

PAOLO D'ANCONA
E L'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE
DELLA STATALE DI MILANO
(1908-1957) *

La genesi dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano, oggi Dipartimento di Storia delle arti della musica e dello spettacolo, risale al primo decennio del Novecento, quando l'ateneo milanese era ancora Accademia Scientifico-Letteraria¹. L'Istituto d'istruzione superiore meneghino si avvale dell'insegnamento della Storia dell'arte a partire dal 1905, anno in cui il giovane Pietro Toesca fu incaricato della docenza². Nel 1907 tuttavia, Toesca lasciò il capoluogo lombardo per Torino, dove l'ateneo locale aveva creato *ad hoc* una cattedra di Storia dell'arte da affi-

*) Ringrazio la prof.ssa Rossana Sacchi, il prof. Paolo Rusconi, le dott.sse Gaia Riitano e Raffaella Gobbo del Centro APICE per l'aiuto tributatomi durante la ricerca per il mio lavoro tesistico, *1908-1957 I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, che è alla base di questo breve saggio.

¹) Per la storia dell'Accademia Scientifico-Letteraria cfr: Decleva 1996, pp. 717-742; Barbarisi - Decleva - Morgana 2001. L'Accademia Scientifico-Letteraria era nata nel 1859 grazie alla legge Casati che disponeva che il nuovo Istituto accogliesse la facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Pavia (trasferita d'ufficio). La vita della neonata Accademia si caratterizzò per uno scontro serrato con Pavia che non voleva rinunciare alle prerogative di essere l'unico ateneo lombardo. Milano ebbe la meglio solo nel 1924, anno in cui divenne a tutti gli effetti ateneo.

²) Su Pietro Toesca (1877-1962) e l'Istituto di Storia dell'arte di Torino cfr: Samek Lodovici 1942, pp. 354-356 (*ad vocem*); Bologna 1982, pp. 184-185; Aldi 1993, pp. 99-124; Lucchini 1995, pp. 217-221; Sciolla 1995, pp. 56-61; Aldi 1996, pp. 43-49; Romano 1996, pp. 5-16; Castelnuovo 2000, pp. 479-497. Nell'Archivio Storico dell'Università di Milano (d'ora in poi ASUM) depositato presso il Centro APICE della stessa università sono custoditi i libretti delle lezioni solo a partire dal 1909: il periodo di Toesca non è quindi coperto. Qualche informazione sulle lezioni si ricava da Lucchini 1995 pp. 217-221 e da Gabrielli 2009, pp. 14-57, in part. 24-25: Toesca tenne tre conferenze per l'Accademia Scientifico-Letteraria e impostò, su richiesta di Novati, un corso intitolato *Arte Lombarda*.

dare al proprio ex-studente³. A Milano Francesco Novati, rettore-preside dell'Accademia Scientifico-Letteraria, si adoperò allora affinché la cattedra lasciata libera venisse affidata a Paolo D'Ancona, storico dell'arte pisano figlio di Alessandro⁴, illustre docente di Letteratura italiana alla Normale, tra i propugnatori del metodo storico. L'impegno di Novati per l'introduzione dell'insegnamento della Storia dell'arte nelle università risaliva al 1898⁵, cioè a qualche anno prima della sua nomina a rettore dell'Accademia meneghina avvenuta nel 1903: ciò spiega i suoi toni entusiastici nell'accogliere Paolo D'Ancona presso l'ateneo lombardo⁶. Paolo D'Ancona insegnò a Milano per quasi un cinquantennio, interrotto tra il 1938 e il 1945 a causa delle leggi razziali, intrecciando con la realtà milanese una serie di legami molto interessanti. La storia del Dipartimento di Storia dell'arte è particolarmente legata alla storia professionale del suo fondatore, tanto che l'ateneo intitolò proprio a D'Ancona l'Istituto, una dedica poi perduta con la trasformazione degli istituti in dipartimenti⁷.

Diverse sono le affinità tra l'ateneo milanese e Torino, non solo per la presenza di Toesca ma pure per l'istituzione delle cattedre di Storia dell'arte avvenuta quasi contemporaneamente e la formazione venturiana dei docenti cui furono affidate⁸. Sia Toesca che Paolo D'Ancona si diplomarono alla scuola di specializzazione romana di Adolfo Venturi, che divenne titolo preferenziale per la carriera universitaria e per la professione di soprintendente⁹. Dopo Roma, Milano e Torino, insieme a Bologna¹⁰, furono quindi tra i primi atenei italiani ad accogliere l'insegnamento della Storia dell'arte.

³) Aldi 1993, pp. 99-105; Castelnuovo 2000, pp. 479-480. Toesca si era laureato a Torino nel 1898 con Arturo Graf e Rodolfo Renier.

⁴) Su Alessandro D'Ancona (1835-1914) cfr. D'Ancona 1915, pp. 231-247, volume nel quale è raccolto anche il ricordo di Francesco Novati, già allievo di D'Ancona senior; Strappini 1986, pp. 388-393.

⁵) Mi riferisco in particolare all'articolo di Novati, intitolato *Le università e l'insegnamento della Storia dell'arte*, apparso sulla «Perseveranza» del 10 giugno del 1898 (ripubblicato su «L'Arte» 1, 6-9 [1898], pp. 363-364); Castelfranchi 2001, pp. 781-783.

⁶) «Annuario della Reale Accademia Scientifico-Letteraria» (a.a. 1908/09), p. 13.

⁷) Per una breve ricostruzione della storia dell'Istituto: Sacchi 2007, pp. 203-208; Castelfranchi 2001, pp. 781-792.

⁸) Fino ai primi del Novecento nel nostro Paese l'insegnamento della Storia dell'arte era prerogativa delle Accademie di Belle Arti e veniva considerata esclusivo ambito di amatori e antiquari; la disciplina storico-artistica era priva dell'autorità scientifica già conferitagli nel resto d'Europa. Nel 1901 venne istituita la prima cattedra italiana, presso l'ateneo di Roma, che fu affidata ad Adolfo Venturi (1856-1941), fondatore anche della Scuola di specializzazione nella quale si formarono generazioni di storici dell'arte: cfr. Agosti 1996; Gamba 2002, pp. 100-110.

⁹) Castelfranchi 2001, p. 785 nt. 9. Toesca divenne libero docente nel 1905, D'Ancona nel 1908.

¹⁰) Bassani Pacht 2006.

Paolo D'Ancona aveva iniziato i suoi studi a Pisa dove il padre Alessandro insegnava dal 1860¹¹, decidendo in seguito di sviluppare i propri interessi in campo storico-artistico e laurearsi a Roma con Venturi nel 1901 con una tesi sulle raffigurazioni allegoriche delle Arti Liberali nel Medioevo e nel Rinascimento¹². Nel 1906 lo storico dell'arte pisano si diplomò alla Scuola di Perfezionamento venturiana e nel 1908 ottenne la libera docenza con una dissertazione su Michelangelo pittore¹³. Nel medesimo anno D'Ancona venne nominato professore incaricato presso l'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano¹⁴. Il carteggio con Francesco Novati attesta quanto D'Ancona fosse interessato all'incarico milanese, dimostrando fin da subito la propria vocazione didattica: alcune lettere conservate presso la Biblioteca Braidense descrivono le prime preoccupazioni dello studioso pisano, ansioso di dotare di mezzi didattici avanzati la cattedra milanese; prioritaria risultava la questione delle immagini. In una missiva datata 14 novembre 1908¹⁵, D'Ancona propose di superare l'insegnamento fondato sulle tavole comparative venturiane (realizzate a stampa dalla ditta Danesi, esse erano utilizzate anche dal Toesca a Torino) con l'acquisto di un proiettore epidioscopico già in uso da tempo nel Gabinetto di Fisiologia di Firenze, con quale D'Ancona era in contatto, un apparecchio che consentiva l'uso di diapositive e di fotografie di ogni formato e illustrazioni di testi. L'acquisto dell'epidioscopio avrebbe permesso al docente pisano di presentare una quantità di materiale praticamente illimitata, senza rispettare le sequenze venturiane¹⁶. Nel carteggio

¹¹) Per un profilo biografico-critico di Paolo D'Ancona (1878-1964) cfr. Samek Lodovici 1942, pp. 124-125 (*ad vocem*); Gengaro 1963, pp. 13-17; Ead. 1964, pp. 261-262; Brizio 1963/1964, pp. 1-4; Siligato 1986, pp. 393-395 (*ad vocem*); Castelfranchi 2001, pp. 781-792; Sacchi 2007, pp. 203-208; Rizzo 2006/2007. Esistono anche due carteggi: Alessandro-Paolo D'Ancona conservato presso la Biblioteca della Scuola Normale di Pisa il cui studio è stato intrapreso da Rossana Sacchi, e il carteggio F. Novati - P. D'Ancona, custodito nella Biblioteca Nazionale Braidense (d'ora in poi BNB), analizzato da Leonardo Andreoli per la sua tesi, *Gli interessi figurativi di Francesco Novati*, rel. G. Agosti, a.a. 2006/07. L'archivio superstite del professore pisano, donato a Maria Luisa Gatti Perer (già allieva di D'Ancona), è oggi all'ISAL (Istituto di Storia dell'Arte Lombarda) di Cesano Maderno.

¹²) La tesi fu pubblicata nel 1902 sulla rivista «L'Arte», cfr. D'Ancona 1902, pp. 137-155, 211-228, 269-289, 370-385.

¹³) BNB, Carteggio F. Novati - P. D'Ancona, busta 38.1, missiva n. 30, datata 16 giugno 1908; Castelfranchi 2001, p. 790. Ringrazio Leonardo Andreoli per avermi indicato le missive del Carteggio F. Novati - P. D'Ancona utili alla mia ricerca.

¹⁴) BNB, Carteggio F. Novati - P. D'Ancona, busta 38.1, lettera n. 23, datata 25 dicembre 1907. Il documento dimostra l'interesse del D'Ancona per l'incarico milanese, interesse che lo spinse a richiedere la libera docenza per esame senza aspettare di ottenerla per titolo nel 1909.

¹⁵) BNB, Carteggio F. Novati - P. D'Ancona, busta 38.1, lettera n. 36.

¹⁶) Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, Carteggio Alessandro - Paolo D'Ancona, cartolina postale del 1909 (9 gennaio?), consultato da R. Sacchi. D'Ancona perseguì i propri intenti nonostante le pressioni del padre Alessandro e dello stesso Venturi

emerge anche la titubanza dello storico dell'arte sulla scelta dei temi da affrontare durante le lezioni accademiche e pubbliche¹⁷; D'Ancona, chiedendo il benessere di Novati, sembra propenso a tenere un corso di Storia della letteratura artistica per le prolusioni in aula e sceglie come tema per la lezione pubblica la pittura italiana tra il secolo XI e il Rinascimento¹⁸.

D'Ancona fu incaricato fino al 1915, tra il 1915 e il 1919 fu nominato professore Straordinario e dal 1919 ricoprì il ruolo in qualità di Ordinario¹⁹. Durante i primi anni di docenza l'Istituto di Storia dell'arte non esisteva ancora: la prima notizia ufficiale della sua fondazione risale al 1927/28, quando D'Ancona fu nominato preside del Gabinetto di Storia dell'arte e il Ministero della Pubblica Istruzione gli concesse un finanziamento di £ 3000 per l'acquisto di diapositive²⁰. Il valore del materiale fotografico sarà sempre sottolineato dal D'Ancona: il patrimonio di immagini verrà ampliato fino alla Seconda Guerra Mondiale, quando un bombardamento ne distrusse una parte; il danno fu parzialmente ovviato nel dopoguerra con la donazione all'Istituto della collezione fotografica di Alfonso Casati²¹.

Il criterio didattico del professore pisano si fondava sull'osservazione del fenomeno artistico di venturiana memoria, rinforzato dall'applicazione del metodo storico (cui Paolo era stato educato dal padre), che consi-

che si era recato a Pisa proprio per cercare di dissuadere Paolo dall'acquisto del proiettore per usare le tavole considerate sia da Venturi che da Alessandro D'Ancona didatticamente più funzionali e meno costose.

¹⁷) BNB, Carteggio F. Novati - P. D'Ancona, busta 38.2, lettere n. 39 (5 dicembre 1908) e n. 40 (9 dicembre 1908) dalle quali si ricava l'usanza milanese di affiancare delle conferenze pubbliche alle prolusioni accademiche.

¹⁸) I carteggi con Francesco Novati e con il padre Alessandro dimostrano come Paolo sia stato introdotto nell'élite accademica romana e milanese grazie alla mediazione paterna, che esercitò un'importante influenza sul D'Ancona jr. che appariva nel 1908 (ormai trentenne) ancora poco sicuro dei propri mezzi. Tra il 1914 e il 1915 i due grandi punti di riferimento scomparvero (Alessandro D'Ancona nel 1914 e Novati nel 1915) e Paolo consolidò la sua condizione di storico dell'arte e docente universitario.

¹⁹) ASUM, Ufficio del personale cessato (d'ora in poi U.p.c.), cartella personale n. 1051, D'Ancona Paolo, sezione decreti e provvedimenti, certificato datato 30 maggio 1953.

²⁰) «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1927/28). Non è chiaro se il finanziamento sia stato un extra: le richieste di sovvenzioni economiche al Ministero da parte di D'Ancona risalgono a qualche anno prima; cfr. ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1051, D'Ancona Paolo, sezione corrispondenza, lettera del 15 febbraio 1925, nella quale lo storico dell'arte richiede alla Direzione Generale per l'Istruzione un finanziamento di £ 2000 per l'acquisto di diapositive. Il Gabinetto di Storia dell'arte è tra i primi istituti dell'ateneo milanese, insieme con il Gabinetto di Archeologia diretto da Giovanni Patroni: cfr. Slavazzi 2002, pp. 449-467.

²¹) «Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1947/48-1948/49). Il fondo, definito magnifico nella relazione del rettore Perussia, fu donato dal senatore e ministro Alessandro Casati in memoria del figlio Alfonso, studente di Lettere e Filosofia e ufficiale scomparso all'età di 26 anni, il 6 agosto del 1944, nel tentativo di difesa dall'attacco tedesco della cittadina marchigiana di Corinaldo. La raccolta Casati (soprattutto Alinari ed Anderson) è ancora custodita presso la sezione Arte del Dipartimento di Storia delle arti della musica e dello spettacolo.

derava fondamentale l'analisi del contesto e delle testimonianze storiche, culturali e sociali nei quali le opere erano state concepite. I due aspetti si riflettevano nella ricerca del materiale iconografico e nella creazione di una biblioteca specifica. Dalle notizie ricavate dagli «Annuari», si deduce che anche la biblioteca di Storia dell'arte fu istituita nella seconda metà degli anni Venti. L'«Annuario» del 1926/27 è infatti il primo che fornisce indicazioni relative ad una biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, che annoverava Paolo D'Ancona tra i membri della Commissione direttiva²², elencando le pubblicazioni periodiche ricevute dalla stessa²³; nell'«Annuario» del 1931/32 è ormai registrata una sezione di Arte ed Estetica della biblioteca di Facoltà²⁴. D'Ancona, allevato tra i libri paterni, costituì anche una biblioteca in proprio; negli anni Cinquanta ne donò una parte cospicua all'università²⁵.

Lo studio della didattica danconiana ribadisce il forte legame tra la vita del docente pisano e l'Istituto milanese da lui fondato; il lungo periodo di insegnamento presenta parallelismi sia con la vita privata che con gli impegni critico-editoriali del D'Ancona, tanto da scandirsi, per comodità in quattro fasi.

1. 1908-1924. *I primi anni di attività*

L'Archivio dell'Università di Milano, ASUM, custodisce i libretti delle lezioni dei corsi danconiani a partire dall'anno accademico 1909/10. Le informazioni, corredate dalle indicazioni degli «Annuari», hanno per-

²² La Commissione era composta da tre membri: Paolo D'Ancona, Luigi Castiglioni (docente di Letteratura italiana) e Nicola Zingarelli (professore di Storia comparata delle lingue neolatine). D'Ancona rimase in carica fino all'anno accademico 1932/33.

²³ «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1926/27), pp. 207-208.

²⁴ «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1931/32), pp. 115-126.

²⁵ ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1051, D'Ancona Paolo, sezione corrispondenza, lettera datata 23 novembre 1945. La missiva, redatta dall'università milanese (nella persona del rettore tramite il direttore amministrativo dott. Cesare Meardi) e indirizzata al Maggiore A.A. Vessello (Ufficio Regionale per l'Educazione) documenta la richiesta del trasferimento della biblioteca personale del D'Ancona sfollata a Saliceto San Giuliano (località a due chilometri da Modena dove l'anziano professore si era rifugiato con la famiglia durante il primo periodo delle persecuzioni razziali) presso l'ateneo tramite il diretto interessamento di Fernanda Wittgens (1903-1957) già allieva del D'Ancona e all'epoca commissario straordinario di Brera. D'Ancona, in pensione dal 1954, decise di donare all'Istituto anche la propria raccolta libraria come dimostra la revisione inventariale dei libri dell'Istituto, datata 31 maggio 1956. L'inventario, firmato da Maria Luisa Gengaro (docente incaricata nel biennio 1954/56) e dal direttore entrante Anna Maria Brizio è molto corposo, annoverando circa 1225 testi; cfr. ASUM, serie 6.1 (registri inventari dei beni mobili infruttiferi), regg. 17 (Istituto di Storia dell'arte); Pizzi 2007/2008, pp. 174-184.

messo di ricostruire la storia dell'insegnamento e, in parallelo, dell'Istituto di Storia dell'arte²⁶. Le prolusioni annuali del primo corso sono pressoché equamente divise tra *Corso generale di Storia dell'arte* e *La pittura italiana nel Rinascimento*. Il docente pisano, che si attiene alla tradizione milanese di affiancare conferenze pubbliche alle lezioni accademiche, affronta due corsi: uno di Storia dell'arte tardo antica-medievale (vicino ai suoi interessi personali e alla sua formazione venturiana), e uno di Storia dell'arte moderna. I titoli delle lezioni focalizzano un arco temporale all'epoca ancora poco frequentato, dal Paleocristiano al Medioevo, considerato in tutti i suoi aspetti (pittura, scultura, architettura, miniatura, intaglio, mosaici e stoffe). All'epoca, in Italia, lo studio del periodo medievale era stato appena suggellato dall'iniziativa di Adolfo Venturi cui si dovevano i primi cinque volumi della *Storia dell'arte* – dedicati al Medioevo – già pubblicati da Hoepli entro il 1909²⁷. Proprio in quegli anni sia Toesca che D'Ancona erano impegnati nella redazione di studi sulla miniatura²⁸. I titoli delle lezioni dimostrano come D'Ancona non proponesse gerarchizzazioni evidenti relative alle arti: porgeva molta attenzione alle cosiddette “arti minori”, in particolare guardando alla miniatura; lo studio dei testi miniati era stato probabilmente per lui il “naturale” veicolo di passaggio dagli studi letterari degli anni pisani alla Storia dell'arte. Fin dalla struttura del primo corso emerge la concezione danconiana di una Storia dell'arte medievale interrelata fra espressioni artistiche differenti ma di medesimo valore, degne di essere studiate per ricostruire sotto il profilo storico, filologico e artistico una parte di storia dell'umanità tutt'altro che secondaria. La seconda parte del corso si concentra sul Rinascimento italiano, un Leit-motiv dell'insegnamento di D'Ancona, che passa da prolusioni di carattere generale (con lezioni sulle corti d'Europa e dell'Italia settentrionale) a esposizioni monografiche incentrate su Pisanello, Gentile da Fabriano, Lorenzo Monaco, Masolino, Masaccio e Filippo Lippi. Alle lezioni si alternano numerose visite alla Pinacoteca di Brera²⁹: la necessità

²⁶ Pizzi 2008/2008, serie di appendici. Ho trascritto i libretti delle lezioni di Storia dell'arte tra il 1909 e il 1958 (primo anno della docenza milanese di Anna Maria Brizio). Gli «Annuari» sono consultabili presso la biblioteca delle Facoltà di Giurisprudenza e Lettere e Filosofia della Statale.

²⁷ Castelfranchi 2001, p. 791.

²⁸ Sacchi 2007, p. 203 nt. 5. Mentre nel 1912 Toesca pubblicò presso Hoepli *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, per il quale lo storico dell'arte ligure aveva iniziato le ricerche nel 1905 (anno in cui si era trasferito a Milano per lavorare in Sovrintendenza), D'Ancona era impegnato nelle ricerche per *La Miniatura fiorentina* poi edito a Firenze da Olschki nel 1914.

²⁹ I libretti delle lezioni segnalano solo la visita, non cosa fosse affrontato durante queste lezioni sul “campo”: sembra esplicito però una certa comparazione tra le raccolte braidensi, ricche di testimonianze delle scuole settentrionali (soprattutto lombarda e veneta), con le lezioni in aula per lo più inerenti il linguaggio rinascimentale dell'Italia centrale.

venturiana di allenare lo sguardo dello storico dell'arte all'osservazione, a "vedere" un'opera d'arte, poteva essere ben sviluppata in un museo come quello, che accoglieva un elevato numero di dipinti di qualità ma di provenienza eterogenea.

Il corso successivo (1910/11), mantiene la divisione fra arte medievale e arte moderna anche se il periodo rinascimentale viene trattato in modo più contenuto. Il corso sul Rinascimento, che si avvia da Mantegna, si pone come la continuazione del ciclo accademico precedente; l'impostazione metodologica non cambia: a lezioni monografiche su singoli artisti (dai Peselli a Sandro Botticelli, segnalato per ben sette lezioni) si alternano visite a Brera³⁰. Da sottolineare una lezione di stampo più filologico intitolata *Influssi dell'antico sull'arte del Rinascimento*, che permette di ipotizzare l'uso del proiettore al fine di comparare immagini distanti sotto ogni punto di vista. Le lezioni relative all'arte medievale escludono la trattazione del genere pittura, ma considerano l'intaglio degli avori, l'oreficeria e la miniatura per poi concentrarsi sulla scultura. D'Ancona avverte ancora la necessità di invalidare preconcetti relativi all'arte medievale, come dimostra la lunga riflessione sull'arte bizantina: nel registro compaiono due lezioni *Sull'Arte cosiddetta Barbarica*, in cui si analizzano l'altare di Sant'Ambrogio, opere arabe e normanne in Sicilia, la miniatura, la scultura (specialmente veneziana), avori e l'oreficeria bizantina. L'ultima parte del corso verte sul romanico e sulla scultura, per terminare con cinque lezioni dedicate a Nicola e a Giovanni Pisano. Durante i successivi anni accademici D'Ancona mantiene una certa consequenzialità cronologica dei corsi che conservano la separazione tra prolusioni di arte medievale e di moderna, ribadite dalla denominazione della cattedra divenuta, dal 1910, di Storia dell'arte medioevale e moderna. Nell'anno 1911/12 D'Ancona continua la trattazione degli scultori (da Nicola Pisano a Donatello), mentre le lezioni sulla pittura si concentrano nuovamente su artisti toscani, da Francesco Botticini a Piero di Cosimo³¹; durante l'anno accademico D'Ancona si sofferma sull'influenza dell'antichità classica su tali pittori. Il corso di Storia dell'arte medievale del 1912/13 torna su temi di arte paleocristiana e bizantina, mentre il ciclo dell'anno successivo af-

³⁰) Le visite alla pinacoteca milanese non sono l'unico legame con la realtà culturale meneghina; nel libretto è registrata, in data 29 marzo, anche la visita alla rassegna dei ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore che venivano esposti presso il cortile principale dell'ospedale (oggi Università Statale di Milano), il 25 marzo, giorno della Festa del Perdono. D'Ancona recensì l'esposizione in un articolo intitolato *La mostra dei ritratti dell'Ospedale Maggiore di Milano*, apparso sul fiorentino «Marzocco» il 9 aprile 1911.

³¹) Tra gli artisti è registrato anche l'«Amico di Sandro» (14 maggio), figura creata da Bernard Berenson nel 1899 per dividere la produzione artistica di Filippino Lippi tra una parte "quattrocentista" (opere tra il settimo e l'ottavo decennio del '400), attribuita ad Amico, e una parte "barocca" di mano del Lippi. Solo nel 1938 Berenson ammise l'errore, ricompattando la personalità del pittore: Zambrano 2005, pp. 9-36.

fronta il romanico non più solo attraverso la scultura (che annovera anche una prolusione su Giotto scultore) ma analizzando pure l'architettura. Durante il 1913/14 le lezioni di Storia dell'arte moderna osano finalmente toccare l'Italia settentrionale, in particolare soffermandosi, con lezioni monografiche, sul Veneto e Ferrara³².

Tra i primi laureati danconiani di questi tempi va segnalato Giorgio Nicodemi, licenziato nel 1913 con una tesi sulla pittura neoclassica a Milano, che fu successivamente libero docente presso l'ateneo lombardo, poi direttore dei musei bresciani e sovrintendente capo al Castello Sforzesco fino all'epurazione post-bellica³³.

L'inizio della Prima Guerra Mondiale, nell'anno accademico 1914/15, sconvolse anche l'attività dell'Accademia Scientifico-Letteraria³⁴; il corso fu diviso tra prolusioni sulla pittura rinascimentale toscana e altre di arte medievale incentrate sulla fase tardoantica cristiana e sulle sue relazioni con influssi arabi e "barbarici". I titoli delle lezioni registrano un interesse per la pittura delle catacombe, gli avori, i mosaici e le miniature: tornano nuovamente le arti minori proprio nell'anno in cui (1914) a Firenze Olschki pubblica *La miniatura fiorentina* di Paolo D'Ancona, tra le prime monografie italiane, insieme a quella di Toesca, che riscoprivano e valorizzavano scientificamente la miniatura³⁵. Con il 1915 l'attività didattica fu frenata dagli impegni bellici; anche lo storico dell'arte pisano fu al fronte come ufficiale; alla fine del conflitto, nel 1919, D'Ancona fu impegnato in Austria presso la Commissione per l'Armistizio di Vienna per recuperare le opere d'arte sottratte all'Italia³⁶.

L'anno accademico 1919/20 è il primo, dopo il periodo bellico, a segnare il ritorno alla normalità³⁷. Permane la divisione tra arte medievale e moderna, ma un numero maggiore di prolusioni è dedicato alla scultura romanica italiana, descritta sia con lezioni di carattere generale sia

³² Le lezioni riguardano: Squarcione, Mantegna, Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Lorenzo Costa, Francesco Francia, Iacopo Bellini e Antonio Vivarini. Il libretto registra anche lezioni su Ercole de' Roberti e Ercole Grandi, indicando come all'epoca vigesse ancora la distinzione tra le due personalità.

³³ Per un profilo di Nicodemi (1891-1967): Rusconi 2000, pp. 103-111. La tesi, intitolata *La pittura neoclassica a Milano*, fu pubblicata da Alfieri e Lacroix (Milano) nel 1916. Roberto Longhi ne diede su «L'Arte» un giudizio molto negativo, avverso sia alle teorie del giovane studioso sia all'impostazione dello scritto e criticando quindi indirettamente ma in maniera chiara la didattica danconiana: Longhi 1916, pp. 354-356; Id. 1961, pp. 285-290.

³⁴ A partire dall'anno 1915/16 vennero sospese le pubblicazioni degli «Annuari accademici».

³⁵ L'opera in due volumi descrive i caratteri delle scuole e degli artefici più significativi tra il Trecento e il Cinquecento illustrati dall'imponente catalogo di 1717 codici.

³⁶ Sacchi 2007, p. 205 nt. 15.

³⁷ I libretti relativi al periodo della Prima Guerra Mondiale non riportano indicazioni, visto che Paolo D'Ancona, pur presiedendo alla cattedra, non poteva svolgere i corsi data la sua partecipazione allo sforzo bellico.

monografiche su artisti e regioni geografiche. I ragionamenti relativi alla pittura rinascimentale comprendono confronti tra i linguaggi figurativi dei secoli XV e XVI, prolusioni intorno ad antesignani del Rinascimento (come Giotto e Masaccio), e pittori come Piero della Francesca, Botticelli e Raffaello³⁸. Le registrazioni annoverano per la prima volta l'uso delle proiezioni anche se l'uso delle immagini – seppur non rimarcato esplicitamente – dovette sussistere anche in precedenza. Le lezioni sul Rinascimento comprendono due conferenze su Bernardino Luini e su Leonardo. Ritornano anche le visite presso i musei cittadini, specialmente il Castello Sforzesco, che offre un ottimo supporto didattico sia alle lezioni relative alla scultura sia alle prolusioni sul rinascimento lombardo³⁹. L'anno successivo ripropone l'arte medievale fino al Trecento e il Rinascimento italiano, affrontati sia attraverso lezioni su generi artistici (pitture delle catacombe, mosaici cristiani, arte ravennate, architettura romanica ecc.) sia con lezioni monografiche⁴⁰. Il libretto delle lezioni viene ora corredato da quello delle esercitazioni scolastiche⁴¹ che fornisce dettagli riguardo le visite presso i musei milanesi, dove si tenevano vere e proprie lezioni della durata di due ore. Nel libretto dell'anno successivo predomina ancora la Storia dell'arte medievale, illustrata per zone geografiche con particolare attenzione per l'area locale lombarda; la parte relativa alla Storia dell'arte moderna si sofferma sulla variante senese e su quella umbro-marchigiana grazie a prolusioni su Piero della Francesca, Melozzo da Forlì, Pietro Perugino, Marco Palmezzano, Giovanni Santi e Luca Signorelli⁴². Come di consueto, alcune lezioni si tengono presso i musei. Anche per il 1921/22 il libretto delle esercitazioni amplia le informazioni, rivelando aperture cronologiche e di soggetti. Se le lezioni frontali non oltrepassavano il limite del XVI secolo, i temi delle esercitazioni avanzavano fino all'Impressionismo francese⁴³ e proponevano la riflessione intorno alle prime occasioni espositive del capoluogo lombardo, come la mostra dell'arte orientale, vi-

³⁸) L'artista urbinato è per la prima volta oggetto della didattica danconiana; l'interesse per Raffaello non è casuale, come dimostra l'articolo di D'Ancona, *Raffaello d'Urbino nella critica di Antonio Raffaello Mengs*, pubblicato su «Il Nuovo Patto», nel 1920, pp. 3-11, nel quarto centenario della morte dell'artista.

³⁹) Per un profilo storico delle collezioni del Castello Sforzesco cfr. Mattioli Rossi 1986, pp. 71-93; Fiorio - Garberi 1987; Basso - Natale 2005.

⁴⁰) Le prolusioni relative agli artisti rinascimentali presentano la dicitura «lezione pubblica» facendo supporre che fossero il soggetto delle conferenze.

⁴¹) Le esercitazioni si articolavano come conferenze di uno studente su un tema di Storia dell'arte affidatogli dal docente all'inizio dell'anno scolastico. Il libretto delle esercitazioni dell'a.a. 1920/21 non specifica però i temi delle prolusioni.

⁴²) La lezione del 5 maggio è intitolata: *Cenni sulla pittura del Seicento (a proposito dell'Esposizione di Firenze)*. Il riferimento è alla mostra della Pittura italiana del '600 e del '700 svoltasi a Firenze presso Palazzo Pitti tra il marzo e l'ottobre del 1922.

⁴³) A dimostrazione della varietà dei soggetti ne ricordiamo alcuni: Lorenzo Lotto, Correggio, Giorgione, i Carracci, Andrea Appiani, Tintoretto, Bernini e Segantini.

sitata nel febbraio del 1922⁴⁴. E proprio l'arte orientale diventa l'argomento di alcune lezioni dell'anno accademico 1922/23, in cui si affronta l'influenza di tale produzione su quella medievale italiana, mentre il corso di moderna si intitola solo *Pittura italiana del XIV secolo*⁴⁵. Sono registrate le solite visite a Brera e al Castello, arricchite da una lezione a Santa Maria presso San Satiro ed alla visita alla mostra degli antichi pittori lombardi allestita presso il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura⁴⁶.

Il corso di Storia dell'arte del 1923/24, l'ultimo anno prima della trasformazione dell'Accademia Scientifico-Letteraria in ateneo, è molto simile ai precedenti sia per impostazione che per temi, anche se le visite ai musei diminuiscono. Per quanto riguarda l'arte medievale, vengono introdotte nozioni iconografiche di confronto fra arte occidentale e orientale, mentre il corso di arte moderna verte su un solo tema, *Problemi artistici del Rinascimento*, con lezioni su Piero della Francesca e la prospettiva, Mantegna e il sentimento dell'antichità, Melozzo da Forlì e la geometrizzazione formale, Filippo Lippi e Domenico Ghirlandaio e il naturalismo pittorico fiorentino.

La breve descrizione dei primi quindici anni dei corsi di Storia dell'arte permette alcune considerazioni sulla didattica danconiana. In ambito medievale D'Ancona rimane fedele all'insegnamento venturiano, e con Pietro Toesca contribuisce alla definitiva consacrazione della Storia dell'arte tardo antica, bizantina e medievale⁴⁷. L'attenzione rivolta a tutti i campi artistici include una riflessione intorno alle arti minori (oreficeria,

⁴⁴) La visita alla mostra è registrata il 10 febbraio. L'esposizione era stata allestita in via Amedei 8 presso il Circolo d'Arte e di Alta Coltura, associazione fondata nel 1921 per offrire al pubblico l'esposizione dei tesori artistici conservati soprattutto presso le collezioni private milanesi. Paolo D'Ancona fu tra i soci e gli organizzatori dell'attività del Circolo, che nel primo anno (1921/22), realizzò ben otto mostre che spaziavano dall'arte moderna all'antica; D'Ancona fu il curatore della mostra d'arte orientale: cfr Prevosti 2006/2007; Ead. 2008, pp. 6-55, e D'Ancona 1922, pp. 155-160.

⁴⁵) Le esercitazioni ripresentano la varietà dei temi dell'anno precedente con conferenze su singoli artisti (come Gaudenzio Ferrari, Michelangelo, Dürer, Caravaggio ecc.) e prolusioni sull'arte internazionale del primo Quattrocento o l'influenza del Savonarola sulle arti figurative, argomento della tesi di Irene Cattaneo, una delle allieve predilette di D'Ancona negli anni Trenta.

⁴⁶) Prevosti 2006/2007, cap. II, in part. pp. 33-37, 159-161. La mostra si concentrò sugli artisti attivi tra Quattro e Cinquecento considerando il periodo precedente e successivo il soggiorno milanese di Leonardo. Paolo D'Ancona e Mario Salmi, allora ispettore a Brera, furono membri della Commissione organizzativa mentre Lionello Venturi mediò per ottenere il prestito di alcune opere di Riccardo Gualino.

⁴⁷) Bernabò 2003, pp. 117-130, 138-148. L'incomprensione, tutta italiana, per l'arte bizantina si protrasse fino agli inizi del dopoguerra. Il regime fascista aveva imposto la visione romanista dell'arte, declassando l'arte bizantina a capriccio decorativo ricco di preziosismi coloristici ma privo di movimento e figurazione dinamica, rifiutando la teoria di influssi bizantini sull'arte italiana. Tra i pochi che si opposero a tale visione nazionalista dell'arte, Bernabò annovera significativamente proprio Toesca e D'Ancona.

stoffe, avori, miniatura e mosaici) che si riscontra nei primi volumi della *Storia dell'Arte italiana* di Adolfo Venturi, tanto da far ipotizzare che i tomi fossero adottati dal D'Ancona come testi didattici⁴⁸. Le lezioni sull'arte rinascimentale paiono invece aggiornate ma più convenzionali.

Infine, la riprova dell'ampiezza dei temi affrontati dalla didattica di D'Ancona si rintraccia nei titoli delle tesi di questo primo periodo di insegnamento⁴⁹: dalla già ricordata *Pittura Neoclassica a Milano* di Giorgio Nicodemi, alla *Scuola pittorica laudense dalle origini al Seicento* di Emma Ferrari (che trasse dalla sua ricerca un articolo per «L'Arte» di Venturi⁵⁰), fino a *Precursori e i primi lavori di Parmigianino*, di Giovanni Copertini, dottore nel 1920, che avrebbe dedicato tutti i suoi studi successivi proprio all'arte parmense⁵¹.

2. 1924-1938. La maturità didattica

La seconda fase dell'insegnamento danconiano si caratterizza per un'impostazione che corre parallela alla bibliografia del professore pisano. Con l'anno 1924/25, il primo del neonato ateneo, riprendono anche le pubblicazioni degli «Annuari» che completano le informazioni fornite dai libretti delle lezioni. D'Ancona, ormai ordinario, è affiancato nell'attività didattica da Mario Salmi, in qualità di libero docente, all'epoca ispettore a Brera⁵²: tra i due toscani si cementerà da questo momento una durevole amicizia. Il libretto delle lezioni danconiane registra solo sommariamente le esercitazioni scolastiche; anche gli argomenti del corso sono segnalati per linee generali: permane la divisione tra arte tardo-antica/medievale e moderna, incentrata sull'area toscana, ma non si registrano nomi di arti-

⁴⁸) La riflessione intorno all'arte primitiva presenta affinità di interessi anche con Lionello Venturi, docente a Torino dal 1914: D'Ancona guarda all'arte cristiana mentre Venturi analizza gli artisti del Trecento e del Quattrocento. I due – che si conoscevano bene – poterono confrontare le proprie idee anche a Milano nel 1924, quando Lionello, tenne presso il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura milanese delle lezioni che anticipano di due anni la teoria esposta nel suo volume sul *Gusto dei primitivi* cfr. Prevosti 2006/2007, p. 29.

⁴⁹) L'elenco delle tesi, redatto su un quaderno, è conservato nella cartella 3 del fondo Gengaro presso l'ISAL (Istituto di Storia dell'Arte Lombarda) di Cesano Maderno.

⁵⁰) Ferrari 1917, pp. 140-158. La Ferrari, laureatasi come Nicodemi nel 1913, ricostruisce cronologicamente il catalogo di Albertino e Martino Piazza, mostrando attraverso l'analisi delle testimonianze figurative e delle fonti archivistiche il debito nei confronti del metodo storico.

⁵¹) Copertini si occupò principalmente di Parmigianino e Correggio; cfr. Copertini 1925; Id. 1932.

⁵²) Per un profilo di Mario Salmi (1889-1980): Samek Lodovici 1942, pp. 317-319 (*ad vocem*); Diz. generale 1974, pp. 1204-1205 (*ad vocem*); Mario Salmi 1991; *Studi di Storia dell'arte* 1992; ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2766, Salmi Mario.

sti, zone geografiche o opere. L'unica novità riguarda la Storia dell'arte moderna, che per la prima volta viene presentata attraverso la scultura toscana del Quattrocento, lasciando supporre che la pittura fosse al centro delle prolusioni d'arte medievale. La bibliografia danconiana del periodo riverbera gli argomenti: nel 1925 il pisano pubblicò a Parigi, da Van Oest, *La Miniature italiane*, tra i primi testi dedicati globalmente alla miniatura italiana tra l'XI e il XVI secolo⁵³, mentre nel 1926 (anche se senza data) Cogliati editò, a Milano, *La «Vita» di Benvenuto Cellini, annotata e con una introduzione di Paolo D'Ancona*, che conferma la contemporanea propensione per lo studio della scultura rinascimentale.

Nell'anno 1925/26 a D'Ancona e Salmi si aggiunge il libero docente ed ex-allievo Giorgio Nicodemi⁵⁴. Le lezioni danconiane relative all'arte medievale illustrano il linguaggio artistico del periodo tramite scultura, miniatura, arti minori e architettura; elemento peculiare è la pittura medievale che per la prima volta è proposta agli studenti con lezioni monografiche su Cimabue, Giotto e Duccio di Boninsegna. Le prolusioni di Storia dell'arte moderna presentano un solo titolo: *L'arte del secolo XVI e di alcuni suoi particolari caratteri*, rendendo difficoltosa la ricostruzione dettagliata degli argomenti affrontati. Tra i laureati di questo anno accademico va ricordata Fernanda Wittgens, probabilmente la migliore allieva di D'Ancona⁵⁵.

⁵³) Rizzo 2006/2007.

⁵⁴) I due giovani studiosi svolgevano i loro corsi liberi il sabato, come riportano i libretti delle lezioni: impiegati rispettivamente a Brera e a Brescia, erano quindi poco liberi. Salmi svolse molto probabilmente il corso presso la Pinacoteca Braidense: le prolusioni vertono sulla pittura, presentata seguendo una divisioni per scuole. Nicodemi propose un corso sul Seicento prediligendo una panoramica d'insieme. La scelta ricade sul linguaggio artistico del periodo (teorie critiche, iconografia ecc.) rispetto allo specifico stilistico di un dato artista: le testimonianze artistiche del periodo sono analizzate attraverso visite alle chiese di Santa Maria presso San Celso, San Paolo converso e Sant'Antonio abate.

⁵⁵) Per un profilo di Fernanda Wittgens (1903-1957) cfr. Samek Ludovici 1942, pp. 384-385 (*ad vocem*); Cabibbe 1957, pp. 1825-1837; Brizio 1960, pp. 355-356; Flora 1958 (consultato presso l'Archivio Wittgens); Gastaldi - Scano 1957, p. 204 (*ad vocem*); Ginex 1989, pp. 161-169; Arrigoni 2007, pp. 647-657; Pizzi 2007/2008, pp. 164-173, dove ricostruisco l'attività della Wittgens anche grazie all'Archivio Wittgens (1908-1989) che fu donato, nel 1982, da Maria Wittgens, sorella di Fernanda, al «Centro studi storici sul Movimento di Liberazione della Donna in Italia» ora Fondazione Badaracco. La scelta dell'ente si spiega con l'amicizia che legò Luisa Mattioli (cugina della Wittgens e all'epoca presidente dell'Unione femminile Nazionale) a Elvira Badaracco. Il termine cronologico del 1989 è giustificato dai numerosi estratti di periodici, redatti dopo la morte della Wittgens, qui conservati. La storica dell'arte si laureò nel 1926 con una tesi sui libri d'arte dei pittori italiani dell'Ottocento. Terminati gli studi, si impiegò accanto a Ettore Modigliani presso la sovrintendenza di Brera. Nel 1941, prima donna in Italia, divenne direttrice di Brera e durante il periodo bellico fu promotrice della salvezza di molti ebrei, tra i quali lo stesso D'Ancona, organizzando il passaggio in Svizzera dei perseguitati. In seguito, ormai

Il successivo anno scolastico (1926/27) vede D'Ancona impegnato nel Consiglio direttivo di Facoltà insieme a Luigi Castiglioni e a Nicola Zingarelli. Il registro delle lezioni indica solo due temi intervallati da esercitazioni scolastiche e da visite presso la Pinacoteca di Brera⁵⁶: le due problematiche affrontate, *Storia e critica d'arte* e *Questioni michelangiottesche*, sono generiche ma si comprendono grazie al parallelo impegno editoriale di D'Ancona. Nel 1927, infatti, l'editore milanese Cogliati pubblica l'antologia della *Moderna Critica d'arte* realizzato a quattro mani da D'Ancona e dalla Wittgens, significativamente dedicata a Lionello Venturi⁵⁷, che si caratterizza come testo didattico per l'insegnamento della Storia dell'arte nei licei⁵⁸. Il corso vira dunque verso la Storia della letteratura artistica: le lezioni forniscono un importante aggiornamento, sentito così necessario a livello scolastico da diventare oggetto di un volume; le questioni michelangiottesche invece sono affrontate tramite il filtro biografico di Ascanio Condivi, come dimostra l'uscita nel 1928, sempre presso i tipi Cogliati, di *Michelangelo. La Vita raccolta dal suo discepolo Ascanio Condivi*, con revisione, note e introduzione di Paolo D'Ancona.

Dal 1927/28 D'Ancona può contare sulla collaborazione del solo Nicodemi a causa del congedo da Milano di Mario Salmi, agli inizi del 1928, dovuto alla presa di servizio da parte dello stesso presso l'università di Pisa⁵⁹. Le informazioni del libretto di quest'anno sono reticenti: esercitazioni, visite a Brera e un corso intitolato genericamente *Origini del Rinascimento*. La scelta tematica del corso successivo (1928/29) è consequenziale; il libretto delle lezioni riporta nuovamente un unico argomento, *L'arte del primo Cinquecento*, che probabilmente presenta l'esame della critica vasariana come Leit-motiv: D'Ancona sta curando un'antologia dalle *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Brani scelti* per Vallardi (1929). L'attività del libero docente Nicodemi è documentata dal libretto

soprintendente alle Gallerie e alla Pinacoteca di Brera, si occupò della ricostruzione dei musei milanesi, unendo sempre alla sua attività l'alto profilo di storica dell'arte.

⁵⁶) Mancano i libretti delle lezioni di Salmi e Nicodemi, registrati dall'«Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1926/27) tra i liberi docenti; informazioni sulle lezioni di Nicodemi si trovano sua cartella personale, (ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, programmi dei corsi liberi, anno 1926/27). Il ciclo propone un excursus intorno all'arte neoclassica, cara al Nicodemi.

⁵⁷) Di Macco 1996, pp. 17-32. Dagli anni Venti, soprattutto dal 1926, data di pubblicazione del *Gusto dei Primitivi*, Lionello Venturi fu sempre più interessato alla Storia della critica d'arte.

⁵⁸) Il volume presenta la Storia della critica d'arte dalla fine del Seicento al contemporaneo attraverso brani antologizzati che legano ad ogni critico un tema interpretativo specifico.

⁵⁹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2766, Salmi Mario, sezione corrispondenza, lettera di Salmi, datata 11 gennaio 1928, su carta intestata dell'università di Pisa diretta al rettore dell'ateneo milanese.

delle lezioni dedicate alle raccolte di arte applicata del Castello Sforzesco, di cui lo studioso bustocco era sovrintendente⁶⁰.

L'impostazione monografica ritorna con il 1929/30, quando il tema prescelto riguarda la pittura del XIII secolo. Le lezioni, come sempre, sono corredate dalle esercitazioni e da visite alla Pinacoteca Braidense. Dalle scelte argomentative appare chiaro che lo storico dell'arte (eletto nel Consiglio d'Amministrazione dell'ateneo, forse in rappresentanza del collegio docenti) stesse pensando al suo manuale scolastico, di cui il primo volume uscì nel 1930⁶¹.

Il ciclo di lezioni del 1930/31 mantiene l'organizzazione monotematica degli anni precedenti anche se le indicazioni delle singole lezioni diventano più precise. L'argomento principale è la pittura toscana tra il XIII e il XIV: si discute inizialmente dei pittori pre-giotteschi per giungere al fulcro di Giotto e concludere la riflessione sul cantiere di Assisi e sui giotteschi. Come nell'anno precedente, la scelta didattica richiama il primo volume de *L'Arte italiana. Testo-Atlante*⁶². Da segnalare la presenza, tra i laureati dell'anno, di Maria Luisa Gengaro, futura libera docente di Storia dell'arte e assistente in Istituto, che si laureò con una tesi intitolata: *Mezzo secolo di critica d'arte inglese. Ruskin, Berenson e il Rinascimento italiano* rivelando il duplice discepolato sia nei confronti di D'Ancona sia nei confronti di Giuseppe Antonio Borgese, docente di Estetica, cui rimase sempre legata⁶³.

L'«Annuario» del 1931/32 rileva il ruolo assunto da D'Ancona non più solo nella comunità accademica⁶⁴ ma anche nella realtà culturale milanese e nazionale come membro del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, della Reale Accademia di Belle Arti di Milano, come ispettore onorario dei monumenti di Milano, socio corrispondente della socie-

⁶⁰ ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, programmi dei corsi liberi, anno 1928/29. Il programma, più ampio delle lezioni effettivamente registrate, dimostra come il testo fosse un'indicazione di massima del progetto.

⁶¹ D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1930.

⁶² Il primo volume del manuale: *Dalle origini alla fine del Trecento*, sarà presto completato dai due successivi: *Il Rinascimento*, e *Dal Barocco all'età contemporanea*, usciti nel 1932 sempre per Bemporad & Figlio. Il terzo volume fu recensito con lode da Carlo Carrà su «L'Ambrosiano» il 19 ottobre del 1932. Nell'articolo l'artista piemontese apprezzò la chiarezza e il rigore espositivo degli autori, sottolineando l'indole didattica del D'Ancona. L'unica nota di dissenso espressa da Carrà riguardò la descrizione dell'arte Metafisica come una erronea deviazione dalla tradizione italiana.

⁶³ Per Maria Luisa Gengaro (1907-1985) cfr. Samek Lodovici 1942, pp. 166-167 (*ad vocem*); Gastaldi - Scano 1957, pp. 96-97 (*ad vocem*); Pizzi 2007/2008, pp. 159-163. La Gengaro insegnò presso l'ateneo milanese fino al 1956 in qualità di assistente, assistente aiuto e professore incaricato. Successivamente si dedicò alla docenza presso i licei.

⁶⁴ «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1931/32). D'Ancona era membro della Commissione di Vigilanza della biblioteca di Facoltà, preside dell'Istituto di Storia dell'arte ed era tra i responsabili del Direttorio della cassa scolastica.

tà Colombiana di Firenze e membro del Consiglio del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'arte in Roma. Il libretto delle lezioni alterna alle consuete visite a Brera e alle esercitazioni il tema rinascimentale affrontato attraverso prolusioni monografiche su singoli artisti, introdotte da due lezioni che analizzano i primordi del Rinascimento e il tramonto del Gotico⁶⁵. La pittura diventa l'interesse esclusivo di D'Ancona che pare considerare, come il suo collega Toesca, la Storia dell'arte moderna come storia del singolo artista al contrario della Storia dell'arte medievale concepita come storia dei generi artistici e quindi illustrata senza distinzioni gerarchiche.

Con il 1932/33 le responsabilità accademiche di D'Ancona diminuiscono; il docente risulta solo preside dell'Istituto di Storia dell'arte. Nella sua attività didattica è affiancato dal Nicodemi e dal libero docente Antonio Morassi, da qualche anno ispettore a Brera⁶⁶. L'unico libretto delle lezioni conservato è quello del professore pisano, che propone come esclusivo argomento l'arte del primo Cinquecento⁶⁷. È interessante rilevare come la prima prolusione si sia svolta a Brera, sebbene non manchi una visita guidata all'Esposizione della Miniatura, allestita alla Pinacoteca Ambrosiana, visitata il primo maggio⁶⁸.

⁶⁵ Gli artisti trattati sono: Lorenzo Monaco, Beato Angelico, Masolino, Gentile da Fabriano, i Maestri di Sanseverino, Pisanello, Michelino da Besozzo e gli Zavattari, Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello e Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Alesso Baldovinetti e Pollaiuolo, Andrea Verrocchio e Filippo Lippi.

⁶⁶ Per un profilo di Antonio Morassi (1893-1976) cfr. Samek Lodovici 1942, pp. 247-248 (*ad vocem*); Precerutti-Garberi 1976, pp. 280-282; Pignatti 1977, pp. 287-288; Cataldi Gallo 2007, pp. 410-417 (*ad vocem*); Gallo 2008, pp. 425-427. Morassi, originario di Gorizia, completò la sua formazione universitaria a Vienna dove ebbe come docenti Max Dvorák e Julius von Schlosser. Dedicò la maggior parte della sua attività alla conservazione e alla tutela: tra il 1920 e il 1925 fu alla Soprintendenza di Trieste, tra il 1925 e il 1928 seguì i restauri del Castello del Buonconsiglio di Trento, dal 1928 fu ispettore a Brera e tra il 1939 e il 1949 fu il primo soprintendente alle Gallerie di Genova. La sua bibliografia dimostra come i suoi interessi storico-artistici fossero rivolti soprattutto alla pittura veneta e alla pittura del Settecento.

⁶⁷ Il tema del corso di Nicodemi non è riportato nella sua cartella personale mentre per l'attività di Morassi non disponiamo di alcun libretto delle lezioni; di Morassi non risulta neppure una cartella personale. Un colloquio con Marco Rosci, allievo di D'Ancona e docente di Storia della critica a Milano e successivamente a Torino, ha chiarito che la libera docenza era semplicemente depositata presso un ateneo ma che tale deposito non comportava obbligo didattico.

⁶⁸ D'Ancona 1933, pp. 56-68. La mostra fu organizzata, grazie a Mons. Giovanni Galbiati, prefetto dell'Ambrosiana, nella Sala Federiciana della Biblioteca sotto la cura di D'Ancona. L'esposizione fu allestita in ordine cronologico (dal IX secolo al Rinascimento) raggruppando i circa 150 codici in base alle zone e scuole di provenienza, che comprendevano sezioni occidentali e orientali (scuola lombarda, ferrarese, francese, spagnola, persiana ed ebraica).

Anche il 1933/34 disponiamo del solo libretto danconiano, che rivela un tema di arte moderna ben determinato cronologicamente e geograficamente: Piero della Francesca, che oltre essere studiato attentamente⁶⁹ è contestualizzato attraverso lo studio dei precursori e dei seguaci nell'Italia centrale. Il secondo polo di interesse è Padova, presentata sia per gli artisti toscani che vi lavorarono sia per l'attività della bottega squarconesca⁷⁰. La scelta di occuparsi di arte dell'Italia centro-settentrionale e in particolare di questo Rinascimento dimostra l'attenzione del docente per il contemporaneo: si pensi all'importante mostra sull'arte ferrarese allestita al Palazzo dei Diamanti di Ferrara proprio nel 1933, origine del volume di Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, pubblicato a Roma nel 1934⁷¹. In questo periodo D'Ancona collabora con Nicola Zingarelli, docente di Letteratura italiana a Milano, per predisporre un'edizione illustrata della *Divina Commedia*, edita a Bergamo dall'Istituto d'Arti grafiche nel 1934⁷².

Dal 1934/35 la Storia dell'arte entra a far parte del gruppo storico-geografico di Lettere e Filosofia acquisendo nuova autorevolezza nei piani di studio dell'ateneo milanese⁷³. Le informazioni didattiche si basano nuovamente solo sul libretto delle lezioni di Paolo D'Ancona, che apre a un tema nuovo: *Origini della pittura del Trecento e suoi sviluppi a Siena e Firenze*. Le prolusioni affrontano tematiche distinte: l'iconografia (legata alla rappresentazione del divino, ai tipi del Crocifisso e della Vergine, fino all'apporto dello spirito francescano alla pittura del secolo), la storia dei generi artistici (incentrata sui mosaici e sulla pittura italiana del XII e XIII secolo), la storia delle scuole locali (Pisa, Lucca, Siena, Firenze e Roma), lezioni monografiche su Pietro Cavallini, Filippo Rusuti, Iacopo Torriti, Cimabue, Duccio di Boninsegna e Giotto per concludere con l'attività giottesca nel cantiere di Assisi. L'argomento è determinato ancora una volta dalla bibliografia di D'Ancona, che sta terminando la

⁶⁹) D'Ancona conosceva la monografia su Piero realizzata da Longhi nel 1927; cfr. Longhi 1927, pp. 9-27. Discutendo della formazione pierfrancescana, Longhi si occupa dell'arte dei pittori che incisero sul linguaggio dell'artista toscano come il Sassetta, Masolino, Masaccio, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno e Beato Angelico.

⁷⁰) D'Ancona punta su Donatello, Mantegna e sul capostipite del Rinascimento ferrarese, Cosmè Tura, per poi occuparsi di artisti come Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti.

⁷¹) *L'Officina ferrarese* venne completata dagli *Ampliamenti* del 1940 e dai *Nuovi Ampliamenti* del 1940-1955, poi confluiti in *Opere complete di Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1956.

⁷²) D'Ancona 1934, pp. 137-145. L'articolo, senza alcuna modifica, divenne l'introduzione dell'edizione della *Divina Commedia* curata da D'Ancona e da Zingarelli, che oltre a presentare numerose tavole ed illustrazioni delle cantiche dantesche realizzate da artisti di ogni periodo storico (dal Medioevo all'Ottocento) ordinava nelle prime pagine numerosi ritratti del poeta toscano, un tema già di Alessandro D'Ancona.

⁷³) «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1934/35).

stesura di *Les Primitifs Italiens du XI au XIII siecle*⁷⁴, dove ripropone pedissequamente l'impostazione del corso accademico; i paragrafi del libro presentano i medesimi titoli delle lezioni: *Le sentiment du divin dans l'art médiéval, Esprit et expression de l'art roman, Diffusion des images du Christ en croix et de la Vierge, Influence de saint François d'Assise sur la peinture, et principales images du Saint*.

Nel 1935/36 D'Ancona propone un tema complementare al precedente, occupandosi della pittura toscana del XIV secolo legata al concetto di Rinascenza trecentesca (si sofferma su Siena, Pisa e Firenze; in realtà il fulcro del ciclo è Giotto, punto di partenza per prolusioni monografiche sui giotteschi). Il libretto registra anche esercitazioni e visite a Brera e alla raccolta Trivulzio appena acquisita⁷⁵; i liberi docenti rimangono Morassi e Nicodemi, ormai direttore della Galleria d'Arte Moderna di Milano⁷⁶.

Con il 1936/37 il Rinascimento si riposiziona al centro: il ciclo è dedicato alla scultura e all'architettura del XV secolo con lezioni monografiche su Brunelleschi, Donatello, Masaccio e Alberti. La pittura non è dimenticata grazie alle tradizionali visite alla Pinacoteca di Brera. Una particolarità contrassegna il corso: le lezioni monografiche sono seguite da riflessioni di carattere generale che presentano forti affinità con i temi di *Umanesimo e Rinascimento*, il volume dei Classici Italiani che uscirà a Torino per i tipi UTET nel 1940 con il solo nome di Maria Luisa Gengaro, poiché quello di D'Ancona verrà cancellato dalle restrizioni razziali imposte dal 1938⁷⁷. In questo anno ai liberi docenti Morassi e Nicodemi⁷⁸

⁷⁴) D'Ancona 1935.

⁷⁵) Mattioli Rossi 1986, pp. 88-89; Fiorio 1997, p. 26. Nel 1935 il Comune di Milano e le collezioni del Castello Sforzesco dirette dal Nicodemi, grazie ad una sottoscrizione pubblica, riescono a sostituirsi al Comune di Torino nell'acquisto della Raccolta e della Biblioteca Trivulzio, che comprende opere come *La Madonna in gloria* di Mantegna, la *Madonna* di Filippo Lippi e gli arazzi dei Mesi tessuti su disegno del Bramantino, tutti ospitati al Castello Sforzesco.

⁷⁶) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, programma del corso libero del 1935/36. Il ciclo di lezioni sul Romanticismo italiano avrebbe dovuto svolgersi presso una sala della GAM.

⁷⁷) Il volume, parte della collana *Storia dell'arte classica italiana*, uscì nella seconda edizione, 1944, sempre con il solo nome della Gengaro; nella terza edizione del 1948 ricomparve il nome di D'Ancona; un'edizione del 1950 riporta solo il nome di D'Ancona mentre la quarta (1953) indica anche la Gengaro ma in qualità di collaboratrice; solo la quinta edizione, del 1958, segnala i nomi di D'Ancona e della Gengaro affiancati. Il testo illustra l'importanza della fonte classica per la nascita del linguaggio rinascimentale (come i quattro artisti proposti durante il corso universitario), affronta in base alla divisione per scuole regionali diverse personalità tranne Leonardo Michelangelo e Raffaello, trattati separatamente.

⁷⁸) Il corso di Nicodemi probabilmente si svolse come nell'anno precedente presso la GAM sviluppando il tema della pittura italiana contemporanea: ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio. L'asserzione è ipotetica in quanto il programma conservato nella cartella non presenta l'indicazione precisa della data. I programmi erano

si aggiunge Maria Luisa Gengaro, che però non tiene corsi, visto che consegue l'abilitazione solo nel febbraio del 1937⁷⁹.

Il 1937/38 è l'ultimo anno di insegnamento di Paolo D'Ancona prima della promulgazione delle leggi razziali che estromisero dagli impieghi statali tutti i cittadini di religione ebraica⁸⁰. Il docente torna sul Rinascimento pittorico: a una prima lezione di carattere introduttivo seguono prolusioni monografiche (Masaccio, Beato Angelico, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Filippo Lippi e Alesso Baldovinetti). L'interesse per il Rinascimento fiorentino e l'idea danconiana di una Storia dell'arte moderna come storia degli artisti è funzionale ancora a focalizzare i temi di *Umanesimo e Rinascimento*. Tra i corsi dei liberi docenti è testimoniato il primo della Gengaro, parallelo all'assunzione del ruolo di assistente d'Istituto, incentrato sulla Storia della critica delle arti figurative del Rinascimento, in cui si ricercano paralleli validi ancora in età contemporanea⁸¹.

Anche per questa fase disponiamo di un indice delle tesi di laurea: si tratta di un quaderno che elenca circa 80 titoli corredati dall'anno di discussione e, nella maggior parte dei casi, dal voto finale riportato dai candidati⁸². L'elenco costituisce una dimostrazione indiretta del successo della materia storico-artistica presso l'università milanese. I temi delle tesi toccano tutti gli ambiti della Storia dell'arte: oltre ai casi di Fernanda Wittgens, Irene Cattaneo⁸³ e Maria Luisa Gengaro già ricordati, si citano – a mero titolo esemplificativo – *I critici di Giotto* redatta nel 1924 da

redatti su fogli intestati prestampati nei quali l'anno era indicato solo fino alle decine (ad esempio 193...-193...): ho ricavato quindi l'informazione procedendo per esclusione comparativa.

⁷⁹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, sottocartella libera docenza, sezione decreti e provvedimenti. Tra i documenti si trova uno scritto della Gengaro del 20 marzo 1937 indirizzato al ministro dell'Educazione che riporta minuziosamente il positivo giudizio della commissione (P. Toesca, R. Longhi, G. Poggi, C. Brandi e G.C. Argan) abilitante alla libera docenza.

⁸⁰) La storia di D'Ancona è emblematica dell'assurdità delle leggi razziali: fino all'entrata in vigore delle leggi (tra il 5 settembre e il 17 novembre del 1938) lo storico dell'arte pisano era perfettamente integrato sia nella comunità culturale locale sia in quella nazionale come dimostrano la sua partecipazione a pieno titolo nel Consiglio del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'arte e la sua attività, a partire dal 1936, alla Reale Deputazione di storia patria per la Lombardia.

⁸¹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, sottocartella libera docenza sezione decreti e provvedimenti. Il resoconto è fin troppo dettagliato per essere lo schema programmatico di un corso libero di Storia dell'arte. L'interesse per la Storia della critica rimarrà una costante in tutta l'attività della docente.

⁸²) ISAL (Istituto di Storia dell'Arte Lombarda), Fondo Gengaro, cartella 3. Il quaderno, che è stato visto da Rossana Sacchi, è quasi tutto di mano di D'Ancona.

⁸³) Laureatasi nel 1926 con una tesi dal titolo *Lo spirito e il pensiero estetico di Gerolamo Savonarola nell'arte del Rinascimento fiorentino*.

Guido Lodovico Luzzato⁸⁴, *L'arte a Milano nel periodo napoleonico*, realizzata nel 1927 da Elena Osimo, *Gli acquafortisti milanesi nella seconda metà dell'800* di Amalia Mezzetti (1932) o *La figura e l'opera di Giovanni Morelli*, discussa nel 1935 da Margherita Genoulhiac, una discendente diretta del senatore-conoscitore. In alcuni casi le tesi costituiscono il prolegomeno di pubblicazioni come accade a Carla Lucia Bardeaux, la cui dissertazione, *Catalogo e Storia delle guide di Milano*, compare in cinque puntate sull'«Archivio Storico Lombardo»; *La Storia dell'Accademia di Brera* di Giovanni del Convito (1931) esce nel 1933 sulla stessa rivista; nel caso di Emma Calabi la tesi, *I pittori bresciani del Settecento*, discussa nel 1933, diventa la radice per più pubblicazioni⁸⁵. Le tesi di Fanny Podreider, laureatasi nel 1926⁸⁶, e di Piero Gazzola, *Alessio Tramello architetto*, del 1934, diventano volumi corredati da prefazioni di Paolo D'Ancona⁸⁷. Le tesi riflettono la metodologia danconiana caratterizzata dall'interesse per

⁸⁴) Lamberti - Calatrone 1997, pp. 7-13. Il milanese Guido Lodovico Luzzato (1903-1991) era figlio di Fabio (docente ebreo di diritto e convinto antifascista fin dal 1924, tanto da essere annoverato fra i pochi professori universitari che si opposero al giuramento fascista del 1931); frequentò le lezioni di Storia dell'arte di Adolfo Venturi a Roma ma si laureò a Milano. Il rapporto tra Luzzato e D'Ancona non fu sempre buono: il primo era un progressista di sinistra mentre D'Ancona fu sempre un moderato. Dal 1926 Luzzato fu spesso a Parigi in contatto sia con i fuoriusciti italiani che con i pittori Chagall e Kisling. A causa delle leggi razziali emigrò in Svizzera dove continuò il suo impegno di militanza socialista e riuscì ad occuparsi anche dei suoi studi storico-artistici relativi soprattutto all'espressionismo e ai primitivi quattrocenteschi tedeschi. Con il dopoguerra, all'impegno politico e a quello di storico dell'arte, si aggiunse la collaborazione con la stampa ebraica italiana: cfr. www.fondazioneguidoluzzato.it.

⁸⁵) La Calabi redasse due articoli, *Opere d'arte ignote o poco note: un paesista del '700: Giuseppe Zola*, e *Appunti di archivio: notizie su Giacomo Ceruti detto "il Pitocchetto"*, apparse tra il 1934 e il 1935 sulla «Rivista d'arte» e le note biografiche e bibliografiche del catalogo della mostra *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento* del 1935. Le note furono recensite da Anna Maria Brizio che lodò il lavoro filologico della Calabi definendolo utile, ma vi notava qualche imprecisione. Cfr. Brizio 1935, pp. 507-508.

⁸⁶) De Vito Battaglia 1929, pp. 189-190. La Podreider ricavò dalla tesi la *Storia dei tessuti d'arte in Italia. Secoli XII-XVIII*, pubblicato a Bergamo dall'Istituto Italiano d'Arti grafiche nel 1928. La recensione della De Vito Battaglia, pur lodando l'esame stilistico condotto dalla Podreider su basi storiche e testimonianze pittoriche, non manca di sottolineare alcune approssimazioni come il fatto che il volume affronti solo la storia dei tessuti serici e che non sempre focalizzi bene il legame tra la produzione serica e l'arte figurativa.

⁸⁷) Adorni 1998, pp. 113 nt. 17, 156, 164-165. Piero Gazzola (1908-1977) si occupò spesso di studi di Storia d'architettura e di restauro urbanistico. Adorni, nell'introduzione bibliografica al suo volume su Alessio Tramello, apprezza il testo di Gazzola pubblicato nella collana *I Monumenti italiani* nel 1935 ma sottolinea che il volume presenta imprecisioni evidenziando, senza saperlo, una costante della pubblicistica degli allievi di D'Ancona. Adorni riconosce a Gazzola il merito di aver attribuito al Tramello la raffigurazione su pergamena della pianta centrale della chiesa di San Sepolcro a Piacenza, conservata in San Vittore a Milano, una chiesa milanese per la quale era stato ipotizzato l'intervento del Tramello che Adorni, come già Gazzola (*Alessio Tramello e il Convento di S. Vittore*, 1937), esclude.

il singolo artista, sul suo contesto e sulle fonti che lo riguardano: ne ho esaminate alcune degli anni Trenta presso la Biblioteca d'arte del Castello Sforzesco a Milano⁸⁸. Le ricerche sui pittori (penso per esempio a quella di Stella Matalon su *Francesco del Cairo*⁸⁹), presentano tutte lo stesso impianto monografico: dopo un primo capitolo, è analizzata la vita dell'artista corredata da un saggio sulle peculiarità stilistiche dell'artista stesso, seguiti dalla ricostruzione del catalogo, mentre taglio più storico hanno le tesi di architettura⁹⁰ che si dividono principalmente in due: una parte di ricostruzione delle vicende dell'edificio e una sulla descrizione dello stesso, includendo gli apparati decorativi, esempi di arte minore sempre cari all'insegnamento danconiano.

3. 1938-1946. Le leggi razziali e la guerra

Paolo D'Ancona fu destituito ufficialmente dal suo incarico presso l'università di Milano il 14 dicembre 1938-XVII⁹¹. La sua cattedra venne allora occupata da Matteo Marangoni, già docente di Storia dell'arte presso l'ateneo di Pisa, che aveva lavorato, negli anni Venti, presso le sovrintendenze di Firenze, Milano e Modena⁹². Come è noto, Marangoni fu promotore di schemi di lettura della pura visibilità, ben esemplificati nel suo testo più famoso, *Saper Vedere*, edito per la prima volta a Milano-

⁸⁸) Ringrazio Sara Rizzo per avermele segnalate. Alcune presentano delle correzioni nel testo, anche consistenti: è facile supporre che esse non siano le versioni definitive delle ricerche, ma forse solo copie di Nicodemi o di altri non identificati; la calligrafia infatti non è quella di D'Ancona.

⁸⁹) Brizio 1931, p. 370. La Brizio recensì l'articolo *Francesco del Cairo* (pubblicato su «Rivista d'arte» nel 1930), sottolineando come la Matalon si fosse concentrata sull'evoluzione stilistica dell'artista, proponendo nuovi estremi della vita del pittore, ma lasciando i problemi critici e di sintesi storica in secondo piano. Su Stella Matalon (1907-1990) già assistente volontaria di D'Ancona nel dopoguerra, funzionaria e successivamente sovrintendente reggente a Brera alla fine degli anni Settanta prima dell'arrivo di Carlo Bertelli, nonché tra le anime dell'Associazione Amici di Brera, cfr. Casciari - Rossi - Scatturin - Zuffi 1990.

⁹⁰) Tra cui ricordo: *Studio storico artistico sulla distrutta chiesa dell'Annunziata al Castello* di Lidia Maggi, a.a. 1934/35, *La chiesa di S. Pietro in Gessate di Milano* di Vittoria Aldrichi del 1935/36, *S. Marco di Milano* di Maria Cesira Meregazzi, a.a. 1935/36, e *Ricostruzione storico-artistica del Palazzo Reale di Milano* di Luigia Tamagni (1936).

⁹¹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1051, D'Ancona Paolo, sottocartella corrispondenza. Lettera inviata al Ministero dell'Educazione nazionale dal rettore Alberto Perepere in data 11 gennaio 1939.

⁹²) Per un profilo di Marangoni (1876-1958) cfr. Samek Lodovici 1942, pp. 218-220, (*ad vocem*); Ragghianti 1973, pp. 95-97; Barreca 2007, pp. 426-429 (*ad vocem*).

Roma nel 1933 per i tipi Treccani-Treves e Tumminelli⁹³. Il professore fiorentino considerava la perizia visiva dello storico dell'arte, continuamente allenata all'osservazione delle opere, come la radice della capacità di identificare e valutare il fenomeno artistico; così vengono spiegati sia il titolo del volume che la propensione didattica del suo autore che – ottenuta la cattedra nel 1926 – insegnò a Pisa per tutta la vita esclusa la parentesi milanese tra il 1938 e il 1945.

I libretti delle lezioni confermano l'indirizzo; il primo corso (1938/39) iniziò a gennaio inoltrato visto che D'Ancona era stato allontanato a partire dal dicembre precedente⁹⁴. Il ciclo di lezioni è diviso in due: la prima parte teorico-metodologica si concentra sullo svolgersi dei linguaggi dell'arte figurativa italiana medievale e moderna, mentre la seconda, di tipo storico, sviluppa il tema della scultura da Nicola Pisano a Giovanni di Balduccio.

Le lezioni sono anticipate da un'introduzione al metodo purovisibilistico, visto che gli studenti danconiani erano abituati ad un approccio ben differente. La Storia dell'arte marangoniana propone la vicende dei mutamenti del linguaggio figurativo attraverso un tema esposto grazie a confronti tra opere spesso accomunate solo dal soggetto iconografico, attraverso categorie dicotomiche come gusto classico e rinascimentale, Bello e Brutto, Sentimento e Sentimentalismo, affrontate in base ai soggetti pittorici, come le Maddalene, le Veneri e i ritratti, o attraverso lo stile di artisti contemporanei (ad esempio Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio) che, interpretati con schemi purovisibilistici, si trasformano in paradigmi del linguaggio del loro tempo; l'unico soggetto dell'indagine è l'opera d'arte. La figura dell'artista viene subordinata alla sua produzione, tanto da scomparire: l'artista è definito in quanto autore dell'opera che è il fulcro della ricerca, osservata in quanto tale e come simbolo del modo di

⁹³) Dell'Acqua 1936, pp. 2-5. Dell'Acqua, allievo di Marangoni a Pisa, recensì su «la Casabella» la seconda edizione del testo marangoniano (riveduta e arricchita di un capitolo sull'architettura), uscita a Milano per i Fratelli Treves nel 1936. L'articolo è un buon esempio di come il metodo del docente toscano fosse stato compreso dai suoi studenti a Pisa: Dell'Acqua elogia l'idea che il testo sia un saggio di educazione al gusto per il grande pubblico escluso dal godimento estetico a causa del pregiudizio circa il Bello compreso solo da pochi. Lontano dalle «superficiali divulgazioni sullo “spirito della forma” francesi» e dal pensiero sistematico tedesco, il testo di Marangoni afferma la legittimità dei mezzi espressivi di ogni artista senza preferenze di periodi storici, superando qualsiasi preconcetto di genere, di soggetto, di imitazione della natura, di progresso dell'arte ecc.; gli unici mezzi utili alla creazione di un giudizio sono gli elementi sensibili e visibili che permettono l'osservazione dell'opera come pura forma: la visibilità è l'unica chiave per penetrare nel cuore del manufatto artistico.

⁹⁴) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1897, Marangoni Matteo, sottocartella corrispondenza. Lettere datate 21 novembre e 22 dicembre del 1938, tra il rettore dell'università di Milano e il Ministero dell'Educazione nazionale. Il trasferimento di Marangoni fu confermato in data 16 dicembre 1938 a decorrere dal medesimo giorno.

vedere del periodo in cui fu prodotta. Il ciclo di lezioni “storiche” è impostato più tradizionalmente, nonostante le differenze con il metodo danconiano: il tema delle sculture italiane del Trecento è proposto attraverso la relazione tra gli scultori e le loro opere: nonostante i nomi proposti siano i medesimi affrontati nelle lezioni di D’Ancona, ad ogni figura Marangoni lega imprescindibilmente l’analisi dell’opera d’arte: Nicola Pisano e i pergami di Pisa e Siena, Arnolfo di Cambio e le sculture di Santa Maria del Fiore e così via. Durante il periodo milanese, Marangoni può contare sulla collaborazione dei liberi docenti già attivi in precedenza: Morassi, Nicodemi e in particolare la Gengaro, che si occupa della *Storia della critica delle arti figurative dal Cinquecento al Seicento*, sviluppando ancora una volta le sue inclinazioni per lo più verso l’estetica⁹⁵. Per l’anno 1939/40 Marangoni quasi replica il corso precedente: ad una prima parte *Propedeutica*, seguono prolusioni di carattere storico: il fulcro della riflessione rimane unicamente la Pittura. La teoria e i confronti tra opere sono contestualizzati di nuovo grazie a lezioni incentrate su alcuni capitoli del *Saper Vedere* inerenti ai temi del soggetto, della forma e del contenuto. Il corso storico tocca Giotto e i giotteschi illustrando anche i pregiotteschi per sviluppare poi la riflessione sulla pittura del maestro di Bondone grazie a categorie filosofiche antitetiche (coerenza e incoerenza, drammaticità e movimento), per concludere con prolusioni su Taddeo e Bernardo Daddi, Giovanni da Milano e altri. Per l’anno sono documentati i corsi di Nicodemi che, in occasione della mostra leonardesca, si occupa dell’artista di Vinci in virtù della propria attività al Castello Sforzesco e presso la Raccolta Vinciana⁹⁶, e della Gengaro, con la *Storia della critica del Barocco*⁹⁷.

La divisione del corso marangoniano tra lezioni metodologiche e storiche rimane invariata anche per il 1940/41. Le discussioni teoriche ripropongono l’evolversi del linguaggio artistico attraverso categorie filosofiche, mentre le conferenze sviluppano il tema degli scultori toscani rinascimentali, presentando l’intera produzione di Iacopo della Quercia e di Donatello. Le prime due lezioni del corso storico sono dedicate alle

⁹⁵) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi dei corsi liberi, 1938/39.

⁹⁶) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, programmi dei corsi liberi, 1939/40; corrispondenza, lettera del rettore, che autorizza il corso, datata 5 gennaio 1940-XVIII. Le prolusioni si svolgevano per un’ora alla settimana nella Sala della Raccolta Vinciana ed ebbero come tema la figura di Leonardo dalla formazione nella bottega del Verrocchio all’attività francese. Questo fu l’ultimo corso libero di Nicodemi che l’anno successivo trasferì la libera docenza presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore, come dimostra una lettera, datata 18 febbraio 1941-XIX, conservata nella cartella personale di Nicodemi: ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, corrispondenza, lettera del 18 febbraio 1941-XIX.

⁹⁷) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi dei corsi liberi, 1939/40.

origini del Rinascimento: colpisce il sottotitolo alla prima, *Il vecchio luogo comune degli influssi dell'antichità*⁹⁸. Il corso di Storia della critica della Gengaro è incentrato sull'arte romanica, gotica e sul Rinascimento⁹⁹.

Con il periodo bellico, anche gli atenei italiani risentono dell'ingresso in guerra dell'Italia: oltre al reclutamento o allo sfollamento degli studenti, le attività didattiche e amministrative si riducono notevolmente; uno stesso «Annuario» arriverà a comprendere due annate¹⁰⁰. Come il suo predecessore, Marangoni si preoccupa di accrescere gli spazi e gli strumenti dell'Istituto di Storia dell'arte che presiede. In una lettera del luglio 1941, chiede al rettore di accordare all'Istituto, allora allocato in uno spazio angusto di corso Roma, nel caso si fosse trovata un'altra sede per la Facoltà, un'ampia aula con annessi due o tre locali¹⁰¹. Nel 1941 il libretto delle lezioni di Marangoni è diviso nuovamente in corso metodologico e storico, quest'ultimo riguardante la pittura di artisti toscani del XV secolo, introdotti da discussioni sul linguaggio della pittura italiana dei secoli XIV e XV, sullo stile internazionale tre-quattrocentesco e dall'analisi di alcuni precedenti del Rinascimento fiorentino. Sulla carta sembra che le prolusioni presentino una struttura più tradizionale, ma i confronti fra le Madonne del Masaccio, o la lezione relativa alla prima attività di Filippo Lippi in relazione alle teorie di Bernard Berenson sottolineano come il solo stile permanga per Marangoni al centro dell'indagine¹⁰².

Nell'anno 1942/43 la situazione bellica si aggrava ulteriormente e le incursioni aeree riducono drasticamente il numero e la durata dei corsi accademici. Il libretto di Marangoni registra il ritardo dell'inizio del corso a causa del bombardamento del 24 ottobre 1942 che aveva distrutto pure l'Istituto di Storia dell'arte: le lezioni si svolsero così dal febbraio all'aprile per soli 16 incontri, interrotti dalle incursioni del 14 febbraio 1943, quando il bombardamento danneggiò irrimediabilmente la macchina delle proiezioni e le diapositive costringendo il docente ad impartire solo lezio-

⁹⁸) Gengaro 1940. D'Ancona (il cui nome, a causa delle leggi razziali non compare tra gli autori), ribadisce che nel Rinascimento l'arte classica rappresentò l'impulso al rinnovamento del linguaggio figurativo e non un mero ritorno all'antico. Lo studioso spiega come gli artisti rinascimentali compresero e superarono l'arte e i pensieri dei classici attraverso la valorizzazione di una nuova realtà di cultura: nel Quattrocento la riflessione si concentrò intorno al concetto di spazio mentre nel Cinquecento la forma e la composizione si spostarono al centro dell'interesse.

⁹⁹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi dei corsi liberi, 1940/41.

¹⁰⁰) «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1941/42 e 1942/43).

¹⁰¹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 11897, Marangoni Matteo, corrispondenza. Alla lettera, data 3 luglio 1941-XIX è allegata una risposta affermativa del rettore datata 8 luglio 1941-XIX.

¹⁰²) Si conserva anche il programma del corso della Gengaro che si occupa esclusivamente di Alberti: ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi dei corsi liberi, 1941/42.

ni di carattere teorico, concentrandosi sulle modifiche dello stile nell'arte figurativa e riflettendo ancora sul *Saper Vedere*¹⁰³. In quell'anno la Gengaro si occupa della critica delle arti figurative dell'Ottocento romantico e, almeno per iscritto, propone l'analisi in loco degli edifici neoclassici milanesi da leggere in contrasto con i concetti romantici¹⁰⁴.

I successivi anni accademici 1943/44 e 1944/45, documentati da un solo «Annuario» e dai soliti libretti, sono tempestosi¹⁰⁵; il primo si concentra di nuovo tra febbraio e aprile. Le prolusioni teoriche affrontano i preconetti della critica empirica, mentre le lezioni storiche analizzano la produzione artistica di Paolo Uccello, il più estesamente trattato, Andrea del Castagno e Domenico Veneziano, in tutti e tre i casi considerando come precipuo il genere dei ritratti femminili. L'«Annuario» segnala solo la Gengaro e Morassi tra i liberi docenti, ma dalla cartella personale risulta che Nicodemi propose e forse svolse un corso libero nella primavera del 1944¹⁰⁶. La particolarità del ciclo di lezioni, senza valore legale¹⁰⁷, è che il tema affrontato, la Museografia, era divenuto scottante (tra i soggetti ricordiamo: origini del museo, legislazione museale, materiali museografici ecc): i musei, sottoposti a bombardamenti e sgomberi forzati, si trovavano già al centro della riflessione sulla ricostruzione e sul riallestimento delle collezioni. L'attività della Gengaro per il 1943/44 è di nuovo legata alla Storia della critica d'arte¹⁰⁸.

Le informazioni relative all'anno 1944/45 riguardano solo il corso della Gengaro, di cui si conserva il programma, mentre non è documen-

¹⁰³ Ritornano le categorie estetiche già analizzate gli anni precedenti come soggetto, contenuto, forma, deformazione, bello e brutto, grazia e leziosaggine, drammaticità e movimento, applicate non più alla sola pittura ma anche alla scultura. La Storia dell'arte, intesa come storia dello stile, adatta ad ogni genere artistico le qualità estetiche che, poste in contrasto, rilevano le peculiarità di ogni stile.

¹⁰⁴ ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi corsi liberi, corso libero pareggiato 1942/43. Le visite ai monumenti milanesi furono sicuramente assai difficoltose.

¹⁰⁵ «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1943/44 e 1944/45).

¹⁰⁶ ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, corrispondenza. Lettera, datata 1° febbraio 1944, indirizzata al rettore, nella quale Nicodemi propone un corso libero. La risposta affermativa viene redatta in data 23 febbraio; Nicodemi trasmette il programma con una missiva del 25 febbraio.

¹⁰⁷ ASUM, U.p.c., cartella personale n. 2206, Nicodemi Giorgio, corrispondenza, è il preside di Facoltà, Luigi Castiglioni, che specifica la non validità legale del corso. Dalla lettera del 1° febbraio si apprende che per motivi di sicurezza nessun corso libero veniva effettuato presso la sede della Facoltà. Una lettera di Nicodemi del 24 marzo propone come aula la Sala del Tesoro del Castello Sforzesco.

¹⁰⁸ Anche la Gengaro tenne un corso: ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi dei corsi liberi, corso libero pareggiato 1943/44. Il corso si concentrò sull'impressionismo italiano (l'anno precedente la docente aveva toccato l'impressionismo francese e il pensiero critico di Delacroix). Sono registrate anche visite presso chiese cittadine.

tato il libretto delle lezioni di Marangoni¹⁰⁹. L'«Annuario» registra il reintegro del professore di Storia dell'arte medievale e moderna Paolo D'Ancona, che ricompare accanto a Marangoni, ancora direttore dell'Istituto di Storia dell'arte¹¹⁰.

Dopo l'epurazione del 1938, D'Ancona aveva cercato invano un impiego presso il Centro Studi Manzoni¹¹¹; qualche anno più tardi, dopo molti affanni e spostamenti, il 25 novembre 1943¹¹², era riuscito a riparare a Losanna in Svizzera, con la moglie Mary e la figlia Costanza, dove aveva insegnato per qualche mese alla scuola ebraica¹¹³. Successivamente, aveva trovato rifugio in alcuni campi militari a Bellinzona, Balerna e Adliwil ma tra il 23 marzo 1944 e il 24 giugno 1945 aveva insegnato Storia dell'arte presso il Campo Universitario Italiano annesso all'università di Friburgo¹¹⁴, dove conobbe e frequentò altri docenti fuoriusciti a vario titolo, come il filologo e storico della Letteratura italiana Gianfranco Contini, già in loco dal 1938¹¹⁵. L'attività didattica di D'Ancona a Friburgo è documentata da un fascicolo conservato presso l'ASUM¹¹⁶: nel 1944 svolse un corso su *Donatello e la plastica e Michelangelo*, mentre nel 1945 affrontò *La pittura europea da Cézanne fino alle correnti contemporanee* nel semestre invernale e *Masaccio e Piero della Francesca* in quello estivo. Da registra-

¹⁰⁹) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, programmi dei corsi liberi, corso libero pareggiato 1944/45. Il corso si incentra sulla Storia della critica d'arte da John Ruskin a Bernard Berenson, tema già analizzato nella tesi della studiosa discussa nel 1930: la scelta probabilmente fu dettata dalla situazione molto precaria.

¹¹⁰) «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1944/45). D'Ancona rientrò in Italia solo il 23 luglio del 1945, quindi l'indicazione dell'«Annuario» si riferisce all'insegnamento presso il campo universitario di Friburgo.

¹¹¹) Sacchi 2007, p. 205.

¹¹²) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1051, D'Ancona Paolo, corrispondenza, lettere del 29 gennaio 1946 e del 15 febbraio del 1948. Il periodo in Svizzera e soprattutto l'insegnamento presso il Campo di Friburgo vennero considerati come missione all'estero del docente pisano, così da essere compresi nei calcoli ai fini pensionistici.

¹¹³) Cases 2003, pp. 58-59. Qui Cases ricorda con affetto il magistero di D'Ancona alla scuola ebraica, specialmente l'insegnamento di non allontanarsi mai dai propri ideali, neanche sotto la costrizione di circostanze estreme come la persecuzione razziale.

¹¹⁴) Per la storia degli ebrei italiani rifugiati in Svizzera cfr. Broggin 1998. A Friburgo, come a Huttwil, Neuchatel, Losanna e Ginevra erano stati allestiti campi di internamento per rifugiati italiani. A causa dei trattati di non belligeranza, la Svizzera accoglieva i giovani rifugiati in qualità di militari e non come rifugiati civili. Il campo di internamento era l'unica possibilità di impiego per i rifugiati militari e civili: i bambini venivano affidati a famiglie svizzere e frequentavano le scuole locali, i ragazzi e gli adulti si dividevano tra campi universitari e di lavoro.

¹¹⁵) I due professori si frequentarono, come dimostra la bella dedica di Contini, «a Paolo D'Ancona affettuosamente (e chiedendo scusa della pretesa) G. C.», che compare sul catalogo della *Mostra di Marino Marini* svoltasi a Lugano nel 1944 ancora oggi conservato nella Biblioteca del Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo.

¹¹⁶) ASUM, Campi di internamento universitari di Huttwil, Neuchatel, Losanna, Friburgo, Ginevra, «Stampati vari», Opuscoli dell'università di Friburgo.

re un seminario di Storia dell'arte contemporanea illustrato da D'Ancona forse grazie alle sollecitazioni degli studenti¹¹⁷, tra i quali si annovera un giovanissimo Dante Isella, il futuro critico letterario e filologo da sempre attento alle espressioni artistiche e alla loro storia. Proprio Isella ricorda le figure di Contini, che affascinava e soggiogava i propri studenti con il suo rigoroso metodo filologico, e di D'Ancona, che colpiva per la sua dignitosa umanità:

Era anche la Friburgo di Paolo D'Ancona che saliva dalla Chassotte [...] e quando arrivava con molta bonomia raccoglieva tre quattro allievi intorno al tavolo e faceva un corso: li ho visti registrati qua dentro: Michelangelo, Donatello. [...] finita la lezione io riempivo una scatola di marmellata a D'Ancona e poi con gli altri miei compagni, alcuni li ricorderò dopo, seguivamo i prati verso la Chassotte e ascoltavamo un'altra lezione, di umanità, di straordinaria umanità, dopo quella di Storia dell'arte: la lezione che ci veniva da questo ebreo che viveva modestamente, con grande aristocrazia, dei modi e dell'abito. Arrivavamo alla Chassotte, suonava la campanella, si entrava, e c'era la moglie di D'Ancona, Mary D'Ancona, bianca come un sepolcro, con un abito nero, sdraiata sul letto (e così visse per tutto il tempo in cui rimase a Friburgo). Noi andavamo a salutare questa signora che rappresentava ai nostri occhi molto più di sé stessa, rappresentava tutti quelli che sapevamo tormentati dal destino tragico di un'Europa in cui era l'odio che predominava, non certo il bene.¹¹⁸

Nel 1945/46 i professori epurati vengono definitivamente reintegrati e viene avviato, almeno a livello teorico, il progetto di sistemazione della Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'ex-Ospedale Maggiore¹¹⁹. Marangoni e D'Ancona compaiono in qualità di ordinari, anche se è il primo a conservare la carica di direttore dell'Istituto di Storia dell'arte. L'archivio dell'università conserva i libretti delle lezioni dei due storici dell'arte e della Gengaro, completati dai libretti relativi a corsi integrativi (Marangoni e D'Ancona) a conferma che durante l'ultimo anno di guerra il corso di Storia dell'arte non si tenne. I cicli di lezioni si svolsero nonostante molte difficoltà, come la mancanza di corrente elettrica, secondo binari stabiliti:

¹¹⁷) A Milano il tema della pittura europea contemporanea era affiorato solo durante le esercitazioni scolastiche di D'Ancona, anche se l'interesse per tale periodo era attestato da articoli e recensioni come *Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani* apparso su «L'Arte» nel 1930, cfr. D'Ancona 1930, pp. 257-264. Nel dopoguerra D'Ancona redasse alcuni laconici testi riguardo l'arte contemporanea (come *Aspetti dell'Espressionismo: Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin*, Milano, Il Milione, 1952), e incrementò i suoi rapporti con il mercato dell'arte e il collezionismo milanese, in particolare con Gianni Mattioli: Pizzi 2007/2008, pp. 153-155.

¹¹⁸) Isella 2009, pp. 35-36.

¹¹⁹) «Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1945/46).

Marangoni divise nuovamente il corso metodologico (sul ritratto)¹²⁰ dal corso storico, che si rivolse al periodo rinascimentale occupandosi principalmente di Piero della Francesca e del *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra¹²¹. Il corso integrativo di Marangoni, svolto durante l'inverno del 1945, consta di 8 lezioni, tutte di stampo critico-metodologico. Il corso integrativo di D'Ancona, esposto durante il semestre invernale su 9 lezioni, ha un unico tema: Donatello, come già a Friburgo¹²².

Con il 1945/46 si chiude il magistero milanese di Marangoni¹²³. Abbiamo scarse informazioni riguardo i tesisti del periodo: l'elenco danconiano manca degli anni 1938-1945; sappiamo qualcosa solo dell'anno 1939/40¹²⁴, quando emerge che probabilmente erano i liberi docenti Nicodemi e Gengaro a seguire i laureandi, come attestano il lavoro di Maurantonio Ciocia su *Francesco Tensini, architetto milanese del sec. XVIII*, quello di Marcella Spetrino su *Urbanisti del '600 e Urbanisti moderni* e quello di Velia Steiner, *Contributo alla storia dell'Accademia di Brera negli anni 1800-1814* che guardano agli interessi del primo, mentre argomenti come *Formazione di Eugenio Delacroix* di Raffaello De Grada¹²⁵, *Il significato della prospettiva nella pittura del primo Quattrocento fiorentino* di Caterina Ley, e *Adriano Cecioni critico*, di Maria Morelli, segnalano tematiche di interesse gengariano.

¹²⁰) Anche la Gengaro era incline a proporre una visione teoretica della Storia dell'arte di stampo crociano che legava indissolubilmente l'espressione, fatto spirituale, e l'intuizione in un processo simultaneo tra concetti opposti come visione e realizzazione, contenuto e forma, pensiero e azione, nella mente dell'artista-creatore. È possibile che la visione marangoniana abbia influenzato in parte le convinzioni gengariane.

¹²¹) I valori spaziali, luministici e geometrici pierfrancescani sono confrontati con la pittura da Giotto fino ai fiamminghi e Michelangelo. Le lezioni sono intervallate dalle menzioni delle esercitazioni dedicate ad artisti rinascimentali.

¹²²) Tra ottobre e dicembre 1945 si svolse anche il corso di aggiornamento dalla Gengaro, come attesta il relativo libretto. Il ciclo, molto breve, sviluppa il rapporto tra le arti nel XV e XVI secolo attraverso il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, Leonardo e Michelangelo.

¹²³) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1897, Marangoni Matteo, corrispondenza. Marangoni rimase all'università di Milano fino al dicembre del 1946, come specifica il rettore Giuseppe Menotti De Francesco in una lettera del 16 luglio 1958 indirizzata ad una parente del Marangoni, dott.ssa Pellizza Marangoni, che chiedeva informazioni sull'attività milanese del congiunto.

¹²⁴) L'elenco dei titoli delle tesi è riportato dall'«Annuario della R. Università di Milano» (a.a. 1939/40).

¹²⁵) Raffaello/Raffaele De Grada nasce a Zurigo nel 1916 da una famiglia di pittori (il padre Raffaele), emigrata in Svizzera all'inizio del XX secolo. I De Grada rientrarono in Italia nel 1921 e Raffaele studiò a San Gimignano, Firenze e a Milano dove, dopo la laurea, si occupò di Critica d'arte. Fu arrestato dai fascisti nel 1938 e poi ancora nel 1943 a causa della sua attività partigiana in Lombardia e in Toscana, dove partecipò alla liberazione di Firenze. Dopo la guerra fu dirigente Rai fino al 1952, insegnò Storia dell'arte all'Accademia di Brera e diresse l'Accademia e la Pinacoteca comunale di Ravenna e l'Accademia di arte e restauro di Como. Ha collaborato con il «Corriere della Sera».

4. 1946-1954. Epilogo. L'arrivo di Anna Maria Brizio

Solo col 1946/47 D'Ancona riguadagna l'univoca titolarità della cattedra di Storia dell'arte, la direzione dell'Istituto e le cariche perse con l'epurazione. Tra i collaboratori di D'Ancona risultano la Gengaro, libera docente e assistente, e Antonio Morassi, affiancati dagli assistenti volontari Ugo Bicchi, Lucia Belloni e Liana Castefranchi¹²⁶. I primi anni post-bellici si aprono con la richiesta di D'Ancona, esaudita qualche anno più tardi, di dividere la cattedra di Storia dell'arte in due insegnamenti: Storia dell'arte medievale, prerogativa danconiana, e Storia dell'arte moderna, da affidare alla Gengaro, che avrebbe dovuto essere promossa ad aiuto¹²⁷.

Il libretto delle lezioni presenta prolusioni sull'arte tra il XIII e il XIV secolo, per lo più discussioni monografiche su pittori toscani come Giotto, Duccio di Boninsegna, i Lorenzetti, Simone Martini e i giotteschi per concludere sul maestro della Santa Cecilia, il Maestro del Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa (non ancora identificato con Buonamico Buffalmacco), e il Maestro delle vele di Assisi. Il libretto registra anche le esercitazioni e una decina di visite alla Pinacoteca di Brera. All'epoca il museo, chiuso a causa dei danni provocati dai bombardamenti del 1943, era in ristrutturazione; è giusto supporre che le visite si realizzarono grazie al rapporto di amicizia tra D'Ancona e la sua allieva prediletta Fernanda Wittgens¹²⁸, già collaboratrice del sovrintendente Modigliani e ormai sovrintendente e responsabile in proprio del progetto di restauro¹²⁹.

Nel corso della Gengaro, le lezioni teoriche sono affiancate dallo studio di documenti e da sopralluoghi a edifici e musei della città: se le indi-

¹²⁶) Un colloquio con la professoressa Gemma Villa Guglielmetti (1928) (che ringrazio), allieva di D'Ancona, mi ha chiarito il ruolo degli assistenti volontari: erano neolaureati che offrivano gratuitamente il loro contributo all'Istituto di Storia dell'arte, spesso collaborando nelle ricerche dei laureandi e del professor D'Ancona. Per Liana Castefranchi, laureatasi nel 1946, poi ordinario di Storia dell'arte medievale presso l'ateneo milanese e direttrice dell'Istituto cfr. Balzarini - Cassanelli 2000.

¹²⁷) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, sezione assistente ordinario con qualifica di aiuto, corrispondenza. Lettera redatta da Paolo D'Ancona, datata 28 settembre 1945, e indirizzata al prorettore Gian Piero Bognetti. Nella lettera, il professore pisano afferma che la richiesta era stata già discussa e approvata il 20 settembre precedente. Lo smembramento della cattedra avverrà solo agli inizi degli anni '50 dopo che nel marzo del 1949 la Gengaro ottenne la qualifica di aiuto: cfr. *ibid.*, missiva del rettore G. Menotti De Francesco, datata 11 maggio 1949.

¹²⁸) Il rapporto di collaborazione e amicizia tra D'Ancona e la Wittgens, laureatasi nel 1926, era iniziato fin dal periodo studentesco della Wittgens e proseguì fino alla morte della soprintendente (1957).

¹²⁹) Nel 1947, alla morte di Modigliani, Fernanda Wittgens divenne soprintendente, carica già ricoperta durante il periodo di confino di Modigliani tra il 1941 e il 1945.

cazioni fornite sono generiche, come dimostra il titolo *Problemi di critica d'arte*, il sottotitolo *Piero della Francesca trattatista* circoscrive il campo¹³⁰.

L'unico «Annuario» del 1947/48 e 1948/49 registra tra le novità la presenza di Estella Matalon (poi nota come Stella) tra gli assistenti volontari dell'anziano professore¹³¹. La relazione inaugurale del rettore Perussia menziona la donazione del fondo fotografico Alfonso Casati all'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna, già ricordato¹³².

Il corso di Paolo D'Ancona è concepito come una seconda annualità rispetto al precedente; lo sguardo trascorre da Masolino a Masaccio, Paolo Uccello e Piero della Francesca. Le esercitazioni sono, come l'anno precedente, semplicemente indicate, mentre si ricordano visite al Castello Sforzesco, alla mostra del Piccio e all'esposizione di Carrà. Il Castello, come e per le medesime ragioni di Brera, stava subendo una ristrutturazione museografica che determinò il nuovo allestimento inaugurato nel 1956¹³³. Come per Brera, le visite al Castello si realizzarono grazie al supporto del sovrintendente, Costantino Baroni, successo a Giorgio Nicodemi (destituito dal Comitato di epurazione)¹³⁴. La scelta di effettuare sopralluoghi presso i musei locali dimostra la non sopita sensibilità museografica e museologica di D'Ancona, che illustrava ai suoi studenti anche i problemi di riallestimento e di ricollocazione delle collezioni dopo la guerra.

Con il primo dopoguerra, vengono organizzate anche le prime importanti mostre d'arte. Nel 1948 a Milano si inaugurano la mostra del Piccio e quella di Carrà, mentre un'esposizione di Tesori della Lombardia dal Medioevo al XIX secolo è organizzata a Zurigo per ricavare finanziamenti per la ricostruzione dei musei milanesi. Le due mostre milanesi sono pun-

¹³⁰) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, sezione libera docenza, programma del corso libero pareggiato 1946/47.

¹³¹) Cfr. *supra*. Dopo la laurea, avvenuta nel 1930, Stella Matalon divenne funzionario di sovrintendenza, e nel dopoguerra iniziò la sua collaborazione presso l'Associazione Amici di Brera, nata nel 1926, che si proponeva di arricchire e promuovere le collezioni braidensi. Nel 1939, a causa delle leggi fasciste che vietavano associazioni al di fuori del Partito Nazionale Fascista, il gruppo fu sciolto. Con il patrimonio di liquidazione venne acquistata e donata al Museo la *Cena in Emmaus* del Caravaggio. Dopo la guerra gli «Amici di Brera», ricostituitisi nel 1949, si impegnarono nell'opera di restauro del palazzo di Brera, danneggiato dalle bombe del 1943. Tra i vari soci ricordiamo i coniugi Jesi e Lamberto Vitali, amico di D'Ancona e presidente degli Amici di Brera per molti anni, che donarono parte delle loro collezioni al museo milanese. Della bibliografia di Stella Matalon va segnalato almeno: *Affreschi Lombardi del '300*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1963, con introduzione di Gian Alberto Dell'Acqua.

¹³²) Cfr. *supra*. D'Ancona richiese alle proprie assistenti un lungo lavoro di catalogazione del fondo di cui però non rimane traccia in quanto non fu approvato da Anna Maria Brizio, che succedette a D'Ancona alla cattedra milanese.

¹³³) Per una storia delle collezioni e delle scelte museografiche-museologiche del Castello Sforzesco cfr. Fiorio 1997, pp. 15-32.

¹³⁴) Per Costantino Baroni (1905-1956): Arrigoni 1960, pp. 338-341, Id. 1964, pp. 455-456 (*ad vocem*).

tualmente visitate da D'Ancona e dai suoi studenti, considerata pure la diretta partecipazione di quest'ultimo all'organizzazione dell'esposizione del Piccio presso i locali del Circolo delle Arti, associazione di collezionisti e amatori d'arte di cui D'Ancona stesso era socio¹³⁵. L'esposizione di Carrà è probabilmente quella allestita nella primavera del 1948 al Circolo delle Arti Le Grazie in via Sant'Andrea 1, presieduto da Romeo Toninelli, gallerista e mercante d'arte, in rapporti con Gianni Mattioli, noto collezionista e cugino di Fernanda Wittgens¹³⁶, a sua volta anima e vera organizzatrice della mostra svizzera sui Tesori lombardi, insieme ai soprintendenti Gian Alberto Dell'Acqua¹³⁷ e Costantino Baroni¹³⁸; l'esposizione, ampia e di carattere divulgativo, ebbe un notevole successo¹³⁹. Forse fu proprio la Wittgens a proporre come curatore della sezione delle miniature D'Ancona¹⁴⁰, che d'altro canto aveva prestato per l'occasione il suo

¹³⁵) Fergonzi 2003, Appendice I, documenti, pp. 71-72. L'Appendice riporta il verbale di adunanza del comitato del Circolo delle Arti del 2 dicembre del 1947 (conservato presso l'archivio Mattioli), in cui si registra la decisione di fondare il Circolo delle Arti, che annovera tra i membri Gian Alberto Dell'Acqua e Gianni Mattioli, finanziatore delle mostre, con l'Associazione Cultori e Amatori Arte Contemporanea, presieduta dallo storico dell'arte Marco Valsecchi. Il verbale indica il calendario delle mostre, realizzate presso i locali del Circolo, programmate per l'anno 1948. Tra le iniziative è segnalate l'esposizione del Piccio organizzata da D'Ancona e da Guglielmo Pacchioni, già soprintendente alle Gallerie di Milano tra il 1939 e il 1946. D'Ancona introdusse i suoi studenti alla mostra del Piccio con una lezione monografica sull'artista di cui è possibile conoscere la struttura metodologica grazie alla presentazione della mostra, *Giovanni Carnovali detto "il Piccio"*, firmata dallo stesso D'Ancona, nel marzo del 1948 su «Le Vie d'Italia», la rivista dei soci del Touring Club Italiano, con la quale lo storico dell'arte collaborò spesso nel dopoguerra.

¹³⁶) Borgese [?] 31 marzo del 1948. Per questa e per altre indicazioni, ringrazio il prof. Paolo Rusconi. Il breve articolo registra che alla mostra furono esposte un paio di opere inedite del periodo futurista anche se l'autore dell'articolo predilige il periodo «romantico-crepuscolare» di Carrà (tra il 1927 e il 1930). Paolo D'Ancona, aveva coltivato buoni rapporti personali con Carrà già da molti anni.

¹³⁷) Gatti Perer 1989, pp. 168-176; Flores d'Arcais - Olivari - Tognoli Bardin 2000; Fiorio 2007, pp. 197-200. Gian Alberto Dell'Acqua, originario di Milano, fu allievo di Matteo Marangoni a Pisa, città nella quale visse fino al 1932, anno in cui iniziò ad insegnare al liceo Manzoni di Milano. Nel 1935 ottenne l'incarico di ispettore presso la Soprintendenza milanese dove negli anni bellici collaborò con la Wittgens al ricovero delle opere d'arte dei musei lombardi. Dopo la guerra si occupò della "Piccola Brera" e del riallestimento della pinacoteca; fu tra gli organizzatori delle principali esposizioni milanesi come la mostra di Caravaggio (1951) e quella di Van Gogh (1952). Dagli anni '50 gli impegni di Dell'Acqua si intensificarono: succedette alla Wittgens nella direzione della Soprintendenza dove rimase fino al 1973, iniziò ad insegnare presso l'Università Cattolica e fu segretario generale della Biennale di Venezia. Morì a Milano nel 2004.

¹³⁸) Baroni e Dell'Acqua si occuparono anche della redazione italiana del catalogo della mostra, *I tesori d'arte in Lombardia*, pubblicato però nel 1952 a Milano dalla Fondazione Treccani degli Alfieri, con un'introduzione della Wittgens.

¹³⁹) Arrigoni 2007, p. 653.

¹⁴⁰) D'Ancona 1949, pp. 63-70. L'autore, oltre ad elogiare l'organizzazione espositiva, dichiara la sua avversione nei confronti delle gerarchie artistiche: la miniatura non è la

San Francesco in estasi del Morazzone, presto donato a Brera¹⁴¹; alcune ex-allieve di D'Ancona furono chiamate a far parte Comitato Scientifico della mostra di Zurigo: si trattava di Angela Ottino della Chiesa, laureatasi nel 1928, funzionario presso la Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia, e della già nominata Matalon, all'epoca segretaria e presto attiva con la Wittgens a Brera. La Wittgens, nell'*Introduzione* del catalogo, *KunstSchätze der Lombardei*¹⁴², sottolinea l'alta consulenza di D'Ancona per la sezione della miniatura e l'impegno per la cura scientifica della sezione delle stampe profuso da Lamberto Vitali, collezionista e amico del professore pisano, che come D'Ancona nel 1943 era emigrato in Svizzera, grazie all'aiuto della Wittgens stessa, portando con sé l'*Enfant gras* di Modigliani¹⁴³. Nel Comitato Scientifico della mostra svizzera manca Maria Luisa Gengaro, forse in difficili rapporti con la Wittgens¹⁴⁴.

Per il 1948/49 disponiamo sia del libretto delle lezioni di D'Ancona sia di quello della Gengaro, prima testimonianza di un effettivo ciclo di prolusioni della docente incaricata di Storia della critica d'arte. Il corso di D'Ancona segue la struttura degli altri corsi post-bellici: nessuna divisione fra Storia dell'arte medievale e Storia dell'arte moderna ma un unico tema sviluppato attraverso lezioni monografiche intervallate dalle esercitazioni e dai sopralluoghi presso i musei¹⁴⁵. Le visite riguardano il Castello Sforzesco, ancora chiuso al grande pubblico, ma includono, nel novembre del 1948, pure l'esposizione dei libri di Ambroise Vollard, testimonianza della dedizione danconiana al mondo dell'illustrazione libraria anche a stampa¹⁴⁶. La Gengaro presenta un ciclo di prolusioni a metà tra

sorella minore della pittura ma si esprime con modi diversi, vista la differenza di scopi. La pittura mira all'espressione mentre la decorazione è l'anima della miniatura, genere molto amato da D'Ancona non solo per il suo valore artistico ma pure per la sua rilevanza di documento storico e testimonianza di civiltà.

¹⁴¹) Cresseri 2004, pp. 160-162. Il dipinto fu donato a Brera da D'Ancona e dalla moglie Mary Cardoso D'Ancona in segno di gratitudine per l'aiuto prestato da Fernanda Wittgens nell'espatio in Svizzera durante la guerra.

¹⁴²) Wittgens 1948, pp. 15-22.

¹⁴³) Mattioli Rossi 2003, p. 19.

¹⁴⁴) Nell'anno 1947/48 la Gengaro tenne il suo corso di Storia della critica: ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, sezione libera docenza, programma del corso libero pareggiato 1947/48. Le prolusioni affrontarono la teoria della prospettiva rinascimentale attraverso i trattati del Filarete e di Luca Pacioli; furono effettuate visite alle testimonianze rinascimentali milanesi come l'Ospedale Maggiore.

¹⁴⁵) Il corso affronta Donatello, Filippo Lippi e Alessio Baldovinetti (per una sola lezione).

¹⁴⁶) Borgese 26 novembre 1948. La mostra fu organizzata dalla rivista «Bibliofilia», periodico di storia del libro cui D'Ancona aveva lungamente collaborato, fondato nel 1899 da Leo S. Olschki. Ambroise Vollard (1867-1939), fu un importante mercante e collezionista di opere di Cézanne, Renoir e Gauguin e di libri ricchi di illustrazioni che secondo Lamberto Vitali – come riporta l'articolo di Borgese – ricostruivano la Storia dell'arte europea. Tra le opere esposte ricordiamo alcuni disegni di Degas e qualche illustrazione di Bonnard.

la Storia della critica e l'Estetica¹⁴⁷; da sottolineare tuttavia due spunti: la visita ai resti di San Giovanni in Conca, definitivamente demolita in quegli anni, e una lezione dedicata a Picasso.

Dal 1949/50 si registrano alcune novità: Paolo D'Ancona resta l'unico ordinario di Storia dell'arte, ma la Gengaro ottiene la nomina ad aiuto e la Wittgens viene annoverata fra i liberi docenti. Non vi sono testimonianze del ciclo delle lezioni della Wittgens forse perché il corso non si tenne a causa degli impegni professionali che gravavano sulla sovrintendente: l'inaugurazione, il 9 giugno, della Pinacoteca di Brera dopo la ristrutturazione Portaluppi, e le mostre di arte italiana del Novecento, realizzate grazie all'Associazione Amici di Brera, allestite a Parigi e Londra¹⁴⁸, organizzate dallo stesso D'Ancona come dimostrano la redazione delle introduzioni ai cataloghi¹⁴⁹, confermano la frenesia del periodo; il libretto delle lezioni di D'Ancona registra l'assenza del professore tra il 12 e 16 maggio per recarsi a Parigi come inviato dal Ministero degli Esteri.

Il corso di Storia dell'arte tocca la pittura ferrarese e le sue connessioni con l'arte padovana quasi ricalcando il percorso svolto nel lontano 1933. Le lezioni si alternano alle esercitazioni e alle visite concentrate durante l'inverno del 1949 alla Galleria d'Arte Moderna¹⁵⁰ e a una non meglio indicata esposizione di incisioni. Le visite alla GAM completano la conoscenza del panorama museale locale sottolineando nuovamente quanto fosse importante, per il docente, puntare sulla conoscenza diretta delle opere, anche contemporanee. Pure la visita alla mostra di incisioni, come quella all'esposizione dei libri Vollard, rispecchia la passione del docente pisano per l'arte libraria, sancita anche da rapporti di amicizia con bibliofili quali Lamberto Vitali, studioso di fotografia, collezionista e colto intenditore di incisioni¹⁵¹, o Erardo Aeschlimann (un nipote di Ulrico Hoepli che al tempo commerciava in grafica), con il quale D'Ancona redasse il *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen âge et de la Renaissance*, pubblicato a Milano da Hoepli nel

¹⁴⁷) Il corso affronta il criterio di "attualità" nell'arte e nella critica d'arte spiegandolo teoricamente e applicandolo ad un determinato periodo storico, il Duecento. Cennino Cennini e Alberti sono gli unici artisti trattati a livello monografico e sono soggetto anche delle esercitazioni scolastiche che si occupano pure di Ghiberti, Francisco de Hollanda (affidato a Maria Luisa Perer), Lomazzo, Ingres, Delacroix e Vasari.

¹⁴⁸) Mattioli Rossi 2003, pp. 44-48. Si tratta dell'*Exposition d'art moderne italien* svoltasi presso il Musée National d'Art Moderne a Parigi tra maggio e giugno 1950 e della mostra *Modern Italian Art* svoltasi a Londra, presso la Tate Gallery dal 25 giugno al 31 luglio 1950.

¹⁴⁹) D'Ancona 1950, pp. 5-8.

¹⁵⁰) Per un profilo storico della GAM cfr. Fiorio 2007, pp. 10-17. La Galleria d'Arte Moderna era stata inaugurata presso la Villa Reale nel 1921.

¹⁵¹) Su Lamberto Vitali (1896-1992) collezionista, storico della fotografia e presidente dell'Associazione Amici di Brera cfr. Pirovano 2001, pp. 35-41; Vitali 2004, pp. 15-20.

1940 (la seconda edizione uscì nel 1949)¹⁵², e del *Vespasiano da Bisticci. Vite di uomini illustri del secolo XV*, uscito nel 1951 sempre per Hoepli. L'impostazione del corso di Critica d'arte della neo-promossa aiuto Gengaro non si discosta dal passato; i temi prescelti sono le idee critiche di importanti storici dell'arte del XIX e XX secolo, in particolare di Bernard Berenson¹⁵³. Inoltre la Gengaro affronta il tema degli sviluppi della Critica d'arte nell'età del classicismo e del barocco¹⁵⁴. Di nuovo da segnalare sono le lezioni esterne tenute presso San Pietro in Gessate, San Paolo, Sant'Angelo, il Cenacolo leonardesco e il Monastero Maggiore (San Maurizio). L'insistenza gengariana intorno alle teorie di Croce e di Berenson sancisce la definitiva inclinazione della docente per il campo dell'Estetica, come dimostrerà poco più avanti (anno accademico 1951/52) l'affidamento proprio a lei del corso di Estetica del professor Giuseppe Antonio Borgese¹⁵⁵.

Gli «Annuari» degli anni accademici 1950/51 e 1951/52 sono di nuovo raccolti in un unico volume. Il testo, soprattutto nella relazione del rettore Giuseppe Menotti De Francesco, sottolinea l'incremento del numero di iscrizioni che richiese un aumento del personale docente e assistente presso gli istituti scientifici, a loro volta cresciuti di numero nel dopoguerra¹⁵⁶. L'università fu trasferita definitivamente presso l'ex-Ospedale Maggiore dopo i lavori di riadattamento di Piero Portaluppi e Ambrogio Annoni. L'Istituto di Storia dell'arte era situato ancora in via della Passione presso l'attuale Collegio delle Fanciulle, la direzione era affidata a Paolo D'Ancona che poteva contare sull'apporto didattico dell'incaricata Maria Luisa Gengaro e dei liberi docenti Antonio Morassi e Fernanda Wittgens¹⁵⁷. L'incremento dei laureati segnò anche l'aumento

¹⁵² L'edizione del 1940 riporta solo il nome di Aeschlimann a causa delle leggi razziali.

¹⁵³ Tra gli altri ricordo: Adolf von Hildebrandt, Matteo Marangoni, Lionello Venturi (di cui si analizza soprattutto il *Gusto dei primitivi*), Cesare Brandi, proposto sulla base de *I Quattrocentisti senesi* del 1949, Roberto Salvini, la critica di Benedetto Croce in confronto alle teorie di Berenson e di Giovanni Morelli.

¹⁵⁴ Iniziando dal Vasari, la Gengaro propone le teorie di Federico Zuccari, Vincenzo Scamozzi (*Dell'idea dell'architettura universale*), Filippo Baldinucci, Marco Boschini, Giovan Pietro Bellori e Francesco Milizia.

¹⁵⁵ Rambaldi 2001, pp. 209-257, in particolare pp. 245-248. L'autore illustra la vicenda del rifiuto al giuramento fascista di Borgese descrivendo l'ambiguità iniziale del docente che si era stabilito negli Stati Uniti fin dal 1931. La supplenza della Gengaro si rese necessaria a causa del prorogarsi, nel dopoguerra, dell'insegnamento americano di Borgese, che inizialmente era stato sostituito da Antonio Banfi.

¹⁵⁶ Nella sola Facoltà di Lettere e Filosofia gli istituti passarono dai tradizionali 3 (Geografia, Storia dell'arte e Archeologia e Storia dell'arte greca e romana) ai 12 degli anni '50: Bibliografia e Biblioteconomia, Filologia greca e latina, Filosofia, Glottologia, Papirologia, Psicologia, Storia antica, Storia della filosofia e Storia medievale e moderna.

¹⁵⁷ L'«Annuario» riporta erroneamente tra i liberi docenti di Storia dell'arte anche il nome del dott. Nicola Ferorelli che in realtà, come chiarisce la sua cartella personale, era libero docente di Storia moderna, cfr. ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1280, Ferorelli Nicola.

degli assistenti volontari: oltre alle Zuppinger, Sansoni e Francesca Leoni, nel 1951/52 si aggiunse Maria Luisa Perer, la futura docente di Storia dell'arte presso l'Università Cattolica¹⁵⁸.

Dell'anno accademico 1950/51 si conservano i libretti delle lezioni di Paolo D'Ancona e di Fernanda Wittgens. Il ciclo del primo (Storia dell'arte moderna) tocca in particolare solo due temi: la produzione romana di Raffaello e di Michelangelo. In questo caso la scelta riconfigura un parallelismo con la bibliografia danconiana, che nel 1951 registra una monografia dedicata a Raffaello per la Biblioteca Moderna Mondadori e nel 1952 vede la pubblicazione, per Silvana, di *Michelangelo - La cappella Paolina*. I testi, di carattere divulgativo, sono tipici dell'ultima produzione di D'Ancona, semplificata fino al limite e un po' sottotono¹⁵⁹.

A testimonianza del corso della Wittgens rimangono sia il libretto delle lezioni sia il programma del ciclo di prolusioni conservato nella sua cartella personale¹⁶⁰. Il ciclo di lezioni, intitolato *L'evoluzione artistica dal Settecento all'età moderna in Italia studiata sui documenti originali dei musei e delle collezioni lombarde*, illustra cronologicamente l'evoluzione della pittura italiana dal Neoclassicismo fino agli stimoli più recenti dell'Astrattismo. Le prolusioni sono corredate da visite a Brera, e presso la GAM. Il libretto delle lezioni si sofferma su alcuni artisti ben rappresentati nei musei milanesi, come Francesco Hayez, il Piccio, Giovanni Segantini, Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni e Gaetano Previati¹⁶¹. Nei documenti ricorrono notizie sulla relazione tra la Soprintendente e i più importanti collezionisti lombardi, in particolare con Gianni Mattioli, spesso mediatore per ottenere prestigiose opere in prestito per le mostre di arte italiana. L'autorevolezza della Wittgens le permise di organizzare visite per gli studenti presso le collezioni Stramezzi, Jesi, Jucker e Boschi ben prima di quando alcune di queste raccolte furono donate al comune di Milano o allo Stato; per la collezione Vitali il rapporto fu certamente diretto¹⁶².

¹⁵⁸) Per un profilo di Maria Luisa Gatti Perer (1928-2009) cfr. Rossi - Rovetta 1999, pp. XVII-XXIV.

¹⁵⁹) Gengaro 1963, pp. 13-17. Il numero di «Arte Lombarda» è dedicato alla memoria di Paolo D'Ancona, già direttore della rivista nel biennio 1955-1956; la bibliografia danconiana qui presentata redatta dalla Gengaro è incompleta.

¹⁶⁰) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 3247, Wittgens Fernanda, sezione decreti e provvedimenti, programma del corso libero del 1950/51. Le informazioni del programma e del libretto coincidono perfettamente anche se il primo documento specifica più chiaramente le visite presso i musei e le collezioni private milanesi.

¹⁶¹) Bosi 2007, pp. 213-255. Gli artisti citati nel testo furono meglio rappresentati alla GAM dal 1956 quando la vedova Grassi donò al comune di Milano la collezione di famiglia ricca di opere di artisti italiani come De Nittis, Previati, Mancini, Segantini, Balla e Boccioni, e stranieri come Manet, Van Gogh e Gauguin.

¹⁶²) Per le collezioni indicate cfr. *La Collezione Jucker* 1992; Fiorio 2003; Mattioli Rossi 2003, pp. 13-61; *Brera: un milanese che parlava toscano Lamberto Vitali e la sua collezione* 2001. La professoressa Gemma Villa Guglielmetti sostiene (comunicazione orale)

Nel dopoguerra anche l'anziano D'Ancona mantenne rapporti di amicizia con i collezionisti o i galleristi locali, come dimostra la sua firma sul registro degli ospiti il giorno dell'inaugurazione della collezione Mattioli (con quella della Wittgens) nell'appartamento di via Senato, nel luglio del 1950¹⁶³. Le poche lezioni, solo dodici, del corso della Wittgens, rappresentano bene il metodo della storica dell'arte fondato sulla formazione danconiana e sulla lunga militanza in Soprintendenza a contatto con Ettore Modigliani e con le opere: la testimonianza visiva è al centro della Storia dell'arte e permette di ricostruire sia lo stile dell'artista che il contesto.

Tra i corsi dell'anno 1951/52 il programma della Wittgens non è più registrato: le uniche testimonianze riguardano le lezioni di Paolo D'Ancona e di Maria Luisa Gengaro. Il libretto delle prolusioni danconiane riguarda Leonardo da Vinci; la scelta esclusiva è giustificata dalla ricorrenza nel 1952 del quinto centenario della nascita dell'artista toscano, occasione per l'anziano professore di pubblicare, sempre per Silvana, una monografia divulgativa su Leonardo. Tra le lezioni sono segnalate anche visite a Brera e al Poldi Pezzoli, a sua volta sottoposto a restauri post-bellici e riaperto, sotto la sovrintendente Wittgens, nel dicembre del 1951. Stranamente, vista l'attenzione danconiana per le esposizioni locali, non sono indicate visite alle due importanti mostre tenutesi a Milano presso Palazzo Reale tra il 1951 e il 1952: quella del Caravaggio e dei caravaggeschi organizzata da Roberto Longhi nel 1951 e quella di Van Gogh del 1952. Al di fuori dell'ambito accademico, D'Ancona visitò sicuramente le due esposizioni come testimoniano le due presentazioni apparse su «Le Vie d'Italia» rispettivamente nel marzo del 1951 e nel febbraio del 1952¹⁶⁴.

che fosse D'Ancona e non la Wittgens ad organizzare le visite presso tali collezioni private. È probabile che anche D'Ancona partecipasse a tali visite, organizzate però dalla Wittgens. Ogni collezione è particolarmente adeguata ad un aspetto del corso della Wittgens: la raccolta Stramezzi testimonia la pittura macchiaiola, la collezione Mattioli propone esempi di opere dei movimenti futurista e metafisico in relazione anche con la pittura francese, la collezione Jesi presenta il realismo magico di Carrà, le collezioni Jucker e Vitali documentano il neorealismo e la produzione di Giorgio Morandi mentre la collezione Boschi raccoglie molte testimonianze dell'Astrattismo. Ringrazio la professoressa Villa Guglielmetti per aver discusso con me di questi ricordi dei primi anni Cinquanta.

¹⁶³) Mattioli Rossi 2003, p. 60 nt. 163.

¹⁶⁴) D'Ancona 1951, pp. 290-299; Id. 1952, pp. 230-237. Il saggio intorno a Caravaggio cita gli studi di Longhi considerati importanti per la completa rivalutazione del pittore lombardo e del suo legame con l'arte locale. D'Ancona sottolinea l'originalità e la rilevanza dello stile caravaggesco nella cultura tardo manierista e barocca romana, coglie la peculiarità della luce nelle composizioni di Caravaggio e il suo innovativo naturalismo verista paragonato alla potenza espressiva di Masaccio. L'unica riserva sollevata da D'Ancona su Caravaggio riguarda la *Deposizione di Cristo* che, secondo lo storico pisano, risultava meno convincente a causa dei richiami troppo espliciti a Tiziano e a Michelangelo. Anche nel caso di Van Gogh il professore oltrepassa lo stereotipo del genio incompreso particolarmente adatto alla figura psicologicamente instabile dell'artista per focalizzare le influenze della pittura francese e il fascino del mondo giapponese sul pittore olandese.

Entrambi gli articoli, di carattere divulgativo, sottolineano il ruolo preponderante di Milano come sede di innovative mostre, e costituiscono un ottimo esempio delle lezioni monografiche danconiane: un breve profilo degli artisti ricostruisce, attraverso la descrizione delle opere e il contesto storico-culturale, la nascita e lo sviluppo del linguaggio di ognuno ¹⁶⁵.

La Gengaro svolse due corsi durante l'anno 1951/52, uno di Storia dell'arte moderna e uno di Estetica in supplenza del professor Giuseppe Antonio Borgese. Il primo è in realtà il tradizionale ciclo di Storia della critica d'arte: le lezioni teoriche, intervallate da esercitazioni e visite alle chiese e musei milanesi, propongono la Storia dell'arte moderna lombarda attraverso i filtri delle categorie estetiche del periodo. L'ambivalenza tra Storia dell'arte ed Estetica pende, ma senza delinarsi nettamente come tale, a favore della seconda rendendo sfumate anche le prolusioni più tipicamente storico-artistiche ¹⁶⁶. Un particolare interessante riguarda l'introduzione di tre lezioni relative a Van Gogh facilmente giustificabili con la contemporanea mostra, ignorata nelle prolusioni danconiane in quanto affidata al magistero gengariano ¹⁶⁷.

Nel 1952 l'inaspettata morte di Borgese ¹⁶⁸ preclude alla Gengaro la possibilità di continuare a occuparsi di Estetica a livello accademico, in quanto la cattedra viene affidata a Guido Morpugo Tagliabue ¹⁶⁹.

Con l'anno accademico 1952/53 la cattedra di Storia dell'arte è divisa in due: Medievale, affidata a Paolo D'Ancona, affiancato dalle assisten-

¹⁶⁵) Nel dopoguerra le esercitazioni dei corsi danconiani si caratterizzano sempre per la varietà dei soggetti; il libretto dell'anno 1951/52 segnala solo tre titoli, ottimi esempi di molteplicità tematica: *Antonello da Messina, L'orientamento delle arti figurative nell'Alto Adige nell'età romanica e gotica, La luce di Tintoretto*.

¹⁶⁶) Per la Storia dell'arte lombarda la professoressa milanese sceglie un percorso di connessioni tra architettura-scultura, scultura-pittura, e pittura-architettura: analizza le peculiarità architettoniche di alcune chiese come San Lorenzo e Santa Maria delle Grazie, per poi passare alle testimonianze bramantesche e delle scuole minori del Seicento delle collezioni braidensi, arrivare al Seicento del Baglione e del Bellori e concludere con il Settecento di Brera e le teorie del Milizia.

¹⁶⁷) Il corso di Estetica, in supplenza al professor Borgese (il libretto è compilato da entrambi), si presenta in maniera piuttosto confusa. Nel libretto sono registrate le lezioni e le esercitazioni scolastiche corredate dai più svariati temi, dalla filosofia alla filologia letteraria fino alla critica d'arte. Anche le lezioni non seguono un percorso organico: la prima parte del corso, interamente svolta dalla Gengaro, affronta le opere di Aristotele e la poetica del linguaggio leonardesco, mentre la seconda parte, svolta da Borgese, sviluppa il problema critico dantesco. Le lezioni gengariane mostrano la profonda distanza tra il metodo della professoressa milanese e l'approccio più pragmatico danconiano ma pure il distacco dal magistero di Borgese sviluppato organicamente intorno a un unico soggetto.

¹⁶⁸) La Gengaro redasse il ricordo di Giuseppe Antonio Borgese per l'«Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1952/53).

¹⁶⁹) Secondo alcuni studenti dell'epoca (Gemma Villa, Francesca Leoni, Marco Rosci e Maria Luisa Perer), Borgese si era impegnato affinché la Gengaro ottenesse la cattedra, senza però riuscire nell'intento.

ti volontarie Francesca Leoni e Maria Luisa Perer, e Moderna assegnata all'aiuto Maria Luisa Gengaro¹⁷⁰, supportata dagli assistenti volontari Marco Rosci¹⁷¹ e Gemma Villa. Oltre ai libretti delle lezioni di D'Ancona e della Gengaro a testimonianza dell'attività dell'Istituto rimane anche il programma del corso di Fernanda Wittgens, libera docente insieme ad Antonio Morassi. Nonostante la divisione della cattedra, l'unico tema affrontato da D'Ancona è Beato Angelico cui corrispose nel 1953, una puntuale breve monografia sull'argomento¹⁷². La febbrile ricostruzione post-bellica di Milano era particolarmente sentita nell'Istituto di Storia dell'arte come dimostrano le visite, nell'anno precedente, al museo Poldi Pezzoli e la lezione al Cenacolo leonardesco, il 20 marzo 1953, ancora sottoposto al restauro di Mauro Pelliccioli, fortemente voluto dalla Wittgens¹⁷³. L'analisi della produzione leonardesca prosegue ancora con lezioni frontali in aula forse basate sulla monografia dello stesso D'Ancona¹⁷⁴.

Il libretto della Gengaro è di nuovo diviso tra le esercitazioni, la Storia della critica e la Storia dell'arte moderna. Dai titoli emerge come preponderante la definizione critica dell'artista a scapito della considerazione della produzione del maestro in esame. Durante l'anno accademico, l'attenzione si rivolge al contemporaneo sia nelle esercitazioni che si occupano di questioni come la Metafisica, il "non finito" michelangiolesco e la critica di Berenson, sia nelle lezioni di critica legate ad autori come Adolfo Venturi, Roberto Longhi e Benedetto Croce sia in alcune ispezioni come alla galleria Tosi e alla mostra di Chagall tenutasi presso la Galleria il Milione¹⁷⁵. La parte del corso relativa alla Storia dell'arte moderna si fonda sulle visite alle collezioni braidensi.

¹⁷⁰ «Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1952/53).

¹⁷¹ Marco Rosci (1928), laureatosi nel 1951 con D'Ancona, divenne assistente dal 1957 sotto la direzione Brizio, e successivamente docente di Storia della critica d'arte, fino al 1973 quando si trasferì all'università di Torino. La stima di Rosci nei confronti di D'Ancona è dimostrata da queste parole: «Dedico questi pensieri su un pittore lombardo con memore affetto a Paolo D'Ancona» apparse nel 1964, anno della morte del professore pisano, in epigrafe al Catalogo della *Mostra del Cerano* redatto da Rosci stesso; nel 2000 Rosci ribadirà la devozione dedicando la sua monografia sul *Cerano* (edita a Milano da Electa) a tutti i suoi maestri: Paolo D'Ancona, Anna Maria Brizio e Giovanni Testori.

¹⁷² Gengaro 1963, p. 17. Si tratta della prima edizione; la seconda, edita sempre a Milano dalla Collana Piccola Silvana, uscirà nel 1956.

¹⁷³ L'ispezione al Cenacolo anticipa di circa un anno la riapertura al pubblico del refettorio domenicano. Le altre visite dell'anno si svolsero presso a Brera, il museo milanese prediletto dal D'Ancona, forse per la sua chiara organizzazione. Sia la Wittgens che D'Ancona scrissero in quegli anni intorno al Cenacolo: cfr. Wittgens 1958; D'Ancona 1955.

¹⁷⁴ Gengaro 1963, p. 17. Anche della monografia leonardesca Silvana pubblicò più edizioni: 1952, 1956, 1959.

¹⁷⁵ Borgese [?] 14 dicembre 1952. Presso la Galleria del Milione furono esposte sia opere dipinte che incisioni.

Il soggetto delle lezioni della Wittgens, *Gli orientamenti più attuali della pittura* ricalca a livello tematico il corso del 1950/51 illustrando l'Ottocento francese, il Cubismo e la Metafisica, l'Espressionismo e l'Arte Astratta¹⁷⁶. Anche se non è indicato, è facile immaginare che molte lezioni si svolgessero presso i musei e le collezioni private milanesi.

La documentazione relativa all'anno accademico 1953/54 riguarda i libretti di D'Ancona e della Gengaro e il programma del corso della Wittgens. Il corso dell'anziano ordinario, l'ultimo prima del pensionamento, dedicato alla Storia dell'arte medievale verte, un po' forzatamente, su Paolo Uccello, la cui monografia sarà pubblicata parecchio tempo dopo, nel 1959 nella Collana Piccola Silvana. Tra il 1953 e il 1954 D'Ancona rivolse tuttavia la sua attenzione soprattutto verso la pittura del XIX e XX secolo¹⁷⁷ organizzando tra l'altro visite all'apprezzata collezione Mattioli e alla mostra di Picasso. L'importantissima retrospettiva del pittore spagnolo, allestita anche grazie alla Wittgens, fu la prima esposizione completa della pittura picassiana in Italia: l'occasione di poter osservare capolavori assoluti provenienti da tutta Europa e dall'America (*Guernica* varcò apposta l'oceano per l'occasione) richiese due visite da parte di D'Ancona e dei suoi studenti. L'anziano professore protrasse fino all'ultimo la sua attività organizzativa presso l'Istituto, come testimoniano le conferenze di Walter W. Cook, docente alla New York University, realizzate presso l'ateneo milanese nel mese di aprile, su chiamata di D'Ancona stesso, che ammirava il professore americano per aver salvato dalle persecuzioni razziali molti intellettuali europei come Erwin Panofsky, Walter Friedländer e Adolph Goldschmidt, invitati ad insegnare nelle università statunitensi¹⁷⁸.

Il corso di Storia dell'arte moderna della Gengaro è in realtà un corso di Storia della critica legato principalmente alla scultura. Il ciclo comprende visite al complesso di Sant'Ambrogio, al museo dell'Opera del Duomo ma anche alla realtà contemporanea degli studi di Giacomo Manzù e di Francesco Messina¹⁷⁹. Le lezioni teoriche riguardano i *Commentari* di Lorenzo Ghiberti e la *Vita* di Benvenuto Cellini. Il libretto registra anche prolu-

¹⁷⁶) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 3247, Wittgens Fernanda, sezione decreti e provvedimenti, programma del corso libero del 1952/53.

¹⁷⁷) Gengaro 1963, p. 17: *I Classici della pittura italiana del Novecento*, Milano, ed. del Milione, 1953; D'Ancona 1954.

¹⁷⁸) Sacchi 2007, p. 206, che ricava la notizia da un trafiletto pubblicato su «Arte Lombarda» nel 1955. Non si conoscono i temi delle conferenze del professore americano.

¹⁷⁹) Sacchi 2007, p. 206. A Manzù venne affidata la realizzazione del modello per una medaglia d'oro celebrativa della Statale, raffigurante la Minerva e la civetta, suo attributo, simboli dell'ateneo milanese. Alcuni disegni autografi dello scultore sono ancora conservati presso il Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo. L'interesse della Gengaro per Manzù è testimoniato da un articolo apparso su «Arte Lombarda»: Gengaro 1956, pp. 132-155.

sioni più generali sui valori del sacro e del religioso nell'arte, temi cari alla Gengaro poi fatti propri da Maria Luisa Perer, e sui rapporti tra le arti e la letteratura. Alcune lezioni riguardano la poetica della scultura michelangelo-sca: un fatto che rispecchia l'acquisto, fortemente voluto da Costantino Baroni, della *Pietà Rondanini* nel 1952, da parte del Comune di Milano

Il programma del corso della Wittgens riflette sugli spunti critici proposti dalla mostra di Caravaggio del 1951¹⁸⁰. Di nuovo emerge l'attualità degli interessi della studiosa, che pur occupandosi di un tema di Storia dell'arte moderna, lo affronta nel solco della critica contemporanea di Roberto Longhi¹⁸¹: il corso, tuttavia, probabilmente non si svolse a causa della partecipazione della Wittgens al Congresso internazionale di Museografia, svoltosi a New York nel 1954¹⁸².

L'anno accademico 1954/55 segna il definitivo (dal 1 novembre 1954) pensionamento di Paolo D'Ancona, registrato nel relativo «Annuario» tra i professori emeriti¹⁸³. L'Istituto di Storia dell'arte rimase sprovvisto così del titolare della cattedra di Storia dell'arte medievale, mentre la Storia dell'arte moderna fu affidata all'incaricata Maria Luisa Gengaro; liberi docenti risultano ancora Morassi e la Wittgens, mentre sono confermati gli assistenti volontari dell'anno precedente. Le testimonianze didattiche riguardano solo il libretto delle lezioni della Gengaro e il programma del corso della Wittgens.

Il corso della Gengaro si configura con un titolo elusivo, *Indagine di problemi di Storia dell'arte*, e pare non discostarsi dai cicli precedenti sia nella forma che nei contenuti. Il libretto registra le prolusioni accademiche, le esercitazioni scolastiche e le visite alle collezioni del Museo del Duomo, la GAM e sopralluoghi ad edifici come Sant'Ambrogio e Palazzo Borromeo per esemplificare il binomio concettuale forma-contenuto. Le lezioni accademiche, incentrate sulla Storia della critica, si dividono tra arte moderna e contemporanea: qui vengono affrontati sia il tema scultoreo attraverso la figura di Benvenuto Cellini, esempio dello sguardo critico del XVI secolo, e la pittura o il valore pittorico, pietra di paragone per il passaggio tra Rinascimento e età moderna, illustrato tramite un confron-

¹⁸⁰ Il programma non si trova nella cartella dell'ufficio del personale ma una copia su carta intestata Università degli Studi di Milano si trova presso l'Archivio Wittgens (busta 2, fasc. 5) conservato a Milano nella Fondazione Elvira Badaracco.

¹⁸¹ Longhi 1951, pp. XVII-XXXI; Id. 1952; per una collocazione anche del *Foppa* della Wittgens (1949) in un solco latamente longhiano cfr. Romano 2002, p. 24.

¹⁸² ASUM, U.p.c., cartella personale n. 3247, Wittgens Fernanda, corrispondenza. La cartella conserva una lettera della Wittgens, datata 20 aprile 1954, indirizzata al rettore dell'ateneo milanese, nella quale la sovrintendente chiede la proroga della conferma alla libera docenza proprio a causa della sua partecipazione al convegno americano.

¹⁸³ «Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1954/55). Il testo registra anche il definitivo trasferimento dell'Istituto di Storia dell'arte presso il cortile centrale di via Festa del Perdono.

to tra la critica vasariana e quella contemporanea relativa ad artisti come i Pollaiuolo, Donatello, Ghiberti, Bramante e Bramantino¹⁸⁴. Il ciclo di lezioni comprende anche questioni contemporanee come il frammentalismo, Le Corbusier e l'arte decorativa, gli schemi critici di Wölfflin e il giudizio critico di Lionello Venturi su Cézanne.

Il programma del corso libero della Wittgens, l'ultimo documentato¹⁸⁵, sviluppa il tema di Leonardo e l'arte e la critica moderna¹⁸⁶.

Il successivo anno accademico, 1955/56, vede la Gengaro direttrice protempore dell'Istituto di Storia dell'arte, nonché incaricata della cattedra di Storia dell'arte medievale¹⁸⁷; la studiosa può contare sugli assistenti volontari Leoni, Perer, Villa e Rosci. Ai liberi docenti segnalati dall'«Annuario», Wittgens e Morassi, che non svolsero alcun corso, si affianca per la prima volta il trentino Nicolò Rasmò¹⁸⁸.

Il libretto della Gengaro riporta il titolo di corso di Storia dell'arte medievale e moderna e si propone di spiegare le origini dello stile bizantino e la descrizione del contesto culturale ideologico della tarda romanità attraverso il filtro della Storia della critica. Il periodo bizantino è messo in relazione con l'arte tardo romana grazie agli studi di Ranuccio Bianchi Bandinelli e di Roberto Longhi. Ritorna lo studio dell'*Iliade Ambrosiana*, già considerata anche nei corsi danconiani come un esempio principe delle origini dello stile bizantino. Il libretto registra inoltre tre prolusioni sul rapporto tra scienza e arte in Leonardo, sulle teorie di Wölfflin (adeguate a un possibile confronto fra le teorie plotiniane e la critica contemporanea) e sul "goticismo" di Giovanni Pisano e di Jacopo della Quercia, da mettere forse in rapporto con la visita alla collezione della scultura quattrocentesca del Museo del Duomo¹⁸⁹. Le esercitazioni scolastiche discu-

¹⁸⁴) L'insistenza sul tema Bramante-Bramantino è giustificata dalla pubblicazione nel 1953 del *Bramante pittore e il Bramantino* di William Suida, edito a Milano da Ceschina.

¹⁸⁵) ASUM, U.p.c., cartella personale n. 3247, Wittgens Fernanda, sezione decreti e provvedimenti, programma del corso libero del 1954/55. La Wittgens risulta tra i liberi docenti anche nell'«Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1955/56); morì nel luglio del 1957.

¹⁸⁶) Tra i tanti ricordiamo: *La rivalutazione della personalità artistica di Leonardo in base al recente restauro del Cenacolo, Il recupero della pittura autografa di Leonardo, L'analisi dell'arte di Leonardo in rapporto alla formazione del «Trattato della Pittura», La modernità di Leonardo*.

¹⁸⁷) «Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1955/56).

¹⁸⁸) Per un profilo di Nicolò Rasmò (1909-1986) cfr. Spada Pintarelli 1986. Lo storico trentino, laureatosi a Firenze con Mario Salmi nel 1933, fu funzionario di Soprintendenza a Trento tra il 1960 e il 1974. La collaborazione con l'ateneo milanese è ipotetica, visto che non vi sono testimonianze di suoi corsi data la mancanza della cartella personale presso l'ASUM. Neppure gli assistenti volontari, in particolare Gemma Villa Guglielmetti, ricordano la sua presenza come docente presso l'Istituto di Storia dell'arte.

¹⁸⁹) Vengono visitati San Lorenzo, Sant'Ambrogio, San Vincenzo, San Sepolcro e San Satiro. Le visite al Museo del Duomo permettono di focalizzarsi su un periodo più ampio e di proporre pure una riflessione museografica.

tono temi molto diversi fra loro superando la predominanza dei soggetti architettonici e scultorei, come dimostrano le conferenze su Tranquillo Cremona e l'Impressionismo lombardo e allargando gli orizzonti fino a includere Honoré Daumier.

Il periodo di transizione dell'Istituto di Storia dell'arte termina con l'anno accademico 1956/57 durante il quale la cattedra vacante di D'Ancona, ancora registrato tra i professori emeriti, viene affidata ad Anna Maria Brizio, già allieva dei Venturi e fino a quel momento titolare della medesima cattedra torinese¹⁹⁰.

L'arrivo di Anna Maria Brizio comporta subito importanti cambiamenti per l'Istituto milanese: Maria Luisa Gengaro non viene più riconfermata nel ruolo di incaricata e a partire dall'ottobre del 1956 torna, mortificata, all'insegnamento liceale¹⁹¹; i liberi docenti registrati restano Morassi, Wittgens e Rasmò, mentre per Marco Rosci la nomina ad assistente, il 1° marzo 1957, sancisce l'inizio della carriera accademica¹⁹². L'anno successivo la storica dell'arte piemontese allontana con fermezza le assistenti volontarie Perer e Villa sostituendole con le neo-laureate Marcella Kannemann e Caterina Pirina¹⁹³. I primi corsi di Storia dell'arte della Brizio, docente a Milano fino al pensionamento del 1977, rispecchiano l'opportunità colta dalla storica dell'arte di approfondire i suoi studi su Leonardo. I due corsi sono di tipo monografico e si concentrano su ogni aspetto della figura leonardesca: dalla biografia alle opere fino alla critica contemporanea. L'Istituto di Storia dell'arte sarà da questo momento fortemente segnato dalla personalità della Brizio, nella quale si conciliano la passione per la didattica e l'alto profilo professionale. La Brizio si impegna nell'organizzazione di mostre, nella redazione di testi scientifici, e partecipa al dibattito internazionale sulla Storia dell'arte¹⁹⁴. La contemporanea, prematura morte della Wittgens, nel 1957, chiude un ciclo e prelude la

¹⁹⁰ Per Anna Maria Brizio (1902-1982) cfr. Samek Lodovici 1942, p. 71 (*ad vocem*); Gastaldi - Scano 1957, p. 47 (*ad vocem*); *Diz. generale* 1974, p. 204 (*ad vocem*); Bisio - Rivabella 2002; Sacchi 2007, pp. 206-207; Leonardi 2006/2007.

¹⁹¹ ASUM, U.p.c., cartella personale n. 1472, Gengaro Maria Luisa, sezione assistente volontario con qualifica di aiuto, decreti e provvedimenti. L'informativa ministeriale del passaggio da assistente universitaria a docente presso il Ginnasio milanese Beccaria è datato 16 novembre 1956. Si conserva anche una raccomandata del 6 dicembre 1952 indirizzata dal rettore al Ministero della Pubblica Istruzione per sollecitare il passaggio della Gengaro presso il Liceo Parini (dove la docente era stata come incaricata tra il 1931 e il 1942). Dalla missiva si evince che la prima richiesta risaliva al 1948. La Gengaro compare ancora tra i liberi docenti nell'«Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1957/58).

¹⁹² Sacchi 2007, p. 207.

¹⁹³ «Annuario dell'Università di Milano» (a.a. 1957/58).

¹⁹⁴ Il libretto delle lezioni dell'anno 1957/58 registra la partecipazione ai Congressi dell'Associazione Internazionale Storici dell'Arte.

possibilità di continuare la collaborazione di Brera con l'Istituto milanese segnato dai grandi cambiamenti briziani.

Un'ultima considerazione necessaria riguarda l'elenco delle tesi in Storia dell'arte tra il 1946 e il 1955¹⁹⁵. Un colloquio con Gemma Villa ha chiarito come negli ultimi anni l'anziano D'Ancona, nonostante l'affabile disponibilità conservata verso gli studenti, avesse demandato alla Gengaro le questioni amministrative e didattiche al di fuori dei cicli di lezioni; molti tesisti erano seguiti dalla docente milanese, come confermano i titoli delle dissertazioni divisi per argomenti (architettura, scultura e pittura). I titoli riflettono molti dei soggetti affrontati nei corsi gengariani come *L'architettura bramantesca* (tesi di Francesca Leoni¹⁹⁶), *La scultura del '600 del Duomo* (Rovera), *La Scapigliatura in Lombardia* (Ravanelli), anche se l'unico tema prettamente critico è quello sviluppato da Luisa Arano: *I problemi di critica a proposito della pittura lombarda del '300*.

FRANCESCA PIZZI
pizzifrancesca@tiscali.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABBREVIAZIONI

BNB Biblioteca Nazionale Braidense
ISAL Istituto di Storia dell'Arte Lombarda
ASUM Archivio Storico dell'Università di Milano

- Adorni 1998 B. Adorni, *Alessio Tramello*, Milano, Electa, 1998.
Agosti 1996 G. Agosti, *La nascita della Storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.
Aldi 1993 M. Aldi, *Istituzione di una cattedra di Storia dell'arte: Pietro Toesca a Torino*, «Quaderni Storici» 18, 1 (1993), pp. 99-124.

¹⁹⁵) ISAL, Fondo Gengaro, Cartella allegata alla cartella n. 34.

¹⁹⁶) Francesca Leoni conferma di essere stata seguita per lo più dalla Gengaro. Le tesi della Leoni e di altre allieve di D'Ancona, poi assistenti volontarie in Istituto, furono lo spunto iniziale per articoli apparsi sui primi numeri di «Acme», gli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia: Leoni 1949, pp. 51-64, e Sansoni (laureatasi con una tesi su Giovanni di Balduccio) 1949, pp. 65-72. Altri contributi dei tesisti milanesi degli anni Cinquanta uscirono su «Commentari».

- Aldi 1996 M. Aldi, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'arte a Torino*. Pietro Toesca e Lionello Venturi, «Ricerche di Storia dell'arte» 59 (1996), pp. 43-49.
- Arrigoni 1960 P. Arrigoni, *Costantino Baroni*, «Raccolta Vinciana» 18 (1960), pp. 338-341.
- Arrigoni 1964 P. Arrigoni, *Costantino Baroni, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964, pp. 455-456.
- Arrigoni 2007 L. Arrigoni, *Fernanda Wittgens, ad vocem*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, Bonomia University Press, 2007, pp. 647-657.
- Balzarini - Cassanelli 2000 M.G. Balzarini - R. Cassanelli (a cura di), *Fare Storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano, Jaca Book, 2000.
- Barbarisi - Decleva - Morgana 2001 G. Barbarisi - E. Decleva - S. Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia Scientifico-Letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, Milano, Cisalpino, 2001, 2 voll.
- Barreca 2007 L. Barreca, *Marangoni Matteo, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2007, pp. 426-429.
- Bassani Pacht 2006 P. Bassani Pacht (a cura di), *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio ad un padre fondatore*, Firenze, Polistampa, 2006.
- Basso - Natale 2005 L. Basso - M. Natale, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano, Guide Skira, 2005.
- Bernabò 2003 M. Bernabò, *Ossessioni Bizantine e cultura artistica in Italia*, Napoli, Liguori, 2003.
- Bisio - Rivabella 2002 A.M. Bisio - R. Rivabella (a cura di), *Anna Maria Bri-zio libera e lucente maestra di intelligenza*, Sale, Associazione ex-allievi - Istituto Sacro Cuore, 2002.
- Bologna 1982 F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Torino, UTET, 1982.
- Borgese [?] 1948 L.B. [Leonardo Borgese?], *Mostre d'Arte*, «Corriere della Sera», 31 marzo 1948.
- Borgese 1948 L. Borgese, *Libri del famigerato Ambroise Vollard*, «Corriere della Sera», 26 novembre 1948.
- Borgese [?] 1952 L.B. [Leonardo Borgese?], *Mostre d'arte*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1952.

- Bosi 2007 S. Bosi, *La raccolta Grassi*, in F. Mazzocca (a cura di), *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 213-255.
- Brera 2001 Direzione della Pinacoteca di Brera (a cura di), *Brera: un milanese che parlava toscano Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano, Electa, 2001.
- Brizio 1931 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, «L'Arte» 34, 4 (1931), p. 359-374.
- Brizio 1935 A.M. Brizio, *Bibliografia d'arte italiana*, «L'Arte» 38, 6 (1935), pp. 491-512.
- Brizio 1960 A.M. Brizio, *Fernanda Wittgens*, «Raccolta Vinciana», 28 (1960), pp. 355-356.
- Brizio 1963/1964 A.M. Brizio, *Paolo D'Ancona (1878-1964)*, «Annuario dell'Università degli Studi di Milano» (a.a. 1963/64), pp. 1-4.
- Broggini 1998 R. Broggin, *La frontiera della speranza. Gli ebrei italiani verso la Svizzera 1943-1945*, Milano, Mondadori, 1998.
- Cabibbe 1957 G. Cabibbe, *Fernanda Wittgens*, «Il Ponte» 13, 12 (1957), pp. 1825-1837.
- Carrà 1932 C. Carrà, *Recensione: Dal Barocco all'Età contemporanea*, «L'Ambrosiano», 19 ottobre 1932.
- Casciaro - Rossi - Scatturin - Zuffi 1990 R. Casciaro - M. Rossi - C. Scatturin - S. Zuffi, *Rinascimento in Miniatura. Dedicato a Stella Matalon*, «Quaderni di Brera» 6 (1990).
- Cases 2003 C. Cases, *Confessioni di un attuagenario*, Roma, Donzelli, 2003.
- 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*, Milano, Cisalpino, 2001, t. II, pp. 781-792.
- Castelnuovo 2000 E. Castelnuovo, *La Storia dell'arte*, in I. Lana (a cura di), *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 479-497.
- Cataldi Gallo 2007 M. Cataldi Gallo, *Antonio Morassi, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 410-417.

- Copertini 1925 G. Copertini, *Note sul Correggio*, Parma, Fratelli Go-
di, 1925.
- Copertini 1932 G. Copertini, *Parmigianino*, Parma, M. Fresching,
1932.
- Cresseri 2004 M. Cresseri, *Paolo D'Ancona-Mary D'Ancona*, sche-
da in M. Ceriana - C. Quattrini (a cura di), *Per Brera.
Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*,
«Quaderni di Brera» 10 (2004), pp. 160-162.
- D'Ancona - Cattaneo - Wittgens 1930 P. D'Ancona - I. Cattaneo - F. Wittgens, *L'Arte Ita-
liana. Testo-Atlante, I. Dalle origini al Trecento*, Fi-
renze, Bemporad, 1930.
- D'Ancona 1902 P. D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche del-
le "Arti Liberali" nel Medioevo e nel Rinascimento*,
«L'Arte» 5, 5-12 (1902), pp. 137-155, 211-228, 269-
289, 370-385.
- D'Ancona 1915 G. e P. D'Ancona, *In memoriam Alessandro D'Anco-
na*, Firenze, Tip. Giuntina, 1915.
- D'Ancona 1922 P. D'Ancona, *Il Circolo d'Arte e di Alta Coltura in
Milano e le sue otto Esposizioni dell'anno*, «L'Arte»
25, 4 (1922), pp. 155-160.
- D'Ancona 1930 P. D'Ancona, *Cinque lettere giovanili di Amedeo Mo-
dighiani*, «L'Arte» 33, 3 (1930), pp. 257-264.
- D'Ancona 1933 P. D'Ancona, *La Mostra della Miniatura nella Bibliote-
ca Ambrosiana*, «Bollettino d'Arte» (1933), pp. 56-68.
- D'Ancona 1934 P. D'Ancona, *La Divina Commedia e le Arti figurati-
ve*, «Emporium» 80, 477 (1934), pp. 137-145.
- D'Ancona 1935 P. D'Ancona, *Les Primitifs Italiens du XI au XIII sie-
cle*, Paris - Bruxelles, Van Oest, Les Édition d'Art et
d'Historie, 1935.
- D'Ancona 1949 P. D'Ancona, *La Miniatura all'Esposizione dei capola-
vori della Lombardia a Zurigo*, «Le Vie d'Italia» 55, 1
(1949), pp. 63-70.
- D'Ancona 1950 P. D'Ancona, *Introduction a Modern Italian Art*,
London, The Arts Council of Great Britain, 1950,
pp. 5-8.
- D'Ancona 1951 P. D'Ancona, *Michelangelo Merisi da Caravaggio e la
sua esposizione a Milano*, «Le Vie d'Italia» 57, 3 (mar-
zo 1951), pp. 290-299.
- D'Ancona 1952 P. D'Ancona, *La mostra di Van Gogh a Milano*, «Le
Vie d'Italia» 58, 2 (febbraio 1952), pp. 230-237.
- D'Ancona 1954 P. D'Ancona, *Un pittore dell'Ottocento: Luigi Levi
(Ulvi Liegi) 1868-1939*, «La nostra rivista. Rassegna
dell'ADEI-WIZO» 1, 2 (1954-5714), pp. 8-10.

- D'Ancona 1955 P. D'Ancona, *Il Cenacolo di Leonardo*, Milano, Col-lana Silvana, 1955.
- De Vito Battaglia 1929 S. De Vito Battaglia, *Bollettino Bibliografico*, «L'Ar-te» 32, 4 (1929), pp. 189-190.
- Decleva 1996 E. Decleva, *La nascita dell'Università degli Studi*, in AA.VV., *Storia di Milano*, Roma, Istituto dell'Enci-clopedia Italiana Treccani, 1996, XVIII. *Il Novecento*, parte IV, cap. I, pp. 717-742.
- Dell'Acqua 1936 G.A. Dell'Acqua, *Critica empirica ed Arti figurative*, «la Casabella» 9, 100 (1936), pp. 2-5.
- Di Macco 1996 M. Di Macco, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni di insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, «Ricer-che di Storia dell'arte» 59 (1996), pp. 17-32.
- Diz. generale* 1974 *Dizionario generale degli autori italiani contempora-nei*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- Fergonzi 2003 F. Fergonzi (a cura di), *La collezione Mattioli. Capo-lavori dell'avanguardia italiana*, Peggy Guggenheim Collection, Milano, Skira, 2003.
- Ferrari 1917 E. Ferrari, *Albertino e Martino Piazza da Lodi*, «L'Ar-te» 20, 2-3 (1917), pp. 140-158.
- Fiorio - Garberi 1987 M.T. Fiorio - M. Garberi, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano, Electa, 1987.
- Fiorio 1997 M.T. Fiorio, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano, Electa, 1997, t. I, p. 15-32.
- Fiorio 2003 M.T. Fiorio (a cura di), *Casa-Museo Boschi-Di Stefa-no*, Milano, Skira, 2003.
- Fiorio 2007 M.T. Fiorio, *Gian Alberto Dell'Acqua, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 197-200.
- Fiorio 2007 M.T. Fiorio, *Memoria del passato e memoria del pre-sente*, in F. Mazzocca (a cura di), *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*, Cinisello Balsa-mo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 10-17.
- Flora 1958 F. Flora, *Fernanda Wittgens. Commemorazione al Piccolo Teatro di Milano*, 11 gennaio 1958, Milano, Associazione Amici di Brera e dei Musei milanesi, s.d. [1958?].
- Flores d'Arcais - Olivari - Tognoli Bardin 2000 F. Flores d'Arcais - M. Olivari - L. Tognoli Bardin (a cura di), *Arte Lombarda del secondo millennio. Saggi*

- in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, Milano, Federico Motta, 2000.
- Gabrielli 2009 E. Gabrielli, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in P. Callegari - E. Gabrielli (a cura di), *Pietro Toesca e la fotografia. Saper Vedere*, Milano, Skira, 2009, pp. 14-57.
- Gallo 2008 L. Gallo, *Schede biobibliografiche e indici delle riviste «Vita artistica» e «Pinacoteca»*, in R. Cioffi - A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di Critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 30 novembre - 1 dicembre 2006), Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 403-455.
- Gamba 2002 C. Gamba, "L'orgoglio e la responsabilità" *Giulio Carlo Argan allievo della scuola di Perfezionamento*, «Ricerche di Storia dell'arte» 77 (2002), pp. 100-110.
- Gastaldi - Scano 1957 M. Gastaldi - C. Scano, *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee*, Milano, Gastaldi, 1957.
- Gatti Perer 1989 M.L. Gatti Perer, *Profilo della personalità e dell'opera di Gian Alberto dell'Acqua*, «Arte Cristiana» 77, 731 (marzo-aprile 1989), pp. 168-176.
- Gengaro 1940 M.L. Gengaro, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, UTET, 1940.
- Gengaro 1956 M. L. Gengaro, *Manzù e la scultura*, «Arte Lombarda» 2 (1956), pp. 132-155.
- Gengaro 1963 M.L. Gengaro, *Bibliografia di Paolo D'Ancona*, «Arte Lombarda» 8, 2 (1963), pp. 13-17.
- Gengaro 1964 M.L. Gengaro, *Paolo D'Ancona*, «Arte Lombarda» 9 (1964), pp. 261-262.
- Ginex 1989 G. Ginex, *Fernanda Wittgens e la "socialità nell'arte" (1903-1957)*, «Il Risorgimento» 56 (1989), pp. 161-169.
- Isella 2009 D. Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, in D. Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 29-51 (saggio già comparso nel 1992: D. Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, «Archivio Storico Ticinese», s. II, 112 [dicembre 1992], pp. 291-300).
- La Collezione Jucker* 1992 *La Collezione Jucker*, Catalogo della mostra (Palazzo Reale di Milano, 11 dicembre 1992 - 17 gennaio 1993), Milano - Firenze, Charta, 1992.
- Lamberti - Calatrone 1997 M.M. Lamberti - F. Calatrone (a cura di), *Guido Ludovico Luzzatto, Scritti d'arte*, Milano, Franco Angeli, 1997.

- Leonardi 2006/2007 M. Leonardi, *Per Anna Maria Brizio (1902-1982)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, rel. G. Agosti, a.a. 2006/2007.
- Leoni 1949 F. Leoni, *Originalità dell'architettura lombarda rinascimentale*, «Acme» 2, 3 (1949), pp. 51-64.
- Longhi 1916 R. Longhi, *Bollettino Bibliografico*, «L'Arte» 19, 5-6 (1916), pp. 354-371.
- Longhi 1927 R. Longhi, *Piero Della Francesca*, Roma, Valori Plastici, 1927.
- Longhi 1951 R. Longhi, *Introduzione alla mostra*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951, pp. XVII-XXXI.
- Longhi 1952 R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, Martello, 1952.
- Longhi 1961 R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961.
- Lucchini 1995 G. Lucchini, *Una lettera di Toesca a Novati*, «Strumenti critici» 10 (1995), pp. 217-221.
- Mario Salmi 1991 *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della Giornata di studio (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 30 novembre 1990), Spoleto, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 1991.
- Mattioli Rossi 1986 L. Mattioli Rossi, *Il Castello Sforzesco sede di istituzioni culturali*, in G. Lopez - A. Scotti Tosini - L. Mattioli Rossi, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Electa, 1986, pp. 71-93.
- Mattioli Rossi 2003 L. Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in F. Fergonzi (a cura di), *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Peggy Guggenheim Collection, Milano, Skira, 2003, pp. 13-61.
- Novati 1898 F. Novati, *Le università e l'insegnamento della Storia dell'arte*, «L'Arte» 1, 6-9 (1898), pp. 363-364.
- Pignatti 1977 T. Pignatti, *Antonio Morassi*, «The Burlington Magazine» 119, 889 (1977), pp. 287-288.
- Pirovano 2001 M. Pirovano, *Appunti per una biografia di Lamberto Vitali*, in Direzione della Pinacoteca di Brera (a cura di), *Brera: un milanese che parlava toscano Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano, Electa, 2001, pp. 35-41.
- Pizzi 2007/2008 F. Pizzi, *1908-1957 I primi cinquant'anni dell'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano*, tesi di lau-

- rea, Università degli Studi di Milano, rel. R. Sacchi, a.a. 2007/2008.
- Precerutti-Garberi 1976 M. Precerutti-Garberi, *Antonio Morassi*, «Arte Veneta» 30 (1976), pp. 280-282.
- Prevosti 2006/2007 C. Prevosti, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di via Amadei 8 a Milano*, tesi della scuola di specializzazione dell'Università degli Studi di Milano, rel. G. Agosti, a.a. 2006/2007.
- Prevosti 2008 C. Prevosti, *Il circolo d'Arte e di Alta Coltura di via Amadei 8 a Milano*, «Concorso» 2 (2008), pp. 6-55.
- Ragghianti 1973 C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi, [1948], 1973.
- Rambaldi 2001 E.I. Rambaldi, *Eventi della Facoltà di Lettere di Milano negli anni del trapasso dall'Accademia all'Università*, in G. Barbarisi - E. Decleva - S. Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia Scientifico-Letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, Milano, Cisalpino, 2001, t. I, pp. 209-257.
- Rizzo 2006/2007 S. Rizzo, *La miniature italiane di Paolo D'Ancona (1925). Traduzione e aggiornamenti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, rel. S.B. Tosatti, a.a. 2006/2007.
- Romano 1996 G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, «Ricerche di Storia dell'arte» 59 (1996), pp. 5-16.
- Romano 2002 G. Romano, *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento (guida alla mostra)*, Catalogo a cura di G. Agosti - G. Romano - M. Natale, Milano, Skira, 2002, p. 23-26.
- Rossi - Rovetta 1999 M. Rossi - A. Rovetta, *Percorsi di una studiosa di Storia dell'arte*, in M. Rossi - A. Rovetta (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. XVII-XXIV.
- Rusconi 2000 P. Rusconi, *Giorgio Nicodemi*, «Almanacco della Famiglia Bustocca» n. speciale (2000), pp. 103-111.
- 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 Lodovici 1942 S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative*, Roma, Istituto ed. italiano Bernardo Carlo Tosi, 1942.
- Sansoni 1949 M. Sansoni, *Contributi alla definizione della personalità di Giovanni di Balduccio*, «Acme» 2, 3 (1949), pp. 65-72.

- Sciolla 1995 G. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 1995.
- Siligato 1986 R. Siligato, *Paolo D'Ancona, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1986, pp. 393-395.
- Slavazzi 2002 F. Slavazzi, *Giovanni Patroni: gli anni milanesi*, in *Studi di Antichità in memoria di Mario Attilio Levi*, «Quaderni di Acme» 55, Milano 2002, pp. 449-467.
- Spada Pintarelli 1986 S. Spada Pintarelli (a cura di), *Festschrift Nicolò Rasmo. Scritti in onore*, Bolzano, Comune di Bolzano, 1986.
- Strappini 1986 L. Strappini, *D'Ancona Alessandro, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1986, pp. 388-393.
- Studi di Storia dell'arte*
1992 *Studi di Storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel Centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del Convegno (Arezzo - Firenze, 16-19 novembre 1989), Firenze, Polistampa, 1992.
- Vitali 2004 E. Vitali, *Lamberto Vitali, La passione di fare*, in S. Paoli (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 15-20.
- Wittgens 1948 F. Wittgens, *Introduzione a Kunstsätze der Lombardei*, Zürich, Ausführliches Verzeichnis Text, 1948, pp. 15-22.
- Wittgens 1958 F. Wittgens, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, Martello, 1958.
- Zambrano 2005 P. Zambrano, *Bernard Berenson e l'Amico di Sandro*, in B. Berenson, *Amico di Sandro*, Milano, Electa, 2005, pp. 9-70.

