



# Il potere dell'arte nel Medioevo

*Studi in onore  
di Mario D'Onofrio*

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore


IL POTERE DELL'ARTE  
NEL MEDIOEVO

*Studi in onore  
di Mario D'Onofrio*

*a cura di*

Manuela Gianandrea  
Francesco Gangemi  
Carlo Costantini



Campisano  Editore



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Il volume è stato in parte pubblicato  
con il contributo del Magnifico Rettore,  
Sapienza Università di Roma

Il testo ha superato la procedura  
di accettazione per la pubblicazione  
basata su meccanismi di revisione  
soggetti a referees terzi

In copertina,  
Bamberg, Cattedrale, *Cavaliere*  
da W. Boeck, *Der Bamberger Meister*,  
Tübingen 1960, tav. 28

Hanno collaborato alla redazione:  
Melania Marrocco  
Claudia Quattrocchi  
Francesca Tota

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

*Progetto grafico*  
Gianni Trozzi

© copyright 2014 by  
Campisano Editore Srl  
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53  
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251  
campisanoeditore@tiscali.it  
www.campisanoeditore.it  
ISBN 978-88-98229-30-7

## Due sguardi diversi sull'arte cristiana alle soglie del Novecento: la polemica fra Adolfo Venturi e Baldassarre Labanca

*Simone Piazza*

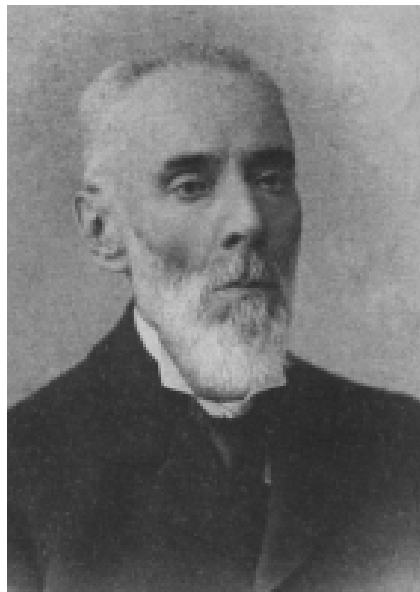
Nell'anno 1900 l'università La Sapienza è teatro di un'accesa polemica fra due professori riguardo ai criteri di metodo nell'analisi di un tema di interesse artistico e religioso: la fortuna dell'immagine di Maria nell'arte italiana. Protagonisti del dibattito sono il giovane Adolfo Venturi (1856-1941), primo storico dell'arte, in Italia, a varcare la soglia del magistero accademico (fig. 1)<sup>1</sup>, e l'anziano Baldassarre Labanca (1829-1913), filosofo di stampo cattolico-liberale, storico del cristianesimo, già sacerdote (fig. 2)<sup>2</sup>. Come attesta un regio decreto firmato da Giosuè Carducci, nell'ateneo romano Venturi era libero docente di Storia dell'arte medievale e moderna dal 1890<sup>3</sup>; fin dal 1886, Labanca vi insegnava, con affidamento per incarico, Storia delle religioni<sup>4</sup>.

Oggetto del dibattere è la pubblicazione di una monografia di Venturi sullo «svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine»<sup>5</sup>, in gran parte frutto di un'organica fusione di diversi saggi già editi in precedenza<sup>6</sup>. Uno sguardo all'indice consente di farsi un'idea del piano dell'opera: dopo un ampio *excursus* sull'immagine mariana avulsa da contesti narrativi<sup>7</sup>, la figura della Vergine viene esaminata nei vari episodi dei vangeli, canonici e apocrifi, dalle scene della sua infanzia a quelle legate al ciclo cristologico, fino all'Assunzione<sup>8</sup>. Un ricco corredo fotografico è intercalato al testo<sup>9</sup>. L'arco cronologico prescelto spazia dalle prime testimonianze catacombali alle opere del Rinascimento. L'ambito geografico di produzione è quasi unicamente quello nazionale.

Apparentemente il libro sembra conforme a un genere di studi di antica tradizione, di taglio, cioè, squisitamente iconografico. Si direbbe una versione aggiornata de *La Sainte Vierge* di Rohault de Fleury, edita vent'anni prima<sup>10</sup>. Dalla lettura del testo, tuttavia, risulta chiaro che l'attenzione dello storico dell'arte non è rivolta tanto all'analisi iconografica, quanto allo *svolgimento artistico delle forme*<sup>11</sup>, vale a dire l'analisi dell'evoluzione formale. La suddivisione in paragrafi, infatti, che nel li-



1. Adolfo Venturi (1856-1941)



2. Baldassarre Labanca (1829-1913)

bro richiama i differenti temi iconografici, serve essenzialmente da cornice a un'indagine legata all'evoluzione stilistica. In più di un passaggio, del resto, è lo stesso Venturi a dichiarare l'inadeguatezza della lettura iconografica:

«[...] bisogna seguire il corso delle rappresentazioni attraverso il tempo – spiega – non già col metodo degli iconografi che in generale, invece di avere di mira lo svolgimento artistico di una forma ricercano il significato delle immagini [...]. Gli iconografi sono come quei commentatori dei poeti i quali spiegano tutte le virgole e l'arte no»<sup>12</sup>.

Nell'introduzione l'autore enuncia il proprio metodo d'indagine. Nel raccontare la storia delle forme artistiche dispone le opere lungo una scala evolutiva. Ai gradini inferiori relega l'arte altomedievale, per il suo abbandono o sovvertimento delle regole della prospettiva, delle proporzioni e dell'armonia formale, che erano state alla base dell'arte classica. Su quelli più alti colloca le opere rinascimentali, espressione del bello ideale, specchio della natura e del vero<sup>13</sup>. Eloquentemente è l'accostamento proposto all'inizio del libro tra la *Madonna della Seggiola* di Raffaello e l'antica immagine ellenizzante, dipinta «in simil modo», della

Vergine delle catacombe di Priscilla, che «prelude al Rinascimento, segna le forme che più tardi splenderanno in piena luce, determina tipi e rappresentazioni che poi il Medioevo ora nasconde, ora traveste, e che l'età moderna discopre e ravviva» (figg. 3-4)<sup>14</sup>.

Influenzato dalle teorie evoluzionistiche di Charles Darwin<sup>15</sup>, citato in uno scritto del 1894, significativamente intitolato *L'evoluzione dell'arte*<sup>16</sup>, Venturi paragona le forme artistiche alla vita di un organismo arborescente che dapprima dischiude i suoi germogli, in seguito raggiunge il culmine del suo splendore e poi isterilisce fino a seccarsi del tutto<sup>17</sup>. Ogni stagione artistica, per l'autore, è legata alla precedente e alla futura come gli anelli di una catena<sup>18</sup>. Ogni epoca, con il suo contributo, aiuta l'arte a compiere il cammino evolutivo verso la bellezza<sup>19</sup>. Quanto alle origini dell'arte italiana, che considera «la più bella delle arti romaniche», secondo lo storico dell'arte esse non vanno ricercate nell'evo antico, ma nella civiltà trecentesca di Dante e Petrarca<sup>20</sup>. Nonostante consideri cristiane le radici dell'arte italiana, però, nel suo studio



3. Roma, Catacombe di Priscilla, *Vergine con Bambino*

sull'immagine mariana Venturi misura e apprezza soprattutto i gradi della bellezza esteriore delle opere, non la loro essenza spirituale.

L'aspetto che la figura della Vergine assume in età medievale, il suo progressivo smaterializzarsi, il dilatarsi degli occhi, l'assottigliarsi della bocca, l'irrigidirsi e il codificarsi delle sue pose, tutto ciò è visto da Venturi non come processo di sublimazione delle forme verso la definizione dell'immagine iconica, riflesso del trascendente, ma come involuzione, tradimento dei canoni classici, imbarbarimento. Afferma, infatti, quasi con desolazione: «lungo il Medio Evo, col decadere dell'arte greco-romana da cui avevano preso la forma, quelle Madonne divennero sempre men belle, smunte, con gli occhi dilatati e fissi nel vuoto»<sup>21</sup>. Guardando l'abside romana di Santa Maria in Domnica, riprende, traducendole dal francese, alcune frasi di Ludovic Vitet (1802-1873)<sup>22</sup>, che in un lungo saggio sui mosaici della Roma cristiana, pubblicato nel 1863<sup>23</sup>, a proposito della decorazione di Pasquale I (817-824) aveva commentato: «la Vergine è triste [...]; tutto è severo, rigido, compassato; gli angoli raggruppati intorno al trono sottili come cavallette; [...] il fanciullo Gesù è di una bruttezza ripugnante» (fig. 5)<sup>24</sup>. La citazione ben riflette il senso di smarrimento se non addirittura di repulsione che il giovane Venturi avvertiva di fronte a un'opera d'arte medievale, pur di rilievo, come il catino absidale della chiesa della Navicella, tanto più che in realtà il Vitet, nell'analizzare il mosaico romano, aveva formulato un giudizio estetico globalmente più che positivo, mitigando le parole poco lusinghiere sopra menzionate con apprezzamenti – davvero acuti per i suoi tempi – su certi sottili accorgimenti formali visibili nell'opera, come l'idea di rappresentare le aureole degli angeli in progressivo scorcio le une dietro alle altre sì da dare l'impressione di due schiere infinite, espediente nel quale, giustamente, lo studioso francese aveva visto un'anticipazione delle prospettive dei cori angelici dei primitivi italiani<sup>25</sup>.

Nel corso del Medioevo le convenzioni iconografiche avevano costituito, secondo Venturi, un impedimento alla creatività dell'artista, finché i maestri del Rinascimento italiano, rappresentando la bellezza naturale, l'immagine del vero, dell'umano, della passione, non se ne erano liberati<sup>26</sup>. È sulla base di questa convinzione che l'autore aveva maturato la scelta di estendere l'arco temporale delle sue ricerche fino al Cinquecento, in rottura con la tradizione di studi di iconografia cristiana generalmente limitati al periodo medievale<sup>27</sup>.

Il libro sulla Madonna di Venturi riscuote successo a livello interna-



4. Raffaello Sanzio, *Madonna della Seggiola*, Firenze, Palazzo Pitti

zionale, come attestano le traduzioni in inglese, francese e tedesco date alle stampe nei due anni successivi<sup>28</sup>, tuttavia le teorie contenute al suo interno suscitano l'aspra reazione del suo collega Baldassare Labanca, che recensisce il libro nella *Rivista Politica e Letteraria*<sup>29</sup>. Lo storico contesta categoricamente l'interpretazione che Venturi dà dell'arte medievale in senso evolutivo, rivendicando la scientificità del metodo degli iconografi, abituati a considerare le immagini sacre veri e propri documenti della storia del Cristianesimo.

Nell'affrontare un tema di arte cristiana, Venturi non può, secondo



Labanca, privilegiare l'analisi stilistica: lo studio dello «svolgimento artistico» deve cedere il passo all'iconografia, perché è attraverso di essa che si intercetta il valore semantico, il messaggio religioso<sup>30</sup>. Anche a Labanca capita di giudicare «brutte» alcune Madonne esposte nelle chiese, ma in quanto oggetto di venerazione le considera opere d'arte di valore eguale a quelle che stima belle<sup>31</sup>. Mentre Venturi saluta l'avvento del Rinascimento come stagione nella quale l'arte raggiunge il suo massimo grado di bellezza<sup>32</sup>, Labanca rifiuta la piacevolezza estetica delle opere moderne preferendo il linguaggio artistico medievale che reputa più vicino alla manifestazione del sacro e quindi più vero e più bello, perché, a suo dire, il bello nell'arte cristiana non è imitazione della natura fisica ma spirituale<sup>33</sup>. A tal riguardo, riprende una frase di un noto archeologo, padre Raffaele Garrucci (1812-1885): «Il cercare l'estetica nella forma umana dell'arte cristiana sarebbe tanto strano, quanto l'occuparsi di considerazioni siffatte nell'analisi dei gruppi geroglifici degli Egiziani»<sup>34</sup>.

Commentando la lettura venturiana delle opere di Tiziano, però, Labanca va oltre, arrivando ad accusare il collega di avere tradito le oneste intenzioni del Vecellio<sup>35</sup>, quando, di fronte all'*Annunciazione* della cattedrale di Treviso, invece di cogliere l'afflato religioso della rappresentazione, lo storico dell'arte aveva esaltato il «bellissimo corpo femminile» della Vergine<sup>36</sup> o quando, d'innanzi all'*Assunzione*, allora nella Regia Galleria di Venezia, aveva riconosciuto nella figura di Maria una «donna viva di salute e di forze, rischiarata dal sole estivo» (fig. 6)<sup>37</sup>. Nelle sue conclusioni, Labanca consiglia il libro di Venturi agli apprendisti pittori delle scuole di belle arti, perché utile soltanto, a detta sua, a cavarne modelli per l'esercizio di copiatura<sup>38</sup>.

Com'era inevitabile la recensione suscita le ire di Venturi e i toni si infiammano. In un articolo pubblicato ne *Il Fanfulla della Domenica*, quest'ultimo dapprima accusa il collega di avere attaccato il libro per rivalità accademiche<sup>39</sup> – accusa tutt'altro priva di fondamento come recenti studi hanno evidenziato<sup>40</sup> –, poi rivendica la necessità di un giudizio estetico sull'arte cristiana, respingendo l'idea che nel corso del Medio Evo essa si sia rivolta soltanto «al contenuto religioso delle figure, e poco o nulla alla loro forma artistica». Ritrae Labanca «intento nella sua scoperta del brutto». Ritorna sui commenti alle tele del Vecellio: «Credo che – scrive Venturi – se Tiziano sentisse discorrere di jerografici contorni e imitazione della natura spiritualizzata del cristianesimo si volgerebbe all'Aretino, e chiederebbe: messere Piero, donde è scap-



5. Roma, Santa Maria in Domnica, mosaico absidale

pucciato fuori codesto frate zoccolante?». Rispecchiando il clima anticlericale di quegli anni, accusa Labanca di voler negare «le teoriche dello sperimento galileano», di dipingerlo come un «odioso anticristiano materialista», dallo sguardo «satirino» proteso verso le fattezze carnali dei quadri del Rinascimento; rivendica la sua scelta di non essersi occupato della storia del culto che a suo dire non c'entra nulla col tema trattato e alla fine sbotta: «Egli accenda i candelotti quando gli pare, noi trattiamo d'iconografia e di arte!»<sup>41</sup>.

La polemica Labanca-Venturi lascia strascichi in altri giornali e riviste. A esprimersi in proposito, fra gli altri, è l'allora trentenne Benedetto Croce, non ancora sul punto di dare alle stampe la prima delle sue opere più importanti, l'*Estetica*, pubblicata nel 1902, ma già autore di alcuni contributi filosofici sul rapporto fra storia e arte<sup>42</sup>. Lo studioso interviene dalle pagine della prestigiosa rivista *Napoli Nobilissima*<sup>43</sup>. Si pronuncia, innanzitutto, sul concetto di bello, rimproverando Labanca di essere incorso in un equivoco, nel momento in cui ha confuso la bellezza artistica con «la floridezza, la piacevolezza corporea»<sup>44</sup>. È sbagliato, sostiene Croce, dire, come Labanca, che «il Cristianesimo non curava la bellezza artistica», dal momento che il bello nell'arte è da intendersi nel senso di «pregevole» e non «piacevole»<sup>45</sup>. La critica è rivolta a Labanca ma investe, in realtà, anche Venturi giacché, come abbiamo visto, quest'ultimo aveva espresso un giudizio estetico globalmente negativo nei confronti delle immagini medievali della Vergine, considera-

te «vuote», «smunte», esaltando, invece, le fattezze naturali delle Madonne rinascimentali<sup>46</sup>.

Per il resto Croce si schiera dalla parte di Labanca, del quale per altro conosceva gli studi su Vico, che aveva letto e apprezzato, come si evince dalla corrispondenza fra i due negli ultimi anni dell'800<sup>47</sup>. Lo «svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine» viene bollato come lavoro completamente avulso dalla storia, una raccolta di opere d'arte tenute assieme solo dal nome e per di più inserite in una scala evolutiva esteticamente insensata<sup>48</sup>. Da convinto storicista, incita a studiare le opere o attraverso indagini monografiche o nel quadro generale di un dato contesto, e trattandosi di arte sacra, invita a non sottrarsi all'analisi degli aspetti religiosi, compresi quelli culturali che Venturi aveva scelto di escludere dalla sua indagine<sup>49</sup>.

Nella chiusa del suo articolo, Croce spezza infine una lancia a favore di Venturi, riconoscendogli i meriti di avere aperto la strada a un vero e proprio movimento di studi italiani nel campo della storia dell'arte e di avere creato una scuola che allora cominciava a dare i suoi primi frutti positivi. Lo rimprovera, però, di incamminarsi, con la sua attenzione alle belle forme, su «una cattiva strada», verso un pubblico salottiero, di «dame e intellettuali»<sup>50</sup>.

A distanza di poco più di un secolo, il dibattito fra Venturi e Labanca significa molto più di una polemica fra colleghi, arrivati allo scontro verbale non solo per divergenza di vedute ma anche per rancori personali: rappresenta una sorta di corto circuito fra due modi profondamente diversi di interessarsi all'arte cristiana, che per la prima volta, sul crinale fra Otto e Novecento, si contrappongono in sede accademica. Il pensiero di Venturi, in campo universitario, costituisce una novità poiché mai prima di allora, in Italia, s'era cercato di dare dignità scientifica allo studio formale dell'arte sacra. Quello del suo avversario non giunge certo da uno specialista del settore, pur avendo Labanca all'attivo – sia detto per inciso – un libro su Carlo Magno nell'arte cristiana<sup>51</sup>, e però fa leva sull'antica e solida tradizione degli iconografi-archeologi.

L'iconografia, intesa come scienza che utilizza l'immagine per la documentazione storica, nasce nella Francia della prima metà dell'Ottocento, in un clima di ideali romantici e nazionalistici, con Alphonse Didron, autore, fra l'altro, del *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*<sup>52</sup>. In Italia, nella seconda metà del secolo, essa è strumento d'indagine da parte di studiosi essenzialmente di indirizzo cristiano, se non proprio di uomini di Chiesa, che della produzione artistica colgo-

6. Tiziano Vecellio,  
*Assunzione*,  
Venezia, Santa  
Maria Gloriosa  
dei Frari



no, ovviamente, soprattutto gli aspetti religiosi. Accanto al già citato Raffaele Garrucci, membro della Compagnia di Gesù, autore della *Storia dell'arte cristiana* in sei volumi (1888)<sup>53</sup>, un posto di primo piano e di capofila in questo settore di studi occupa Giovanni Battista De Rossi (1822-1894)<sup>54</sup>. Allievo del gesuita Giuseppe Marchi (1795-1860)<sup>55</sup>, De Rossi è il fondatore del *Bullettino di Archeologia Cristiana*<sup>56</sup>, autore di opere miliari come la *Roma sotterranea cristiana* (1864-1877)<sup>57</sup>, maestro a sua volta di grandi nomi dell'archeologia cristiana degli ultimi decenni dell'Ottocento, come Mariano Armellini (1852-1896)<sup>58</sup>, Orazio Marucchi (1852-1931)<sup>59</sup>, Enrico Stevenson (1860-1898)<sup>60</sup> e Franz Xaver Kraus (1840-1901)<sup>61</sup>. Nei primi decenni del Novecento, lo sguardo religioso sull'arte cristiana è ancora assai vitale: lo si può incrociare spesso, ad esempio, fra le pagine del monumentale *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, curato dai padri benedettini Henri Leclercq (1869-1945) e Fernand Cabrol (1856-1937), iniziato nel 1907 ma protrattosi, con la stampa dei suoi trenta tomi, fino agli anni Cinquanta del secolo<sup>62</sup>.



7. Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro, *Sarcofago di Giunio Basso*, particolare del *Sacrificio di Isacco*

Quando, nella *Préface*, Cabrol spiega l'impianto dell'opera, non fa mistero dello spazio dedicato all'arte. Essa è mero *élément d'information*, strumento dell'archeologia, né più e né meno della sigillografia, della numismatica, della paleografia e dell'epigrafia<sup>63</sup>. Un rilievo importante ha invece la nozione di *iconographie*, alla quale Leclercq dedicherà, nel volume del 1926, una voce specifica ove emerge un interessante confronto fra due versioni del Sacrificio di Isacco, la prima appartenente ad uno dei tanti cicli paleocristiani, la seconda dovuta al genio di Rembrandt (figg. 7-8): la preoccupazione di un artista paleocristiano

«qui représente le sacrifice d'Abraham ne peut être comparé à celui de Rembrandt peignant le même sujet. Le premier lui assigne son rang dans une série où tous les sujets concourent à procurer un enseignement final, le deuxième traite isolément un sujet auquel il donne une valeur d'art et une signification historique qui l'emportent de loin sur la tradition symbolique. [...] On ne s'affranchit jamais complètement de la tradition iconographique; celle-ci persiste, elle informe les œuvres d'art qui semblent cependant conçues et exécutées tout à fait en dehors de



8. Rembrandt, *Sacrificio di Isacco*, San Pietroburgo, Ermitage

cette tradition, et même en negation d'elle-même. Et si on arrive à s'en affranchir coûte que coûte et à tout prix, le résultat est contestable»<sup>64</sup>.

Nel suo libro sullo svolgimento artistico della Madonna, Adolfo Venturi guardava all'arte cristiana con occhi diversi. Difficile dire se e quanto le critiche di Labanca e Croce abbiano inciso sulle ricerche successive. Soltanto un anno dopo, nel 1901, lo studioso inizierà a pubblicare la sua *Storia dell'arte italiana*, dal Paleocristiano al Rinascimento, opera in trenta tomi, strumento essenziale alla formazione di intere generazioni di studenti universitari<sup>65</sup>. Nei primi due volumi i giudizi estetici sull'arte medievale appaiono assai più calibrati, spogliati di taluni toni negativi emersi nella produzione precedente<sup>66</sup>. Le teorie evoluzionistiche hanno lasciato il posto a una periodizzazione dell'arte in senso diacronico e in rapporto ai fenomeni storico-culturali. L'iconografia non serve più a suddividere i capitoli, essa viene assorbita nell'analisi delle opere come qualsiasi altro strumento utile alla loro conoscenza. La preoccupazione di Croce, che nel commentare il libro di Venturi, aveva paventato «gravi danni ai neonati studi di storia artistica in Italia»<sup>67</sup>, si rivela infondata: sempre nel 1901 Venturi diverrà professore ordinario per «chiara fama»<sup>68</sup> e alla storia dell'arte verrà riconosciuto definitivamente lo statuto di disciplina autonoma.

#### NOTE

<sup>1</sup> Il presente contributo riprende, in parte, il tema dell'intervento al *Congresso Internazionale di Studi Storici, Studio e insegnamento della storia della Chiesa, Bilanci e prospettive per nuove letture* (Roma, Università Gregoriana, 17-19 aprile 2008), a cura di M. S. Boari, G. Cipollone, M. Inglot. Per un quadro ampio e aggiornato di Adolfo Venturi, si rinvia agli atti del convegno a lui dedicato: *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno (Roma, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008. In particolare, per quanto riguarda l'ingresso di Venturi nel mondo accademico in qualità di docente, si veda: M. Moretti, *Adolfo Venturi e l'università italiana fra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa*, ivi, pp. 83-89, e dello stesso autore, il precedente contributo: *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla "carriera" di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario di storia dell'arte in Italia (1890-1901)*, in G. Agosti, (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi*, 4, *Incontri venturiani* (Pisa, 22 gennaio, 11 giugno 1991), Pisa 1995, pp. 41-99. Si veda anche: S. Valeri, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890-1931)*, ivi, pp. 101-127; G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia 1996, in part. pp. 149-153 (sulla polemica fra Venturi e Labanca).

<sup>2</sup> Sulla figura di Baldassarre Labanca cfr.: *Baldassarre Labanca*, Atti del Convegno (Agnone 14-15 dicembre 1990), Isernia 2000. Si veda anche: R. Colapietra, *La varia umanità filosofico-religiosa di Baldassarre Labanca*, in "Critica Storica", XXVIII, 1991, pp. 97-132.

<sup>3</sup> G. Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi*, 1, *Introduzione al carteggio 1876-1908*, Pisa 1990, pp. 53, 66, 68; Moretti, *Una cattedra...*, p. 52.

<sup>4</sup> R. Colapietra, *La varia umanità filosofico-religiosa di Baldassarre Labanca*, in *Baldassarre Labanca...*, pp. 25-56 (38).

<sup>5</sup> A. Venturi, *La Madonna, svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano 1900. Per un commento sul libro di Venturi, si veda: Agosti, *La nascita...*, pp. 146-150; S. Valeri, *I volumi della Storia dell'Arte Italiana*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi...*, pp. 37-42, in part. pp. 39-40.

<sup>6</sup> A. Venturi, *Il presepe: breve saggio iconografico*, in "Nuova antologia di scienze, lettere ed arti", XLIX, 1894, pp. 209-224; Id., *Ave Maria: dell' "Annunciazione" nell'arte rappresentativa*, ivi, LVI, 1895, pp. 99-116; Id., *Sul Golgota: della "Crocifissione" nell'arte rappresentativa*, ivi, LVI, 1895, pp. 401-415; Id., *Al regno dei cieli. Studio iconografico-estetico dell'Assunzione della Vergine*, in "Il Convito", I, 1895, pp. 331-341; Id., *Il tipo della Vergine*, ivi, VIII, 1896, pp. 563-572.

<sup>7</sup> Venturi, *La Madonna...*, pp. 1-80.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 81-442.

<sup>9</sup> «Con 5 stampe in fotocalcografia e 516 in fototipografia», ivi, p. I.

<sup>10</sup> Ch. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques*, 2 voll., Paris 1878.

<sup>11</sup> Venturi, *La Madonna...*, in part. pp. V e 220.

<sup>12</sup> Ivi, p. 220.

<sup>13</sup> Ivi, pp. V-IX.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 1-2.

<sup>15</sup> Negli scritti di Venturi, Gianni Carlo Sciolla ha colto «elementi dell'evoluzionismo darwiniano, mutuati questi ultimi dalla storia letteraria (Francesco De Sanctis)»: G. C. Sciolla, *La Scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte* (Wien, 4-10 settembre 1983), a cura di H. Fillitz, M. Pippal, Wien-Köln-Graz 1984, pp. 65-81. Si veda anche: Id., *Appunti sulla fortuna del metodo morrelliano e lo studio del disegno in Italia, "fin de siècle"*, in *Studi in onore di Luigi Grassi*, Firenze 1985, pp. 385-389; Agosti (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi...*, 1, p. 76.

<sup>16</sup> A. Venturi, *L'evoluzione dell'arte. Discorso pronunciato nella solenne distribuzione de' premi ed esposizione di belle arti della Provinciale Accademia di Ravenna (9 luglio 1893)*, in *Atti della Provinciale Accademia delle Belle Arti in Ravenna per gli anni 1890-1893*, Ravenna 1894, pp. 5-30, in part. p. 22.

<sup>17</sup> «Come la pianta che s'insinua nel terreno da cui trae la vita, ogni tipo, ogni forma d'arte ha le sue radici profonde. Con l'andar del tempo, l'albero cresce, stende più rigoglioso i rami, che si vestono di fiori, di foglie e portan frutta, le quali, giunta l'età più vigorosa [...] si fanno più abbondanti e belle, finché, venuto meno d'anno in anno il giovanile rigoglio, sfrondati, isteriliti, i rami si allungano al sole. Così avviene all'arte...»: Venturi, *La Madonna...*, p. V. Altrove Venturi accosta l'evoluzione dell'arte italiana all'immagine allegorica dell'arborecenza del corallo: «Eppure l'arte crebbe a somiglianza del corallo che spunta a fior d'acqua e si erge come scoglio sulle onde, di mano in mano che le gemme dei polipi si aggiungono alle spoglie dei loro generatori», ivi, p. 220.

<sup>18</sup> Ivi, p. VI.

<sup>19</sup> Ivi, p. VII.

<sup>20</sup> Ivi, p. IX.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>22</sup> Su Ludovic Vitet, presidente della «Commission des Monuments historiques» sotto la monarchia di Luglio (1830-1848), cfr.: C. M. Greene, *Romanticism, Cultural Nationalism and Politics in the July Monarchy: The Contribution of Ludovic Vitet*, in "French History", IV, 1990, pp. 492-497; M. Parturier (a cura di), *La naissance des monuments historiques: la correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet: 1840-1848*, Paris 1998, in part. pp. 5-22.

<sup>23</sup> L. Vitet, *Les Mosaiques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, in "Journal des savants", dicembre 1862, pp. 713-725; gennaio 1863, pp. 26-39; giugno 1863, pp. 344-361; agosto 1863, pp. 483-503, ristampato successivamente con titolo abbreviato: Id., *Les mosai-*



*ques chretiennes de Rome*, in Idem, *Études sur l'histoire de l'art*, Paris 1875, I (*Antiquité*), pp. 197-301 (ed. consultata).

<sup>24</sup> Ivi, p. 256. Cfr. Venturi, *La Madonna...*, p. 34.

<sup>25</sup> Vitet, *Les mosaïques chrétiennes de Rome...*, pp. 256-257.

<sup>26</sup> Venturi, *La Madonna...*, p. 51.

<sup>27</sup> Basti pensare ai fondamentali contributi di Raffaele Garrucci e Giovan Battista de Rossi, cfr. *infra*.

<sup>28</sup> A. Venturi, *Die Madonna: das Bild der Maria in seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung bis zum Ausgang der Renaissance in Italien*, Leipzig 1900, trad. ted. di Th. Schreiber; Idem, *The Madonna: a pictorial representation of the life and death of the mother of Our Lord Jesus Christ*, London 1902, trad. ing. di A. Ch. Thompson Meynell; Id., *La Madone: représentations de la Vierge dans l'art italien*, Paris 1902, trad. fr. di A. Bertolotti. Si veda anche la recensione di F. Malaguzzi Valeri, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXIII, 1900, pp. 77-79.

<sup>29</sup> B. Labanca, *La storia dell'arte cristiana ed il libro "La Madonna" di Adolfo Venturi: recensione analitica*, in "Rivista Politica e Letteraria", III, ottobre 1899, pp. 3-19. Sulla polemica Venturi-Labanca si veda: Agosti, *La nascita...*, pp. 151-153.

<sup>30</sup> Labanca, *La storia dell'arte cristiana...*, pp. 4-8.

<sup>31</sup> «Non si possono disconoscere i fatti seguenti: 1° che in tutto il medio evo si badò nelle chiese cristiane al significato ed al contenuto religioso delle figure, e poco o nulla alla loro forma artistica; 2° che nelle chiese vedonsi tuttavia Cristi, Madonne e Santi piuttosto brutti, anzi brutti davvero, e ciò non ostante molto onorati e venerati; 3° che se nell'arte in generale tollerarsi il brutto come antitesi, come contrapposto, nell'arte cristiana diventa cosa indifferente il brutto o il bello nella forma delle rappresentazioni», ivi, p. 7.

<sup>32</sup> «Il Medio Evo aveva considerato la bellezza fisica come opera del demonio, la verginità sacrata a Dio come la perfezione della donna: l'evo Moderno doveva ridare alla bellezza delle figlie d'Eva una luce tranquilla, alla maternità l'omaggio» (Venturi, *La Madonna...*, p. 51). Anche nell'analisi iconografica, la predilezione di Venturi per le forme rinascimentali finisce sempre per avere il sopravvento, come appare evidente nel caso della scena della Visitazione, allorché l'autore esamina le versioni di Andrea della Robbia e del Sodoma: «E così la rappresentazione trovò il suo compimento: non è più, come nel medio evo, l'incontro affettuoso di due cugine, ma l'evento sacro. Elisabetta esalta la parente benedetta tra tutte le donne, e Maria le si avvicina pensosa nel destino annunciato dall'angelo. I due cuori materni battono uniti», ivi, p. 213.

<sup>33</sup> «L'arte cristiana deve imitare la natura, ma spiritualizzata, ma idealizzata...», Labanca, *La storia dell'arte cristiana...*, p. 14.

<sup>34</sup> Ivi, p. 6. Cfr. R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato 1873-1881, I, p. 33.

<sup>35</sup> Labanca, *La storia dell'arte cristiana...*, pp. 16-17.

<sup>36</sup> «Più semplicemente espresse Tiziano il sacro mistero, nella cattedrale di Treviso. Maria, bellissima matrona, inginocchiata sul pavimento marmoreo, si svolge con languida espressione a Gabriele, che corre a lei cantando, corre come figlio alla madre. [...] Sembra che il pensiero della maternità faccia trasalire il cuore a Maria, e la dolcezza della speranza le avvolga abbondantemente il bellissimo corpo. Maria non è la rosa mistica, ma rende l'ideale femminile del Vecellio senza ieratici contorni; e il raggio divino non cade su lei a guisa di strali d'oro, ma come luce che si sprigiona dalle nubi e ne inonda l'immagine, specchio di bontà», Venturi, *La Madonna...*, pp. 198-199.

<sup>37</sup> «Tiziano raffigurò Maria che s'innalza al cielo, sulle lucenti nubi sorrette da innumerevoli angioletti [...] ma non è la mistica orante delle catacombe, né la sacerdotessa dei Bizantini, bensì la donna ricca di salute e di forze, rischiarata dal sole estivo, madre gloriosa della sua prole, felice tra i pargoli, nella festa della luce», ivi, pp. 441-442.

<sup>38</sup> «Il suo volume su la *Madonna*, che lascia tanto a desiderare come ricerca storica e critica, è, a mio avviso, assai utile per i cultori della pittura e della scultura. Dove potrebbero essi trovare una raccolta tanto copiosa di figure della Vergine, così ben riprodotte, e acconce, per co-

si dire, ad esercitare il loro pennello e scalpello?» Labanca, *La storia dell'arte cristiana...*, p. 19.

<sup>39</sup> «[...] Il Labanca ha le sue mire e, per sbarazzarsi di me, ha cercato il pretesto per sfogarsi in pubblico e ripetere ciò che va gridando da molti anni per le strade e sino ne' Consigli accademici contro il mio insegnamento»: A. Venturi, *La storia dell'arte cristiana. Un articolo del prof. Labanca*, in "Il Fanfulla della Domenica", 29 ottobre 1899.

<sup>40</sup> Cfr. Moretti, *Una cattedra...*, pp. 71, 78, 83, 88; Valeri, *Adolfo Venturi...*, p. 110.

<sup>41</sup> Venturi, *La storia dell'arte cristiana...*, *passim*.

<sup>42</sup> Cfr. V. Martorano, *Estetica e teoria della storiografia: studio sulla prima filosofia di Benedetto Croce (1893-1900)*, Milano 2008.

<sup>43</sup> B. Croce, *Una questione di criterio nella storia artistica (polemica Labanca-Venturi)*, in "Napoli Nobilissima", VIII, 1899, 9, pp. 161-163. Sul pronunciamento di Croce in merito alla polemica Venturi-Labanca: Colapietra, *La varia umanità filosofico-religiosa...*(1991), p. 121; R. Cioffi, *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento. Adolfo Venturi e la Regia Pinacoteca*, in Agosti, (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi*, 4..., pp. 141-142; G. Brancaccio, *Napoli Nobilissima: fra tradizione e modernità (1892-1906)*, in "Berenice", XIV, luglio 2006, 34-35, pp. 234-243, in part. pp. 238-239.

<sup>44</sup> «Ha ragione il Labanca? Io credo di sì; benché non tutti gli argomenti da lui addotti mi persuadano [...]. Egli per esempio, dice che il Cristianesimo non curava la *bellezza artistica*; ma in questo caso bellezza artistica è presa (errore commesso anche dal Venturi) in un senso *materiale ed antiscientifico*, ossia come la floridezza e la piacevolezza corporea»: Croce, *Una questione di criterio...*, p. 161.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Cfr. *supra*.

<sup>47</sup> F. Mazziotto, *Baldassarre Labanca e la cultura del suo tempo*, in *Baldassarre Labanca...*, pp. 69-91, in part. pp. 71-72.

<sup>48</sup> «Ma il male è che egli [Venturi] ha preteso proprio di fare la storia complessiva di quelle opere diverse ed accozzate insieme per segni superficiali; e le ha concepite come una serie di fatti tendenti ad una meta, che vien raggiunta per successivi tentativi; o come un organismo che nasce, cresce, tocca la perfezione, invecchia e muore!»: Croce, *Una questione di criterio...*, p. 162.

<sup>49</sup> «Le opere letterarie od artistiche bisogna studiarle per monografie di singole opere, di singoli autori, o di singole epoche, o nel quadro generale della storia della letteratura o dell'arte. Gli altri spaccati, o sezioni che si posson fare, non ubbidiscono più ad interessi di storia artistica. E se, come in questo caso, ci richiamano alla storia religiosa, bisogna trattar di questa deliberatamente e di proposito, adoprando i mezzi adatti, e non venir poi a dichiarare roba estranea (nientemeno!) la storia del culto». *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, p. 163.

<sup>51</sup> B. Labanca, *Carlomagno nell'arte cristiana: saggio storico-critico*, Roma 1891.

<sup>52</sup> X. Barral i Altet, *Introduction*, in Idem, (a cura di), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes 2003, pp. 23-37. Su Adolphe Didron, si veda anche: V. Costa, *L'iconographie d'Adolphe Didron: choix religieux, adaptation plastique*, in "Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest", XCIII, 1986, pp. 383-388; C. Brisac, J.-M. Leniaud, *Adolphe-Napoléon Didron ou les média au service de l'art chrétien*, in "Revue de l'art", LXXVII, 1987, pp. 33-42.

<sup>53</sup> Garrucci, *Storia dell'arte cristiana...*, *passim*. Per un profilo storiografico di Raffaele Garrucci: G. Boccadamo, *La figura di Raffaele Garrucci: col sussidio di epistolari e documenti inediti*, in "La Civiltà Cattolica", LXXXIX, 1938, 3, pp. 520-531; C. Ferone, *Per lo studio della figura e dell'opera di Raffaele Garrucci (1812-1885)*, in "Miscellanea Greca e Romana", XIII, 1988, pp. 17-50; Id., *Raffaele Garrucci*, in *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento. Secondo contributo*, Napoli 1991, pp. 175-192.

<sup>54</sup> A. Baruffa, *Giovanni Battista De Rossi: l'archeologo esploratore delle Catacombe*, Città del Vaticano 1994; V. Saxer, *Zwei christliche Archäologen in Rom: das Werk von Giovanni Battista de Rossi und Joseph Wilpert*, in "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte", LXXXIX, 1994, pp. 163-172; J. Maier Allende, *Aureliano*

Fernández-Guerra, Giovanni Battista de Rossi y la arqueología paleocristiana en la segunda mitad del siglo XIX, in J. B. Fortes, B. Cacciotti, B. Palma Venetucci, (a cura di), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla 2007, pp. 299-349.

<sup>55</sup> G. Marchi, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, disegnaty ed illustraty: architettura*, Roma 1844. Sul contributo pionieristico del Marchi, cfr.: R. Fausti, *Documenti inediti sull'azione innovatrice del P. Giuseppe Marchi, s.j. (1795-1860) negli study di archeologia*, in "Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", XIX, 1942-1943, 1, pp. 105-179; A. Milella, *Padre Marchi e lo studio dell'archeologia cristiana a Roma al tempo di Gregorio XVI*, in *Gregorio XVI promotore delle arti e delle culture*, Atti del convegno (Roma, Pontificio Ateneo Antonianum, 22 - 24 marzo 2006), a cura di F. Longo, C. Zaccagnini, F. Fabbrini, Ospedaletto (Pisa) 2008, pp. 121-132.

<sup>56</sup> Stampato dal 1863 al 1894, poi, dal 1895 al 1922, con il titolo di "Nuovo bullettino di archeologia cristiana", e dal 1924 ribattezzato col nome di "Rivista di archeologia cristiana", che conserva tuttora.

<sup>57</sup> G. B. De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, 3 voll., Firenze 1864-1877.

<sup>58</sup> Fra i suoi piú importanti contributi, si possono citare: M. Armellini, *Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia*, Roma 1893; Id., *Le catacombe romane*, Roma 1880, e soprattutto: Id., *Le chiese di Roma dalle loro origini sino al sec. 16*, Roma 1887.

<sup>59</sup> Del quale si ricorda l'opera principale: O. Marucchi, *Le catacombe romane secondo gli ultimi study e le piú recenti scoperte: compendio della Roma sotterranea*, Roma 1903. Sulla produzione di Marucchi si veda A. Grossi Gondi, *Orazio Marucchi cultore dei martiri*, Milano 1932.

<sup>60</sup> Per gli study e le ricerche di Enrico Stevenson si rinvia al volume a lui dedicato: P. Saint-Roch (a cura di), *In memoria di Enrico Stevenson nel I centenario della morte: (1898 - 1998)*, in "Rivista di archeologia cristiana", LXXIV, 1998, che raccoglie, oltre alla *Premessa* di F. Bisconti (pp. 7-13) e la *Bibliografia di Enrico Stevenson* a cura di A. M. Nieddu (pp. 15-23), i seguenti contributi: P. Saint-Roch, *Henri Stevenson (Junior) et Giovanni Battista de Rossi* (pp. 311-321); A. M. Ramieri, *Enrico Stevenson: cenni biografici ed inediti documenti d'archivio della Commissione Archeologica Comunale* (pp. 330-351); Ph. Pergola, *Enrico Stevenson "scrittore della Roma sotterranea": i lavori del 1897 nella catacomba di Domitilla* (pp. 353-359); M. Busia, *Enrico Stevenson studioso di iscrizioni cristiane (il Codice Vat. Lat. 10553)*, pp. 361-372.

<sup>61</sup> Curatore della *Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer*, 2 voll., Freiburg im Breisgau 1882-1886 e autore di un fortunato e documentatissimo manuale di storia dell'arte cristiana: F. X. Kraus, *Geschichte der christliche Kunst*, 2 voll., Freiburg im Breisgau 1893; H. Rollmann, *Franz Xaver Kraus and John Henry Newman*, in "The Downside review", CC-CLXXIV, 1991, pp. 44-51.

<sup>62</sup> F. Cabrol, H. Leclercq (a cura di), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 voll. (in 30 tt., gli ultimi tre a cura di Henri Marrou), Paris 1907-1953.

<sup>63</sup> F. Cabrol, *Préface*, ivi, I, 1907, pp. I-XIX, in part. pp. XIII-XIV.

<sup>64</sup> H. Leclercq, *Iconographie*, ivi, VII, 1, 1926, coll. 11-31, in part. col. 11.

<sup>65</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll. (30 tt.), Milano 1901-1940. Per una recente analisi dell'opera si veda: S. Valeri, *I volumi...*, pp. 37-42.

<sup>66</sup> A tale proposito giova citare l'equilibrato giudizio che del primo volume del «manuale» venturiano dà Giacomo Agosti: «In realtà il manuale condivideva alcune delle incertezze e delle velleità che abbiamo notato nella *Madonna*. [...] In questo caso però lo sforzo era stato molto piú complesso, perché nella periodizzazione del manuale [...], nonostante gli accenni ricorrenti alla decadenza dell'arte classica, veniva ricorretto il binario evolucionista imboccato con tanta facilità nella *Madonna*»: Agosti, *La nascita...*, p. 155.

<sup>67</sup> Croce, *Una questione di criterio...*, p. 163.

<sup>68</sup> Moretti, *Una cattedra...*, *passim*.