medesimo senso. A leggere le note alla *Vita* di Cellini approntate dal D'Ancona, ci si accorge che il traino del commento del professore pisano fu proprio l'apparato del Guasti, già utilizzato da Alessandro D'Ancona e dal Bacci nelle pagine della *Vita* celliniana antologizzate nel *Manuale di Letteratura italiana* (D'Ancona - Bacci 1892, II, pp. 478 e *passim*).

³⁶ Il capostipite di questo interesse si riconosce in Romano 1981, mentre per ora il punto di arrivo approda alla mostra su Mantegna del Louvre, curata da Dominique Thiébaud e Giovanni Agosti, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009.

³⁷ Il commento del *Cortegiano* era stato già approntato dal D'Ancona: il manoscritto autografo si conserva in AMLG, busta 40; dipende molto, nella forma e nella redazione, dall'edizione del capolavoro del Castiglione prodotta da Vittorio Cian nel 1894. Ha una storia diversa il volume Vespasiano da Bisticci 1951, riccamente figurato che, nelle intenzioni esplicitate dai curatori (Erhard Aeschliemann e Paolo D'Ancona), avrebbe dovuto illustrare la vita del XV secolo quanto le opere del Castiglione e del Cellini gettavano luce su quella del XVI. L'apparato di note scarse, la bibliografia ridottissima limitata quasi

Bellezza (ma il secondo non uscì mai)³⁸ mentre nel 1928 *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (curate da Angelo Ottolini) videro la luce con un corredo di 124 illustrazioni.

Dal punto di vista editoriale, la *Vita* del Cellini uscì sia in un'edizione di qualche pretesa, impressa su buona carta, con pagine dagli ampi margini e legature di differente valore, sia in copie di minor pregio e di dimensioni più ridotte, mentre una terza versione, con testo parzialmente emendato, destinata ai licei, probabilmente non venne mai approntata per davvero³⁹.

3. 1925: un'edizione divulgativa della «Vita» di Benvenuto Cellini

La scelta di aprire con la *Vita* del Cellini corrisponde bene alla solida fortuna maturata dall'orafo-scultore fiorentino nel primo Novecento, il secolo che era stato salutato dalle celebrazioni per il quinto centenario della nascita dell'Artista, poi procrastinate al 1901 per il lutto nazionale suscitato dall'omicidio di Umberto I. Tra i principali sostenitori delle «feste celliniane» si era esposto Iginio Benvenuto Supino, al tempo di-

solo a testi che non superano la cronologia della Prima guerra mondiale, le didascalie che registrano i dipinti ancora come conservati nella «Regia Galleria dell'Accademia» lasciano ben intendere che gli impianti del volume risalivano a prima della data di pubblicazione e che il testo fu concepito quasi in contiguità con la collana Cogliati qui in esame. Molto si chiarisce grazie a una lettera conservata nell'archivio di Elisa Benaim Sarfatti di Firenze: redatta su carta intestata del Senato del Regno, spedita da Forte dei Marmi il 28 luglio 1940-XVII, contiene le condoglianze per la morte del genero di D'Ancona e poi «Ti ho fatto spedire da Pisa il lavoro del Frizzi che tu desideravi, su Vespasiano da Bisticci. Con l'antico affetto Tuo Giovanni Gentile». Se ne deduce che il lavoro fu quindi completato dal D'Ancona nei difficili anni successivi all'allontanamento dalla cattedra del 1938; Gentile, che era rimasto in buoni rapporti con Paolo, nel 1938 gli aveva freddamente negato l'appoggio quando il professore esautorato aveva sperato di ottenere la sua protezione per impiegarsi presso il Centro studi manzoniani di Milano: Sarfatti 2007, p. 236 nt. 417. Il libro spedito da Pisa dall'ex-normalista era Frizzi 1880. In APDA, busta 3, si conserva un fascicolo con le note manoscritte e con appunti sull'iconografia del volume di Vespasiano da Bisticci, per la realizzazione del quale si era deciso di riutilizzare alcuni cliché già approntati e usati per la *Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi.

³⁸) Paolo Bellezza aveva già curato per Cogliati sia i *Promessi Sposi* sia *Il Giorno* di Parini, che però non riapparve, come annunciato, tra i titoli della nuova collana.

³⁹) Una pagina pubblicitaria, pubblicata in D'Ancona - Wittgens 1927, ragguaglia in dettaglio sull'iniziativa: «La Vita di Benvenuto Cellini con prefazione e note di Paolo D'Ancona. Volume di 550 pagine e centocinquanta illustrazioni e tavole. 400 copie in carta foto-gravure formato 18 × 25 legatura in pelle impressa in oro. 1500 copie in carta naturale, tavole in carta fotogravure, formato 12 × 22, legatura in tela con impressione in oro: testo integro. Le successive migliaia in carta naturale come le precedenti, legatura alla bodoniana, impressione in nero e oro col testo purgato ad uso delle scuole e della gioventù».

rettore del Museo del Bargello, che aveva presentato su «l'Arte» il programma delle manifestazioni fiorentine⁴⁰ e sottolineato la ricorrenza in proprio pubblicando presso la casa Alinari, con la quale aveva stretto una lungimirante collaborazione, un volumetto intitolato *L'Arte di Benvenuto Cellini*⁴¹ in cui esprimeva forti riserve sull'abilità scultorea dell'artista.

In contemporanea, il medesimo centenario era stato egregiamente festeggiato con la prima edizione filologica della *Vita*, redatta da Orazio Bacci sulla scorta del manoscritto Laurenziano Palatino 2342 (1901), cui fece séguito, l'anno successivo, l'*editio minor*, inserita nella *Collezione dei Classici italiani* di Giosuè Carducci. Proprio dal Carducci era partita la prima richiesta al Bacci di predisporre una versione scolastica non corrotta del testo, a segnare un deciso cambiamento di direzione, in quanto nel secondo Ottocento la fortuna della *Vita* – spesso «castigata per la costumata gioventù» ma mai sottoposta a una reale verifica testuale – era già stata notevolissima⁴².

Nello stesso 1901 il neolaureato Paolo D'Ancona aveva recensito su «l'Arte» di Venturi le due principali iniziative editoriali celliniane del centenario: si era scagliato contro l'esposizione convenzionale di un Cellini grande orafo e medagliata ma debole scultore proposta dal Supino e per contro aveva dimostrato di apprezzare il restauro del testo condotto dal Bacci; aveva presentato insomma con giovanile baldanza ma con buon discernimento l'opera di due studiosi che frequentavano da sempre la sua casa pisana, nell'orbita stretta di suo padre Alessandro⁴³.

⁴⁰) Il segno tangibile del centenario fu l'erezione, a spese degli orafi fiorentini del Ponte Vecchio, del Busto bronzeo del Cellini, commissionato a Raffaello Romanelli, ancora oggi esistente.

⁴¹) Supino 1901a e 1901b. Il Supino (1858-1940), di famiglia ebraica pisana, inizialmente indirizzato verso la carriera di pittore, era stato avviato allo studio della Storia dell'arte da Alessandro D'Ancona; era un abituale frequentatore dei D'Ancona e trascorrevano con loro lunghi periodi a Volognano, la bella residenza di campagna che la famiglia possedeva nei pressi di Pontassieve. Un quadro della sua attività e della sua figura si ricava da Bassani Pacht 2006 e da Paolozzi Strozzi - Balloni 2010.

⁴²) Nel XIX secolo si erano date in Italia almeno 22 edizioni diverse della *Vita* del Cellini; le ragioni di tale successo vengono chiarite da Carrara 1926, p. XV: «Presso di noi [...] [in Italia], nel nostro romanticismo pieno di buon senso e di senso del reale, la *Vita* diventava [...] un esempio di bello scrivere da proporsi ai giovanetti [...] [per] il bel parlar toscano [...] proprio per quella sua incondita forma; per quelle scapestrerie sintattiche, che i vecchi editori condonavano mercé l'avallo delle autorità di "stile comico" per dirla alla dantesca: cioè del Gelli, dell'Aretino, del Lasca. Nella crociata romantico-manzoniana per il conquisto della prosa italiana, per la sua liberazione dal dominio dell'accademicismo e del pedantismo purista, si porgeva opportuna e preziosa quest'opera, alla quale si poteva [...] riconoscere scioltezza discorsiva e vivace». Una brevissima rassegna commentata delle principali edizioni celliniane ottocentesche si legge ora in Cellini - Bellotto 1996, pp. 776-778.

⁴³) D'Ancona 1901. Nell'occasione D'Ancona presentò anche un terzo volume, meno significativo dal punto di vista testuale ma importante per la riproposta moderna dei

Si trattava di una presa di posizione che, ospitata sulla rivista venturiana, non coincideva tuttavia con la prospettiva critica adottata prima e dopo dal Venturi stesso, sottoscrittore sì di parole infuocate contro l'illegale esportazione da Roma del *Busto di Bindo Altoviti* nel 1898 (subito coinvolto da Londra, attraverso l'antiquario Colnaghi, nelle frenetiche mani di Isabella Stewart Gardner a Boston, disposta in quegli anni perfino ad acquistare clamorosi falsi del più grande orafo del Rinascimento⁴⁴) ma da sempre (e per sempre) convinto che l'inventore del *Perseo* di Piazza della Signoria fosse dotato di ben scarse abilità scultoree, data la sua evidente – limitante – formazione come orafo⁴⁵, in ossequio a un pregiudizio già proposto dal Vasari.

Come è noto, l'interesse per il Cellini e per la sua *Vita* era in quegli anni arrivato a coinvolgere Karl Vossler, Benedetto Croce, Gabriele D'Annunzio e molti altri; in una simile prospettiva non stupisce trovare, nel 1904, Fortunato Pintor (affezionato allievo di Alessandro D'Ancona, molto vicino al figlio del suo maestro anche negli anni successivi) offrire a Paolo D'Ancona e alla sua sposa un epitalamio intitolato *Nuovi documenti celliniani*, cioè tre paginette estratte dalla «Nuova Antologia» redatte nel più puro spirito della scuola storica.

Per quanto riguarda il Cellini artista, le acque furono smosse solo nel 1911 da un libro divulgativo: pubblicato a Parigi da un Henri Focillon non ancora esclusivamente votato alle forme, questo *Benvenuto Cellini* si discostava dal filone della critica italiana allineato sull'asse Vasari-Venturi-Supino proprio a proposito del giudizio sull'orafo fattosi scultore: «Sur ce point on lui fut sévère. On a formulé des critiques de pur principe que l'on n'adresse pas à l'activité de beaucoup d'orfèvres statuaires de la même époque, sans parler des hommes du quattrocento»⁴⁶. Focillon dimostrava di saper apprezzare, sebbene con qualche distinguo,

Trattati celliniani sulla Scultura e sull'Oreficeria del 1568 (Rusconi - Valeri 1901), giudicato comunque meritevole di menzione. Il Supino, autore negli stessi anni di un ammirevole catalogo del Bargello, aveva ridimensionato la figura artistica del Cellini, presentandola in modo completamente avulso dal contesto storico del tempo. Ne uscì un esercizio freddo, corredato però da un notevole apparato iconografico e documentario, adeguatamente apprezzato dal giovane D'Ancona nella sua recensione. L'esemplare del *Cellini* del Supino già di Paolo D'Ancona, ora nella Biblioteca del Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università Statale di Milano, reca la devota dedica di Supino ad Alessandro D'Ancona, dalla cui biblioteca attinse il figlio. Sarà il Supino, di lì a pochi anni, ad ottenere dalla Galleria delle Sculture degli Uffizi la cessione del *Ganimede* di Cellini per esporlo al Bargello accanto agli altri pezzi dell'artista.

⁴⁴) Venturi 1900. La vicenda dell'alienazione del *Busto di Bindo* si ripercorre in Chong 2003.

⁴⁵) Il polso della fortuna celliniana tra la fine del XIX secolo e il primo Novecento si misura anche sulla base della frequenza degli interventi venturiani sull'argomento, che datano quasi a raffica almeno dal 1884 (Venturi 1884).

⁴⁶) Focillon 1911, p. 70.

il *Perseo* di piazza della Signoria, e prendeva di mira gli storici dell'arte italiani: «Les généralisations littéraires, les appréciations des critiques moralistes disparaissent. L'oeuvre reste singulièrement forte et grave», tanto che «on cherche en vain cette morbidesse, cette subtilité malsaine dont parlent les historiens des moeurs»⁴⁷. Se da un canto l'apprezzamento per il colosso bronzeo echeggiava il plauso estetizzante per lo stesso diffusosi a cavallo dei due secoli, dall'altro ne aggiornava la lettura in una chiave formale ormai moderna: «l'oeuvre est d'une force trapue, d'une santé divine. Ces membres larges et pleins, cette musculature dont le jeu est encore sensible au sortir de l'effort et qui semble en résumer les péripéties n'appartiennent pas au héros de quelque fiction littéraire élaborée par les poètes d'une décadence, mais à un être de résistance et de volonté»⁴⁸. Quest'operina di Focillon non figura tra i libri donati dal D'Ancona all'Università degli Studi di Milano, ma doveva essere ben nota al professore pisano, sempre scrupolosamente aggiornato sia in proprio sia come entusiasta frequentatore della Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze⁴⁹.

Oltrepassata la cesura della Guerra mondiale, la fortuna dello scrittore Cellini non conobbe eclissi: negli anni Venti si susseguirono quasi a raffica le edizioni della *Vita* destinate soprattutto alle scuole, incrementate dopo il varo della riforma Gentile. È impressionante constatare che nel solo 1925 la *Vita* uscì almeno da Hoepli in un'edizione curata da Adolfo Padovan (già proposta nel 1915), presso le Monnier di Firenze in una versione commentata da Plinio Carli (più volte riedita anche in seguito), da Giunti Barbera nella ennesima riproposta di quella curata da Gaetano Guasti nel lontano 1890 e da Signorelli in un *Florilegio* curato da Gaspare Amoretti. Sul finire del 1925 vide la luce pure l'impresa danconiana per Cogliati: si trattava della prima edizione della *Vita* di Cellini mai curata da uno storico dell'arte, non da un erudito o da uno storico della letteratura, rimasta l'unica in Italia, insieme con la versione presentata da Ettore Camesasca per la *BUR* (più volte riedita a partire dal 1954), in un profluvio di commenti e note incredibilmente dovuti, nella patria dell'orafo-scultore, solo a letterati.

Alla metà degli anni Venti erano ormai maturi i tempi per proporre una riconsiderazione più attuale del Cellini: se da un lato il D'Ancona compilò un'asciutta, divulgativa nel senso più alto e davvero illuminante, premessa del testo in esame, in cui presentò il Manierismo dello scultore in una nuova luce, dall'altro, in contemporanea, nel 1926, Enrico Carra-

⁴⁷) *Ivi*, p. 100.

⁴⁸) *Ivi*, p. 100. Sessant'anni dopo, Cesare Brandi si rivelerà ancora ammirato lettore di questo *Cellini*: Brandi 1972.

⁴⁹) D'Ancona aveva celebrato il decennale dell'Istituto Germanico di Firenze con un breve commento: D'Ancona 1907.

ra⁵⁰ antepose alla nuova edizione critica della *Vita* che curò per i *Classici UTET* un'introduzione destinata a modificare per sempre la ricezione dell'autobiografia dell'artista: svincolata dal giudizio baretiano relativo alla popolaristica spontaneità della stesura fino ad allora accreditato anche dalla critica romantica e storica, l'opera fu qui finalmente proposta come la deliberata operazione letteraria orchestrata da un uomo di cultura media ma di indiscusso talento.

Per una volta non arroccato dietro la barriera di quel principio di prudenza che da decenni aveva fatto proprio e che nel 1926 Lionello Venturi, recensendo la *Miniature italienne* sulle pagine de «l'Arte», rimprovererà al D'Ancona come un limite evidente della sua produzione – «quella sua prudenza, cui tiene tanto, ma ch'è anche talvolta eccessiva»⁵¹ –, nella premessa alla *Vita* il professore pisano riuscì a delineare in poche pagine un Cellini inedito e attuale, realmente calato nel proprio tempo e attore dello stesso, ben lontano dall'ineguagliato orefice ma fallito scultore di nuovo presentato, di lì a poco, dal vecchio Adolfo Venturi nell'introduzione alle *Pagine scelte* di Benvenuto Cellini della collana Treves diretta da Ugo Ojetti del 1929⁵², ancora contiguo, nel giudizio, al *Cellini* del Supino dell'ormai lontano 1901. Ed è proprio una lettura sostanzialmente antisupiniana e antiventuriana quella proposta dal D'Ancona nell'introduzione al volume che, in apparenza, trae in inganno, in quanto dedicato proprio «A Iginio Benvenuto Supino cultore di studi celliniani».

Il testo del D'Ancona si apre con la rievocazione del centenario celliniano del 1900; come in altri casi, l'andamento della prosa suona un po' antiquato, sebbene qui percorso da una vena di nostalgia verso una Firenze amata e rievocata in quei luoghi «d'oltre Arno, non lungi da Ponte Vecchio, dove si è mantenuto, rissoso e salace, l'antico spirito fiorentino»⁵³, così ben rappresentato dall'uomo Cellini. In realtà – do-

⁵⁰) Enrico Carrara (1871-1958) aveva studiato a Bologna con Carducci che lo aveva avviato a studi danteschi; si era poi dedicato prevalentemente alla critica della poesia arcadica e del Petrarca. Insegnò letteratura italiana in diversi licei, fino a che, conseguita la libera docenza nel 1923, ottenne nel 1928 la cattedra di Letteratura italiana nella Facoltà di Magistero a Torino, dove rimase fino alla pensione, nel 1942 (attingo dal necrologio: Ferrero 1958). Tra i suoi assistenti, anche Natalino Sapegno.

⁵¹) Venturi 1926.

⁵²) Cellini - Venturi 1929. La fortuna di questo testo celliniano è misurabile attraverso i numeri: la tiratura del volumetto, nell'esemplare che ho esaminato, risulta al «terzo migliaio» (1929). L'apparato di note e l'accettabile silloge dei testi critici posti a corredo dell'antologia firmata dal Venturi furono affidati a Irene Cattaneo, l'allieva di D'Ancona. La breve Prefazione redatta dal Venturi per il volumetto di Treves fu in séguito ripresa di peso dall'autore stesso, con integrazioni poco significative, nello stanco commento all'arte del Cellini pubblicato in Venturi 1936, p. 464 ss.

⁵³) D'Ancona 1925a, p. XII.

po appena una pagina – il registro cambia per diventare «chiaro e trasparente» (Carrà), «even, precise and careful» (Morassi); D’Ancona sa liquidare l’atteggiamento anticelliniano dei moralisti, riesce a stigmatizzare le elucubrazioni degli psichiatri tra i quali era scoppiato, alla fine del XIX secolo, un forte interesse per le supposte «neuropatie» del Cellini e si prefigge di sgombrare la ricostruzione dello scultore Cellini da molti «malintesi», in primo luogo ingenerati dall’aprioristica posizione degli storici dell’arte mutuata dal Vasari. In particolare, in anni in cui ancora si stentava a comprendere in assoluto la scultura del maturo Cinquecento e in cui la formulazione del significato di “Manierismo” impegnava molti, D’Ancona adopera il lemma per inquadrare la sostanza dell’arte celliniana, manierista in quanto permeata dalla «ricerca della grazia, del garbo, della vaghezza, ottenuti mediante la stilizzazione della forma»⁵⁴; deliberatamente il professore pisano rinuncia quindi a istituire paralleli con i concetti di decadenza o di anticlassicismo allora variamente evocati, o a legare lo stile a un contesto storico particolare (si pensi per esempio a *Gegenreformation und Manierismus*, pubblicato da Nicolaus Pevsner nello stesso torno di mesi in cui uscì questa edizione divulgativa della *Vita*⁵⁵), limitandosi a proporre un’analisi dei fatti, cioè solo delle opere, davvero sorprendente⁵⁶. Affronta pragmaticamente solo il sistema Cellini e rinuncia a formulare giudizi estetici o di valore, discostandosi sul campo dall’approccio filosofico prediletto invece da Lionello Venturi.

Per ricostruire il quadro entro cui collocare con concretezza un Cellini «che appartiene alla storia», D’Ancona procede con la disamina di alcune sculture, spesso citando tra virgolette (solo due volte, sul finale, in crescendo, con il riferimento esplicito al nome dell’autore) brani dal *Cellini* di Supino. Per la *Saliera* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, «il problema che il Cellini doveva risolvere era quello di dare una impressione di grandiosità in una cosa piccola, di riuscire a fondere oreficeria e scultura in un’opera di eccezione»⁵⁷. La *Ninfa* di Fontainebleau

⁵⁴) *Ivi*, p. XVII.

⁵⁵) Pevsner 1925.

⁵⁶) Con il piglio polemico che gli era proprio, Roberto Longhi rievocò nel 1953 la «prima ventata della “moda del manierismo” [che] fu tra il ’20 e il ’30», contestualizzando l’interesse degli storici dell’arte tedeschi e italiani per la scultura e la pittura del periodo del Cellini (Longhi 1953, p. 86). Tale ricostruzione riguarda solo cronologicamente il D’Ancona.

⁵⁷) «Occorreva per questo mantenere all’insieme un carattere di unità in modo che base e figure formassero un tutto armonico. L’artista, a nostro parere, vi è riuscito quando ha posto nella base alcune figurazioni marine e al sommo, ideato a guisa di un calice aperto, le due figure allegoriche che, semidistese, sembrano cullate da un lieve muovere delle acque. L’effetto è completato dalla luce che si addentra nei meandri frastagliati della base, si riverbera sui corpi viscosi dei cavalli marini dalle code intrecciate, trova buon gioco nelle carni levigate delle due ignude divinità» (D’Ancona 1925a, pp. XVII-XVIII).

(Parigi, Louvre), da qualcuno stigmatizzata per «la colubresca lunghezza della figura», viene presentata direttamente con le parole del Cellini, che D'Ancona dice di citare di peso come una «femmina in bella attitudine a giacere», «ideata così per rendere attraverso la stilizzazione della forma il senso del torpore, il molle abbandono di questa reginetta delle fonti», diventando «un'opera che è del tutto originale, anzi tipica fra quelle di Benvenuto, per la grazia e l'eleganza raggiunte»⁵⁸.

Dei due busti bronzei maturi, il *Cosimo I* del Bargello di Firenze e il *Bindo Altoviti* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, pare all'autore si debbano apprezzare non solo «una qualche ricerca psicologica», ma pure (per il Bindo), quella «sobria compostezza» che aveva giustamente meritato al Cellini il plauso di Michelangelo⁵⁹. Per il *Crocifisso* dell'Escorial, il D'Ancona cede volentieri la parola al Vasari («la più rara e bella scultura che si possa vedere») condividendone appieno il giudizio, e poi passa al controverso *Perseo* (ed è qui che il contrasto col giudizio del Supino diventa esplicito: il nome del professore dell'Università di Bologna viene finalmente tirato in ballo), del quale nega il michelangiolo stereotipo e paralizzante e difende la resa artistica, nonostante riconosca l'inferiore livello del grande bronzo rispetto al modello realizzato in «molle e malleabile» cera, più facile da plasmare per «secondare la fantasia di un artista». In conclusione, riscattate tutte le sculture principali⁶⁰, D'Ancona affronta la *vexata quaestio* del limite di Benvenuto, nato orefice e divenuto scultore, già esplicitamente posta dal Bandinelli e dal Vasari ai tempi stessi del Cellini e poi accolta dalla critica recente, e la demolisce con un ragionamento attrezzato che probabilmente deve qualche spunto alle riflessioni già esposte dal Focillon:

Crediamo non sia giusto voler dare, come si è dato, a questa qualifica di orefice un significato, se non del tutto dispregiativo, almeno limitativo, come per dire che non poté essere scultore appunto perché orefice. Queste suddivisioni scolastiche sono sempre da ripudiare perché non aiutano, anzi ostacolano la comprensione, non possiedono spesso neanche un valore storico e ne abbiamo qui un esempio. Insistere in esse vorrebbe dire dimenticare che orafi furono e il Ghiberti e Donatello e il Verrocchio e il Pollaiuolo, che da botteghe di orafi uscirono il Botticelli, Benozzo, il Ghirlandajo, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto e tanti altri, che furono pittori e scultori tra i più celebrati. Anche Michelangelo quando fece della pittura fu accusato di mantenersi sempre scultore, e con questo si credé dai malevoli di dargli alle gambe, come se la sua

⁵⁸) D'Ancona 1925a, p. XVIII.

⁵⁹) *Ivi*, p. XVIII.

⁶⁰) Naturalmente *l'Apollo e Giacinto* e il *Narciso* del Bargello, riconosciuti solo negli anni Trenta dall'allora direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Friedrich Kriegbaum, non erano noti al D'Ancona (Kriegbaum 1940).

eccellenza, prescindendo dall'esser egli più versato nell'uno o nell'altro campo, non consistesse nella piena realizzazione del suo sogno d'arte.⁶¹

Così D'Ancona riesce a ricongiungere finalmente l'orafo, lo scultore e lo scrittore Cellini non solo agli occhi dei lettori comuni cui si vorrebbe indirizzare, ma pure a quelli dei filologi e degli storici della letteratura, tanto che proprio nella premessa qui in esame⁶² molti studiosi di quest'ultimo ambito trovarono risposte fino ad allora eluse o mal affrontate dagli storici dell'arte. Va sottolineato infatti che se l'autobiografia del Cellini curata dal D'Ancona non ha riscosso attenzioni tra i colleghi del professore pisano, ha suscitato invece tra i letterati reazioni che vale la pena di registrare: fin dal 1928 Enrico Carrara tornò, a caldo, sull'argomento che aveva appena affrontato per l'edizione UTET della *Vita* pubblicando sulla rivista «Studj romanzi» di Vittorio Rossi un articolo sul *Manierismo letterario in Benvenuto Cellini*, il cui titolo deriva esplicitamente dalla lettura della premessa del D'Ancona e le cui prime righe suonano così:

Il penultimo editore della *Vita*, parlando del Cellini orafo, incisore, scultore, lo giudica, al pari del Parmigianino, un grande rappresentante del «manierismo» che non è «maniera» cioè una pratica artificiosa, bensì uno «stile definito nella sua forma e nella sua storia»: i suoi mancamenti di proporzione o di verità sono espedienti da lui cercati o voluti per raggiungere, attraverso la stilizzazione e la deformazione, un particolare risultato pratico ed espressivo.

Tale giudizio si può applicare anche all'arte del Cellini scrittore, che è poi sempre lo stesso Cellini, sicché la affermazione appare già *a priori* probabile, ma poiché importa una coraggiosa revisione delle opinioni correnti, così merita, a mio parere, d'essere dimostrata con un'analisi diligente de' suoi procedimenti artistici.⁶³

⁶¹) D'Ancona 1925a, pp. XX-XXI.

⁶²) Nella nota al testo della *Vita* anteposta all'edizione curata nel 1944 da Leonardo Borgese, Carlo Cordié, da quel momento più volte applicatosi al commento dell'autobiografia del Cellini, criticò la cattiva qualità del dettato dell'edizione Cogliati bollandolo come interpolato e corrotto (non solo censurato) nonostante le pretese filologiche accampate dal D'Ancona nella premessa, e rincarò la dose notando che la lezione non era neppure stata desunta dalla versione controllata dal Bacci – come invece dichiarato – bensì da altre pubblicazioni divulgative più antiche: Cellini - Borgese 1944. Cordié (1910-2002) al tempo insegnava Storia della Letteratura francese alla Statale di Milano, mentre il D'Ancona era esule in Svizzera. Il commento di Leonardo Borgese è vacuo, pervaso da una *vis* anticelliniana che si può definire livorosa: lo scultore avrebbe sublimato il proprio fallimento artistico scrivendo l'autobiografia.

⁶³) Carrara 1928, p. 171. Il penultimo editore della *Vita* era stato appunto il D'Ancona (così si specifica in nota); l'ultimo – secondo il Carrara – Plinio Carli. Questo saggio di Enrico Carrara, continuamente compulsato dagli studiosi della *Vita* del Cellini, susciterà riserve a proposito «dell'uso del termine *manierismo*, che ha un suo significato assai noto nella storia delle arti figurative (e il Carrara lo sapeva assai bene). Ma è da notare che cotesto termine appare quasi soltanto nel titolo: più spesso, nel corso delle

Data questa introduzione, il Carrara si effonde a enumerare i molti casi di manierismo, cioè di stilizzazione, riscontrabili nella *Vita* celliniana; capisce per esempio, ma scelgo un episodio tra i tanti, che «punto comica, checché ne pensasse il Parodi, è la narrazione del carcere duro; anzi fortemente stilizzata (credo su qualche scrittura agiografica) a rappresentare il prigioniero, martire innocente e per ciò un poco santificato da estasi, con intervento d'angeli e prodigi»⁶⁴: segna così un modello di lettura che, attualizzato in vari modi⁶⁵, incontrerà successivamente un discreto successo. Sulla questione si è largamente soffermato Bruno Maier (uno dei principali commentatori novecenteschi dell'impresa letteraria del Cellini, non solo autorevole studioso di Italo Svevo) che nel 1951, nella sua rassegna della critica celliniana, sottolinea che

il saggio forse più originale, ma anche più discusso, del Carrara è quello sul *manierismo* di Benvenuto. Il Carrara si rifà all'*Introduzione*, premessa alla sua edizione della *Vita* da Paolo D'Ancona il quale, per il primo, si era proposto di giudicare obiettivamente – specie dopo la grave stroncatura di Iginio Benvenuto Supino – la produzione del Cellini artista, non senza approfondire innanzi tutto il concetto storico e estetico di manierismo, usato dalla maggioranza dei critici per valutare la produzione figurativa del Cellini. Per il D'Ancona il manierismo non è [...] un concetto negativo, una forma di «brutto», né va confuso con *maniera*, ondè caratterizzata la produzione *minore* dei medesimi grandi artisti: è invece, un concetto positivo, con cui si indica una particolare forma d'arte, «uno stile definito nelle sue forme e nella sua storia» e caratterizzato dalla «ricerca della grazia, del garbo, della vaghezza, ottenuti mediante la stilizzazione della forma». Cadono, pertanto, tutte le accuse mosse al Cellini di decorativismo, graziosità, preziosismo, in quanto tali qualità sono [...] i caratteri del manierismo in genere e di quello celliniano in specie. Ora, la posizione del Carrara è perfettamente parallela, a quella del D'Ancona, ma riferita, questa volta, non al Cellini artista, ma al Cellini scrittore: sicché, come il D'Ancona rinnova i modi della critica figurativa su Benvenuto artista, così il Carrara rinnova i modi della critica letteraria su Benvenuto scrittore.⁶⁶

sue pagine, il Carrara parla di “sensibilità artistica”, di “accorgimenti stilistici”; che sono espressioni meno impegnative e più aderenti al vero»: Ferrero 1959, p. 30. Riserve sono state espresse anche da Scrivano 1963 e da Borsellino 1972, p. 23 nt. 19 (articolo «acuto, benché discutibile»).

⁶⁴) Carrara 1928, p. 197. Il bersaglio del Carrara è qui Tommaso Parodi, prematuramente scomparso, i cui studi celliniani (*La “Vita” del Cellini*) erano stati pubblicati postumi da Benedetto Croce in persona (Parodi 1916).

⁶⁵) Pomilio 1951.

⁶⁶) Maier 1951, pp. 23-24. L'articolo costituisce la premessa al volume pubblicato dal Maier nel 1952, in cui il manierismo letterario del Cellini delineato dal Carrara viene più volte evocato. Bruno Maier (1922-2011), triestino, è stato ordinario di Lingua e Letteratura italiana presso la Facoltà di Magistero di Trieste.

E tuttavia il Maier giudicava forzata questa lettura del Carrara, sia per il «troppo greve elemento meditativo e raziocinante» individuato nell'organizzazione della *Vita* del Cellini sia, soprattutto, in quanto presentava in modo unitario lo scrittore e l'artista; Maier si risolveva invece – echeggiando un crocianesimo quasi fuori tempo massimo – a proclamare il maggior valore estetico della *Vita* sulle sculture del Cellini⁶⁷, riproponendo di fatto un'aporia che il Carrara aveva provato a superare fondandosi sulle riflessioni del D'Ancona.

Se la stesura del *Manierismo letterario in Benvenuto Cellini* era stata propiziata dalla premessa scritta dal D'Ancona nel 1925, merita ricordare che quest'ultima non mancò di essere considerata anche da altri studiosi: in particolare, nel 1960, curando la pubblicazione congiunta delle opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa e Benvenuto Cellini per la collana *Letteratura italiana. Storia e testi* della Ricciardi⁶⁸, presentando l'edizione Cogliati della *Vita* di Benvenuto, Carlo Cordié sorvolò sulla questione del disordine del testo celliniano rimarcata nel 1944 (neppure più richiamandola in nota) per esaltare piuttosto la premessa del professore pisano, importante per aver coniugato il referto stilistico sull'orafo scultore con la valutazione dell'attività letteraria del Cellini⁶⁹; l'esame del Cordié si concluse con una lunga citazione dalla premessa del D'Ancona che, nei medesimi anni (1964), fu favorevolmente presentata anche da Ettore Bonora ai suoi studenti milanesi⁷⁰.

La posizione defilata attribuita al D'Ancona nella critica d'arte del Novecento e la pubblicazione della breve premessa su *Benvenuto Cellini e la critica* in una collana divulgativa hanno nuociuto alla considerazione del testo del professore della Statale di Milano, letto quasi solo dagli storici della letteratura⁷¹, che ne hanno però fatto tesoro. È sfuggita così,

⁶⁷) Maier 1951, p. 25.

⁶⁸) Castiglione - della Casa - Cellini 1960.

⁶⁹) «Una menzione particolare va fatta per una edizione della *Vita*, testo riveduto con introduzione e note a cura di Paolo D'Ancona (Milano, Cogliati, s.a. ma 1925: essa reca 135 illustrazioni nel testo e 15 tavole). Sagace ed equilibrato è l'esame dell'opera figurativa attraverso il documento autobiografico. Importante anche per quanto riguarda lo studio della critica letteraria è la prefazione intitolata Benvenuto Cellini e la critica [...]: anche ai fini della critica dello stile letterario del capolavoro essa pone chiaramente, in campo figurativo, il problema del manierismo dell'artista» (Cordié 1960, p. LIX).

⁷⁰) Bonora 1964, pp. 183 e 187. Il volumetto è una dispensa universitaria, approntata quando Bonora (1915-1998), che insegnava a Magistero a Torino, tenne corsi anche alla facoltà di Lingue e Letterature straniere della Bocconi di Milano; nella bibliografia ragionata che segue un contenuto profilo del Cellini scrittore, Bonora giudica «notevole» la premessa di Paolo D'Ancona, rilevando la contiguità cronologica del testo con l'importante rivalutazione dello stile letterario del Cellini proposta dal Carrara.

⁷¹) Un eterodosso ma competente studioso di Cellini come Piero Calamandrei (1889-1956), che si rilassò dai propri impegni di giurista e politico setacciando negli archivi fiorentini i documenti, soprattutto giudiziari, riguardanti l'orafo-scultore, lesse con

nella ricostruzione della vicenda critica di un Manierismo inteso in termini inaspettatamente moderni, una voce intonata e perspicace, che riflette un evidente momento di pienezza umana e professionale del D'Ancona.

4. *Tra divulgazione e docenza*

Dilungarsi su questo “caso Cellini” è stato un pretesto per porre sul tappeto la questione del ruolo giocato da Paolo D'Ancona nello scacchiere culturale degli anni Venti e Trenta del Novecento, quando l'editoria divulgativa e quella scolastica sostennero un ruolo incisivo sulla sensibilità collettiva. D'Ancona non fu un fondatore o un riformatore della disciplina, bensì un maestro sia di una serie di allievi formati alla Statale di Milano dal 1909 fino al 1954 sia dei molti lettori che si affidarono al suo giudizio, apprezzandone il tono corretto e chiaro: il professore pisano fu insomma un mediatore, il cui ruolo va un poco recuperato.

L'incisiva chiarezza della premessa critica alla *Vita* di Cellini fa affiorare insomma il D'Ancona migliore, quello caro agli ultimi allievi dell'Università Statale di Milano (penso alle parole con le quali Marco Rosci, Maria Luisa Gatti Perer⁷², Liana Castelfranchi Vegas, Gemma Villa Gugliemetti⁷³, Francesca Leoni Saibene e altri hanno rievocato le lezioni milanesi del periodo estremo di docenza⁷⁴ del loro professore tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo), un

cura la premessa del D'Ancona, cui attribuì tra l'altro il merito di essersi soffermata sul *Crocifisso* marmoreo dell'Escorial, ben presente al Plon nel 1882 ma trascurato per esempio in Supino 1901b (Calamandrei 1971, p. 95 nt. 81). Calamandrei, riferisce il Cordié, intratteneva a Firenze eccellenti rapporti con il pisano Mario Salmi (1889-1980), che si era a sua volta legato con fraterna amicizia con Paolo D'Ancona fin dal tempo della sua trasferta milanese come funzionario della Soprintendenza (1921-1927).

⁷²) Maria Luisa Gatti (1928-2009), laureata con D'Ancona e con la Gengaro, mantenne con quest'ultima un rapporto intenso, cementato da un condivisa spiritualità religiosa. Aveva fondato nel 1955 la rivista «Arte lombarda», inizialmente affidata alla direzione di D'Ancona e poi passata sotto le sue cure: Sacchi 2007, p. 206, e Agosti 2008, p. LXV con rinvii bibliografici.

⁷³) Gemma Villa Gugliemetti (1928-2010) è stata generosa nel raccontarmi gli ultimi anni della docenza di D'Ancona: le sono grata.

⁷⁴) Sulla didattica di D'Ancona: Pizzi 2010. Tutti i testimoni fanno riferimento a un uomo che, già anziano, era stato duramente provato dalle leggi razziali prima, dall'esilio in Svizzera poi e dalla diaspora di due dei suoi tre figli, Cesare e Costanza, trasferitisi in Palestina. Tornato in cattedra nel 1945, D'Ancona scrisse ancora molti testi destinati ad essere diffusi in grandi tirature (faccio riferimento soprattutto ai volumetti della *Biblioteca Moderna Mondadori*, onnipresenti prima della circolazione dei *Maestri del Colore*), ma perse in incisività e in qualità dell'aggiornamento, pur restando, nell'esposizione didattica, chiaro fin quasi ai limiti della banalizzazione; tutti hanno tratteggiato il profilo di un personaggio umanissimo, colto e molto dignitoso, davvero “d'altri tempi”.

D'Ancona non inibito da quella scelta di prudenza che, già stigmatizzata pubblicamente da Lionello Venturi nel 1926, ne limiterà l'espressione, ma per una volta sicuro, forse in quanto agente nelle vesti di educatore e formatore che aveva indossato tanto volentieri⁷⁵. Poche altre volte il D'Ancona riuscì a superare, come nel caso defilato del Cellini qui in lettura, questo benedetto principio di prudenza⁷⁶: lo seppe fare per esempio nel 1930 quando, abbattuti gli steccati di studioso del Medioevo e del primo Rinascimento dietro i quali si era sempre nascosto, decise di pubblicare su «l'Arte», con lucida concisione ma non senza non dar conto di un significativo travaglio personale, le lettere spedite da Amedeo Modigliani a Oscar Ghiglia (un pittore con il quale D'Ancona, che lo definisce nell'articolo «antico amico», di nuovo tornando ai formativi anni di Pisa-Firenze, aveva stabilito durevoli rapporti, finora mai indagati) per contribuire a far chiarezza sulla figura dell'artista italiano morto dieci anni prima a Parigi, al momento al centro di un vivacissimo dibattito⁷⁷.

⁷⁵) È un po' deludente provare a riscontrare le pagine dedicate al Cellini in D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1932a (pp. 150-151 e 205-206), in cui il principio di prudenza torna a soverchiare l'assunto: mentre la definizione del Manierismo dell'artista scivola via in appena una riga, subito si legge che le sculture di «maggior mole» di Benvenuto, «sempre rivelano una educazione da orafo», mentre del Perseo «opera pienamente realizzata», si fanno notare pecche nella «rispondenza delle parti tra loro, e anche nell'anatomia per l'eccessivo rilievo della muscolatura [...], ma ciò nonostante ci troviamo portati ad aderire al sentimento spontaneo di tutto un popolo che ammirò e si riconobbe nel capolavoro». La *Saliera* di Vienna è giudicata in modo più coerente e positivo, ma è relegata, nella divisione tra architettura, scultura, pittura e arti minori imposta dalla normativa dei programmi ministeriali, tra le orficerie.

⁷⁶) Venturi 1926, p. 94. Secondo Lionello, il principio di prudenza aveva indotto D'Ancona a presentare «la storia della miniatura con una divisione per scuole, un po' rigida, un po' staccata dalla storia generale del gusto», uno degli argomenti che al momento più stavano a cuore al figlio di Adolfo, che stava licenziando appunto *Il Gusto dei Primitivi*. D'Ancona restò legato per sempre al principio di prudenza: anche Sergio Samek lo descrive come «uomo di squisita cultura artistica di cui è nota la estrema sorvegliatezza di giudizio» (Samek Ludovici 1946, pp. 124-125). Come si è già ricordata (cfr. nt. 3), il principio di prudenza aveva governato anche l'attività scientifica di Alessandro D'Ancona.

⁷⁷) D'Ancona 1930, pp. 257-264; la genesi dell'articolo è ben illustrata dall'autore, che ricorda la commozione provata alla lettura della corrispondenza e che dà conto dei dubbi subito insorti sull'opportunità della pubblicazione dei fogli, dato che il contenuto metteva forse troppo a nudo «un vago giovanile tumulto di sensazioni» di Modigliani, la cui sregolata vita *bohémienne* era stata sempre fin troppo discussa (Rusconi 2009 e anche, ma con una rassegna alquanto dissestata e vaga, Margozi 2003). Cinque anni prima D'Ancona si era già soffermato su Modigliani attraverso una recensione di un libro di Gustave Coquirot redatta per «le Arti Plastiche»: cfr. D'Ancona 1925b; sul numero successivo della rivista, D'Ancona replicherà a una lettera inviata dalla sorella di Modigliani, Margherita, al direttore, Vincenzo Costantini, per protestare contro un passaggio equivoco di Coquirot riguardante la biografia di Amedeo che sembrava avallato anche dall'autore della recensione (Beraha 2008/2009, pp. 37-38); cfr. inoltre D'Ancona 1929 e D'Ancona 1932. Significativamente Modigliani si affaccia anche nel brevissimo profilo del Novecento artistico incluso nel manuale Bemporad (D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1932b,

Anche in questa occasione D'Ancona si allinea silenziosamente, a modo suo, accanto a Lionello Venturi, che proprio nel 1930 aveva esplicitato definitivamente il suo apprezzamento per la linea moderna di Modigliani, lasciando perplessi suo padre, Pietro Toesca e molti altri⁷⁸.

Se si deve ammettere che la letteratura di Paolo D'Ancona non riuscì a incidere sulla Storia dell'arte, resta sul piatto il peso non indifferente che essa ebbe nel diffondere le nozioni di base della nuova disciplina: per provare a inquadrare la questione, si può tornare ad affidarsi a un testimone estraneo ma non reticente come Carlo Carrà, che mantenne con D'Ancona relazioni sostanzialmente formali⁷⁹. Il già ricordato profilo dello studioso pisano redatto dal Carrà nel 1937 per «l'Ambrosiano» costituiva la presentazione del volume divulgativo dedicato a *La Stanza della Segnatura* di Raffaello⁸⁰, ma va considerato anche come una tappa del percorso personale del pittore alessandrino segnato, da sempre, dalla ricerca di accessi al mondo proprio della Storia dell'arte. Come ha recentemente sottolineato Federica Rovati, vent'anni prima, nel cruciale 1916, quando Carrà aveva scritto per «La Voce» la sua *Parlata su Giotto*, «l'opacità interpretativa del testo»⁸¹ della celebrata sezione medievale della *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi, pubblicata nel 1907, era finita al centro della vis demolitoria che ne aveva animato la penna, ingagliardita

p. 182 e illustrazione 546), dove in un'intera pagina scritta dal D'Ancona in persona (che cita direttamente anche Lamberto Vitali), si sottolinea con sicurezza il «fascino inesprimibile» emanato dai disegni e dai dipinti dell'artista. Ma per tutta la questione, con molte altre considerazioni e approfondimenti che coinvolgono soprattutto Lamberto Vitali e Giovanni Scheiwiller, vd. ora Rusconi 2011.

⁷⁸) Lamberti 2000, pp. 41-44.

⁷⁹) Carrà però aveva stretti rapporti con Lamberto Vitali. Tra le carte di D'Ancona conservate presso la famiglia, a Firenze, sopravvive una cartolina illustrata di Forte dei Marmi indirizzata il 31 luglio 1942 da Carlo Carrà (con la moglie Ines e il figlio Massimo) a Paolo D'Ancona, a Milano, in via Melzi d'Eril 26 (la casa milanese della famiglia, presto parzialmente colpita dai bombardamenti), in risposta a un'altra cartolina del D'Ancona stesso. Carrà si rivolge col «Lei» al professore pisano, che nel 1937 aveva faticosamente completato la costruzione di un villino (realizzato su progetto di Gualtiero Civitalli [1899-1997], sposato con sua nipote) proprio a Forte dei Marmi, al tempo centro culturale e artistico di primaria importanza, poi pochissimo utilizzato a causa delle restrizioni imposte dalle leggi razziali e dalla guerra, nel corso della quale la proprietà venne devastata. Un ricordo toccante sui D'Ancona al Forte si legge in Collotti Pischel 2000, p. 123: «Compiendo un grande sforzo economico, i miei genitori avevano deciso di passare l'agosto [del 1938] a Forte dei Marmi [...]. Il motivo della scelta stava nel desiderio di stare vicino, in quel frangente drammatico, al «caro maestro» Paolo D'Ancona [che era stato il professore con cui si era laureata la madre della studiosa redattrice delle memorie, Luigia, detta Gina, Frascchini Pischel] (dopo pochi mesi cacciato vergognosamente dall'Università di Milano in base alle leggi fasciste) e soprattutto all'amico Eugenio Colorni, che mio padre [...] aveva indotto ad affiancare la militanza politica agli studi filosofici [...]».

⁸⁰) Firmato da D'Ancona per la collana dei *Grandi Cicli pittorici* al tempo diretta da Lamberto Vitali per l'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo (D'Ancona 1937).

⁸¹) Rovati 2008, p. 60.

non solo da una molla futurista ma pure dalla necessità di capire a fondo la pittura dell'antico maestro, al momento riverberata nella produzione artistica di molti contemporanei, compreso lo stesso Carrà. «Mi sono improvvisato minatore mistico, e sono sceso nel pozzo col lucignolo della mia parola, sgraziata e nuda»⁸², aveva scritto allora Carrà, che nella *Storia dell'Arte* di Venturi non aveva riscontrato spiegazioni illuminanti rinvenendovi forse più spunti visivi che non interpretativi.

La piega didattico-divulgativa presa poco dopo dalla pubblicistica del D'Ancona avrebbe fornito invece qualche risposta alle istanze di conoscenza espresse dall'artista non solo nei confronti di Giotto, ma più in generale verso la disciplina tutta: così, il terzo volume de *L'Arte italiana. Testo Atlante. Dal Barocco all'età contemporanea*, recensito nel 1932, venne apprezzato dal Carrà tanto per la forma (lo «stile della narrazione non batte mai in stridenze e in falsi adornamenti»), quanto, soprattutto, perché «i nostri autori [D'Ancona e le sue allieve], sorvegliatissimi, non sono mai vaghi e indeterminati»⁸³; ci si poteva insomma fidare del loro giudizio, chiaramente articolato e aggiornato: «per persuadersene basterà infatti pensare all'opera pittorica di Michelangelo da Caravaggio, che i nostri autori considerano giustamente “come una base della pittura moderna europea”»⁸⁴. In realtà il manuale era stato del tutto fondato sul principio di prudenza⁸⁵, ma fu unanimemente accolto con favore, tanto

⁸²) Cito direttamente da Rovati 2008 p. 60, che riprende dalla *Parlata* di Carrà.

⁸³) Carrà 1932. In uno dei pochi studi condotti sui manuali di Storia dell'arte italiana nati al tempo della riforma Gentile, Simonetta Nicolini nota che per primo D'Ancona (con Cattaneo e Wittgens) si era sforzato, nella redazione del testo destinato agli studenti del liceo classico, «di convogliare aderenza lessicale e chiarezza didascalica» (Nicolini 2003, p. 27; in questo saggio si dà conto anche delle molte polemiche metodologiche – da Longhi a Lionello Venturi – che accompagnarono l'ideazione dei primi manuali di Storia dell'arte). A proposito della scelta delle immagini poste a corredo del manuale Bemporad, Massimo Ferretti giudica il libro «uno dei migliori episodi editoriali degli anni Trenta», apprezzandone anche il pionieristico apparato iconografico (Ferretti 2003, pp. 50 e 59 nt. 74).

⁸⁴) Carrà 1932. Si coglie qui l'eco dei fondamentali saggi caravaggeschi di Roberto Longhi, usciti nel 1928-1929 (Longhi 1928-1929). Ma D'Ancona aveva da tempo afferrato l'importanza di Caravaggio: a leggere l'articolo del 1916 scritto per presentare le opere casalesi di Nicolò Musso, uno dei frutti del periodo di guerra trascorso da sottotenente proprio a Casale Monferrato, sorprendono sia la mancata comprensione del Moncalvo sia, per contro, l'elogio del caravaggismo del Musso, fin troppo apprezzato in quanto considerato pienamente “moderno” (D'Ancona 1916).

⁸⁵) Secondo quanto riferito dal Carrà, gli autori «constatano che la critica d'arte [...] ha in questi ultimi anni esagerato nella rivalutazione dell'arte barocca. E ciò è pur vero, e noi lo abbiamo scritto più d'una volta su questo foglio e in altre sedi. Considerando dunque l'arte del Seicento secondo puri principi spirituali, i nostri autori sono costretti a giudicarla con severità, come dicono nella introduzione al primo capitolo. Essi rimproverano poi all'arte secentesca l'eccessivo amore alla forma, che ha portato al “virtuosismo” a scapito del contenuto» (Carrà 1932).

che nelle sue recensioni per «l'Arte», la severa Anna Maria Brizio, al tempo ortodossamente legata al suo maestro Lionello Venturi, lo salutò come uno strumento rivolto agli studenti e «alle persone colte in genere», riconoscendo che si trattava di un «testo essenzialmente divulgativo, ma nello stesso tempo rigorosamente conformato ai risultati principali della moderna critica d'arte», tanto che «sebbene gli autori si tengano lontani da qualsiasi discussione erudita e s'attengano a un'esposizione discorsiva, la loro meditazione sui problemi generali è implicita»⁸⁶. La presentazione dell'ultimo volume della Brizio si ridurrà solo a un tassello, in cui tuttavia la futura autrice di *Ottocento Novecento* si dichiarerà colpita soprattutto dall'«ampio sviluppo dato alla trattazione e all'illustrazione fotografica del periodo più vicino a noi»⁸⁷.

Nel grande formato del *Testo Atlante*, l'apparato iconografico del terzo volume si concludeva con due smaglianti tavole della *Città nuova* di Antonio Sant'Elia (*Prospettiva e Stazione*), le stesse che Massimo Ferretti ha riconosciuto citate in *Primavera di bellezza* di Beppe Fenoglio, quando il protagonista, una versione del più noto partigiano Johnny, giunto alla stazione di Firenze dopo l'8 settembre 1943, «si impose di non pensare ad altro: ecco, all'architetto Sant'Elia che aveva progettato quella fatale stazione, la riproduzione della medesima era l'ultima fotografia del suo testo di storia dell'arte»⁸⁸.

Se, naturalmente, l'attribuzione al Sant'Elia dell'avveniristica stazione progettata da Giovanni Michelucci è frutto della fantasia (o della confusione) di Fenoglio, il riferimento al manuale costituisce un dato tangibile, un ulteriore indizio che spinge a cercare ancora, magari sottotraccia, le testimonianze dell'influenza esercitata dalla divulgazione del D'Ancona sui contemporanei.

ROSSANA SACCHI

Università degli Studi di Milano

rossana.sacchi@unimi.it

⁸⁶) Brizio 1931; cfr. inoltre Ead. 1932 e 1933.

⁸⁷) Brizio 1933. La Brizio non apprezzò incondizionatamente la divulgazione del D'Ancona, anzi: per rendersene conto, basta leggere Brizio 1935, in cui la studiosa demolisce l'apparato illustrativo e il commento dello stesso approntato dal professore pisano per la *Divina Commedia* edita nel 1935 dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo per la cura testuale di Nicola Zingarelli.

⁸⁸) Ferretti 2003, p. 39; Fenoglio 1978, p. 1534, mantengo il corsivo già introdotto da Ferretti per enfatizzare il passaggio sul manuale. Beppe Fenoglio aveva frequentato il liceo classico Govone di Alba nella seconda metà degli anni Trenta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABBREVIAZIONI

- AMLG Archivio Maria Luisa Gengaro, ISAL.
- APDA Archivio Paolo D'Ancona, ISAL.
- AO Archivio Olschki, Firenze.
- ASUM Archivio Storico dell'Università degli Studi, Milano.
- BSNSP_i Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.
- ISAL Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Cesano Maderno (MI).
- Agosti 2008 G. Agosti, *Introduzione* a G. Agosti (a cura di), *Altri quaranta dipinti antichi della collezione Saibene*, Verona, Valdonega, 2008, pp. XIII-LXXXIV.
- Agostinelli 2009 R. Agostinelli, *Aby Warburg e gli intellettuali italiani attraverso la corrispondenza (1893-1929)*, in C. Cieri Via - M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano - Roma, Mondadori Università - Sapienza Università di Roma, 2009, pp. 27-40.
- Aldi 1993 M. Aldi, *Istituzione di una cattedra di Storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino*, «Quaderni Storici» 28, 82, fasc. I (1993), pp. 99-124.
- Andreoli 2006/2007 L. Andreoli, *Gli interessi figurativi di Francesco Novati*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano (relatore prof. G. Agosti), a.a. 2006/2007.
- Arrigoni 2007 L. Arrigoni, *Fernanda Wittgens, ad vocem* in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 647-657.
- Arslan 1964 E. Arslan, *Paolo D'Ancona*, «Rendiconti. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» 98 (1964), pp. 2-4 (cons. in estratto).
- Bassani Pacht 2006 P. Bassani Pacht (a cura di), *Igino Benvenuto Supino. 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, Firenze, Polistampa, 2006.
- Benvenuto Cellini* 1972 *Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Atti del Convegno di Roma - Firenze (8-9 febbraio 1971), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972.

- Beraha 2008/2009 R. Beraha, *Aggiunte alla bibliografia di Paolo D'Ancona*, tesi di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano (relatore prof. R. Sacchi), a.a. 2008/2009.
- Bernabò 2003 M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, Fascismo e dopoguerra*, Roma, Liguori, 2003.
- Bibliografia* 1963 s.a. [ma M.L. Gengaro], *Bibliografia di Paolo D'Ancona*, «Arte Lombarda» 2 (1963), pp. 13-17.
- Blum - Lauer A. Blum - P. Lauer, *La Miniature française du XV^e et XVI^e siècle*, Paris, Van Oest, 1930.
- Bonora 1964 E. Bonora, *Ritratti letterari del Cinquecento*, Milano, La Goliardica, 1964.
- Borsellino 1971 N. Borsellino, *Cellini scrittore*, in *Benvenuto Cellini* 1972, pp. 17-31.
- Brandi 1972 C. Brandi, *Cellini scultore*, in *Benvenuto Cellini* 1972, pp. 9-16.
- Brizio 1931 A.M. Brizio, rec. a P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte italiana. Testo atlante. Dalle origini alla fine del Trecento*, «l'Arte» (1931), p. 176.
- Brizio 1932 A.M. Brizio, rec. a P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte italiana. Testo atlante. Il Rinascimento*, «l'Arte» (1932), p. 167.
- Brizio 1933 A.M. Brizio, rec. a P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte italiana. Testo atlante. Dal Barocco all'età contemporanea*, «l'Arte» (1933), p. 61.
- Brizio 1935 A.M. Brizio, rec. a *La Divina Commedia a cura di N. Zingarelli, con tav. illustrative ... ordinate e commentate da P. D'Ancona*, «l'Arte» (1935), pp. 228-229.
- Calamandrei 1950 P. Calamandrei, *Inediti celliniani. Nascita e vicende del "mio bel Cristo"* [1950], in C. Cordié (a cura di), *Scritti e inediti celliniani*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 59-98.
- Callegari - Gabrielli 2009 P. Callegari - E. Gabrielli (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, Milano, Skira, 2009.
- Carrà 1932 C. Carrà, *Dal Barocco all'età contemporanea*, «l'Ambrosiano», 12 ottobre 1932.
- Carrà 1937 C. Carrà, *Scrittori d'arte. Paolo D'Ancona*, «l'Ambrosiano», 18 agosto 1937.
- Carrara 1926 E. Carrara, *Introduzione a Benvenuto Cellini, La Vita scritta per lui medesimo*, Torino, UTET, 1926, pp. VII-XXXVIII.

- Carrara 1928 E. Carrara, *Manierismo letterario in Benvenuto Cellini*, «Studj romanzi» 19 (1928), pp. 171-200.
- Castelfranchi 2001 L. Castelfranchi, *Paolo D'Ancona e la nascita della Storia dell'arte come disciplina accademica a Milano*, in G. Barbarisi - E. Decleva - S. Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia Scientifico-Letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, II, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 781-792.
- Castelnuovo 1987 E. Castelnuovo, *Nota introduttiva*, in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino, Einaudi, 1987, pp. XII-LXVII.
- Castiglione - della Casa - Cellini 1960 *Opere di Baldassarre Castiglione - Giovanni della Casa - Benvenuto Cellini*, a cura di C. Cordié, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960.
- Cattaneo 1928 I. Cattaneo, *Storia delle religioni e storia dell'arte*, «le Arti Plastiche» 6 (1928).
- Cellini - Bellotto 1996 L. Bellotto, *Nota al testo*, in B. Cellini, *La vita*, a cura di L. Bellotto, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda, 1996, pp. 771-801.
- Cellini - Borgese 1944 B. Cellini, *La vita*, a cura di L. Borgese, con revisione del testo a cura di C. Cordié, Milano, Martello, 1944 (I Classici del Filarete), 2 voll.
- Cellini - Venturi 1929 *Le più belle pagine di Benvenuto Cellini scelte da Adolfo Venturi*, Milano, Fratelli Treves, 1929.
- Chong 2003 A. Chong, *La fortuna postuma del busto di Bindo Altoviti di Cellini*, in A. Chong - D. Pegazzano - D. Zikos (a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 2003, pp. 244-256.
- Collotti Pischel 2000 E. Collotti Pischel, *Una testimonianza marginale e anomala*, in D. Bidussa - E. Collotti Pischel - R. Scardi (a cura di), *Identità e storia degli Ebrei*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 120-131.
- Constable 1924 W.G. Constable, rec. a *L'uomo e le sue opere, by Paolo D'Ancona*, «The Burlington Magazine» 251 (1924), p. 100.
- Cordié 1960 C. Cordié, *Nota bio-bibliografica. Benvenuto Cellini*, in C. Cordié (a cura di), *Opere di Baldassarre Castiglione - Giovanni della Casa - Benvenuto Cellini*, Milano - Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, pp. LIII-LXIX.
- D'Achiardi 1914 P. D'Achiardi, *Ricordo*, in *Alessandro D'Ancona. In memoriam*, Firenze, Giunti, 1915, pp. 80-82.

- D'Ancona - Bacci 1892 A. D'Ancona - O. Bacci, *Manuale di Letteratura italiana*, Firenze, Barbera, 1892.
- D'Ancona 1901 P. D'Ancona, *Scultura*, «l'Arte» (1901), pp. 278-279.
- D'Ancona 1907 P. D'Ancona, *Una festa artistica all'Istituto tedesco di Storia dell'arte di Firenze*, «l'Arte» (1907), pp. 455-457.
- D'Ancona 1916 P. D'Ancona, *Un ignoto discepolo di Michelangelo da Caravaggio (Nicolò Musso da Casale Monferrato)*, «l'Arte» (1916), pp. 175-177.
- D'Ancona 1925a P. D'Ancona, *Benvenuto Cellini e la critica*, in Benvenuto Cellini, *La Vita*, testo riveduto con introduzione e note per cura di Paolo D'Ancona, Milano, L.F. Cogliati del dr. Guido Martinelli, s.d. [ma 1925].
- D'Ancona 1925b P. D'Ancona, rec. a *Gustave Coquiot, Peintres maudits (Modigliani, Utrillo), Delpeuch, Paris, 1925*, «le Arti Plastiche» 9 (1925).
- D'Ancona 1929 P. D'Ancona, rec. a *Lamberto Vitali, Disegni di Modigliani, Hoepli, Milano, 1929*, «le Arti Plastiche» 23 (1929).
- D'Ancona 1930 P. D'Ancona, *Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani*, «l'Arte» (1930), pp. 257-264.
- D'Ancona 1932 P. D'Ancona, *Scheiwiller per Modigliani*, rec. a *Giovanni Scheiwiller, Amedeo Modigliani, seconda edizione*, «la Casabella» 53, 5 (1932), p. 55.
- D'Ancona 1937 P. D'Ancona, *La Stanza della Segnatura*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1937.
- D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1930 P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte italiana. Testo atlante. Dalle origini alla fine del Trecento*, Firenze, Bemporad & figlio, 1930.
- D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1932a P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte italiana. Testo atlante. Il Rinascimento*, Firenze, Bemporad & figlio, 1932.
- D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1932b P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte italiana. Testo atlante. Dal Barocco all'età Contemporanea*, Firenze, Bemporad & figlio, 1932.
- D'Ancona - Wittgens 1927 P. D'Ancona - F. Wittgens, *Antologia della moderna Critica d'Arte. Letture complementari per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei*, Milano, L.F. Cogliati del dr. Guido Martinelli, 1927.
- D'Onofrio 2008 M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno (Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena, Franco Cosimo Panini, 2008.

- Durrieu 1921 P. Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*, Paris, Van Oest, 1921.
- Ebersolt 1926 J. Ebersolt, *La Miniature byzantine*, Paris, Van Oest, 1926.
- Fenoglio 1978 B. Fenoglio, *Primavera di bellezza - Frammenti di romanzo - Una questione privata*, a cura di M.A. Grignani, in Id., *Opere*, ed. critica a cura di M. Corti, Torino 1978, vol. I, t. III.
- Ferrero 1958 G.G. Ferrero, *Enrico Carrara*, «Giornale storico della letteratura italiana» 135, 409 (1958), pp. 167-169.
- Ferrero 1959 G.G. Ferrero, *Nota critica*, in B. Cellini, *La vita*, con introduzione e commento di E. Carrara, nuova ed. a cura di G.G. Ferrero, Torino, UTET, 1959, pp. 29-48.
- Ferretti 2003 M. Ferretti, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di Storia dell'arte*, «Ricerche di Storia dell'arte» 79 (2003), pp. 39-59.
- Floriani 2010 P. Floriani, *Italianisti a Pisa: da Alessandro D'Ancona a Luigi Russo (1861-1961)*, «Annali di storia delle università italiane» 14 (2010), pp. 111-120.
- Focillon 1911 H. Focillon, *Benvenuto Cellini: biographie critique*, Paris, Henri Laurens, s.d. [ma 1911].
- Focillon 1921 H. Focillon, *L'art buddhique*, Paris, H. Lurens, 1921.
- Frizzi 1880 E. Frizzi, *Di Vespasiano da Bisticci e delle sue biografie*, Pisa, Nistri, s.d. [ma 1880].
- Gargiulo 1927 A. Gargiulo, rec. a P. D'Ancona - F. Wittgens, *Antologia della moderna critica d'arte*, «Vita d'arte» 2 (1927), pp. 61-62.
- G.I.d.R. 1924 [G. Incisa della Rocchetta], rec. a P. D'Ancona, *L'uomo e le sue opere*, «l'Arte» (1924), p. 177.
- Guasti 1893 G. Guasti, *Del Crocifisso d'argento attribuito a Benvenuto Cellini posseduto dai conti Godi di Parma*, Firenze, Stab. Tipografico Fiorentino, 1893.
- Iacobini 2008 A. Iacobini, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in Mario D'Onofrio 2008, pp. 269-286.
- Iamurri 2000 L. Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, in M.M. Lamberti (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Torino, Fondazione CRT, 2000, pp. 82-105.
- Kriegbaum 1940 F. Kriegbaum, *Marmi di Benvenuto Cellini ritrovati*, «l'Arte» (1940), pp. 3-25.

- Lamberti 2000 M.M. Lamberti, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gua-
lino, Casorati*, in M.M. Lamberti (a cura di), *Lionello
Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Torino,
Fondazione CRT, 2000, pp. 16-47.
- Longhi 1928-1929 R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi* [1928-1929], in
Me pinxit e quesiti caravaggeschi, Firenze, Sansoni,
1968, pp. 81-143.
- Longhi 1952 R. Longhi, *Letteratura artistica e Letteratura nazio-
nale* [1952], in *Critica d'arte e buongoverno*, San-
soni, Firenze 1985, pp. 9-20.
- Longhi 1953 R. Longhi, *Ricordo dei Manieristi* [1953], in *Cinque-
cento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze,
Sansoni, 1976, pp. 83-87.
- Maier 1951 B. Maier, *Svolgimento storico della critica su Benve-
nuto Cellini scrittore*, II. *Gli studi celliniani del No-
vecento*, Trieste, Università di Trieste, 1951.
- Maier 1952 B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini*, Mi-
lano, L. Trevisini, 1952.
- Margozzi 2003 M. Margozzi, *Modigliani e l'Italia tra gli anni venti
e gli anni trenta: l'incomprensione e il riconoscimento*,
in M. Restellini (a cura di), *Amedeo Modigliani.
L'angelo dal volto severo*, Catalogo della mostra,
Milano, Skira, 2003, pp. 71-79.
- Martin 1923 H. Martin, *La Miniature française du XIII^e au XV^e
siècle*, Paris, Van Oest, 1923.
- Morassi 1935 A. Morassi, rec. a P. D'Ancona, *Les Primitifs Ita-
liens du XI^e au XIII^e siècle*, «The Burlington Maga-
zine» 71, 413 (1937), p. 100.
- Moretti 2008 M. Moretti, *Adolfo Venturi e l'università italiana
fra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la
Scuola Normale Superiore di Pisa*, in D'Onofrio
2008, pp. 83-89.
- Nicolini 2003 S. Nicolini, *Il manuale: un modello per imparare la
Storia dell'arte, dall'epoca della riforma Gentile fino
agli anni Sessanta*, «Ricerche di storia dell'arte» 79
(2003), pp. 21-38.
- Ojetti 1994 U. Ojetti, *Carlo Pujni*, «Corriere della sera», 13 giu-
gno 1924.
- Paolozzi Strozzi -
Balloni 2010 B. Paolozzi Strozzi - S. Balloni, *Il metodo e il ta-
lento. Iginò Benvenuto Supino primo direttore del
Bargello (1896-1906)*, Catalogo della mostra, Fi-
renze, Mauro Pagliai (Polistampa), 2010.
- Parodi 1916 T. Parodi, *Poesia e Letteratura*, a cura di B. Croce,
Bari, Laterza, 1916.

- Pedretti 1968 C. Pedretti, *Le note di pittura di Leonardo da Vinci nei manoscritti a Madrid*, VIII Lettura vinciana, Vinci, Biblioteca leonardiana 15 aprile 1968, Firenze, G. Barbera, 1968.
- Pevsner 1925 N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, «Repertorium für Kunstwissenschaft» 46 (1925), pp. 43-62.
- Pittaluga 1926 M. Pittaluga, rec. a P. D'Ancona - F. Wittgens, *La moderna critica d'arte*, «Leonardo» 2 (1926), p. 350.
- Pizzi 2010 F. Pizzi, *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, «Acme» 63, 3 (2010), pp. 243-284.
- Plon 1882 E. Plon, *Le Crucifix de marbre de Benvenuto Cellini*, «Gazette des Beaux-Arts» 26 (1882), pp. 420-428.
- Pomilio 1951 M. Pomilio, *Gusto episodico e coscienza letteraria nella «Vita» di Benvenuto Cellini*, «Convivium» 5 (1951), pp. 667-725.
- Prevosti 2006/2007 C. Prevosti, *Circolo d'Arte e di Alta Cultura di via Amedei 8 a Milano*, tesi della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Milano (relatore prof. G. Agosti), a.a. 2006/2007.
- Prevosti 2008 C. Prevosti, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Cultura di via Amedei 8 a Milano*, «Concorso. Arti e Lettere» 2 (2008), pp. 6-55.
- Puccini 2005 S. Puccini, *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana*, Roma, Meltemi.edu, 2005.
- Rizzo 2006/2007 S. Rizzo, *La Miniature italiane (1925) di Paolo D'Ancona. Traduzione e aggiornamenti*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano (relatore prof. S.B. Tosatti), a.a. 2006/2007.
- Romano 1981 G. Romano, *Verso la Maniera Moderna, da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Einaudi, 1981, vol. VI, t. I, pp. 3-85.
- Romano 1998 G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, in *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 3-21.
- Rovati 2008 F. Rovati, *Carrà 1916*, «Prospettiva» 129 (gennaio 2008), pp. 57-66.
- Rusconi 2000 P. Rusconi, *Giorgio Nicodemi*, «Almanacco della Famiglia Bustocca», n. speciale (2000), pp. 103-111.
- Rusconi 2009 P. Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*, in R. Cadioli - A. Kerbaker - A. Negri (a cura di), *I*

- due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Università degli Studi di Milano - Skira, 2009, pp. 179-188.
- Rusconi 2011 P. Rusconi, *A proposito di omaggio a Modigliani. Osservazioni sulla fortuna editoriale di Modigliani negli anni Venti e Trenta*, relazione presentata al Convegno *Modigliani Scultore* (Roverteto, MART, 18-19 febbraio 2011).
- Rusconi - Valeri 1901 A.J. Rusconi - A.Valeri (a cura di), *La vita di Benvenuto Cellini. I Trattati*, Roma, Società Nazionale, 1901.
- Sacchi 2007 R. Sacchi, *Genealogia e cronaca della Scuola di Storia dell'Arte (1905-1977)*, «Annali di storia delle università italiane» 11 (2007), pp. 203-208.
- Samek Ludovici 1946 S. Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940*, Roma, Tosi, 1946.
- Sarfatti 2007 M. Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Einaudi, 2007.
- Scrivano 1963 R. Scrivano, *La discussione sul Manierismo*, «La rassegna della Letteratura italiana» 67 (1963), pp. 200-231.
- Siligato 1986 R. Siligato, *D'Ancona, Paolo, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 393-395.
- Supino 1901a I.B. Supino, *Feste celliniane*, «l'Arte» (1901), pp. 214-216.
- Supino 1901b I.B. Supino, *L'arte di B. Cellini con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina del secolo XVI*, Firenze, Alinari, 1901.
- Venturi 1884 A.Venturi, *Documenti storici sul Perseo di B. Cellini*, «Arte e Storia» 3 (1884), p. 385.
- Venturi 1900 A. Venturi, *Benvenuto Cellini nel quarto centenario della nascita*, «Nuova Antologia» 174 (1900), pp. 106-120.
- Venturi 1926 L. Venturi, rec. a P. D'Ancona, *La Miniature italienne. Du X^e au XVI^e siècle*, «l'Arte» (1926), pp. 94-95.
- Venturi 1936 A. Venturi, *La scultura del Cinquecento. Storia dell'arte italiana*, X, Milano Hoepli, 1936.
- Vespasiano da Bisticci 1951 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di P. D'Ancona - E. Aeschliemann, Milano, Hoepli, 1951.
- Vitali 1934 L. Vitali, *L'incisione italiana moderna*, Milano, Hoepli, 1934.