



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Anna Tositti Pallucchini e la riscoperta della critica d'arte veneta

Dalla formazione accademica agli studi su Marco Boschini

Ordinamento ex D.M. 270/2004

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Caterina Paparello

Correlatore

Ch.mo Prof. Giovanni Maria Fara

Laureanda

Sara Giachetto

Matricola 884882

Anno Accademico

2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I	
ANNA TOSITTI E LA NASCITA ISTITUZIONALE DELLA STORIA DELL'ARTE	5
1.1 Gli anni presso il liceo Foscarini di Venezia (1925-1928)	5
1.2 Gli studi storico artistici in Italia tra Ottocento e Novecento	10
1.3 La Scuola di Perfezionamento di Roma e il progetto educativo di Adolfo Venturi	15
CAPITOLO II	
FORMAZIONE E MAESTRI DI ANNA TOSITTI ALL'UNIVERSITÀ DI PADOVA	25
2.1 Gli anni all'università di Padova (1928-1932)	25
2.2 Il <i>curriculum studiorum</i> di Anna Tositti: l'analisi dei Cinque sonetti alfieriani	29
2.3 L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco	35
CAPITOLO III	
IL PERCORSO CRITICO DI ANNA TOSITTI INTORNO A MARCO BOSCHINI	41
3.1 La tesi di laurea: <i>Marco Boschini Critico d'arte Veneta</i> (1932)	41
3.1.1 Struttura ed impianto metodologico	44
3.1.2 Notizie sulla vita e sulle opere di Marco Boschini	49
3.1.3 Cenni sugli indirizzi della storiografia artistica precedenti al Boschini	54
3.1.4 Gli scrittori d'arte veneti	56
3.1.5 La posizione critica del Boschini	58

3.1.6 Il “Navegar Pitoresco” attraverso il Cinquecento e il Seicento	64
3.1.7. Il Boschini letterato	68
3.2. <i>Marco Boschini critico dell’Arte Veneta</i> in «Convivium» (1934)	70
3.3. <i>La Posizione Critica Di Marco Boschini</i> in «Arte Veneta» (1964)	77
3.4. L’edizione critica della <i>Carta Del Navegar Pitoresco</i> (1966)	82
CAPITOLO IV	
IL SODALIZIO PROFESSIONALE TRA ANNA E RODOLFO PALLUCCHINI	89
ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI DI ANNA TOSITTI PALLUCCHINI	109
CONCLUSIONI	115
BIBLIOGRAFIA	118
SITOGRAFIA	125
DICHIARAZIONE DEL RICORSO A STRUMENTI DI INTELLIGENZA ARTIFICIALE	127

INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende indagare la figura della storica d'arte veneta Anna Tositti Pallucchini (1909-1973), con particolare riferimento alle sue pubblicazioni incentrate sulla figura di Marco Boschini.

La ricostruzione del suo operato risulta tuttavia complessa, in quanto non esiste un archivio a lei dedicato, dove sia possibile rintracciare la corrispondenza tra la studiosa e le altre personalità, a lei contemporanee, operanti all'interno del panorama di studi storico-artistici.

Nella trattazione si è ritenuto fondamentale, inoltre, collocare la figura di Tositti in un contesto storico più ampio, alla luce degli approfondimenti di genere che, a partire dagli ultimi decenni del XX secolo, hanno contribuito a riconoscere il ruolo fondamentale delle donne all'interno della riflessione culturale. La figura di Tositti si colloca appena dopo la prima generazione di storiche dell'arte, formatasi presso la scuola di Perfezionamento istituita da Adolfo Venturi a partire dal 1902 a Roma. La sua formazione è inoltre coeva ai primi insegnamenti della disciplina storico artistica nella scuola italiana, in seguito alla Riforma Gentile del 1923.

Ne consegue che il fine di questo lavoro sia quello di analizzare gli studi e la figura di Anna Tositti nel contesto della prima metà del Novecento in Italia, in particolare prima del matrimonio tra la storica dell'arte e Rodolfo Pallucchini (1908-1989), avvenuto il 19 agosto del 1935 a Venezia, quando Tositti aveva 26 anni.

Degno di particolare menzione, nella biografia di Anna Tositti, è l'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco, che esercitò un'influenza determinante sull'intero percorso della sua ricerca storico-artistica. Fin dai suoi esordi come docente presso l'Università di Padova, Fiocco scelse infatti di confrontarsi con tematiche di carattere locale, dedicando ampio spazio, nei suoi corsi, a studi di arte veneta, allora ancora poco frequentati dalla storiografia ufficiale. Fu, inoltre, il relatore della tesi di Anna Tositti, dal titolo *Marco Boschini critico dell'arte veneta*. Peculiarità di questa ricerca è l'evidente capacità di Tositti di analizzare il contesto sociale entro cui si svilupparono le varie correnti artistiche nel Cinque e Seicento — con particolare attenzione a

Venezia — nonché la sua abilità nell'indagare le origini della storiografia artistica precedenti al Boschini

L'esito del lavoro svolto da Tositti ricostruisce la posizione critica di Marco Boschini nell'ambiente pittorico veneziano intorno alla metà del Seicento, soffermandosi in particolare sulla sua figura di letterato, attraverso il *Navegar pitoresco*. Questo suo studio venne ripreso e rielaborato all'interno del suo primo articolo pubblicato in «Convivium» (1934). Dall'analisi di questo si può affermare che - negli anni Trenta - la studiosa percorse una linea interpretativa nuova, incentrata sul radicamento di Boschini nel contesto vivo della civiltà veneziana seicentesca, collocandolo all'interno di una rete precisa di relazioni artistiche, culturali e sociali. Da questi suoi primi contributi derivò una lettura più articolata dell'autore, che venne interpretato non più come figura isolata o atemporale, ma come intellettuale pienamente immerso nel proprio ambiente, legato a collezionisti, artisti e interlocutori della Venezia coeva.

Si è ritenuto poi opportuno tracciare un breve *excursus* sul sodalizio professionale che legò Anna Tositti al marito, Rodolfo Pallucchini; il loro legame, infatti, non rimase confinato alla sfera personale, ma si tradusse in una sinergia lavorativa che rappresentò uno dei fattori più determinanti nell'evoluzione intellettuale e nell'operato della studiosa. Alla luce di ciò, si sono confrontati questi suoi primi contributi degli anni Trenta con quelli pubblicati dalla stessa studiosa negli anni Sessanta; in particolare, l'articolo *La posizione critica di Marco Boschini* (in «Arte Veneta», 1964) e l'edizione critica della *Carta del navegar pitoresco*, da lei curata nel 1966.

In questa prospettiva, l'attività critica di Anna Tositti Pallucchini appare dunque tutt'altro che marginale e si configura in maniera significativa all'interno della storiografia dell'arte veneta. Ripercorrere i suoi studi giovanili e i suoi primi contributi significa non solo restituire centralità ad una figura rimasta in secondo piano rispetto al marito, ma anche approfondire le dinamiche attraverso cui si è formata la disciplina storico-artistica in Italia e il ruolo centrale delle donne nel suo sviluppo.

Ritengo qui doveroso ringraziare il personale dell'Archivio dell'Università di Padova, che mi ha messo a disposizione il fascicolo universitario di Anna Tositti, la documentazione del Rettorato relativa al Gabinetto di Storia dell'arte, i verbali del consiglio della Facoltà di Lettere, e che ha assecondato ogni mia richiesta durante la stesura del lavoro. Ringrazio, inoltre, il personale della Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Udine per le preziose indicazioni e per la collaborazione, l'Archivio della Fondazione Cini per avermi permesso di consultare il materiale lì conservato e per il supporto fornitomi durante le ricerche, ed infine, l'Archivio del liceo Marco Foscarini di Venezia, dove ho potuto rintracciare documenti inediti sulla biografia di Anna Tositti.

Il mio più sentito ringraziamento va infine alla relatrice, la professoressa Caterina Paparello, per il costante supporto nello studio della figura di Anna Tositti Pallucchini e nell'analisi di un materiale per lo più inedito all'interno della storiografia contemporanea; e al correlatore, il professor Giovanni Maria Fara, per il tempo dedicato alla presente tesi, per i preziosi suggerimenti e per le indicazioni fornite, in particolare in relazione alla figura di Marco Boschini.

CAPITOLO I

ANNA TOSITTI E LA NASCITA ISTITUZIONALE DELLA STORIA DELL'ARTE

1.1. GLI ANNI PRESSO IL LICEO FOSCARINI DI VENEZIA (1925-1928)

Anna Tositti nacque a Vicenza il 1° luglio 1909, da Giuseppe, rappresentante di professione, e Teresa Agostini. Tra il 1909 e il 1912 la famiglia si trasferì a Venezia, città che vide la nascita del fratello Riccardo nel 1912. Il percorso scolastico della Tositti si inserisce nel solco della tradizione classica: dopo aver intrapreso gli studi presso un istituto privato, il 4 luglio 1925 fu ammessa al Liceo "Marco Foscarini" di Venezia. Qui venne iscritta al terzo anno della secondaria di secondo grado, nello stesso istituto dove, in seconda liceo, figurava tra gli allievi anche Rodolfo Pallucchini¹, futuro marito della storica dell'arte. Anna Tositti concluse brillantemente il ciclo di studi nel 1928, venendo premiata per merito generale².

¹ Cfr. Registro Esami Ammissione alla I liceale dall'anno 1923 al 1927-28, consultabile presso Archivio Liceo Foscarini di Venezia.

² Annuario per l'anno scolastico 1927-1928, R Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1929 (VII), p.70.

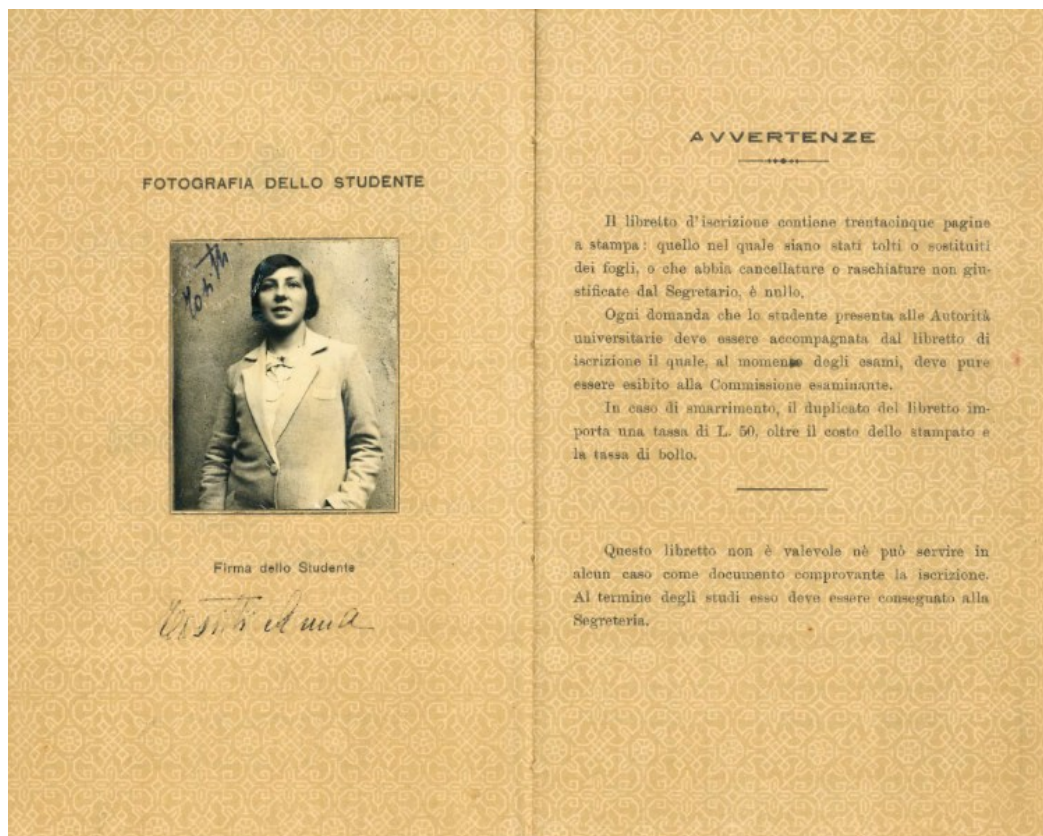


Fig. 1. Fotografia dello studente di Anna Tositti (1928), Archivio Storico dell'Università di Padova fascicolo 149/7.

Il piano di studi del Liceo Foscarini prevedeva, per l'ultimo triennio, un ventaglio di discipline che spaziava dalle materie umanistiche a quelle scientifiche, includendo italiano, latino, greco, storia, filosofia, economia politica, matematica, fisica, scienze naturali, educazione fisica e, come disciplina di recente istituzione, la storia dell'arte³. L'integrazione di quest'ultima nei programmi scolastici fu il risultato di un lungo e complesso iter legislativo e teorico⁴.

Durante l'intero triennio liceale di Anna Tositti, l'insegnamento della storia dell'arte fu affidato a Maria Ciartoso Lorenzetti, incaricata presso il liceo Foscarini dall'ottobre del 1923. Lorenzetti, figura di spiccato profilo accademico, era stata allieva della Scuola di Perfezionamento di Roma diretta da Adolfo Venturi e vantava già significative pubblicazioni scientifiche, tra cui gli *Studii sulla pittura romana e marchigiana del XV-XVI secolo*, diversi contributi sulla rivista «Arte» (1911-1912) e

³ *Ibidem*.

⁴ Si veda §1.3 del presente lavoro.

una monografia su Federico Barocci⁵. Inoltre, all'interno dell'annuario del 1926-1927 Lorenzetti pubblicò un articolo dal titolo *Il polittico in Alabastro della Chiesa di Santa Caterina*. All'interno di questo contributo, spiegò che nella Chiesa di Santa Caterina, annessa all'antico Convento, al tempo sede del Liceo e del Convitto M. Foscarini, sarebbero iniziati a breve i lavori di restauro per ridonare vita e splendore all'edificio, ricco di tradizioni e di opere d'arte. In particolare, ricordò come all'interno della Chiesa ci fosse un'opera di speciale interesse per la sua antichità, la sua rarità e per le sue forme stilistiche: un polittico in alabastro, sotto forma di trittico, raffigurante gli episodi della vita di Santa Caterina (fig. 2)⁶.

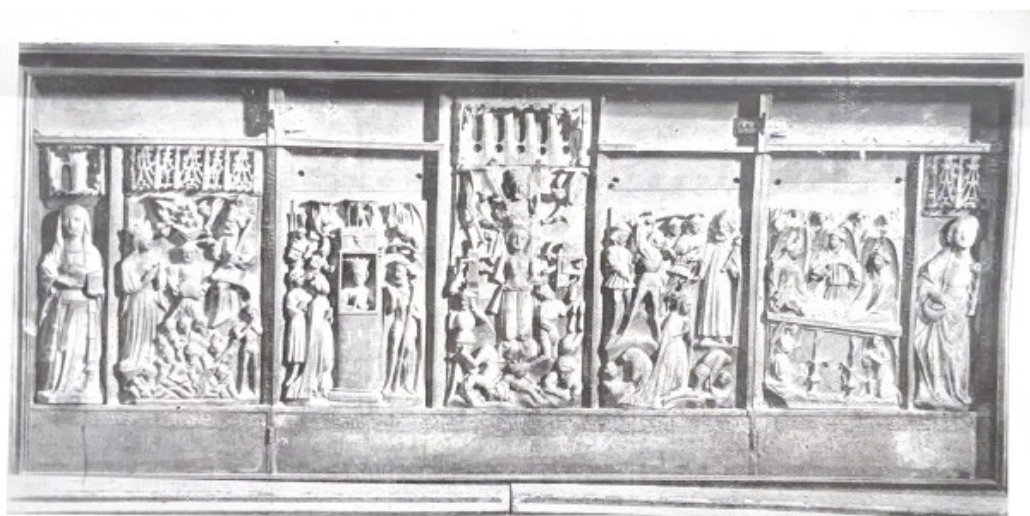


Fig. 2. Venezia – Chiesa di Santa Caterina – Polittico in alabastro con le storie della Santa, Archivio Storico del Liceo M. Foscarini, *Annuario 1926-1927*, p. 7.

In conformità con i programmi ministeriali dell'epoca, la disciplina era riservata alle ultime due classi del ciclo superiore, con una scansione cronologica rigorosa: in seconda liceo, il programma spaziava dal periodo Paleocristiano e Bizantino al Romanico fino al Gotico e al trapasso verso il Rinascimento, includendo il confronto con l'architettura d'oltralpe e la pittura del Trecento; in terza, lo studio riprendeva dal Quattrocento, analizzandone l'architettura, la scultura e la pittura, per poi procedere

⁵ *Studi sulla pittura romana e marchigiana del XV-XVI secolo*. Vari articoli in "Arte" 1911-1912 (Rivista diretta dal prof. Adolfo Venturi, Roma) e *Studio sul pittore Federico Barocci (1535-1612)* in "studi e Notizie su Federico Barocci", 1912, Firenze. I dati relativi alle pubblicazioni citate sono stati tratti dalla consultazione dell'*Annuario* per l'anno scolastico 1925-1926, R Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, p.40.

⁶ *Annuario per l'anno scolastico 1926-1927*, R Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1928, pp.7-17.

attraverso i secoli XVI, XVII e XVIII. Il corso si concludeva con la pittura del XIX secolo e un sintetico esame dei principali indirizzi critici contemporanei, volto a fornire agli studenti i primi strumenti di analisi metodologica sull'opera d'arte⁷.

Il Liceo Foscarini disponeva di una dotazione strumentale all'avanguardia per l'epoca. La collezione didattica comprendeva diapositive per le lezioni frontali — il cui numero, grazie a un investimento di 275 lire nell'anno scolastico 1927-28, salì a 628 unità — e un vasto apparato iconografico della Casa Alinari, utilizzato prevalentemente durante le interrogazioni. La professoressa Lorenzetti contribuì personalmente all'arredo estetico dell'istituto donando fotografie di vario formato che, opportunamente incorniciate, decoravano le pareti della classe terza. Tale iniziativa rispondeva alla volontà pedagogica di educare lo sguardo degli allievi, affinché «l'occhio si apprezzasse al gusto estetico e lo spirito si elevasse»⁸.

L'integrazione tra teoria e visione diretta era ulteriormente garantita dall'uso di un proiettore, menzionato già nell'annuario del 1925-26, e dall'acquisto di 250 fotoincisioni destinate all'affinamento delle capacità di riconoscimento e apprezzamento dei capolavori italiani. L'approccio didattico della Lorenzetti travalicava le mura scolastiche attraverso una serie di attività esterne. Nell'annuario del 1927-28, anno dell'esame di maturità della Tositti, si documentano diverse iniziative di rilievo. Tra queste vi è il viaggio d'istruzione a Firenze, dedicato alla visita dei monumenti e delle principali raccolte d'arte della città e dei suoi dintorni, condotta in collaborazione con la professoressa Giulia Sinibaldi, anch'essa formata alla scuola di Venturi e allora docente al Liceo Dante Alighieri di Firenze. Inoltre, la Lorenzetti organizzò uscite sul territorio nei mesi di aprile e maggio, al fine di visitare i monumenti e le Gallerie Veneziane, mettendo in pratica quel «colloquio diretto» con le opere d'arte locali tanto auspicato dalla critica d'arte del tempo⁹.

Significativa in questi anni è inoltre la realizzazione di una serie di scritti che prevedevano la critica, a libera scelta, di molteplici opere. Tali lavori andavano a contribuire all'implementazione della Biblioteca degli studenti, organo facente parte

⁷ Ivi, p.50.

⁸ Annuario per l'anno scolastico 1927-1928, R Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1929 (VII), p.78.

⁹ Ivi, p.60.

dell'istituzione scolastica in questione. In particolare, nell'anno scolastico 1925-1926, Anna Tositti condusse sotto la supervisione del docente di lettere, il professor Angelo Tomaselli, uno studio accurato della «Vita di Cola di Rienzo» di Gabriele D'Annunzio¹⁰. Nell'anno successivo scrisse poi un'analisi ai «Carmi latini» di Giovanni Pascoli ed esaminò alcuni passi di contenuto lirico dei poemi Omerici¹¹.



Fig. 3. Venezia – Alunni della III classe liceale. Situata a sinistra della foto in primo piano, ai piedi del gradino, si trova Anna Tositti. Annuario 1927-1928, p.56.

¹⁰ Annuario per l'anno scolastico 1925-1926, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, Doge, 1927, p.84.

¹¹ Annuario per l'anno scolastico 1926-1927, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1928, pp.61-63.

1.2 GLI STUDI STORICO-ARTISTICI IN ITALIA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

La formazione delle nuove generazioni di studiosi di storia dell'arte del primo Novecento, di cui Anna Tositti fece parte, si sviluppò in un momento di profonda ridefinizione della disciplina storico artistica e del suo insegnamento. Un osservatorio privilegiato per comprendere questo clima è offerto dalle *Memorie Autobiografiche* di Adolfo Venturi (1856 – 1941), pubblicate a Milano dall'editore Hoepli nel 1927. Quell'anno rappresentò una vera e propria "data spartiacque" per la disciplina: mentre Venturi dava alle stampe i volumi sulla pittura del Cinquecento della sua monumentale *Storia dell'arte italiana*, Roberto Longhi pubblicava il fondamentale *Piero della Francesca* e rilanciava insieme a Emilio Cecchi la rivista «Vita Artistica». Parallelamente, nel contesto di lingua tedesca — da sempre punto di riferimento per la storiografia venturiana — Erwin Panofsky divulgava *La prospettiva come forma simbolica*¹².

Le *Memorie* venturiane costituiscono un bilancio prezioso delle origini della critica d'arte in Italia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. In particolare, in esse risulta evidente il debito intellettuale che il Venturi ebbe nei confronti di due figure fondamentali della *connoisseurship* europea: Giovanni Morelli (1816 – 1891) e Giovan Battista Cavalcaselle (1819 – 1897). Venturi descrive l'impatto dirompente del volume di Morelli *Kunstkritische Studien*, pubblicato nel 1880 sotto lo pseudonimo di Ivan Lermolieff, annotando come esso avesse «messo il campo storico artistico a rumore, poiché fino ad allora si era giurato nel verbo di Giambattista Cavalcaselle, ma si stava mutando il Vangelo»¹³. Si delineavano così due approcci distinti ma complementari. Il metodo di Cavalcaselle era di natura empirica e comparativa, fondato sull'osservazione diretta delle opere. Egli formulava spesso le proprie ipotesi attributive mentre ritraeva i dipinti, registrandone dettagli e affinità. Proprio nei suoi disegni e nelle annotazioni grafiche — ancor più che nei testi definitivi — è possibile rintracciare gli elementi filologici che orientavano le sue attribuzioni. Come sottolineato da Donata Levi¹⁴, la sua analisi si muoveva su due piani: la morfologia

¹² A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Allemandi, 1991, pp.5-7.

¹³ Ivi, p.38.

¹⁴ D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi, 1988.

(tipologie dei volti, panneggi, estremità) e la tecnica (uso del colore, resa delle carni e dei chiaroscuri)¹⁵. Al rigore esperienziale di Cavalcaselle si contrapponeva il metodo di Giovanni Morelli, la cui tecnica di indagine si inseriva pienamente nel positivismo Ottocentesco. Pur attirandosi critiche per un approccio che appariva come «un sistema di Cuvier e di Gall applicato all'arte»¹⁶ e nonostante incertezze ed errori, l'opera di Morelli contribuì in modo decisivo allo sviluppo degli studi storico-artistici. Propose, infatti, un metodo di attribuzione basato sull'analisi dei dettagli involontari — o "motivi sigla" — che l'artista esegue per abitudine meccanica¹⁷.

Morelli individuò tre livelli di analisi per l'identificazione della mano dell'artista¹⁸:

- I motivi sigla: i dettagli anatomici secondari dove la personalità dell'artista si rivela senza controllo consapevole, come le orecchie o le mani;
- Le pose e gli atteggiamenti, ovvero gli schemi compositivi ricorrenti;
- Le forme del viso e l'andamento dei panneggi.

Le *Memorie* sono un testo fondamentale non solo per comprendere quello che fu il metodo critico adottato da Venturi, in parte ereditato da Cavalcaselle e in parte da Morelli (di quest'ultimo ne criticò l'intransigenza caratteriale) ma anche per ripercorrere gli anni della formazione del Maestro. Quest'ultimo, infatti, si formò anche tramite l'esperienza all'interno degli archivi modenesi e ferraresi; inoltre, sottolineò l'importanza dei suoi numerosi viaggi presso le principali collezioni europee, per l'esame *de visu* delle opere artistiche. Un altro ambito di riflessione che questo testo offre è quello legato alla tutela della salvaguardia del patrimonio artistico e monumentale nazionale. Infatti, in qualità di funzionario ministeriale, Venturi si impegnò per l'approvazione di una legislazione atta a proteggere i beni artistici. I principali strumenti che reputò necessari furono: la catalogazione sistematica delle opere possedute dallo stato, il restauro conservativo e la promozione di una politica museale organica¹⁹.

¹⁵ D. Levi, "Autografia e analisi stilistica: gli appunti di G.B. Cavalcaselle sul Pordenone", in *Il Pordenone e il suo tempo*, atti del convegno, 1985.

¹⁶ Ivi, p.39.

¹⁷ G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici*, Milano: Treves, 1897.

¹⁸ G. Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, London: John Murray, 1892-1893.

¹⁹ Venturi, *Op. cit.*, 1991.

Nelle sue pagine, Venturi denuncia la drammatica situazione in cui versavano i beni culturali all'indomani dell'Unità d'Italia: nel 1866 vi era la mancanza di organi di tutela centralizzati; le opere erano in un penoso stato di conservazione; il patrimonio artistico era disperso e vi erano ostacoli per una corretta politica di acquisti da parte dello Stato; infine, gli interventi di restauro erano spesso carenti sotto il profilo tecnico e dannosi. Gran parte della sua attività fu dunque dedicata alla riorganizzazione dei musei e alla creazione di strumenti scientifici adeguati: preparò una fitta serie di cataloghi e di pubblicazioni scientifiche. Fino agli anni Ottanta dell'Ottocento la critica d'arte era rimasta confinata in riviste di letteratura o di "varia umanità", così Venturi fondò periodici specialistici che divennero i pilastri della disciplina, come l'«Archivio storico dell'arte», «L'Arte» e «Le Gallerie Nazionali Italiane»²⁰.

Come esempio della totale mancanza di un'adeguata preparazione e di normative idonee in Italia a fine del XX secolo, lo studioso ricordò quando, il 1° aprile 1878, divenne ispettore della Reale Galleria Estense, e cercò di conoscere subito i suoi doveri ma non vi erano programmi, regolamenti o disposizioni, tanto che «l'ufficio pareva quello di tenere le mani in mano»²¹. Per ovviare a tale stasi, Venturi si recò a Bologna per consultarsi con il suo collega, ispettore di quella galleria, e si immerse in rigorose ricerche archivistiche, per conoscere, con la storia di ogni quadro, le vicissitudini della galleria. Venne così alla scoperta della dispersione di numerosi tesori — gemme incise, monete e oggetti rari — avvenuta in epoca napoleonica²².

Un passaggio fondamentale della riflessione venturiana riguarda il superamento della gestione "artistica" delle collezioni. Fino ad allora, i direttori delle gallerie erano quasi esclusivamente pittori o scultori; fu proprio Venturi a scardinare questa consuetudine, rivendicando la necessità di «dare a ciascuno il suo: allo scultore la pietra, al pittore la tela, allo storico il libro d'oro dell'arte»²³. Egli criticava aspramente quegli artisti che, privi di una reale metodologia critica, si entusiasmarono dinanzi a copie senza conoscerne gli originali, ostentando una capacità giudicatrice, pur non avendo mai potuto ricostruirsi idealmente l'arte di un antico maestro²⁴. Inoltre, Venturi

²⁰ Ivi, pp.5-17.

²¹ Ivi, p.35.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p.86.

²⁴ *Ibidem*.

metteva in guardia anche da un altro eccesso: un grave ostacolo alla funzione educativa dell'arte fu creato dai maestri del mondo della noia, da quanti stancano con la pura erudizione storica. Egli sosteneva che questo corredo di nozioni fosse un bagaglio necessario, ma che da solo non costituisse storia dell'arte. «Vedere, far vedere: ecco il problema»²⁵: per lo studioso, la disciplina doveva essere educazione visiva e non un'arida sequenza di documenti.

Nelle *Memorie*, il riferimento all'importanza della didattica delle arti come elemento educativo e formativo per i giovani è costante. Questi passaggi accennano indirettamente a un altro grande impegno del maestro: la riforma dell'insegnamento artistico nei programmi scolastici e la ferma convinzione della necessità di affidare tale disciplina a professionisti specializzati, sottraendola definitivamente all'arbitrio di letterati, artisti o dilettanti. Venturi lavorò instancabilmente per l'approvazione di leggi che garantissero l'insegnamento della storia dell'arte non solo nelle università, ma anche nelle scuole secondarie, seguendo un iter istituzionale lungo e travagliato che si snodò dalla fine dell'Ottocento fino alla soglia della Riforma Gentile²⁶. Tuttavia, come evidenziato da Elena Franchi, proporre tale istruzione nelle scuole medie risultava estremamente difficile in un momento in cui stavano appena nascendo le prime cattedre universitarie capaci di formare una classe docente qualificata²⁷. Nonostante dalla fine dell'Ottocento fossero partite in varie città d'Italia alcune sperimentazioni — che vedevano la storia dell'arte inserita come materia facoltativa nei licei classici, nelle scuole normali e negli istituti tecnici — la disciplina restava ancora «la Cenerentola dell'insegnamento classico in Italia»²⁸.

La svolta definitiva si ebbe nel 1923 quando, sotto il ministero di Giovanni Gentile, la storia dell'arte fece il suo ingresso ufficiale e obbligatorio nei licei classici e nei neonati licei femminili. Questa istituzionalizzazione rese urgente e imprescindibile la creazione di centri di alta formazione che potessero trasformare la passione per il bello

²⁵ Ivi, p.87.

²⁶ Ivi, p. 14.

²⁷ E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 79, 2003, p. 5.

²⁸ *Ibidem*.

in una professione scientifica: un'esigenza che troverà risposta nella Scuola di Perfezionamento di Roma.

1.3 LA SCUOLA DI PERFEZIONAMENTO DI ROMA E IL PROGETTO EDUCATIVO DI ADOLFO VENTURI

Il processo di istituzionalizzazione della storia dell'arte in Italia trovò il suo baricentro nella figura di Adolfo Venturi e nella fondazione, nel 1901, della Scuola di Perfezionamento presso l'Università di Roma. Questo istituto, diretto fin dalle origini dallo stesso Venturi e riordinato con R.D. 16 febbraio, n. 40²⁹, non rappresentò soltanto un centro di alta formazione *post-lauream* dalla durata di tre anni, ma un vero e proprio «laboratorio»³⁰ ideologico volto a scardinare la concezione dilettantesca della disciplina, allora relegata a pratica amatoriale o a supporto ancillare della storia letteraria.

Significativo è quanto Venturi ricorda nelle sue *Memorie*: a Napoli, un insegnante di filosofia chiese al Ministero dell'Istruzione l'affidamento della materia poiché, essendo affetto da nevristenia, era disposto a insegnare «senza affaticare, solo della piacevole e lieve materia»³¹.

Il progetto venturiano si muoveva su un doppio binario: da un lato la necessità di formare funzionari per le Soprintendenze e le Gallerie, dall'altro l'urgenza di preparare un corpo docente specializzato per le scuole secondarie. Già nel 1897, Venturi auspicava che il corso di perfezionamento formasse i futuri insegnanti dei licei, opponendosi con vigore alla prassi ministeriale che affidava la materia a professori di lettere, storia o disegno, ritenuti privi del necessario rigore metodologico³². Per lo studioso modenese, affidare la storia dell'arte a chi non l'aveva mai studiata era un errore pedagogico fatale: l'arte, sottolineava polemicamente, è un linguaggio di cui l'Italia crede di possedere il dizionario per diritto di nascita, mentre «il sentimento per le arti figurative si forma solo con l'osservazione assidua»³³.

²⁹ R.D. 16 febbraio 1905, n. 40 – *Nuovo regolamento per gli studi di perfezionamento nella storia dell'arte medioevale e moderna presso la R. Università di Roma*, in <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/archivio-centrale-dello-stato/raccolta-ufficiale-leggi-e-decreti> [ultimo accesso 13 aprile 2026].

³⁰ M. Milotti, *La fotografia per la didattica dell'archeologia: un caso di studio dagli archivi di Carlo Anti*, Università degli studi di Padova, 2014, p.100.

³¹ A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Allemandi, 1991, p.56.

³² S. A. Meyer, *Cenerentola a scuola: il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)*, 2023.

³³ Franchi, *Op. cit.*, p.7.

Il cuore del metodo venturiano risiedeva nella sintesi tra filologia e *connoisseurship*. Egli educava i suoi allievi a una dialettica costante tra il «metodo storico» e il «metodo sperimentale»: la frequentazione assidua degli archivi doveva essere bilanciata da un esercizio visivo senza sosta. Celebre rimane l'esortazione rivolta ai giovani ricercatori durante l'inaugurazione dell'anno accademico 1904-1905:

Vedere e rivedere sia scritto nella loro insegna, se vogliono vincere le difficoltà prime del tecnicismo artistico e aprir gli occhi alla luce dell'arte: che solo il lavoro assiduo di confronto educa la vista³⁴.

Questa pedagogia del "vedere" trovò una sponda fondamentale nella componente femminile della Scuola. Mentre le facoltà di Lettere si svuotavano degli studenti maschi – attratti, come si constaterà anche per l'ateneo di Padova³⁵, da professioni più redditizie nel dopoguerra – si andava formando una generazione di «signorine laureate» (fig. 4). Il loro rapporto con il Maestro emerge nitidamente dallo studio della corrispondenza che oggi si trova a Pisa presso il Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore³⁶: questi intensi scambi epistolari consentono di cogliere aspetti rilevanti circa la presenza femminile nella didattica e nella ricerca. Figure come Mary Pittaluga, Anna Maria Brizio, Giulia Sinibaldi, Maria Ciartoso ed Eva Tea non furono semplici allieve, ma pioniere di una nuova professionalità in un'epoca, quella fascista, che avrebbe visto crescere la svalutazione del ruolo delle donne in ambito accademico³⁷. Venturi ne riconobbe il valore intellettuale, incoraggiandole a sfidare il «preconcetto antifemminista» del tempo, convinto che il sapere potesse «vestire donne e uomini senza distinzione»³⁸. Particolarmente significative per la comprensione di ciò sono le parole della studiosa Giulia Sinibaldi in una lettera, in cui riconosce al Maestro il merito di aver dato anche alle donne la possibilità di intraprendere gli studi e avviare la carriera all'interno del sistema dei beni culturali:

Adolfo Venturi vi appare quello che è in tutta la Sua splendida vita: un grande Maestro, un grande creatore, un grande generoso. Tra le molte altre cose, ha creato la donna storica dell'arte! Giorni fa ne parlavamo la Mary e io. Si diceva:

³⁴ A. Venturi, *Discorso inaugurale per l'anno accademico 1904-1905*. Regia Università degli Studi di Roma. Roma: Tipografia d'Amedeo f.lli Centenari, 1904.

³⁵ Cfr. *infra*, cap. II.

³⁶ S. A. Meyer et al., *Mary e le altre. Le allieve di Adolfo Venturi e le origini dell'insegnamento scolastico della Storia dell'Arte nell'Italia fascista (1922-1943)*. IL CAPITALE CULTURALE, 2022, p. 90.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 91.

«Perché mai quasi non esistono storiche della letteratura, greciste, latiniste, ed esistono invece parecchie storiche delle arti figurative?». Fu facile rispondere! Perché esiste un solo Adolfo Venturi³⁹.

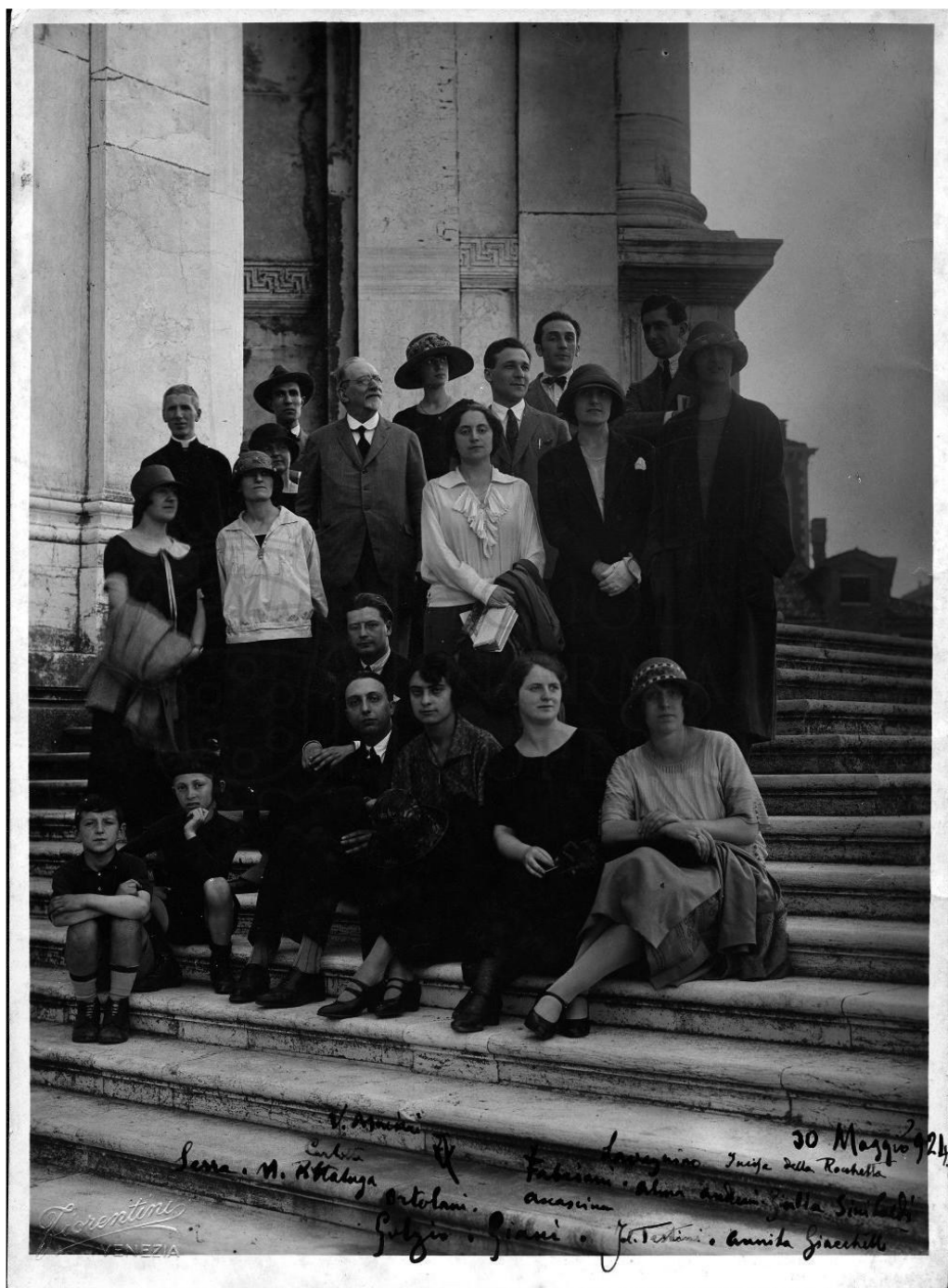


Fig 4. Adolfo Venturi con un gruppo di allieve e allievi del Corso di perfezionamento in Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Roma, Venezia 30 maggio 1924 (foto: Cav. G. Fiorentini, Calle Specchieri 652 – Venezia), originale conservato nelle Carte Adolfo Venturi, in Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore di Pisa.

³⁹ Ibidem.

I dati relativi agli iscritti alla Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte medioevale e moderna dell'Università di Roma evidenziano come, fin dalle origini, la componente femminile sia stata prevalente e sia ulteriormente cresciuta nel tempo, fino a raddoppiare quella maschile⁴⁰. Se infatti nel primo periodo (1904-1925) le donne ammesse furono 35 a fronte di 28 uomini, tra il 1925 e il 1941 le frequentatrici del corso *post-lauream* salirono a 141, contro i 75 iscritti maschi. A conferma del ruolo cruciale di Adolfo Venturi nell'orientare le giovani studiose verso la disciplina, basti segnalare che, fino al suo pensionamento nel 1931, circa il 75% delle iscritte si era laureata in Lettere alla Sapienza con una tesi in Storia dell'arte sotto la sua guida⁴¹.

Un altro profilo che emerge dalle *Memorie* è il fenomeno del cosiddetto “abbandono degli studi” da parte delle signorine per formare famiglia. Venturi ricorda di quando un giorno incontrò a Torino un'antica allieva, che aveva fatta un'ottima tesi di laurea sul Bellori le chiese della tesi, se l'avesse rielaborata, compiuta. Ella, sorridendo, gli mostrò il figlio e gli rispose: «Eccole il mio Belloro!»⁴².

Tuttavia, l'auspicio di un rapido inserimento di tali specialisti nei licei dovette scontrarsi con una cornice normativa ancora frammentaria. Una delle prime e più significative sperimentazioni di un curriculum autonomo fu quella avviata da Mario Martinuzzi presso il Liceo-Ginnasio pareggiato San Carlo di Modena a partire dal 1898. Pur essendo docente di materie letterarie, Martinuzzi scelse di sacrificare l'insegnamento del latino in favore di una convinta promozione della storia dell'arte. La sua metodologia mirava a una didattica pragmatica ed efficace, fondata sull'ausilio di riproduzioni e su un linguaggio accessibile, privilegiando lo studio del patrimonio locale. Il programma, rigorosamente incentrato sull'arte italiana — ritenuta la più idonea a sollecitare la sensibilità estetica degli allievi — si focalizzava sul Rinascimento, ripartito tra Quattrocento e Cinquecento nel biennio. Tale percorso non si esauriva tra le mura scolastiche, ma trovava il suo compimento attraverso frequenti visite in città dove si tenevano le principali esposizioni del tempo⁴³.

⁴⁰ M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci, 2009, pp.300-304.

⁴¹ S.A. Meyer, R. Sani, *Storiche dell'arte nella prima metà del Novecento. Un approccio prosopografico*, in «History of Education & Children's Literature», XX, 1 (2025), pp.84-86.

⁴² A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Allemandi, 1991, p.89.

⁴³ Franchi, *Op. cit.*, p.11.

Le istanze portate avanti da figure come Venturi e Martinuzzi trovavano eco nel dibattito legislativo di quegli anni. Una prima tappa fondamentale a livello normativo è rappresentata dalla circolare ministeriale n. 86 del 20 novembre 1900⁴⁴, emanata da Enrico Panzacchi, allora sottosegretario all'Istruzione e ordinario di Estetica e Storia dell'Arte Moderna a Bologna. In tale documento si asseriva che «l'educazione dell'immaginazione, del sentimento e del gusto è parte integrante dell'educazione liberale»⁴⁵, pur affidando provvisoriamente l'incarico ai docenti di lettere o storia⁴⁶.

Sotto il ministero di Vittorio Emanuele Orlando, il R.D. 11 novembre 1904, n. 657 sancì il primo tentativo formale di introduzione della materia attraverso corsi complementari facoltativi, ponendo l'accento sulla necessità di un legame tra l'arte e la storia civile e letteraria. Tuttavia, le incertezze sulla preparazione del corpo docente e il timore di un "sovraccarico di minuta erudizione" portarono la Commissione Reale del 1905 a sconsigliarne l'adozione immediata⁴⁷.

Se da un lato la circolare Panzacchi e il decreto Orlando, sopra citati, introducevano i primi timidi tentativi di insegnamento, dall'altro la Commissione Reale del 1905 ne sconsigliava l'introduzione sistematica proprio a causa della carenza di maestri preparati. Venturi rispose a questo stallo rivendicando il ruolo civile della disciplina: la storia dell'arte non era un lusso per pochi, ma un mezzo per consolidare il sentimento nazionale e, soprattutto, uno strumento di tutela diffusa. «Per amare bisogna conoscere»⁴⁸, era il postulato di base: solo una conoscenza capillare del patrimonio, trasmessa da specialisti capaci di educare il gusto, avrebbe potuto preservare la ricchezza italiana dalle «rapine» e dall'incuria. Questa lunga battaglia culturale trovò infine il proprio sbocco normativo nel clima di profondo rinnovamento delle istituzioni statali del primo dopoguerra. Il riassetto strutturale dell'istruzione giunse a compimento con la Legge delega 3 dicembre 1922, n. 1601. Tale provvedimento, andando a conferire pieni poteri al Governo per la riorganizzazione della pubblica amministrazione, spianò la strada al Ministro Giovanni Gentile per il varo del complesso di decreti noto come "Riforma Gentile". Fu proprio in questo

⁴⁴ C.M. successiva alla Legge Casati n.3725 del 13 novembre 1859.

⁴⁵ Franchi, *Op. cit.*, p.6.

⁴⁶ Franchi, *Op. cit.*, pp.5-6.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, pp.6-8.

momento che la storia dell'arte ottenne finalmente, nel 1923, il riconoscimento di materia d'insegnamento obbligatoria nei Licei, sancendo il definitivo superamento delle incertezze del primo Novecento⁴⁹.

Tra gli allievi della Scuola di Perfezionamento di Roma si annovera anche Giuseppe Fiocco⁵⁰, docente di Storia dell'arte medievale e moderna e di Storia dell'arte veneta presso l'Università di Padova, nonché professore di Anna Tositti. Fiocco, profondamente influenzato dal proprio maestro sia sul piano didattico sia per quanto riguarda una maggiore apertura nei confronti dell'istruzione femminile, fu relatore della tesi di laurea della Tositti, intitolata *Marco Boschini critico dell'arte veneta*⁵¹.

Un'attenzione analoga a quella di Fiocco nei confronti della componente femminile negli studi storico-artistici si riscontra anche nella figura di Rodolfo Pallucchini⁵². Particolarmente significativa, a questo proposito, è la testimonianza della figlia della coppia, Teresa Pallucchini, resa in occasione del seminario “*Sugli archivi degli storici dell'arte. Questioni di metodo, esperienze a confronto*”, tenutosi a Udine il 23 ottobre 2018. In tale sede sono stati presentati i primi risultati del progetto di ricerca dipartimentale (PRID) *Archivio Rodolfo Pallucchini: uno strumento per la ricerca storico-artistica*, promosso e sviluppato all'interno del Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale (DIUM) dell'Università degli Studi di Udine⁵³:

E poi un'altra cosa, che mi ha sempre colpito: le donne in casa mia. Io ho dei ricordi di Palma Bucarelli, che era una donna straordinaria, Anna Banti, Daria Guarnati che era stata una delle prime editrici di cose artistiche, e di tante altre: donne che erano rappresentanti di un protofemminismo, che io ho sempre vissute

⁴⁹ Ivi, pp.12-13.

⁵⁰ Venturi, *Op. cit.*, p.88.

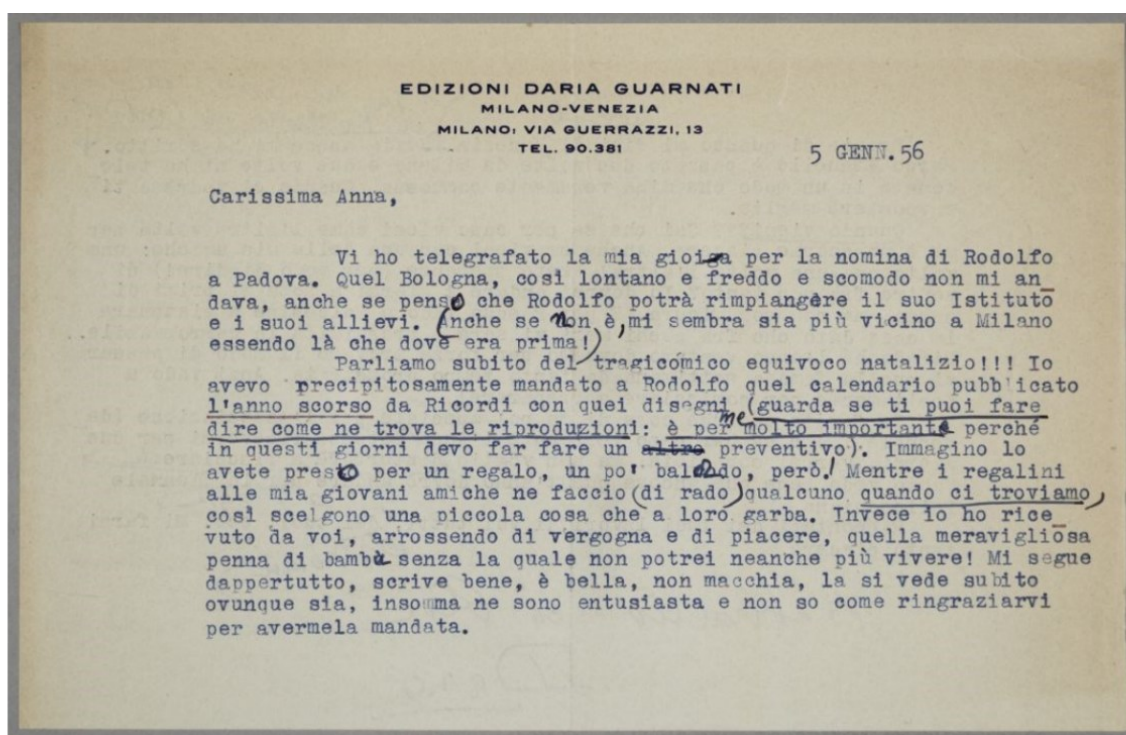
⁵¹ Infra, cap. III.

⁵² Rodolfo Pallucchini (Milano, 1908 – Venezia, 1989) è stato studioso, docente, operatore e promotore di cultura. Formatosi all'Università di Padova sotto la guida di Giuseppe Fiocco, svolse un ruolo centrale nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio artistico veneziano. Fu direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia, segretario generale della Biennale di Venezia tra il 1948 e il 1954 e docente di Storia dell'arte medievale e moderna nelle università di Bologna e Padova. Fondò nel 1947 la rivista «Arte Veneta» e dedicò studi fondamentali a Giovanni Bellini, Tintoretto, Piazzetta e alla pittura veneziana dal Cinquecento al Settecento. In Treccani, “Pallucchini, Rodolfo”, <https://www.treccani.it/enciclopedia/rodolfo-pallucchini/> [ultimo accesso 08 maggio 2026]; G. Dal Canton, “Pallucchini e la collezione di arte contemporanea dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Padova”, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 141-156; G. M. Pilo (a cura di), *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999*, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001.

⁵³ C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, pp. 9-12.

come donne guerriere, donne capaci. Il papà ha sempre avuto tante allieve che chiaramente ha sempre molto stimato. Cosa ha permesso a mio padre di accettare questo lato del femminile che forse era lontano da lui? Una mamma, mia mamma faceva la scrittrice ed era studiosa d'arte. Il rapporto fra loro era molto forte, e probabilmente è proprio tramite questa affettività che lui è riuscito a capire, chiaramente, di che cosa potesse una donna, di quale carica vitale derivasse dal loro impegno, poiché a volte gli studiosi uomini faticano ad uscire dal loro terreno di studio, costruito in prevalenza da altri uomini⁵⁴.

All'interno dell'Archivio dell'Università di Udine è possibile rintracciare una preziosa corrispondenza tra queste pioniere della disciplina e Rodolfo Pallucchini, a supporto della racconto di Teresa Pallucchini, sul ruolo sempre più centrale delle figure femminili nell'ambito degli studi storico artistici. Conservate in maniera molto meno consistente, vi sono anche delle epistole tra Daria Guarnati e Anna Tositti Pallucchini a testimonianza di un legame che supera l'ambito professionale, per giungere ad un'amicizia caratterizzata da reciproca stima e alleanza (fig.5).



⁵⁴ Lorenzini, *Op. cit.*, p.15.

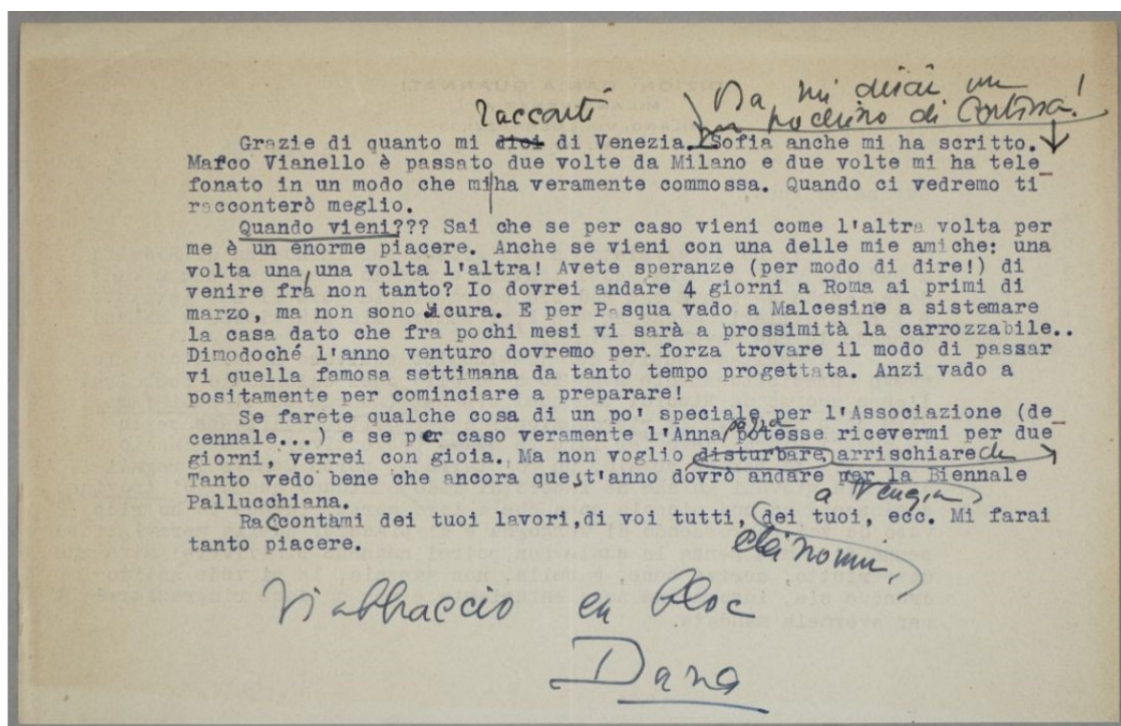


Fig. 5. Lettera di Daria Guarnati a Anna Tositti Pallucchini, Università degli studi di Udine Biblioteca umanistica e della formazione - Archivio Rodolfo Pallucchini, Busta 7, Fascicolo 1, 5 gennaio 1956.

La stessa Tositti, come Fiocco e Pallucchini, mostrò una particolare inclinazione all'insegnamento, anche se solo per un limitato periodo della sua vita. Ciò lo si deduce dal racconto scritto da Terisio Pignatti per la sezione «In Memoriam» di *Arte Veneta*, pubblicato in occasione della prematura scomparsa della studiosa, avvenuta il 12 maggio 1973. Ripercorrendone la vita, Pignatti – con il quale Anna Tositti collaborò nel medesimo anno alla pubblicazione dell'articolo “*per una lettura iconologica delle acquedotti di Giambattista Tiepolo e la loro cronologia*”⁵⁵ – racconta che la studiosa insegnò alle scuole medie dal 1934 al 1945, infondendo in questa attività doti eccezionali di umanità e simpatia⁵⁶.

Dal fascicolo di Anna Tositti, conservato presso l'Università di Padova emerge una lettera autografa, datata 24 gennaio 1934, nella quale richiede il rilascio di un

⁵⁵ A. Tositti Pallucchini, T. Pignatti, *Per una lettura iconologica delle acquedotti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronologia* (nota presentata dal prof. T. Pignatti, s.c.), «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali ecc.», XXXV, anno accademico 1972-73, pp.120-145.

⁵⁶ T. Pignatti, *Anna Pallucchini*, «Arte Veneta», XXVII, pp. 377-378 (sezione «In memoriam»), 1973.

certificato attestante il mancato conseguimento dell'abilitazione all'insegnamento delle materie letterarie nelle scuole medie⁵⁷ (fig.6).

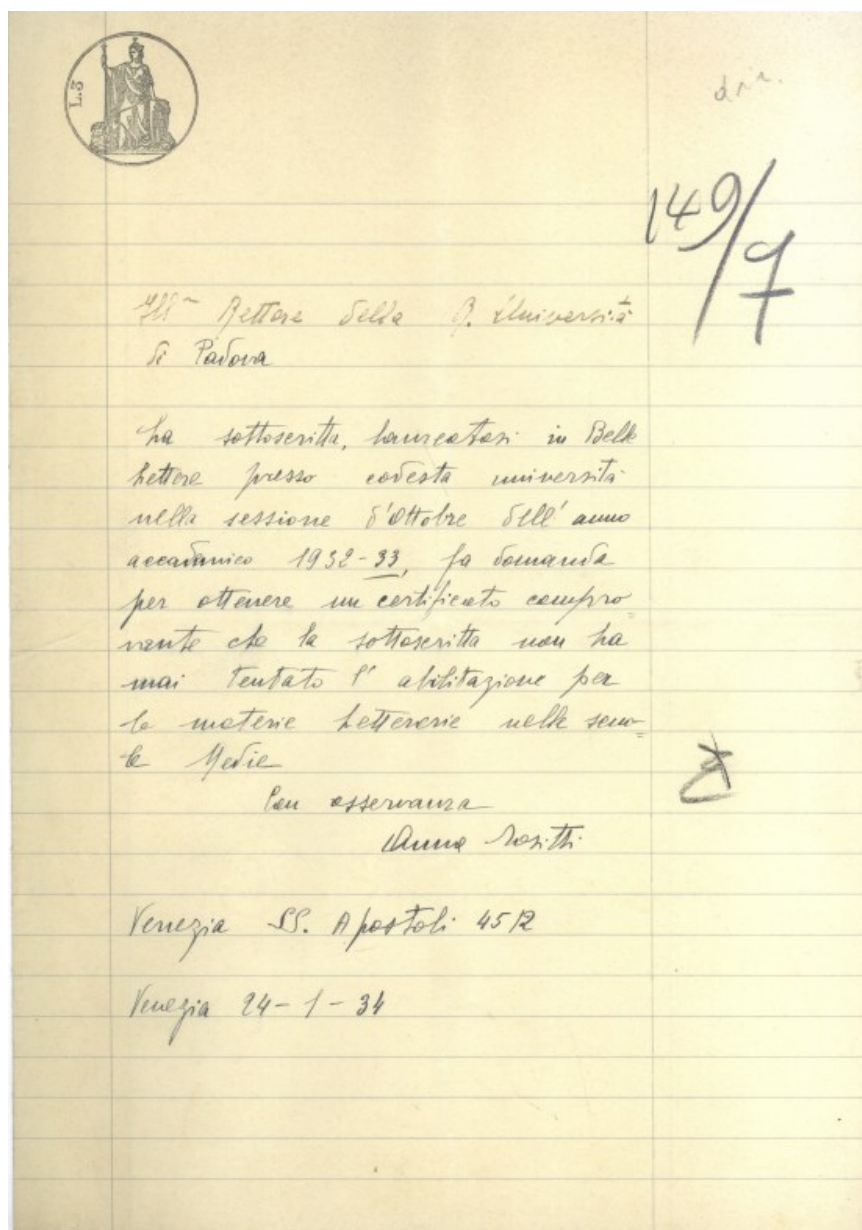


Fig. 6. Lettera di Anna Tositti al Rettore della R. Università di Padova (1934), Archivio Storico dell'Università di Padova, fascicolo 149/7.

Sempre all'interno del ricordo di Pignatti, si narra come, a partire dal 1971, la studiosa avesse ripreso interesse per quanto riguarda la didattica della storia dell'arte, dando vita al Centro Internazionale per l'Educazione Artistica in Venezia, promosso

⁵⁷ Università degli Studi di Padova, Archivio Storico (ASUPd), *Fascicoli Studenti*, f. 149/7, Libretto universitario di Anna Tositti.

dall'UNESCO. Il Centro nacque con il fine di approfondire lo studio dei problemi educativi in relazione alle arti della visione. Animata da una fervida volontà di operare, la studiosa realizzò in pochi mesi un'indagine accuratissima sui programmi di educazione artistica attivi in governi, scuole, musei, associazioni e fondazioni di tutto il mondo. L'anno successivo, continuando a lavorare dal suo piccolo ufficio nell'isola di San Giorgio, pubblicò una seconda indagine statistica, corredata dalla bibliografia di tutti i mezzi librari, periodici, film e diapositive inerenti alle finalità dell'educazione artistica⁵⁸. Anna Pallucchini concludeva la sua prefazione alla indagini del 1972 così:

Nei nostri limiti noi abbiamo cercato di considerare tutti i diversi studi e i mezzi operativi che possono contribuire alla comprensione dell'attività creativa, non solo nel campo delle arti, ma in tutti i campi, alla ricerca di quell'impulso estetico che è innato in ogni uomo e che va individuato e incoraggiato sin dall'infanzia. Vogliamo stimolare la politica culturale delle arti della visione come un fattore di educazione e di sviluppo dell'autentica personalità umana⁵⁹.

⁵⁸ T. Pignatti, *Anna Pallucchini*, «Arte Veneta», XXVII, pp. 377-378 (sezione «In memoriam»), 1973.

⁵⁹ A. Tositti Pallucchini, *Avant-propos*, in *Centre International pour l'Éducation artistique* (promosso dall'UNESCO), Venezia: Bibliographie sur l'Éducation artistique dans le monde, pp. 3-7, 1972.

CAPITOLO II

FORMAZIONE E MAESTRI DI ANNA TOSITTI ALL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

2.1 GLI ANNI ALL'UNIVERSITÀ DI PADOVA (1928-1932)

Il 29 ottobre 1928 fu tra le 260 giovani donne che si iscrissero presso l'Università di Padova su un totale di 2.138 studenti. In particolare, Anna Tositti fu una dei 168 iscritti alla Facoltà di Lettere e Filosofia. È significativo osservare come, nell'insieme delle facoltà dell'Ateneo, la presenza maschile fosse nettamente predominante, ad eccezione proprio del corso di Lettere e Filosofia. Dei 168 iscritti, infatti, 97 erano donne e 71 uomini; tra questi ultimi figurava, iscritto al secondo anno nel 1928, anche Rodolfo Pallucchini, futuro marito di Anna Tositti⁶⁰.

Nel 1928 la percentuale complessiva degli studenti maschi era pari all'87,84%, contro il 12,16% di studentesse. Nell'anno della laurea di Tositti, il 1932, il divario si era leggermente ridotto: su 2.492 iscritti si contavano 2.148 uomini (86,19%) e 344 donne (13,81%). Significativa restava tuttavia la differenza di genere, riscontrabile anche dal fatto che nessun docente all'interno della facoltà di Lettere e Filosofia fosse donna durante i quattro anni in cui Tositti frequentò l'università⁶¹.

Il corso di laurea al tempo era caratterizzato da un'offerta formativa che comprendeva esami di letteratura italiana, latina e greca, storia antica e moderna, filosofia, pedagogia, psicologia sperimentale, paleografia e diplomatica, archeologia, storia dell'arte, storia comparata di lingue e letterature neolatine e classiche, filologia

⁶⁰ Cfr. *Annuario Della R. Università Degli Studi Di Padova, Per l'anno Accademico 1928-29 (DCCVII Dalla Fondazione)*, Padova, Tipografia Editrice Antoniana, 1929, prospetti statistici pp.257-283 <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in <https://centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici> [ultimo accesso 13 marzo 2026].

⁶¹ Cfr. *Annuario Della R. Università Degli Studi Di Padova, Per l'anno Accademico 1931-32 (DCCX Dalla Fondazione)*, Padova, Tipografia del seminario, 1933, prospetti statistici pp.302-328 <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in <https://centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici> [ultimo accesso 13 marzo 2026].

slava e bizantina, letteratura tedesca, inglese e francese. Erano inoltre previsti corsi speciali semestrali, tra cui Storia dell'arte veneziana⁶².

Dall'analisi del libretto universitario di Anna Tositti (fig. 7) emerge che la studentessa frequentò gli insegnamenti di storia dell'arte tenuti da Giuseppe Fiocco (1884-1971) a partire dal 1929⁶³. Questo magistero fu determinante nell'orientamento del percorso di Tositti verso la disciplina storico-artistica: la studentessa chiese infatti la sostituzione di alcuni esami in ambito psico-pedagogico con due esami di storia dell'arte veneziana e un esame di storia dell'arte bizantina. Nel 1932 discusse la tesi, intitolata *Marco Boschini critico dell'arte veneta*, avendo come relatore lo stesso Fiocco. È significativo ricordare che nel 1931 Fiocco fu fondatore e direttore del Gabinetto di Storia dell'arte presso l'Università di Padova⁶⁴; nel 1932 suo assistente volontario⁶⁵ di tale iniziativa fu Rodolfo Pallucchini⁶⁶.

Sempre osservando il libretto della studentessa si può notare che quest'ultima sostenne l'esame di letteratura latina e di latino medievale col grande Concetto Marchesi⁶⁷ (1878-1957), figura di primo piano come latinista e uomo politico. Marchesi si distinse, infatti, per un'ammirevole capacità di interpretazione storico-contenutistica degli autori, dei quali non perse di vista le concrete individualità⁶⁸. Dal punto di vista politico aderì al partito comunista italiano, all'interno del quale fu però una figura atipica e culturalmente interessante⁶⁹. Presso l'università di Padova fu

⁶² Le informazioni relative al piano di studi e agli insegnamenti attivati sono tratte dagli *Annuari della R. Università degli Studi di Padova* per gli anni accademici compresi tra il 1928-29 e il 1932-33 (Padova, Tipografia Antoniana e Tipografia del Seminario, 1929-1934), consultabili online presso il portale del Centro per la storia dell'Università di Padova: <https://centrostoria.unipd.it/annuari-accademici> in centrostoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso: 13 aprile 2026]. I dati trovano puntuale riscontro nel Libretto universitario di Anna Tositti (matricola 149/7), che ne attesta l'effettiva frequenza e il superamento degli esami citati.

⁶³ Fino al 1928 il corso di storia dell'arte fu tenuto dal professor Andrea Moschetti (1865-1943).

⁶⁴ Ivi, p.97.

⁶⁵ Rodolfo Pallucchini ricoprì il ruolo di assistente volontario limitatamente all'anno accademico 1932-1933; nell'anno successivo gli subentrò il dott. Sergio Bettin, titolare di una borsa di internato.

⁶⁶ Cfr. *Annuario Della R. Università Degli Studi Di Padova, Per l'anno Accademico 1932-33* (DCCXI Dalla Fondazione), Padova, Tipografia del seminario, 1934, prospetti statistici p.73 <https://centrostoria.unipd.it/annuari-accademici> in centrostoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

⁶⁷ Cfr. L. Canfora, *MARCHESI, Concetto*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 69, 2007, Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/concetto-marchesi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/concetto-marchesi_(Dizionario-Biografico)/) [ultimo accesso 15 giugno 2026].

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

docente dal 1923 al 1948 e rettore a partire dal settembre del 1943⁷⁰. Anna Tositti sostenne poi l'esame di letteratura greca con Manara Valgimigli⁷¹ (1876-1965) insigne filologo classico e grecista che si formò sotto il magistero di Giosuè Carducci⁷² e quello di letteratura francese con Diego Valeri⁷³ (1887-1976), rinomato studioso e grande poeta⁷⁴.

È opportuno ricordare questi illustri maestri delle discipline umanistiche, che segnarono il percorso formativo padovano di Anna Tositti ed esercitarono un'influenza determinante sullo sviluppo dei suoi interessi di ricerca e sulla successiva elaborazione dei suoi contributi scientifici.

Tositti conseguì infine la laurea a voti assoluti, ottenendo la valutazione finale di 110/110.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cfr. R. Gregg, *VALGIMIGLI, Manara*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 98, 2020, Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/manara-valgimigli_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso 15 giugno 2026].

⁷² *Ibidem*.

⁷³ G.A. Camerino, *VALERI, Diego*, in "Enciclopedia Italiana", IV Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/diego-valeri_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 15 giugno 2026].

⁷⁴ Si veda §3.2 del presente lavoro.

Facoltà di Lettere e Filosofia

Anno scolastico 1929-30 Anno di corso 2°

INDICAZIONE DEI CORSI		Numero delle ore settimanali	NOME dei Professori	FIRMA dei Professori	ATTESTAZIONI di frequenza	PAGAMENTO DI TASSE
OBBLIGATORI	1° Letteratura latina		Marchesi	Marchesi		Immatricolazione L. /
	2° Filologia		Antoni	Carlo Antoni		
	3° Storia Antica		De Robertis	De Robertis		Iscrizione I. L. 100
	4° Storia dell'Arte		Piano	Piano		
	5° Letteratura francese		Valeri	Valeri		Iscrizione II. L. 100
	6° Latino Medievale		Marchesi	Marchesi		
	7° Letteratura Greca		Valeri	Valeri		Iscrizione III. L. 100
	8° Storia d'Arte Moderna		Barco	Barco		
	9°					Iscrizione IV. L. 100
IL SEGRETARIO DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA						
LIBERI	1° Letteratura latina		Marchesi	Marchesi		Soprat. esami I. L. 100
	2° Letteratura francese		Marchesi	Marchesi		
	3° Letteratura Greca		Marchesi	Marchesi		Soprat. esami II. L. 75
	4°					
	5°					
	6° Storia dell'Arte		Marchesi	Marchesi		Soprat. esami Lauree dipl. L.
	7°					

- 6 -

Fig. 7. Libretto degli insegnamenti di Anna Tositti, anno accademico 1929-1930, Archivio Storico dell'Università di Padova, fascicolo 149/7.

2.2 IL CURRICULUM STUDIORUM DI ANNA TOSITTI: L'ANALISI DEI "CINQUE SONETTI" ALFIERIANI

Un ulteriore documento significativo per comprendere il progressivo orientamento di Anna Tositti verso l'ambito storico-artistico è rappresentato dalla tesina redatta per l'esame di letteratura italiana nell'anno accademico 1931-1932. L'elaborato, intitolato *Cinque sonetti del Canzoniere di Vittorio Alfieri ispirati ad opere d'arte figurativa*⁷⁵, e svolto sotto la guida di Giovanni Bertacchi (1869-1942), rappresenta un punto di sintesi tra la formazione letteraria e la vocazione visiva della studiosa. Come emerge dall'analisi del libretto universitario (fig. 8), Tositti sostenne l'esame il 16 ottobre 1932, durante il quarto anno di corso, riportando la votazione di 30/30. Si tratta di una datazione significativa poiché l'allieva aveva già maturato una solida base interdisciplinare, avendo frequentato nel triennio precedente sia gli insegnamenti dell'area filologico-letteraria sia i corsi fondamentali di Storia dell'arte. Tale elaborato costituì uno degli ultimi atti della sua carriera accademica: poco più di un mese dopo, il 22 novembre 1932, Anna Tositti conseguiva infatti il diploma di laurea⁷⁶.

Risulta utile analizzare questo scritto poiché rivela come Tositti avesse già sviluppato in giovane età una spiccata sensibilità verso le arti figurative e il rapporto di queste ultime con la poesia. Inoltre, già da studentessa, riuscì a coniugare l'analisi storiografica con una lettura attenta al contesto culturale e sociale coevo alla produzione presa in esame. Questa sua peculiarità caratterizzerà la maggior parte dei suoi studi successivi e dei suoi contributi scientifici⁷⁷.

⁷⁵ A. Tositti, *Cinque sonetti dal canzoniere di Vittorio Alfieri ispirati ad opere d'arte figurativa*, Università degli studi di Padova, 1932, fascicolo 149/7.

⁷⁶ Università degli Studi di Padova, Archivio Storico (ASUPd), *Fascicoli Studenti*, f. 149/7, Libretto universitario di Anna Tositti.

⁷⁷ Cfr. M. Zorz, *Anna Tositti Pallucchini una studiosa da riscoprire*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 2022.

INDICAZIONE DEGLI ESAMI	DATA	ESITO DEGLI ESAMI		FIRMA DEL SEGRETARIO
		PROMOSSO con punti	RESO con punti	
<i>H. dell'arte veneziana 1930-31</i>	<i>12. X. 31</i>	<i>26/30</i>		<i>Quint</i>
<i>Latino medievale</i>	<i>29. X. 31</i>	<i>30/30</i>		<i>Thalheimer</i>
<i>Latino medievale</i>	<i>"</i>	<i>30/30</i>		<i>Thalheimer</i>
<i>Tesina Letteratura francese</i>	<i>24. XI. 31</i>	<i>29/30</i>		
<i>Tesina " Italiana</i>	<i>16. X. 32</i>	<i>30/30</i>		<i>Bravari</i>
<i>Letteratura inglese</i>	<i>18. XI. 32</i>	<i>28/30</i>		<i>Blum</i>

Fig. 8. Libretto degli insegnamenti di Anna Tositti, anno accademico 1931-1932, Archivio Storico dell'Università di Padova, fascicolo 149/7.

Nella tesina Tositti osserva che il Canzoniere non costituisce soltanto una fase preparatoria e complementare rispetto alla produzione drammatica dell'autore, ma rappresenta soprattutto «il vivo documento di un legame tra l'Alfieri e il tempo suo»⁷⁸ e che «le liriche ci danno alcuni aspetti della sua anima più vicini alla sensibilità e alla mentalità del tempo»⁷⁹ rispetto alle tragedie composte dallo scrittore. In questa interpretazione la raccolta lirica viene dunque considerata non solo dal punto di vista estetico-letterario, ma anche come testimonianza significativa del rapporto tra colui che la compose e il clima culturale della sua epoca.

Particolarmente indicativo, nell'analisi di Tositti, è il gruppo di sonetti ispirati ad opere d'arte figurativa, che la studentessa interpreta come un punto di convergenza tra poesia e arti visive. Tra questi vengono presi in esame nello specifico cinque componimenti dedicati rispettivamente al *Ratto di Ganimede*, alla scena mitologica di

⁷⁸ Ivi, p.1.

⁷⁹ Ivi, p.2.

Venere e Marte nella rete di Vulcano, alla lotta tra *Ercole e Anteo*, alla statua del *Mosè* di Michelangelo Buonarroti e alla cupola della Basilica di San Pietro.

Tositti osserva come nei primi tre sonetti, di argomento mitologico, Alfieri sembra voglia gareggiare con le arti figurative attraverso la parola, cercando di restituire con il linguaggio poetico l'immediatezza visiva di un gruppo scultoreo o di una composizione pittorica.

Nel sonetto dedicato al *Ratto di Ganimede* la scrittrice individua il tentativo di condensare l'azione in un'unica immagine sintetica, quasi plastica. L'autrice scrive infatti che «nell'Alfieri c'è il tentativo di assommare ogni motivo nell'espressione di una sola immagine (...). Anziché sviluppare in senso analitico, come avviene piuttosto con la parola, egli si sforza a gareggiare con l'immagine che è sintesi»⁸⁰. Dunque, per la studentessa, Alfieri era intenzionato a confrontarsi con le arti figurative attraverso la parola; in particolare, in questo primo componimento, lo scopo dell'Alfieri era quello di restituire con il linguaggio poetico l'immediatezza visiva di un gruppo scultoreo.

Diversamente nel componimento *Venere e Marte nella rete di Vulcano* la scena appare costruita secondo una logica propriamente pittorica, articolata in piani distinti: in primo piano il gruppo dei due amanti, colti nell'abbandono della passione, mentre sullo sfondo compaiono le divinità condotte da Vulcano, chiamate a testimoniare la scoperta dell'adulterio:

Avviticchiati, ignudi, e bocca a bocca
Soavemente inserta, in roseo letto
Giaccion Venere e Marte: oh qual diletto
Nel dar, nel render baci, a entrambi tocca!

Languida voluttà, dolcezza fiocca
Dal di lei ciglio tremulo umidetto;
Marte esala sospir dall'igneo petto;
Quand'ecco rete insidiosa scocca:

Ecco apparir gli Dei, cui trae lo scabro
Vulcan, che altero del felice evento,
Mostra di sue vergogne essere il fabro.

Ridon gli Dei; ride Vulcan, ma a stento:

⁸⁰ Ivi, p.6.

Stretti i duo amanti in un, non muovon labro:
D'esser Marte ogni Nume ha in se talento⁸¹.

Nella lettura proposta da Tositti la passionalità della situazione emerge sia grazie all'unica nota di colore, il «rosso letto», che assume un valore psicologico sia attraverso la potenza delle parole delle due prime terzine. In tal modo il poeta riesce a tradurre in forma verbale una visione che conserva la chiarezza e l'equilibrio di una composizione figurativa.

Ancora più evidente è, secondo Tositti, il carattere “scultoreo” nel sonetto dedicato alla lotta tra Ercole e Anteo, dove la tensione del combattimento viene resa attraverso un intreccio di membra e una scelta lessicale aspra e incisiva, capace di suggerire l'energia fisica del gruppo statuario⁸²:

Braccia con braccia in feri nodi attorte,
Dansi co' larghi petti orribil urto;
E dagli occhi spirando entrambi morte,
Vuol darla Alcide a forza, Antéo di furto.

Usa ogni arte, ogni schermo, Antéo men forte;
Spinto è tre volte a terra, e tre n'è surto;
Ch'egli appena l'ha tocca, ella gli ha porte
Forze novelle ond'è il valor risurto.

Ma chi contr'Ercol basta? Ecco egli afferra
Lo astuto schermidor con man tenace,
E dalla terra madre alto lo spicca:

Quanto ei si sbatte più, vieppiù lo serra;
Quindi al suol lo stramazza, e vel conficca:
Per non risorger mai prosteso ei giace⁸³.

L'efficacia della rappresentazione alfieriana risiede, per la studiosa, in una sapiente «limitazione al puro elemento visivo» che evita la dispersione sensoriale per concentrarsi esclusivamente sul dinamismo dei corpi. Tositti osserva infatti come la struttura del componimento, attraverso la ripetizione delle rime che «legano strofa e strofa indissolubilmente», concorra a creare un'«aspra ben appropriata armonia». È proprio questa coerenza formale a permettere al poeta di fermarsi all'essenziale —

⁸¹ V. Alfieri, *Rime varie*, in *Le rime varie e il poema L'Etruria vendicata*, Torino, Paravia, 1903, p.4, sonetto “Venere e Marte nella rete di Vulcano”.

⁸² A. Tositti, *Cinque sonetti dal canzoniere di Vittorio Alfieri ispirati ad opere d'arte figurativa*, Università degli studi di Padova, 1932, fascicolo 149/7, p.7.

⁸³ V. Alfieri, *Rime varie*, in *Le rime varie e il poema L'Etruria vendicata*, Torino, Paravia, 1903, p. 3, sonetto “Braccia con braccia in feri nodi attorte”.

l'urlo dei petti, lo sguardo carico d'odio e l'intreccio delle braccia — trasmettendo al lettore un effetto di tensione equivalente a quello di un «gruppo statuario» in cui ogni vibrazione muscolare è scolpita dalla parola⁸⁴.

Diversa appare invece l'ispirazione dei sonetti dedicati al *Mosè* di Michelangelo e alla cupola di San Pietro, nei quali l'attenzione non è più rivolta alla resa visiva, ma all'interpretazione spirituale e simbolica dell'opera d'arte. Scrive infatti Tositti: «non è più il tentativo di ricreare con la parola ma di interpretare con l'anima»⁸⁵. Nel caso del *Mosè*, Tositti sottolinea come Alfieri trasformi la contemplazione della statua michelangiolesca in una riflessione sul genio creativo, paragonando l'atto divino con cui il profeta fa scaturire l'acqua dalla roccia alla capacità dell'artista di trarre dalla materia informe la forma perfetta della scultura. Analogamente, nel sonetto dedicato alla cupola vaticana, l'architettura diventa occasione per una meditazione sull'idea di perfezione e sulla dimensione quasi sovrumana dell'arte.

L'analisi si conclude con una riflessione di carattere più generale sullo stile alfieriano. Tositti osserva infatti come la predilezione dell'autore per soggetti scultorei o architettonici rifletta una concezione dell'arte fondata sulla forza sintetica della forma, paragonabile al lavoro dello scultore che libera la figura dalla materia grezza eliminando ogni elemento superfluo:

Come dalla pietra grezza, dall'informe matrice lo scultore trae, eliminando ogni superfluo, la sua bella statua che in potenza pare ivi rinchiusa ad attendere la liberazione, così l'Alfieri dalla storia e dalla leggenda, sfrontando ogni elemento non essenziale, sbozzava e traeva le sue figure e lo stile e la frase sua incisivi e forti mirabilmente lo servivano nell'aspra fatica⁸⁶.

Prendendo in considerazione l'argomento di questa relazione, la scelta di integrare il piano di studi con esami storico-artistici e la volontà di avere come relatore Giuseppe Fiocco, si può affermare che Tositti avesse già sviluppato nitidamente il suo orientamento metodologico. In particolare, il fatto che non si soffermi sulla semplice analisi letteraria dei sonetti, ma li interpreti alla luce delle arti figurative e del contesto storico in cui sono inseriti, lo si può leggere come anticipatore di quello che sarà il suo

⁸⁴ A. Tositti, *Op. cit.*, pp.7-8.

⁸⁵ Ivi, p.8.

⁸⁶ Ivi, p.13.

successivo indirizzo di ricerca, ovvero l'analisi della *Carta del Navegar Pitoresco* del Boschini⁸⁷.

Tale prospettiva, volta a superare i limiti della mera descrizione, si inserisce nella linea di studi promossa da Fiocco nell'ambiente padovano dei primi anni Trenta. Sotto la sua guida, l'analisi di Tositti tende infatti a interrogare il rapporto tra immagine poetica e tradizione figurativa, considerando l'opera non come un dato isolato, ma come un fenomeno radicato nel proprio tempo⁸⁸.

In questo quadro, sebbene non sia attestabile una conoscenza diretta dei testi di Erwin Panofsky⁸⁹, le categorie interpretative che emergono dalla tesina — in particolare l'attenzione alla traduzione tra linguaggio verbale e visivo e la lettura dell'opera come forma simbolicamente densa — risultano affini all'orientamento della storiografia centroeuropea coeva. Tale approccio, filtrato a Padova dalla mediazione didattica di Fiocco e dal suo costante aggiornamento sulla cultura tedesca, orientò una generazione di studenti verso la concezione dell'opera d'arte come struttura di significato e non come mero oggetto descrittivo⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. il capitolo III del presente elaborato.

⁸⁸ M. Zorz, *Anna Tositti Pallucchini una studiosa da riscoprire*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», p.448, 2022.

⁸⁹ Erwin Panofsky (Hannover, 1892 – Princeton, 1968) è stato uno dei più influenti storici dell'arte del Novecento e il principale teorico del metodo iconologico. Formatosi nelle università di Berlino e Friburgo, insegnò ad Amburgo, dove entrò in contatto con l'ambiente della Biblioteca Warburg. Con l'avvento del nazismo emigrò negli Stati Uniti, diventando docente all'Institute for Advanced Study di Princeton. I suoi studi unirono analisi formale, storia della cultura e interpretazione simbolica delle immagini, contribuendo in modo decisivo allo sviluppo dell'iconologia come metodo storico-artistico. Tra le sue opere più importanti si ricordano *Studies in Iconology* (1939), *Meaning in the Visual Arts* (1955) e *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960). In Treccani, "Erwin Panofsky", <https://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-panofsky/?search=Panofsky,%20Erwin> [ultimo accesso 08 maggio 2026]; M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1984; E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino: Einaudi, 1962.

⁹⁰ Per quanto riguarda la presenza di Erwin Panofsky nella didattica padovana dei primi anni Trenta, non si riscontrano attestazioni di una sua inclusione nei programmi ufficiali dei corsi di Giuseppe Fiocco, né evidenze di una traduzione italiana del saggio *Die Perspektive als symbolische Form* (1927) risalente a quel periodo. È tuttavia verosimile che i testi panofskiani circolassero in lingua originale nell'ambiente accademico, nel quadro di un più ampio aggiornamento verso la storiografia di area tedesca e centroeuropea; rimane, nondimeno, difficoltoso precisare quali fossero le edizioni effettivamente consultate o integrate nella pratica didattica.

2.3 L'INSEGNAMENTO UNIVERSITARIO DI GIUSEPPE FIOCCO

Per comprendere più a fondo gli studi, le ricerche e le pubblicazioni di Anna Tositti risulta fondamentale soffermarsi sull'insegnamento e sulla figura di Giuseppe Fiocco (1884-1971), che ebbe un ruolo determinante nella sua formazione. Tositti seguì infatti i corsi dello storico dell'arte per tutti e tre gli anni conclusivi del proprio percorso universitario presso l'Università di Padova e svolse sotto la sua guida la tesi di laurea. L'influenza esercitata dal maestro emerge anche dagli orientamenti successivi della sua attività scientifica, che mostrano una particolare attenzione per la tradizione artistica veneta, tema centrale nell'insegnamento e nella ricerca di Fiocco.

Fiocco, dopo essersi laureato in lettere all'Università di Bologna, nel 1918 conseguì la libera docenza in storia dell'arte nella stessa università. Nell'anno accademico 1922-1923 iniziò la sua attività di insegnamento all'Università di Padova, dove per tutto il decennio successivo tenne regolarmente corsi liberi rivolti agli studenti della Facoltà di Lettere.

Questi insegnamenti erano frequentati anche dagli studenti della Scuola storico-filologica delle Venezie, la quale era stata fondata con lo scopo di formare il personale destinato a operare negli archivi, nelle biblioteche e nei musei della regione. All'interno di tale istituzione venne presto introdotto anche l'insegnamento della storia dell'arte veneziana, affidato proprio a Fiocco. I suoi corsi vennero affiancati a quelli di Andrea Moschetti⁹¹, direttore del Museo Civico di Padova, che fino a quel momento era stato l'unico docente a impartire insegnamenti di storia dell'arte nell'ateneo patavino⁹².

Fin dagli inizi della sua attività didattica Fiocco scelse di orientare i propri corsi verso argomenti più specificamente legati alla tradizione artistica locale. Mentre Moschetti prediligeva grandi temi di carattere generale – dedicando le proprie lezioni a figure centrali della storia dell'arte italiana come Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci e Raffaello Sanzio, o a questioni più ampie come la scultura del Quattrocento e l'evoluzione dello spirito italiano nella seconda metà del XV secolo. Fin dall'esordio

⁹¹ Andrea Moschetti (Venezia, 1865 – Padova, 1943) fu storico dell'arte e protagonista della vita culturale padovana tra Otto e Novecento. Direttore del Museo Civico di Padova dal 1895, ne curò il riordino e lo sviluppo scientifico. Presso l'Università degli Studi di Padova fu tra i primi a introdurre l'insegnamento della storia dell'arte, contribuendo alla sua istituzionalizzazione accademica.

⁹² G. Tomasella, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», Vol. 29, pp.217-218.

egli scelse infatti di confrontarsi con argomenti legati allo sviluppo degli studi sull'arte veneta, spesso esplorando territori ancora poco frequentati dalla storiografia artistica.

Questa impostazione rifletteva un più ampio progetto culturale che caratterizzò l'intera attività scientifica dello studioso. Ricerca e insegnamento universitario procedevano infatti parallelamente, entrambe orientate verso il recupero e la valorizzazione dell'arte veneta. Non a caso, nel corso della sua carriera Fiocco contribuì in modo decisivo alla riscoperta di questa tradizione artistica, sottolineandone il ruolo fondamentale nello sviluppo della civiltà figurativa moderna⁹³. Nella prolusione, intitolata *Firenze e Venezia*, Fiocco disse infatti:

Senza Venezia la rinascenza sarebbe riuscita mutilata, perché non condotta a quelle conseguenze geniali e necessarie, che rappresentano la visione vera, la visione piena e la visione più nostra; quella che abbiamo detto di ieri e di oggi⁹⁴.

Nel 1929 si verificò una svolta importante nella storia degli studi artistici all'Università di Padova con l'istituzione della prima cattedra ufficiale di storia dell'arte medievale e moderna, resa possibile grazie all'intervento di Carlo Anti⁹⁵, allora preside della Facoltà di Lettere e Filosofia. Fiocco fu chiamato a ricoprire questo insegnamento e lo mantenne ininterrottamente fino all'anno accademico 1954-1955⁹⁶. Fin dal primo corso ufficiale all'interno dell'Ateneo padovano fu evidente il suo interesse per le origini dei fenomeni artistici: dedicò, infatti, la prolusione al rapporto tra Bisanzio, Ravenna e Venezia, affrontando il complesso problema delle origini dell'arte veneziana.

Queste lezioni vennero frequentate anche da Anna Tositti, allora iscritta al secondo anno di università, come si può ricavare dal suo libretto (fig.7; fig.8).

Dalla documentazione universitaria emerge inoltre che Tositti partecipò ai corsi di Fiocco anche negli anni successivi. Durante l'anno accademico 1930-1931 seguì infatti le lezioni dedicate a Francesco Guardi, presentato come iniziatore della pittura moderna; negli anni 1931 e 1932 i corsi furono dedicati rispettivamente a Piazzetta e a Tiepolo.

⁹³ Ivi, pp.218-219.

⁹⁴ G. Fiocco, "Firenze e Venezia", 24 fogli manoscritti numerati, Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica; la citazione è tratta dal f.1.

⁹⁵ Carlo Anti (Verona, 1889 – Padova, 1961), archeologo e storico dell'arte, fu professore e poi rettore dell'Università di Padova tra il 1932 e il 1943; per i suoi rapporti con la studiosa si veda pp.31-32 del presente lavoro (§2.3).

⁹⁶ Ivi, p.217.

In questo contesto si inserisce anche la pubblicazione del volume *Pittura veneziana del Seicento e Settecento*, nel 1929, che rappresentò un contributo fondamentale alla riscoperta di questa stagione artistica⁹⁷. Secondo il ricordo di Rodolfo Pallucchini, Fiocco riuscì in quest'opera a stabilire con notevole sicurezza una gerarchia di valori all'interno della pittura veneziana di quei secoli, caratterizzando con grande vivacità i protagonisti di quella cultura figurativa.

Proprio Pallucchini ricordò nel 1972 come Fiocco fosse stato definito «avvocato dell'arte veneta»⁹⁸, espressione che sintetizza efficacemente la sua costante attenzione nel mettere in luce l'originalità di questa tradizione artistica, rivendicandone la dignità e l'importanza accanto a quella toscana. In particolare, lo studioso riconobbe nella pittura barocca veneziana un campo di indagine fino ad allora quasi inesplorato, al quale dedicò grande attenzione anche nell'insegnamento universitario, incoraggiando gli studenti a comprendere la poetica barocca nella sua specifica declinazione veneta.

Un ruolo importante nella formazione del gusto di Fiocco fu inoltre svolto dall'incontro con la pittura impressionista francese. Lo studioso, secondo la testimonianza di Pallucchini, raccontava spesso agli studenti di essere rimasto profondamente colpito, nel 1909, dalla visione delle opere impressioniste esposte a Monaco nella collezione von Nemes. In un momento in cui in Italia pochi avevano ancora riconosciuto il valore di quella nuova sensibilità pittorica, Fiocco colse nella pittura impressionista una lezione fondamentale legata alla centralità della luce e del colore. Questa esperienza contribuì a orientare il suo sguardo verso artisti della tradizione veneziana come Vittore Carpaccio e Francesco Guardi, i quali, secondo Pallucchini, furono per Fiocco ciò che Piero della Francesca e Caravaggio rappresentarono per la personalità critica di Roberto Longhi⁹⁹.

Le lezioni universitarie di Fiocco, come testimoniano i registri conservati, erano caratterizzate da grande vivacità e varietà. Un ruolo attivo veniva affidato agli studenti più avanzati – giovani laureati, specializzandi e laureandi – ai quali veniva richiesto di

⁹⁷ R. Pallucchini, *Giuseppe Fiocco e la pittura veneziana del Sei e del Settecento*. Saggi e Memorie di Storia dell'arte 8 (1972): 17–20. <http://www.jstor.org/stable/43140041> (ultimo accesso 13 aprile 2026).

⁹⁸ Ivi, p.17.

⁹⁹ *Ibidem*.

tenere esercitazioni su argomenti molto diversi tra loro: dalle ricerche specialistiche fino a temi inattesi che spaziavano dal cinema alla musica, dall'arte contemporanea all'estetica. Questa apertura interdisciplinare testimonia la curiosità intellettuale dello studioso e la sua volontà di inserire la storia dell'arte all'interno di un più ampio orizzonte culturale¹⁰⁰.

Il suo insegnamento era costituito anche da visite ai monumenti cittadini e da viaggi di studio organizzati con gli studenti. Tra questi si ricordano quelli a Mantova e Vicenza negli anni accademici 1931-1932¹⁰¹, il viaggio del 1935-1936 a Ravenna, Firenze, Perugia, Assisi e Rimini, e quelli successivi a Parma, Cremona, Pavia, Castel Seprio, in Liguria e Provenza. Fiocco accompagnò inoltre gli studenti alla mostra dei capolavori dei musei veneti organizzata da Pallucchini nel 1946¹⁰².

Tale mostra fu successiva a quella del 1945, denominata *Cinque secoli di pittura veneta* (1945)¹⁰³ e prese luogo a Venezia alle Procuratie Nuove, nei locali del Museo Correr, nel medesimo contesto fisico della precedente. L'esposizione pose al centro una problematica di rilievo: la chiusura di molteplici musei veneti per ragioni di restauro e riorganizzazione¹⁰⁴.

Gli annuari dell'Università di Padova testimoniano anche un'intensa attività editoriale da parte dello studioso negli anni in cui Anna Tositti frequentava l'ateneo. Tra le pubblicazioni più rilevanti si ricordano *Francesco Guardi* (seconda edizione, Firenze, 1923), *L'arte del Mantegna* (Bologna, 1927), Paolo Veronese (1928), *La pittura veneziana del Seicento e Settecento* (Firenze-Monaco, 1930), *Carpaccio* (Roma, 1931) e la successiva edizione francese di quest'ultimo volume pubblicata a

¹⁰⁰ Ivi, p.218.

¹⁰¹ I registri contenenti i nominativi degli studenti partecipanti ai viaggi di istruzione non risultano conservati né presso l'Università degli Studi di Padova, né all'interno del Fondo Fiocco presso la Fondazione Giorgio Cini (Venezia). La partecipazione di Anna Tositti e Rodolfo Pallucchini a tali attività rimane, pertanto, allo stato di ipotesi.

¹⁰² Tomasella, *Op. cit.* pp. 217-224.

¹⁰³ Cfr. infra, cap. IV.

¹⁰⁴ C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, pp.268-279.

Parigi¹⁰⁵. A queste si aggiungono numerosi articoli pubblicati tra il 1932 e il 1933 in diverse sedi scientifiche¹⁰⁶.

Nel percorso formativo di Anna Tositti fu di rilevante importanza anche Carlo Anti, con il quale la studentessa sostenne l'esame di archeologia nell'anno accademico 1928-1929.

Nato a Villafranca di Verona, Anti si formò all'Università di Bologna sotto la guida dell'archeologo Gherardo Gherardini, per poi frequentare la Scuola di Archeologia di Roma e quella di Atene, al tempo sotto la direzione di Emanuel Löwy. Dopo una serie di spedizioni in Licia e a Panfilia, nel 1922 ottenne la cattedra di Archeologia presso l'Università degli Studi di Padova, dando così avvio a un lungo rapporto con l'ateneo.

Parallelamente all'attività didattica universitaria Anti sviluppò un'intensa attività di ricerca sul campo in Libia e in Egitto. Durante i viaggi e le ricerche archeologiche raccolse un vasto patrimonio di documentazione fotografica, che utilizzava nelle lezioni universitarie come supporto visivo all'insegnamento. Questo materiale, oggi conservato presso il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova, testimonia l'importanza che egli attribuiva alla trasmissione diretta delle immagini e dei monumenti nella formazione degli studenti¹⁰⁷.

La figura di Anti assume un particolare rilievo nell'insegnamento della storia dell'arte all'interno dell'Università di Padova¹⁰⁸: negli anni Venti intervenne con decisione nel dibattito relativo al riconoscimento della disciplina all'interno dell'ateneo, sostenendo con forza la necessità di attribuirle un ruolo centrale nella formazione degli studenti.

In un intervento al Consiglio di Facoltà del 23 febbraio 1926 Anti sottolineò come il Veneto, insieme alla Toscana, rappresentasse uno dei principali centri della

¹⁰⁵ Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1929-30 (DCCVIII dalla fondazione), p.104 <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

¹⁰⁶ Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1932-33 (DCCXI dalla fondazione), p. 328 <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

¹⁰⁷ M. Milotti, *La fotografia per la didattica dell'archeologia: un caso di studio dagli archivi di Carlo Anti*, Università degli studi di Padova, 2014.

¹⁰⁸ M. Nezzo, *Carlo Anti Direttore generale delle Arti*, in *Anti Archeologia Archivi*, a c. di (I. Favaretto, F. Ghedini, P. Zanovello, EM Ciampini, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2019, pp. 395-414.

tradizione artistica italiana e rivendicò il diritto degli studenti veneti a ricevere un insegnamento di storia dell'arte impartito con la massima dignità nella loro università. Egli ricordava inoltre come la crescente diffusione della materia nelle scuole medie rendesse urgente la formazione di un adeguato numero di docenti specializzati, evidenziando quindi anche l'importanza professionale di tale insegnamento.

Accanto a queste motivazioni culturali e didattiche, Anti richiamava anche ragioni di politica universitaria: l'eventualità che a Venezia potesse sorgere un istituto di storia dell'arte analogo a quello già attivo a Firenze rischiava infatti di sottrarre all'Università di Padova il ruolo di centro di riferimento per gli studi sull'arte veneta¹⁰⁹. Nel suo intervento disse infatti:

Se vi è un insegnamento che gli studenti veneti hanno il diritto di trovare impartito con la massima dignità nella loro unica Università questo è proprio quello della Storia dell'Arte. Inoltre, la Storia dell'Arte rappresenta in questo momento una delle maggiori necessità professionali, perché le scuole Medie dove ora è obbligato questo insegnamento, cercano invano i moltissimi insegnanti che sarebbero necessari. A queste si aggiungono ragioni che possiamo chiamare di politica universitaria. A Venezia si cerca da tempo di istituire un insegnamento di storia dell'arte, appunto approfittando del poco conto in cui questa materia sembra essere tenuta nell'Università di Padova. Nel 1914 poi era imminente la fondazione a Venezia di un istituto di Storia dell'Arte parallelo a quello di Firenze. Ora se ne riparla: l'Università di Padova ha il dovere di evitare lo scandalo che l'auspicato e necessario centro di storia per l'arte veneta sia prima straniero che italiano¹¹⁰.

La figura di Carlo Anti appare dunque significativa sia nella formazione di Anna Tositti che nel processo di consolidamento degli studi storico-artistici nell'ambito universitario. Il suo impegno per il riconoscimento accademico della disciplina, infatti, costituì un passaggio fondamentale sia per quanto riguarda l'insegnamento della storia dell'arte nel più ampio sistema scolastico e universitario italiano sia sulla modalità attraverso cui quest'ultimo è stato istituito all'interno dell'ateneo patavino.

¹⁰⁹ G. Tomasella, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», Vol. 29, pp.217-224, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2005.

¹¹⁰ Archivio storico dell'Università di Padova, *Registro dei processi verbali* 1922-1927, Verbale della seduta del Consiglio di Facoltà del 23 febbraio 1926, p.150.

CAPITOLO III

IL PERCORSO CRITICO DI ANNA TOSITTI INTORNO A MARCO BOSCHINI

3.1 LA TESI DI LAUREA: *MARCO BOSCHINI CRITICO D'ARTE VENETA* (1932)

Si rende ora necessario un approfondimento sistematico degli studi di Anna Tositti intorno alla figura di Marco Boschini¹¹¹.

¹¹¹ Marco Boschini (1602-1681) fu una delle figure più significative della Venezia barocca, a cui si attribuisce il merito di aver contribuito alla storia dell'arte regionale e all'elevazione del dialetto veneziano a lingua letteraria colta. Nonostante la scelta di scrivere in dialetto veneto - rappresentazione di una posizione politica e identitaria - Boschini ha interessato gli studiosi attraverso i secoli e anche a livello internazionale (Dal Pozzolo, 2014). La sua figura infatti è stata oggetto di attenzione critica fin dall'età barocca; in particolare, nel 1663 Giustiniano Martinioni inserì nella sua *Aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, e occorse dall'Anno 1580 fino al presente* – opera concepita per ampliare la celebre *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino (1581) – due specifici paragrafi dedicati a Boschini, distinguendone accuratamente i meriti letterari da quelli pittorici. Un'altra testimonianza degna di nota è il manoscritto di Nadal Melchiorri, *Notizie di pittori e altri scritti*, redatto nel 1728 ma rimasto a lungo inedito fino alla pubblicazione critica curata da Giampaolo Bordignon Favero (1968). Come ha evidenziato Giuliana Tomasella (Treviso, 2014) la riscoperta novecentesca dell'autore è stata segnata in maniera decisiva dall'apporto pionieristico di tre studiose: Mary Pittaluga, Lucia Lopresti (nota con lo pseudonimo di Anna Banti) e Anna Tositti, divenuta poi Pallucchini. I loro studi si collocarono spesso in stretta connessione con l'attività di alcuni tra i maggiori storici dell'arte del Novecento italiano, tra cui Lionello Venturi, Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco e Rodolfo Pallucchini, sullo sfondo teorico influenzato dall'estetica di Benedetto Croce (Bari, 1911). La rivalutazione di Boschini si configurò dunque come il risultato di un articolato dialogo a più voci, che coinvolse studiosi appartenenti a generazioni diverse e orientamenti metodologici differenti (Tomasella, 2014). Tra il 1917 e il 1918 Mary Pittaluga pubblicò sulla rivista «L'Arte» un estratto della propria tesi di laurea, intitolato *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*. Nel tentativo di individuare i personaggi di spicco nel dibattito storico-artistico che precedette Fromentin, la studiosa dedicò ampio spazio a Marco Boschini, collocandolo immediatamente dopo il teorico cinquecentesco Ludovico Dolce. A questa prima riscoperta seguì, nel 1919, lo studio monografico di Lucia Lopresti, *Marco Boschini scrittore dell'arte del secolo XVII*, apparso anch'esso sulle pagine de «L'Arte». All'interno di questo contributo, la Lopresti cercò di svincolare la *Carta* dal contesto storico-letterario del suo tempo, interpretandola piuttosto come l'espressione di una forma di poesia popolare e atemporale. Boschini veniva così considerato un autore estraneo agli sviluppi della letteratura secentesca, mentre il suo capolavoro era letto come un fenomeno di lirica popolare privo di una reale appartenenza a un tempo determinato (si veda § 3.2 del presente lavoro). Un decisivo mutamento di prospettiva si registrò nel 1934 con l'articolo *Marco Boschini critico dell'arte veneta* di Anna Tositti. Pubblicato sulla rivista «Convivium», il contributo inaugurò una nuova linea interpretativa, incentrata sul radicamento di Boschini nel contesto vivo e pulsante della Venezia secentesca. Nonostante la sua importanza, il contributo rimase di fatto a lungo misconosciuto alla critica, oscurato dalla successiva edizione della *Carta* curata dalla stessa autrice nel 1966. Forte della formazione maturata all'Università di Padova sotto la guida di Giuseppe Fiocco – figura centrale nella riscoperta della pittura veneta del Seicento tra gli anni Venti e Trenta del Novecento – Tositti operava in un panorama storiografico mutato rispetto a quello in cui avevano scritto Pittaluga e Lopresti circa quindici anni prima.

In quel periodo gli studi avevano infatti contribuito a superare la tradizionale immagine del Seicento veneziano come una sorta di nebulosa indistinta, consentendo alla studiosa di affrontare Boschini con maggiore consapevolezza storica. L'autore veniva così inserito all'interno di una fitta rete di relazioni artistiche, culturali e sociali, in costante dialogo con artisti, collezionisti e protagonisti della Venezia coeva (si vedano §3.2 e 3.4 del presente lavoro).

Per una piena riscoperta critica di Marco Boschini si dovette attendere la metà del Novecento, quando lo sviluppo degli studi sulla pittura veneta e lo spoglio sistematico delle fonti archivistiche misero a disposizione una serie di nuovi e fondamentali strumenti storiografici. Se nell'articolo del 1964 pubblicato su «Arte Veneta» Anna Pallucchini offrì un'accurata disamina della posizione critica dello scrittore veneziano (si veda §3.3 del presente lavoro), tali orientamenti confluirono successivamente nell'introduzione all'edizione della *Carta del navegar pitoresco*, da lei curata nel 1966 (si veda §3.4 del presente lavoro).

Parallelamente, nel 1965, Lucia e Ugo Procacci pubblicarono su «Saggi e memorie di storia dell'arte» il carteggio intercorso tra il Boschini e il cardinale Leopoldo de' Medici, fornendo una preziosa base documentaria per approfondirne l'attività di esperto e intermediario (L. Procacci, U. Procacci, 1965). Nello stesso anno e sulla medesima rivista, Michelangelo Muraro diede alle stampe il contributo *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' medici*, dedicato in ampia misura alle vicende boschiniane (Muraro, 1965). Proprio su questo nucleo di ricerche si fondò la voce biografica che lo stesso Muraro pubblicò nel 1971 per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (Muraro, voce “Boschini, Marco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma, 1971, pp.199-202).

A partire dagli anni Settanta gli studi su Marco Boschini conobbero un ulteriore sviluppo, orientandosi verso temi specifici quali il collezionismo e la ricerca documentaria (Bertelli, 2014). In questo contesto si inseriscono l'articolo di Ruggero Maschio, *La casa di Marco Boschini*, apparso negli «Atti dell'Istituto Veneto» nel 1976, e i *Contributi Boschiniani* di Roberto Grazia, editi in «Studi secenteschi» l'anno successivo. Una nuova fase della ricerca si aprì con la diffusione internazionale degli studi boschiniani, che trovò un importante punto di riferimento nella monografia di Philip Sohm *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth-and eighteenth-century Italy* (Cambridge, 1991), cui si affiancò la tesi di dottorato di Mitchell Frank Merling, *Marco Boschini's “la carta del navegar pitoresco”* (Brown University, 1992; Ann Arbor, 2004). Più recentemente, il quadro degli studi è stato ulteriormente arricchito dalle ricerche di Lino Moretti, autore del saggio *Marco Boschini: “compendiosa informazione”*, che ha apportato nuovi e significativi contributi sul piano documentario (Moretti, 2014).

La corretta ricostruzione dei dati biografici di Boschini ha costituito a lungo un terreno di serrato dibattito, risolto soltanto in tempi recenti grazie a precisi affioramenti d'archivio. Marco Bartolomeo Boschini nacque a Venezia nel 1602, figlio di Zuan Antonio e Leonora, e fu battezzato presso la chiesa di Sant'Aponal il 5 ottobre di quell'anno. L'individuazione di tale dato si deve al ritrovamento del relativo atto battesimale (Venezia, Archivio parrocchiale di San Silvestro, Archivio dell'ex parrocchia di Sant'Aponal, *Battesimi*, registro 2, c. 15) reso noto da Lino Moretti (2014) e, in via indipendente, già individuato dalle ricognizioni archivistiche di Maria Stella Alfonsi (si rimanda al contributo di Maria Stella Alfonsi, «*E mi sortì d'impegnarlo in servizio*»: *Marco Boschini e l'entourage mediceo*, in «Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca»).

Prima di questa scoperta, la letteratura scientifica presentava datazioni discordanti, condizionata dall'autorevolezza delle fonti antiche. Nadal Melchiorri, nelle sue *Notizie di pittori e altri scritti*, indicava il 1613 come anno di nascita, cronologia talvolta anticipata da altri studiosi al 1605 (Cecchini, 2007). Il 1613 è stato a lungo accolto nella storiografia moderna, comparso nei lavori di Anna Pallucchini (1966), di Michelangelo Muraro (1971), di Mitchell Frank Merling (2004) e nella scheda biografica stilata da Philip Sohm per *The Dictionary of Art* nel 1996.

Un'analoga incertezza ha a lungo riguardato la data della morte dell'autore; infatti, Boschini si spense il 1° gennaio del 1681 all'interno della sua abitazione veneziana (Alfonsi, 2014). Anche in questo caso, la storiografia precedente aveva elaborato cronologie discordanti: Melchiorri ne collocava la scomparsa al 1678, mentre nei contributi legati ad Anna Tositti Pallucchini si era lungamente sostenuta l'ipotesi che il letterato fosse ancora in vita fino al 1704.

Nel 1629 lo scrittore veneziano sottoscrisse un contratto di locazione per un immobile di proprietà della prestigiosa Scuola Grande di San Rocco. Lo stabile era situato a San Marcuola, in Calle del Figher (oggi Calle del Tabacco). In questa abitazione Boschini stabilì la propria residenza per il resto dei suoi giorni insieme alla famiglia, ricavandovi immediatamente anche un atelier per l'esercizio

della pittura; non a caso, nel testo del contratto d'affitto, egli viene esplicitamente qualificato con il titolo di "pittore". Da Venezia si allontanò raramente, intraprendendo unicamente brevi viaggi di studio o di affari nel Nord e Centro Italia, in città quali Trieste, Modena, Parma, Cremona e Bologna (Cecchini, 2007). La sua prima educazione si compì sotto l'influenza diretta di due delle personalità più eminenti del tempo: Jacopo Palma il Giovane, erede della grande tradizione coloristica cinquecentesca, e Odoardo Fialetti, maestro di origine bolognese, che si distingueva per una rara maestria nella tecnica dell'acquaforte.

La carriera di Boschini non si sviluppò secondo i canoni della pittura ufficiale, ma si articolò in percorsi professionali paralleli e poliedrici, talvolta percepiti come marginali dai contemporanei. Una testimonianza significativa di questa percezione è offerta da una missiva di Paolo del Sera – nobile e collezionista toscano stabilmente residente a Venezia, in rapporto di consuetudine con Boschini – indirizzata a Leopoldo de' Medici. Nella lettera, Del Sera offre un ritratto dell'amico: «Boschini non è un pittore di professione, ma un mercante di quelli che fanno fabbricare perle false, granate false e margherite et intaglia in rame, più per suo diletto che per altro» (Del Sera, 1666).

È significativo osservare come in questa descrizione coeva non compaia alcun riferimento alle sue doti di scrittore d'arte, conoscitore autorevole o teorico della pittura, ovvero a quegli aspetti per i quali Boschini è oggi principalmente valorizzato dalla critica. Tuttavia, l'attività incisoria ereditata da Fialetti doveva rappresentare qualcosa di ben più strutturato rispetto a un semplice passatempo. A riprova del valore anche economico delle sue stampe, si registra un episodio giudiziario risalente al 1635: a dieci anni esatti dalla sua prima pubblicazione ufficiale – una *Tariffa del cambio degli scudi forestieri* data alle stampe nel 1625 e corredata da due sue incisioni – Boschini si trovò a intentare una causa dinanzi alla magistratura dei Provveditori di Comun. L'azione legale era rivolta contro Giacomo Piccini, reo di aver stampato abusivamente e tratto indebito profitto economico dalla commercializzazione del *Regno di Candia*, un'opera cartografica e illustrativa che Boschini aveva pubblicato l'anno precedente, nel 1634 (Cecchini, 2007).

Parallelamente alle sue occupazioni commerciali, Boschini agì come un anello di congiunzione tra le diverse componenti del sistema dell'arte barocca, muovendosi tra botteghe, studi di letterati e palazzi patrizi. Intessé reti di amicizia con maestri più o meno celebrati, collezionisti, aristocratici mecenati, amatori e teorici. All'interno di questa fitta trama di relazioni, egli amava assumere la funzione di intermediario e *compare*, termine con cui si autodefinisce frequentemente nelle sue pagine della *Carta* (Dal Pozzolo, 2014).

Nel 1673 Boschini venne nominato agente artistico ufficiale a Venezia per conto del cardinale Leopoldo de' Medici, coronando in questo modo la sua passione (Cecchini, 2007). Grazie alle sue capacità da conoscitore, godeva ormai da tempo di un accesso incondizionato presso le dimore della nobiltà e dell'alta borghesia veneziana, potendone così visionare le raccolte private.

L'eredità teorica di questa complessa figura intellettuale si compendia in tre opere letterarie: *La Carta del navigar pitoresco* (1660), *Le Minere della pittura* (1664), licenziata dieci anni più tardi con il titolo definitivo de *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674). La prima opera si configura come un fittizio dialogo, in rima veneziana e suddiviso in otto capitoli che l'autore, denomina "Venti". La *Carta*, dedicata all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria (Fletcher, 1979), mette in scena il confronto tra un senatore veneziano, appassionato dilettante d'arte, e un esperto maestro. Di quest'opera stupiscono la densità delle informazioni storiche fornite e l'abilità di Boschini nel riflettere i colori nei ritmi poetici (Tositti Pallucchini, 1966).

Le Minere della pittura e *Le ricche minere della pittura veneziana* adottano un registro quasi opposto rispetto alla *Carta*. Le due guide, infatti, sono caratterizzate da una catalogazione neutra, capillare, sistematica e rigorosamente topografica. Si trattava infatti più che altro di un censimento monumentale che mirava a comprovare, attraverso l'evidenza del dato visivo e documentario, l'assoluta unicità del patrimonio artistico custodito all'interno dello Stato veneziano.

Questa scelta trova legittimazione nelle parole della stessa studiosa, la quale, nella *Premessa* del volume da lei curato de *La carta del navegar pitoresco* (1966), ammise una lunga e profonda consuetudine con l'opera boschiniana¹¹².

Il suo iniziale accostamento al critico veneziano risale alle sue ricerche per la tesi di laurea e il suo primo studio fu pubblicato su «Convivium» nel 1934. Inoltre, all'interno della rivista «Arte veneta» nel 1964 pubblicò, eccezionalmente nella sezione «Articoli», *La posizione critica di Marco Boschini*. Si trattava di una scelta inconsueta per la storica, abitualmente orientata verso la sezione «Letture»; tale deroga redazionale testimonia la peculiare importanza attribuita a questo specifico studio. Ad accrescere la rilevanza del contributo concorre il fatto che tale numero fosse dedicato alle celebrazioni per l'ottantesimo compleanno di Giuseppe Fiocco.

Risulta infine significativo osservare come l'interesse per la dottrina critica del Boschini precedesse cronologicamente il legame matrimoniale e intellettuale con Rodolfo Pallucchini.

3.1.1 Struttura ed impianto metodologico

All'interno del fascicolo universitario di Anna Tositti è conservata la domanda di laurea, datata 10 ottobre 1932, con la quale la studentessa richiedeva formalmente l'ammissione alla discussione del proprio elaborato intitolato *Marco Boschini critico dell'arte veneta* (fig.9).

¹¹² A. Tositti Pallucchini, a cura di (1966), *M. Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, Edizione critica con la «Breve Istruzione»* premessa alle ricche Minere della Pittura Veneziana, *Fonti e Documenti per la Storia dell'Arte Veneta*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, p. VIII.

 149/7

Magnifico Rettore
della P. Università di Padova

ho sottoscritto la domanda
di essere ammessa a sostenere
la ^{magistrale} tesi di laurea, in
Storia dell'Arte, da discutere
n'col. Ch. ~ Prof. ~ Giuseppe
Fiocco:

Marco Baschiari antico dell'ar-
to veneta.

Con osservanza
Anna Tositti

Venezia 10 - 10 - 32

Venezia SS. Apostoli 4512

Una copia della tesi consegnata
al Sig. Prof. Fiocco

Fig. 9. Domanda di laurea di Anna Tositti, 10/10/1932, Archivio Storico dell'Università di Padova, fascicolo 149/7.

La ricerca, condotta sotto la supervisione di Giuseppe Fiocco, è oggi custodita presso l'Archivio dell'Università di Padova e si articola in sei capitoli che delineano un percorso critico rigoroso:

- I. Notizie sulla vita e sulle opere di Marco Boschini;
- II. Cenni sulla storiografia artistica precedenti al Boschini;
- III. Gli scrittori d'arte veneti;
- IV. La posizione critica del Boschini;
- V. Il “*Navegar Pitoresco*” del Boschini attraverso il '500 veneto e attraverso il '600;
- VI. Il Boschini letterato.

Prima di approfondire il contenuto della tesi, risulta utile analizzare la bibliografia stilata da Anna Tositti (fig.10), tramite la quale la storica dell'arte rivela fin dalla giovane età una maturità scientifica e un rigore metodologico d'eccellenza, specchio del fervido clima accademico padovano sotto la direzione di Giuseppe Fiocco.

Un elemento di sorprendente rilievo è il ricorso diretto a fonti primarie manoscritte — come i testi di Giulio Mancini e Nadal Melchiorri conservati alla Marciana — che testimoniano una solida pratica di ricerca d'archivio.

L'impianto critico poggia su dei veri e propri pilastri della cultura europea contemporanea alla studiosa: la storiografia della letteratura artistica di Julius von Schlosser (Vienna, 1924; Palermo, 1932) si intreccia con gli scritti di Benedetto Croce (Bari, 1929; Bari, 1911; Bari, 1931) e con quelli di Mary Pittaluga (Bologna, 1925), permettendo alla Tositti di superare i pregiudizi tardo-ottocenteschi sul Seicento. Oltre all'evidente debito intellettuale verso le opere del relatore Fiocco (Bologna, 1928; 1929), la bibliografia mostra un aggiornamento costante e un'apertura internazionale, includendo figure come Wölfflin e Berenson, integrando — con note aggiuntive scritte a mano — le riflessioni metodologiche di Lionello Venturi.

Questa selezione di testi, dunque, ci orienta a comprendere l'approccio alla ricerca della Tositti, caratterizzato dalla verifica delle fonti in archivio, dalla personale sensibilità nei confronti della storia dell'arte veneta e dal desiderio di scardinare il monopolio storiografico toscano-centrico, a favore di una letteratura più globale.

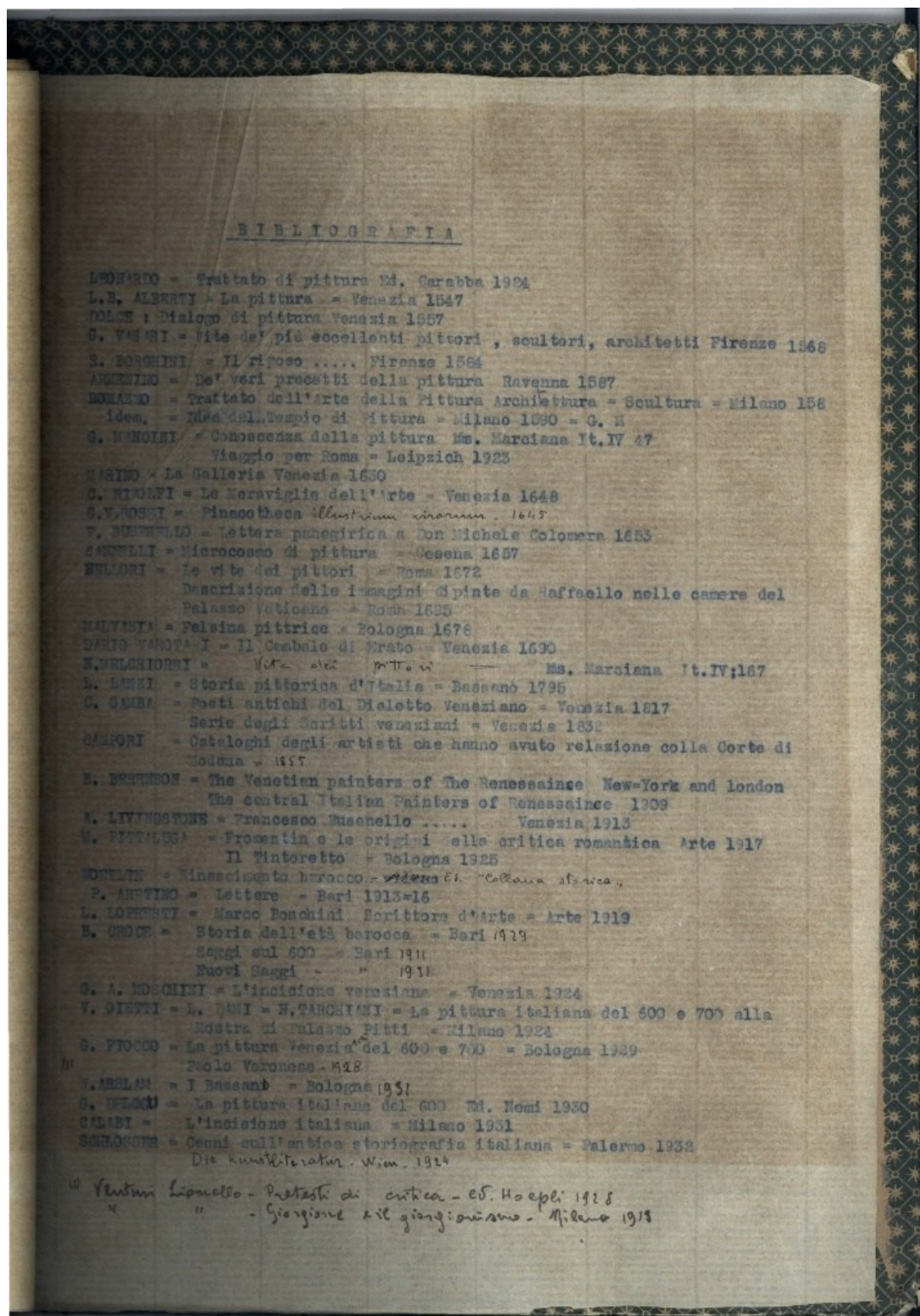


Fig. 10. Bibliografia della tesi di Anna Tositti, anno scolastico 1931-1932, Archivio Storico dell'Università di Padova, fascicolo 149/7.

La tesi si apre con una *Premessa*, nella quale, Tositti delinea con efficacia le coordinate storico-artistiche entro cui si colloca la sua ricerca, riflettendo pienamente le istanze metodologiche del suo relatore, Giuseppe Fiocco. L'autrice individua nel Cinquecento romano il baricentro della cultura figurativa italiana, descrivendo l'Urbe come «simbolo vivo della classicità che abbagliava gli spiriti degli italiani e dove naturalmente avevano confluato le forze nuove e ricche del rinascimento toscano»¹¹³. La studiosa coglie poi, nel passaggio al secolo successivo, una frattura fondamentale operata da Caravaggio, il quale tramite le sue opere reagisce nei confronti del classicismo¹¹⁴. Secondo l'analisi della Tositti, tale spinta innovativa contribuì ad alimentare un regionalismo italiano definito come un fatto «innegabile e indistruttibile»¹¹⁵. Questa affermazione non è solo una constatazione storica, ma sembra risuonare come una vera e propria dichiarazione d'intenti. Venezia assume un ruolo di assoluto primato grazie ad una tradizione pittorica cinquecentesca di eccezionale prestigio; viene descritta come una «civiltà diversa, se non sempre indipendente da quella di impronta toscano-romana»¹¹⁶.

Sebbene la città lagunare avesse talvolta accolto apporti formali esterni, che la rafforzarono, senza trasformarla, mantenne una fisionomia autonoma, divenendo l'«esponente maggiore della reazione»¹¹⁷.

Secondo l'autrice, la validità di questo primato veneziano e la sua influenza sullo sviluppo della pittura moderna trovano una legittimazione decisiva nella «preferenza e l'ammirazione di grandi artisti stranieri, quali Velázquez e Rubens»¹¹⁸.

Tositti individua come interprete di questo processo evolutivo il pittore e scrittore secentesco, Marco Boschini, il quale intuì le premesse del nuovo fenomeno storico, e ne fece un'«ingenua epopea», capace di celebrare l'identità artistica veneziana come valore universale¹¹⁹.

¹¹³ A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'arte veneta*, Università degli studi di Padova, 1932, p.1.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

3.1.2 Notizie sulla vita e sulle opere di Marco Boschini

La trattazione di Anna Tositti si apre con una ricostruzione biografica di Marco Boschini (1613¹²⁰-1704^{121?})¹²², figura complessa del Seicento veneziano, la cui importanza non risiede tanto nella produzione artistica quanto nell'elaborazione teorica e critica.

Come dimostrato in precedenza, Tositti rivela un'originale capacità di indagine archivistica e maturità filologica, incrociando fonti manoscritte, come il Melchiorri¹²³, con documenti rintracciati personalmente presso l'Archivio di Stato di Venezia e il Museo Correr¹²⁴.

Nato a Venezia nel 1613, secondo quanto riportato dal manoscritto Melchiorri, Boschini si formò precocemente nell'ambiente artistico lagunare: egli stesso si dichiarò discepolo di Palma il Giovane¹²⁵, circostanza che consente di collocare la sua prima educazione nel solco della tradizione tizianesca mediata dalla cultura tardo-manierista veneziana. Le prime attestazioni documentarie che ci testimoniano la sua attività di incisore risalgono al 1635, un esempio è la "Tariffa del Cambio degli scudi forestieri"¹²⁶, con l'intaglio delle varie monete¹²⁷.

¹²⁰ L'anno di nascita di Marco Boschini non è attestato con certezza. Le fonti indicano due possibili date, il 1605 e il 1613: la prima deriva dai registri parrocchiali e trova riscontro nel necrologio dell'artista, mentre la seconda è riportata dal pittore e biografo Nadal Melchiorri. L'ipotesi del 1605 appare particolarmente plausibile poiché renderebbe compatibile il periodo di formazione di Boschini presso Palma il Giovane, ricordato dalle fonti biografiche seicentesche e settecentesche. Cfr. L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, Fondazione di Venezia-Marsilio, 2009, p. 245.

¹²¹ Anche la data di morte di Marco Boschini è stata oggetto di incertezze nella storiografia. Se Anna Tositti, dal 1932 fino all'edizione del 1966, riteneva che l'artista fosse ancora in vita nel 1704, studi più recenti hanno consentito di precisarne la scomparsa. In particolare, Paolo Bertelli ha pubblicato il registro necrologico che attesta la morte di Boschini il 1° gennaio 1681 nella sua abitazione in Calle del Figher, fornendo così un dato documentario che corregge le precedenti ipotesi cronologiche. Cfr. P. Bertelli, "Regesto cronologico", in E. M. Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca. Atti del convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014)*, Treviso, Zel Edizioni, 2014, p. 349.

¹²² A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'arte veneta*, Università degli studi di Padova, 1932, pp.2-9.

¹²³ Manoscritto Marciano II. It IV 167 (5110).

¹²⁴ Tositti, *Op. cit.* pp. 2-9.

¹²⁵ Essendo morto il Palma nel 1628 doveva avere almeno 15 anni per essere ammesso alla scuola del disegno.

¹²⁶ Tositti la trovò ricordata dal Cicogna; Vol. IV, *Iscrizioni veneziane*, p. 695.

¹²⁷ Ivi, p.2.

Tositti sottolinea come, accanto a una produzione grafica e pittorica oggi in gran parte perduta¹²⁸, Boschini sviluppi una competenza articolata nel campo dell'incisione, prediligendo la tecnica dell'acquaforte. Tuttavia, il suo stile appare generalmente modesto, caratterizzato da un segno piuttosto rigido e da soluzioni tecniche non particolarmente innovative, sebbene in alcune opere emergano tentativi di maggiore complessità, come nell'incisione della *Salute* nell'uso dell'incrocio o di effetti puntinistici. La studiosa scrisse infatti:

È relativamente interessante, in fondo, studiare la formazione di questo mediocre incisore che fu il Boschini. Basterà notare che gli usa l'incisione soltanto all'acquaforte, con metodo xilografico di grosse linee parallele¹²⁹.

Il confronto con incisori contemporanei, quali Dario Varotari, evidenzia affinità stilistiche, mentre nelle vedute di paesaggio si colgono echi della cultura scenografica emiliana dei Carracci. In un contesto, quale quello veneziano, in cui l'incisione era poco sviluppata e spesso affidata a maestri stranieri, Boschini riuscì comunque a ottenere una certa notorietà, come testimoniano le fonti coeve.

Nonostante l'impegno nelle arti figurative, tuttavia, la studiosa evidenzia con chiarezza come la vera statura di Boschini emerga nella sua attività di scrittore e teorico: la sua vera grandezza risiede infatti nell'attività critica e letteraria¹³⁰. Le sue opere principali – dalla *Carta del navigar pittoresco* (1660) alle *Ricche minere della pittura veneziana* (1664, poi ristampate con notevoli aggiunte nel 1674), fino ai *Gioielli pittoreschi della virtuosa città di Vicenza* (1676) – rappresentano un contributo fondamentale alla costruzione di una coscienza critica della pittura veneziana. Parallelamente alla produzione artistica, Boschini si dedica infatti a un'intensa attività di raccolta di notizie, osservazione diretta delle opere e confronto con artisti e intenditori, costruendo progressivamente un sistema interpretativo fondato sull'esaltazione della scuola veneta¹³¹.

¹²⁸ Tositti racconta che *La cena di S. Girolamo*, è ricordata con lode dal pittore P.A. Novelli, che la definisce tintorettesca, mentre il Cicogna invano la ricercò. Anche i dipinti per privati e per le chiese del territorio padovano sono perduti (cfr. Martinioni, Sansovino, *Venezia città nobilissima*, Venezia, 1663).

¹²⁹ Ivi, p.3.

¹³⁰ A. Tositti, *Op. cit.*, p.4.

¹³¹ A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'Arte Veneta*, in «Convivium», 5, 1934, p.710.

Il Martinioni, nelle sue aggiunte al Sansovino¹³², racconta che il Boschini stava preparando una continuazione alla “Carta” intitolata “Tartana”¹³³, definita come «una Descrizione particolareggiata delle Collezioni private veneziane e una Raccolta delle pubbliche pitture della città di Terraferma dello Stato veneto»¹³⁴; purtroppo tale lavoro andò perduto. Nadal Melchiorri, in *Vite di pittori veneti e dello Stato*, sostenne che quest’opera non fu compiuta a causa della morte del Boschini, avvenuta nel 1678, due anni dopo i “Gioielli Pittoreschi”¹³⁵.

Attraverso un rigoroso approccio metodologico e l’analisi inedita di fonti documentarie presso la Biblioteca Marciana e l’Archivio di Stato, Anna Tositti, però, confuta la cronologia tradizionale proposta dal Melchiorri, posticipando la data di morte del Boschini al 1704¹³⁶, sulla base delle evidenze legali relative alla successione ereditaria¹³⁷. Ipotizza per il critico d’arte una sopraggiunta infermità che lo avrebbe reso testimone silenzioso e “incosciente” delle soglie del Settecento veneziano¹³⁸.

Tale evidenza documentale attesta il rigore metodologico e l’accuratezza analitica della Tositti.

Un elemento centrale messo in evidenza dalla storica dell’arte all’interno della sua tesi è proprio il carattere “veneziano” della formazione di Boschini, infatti, la sua esperienza si svolge quasi esclusivamente entro i confini della Serenissima e dei suoi territori, con rare eccezioni come il viaggio a Bologna - dove vide, insieme a Malvasia, le opere di pittura di Lodovico e Annibale Carracci - e a Cremona, dove ammirò il Pordenone¹³⁹. Questa mancata visione delle opere degli altri paesi potrebbe sembrare a molti un danno che lo limitò alla comprensione dell’arte che

¹³² In *Venetia, città nobilissima, et singolare*, celebre opera storica e artistica su Venezia, originariamente scritta da Francesco Sansovino nel 1581 e successivamente ampliata e aggiornata da Giustiniano Martinioni nel 1663.

¹³³ Tositti racconta che invano ha ricercato nelle biblioteche venete questi manoscritti e si augura che il caso potrà farli capitare nelle mani di persona più fortunata.

¹³⁴ Tositti, *Op. cit.*, p.4.

¹³⁵ Ivi, p.5.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Archivio di Stato di Venezia: X. Savi sopra le decime di Rialto: Traslato N.1296 e 170. 1704-26 Agosto. Passaggio dei beni del qu. Marco Boschini a G. Antonio e G. Battista figli. La traslazione avveniva entro l’anno della morte.

¹³⁸ Tositti, *Op. cit.*, p.5.

¹³⁹ A. Tositti, *Marco Boschini critico dell’Arte Veneta*, in «Convivium», 5, 1934, p.711.

non fosse quella veneta, ma secondo l'autrice, questo fu un fattore determinante per la coerenza del suo pensiero critico¹⁴⁰. Tanto che Tositti sostiene nella sua tesi che ciò gli permise di non essere turbato da altre influenze:

Per il Boschini che si proponeva l'esaltazione soltanto della pittura della patria, è stato molto meglio il nutrirsi di una sola visione, il non esser turbato da altre influenze. Fu a favore di una comprensione in profondità anziché in estensione. Egli è così lo specchio esatto di un gusto: tutto intero, senza deviazioni né intrusioni. Gusto come modo di vedere, di sentire, quindi modo di concepire forma e colore. Intrusioni diverse sarebbero state altrettante tentazioni, avrebbero allentato quell'unità di gusto che è così prezioso per noi alla comprensione del fatto storico del 600¹⁴¹.

In questo contesto, assumono particolare rilievo le relazioni personali con artisti, collezionisti e ambienti accademici veneziani, che contribuirono in modo decisivo alla sua formazione. Il Boschini, infatti, ottenne un benessere materiale, oltre che con la sua modestissima arte, anche con il commercio di quadri e stampe; lui stesso raccontò di aver fornito la casa del suo «patron»¹⁴² di una galleria di quadri modernissimi¹⁴³.

Frequentatore di botteghe e collezioni, Boschini entrò in contatto con figure come Domenico Tintoretto, che gli fece ammirare diverse opere che conservava a casa, Fialetti che gli fu maestro e amico, Gabriele Calieri dal quale ebbe varie notizie d'arte, il Cortona che lo volle guida nella scuola di S. Rocco, il Bellotto che gli disegnò il ritratto da porre in testa alla «Carta» (fig. 11) e altri protagonisti della scena artistica locale¹⁴⁴. In questo modo, il Boschini, costruì il proprio sapere attraverso l'esperienza diretta e il dialogo con i pittori¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Ivi, p.712.

¹⁴¹ Ivi, pp.5-6.

¹⁴² Anna Tositti identifica il suo «patron» con Giovanni Nani (1623-1679) che abitava a S. Trovaso, cittadino notevole che fu membro del consiglio dei Dieci. A pagina 497 della *C. del Navegar* parla d'un quadro posseduto da «l'illustrissimo Nani mio Signor che coi peneli ha tanta intrinsechezza». (Tositti, *Op. cit.* p.712).

¹⁴³ Questo era uso di tutti i principi e gran signori del tempo. Anna Tositti trovò alla Marciana (ms. 5360) una raccolta di lettere dell'Arciduca di Toscana, o del suo segretario, il pittore V. Cassana, che era incaricato di comprare quadri di scuola veneziana. Si parla di un Tiziano che poi gli esperti giudicarono a Firenze un Polidoro, dell'acquisto del *Cristo della moneta* di Tiziano, delle *Monache di Mazzorbo* del Veronese e di una *Maddalena* del Padovanino. (Tositti, *Op. Cit.*, p.712).

¹⁴⁴ Tositti, *Op. cit.*, p.713.

¹⁴⁵ Ivi, pp.6-9.



Fig. 11. Ritratto di Marco Boschini, inc. del Boschini da Pietro Bellotto (1625/27-1700). Nell'incisione, tracciata dallo stesso Boschini, a partire da un ritratto di Pietro Bellotti, lo scrittore veneto si presenta al lettore a mezzo busto, seduto su un "caregon" con braccioli e spalliera, nell'atto di scrivere, senza rivolgere lo sguardo allo spettatore. È la posa con cui Boschini ha voluto mostrarsi nell'apertura della *Carta del navegar pitoresco*¹⁴⁶ In A. Tositti Pallucchini, a cura di (1966), M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, p. 761.

¹⁴⁶ Per maggiori approfondimenti sul ritratto di Boschini si veda P. Vescovo, *Nave Pitoresca*, in Dal Pozzolo, *Op. cit.*, 2024.

3.1.3 Cenni sugli indirizzi della storiografia artistica precedenti al Boschini

Il secondo capitolo *Cenni sugli indirizzi della storiografia artistica precedenti al Boschini*¹⁴⁷ si configura come una densa disamina storiografica che, muovendo dalle analisi di Julius von Schlosser¹⁴⁸, ripercorre l'evoluzione dei trattati d'arte dal Quattrocento al Seicento. Secondo Tositti, l'opera del Boschini si inserisce in quella corrente di reazione al Vasari che si era formata nel corso del 600', soprattutto nell'Italia del nord. Molte regioni, infatti, non si sentirono degnamente rappresentate e considerate nell'opera vasariana¹⁴⁹.

Le Vite rappresentano un momento decisivo per la nascita della storiografia artistica, pur con il limite di aver imposto, soprattutto nella prima edizione - la Torrentiniana -, la visione secondo cui il punto più alto dell'arte sia quello «di più diretta dipendenza michelangiolesca»¹⁵⁰. La costruzione vasariana si evolve nella seconda edizione verso una visione più articolata, che riconosce anche a Raffaello Sanzio un ruolo di eccellenza¹⁵¹. Secondo la studiosa Vasari tese più a celebrare i singoli maestri che a costruire una vera interpretazione critica dei fenomeni artistici:

Qual è la conseguenza della più complessa visione vasariana? Sembrerebbe una grande conquista dello spirito critico che vede le possibilità diverse di ogni personalità e non considera più la perfezione assoluta, ma tante perfezioni quanti sono i grandi artisti. Ciò che potrebbe dare alla costruzione vasariana stessa un carattere precorritore, la "storia dell'arte" come "storia di artisti"¹⁵². Ma l'intento vasariano è ben più modesto: togliere gli artisti "alla voracità del tempo"; e la realizzazione ben lontana: basta pensare alla riunione di artisti talvolta disparati per pura comodità o esigenza di ricerca¹⁵³.

Nei trattatisti successivi inizia a incrinarsi questo monolite toscano-centrico. In particolare, Tositti si sofferma sulle figure di Armenino e Lomazzo¹⁵⁴: se il primo tenta ancora di codificare una precettistica basata sull'imitazione dei grandi maestri, il secondo — influenzato dalla tradizione lombarda — affronta temi fondamentali quali

¹⁴⁷ A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'arte veneta*, Università degli studi di Padova, 1932, pp. 9-21.

¹⁴⁸ J. Von Schlosser, *Cenni sull'antica storiografia italiana*, Palermo, 1938.

¹⁴⁹ Tositti, *Op. cit.*, p. 714.

¹⁵⁰ Tositti, *Op. cit.*, p.11.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Vedi J. von Schlosser, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte* (Palermo, 1932); *Die Kunstliteratur* (Wien, 1924).

¹⁵³ Tositti, *Op. cit.*, pp.11-12.

¹⁵⁴ G. P. Lomazzo, *Trattato di pittura, scultura, architettura*, Milano, 1585. *Idea del tempio di pittura*, Milano, 1590.

proporzione, luce, colore e prospettiva, mostrando una sensibilità nuova soprattutto nei confronti dei problemi luministici e delle libertà espressive dell'artista, riconoscendo a Tiziano e ai veneziani un primato assoluto nella resa dei paesaggi e dei fenomeni naturali¹⁵⁵.

Il passaggio al Seicento segna una fase di trasformazione più evidente. Tositti sottolinea come questo periodo sia caratterizzato da una tensione tra tradizione e rinnovamento: accanto alla persistenza dei modelli cinquecenteschi, emergono nuove esigenze critiche e nuove forme di scrittura artistica. Un ruolo significativo è svolto dalla diffusione delle guide locali e delle storie regionali, nate anche come reazione al predominio toscano della narrazione vasariana. Queste opere, pur spesso prive di rigore critico, contribuiscono a valorizzare scuole artistiche fino ad allora marginalizzate, in particolare quella veneta.

La studiosa individua nel medico senese Giulio Mancini¹⁵⁶ un "geniale dissidente"¹⁵⁷. Quest'ultimo scrisse la sua *Conoscenza della pittura* al fine di difendere i Senesi¹⁵⁸. Egli è il primo non-pittore a rivendicare l'autonomia del giudizio critico rispetto alla pratica manuale:

Bizzarra figura rappresentatrice del suo tempo, il primo che, non essendo pittore, scrive di pittura, e ne dà la ragione: "il pittore non può giudicare le pitture - egli ha il fantasma nella fantasia - e non può giudicare l'opera dell'intelletto"¹⁵⁹.

Intuì, inoltre, la dignità espressiva dei primitivi, come Torriti e Rusuti dei quali seppe riconoscere anche l'imperfezione tecnica¹⁶⁰. Mostrò una precoce sensibilità per l'originalità di Caravaggio e pose attenzione per una concezione ciclica della storia dell'arte¹⁶¹, tanto che Tositti scrive che «egli corregge la concezione vasariana della nascita-fioritura-decadenza della pittura, pensando invece ad un susseguirsi di cicli sempre maggiori»¹⁶². Questi rappresentano elementi di rottura rispetto al modello vasariano.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Cfr. il bizzarro ritratto che ne fa l'Eritreo (G. V. Rossi) nella sua *Pinacotheca*. Fu medico di Urbano VIII e appassionato collezionista di quadri.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.17.

¹⁵⁸ Tositti, *Op. cit.*, p.714.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Conclusione del "Viaggio per Roma" pubblicata da L. Schudt.

¹⁶² Tositti, *Op. cit.*, p.18.

Tuttavia, è nella figura del medico romagnolo Francesco Scannelli, contrastante col Vasari, che Tositti rintraccia il vero precursore di Boschini¹⁶³, al quale fu certamente legato d'amicizia¹⁶⁴. Scannelli, con il suo *Microcosmo della pittura* (Cesena, 1657), scardina definitivamente l'egemonia toscana innalzando Correggio a incarnazione dell'ideale barocco di grandiosità ed intensità espressiva¹⁶⁵. La studiosa sottolinea con ammirazione l'atteggiamento "antiaccademico" di Scannelli, il quale rifiuta l'idea di una bellezza nata dalla somma di stili diversi (il disegno di Michelangelo unito al colore di Tiziano) a favore di una visione barocca fatta di «dramma e contrasto»¹⁶⁶.

Tositti, dunque, mette in relazione Boschini con questi scrittori per seguire la lenta trasformazione del gusto e la liberazione dalle regole imposte¹⁶⁷. Boschini introduce così nuovi valori per il giudizio dell'opera pittorica e promuove la ricerca di criteri estetici inediti, capaci di ampliare la visione dell'arte attraverso i secoli. Si prepara così, nel profondo, una coscienza critica in grado di esaltare tanto la linea toscana quanto il colore veneto, tanto l'essenzialità di Masaccio quanto la preziosità di Pisanello, tanto il sintetismo espressivo di Caravaggio quanto il turbinio decorativo delle figure di una cupola del Correggio¹⁶⁸.

E se l'arte dei nostri giorni, pur varia per infinite e individuali tendenze, si nutre più che tutto dell'arte veneta, sia pure anche nelle molte traduzioni straniere, non sarà privo di interesse studiare chi per primo forse la esaltò e la comprese¹⁶⁹.

3.1.4 Gli scrittori d'arte veneti

Nel terzo capitolo¹⁷⁰, Anna Tositti esamina le radici cinquecentesche della critica d'arte veneta, soffermandosi sui trattati di Paolo Pino¹⁷¹ (1548) e Lodovico Dolce¹⁷²

¹⁶³ Tositti, *Op. cit.*, p.19.

¹⁶⁴ Marco Boschini è ricordato con parole di elogio da Francesco Scannelli nel *Microcosmo della pittura* (Cesena, 1657, p. 267): «Chi brama più esatto racconto dei veneti del 600', potrà leggere l'opera di Marco Boschini, soggetto pratico e spiritoso, che in quarta rima dimostra con esattezza e facilità il tutto che si può desiderare intorno ai pittori ed opere di questa famosissima scuola dello Stato veneto». La citazione è riportata anche da Anna Tositti in «Convivium», 1934, p. 712, ma non nella sua tesi di laurea del 1932.

¹⁶⁵ Ivi, p.715.

¹⁶⁶ Ivi, p.20.

¹⁶⁷ Ivi, p.21.

¹⁶⁸ Tositti, *Op. cit.*, p. 715.

¹⁶⁹ Ivi, p. 21.

¹⁷⁰ Ivi, pp.22-23.

¹⁷¹ P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548.

¹⁷² L. Dolce, *Dialogo della pittura*, ovvero *L'Aretino*, 1557, ediz. Carabba.

(1557). L'analisi della studiosa mira a rintracciare i primi segni di emancipazione dal predominante canone toscano, pur evidenziando come tali tentativi fossero ancora condizionati da una mentalità accademica, incline alla mediazione più che alla rottura.

Riguardo a Paolo Pino, Tositti rileva una posizione ancora oscillante: se da un lato il trattatista subisce il fascino michelangiolesco e l'ossessione per il disegno, dall'altro il contatto diretto con la pittura veneziana, in particolare con le opere di Giorgione e Tiziano Vecellio, lo spinge a riconoscere l'assoluta necessità del colore:

Non voglio dire che l'esaltazione della pittura veneta non sia viva nel 500'. Il trattatello del Pino "Dialogo di pittura veneziana 1548" però è ancora oscillante nella valutazione. Riflette le tendenze conciliative, l'attrazione per Michelangelo della pittura veneta della metà del secolo. [...] Ma l'opera di Giorgione e di Tiziano gli apre gli occhi sulla necessità del colore e sull'inutilità del chiaroscuro disegnativo, perché deve essere raggiunto col colore¹⁷³;

Tuttavia, il colore resta spesso concepito come elemento accessorio, quasi un "ornamento" della forma, privo di quella carica espressiva e strutturante che sarà invece centrale nella riflessione seicentesca e che Tositti riconosce in Boschini:

Non si accontenta più della "vaghezza" che pure è "condimento dell'opera" ottenuta con l'ultramarino e la bella lacca, "perché i colori sono anche belli nelle scatole da sé stessi... né è lodabile il pittore come vago per far a tutte le figure le guance rosate, la terra tutta vestita da un bel verde"¹⁷⁴. Ma non sa poi spiegare in cosa consiste questa bellezza¹⁷⁵.

Interessante è l'osservazione della laureanda sulla concezione della prospettiva di Pino, il quale consigliava come esercizio di audacia di cimentarsi in scorci arditi e soluzioni complesse; una tendenza che Tositti interpreta come tipica dello spirito settentrionale, pronto a sviluppare quelle possibilità spaziali che troveranno piena espressione poi nell'arte decorativa barocca e settecentesca:

Proclama l'assoluta necessità della prospettiva e consiglia "in tutte l'opere vostre fate intervenire almeno una figura tutta scorciata, misteriosa e difficile". Questo accenno sembra illustrare la tendenza dei veneti e dei settentrionali nell'amore della prospettiva. Se la conquista della figura nello spazio è vanto del Rinascimento, perciò della Toscana, l'Italia settentrionale svolse le molte possibilità dei problemi prospettici. Lo spirito stesso mirabilmente sobrio ed essenziale della pittura toscana aveva nel 500' opposto resistenza a queste tendenze che si affermeranno nel secolo successivo, alimentate dalla nuova

¹⁷³ Tositti, *Op. cit.*, p.22.

¹⁷⁴ Il Boschini riprenderà e svolgerà proprio questo passo.

¹⁷⁵ Tositti, *Op. cit.*, p.22.

sensibilità barocca e perduta ogni pesantezza di materia trionferanno nella grande arte decorativa del 700¹⁷⁶.

Un deciso avanzamento si registra nel *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce, che la studiosa individua come momento di svolta nella definizione di una coscienza critica propriamente veneta. Dolce, sotto l'influenza dell'ambiente culturale legato al genio "antisistemico" e libero di Pietro Aretino¹⁷⁷, sposta il baricentro della critica verso un orientamento basato sul rapporto diretto con l'opera d'arte. Tositti sottolinea come Dolce rifiuti le "vane dispute accademiche"¹⁷⁸ e tendi a frequentare la produzione a lui contemporanea di Tiziano Vecellio e Jacopo Sansovino. Per la studiosa, l'affermazione di Dolce secondo cui «non si deve chiamar dipintore chi manca del colorito»¹⁷⁹ rappresenta l'atto di nascita della critica veneta moderna.

Dolce ha il merito di aver intuito che il colore non è un semplice riempitivo del disegno, ma uno strumento capace di generare, attraverso il rapporto tra luci e ombre, il senso stesso della distanza e dello spazio. Esaltando Tiziano che giunge alla perfezione non per l'imitazione dell'antico, ma per la pura osservazione della natura mediata dall'eredità di Giorgione, Dolce apre la strada a quella «valutazione positiva del colore»¹⁸⁰ che costituirà il presupposto fondamentale per la successiva elaborazione teorica di Marco Boschini, nel quale tale orientamento troverà una piena e consapevole affermazione, destinata a esercitare un'influenza duratura fino alla riflessione critica di età moderna¹⁸¹.

3.1.5 La posizione critica del Boschini

Nel quarto capitolo¹⁸² della sua ricerca, Anna Tositti affronta il nucleo centrale del pensiero di Marco Boschini, definendolo come il «vivacissimo rappresentatore ed eco

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Pietro Aretino (1492-1556), poeta, drammaturgo e scrittore toscano, è veramente l'anima di questo dialogo. Fu costretto a trasferirsi a Venezia, città ricca e indipendente, tollerante e amante d'ogni splendore. La sua influenza fu decisiva in questo ambiente che, per le sue tradizioni di libertà, divenne l'ideale soggiorno di questo uomo geniale, i cui elogi erano pagati a peso d'oro e i cui «giudizi avevano la forza di sotterrare i vivi e trarre dal sepolcro i morti». A Venezia sta circa trent'anni, dal 1527 alla sua morte, nel 1557. Si vedano *Lettera al Sansovino*. Ed. Laterza, pag. 587; D. Grasso, *L'Aretino e le sue commedie: Una pagina della vita morale del Cinquecento*, Alberto Reber, Palermo, 1900.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, p.23.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, pp. 24-42.

fedele»¹⁸³ di quel particolare momento storico che, alla metà del Seicento, vede Venezia ridestarsi dal torpore manierista¹⁸⁴.

Nella produzione del Boschini, la parte più significativa per la ricostruzione delle sue idee e della sua sensibilità è costituita dalla *Carta del navegar pitoresco* (1660) e dalla prefazione alle *Ricche Minere* (1664). Anche le guide rappresentano inoltre una preziosa testimonianza di alcune sue tendenze modernistiche, soprattutto per l'attenzione di registrare le opere degli artisti contemporanei. Inoltre, compaiono talvolta brevi osservazioni che rivelano simpatie e preferenze personali,¹⁸⁵ tanto che per il Boschini vi era il rischio che le amicizie fra il "critico" e l'artista danneggiassero la credibilità del sistema¹⁸⁶.

La prefazione alle *Ricche minere*, che dovrebbe riassumere il contenuto del poema, appare talvolta meno efficace. È quindi necessario leggere con attenzione le idee che Boschini esprime attraverso uno stile ricco e disinvolto: molti concetti acquistano una particolare vivacità, spesso accompagnata da ironia, che può essere talora solo formale, ma talvolta rivela il suo reale atteggiamento. Non si deve dunque considerarlo sempre ingenuo e spontaneo come egli stesso tende a presentarsi.

Nella prefazione alla *Carta del navegar*, Boschini espone chiaramente la propria posizione: egli intende mantenersi sul «ton dell'arte»¹⁸⁷ evitando divagazioni filosofiche o speculative¹⁸⁸.

Questo approccio, osserva Tositti, lo allontana dal modello biografico vasariano per avvicinarlo alla figura del "connoisseur" colto, la quale è delineata idealmente nell'opera di Marcantonio Michiel, che Julius von Schlosser considerava una grave perdita poiché avrebbe offerto una visione alternativa. In parte, il lavoro di Boschini può essere visto come una realizzazione di questo modello:

Quando lo Schlosser giudica una grande perdita l'opera progettata e non compiuta da Marcantonio Michiel, che sarebbe stata "una rappresentazione di un genere del tutto diverso (dal Vasari) un mezzo importantissimo per l'avvenire, opera non di un pittore di professione, né di un letterato, ma di un conoscitore

¹⁸³ Ivi, p.26.

¹⁸⁴ Ivi, p.24.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Ivi, p.25.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

colto e di gusto delicato”¹⁸⁹ afferma involontariamente l’importanza dell’opera del Boschini che è proprio un completamente e una realizzazione, quasi, di quella¹⁹⁰.

Uno dei punti più originali messi in luce dalla laureanda riguarda il modo in cui Boschini rivoluziona il concetto di tecnica, egli infatti si avvicinò alla scrittura d’arte dopo aver praticato la pittura. Questo gli consentì una conoscenza concreta dei procedimenti tecnici e alimentò una particolare attenzione per tali aspetti, intesi non come elementi materiali, ma come espressione della personalità dell’artista. In questo senso, la sua sensibilità appare in parte moderna:

Ansiosamente va a ricercare dai più vicini eredi dei cinquecentisti le notizie sul metodo e sulla tecnica. Potrebbe sembrare ingenua ricerca di un segreto, se non dimostrasse invece la grande importanza che dà alla parte creatrice spirituale¹⁹¹.

Da qui deriva anche la sua distanza dalla precettistica, egli infatti ricerca informazioni sui metodi dei maestri non per fissare regole, ma per comprendere il processo creativo. Questa attenzione alla dimensione spirituale dell’arte si inserisce pienamente nel clima del tempo. Già Vasari aveva parlato di “furore dell’arte”¹⁹², ammettendo una certa libertà rispetto alla finitezza dell’opera; tuttavia, tale apertura restava limitata¹⁹³.

Nel Seicento, invece, si afferma con maggiore forza l’interesse per l’espressione immediata, come dimostra anche il crescente apprezzamento per il disegno.

In questa prospettiva, Tositti evidenzia come Boschini scardini il primato del "disegno" toscano. Per l'autore veneziano, il disegno è sì «l'anima della pittura», ma come l'anima nel corpo non deve essere visto: deve sparire sotto il colore, proprio come chi scrive «getta via la falsa riga che l’ha guidato»¹⁹⁴.

Boschini scrisse d’arte con l’intento di esaltare la pittura veneta, per farlo sentì la necessità di comprenderla a fondo e di renderla comprensibile. Si definiscono così sia il suo obiettivo sia il suo metodo, in opposizione al modello vasariano e al metodo

¹⁸⁹ J. von Scholessner, *Sull’antica storiografia italiana dell’arte*, Palermo, 1932, p.80; cfr. *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924.

¹⁹⁰ Tositti, *Op. cit.*, p.26.

¹⁹¹ Ivi, p.27.

¹⁹² Ivi, p.27.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Ivi, p.36.

puramente biografico¹⁹⁵. Secondo Tositti la reazione al Vasari, che viene accusato da Boschini di «ignoranza e malafede»¹⁹⁶ per non aver compreso la specificità veneta, è sotto due aspetti: il campanilismo e il metodo¹⁹⁷. Il colorito veneziano è uno, ma si manifesta in forme diverse: nella morbidezza di Giorgione, nella profondità delle velature di Tiziano, nella luminosità di Veronese, negli effetti drammatici di Tintoretto, nelle qualità preziose del Bassano. La *Carta del navigar* diventa così uno strumento per comprendere le diverse espressioni di una stessa visione:

Escluso l'interesse precettistico, il punto considerato è veramente critico, studiare le maniere dei vari pittori, vederne la diversità e l'originalità; cosicché il colorito, inteso alla veneziana, è uno solo, ma egli ne studia amorosamente le qualità diverse, le morbidezze d'un Giorgione, la profondità ottenuta con successive velature di Tiziano, gli splendori del puro colore di Veronese, gli incupimenti per ottenere più luce di Tintoretto, le preziosità gemmate del Bassano¹⁹⁸. [...] La "Carta del Navigar" è la vera guida per riconoscere e comprendere gli aspetti diversi di un'unica visione¹⁹⁹.

Particolarmente significativa è la difesa del Tintoretto, ma anche nel caso di Tiziano egli individua un fraintendimento di fondo da parte di Vasari, che aveva sostenuto che l'artista aveva fatto a Roma un quadro mediocre²⁰⁰.

Tositti rintraccia all'interno dei versi del *Navegar pitoresco* quella che secondo Boschini è la ragione più profonda dall'incomprensione vasariana, la diversità cioè di visione, la differenza sostanziale delle prospettive di gusto²⁰¹:

Laudè ben senza fin la diligenza
De quei vostri diletì Paesani²⁰²;
Ma da sti colpi i sta tuti lontani,
Né podè darghe tanta intelligenza²⁰³.

¹⁹⁵ Ivi, p.28.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Ivi, p.29.

¹⁹⁸ Questi aspetti verranno approfonditi da Tositti nel capitolo seguente "sui pitòri".

¹⁹⁹ Ivi, p.28.

²⁰⁰ Ivi, pp.29-30.

²⁰¹ A. Tositti Pallucchini, a cura di (1966), *M. Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, Edizione critica con la «Breve Istruzione»* premissa alle ricche Minere della Pittura Veneziana, *Fonti e Documenti per la Storia dell'Arte Veneta*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, p.76.

²⁰² Finalmente il Boschini intuisce la ragione più profonda dell'incomprensione vasariana, la diversità cioè di visione, la differenza sostanziale delle prospettive di gusto. A. Pallucchini, *Op. cit.*, p.76.

²⁰³ M. Boschini, *Carta del Navegar Pitoresco*, p.56, vv.7-10. In A. Tositti Pallucchini, a cura di (1966), *M. Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, Edizione critica con la «Breve Istruzione»* premissa alle ricche Minere della Pittura Veneziana, *Fonti e Documenti per la Storia dell'Arte Veneta*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

Secondo Tositti, Boschini si discosta dal modello storiografico vasariano e mostra invece una maggiore vicinanza alla tradizione teorica rappresentata da Lomazzo, del quale apprezza l'originalità²⁰⁴ e la novità del pensiero²⁰⁵. Nella *Carta del navegar pitoresco* egli richiama l'autorità del trattatista per sostenere la superiorità della pittura eseguita con libertà e immediatezza rispetto a quella eccessivamente minuziosa, analogamente a quanto Lomazzo aveva fatto nel dibattito tra pittura e scultura. Tuttavia, Boschini non si sofferma a lungo su tale controversia, considerandola ormai poco rilevante per il proprio tempo²⁰⁶.

Tositti osserva inoltre come Boschini erediti da Lomazzo una profonda ammirazione per Ariosto, ritenuto una fonte privilegiata di invenzione e di modelli creativi²⁰⁷. Questo aspetto rivela ancora una componente legata alla cultura tradizionale, incline a interpretare il fenomeno artistico soprattutto nei suoi aspetti esteriori. Ciononostante, il contributo più significativo di Boschini consiste nell'aver allentato il vincolo che subordinava l'arte all'imitazione della natura.

Pur nella varietà e talvolta nella contraddittorietà delle definizioni di arte²⁰⁸ disseminate nella *Carta del navegar pitoresco*, emerge con chiarezza una convinzione fondamentale: l'opera d'arte possiede una propria autonomia e non deve limitarsi a riprodurre fedelmente il reale. In particolare, Tositti cita il verso di pagina sette della *Carta*, in cui viene detto che l'arte «L'è de tute le cose el vero esempio»²⁰⁹.

In questa prospettiva, l'arte diviene un modello ideale rispetto al quale la natura stessa appare insufficiente. Sebbene tale concezione possa derivare da un processo di idealizzazione, essa testimonia la consapevolezza della necessità di oltrepassare la semplice imitazione del dato naturale.

Da questa posizione deriva anche il netto rifiuto del naturalismo e, in particolare, di quelle tendenze riconducibili all'eredità caravaggesca che avevano trovato una certa

²⁰⁴ Pagina 17 della *Carta del Navegar Pitoresco*.

²⁰⁵ Tositti, *Op. cit.*, p.30.

²⁰⁶ *Ivi*, p.31.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Anna Pallucchini interpreta questa espressione come un concetto di matrice filosofica, probabilmente influenzato dal pensiero platonico. Tuttavia, il riferimento non andrebbe inteso nel senso propriamente platonico dell'arte come imitazione imperfetta dell'idea, bensì come un'analogia che rovescia il rapporto tradizionale tra arte e natura: quest'ultima viene considerata un modello imperfetto rispetto alla superiore perfezione dell'arte. Cfr. nota a *La carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 25.

diffusione anche nell'ambiente veneziano. Forte della propria formazione manieristica e dell'ammirazione per i maestri veneziani del Cinquecento, Boschini critica gli artisti troppo legati allo studio diretto del modello naturale, accusandoli di limitare la capacità inventiva della pittura e di privarla della sua specifica identità espressiva. Per Tositti, tale difesa dell'autonomia e dei valori propri del linguaggio pittorico rappresenta uno degli aspetti più originali e significativi del pensiero boschiniano²¹⁰.

Infine, Tositti individua in Paolo Veronese – nel quale si uniscono architettura, figure e colore - il massimo esempio di invenzione secondo il pensiero boschiniano. In Veronese, la libertà d'invenzione e le «nuove vaghezze di colorito»²¹¹ si fondono in un'unità inscindibile dove forma e contenuto coincidono. Questa unità critica permette a Boschini di superare le divisioni tradizionali tra disegno e colore, aprendo la strada alla sensibilità del Settecento veneziano:

Il pittore ha massima libertà di cambiare l'età e ciò che vuole, per accrescere bellezza. Il più grande inventore, proprio per questa libertà che gli fu rimproverata dai contemporanei, gli pare Paolo Veronese [...]. E se la sua invenzione riguarda la maestà d'architetture, i ricchi apparati, gli abiti decorosi, le attitudini appropriate, essa comprende anche le nuove "vaghezze di colorito". [...] E le divisioni tradizionali dunque, disegno, colorito, invenzione in lui si fondono come per l'intuizione dell'unità inscindibile del fatto artistico (contenuto = forma; idea = espressione) con nuova penetrante visione. È questa unità che dà intima coerenza alla sua opera, anche se potremo trovare dei residui manieristici nei suoi giudizi. Ad esempio, uno dei raggiungimenti più alti di Tiziano gli sembrano i tre quadri del soffitto di S. Spirito (ora Sacrestia della Salute) in cui vede disegno, colorito, naturale e maniera. Non sa o non vuole, naturalmente, accusare l'influenza Michelangiolesca²¹².

Nelle conclusioni del capitolo, l'autrice sottolinea come la ricchezza linguistica e il vocabolario tecnico di Boschini non siano solo bizzarrie barocche, ma lo strumento necessario per celebrare una pittura molteplice e universale. Ciò pone le basi per la coscienza artistica dei secoli a venire²¹³.

²¹⁰ Ivi, pp.33-39.

²¹¹ Ivi, p.40.

²¹² Ivi, pp.39-40.

²¹³ Ivi, p.42.

3.1.6 Il “Navegar Pitoresco” attraverso il Cinquecento e il Seicento

Nel quinto capitolo della tesi²¹⁴, Anna Tositti analizza la *Carta del navegar pitoresco* e come Boschini abbia costruito l'esaltazione della pittura veneta attraverso una narrazione che fonde storia, critica e fervore patriottico.

La studiosa evidenzia come, per l'autore secentesco, il termine «forestiera», riferito a qualsiasi pittura che non sia quella veneta, assuma un'accezione quasi analoga all'antico termine *barbarus*. Inoltre, alla domanda «perché Venezia è madre di tante glorie?»²¹⁵ il Boschini, con empirico pragmatismo, risponda²¹⁶:

sta città
xe vaga, singular, unica al mondo,
san xe l'agiere, el sito xe giocondo
e fu sempre dal ciel privilegià^{217 218}.

Mentre alla domanda «e come nasce e si svolge in essa questa meravigliosa storia della pittura?»²¹⁹ risponde che Venezia è «la Vergine che ebbe origine dalla regina dell'Oriente»; rivendicando un'identità estetica assoluta e del tutto indipendente dal passato classico e dal primato romano²²⁰.

L'indagine della Tositti, nel dettaglio, si sofferma innanzitutto sulla rilettura boschiniana del Cinquecento. Un punto di particolare interesse è il giudizio su Giovanni Bellini, di cui Boschini riconosce, tra i primi, la grandezza monumentale. Sebbene lo classifichi come «primitivo» per la sua «diligenza»²²¹, egli ne coglie la modernità nelle opere tarde influenzate da Giorgione, come la pala di *San Giovanni Crisostomo* o quella di *San Giobbe*.²²²

Zambelin l'a formà cose perfete

²¹⁴ Ivi, pp.43-64.

²¹⁵ Ivi, p.43.

²¹⁶ Le lodi di Venezia erano state un motivo caro alla lirica veneziana del Cinquecento. Qui il Boschini le sviluppa in rapporto al fiorire della scuola pittorica. In A. Tositti Pallucchini, a cura di (1966), *M. Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, Edizione critica con la «Breve Istruzione»* premessa alle ricche Minere della Pittura Veneziana, *Fonti e Documenti per la Storia dell'Arte Veneta*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, p. 27.

²¹⁷ M. Boschini, *Op. cit.*, p.7. Venezia è una città bellissima, unica al mondo, con aria salubre e un ambiente piacevole, ed è sempre stata favorita dal destino (o da Dio).

²¹⁸ M. Boschini, *Carta del Navegar pitoresco*, p.7.

²¹⁹ Tositti, *Op. cit.*, p.43.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Ivi, p.44.

²²² Nella “Prefazione alle Ricche Minere”.

Col fondamento dela prospettiva²²³
... prima che el se aplicasse alle fature
El formava la pianta con bel'arte
Col ponto²²⁴ e la distanza che comparte
Tuto el diminuir de le figure,
e andava divisando sora i piani
le istorie²²⁵...

Qui la laureanda inserisce una densa riflessione metodologica, confrontando la sensibilità di Boschini con quella moderna:

Anche noi sentiamo il fascino della religiosità del Bellini, ma più che nella meravigliosa compostezza delle sue figure soavi e dei suoi aggruppamenti di Santi che ci danno soprattutto un godimento estetico, la sentiamo nell'intensa, contenuta disperazione delle sue *Pietà*, [...] mentre il Boschini sapeva raccoglierla anche nella glorificazione della bellezza di un cinquecentesco o nella retorica di un manierista²²⁶.

Proseguendo nell'analisi, Tositti esamina come la figura di Giorgione venga delineata da Boschini. In primis, il critico d'arte veneta afferma che Giorgione raggiunse i suoi nuovi traguardi stilistici attraverso la morbidezza, nello specifico mediante «l'impasto di pennello così morbido», «la maniera così pastosa e facile» e «lo sfumar de' d'intorni». Boschini nega categoricamente che tale sfumato sia frutto di un'imitazione di Leonardo, contrariamente a quanto sostenuto da Vasari. Tuttavia, secondo Tositti, poiché tale tesi non viene opportunamente argomentata, l'affermazione rischia di apparire il risultato di un'ostinazione campanilistica. La contemporaneità cronologica tra Leonardo e Giorgione rende infatti pienamente plausibile un confronto tra il chiaroscuro leonardesco e la concezione tonale propria dell'artista veneto, inducendo a guardare con cautela alle posizioni più nette della tradizione storiografica.

Nella descrizione di Boschini emerge inoltre un'immagine di Giorgione inevitabilmente filtrata attraverso la sensibilità seicentesca: una particolare attenzione viene infatti riservata all'abbigliamento, ai tessuti preziosi, alle armature lucenti e alla

²²³ Anna Pallucchini osserva che, con l'espressione «col fondamento dela prospetiva», Boschini fa riferimento alla prospettiva scientifica quattrocentesca teorizzata da Leon Battista Alberti, un sistema che già nel Cinquecento veneziano Paolo Pino considerava superato. Cfr. A. Pallucchini, nota a *La carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p.45.

²²⁴ Punto di convergenza delle linee visive. Cfr. A. Pallucchini, nota a *La carta del navegar pitoresco*, 1966, p.45.

²²⁵ M. Boschini, *Op. cit.*, p.27.

²²⁶ Ivi, pp.44-45.

ricchezza decorativa delle figure²²⁷. Pur mostrando una chiara predilezione per gli aspetti materici e cromatici della pittura, il critico non trascura la dimensione spirituale delle opere, riconoscendo in Giorgione un artista capace di conferire ai soggetti una straordinaria intensità espressiva. Per Boschini, il maestro di Castelfranco assume il ruolo di grande innovatore della pittura veneziana, al punto da essere accostato a Tiziano come figura cardine per lo sviluppo dell'arte del tempo²²⁸.

Proprio di Tiziano, il critico sottolinea la capacità di tradurre il senso profondo della realtà attraverso il colore e la stesura, attribuendogli una pittura animata da una costante vitalità espressiva, mediante l'uso di quelle che da Tositti vengono definite come "bellissime espressioni"²²⁹: «il senso delle cose ha nel pennello»²³⁰ e «i suoi pennelli sempre partorivano espressioni di vita»²³¹.

Boschini riserva poi a Tintoretto una "commossa esaltazione"²³², la cui opera nella Scuola Grande di San Rocco viene descritta in maniera talmente vivida da permetterne una quasi totale ricostruzione mentale degli ambienti e dei dipinti²³³. Altrettanto significativa è la difesa di Jacopo Bassano, che Boschini sottrae alla categoria riduttiva di "pittore di animali" per elevarlo al rango di «Arbitro dei lumi», capace di «colpi de saver profondo, che fa le cose de rilievo e tondo»²³⁴.

La parte più originale del capitolo riguarda però la modernità di Boschini nel giudicare la pittura del suo tempo, il Seicento. Tositti osserva come Boschini non percepisca alcun segno di decadenza, ma descriva anzi una Venezia vitale, «miniera di gioie preziose»²³⁵ capace di attrarre collezionisti e mercanti da tutta Europa. La studiosa attribuisce a Boschini una straordinaria maturità da *connoisseur*, poiché egli è in grado di riconoscere le qualità delle opere, svelare i segreti delle botteghe, e mettere in guardia contro le copie e i falsi di Pietro Vecchia, Bombelli e Zampozzo. Allo stesso tempo, guida il lettore attraverso le gallerie dei nobili veneziani divise tra fautori del gusto antico e sostenitori della pittura moderna:

²²⁷ Ivi, p.47.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Nelle *Lettere* di Marco Boschini.

²³¹ Nella *Prefazione alle Ricche Minere* di Marco Boschini.

²³² M. Boschini, *Op. cit.*, p.77.

²³³ Tositti, *Op. cit.*, p.51.

²³⁴ Ivi, p.55.

²³⁵ Ivi, p.59.

Per mezzo suo possiamo entrare nelle sontuose gallerie dei nobili veneti, che già si distinguono in due categorie: quelle di antichi e quelle che “ai pittori moderni el genio inclina” facendo vedere così il fervore della battaglia che combatteva la pittura veneta del Seicento, che aveva i suoi fautori e i suoi nemici²³⁶.

Inoltre, neppure i giudizi di artisti contemporanei da lui riportati davanti a opere di pittura veneziana sono invenzioni volte unicamente a dare un sostegno autorevole alle sue affermazioni; al contrario, sono certamente il frutto di conversazioni e discussioni realmente avvenute, tanto che di tale ammirazione si possono poi scorgere le tracce nelle opere stesse degli artisti²³⁷.

In conclusione, Tositti riconosce a Boschini il merito di aver compreso la continuità della tradizione veneta: egli non si limita a un inventario di nomi, ma attraverso un uso sapiente e tecnico del linguaggio critico, dimostra la capacità di accogliere ogni novità. In questa sezione, l'autrice non manca di confrontarsi con la storiografia a lei contemporanea, citando il lavoro di Lucia Lopresti²³⁸, alla quale riconosce il merito di aver riscoperto il Boschini, pur rilevandone i limiti dovuti a una visione ancora incompleta del Seicento veneziano²³⁹:

Lo studio della Lopresti, che non poteva avere del 600' veneziano la visione complessa, se non completa, che possiamo avere ora, dopo i recenti amorosi studi, resta così incompleta, anzi senza il vero punto d'appoggio. Resta pur sempre il grande merito di avere, per la prima, riportato l'attenzione sul Boschini, di cui sente la modernità e intuisce il valore²⁴⁰.

Per la Tositti, l'opera di Boschini rimane, in sintesi, la «vera guida» per comprendere come la sensibilità barocca abbia preparato la strada al glorioso Settecento veneziano²⁴¹.

²³⁶ Ivi, p.60.

²³⁷ Tositti cita come esempio l'amore di Velazquez per Tintoretto di cui comprò il bozzetto del *Paradiso* insieme a due quadri di Tiziano e due di Veronese. (*C.d.N.*, p.57),

²³⁸ Secondo Tositti lo studio citato della Lopresti, il più importante sul Boschini, resta incompleto, anzi senza il vero punto d'appoggio, per la inevitabile poca conoscenza del Seicento veneziano. Le riconosce, però, il merito di avere per prima riportato l'attenzione sul Boschini, del quale sente la modernità e intuisce il valore. In A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'Arte Veneta*, in «Convivium», 5, pp. 709-751, 1934, p. 738.

²³⁹ Ivi, p. 59. (Il riferimento è a Lucia Lopresti, *Marco Boschini*, in «L'Arte», 1919).

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Ivi, p.64.

3.1.7 Il Boschini letterato

Nonostante Anna Tositti abbia intrapreso questo studio con altri intenti decide di dedicare l'ultima sezione dell'elaborato²⁴² ad un accenno sulla figura di Boschini come letterato. Questa analisi viene ritenuta necessaria dalla studiosa per cogliere l'unità della sua «personalità notevole»²⁴³ e confermare il carattere rivoluzionario delle sue posizioni. Per la laureanda, l'attività letteraria di Boschini non è disgiunta da quella critica, ma ne rappresenta lo strumento d'elezione per rivendicare l'autonomia culturale di Venezia.

Il fulcro di questa riflessione risiede nella scelta del dialetto veneziano. Tositti evidenzia come l'uso del volgare lagunare nel *Poema* non sia una semplice opzione stilistica, ma un atto deliberatamente polemico. Boschini rivendica con orgoglio una tradizione che affonda le radici in autori come Calmo, Ruzzante, Scaligero e Venier, utilizzando la lingua come baluardo della «venezianità» contro il classicismo imperante. Tale scelta ritorna anche in opere minori, quasi a ribadire, anche sul piano linguistico, il suo forte senso di appartenenza e la volontà di difendere la specificità veneziana. In questo senso, la studiosa traccia un filo rosso che lega l'ambiente di Boschini, composto da letterati spesso inclini alla satira e all'uso del veneziano, a quello "anticlassico e rivoluzionario" di Pietro Aretino, ciò risulta significativo per comprendere l'atteggiamento della cultura veneziana del tempo²⁴⁴.

Un aspetto particolarmente acuto dell'analisi di Tositti riguarda il rapporto tra l'ispirazione critica e la resa letteraria; infatti, la qualità della scrittura di Boschini appare strettamente legata alla sua partecipazione emotiva:

Quando egli è dinanzi ad un quadro che gli piace, la sua immaginazione, la sua sensibilità, gli dettano le più felici espressioni. Quando la pagina diventa noiosa, quando la monotonia dei suoi copiosi versi stanca e affatica, vuol dire che il suo spirito è come assente, che l'argomento gli è indifferente. Sa pure esprimere le sensazioni più nebulose, anche le pure impressioni che si traducono dentro di noi in immagini diverse²⁴⁵.

²⁴² Ivi, pp. 65-76.

²⁴³ Ivi, p.65.

²⁴⁴ Ivi, pp.65-68.

²⁴⁵ Ivi, p.71.

Secondo l'autrice, il linguaggio di Boschini resta sempre profondamente legato alla dimensione pittorica e raggiunge talvolta risultati di grande forza suggestiva, pienamente in linea con il gusto barocco. Esemplare è il gioco sul nome di Tintoretto, attraverso cui esprime l'idea che l'artista nobiliti ogni cosa, affermando che «il suo genio tinse ogni cosa di porpora immortale»²⁴⁶.

In conclusione, Tositti riafferma con fermezza la statura di Boschini come critico d'arte, un titolo che gli spetta non solo per le sue intuizioni, ma anche per il modo moderno di porsi il problema estetico. Egli ebbe il merito di comprendere i trionfi del suo tempo: la supremazia del colore, l'importanza del mezzo espressivo e la necessità della trasfigurazione artistica contro ogni naturalismo gretto.

Affermando il carattere anticlassico della pittura veneta, Boschini non ha solo elevato un modello capace di competere con quello toscano, ma ha fissato i termini di un contrasto dialettico destinato a durare nei secoli. Per Anna Tositti, la «Carta del Navegar» resta l'opera più importante del Seicento dettata in dialetto veneziano; un'opera che, nell'esaltare la continuità di una tradizione gloriosa, giunge inconsciamente a preannunciare la sensibilità della pittura moderna²⁴⁷.

²⁴⁶ Ivi, p.73.

²⁴⁷ Ivi, pp.74-76.

3.2. MARCO BOSCHINI CRITICO DELL'ARTE VENETA IN «CONVIVIUM» (1934)

Nel saggio dedicato a *Il recupero di Marco Boschini nella critica moderna*²⁴⁸, Giuliana Tomasella suggerisce che la riscoperta novecentesca del Boschini è stata segnata in maniera decisiva dall'apporto di tre studiose: Mary Pittaluga, Lucia Lopresti (alias Anna Banti) e Anna Tositti (poi Pallucchini)²⁴⁹. Tali contributi si collocarono spesso in stretta connessione con quelli di figure maschili di grande autorità nella storia dell'arte del Novecento italiano, che in due casi erano mariti delle studiose. In particolare, il quadro di riferimento è quello della scuola di storia dell'arte formatasi attorno al magistero di Adolfo Venturi²⁵⁰ e sviluppata attraverso personalità come Lionello Venturi, Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco e, in una fase più avanzata, Rodolfo Pallucchini, con il costante sfondo teorico rappresentato da Benedetto Croce. In questo senso si può affermare che il recupero di Boschini non sia stato un processo lineare o individuale, ma come un dialogo a più voci²⁵¹.

La prima a intervenire nel Novecento fu Mary Pittaluga, allieva di Lionello Venturi a Torino. L'autrice, tra il 1917 e il 1918, pubblicò su "L'Arte" la sua tesi di laurea dedicata a *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*. Questo studio che si inserisce nel più ampio progetto venturiano di indagine sulle origini della critica d'arte moderna, avviato dal Maestro con la monografia su *Giorgione e il Giorgionismo* (1913) e successivamente rilanciato con *L'arte e la critica di Leonardo da Vinci* (1919). L'obiettivo di questo programma era quello di connettere storia dell'arte e storia della critica, fino a farle coincidere in un unico campo di indagine²⁵². Pittaluga all'interno del suo studio individuò diversi personaggi di spicco all'interno del dibattito storico artistico fino a Fromentin e dedicò una sezione significativa a Boschini, collocato dopo Ludovico Dolce²⁵³.

²⁴⁸ E. M. Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca. Atti del convegno di studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS - Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014)*, «Festina Lente. Indagini d'arte e cultura», Miscellanea 3, Treviso, Zel Edizioni, 2014, pp.149-161.

²⁴⁹ Ivi, p.149.

²⁵⁰ Si veda §1.3 del presente lavoro.

²⁵¹ Ivi, p.149.

²⁵² Ivi, p.151.

²⁵³ *Ibidem*.

Questo studio fu pioneristico, tanto che la stessa studiosa ammise che prima di lei: «La *Breve* istruzione per intender in qualche modo la maniera degli Autori veneziani [...] parve sempre trascurabile. Chi del resto, s'è mai particolarmente e serenamente curato de l'opera di Marco Boschini, critico d'arte?»²⁵⁴. Quest'affermazione però non è casuale poiché la studiosa, piuttosto che sulla più complessa *Carta del navegar pitoresco*, decise di confrontarsi con la *Breve Istruzione*. Tale scelta è giustificata sia dalla natura del lavoro, non concepito come studio monografico su Boschini, sia dalle difficoltà oggettive di accesso linguistico e interpretativo poste dal veneziano seicentesco²⁵⁵, particolarmente complesse per una studiosa milanese e anteriori all'edizione critica commentata di Anna Pallucchini²⁵⁶.

Nel 1919 si colloca il contributo di Lucia Lopresti, poi Anna Banti, e futura moglie di Longhi. Il suo studio monografico, si sviluppò in dialogo con quello della Pittaluga, e prese avvio da una tesi di laurea sotto la guida di Adolfo Venturi discussa alla Sapienza di Roma²⁵⁷. Questo contributo rappresentò un avanzamento significativo nella conoscenza di Boschini, soprattutto perché la *Carta del navegar pitoresco* entrò finalmente nel discorso critico attraverso frequenti ed efficaci citazioni²⁵⁸. La lettura della Lopresti, probabilmente influenzata da Longhi, rimase tuttavia condizionata da una diffusa diffidenza nei confronti del Seicento, e talvolta sembra che la studiosa debba giustificare la scelta dell'argomento²⁵⁹: «ho detto che le espressioni boschiniane, improntate in linea generale alla maniera secentesca, hanno tuttavia un carattere di pura originalità»²⁶⁰. Inoltre, maggiormente rispetto alla Pittaluga, la Lopresti tende a svincolare da un preciso contesto storico-letterario la *Carta*, che viene letta come espressione di una forma di poesia popolare e atemporale. Boschini venne così considerato «completamente estraneo allo svolgimento complessivo del '600 letterario [...] e la *Carta* è un fenomeno di poesia

²⁵⁴ M. Pittaluga, *Eugène Fromentin e le origini de la moderna critica d'arte. II Le origini de la critica del colore (dal Dolce a Delacroix)*. In "L'Arte", XX, 1917, p.247.

²⁵⁵ Quello della lingua fu un impedimento da non sottovalutare, poiché rallentò la piena ricezione dell'opera boschiniana nella storiografia artistica.

²⁵⁶ Tomasella, *Op. cit.*, p.152.

²⁵⁷ L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore dell'arte del secolo XVII*, in "L'Arte", XXII, 1919, pp.13-33.

²⁵⁸ Tomasella, *Op. cit.*, p.154.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Lopresti, *Op. cit.*, p.14.

popolare, nulla più: e letterariamente non appartiene ad alcun tempo determinato»²⁶¹.

Un mutamento significativo di prospettiva si registra infine con l'articolo *Marco Boschini critico dell'arte veneta*²⁶² di Anna Tositti del 1934, apparso su «Convivium»²⁶³, rivista non specialistica e per questo rimasto a lungo ai margini della storiografia successiva. Questo contributo rappresentò il debutto editoriale di Anna Tositti e inaugurò una linea interpretativa nuova, incentrata sul radicamento di Boschini nel contesto vivo della civiltà veneziana seicentesca, nonostante ciò, è rimasto di fatto misconosciuto probabilmente a causa del fatto che fu messo in ombra dall'edizione critica della *Carta del navegar pitoresco* del 1966²⁶⁴.

Anche il contributo del 1934 si configura come un estratto della propria tesi di laurea, rimodulato in cinque sezioni a fronte dei sei capitoli originari²⁶⁵. La Tositti, che aveva alle spalle una formazione maturata a Padova sotto la guida di Giuseppe Fiocco — figura centrale nella riscoperta della pittura veneta del Seicento tra anni Venti e Trenta — si mosse in un contesto successivo di quindici anni rispetto agli studi precedenti e rinnovato, tanto che si era progressivamente dissodata la percezione del Seicento veneziano come «una sorta di nebulosa indistinta»²⁶⁶. Ciò le consentì di affrontare Boschini con maggiore consapevolezza storica, collocandolo all'interno di una rete precisa di relazioni artistiche, culturali e

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'Arte Veneta*, in «Convivium», 5, pp. 709-751, 1934.

²⁶³ «Convivium» fu una rivista bimestrale di lettere, filosofia e storia fondata nel 1929 e pubblicata dalla Società Editrice Internazionale di Torino. Costituì un importante luogo di dibattito culturale nell'Italia del Novecento. Nelle sue pagine trovarono spazio studi di letteratura, filologia, storia, filosofia e storia dell'arte; proprio su questa rivista apparvero alcuni dei primi contributi scientifici di Rodolfo Pallucchini e di Anna Tositti.

²⁶⁴ Tomasella, *Op. cit.*, p.157.

²⁶⁵ L'unica porzione non trasposta autonomamente nel saggio è quella relativa agli scrittori d'arte veneti, Paolo Pino e Lodovico Dolce. I due teorici cinquecenteschi vengono tuttavia integrati all'interno della sezione precedente, dedicata agli orientamenti della storiografia artistica antecedente a Boschini.

²⁶⁶ Ivi, p.158.

sociali²⁶⁷; basti pensare a rapporto col “patron” Giovanni Nani²⁶⁸, all’amicizia con Francesco Scannelli²⁶⁹ o all’apprezzamento nei confronti di Lomazzo²⁷⁰.

Ne deriva una lettura più articolata dell’autore, che viene interpretato non più come figura isolata o atemporale, ma come intellettuale pienamente immerso nel proprio ambiente, legato a collezionisti, artisti e interlocutori della Venezia coeva²⁷¹.

Per mezzo suo possiamo entrare nelle sontuose gallerie dei nobili veneti, che già si distinguono in due categorie: quelle di antichi e quelle che “ai pittori moderni el genio inclina” facendo vedere così il fervore della battaglia che combatteva la pittura veneta del Seicento, che aveva i suoi fautori e i suoi nemici²⁷².

Nella letteratura critica, la portata di questo primo contributo è stata inquadrata anche da Terisio Pignatti, che vi ha riconosciuto l'atto inaugurale di una delle più significative stagioni della storia della critica d'arte in Italia. Secondo lo studioso, la ricerca di Tositti rappresenta il punto di partenza per una produzione focalizzata specificamente sul panorama storiografico veneziano, destinata a influenzare profondamente gli studi delle generazioni successive²⁷³. È significativo, infatti, osservare come il catalogo degli artisti e delle opere menzionati nella *Carta*, pubblicato in appendice al saggio, consenta di individuare per la prima volta alcuni tra i più rilevanti collezionisti attivi nella Venezia dell'epoca (fig.11). Proprio su queste figure si concentreranno successivamente numerose ricerche e approfondimenti da parte della critica²⁷⁴.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Si veda §3.1.2 del presente lavoro.

²⁶⁹ Si veda §3.1.3 del presente lavoro.

²⁷⁰ Si veda §3.1.5 del presente lavoro.

²⁷¹ Tomasella, *Op. cit.*, p.158.

²⁷² Tositti, *Op. cit.*, p.739.

²⁷³ T. Pignatti, *Anna Pallucchini, «Arte Veneta»*, XXVII, pp. 377-378 (sezione «In memoriam»), 1973.

²⁷⁴ Tomasella, *Op. cit.*, p.158.

- BASSANO LEANDRO - 41 - 278 - 449.
Gall. Arciduca Leopoldo: Re Magi.
Chiesa Carità: Resurrezione Lazzaro.
- BASSANO FRANCESCO - 276 - 279.
Saletta Scrutinio: Notte.
- BELLINI GIOVANNI - 27 - 31 - 33 - 310 - 322.
S. Giobbe: Pala con Madonna e Santi.
S. Zaccaria: Pala con Madonna e Santi.
Casa Giustiniani: S. Francesco.
Barone Tassis: Madonna.
- BELLINI GENTILE - 31 - 33.
Signor d'Ufresne - Francia: Visir che dà
udienza.
- BELLOTTO - 295 - 97 - 514 - 515 - 517 - 628.
Cav. d'Alcantara: Tantalò - Autoritratto.
Paolo del Sera: Ritratto di Aug. Lando.
- BIANCHI FILIPPO - 540 - 592.
S. Fosca: Pala.
- BIANCHI CARLETTO - 541.
- BOMBELLI - 548.
- BONIFACIO - 310 - 321 - 394.
Casa Giustiniani: Ricco Epulone.
Barone Tassis: Re Magi.
Consiglio dei X, Palazzo Ducale: La visita
dei Re Magi.
- BORDONE PARIS - 41 - 43 - 253 - 303 - 321 - 334
- 366 - 368.
Gall. Arciduca Leopoldo: Ritratto di dottore.
Scuola S. Marco: Anello del Doge.
S. Francesco - Treviso: Natività.
Chiesa d'Ognissanti - Treviso: Paradiso.
Imp. Cesareo - Gli Amori.
Bar. Tassis: Sacra conversazione.
Casa Venier: Riposo in Egitto.
Casa Donà: Ritratto d'Alvise Stella.
Casa Trivelli: Maria e Cristo.
Paolo del Sera: Ritratto di Generale con pag-
gio e Moro - Maria e S. Antonio Abate -
S. Gerolamo - Ritratto del medico Genoa.
- BRESSAN GEROLAMO - 278.
- BRUNI - 226.
Soffitti di Palazzo Sagredo: Marocco - Priuli:
Trevile - Valier: sul Brenta.
- CALIARI PAOLO - 41 - 57 - 75 - 181 - 194 -
231 - 330 - 333 - 338 - 344 - 341 - 351 - 353
- 364 - 367 - 369 - 438 - 558 - 372 - 643 - 665.
Galleria Arciduca Leopoldo.
- Casa Trevisana - Murano: Affresco coll'O-
limpo.
S. Giorgio Maggiore: Nozze di Cana
Casa Nani - Giudecca: Ritratto di Dama -
Fornimento de pani copiato dai Mola - Fac-
ciata a fresco.
S. Caterina: Sposalizio di S. Caterina.
Card. Ottoboni: Sposalizio di S. Giuseppe e
la Vergine.
Casa Bonfadina: Circoncisione.
Casa Contarina: Ratto d'Europa.
Casa Pisani: Alessandro e la Famiglia di Dario.
Casa Donà: Ritratto di Marina Dolfin.
Monstù Telamon: Bersabea.
SS. Giovanni e Paolo: Cena di Levi.
Casa Garzoni: Crocifissione.
Paolo del Sera: Matrona Veneziana - Chia-
roscuro con Barbarossa - Ritratto d'uomo
in romana pompa - Madonna col Bambino,
S. Giovanni, S. Caterina, S. Giuseppe.
Senator Molin: Resurrezione.
Galleria Bencio: Due Ritratti - Padre Eterno.
- CALIARI BENEDETTO - 406.
Ca' Mocenigo: Cortile affrescato.
- CALIARI CARLETTO - 345.
S. Sebastiano - Refettorio: Madonna e Santi.
- CALEGHERINI - 322.
Barone Tassis: Ritratto.
- CANGIASO LUCA - 292.
- CAMPI - 567.
Casa Bonfadina: Ritratto.
- CARPACCIO - 33 - 35.
S. Giobbe: Presentazione al Tempio.
- CARRACCI AGOSTINO - 143.
- CARRACCI ANNIBALE - 143.
- CASTAGNA CURCIO - 498.
- CERÙ - 576.
- CESARI - 23.
- CIMA - 227.
S. Maria dell'Orto: Pala.
- CONTARINI - 997 - 402.
Palazzo Ducale: Presa di Verona - (Sala 4
porte) Otto Santi.
- CORREGGIO - 15 - 45 - 302.
Casa Priuli: Maddalena.
Imper. Cesareo: Ratto di Ganimede - Amore
che fabbrica l'arco - Danae.

Fig. 12. A. Tositii, Marco Boschini critico dell'Arte Veneta, in «Convivium», 5, p. 747, 1934. Catalogo degli artisti e delle opere citate nella «Carta del navigar pitoresco» pp.746-751.

L'accesso della studiosa a queste sede redazionale solleva alcuni interrogativi sui canali di mediazione culturale che ne sostennero il debutto. Mancando evidenze archivistiche dirette, l'ipotesi più stringente rimanda al legame con Rodolfo Pallucchini. Sebbene le nozze tra i due studiosi siano state celebrate nel 1935, le loro traiettorie biografiche si erano già inevitabilmente incrociate sia tra i corridoi del Liceo Marco Foscarini di Venezia che all'Università di Padova.

L'ipotesi di una mediazione di Pallucchini trova un solido riscontro nei due importanti contributi pubblicati da quest'ultimo nella rivista torinese nei primi anni Trenta. Lo studioso aveva infatti esordito su «Convivium» nel 1930 con lo studio *Les maîtres d'autrefois di Fromentin*²⁷⁵. A questo primo scritto erano seguiti, nel 1931, il saggio *Il Broletto*²⁷⁶ e le *Note alla Quadriennale romana*²⁷⁷.

Come evidenziato dagli studi di Giuliana Tomasella²⁷⁸ e di Giuseppina Dal Canton²⁷⁹, il tramite fu Diego Valeri, allora docente di Letteratura francese presso l'Ateneo patavino. Questo legame intellettuale e operativo che univa Pallucchini alla rivista, mediato dal magistero di Valeri, trova una sponda documentaria di rilievo sul piano archivistico. Presso la Biblioteca Umanistica e della Formazione dell'Università degli Studi di Udine, all'interno del fondo *Archivio Rodolfo Pallucchini* è infatti conservato un cospicuo nucleo di estratti²⁸⁰. Ricordiamo però che Valeri fu anche professore di letteratura francese di Tositti, per cui non è da escludere che sia stato di supporto anche per lei nella pubblicazione di questo articolo.

Inoltre, non è da scartare il supporto del professor Giuseppe Fiocco nella realizzazione di questa pubblicazione. Come testimonia una lettera conservata nel fascicolo dedicato ad Anna Pallucchini presso l'archivio della Fondazione Giorgio Cini — istituzione di cui Fiocco assunse la direzione nel 1954 — il docente

²⁷⁵ R. Pallucchini, *Les maîtres d'autrefois di Fromentin*, in «Convivium», 1930, pp. 717-732.

²⁷⁶ R. Pallucchini, *Il Broletto*, in «Convivium», III, 4, 1931, pp. 607-611.

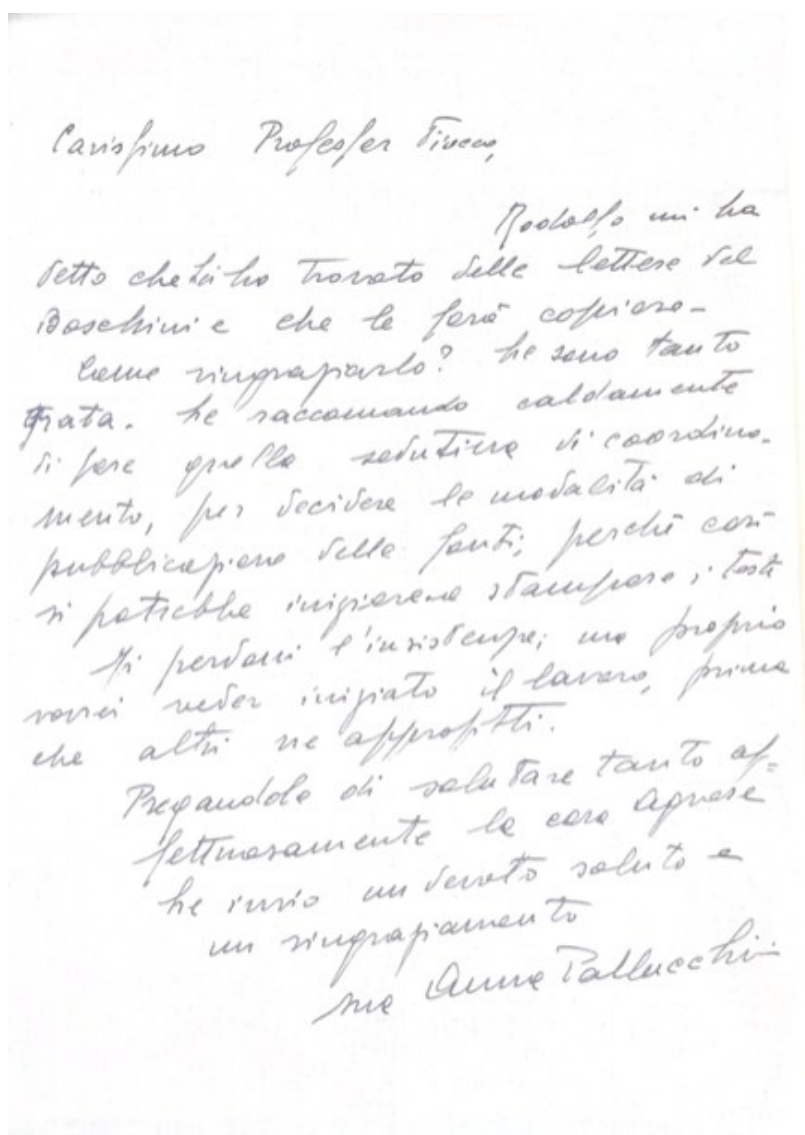
²⁷⁷ R. Pallucchini, *Note alla Quadriennale romana*, in «Convivium», III, 2, 1931, pp. 193-207.

²⁷⁸ G. Tomasella, *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2011.

²⁷⁹ G. Dal Canton, *Gli scritti di Rodolfo Pallucchini sull'arte contemporanea*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 185-192.

²⁸⁰ Università degli studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, Archivio Rodolfo Pallucchini, in «Studi e Ricerche - Appunti, dattiloscritti, bozze e materiale a stampa di Rodolfo Pallucchini», busta 33, *Les maitres d'autrefois di Formentin* (estratto da «Convivium», 1930).

continuò a sostenere la studiosa anche negli anni successivi alla laurea. Nella missiva, priva di data ma presumibilmente scritta tra il 1954 e il 1963²⁸¹, Tositti ringrazia calorosamente il “professore” per aver rinvenuto alcune lettere di Marco Boschini e per essersi offerto di farle copiare, così da consentirne la pubblicazione²⁸² (fig.13).



Carissimo Professor Tositti,
 Ho scoperto un bel
 setto che lei ha trovato delle lettere del
 Boschini e che le farà copiare -
 come ringraziamento? he sono tanto
 grata. he raccomandando caldamente
 di fare quelle rubriche di coordinamento,
 per decidere le modalità di
 pubblicazione delle parti; perché con
 si potrebbe impiegarne stampare, tutti
 si pensano e insistono; un proprio
 vorrei veder impaginato il lavoro, prima
 che altri ne approfitti.
 Pregandole di salutare tanto affettuosamente le care Agnese
 he rinvio un devoto saluto e
 un ringraziamento
 me Anna Pallucchini

Fig. 13. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte, busta B0016, fascicolo "Pallucchini, Anna, (Venezia)".

²⁸¹ Si può ipotizzare che la lettera sia collegata alla lunga ricerca che Tositti dedicò a Boschini e che culminò, alcuni anni più tardi, nella pubblicazione su «Arte Veneta» di un estratto dell'opera uscita nel 1966 e dedicata a Marco Boschini e al *Navegar Pitoresco*.

²⁸² Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte, busta B0016, fascicolo "Pallucchini, Anna, (Venezia)".

3.3. LA POSIZIONE CRITICA DI MARCO BOSCHINI IN «ARTE VENETA» (1964)

Nella collana «Civiltà veneziana – Fonti e testi», edita dall'Istituto per la Collaborazione Culturale (Venezia-Roma), l'edizione critica della «Carta del Navegar Pitoresco» di Marco Boschini, curata da Anna Pallucchini, era ormai in procinto di essere pubblicata quando, nel 1964, l'editore acconsentì ad anticiparne un capitolo, di quelli che costituiscono l'introduzione, all'interno del volume di «Arte Veneta» dedicato agli 80 anni di Giuseppe Fiocco²⁸³.

La rivista, fondata nel 1947 da Rodolfo Pallucchini, era nata con l'intento di far conoscere una scuola tra le più gloriose che conti la civiltà d'ogni tempo: quella veneta. Dal suo punto di vista, la storiografia artistica fino a quel momento si era particolarmente interessata all'arte toscana, condizionata dalla tendenza a porre maggior risalto all'ambito medievale e rinascimentale. Diversamente, l'arte veneta registrava studi più frammentari e le ricerche erano state precedentemente condotte senza unità d'intenti. Per tali motivazioni, una rivista scientifica dedicata a quest'ultima avrebbe potuto colmare una lacuna in un campo della cultura in cui ancora vi era tanto da dire²⁸⁴.

Nonostante l'orizzonte cronologico di questa tesi non si estenda sistematicamente agli anni Sessanta, l'analisi di questo articolo risponde a una duplice necessità metodologica: da un lato, permette di tracciare l'evoluzione della parabola scientifica di Anna Pallucchini a trent'anni dai suoi esordi; dall'altro, evidenzia come la sua rivalutazione del critico d'arte sia stata di fondamentale importanza per tutta la critica d'arte successiva intorno alla figura di Marco Boschini. Come ammesso dalla stessa autrice, fu l'indagine critica partita negli anni 20' del Novecento a portare ad una conoscenza e ad una valutazione nuova dei fenomeni, delle persone, dei risultati di questo inquieto secolo²⁸⁵. Muovendosi entro queste coordinate metodologiche, la Pallucchini affrontò con accresciuta

²⁸³ A. Tositti Pallucchini, *La posizione critica di Marco Boschini*, «Arte Veneta», XVIII, (sezione «Articoli»), 1964, p.89.

²⁸⁴ Archivio Rodolfo Pallucchini, Università degli Studi di Udine, b. 14, fasc. 1, *Nascita di Arte Veneta e corrispondenza degli anni 1946-1949*, 4 novembre 1946.

²⁸⁵ A. Tositti Pallucchini, *La posizione critica di Marco Boschini*, «Arte Veneta», XVIII, (sezione «Articoli»), 1964, p.89.

consapevolezza la ricezione critica di Boschini, prendendo parzialmente le distanze dai pur fondamentali precedenti di Pittaluga e Lopresti. Si trovò infatti maggiormente concorde con Ferruccio Ulivi nell'affermare che «informato e fantasioso, inventivo e documentato, il Boschini non è il critico in astratto, né il dilettante di sensazioni pittoriche, ma l'uomo del 600' che cerca di ritrovare nella sua specializzazione una qualsiasi concretezza morale»²⁸⁶. Nella prospettiva della studiosa, infatti, il Boschini appare mosso da un'autentica passione e da rigoroso impegno per comporre un'opera così monumentale e densa in difesa della tradizionale pittura veneziana²⁸⁷.

All'interno di questo contributo, in perfetta continuità con le sue prime ricerche, la Pallucchini colloca l'opera boschiniana nella corrente di reazione al Vasari, iniziata già nel Cinquecento in campo veneto dal Dolce e che proseguirà per tutto il Seicento grazie ad una rinnovata coscienza regionale che si proponeva di far conoscere e di esaltare gli artisti non abbastanza compresi dall'autore delle *Vite*. La studiosa delinea quindi una serrata disamina degli autori che aderiscono a tale orientamento critico, ricordando Mancini per l'ambito senese, Scannelli per Correggio, Scaramuccia per Raffaello, fino a giungere alla fioritura della letteratura guidistica locale.

In quest'ottica, la Pallucchini riprende e approfondisce i fattori - già analizzati nella sua tesi di laurea - che mossero il Boschini alla polemica, spesso dichiarata ma talvolta implicita, col Vasari. Tra questi emergono: lo spirito campanilista dello scrittore veneziano, la sua forte consapevolezza dei differenti valori pittorici che caratterizzano l'arte veneta (in primis la sintesi colorista), e, infine, il rifiuto del mero metodo biografico, poiché considera che la biografia non può dar maggior intelligenza del fatto artistico²⁸⁸.

Rispetto alle sue indagini giovanili, la Pallucchini arricchisce il contributo del 1964 con affondi analitici ed *excursus* inediti, dedicando ampio spazio alla

²⁸⁶ F. Ulivi, *La letteratura artistica dal Sei al Settecento. Passeri, Boschini, Miliza, Lanzi, letteratura minore*, Sansoni, 1953, p.124.

²⁸⁷ A. Tositti Pallucchini, *La posizione critica di Marco Boschini*, «Arte Veneta», XVIII, (sezione «Articoli»), 1964, p.89.

²⁸⁸ *Ibidem*.

ricezione critica che si era sviluppata intorno alla figura di Boschini nel corso del Novecento. In tal senso, la studiosa esamina i nodi teorici emersi dai contributi di Mary Pittaluga (1918) e Lucia Lopresti (1919), spingendosi fino alla lettura di Lionello Venturi (1945), la cui pubblicazione era ovviamente rimasta esclusa dall'orizzonte cronologico della sua tesi di laurea²⁸⁹. Accanto a questo quadro storiografico, l'autrice introduce un'inedita analisi della pittura veneta sotto il profilo strettamente tecnico, spiegando alcuni passi del Boschini che mai fino a quel momento erano stati esplicitati dagli studiosi²⁹⁰.

Nello specifico, la Pallucchini rivendica per Boschini una precisa consapevolezza storica sia dei fenomeni artistici coevi, sia di quelli immediatamente precedenti. Viene posta in rilievo, ad esempio, la capacità del critico veneziano di individuare il movimento "neo-veneziano" fiorito intorno al '30 e l'importanza da lui attribuita alle copie tratte da Tiziano a Roma, in particolare dai celebri *Baccanali*²⁹¹; per non parlare delle note aperture verso Rubens e Velázquez, interpretati da Boschini come i reali persecutori della tradizione pittorica lagunare²⁹². Infine, la studiosa evidenzia come lo scrittore seicentesco fosse pienamente consapevole dei propri limiti metodologici:

Se mi podesse, per virtù d'incanti,
Andarme in ogni genio trasformando,
Voria tuti i pitori andar laudando;
Ma un solo cuor no se pol dar a tanti²⁹³.

Prevenendo le accuse di un gusto circoscritto, egli teorizzò la necessità di affinità tra il critico e l'oggetto del suo studio, intesa come preconditione indispensabile per giungere a un'autentica comprensione dell'opera d'arte. La Pallucchini commenta ciò tramite una citazione baudelairiana²⁹⁴, che secondo lei rispecchia perfettamente

²⁸⁹ Ivi, p.93.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ Ivi, p.90.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Boschini, *Op. cit.*, p.325. In questa quartina è esplicitata la recisa difesa del gusto individuale del critico; particolarmente valevole per Boschini che si limitò a considerare le espressioni dell'arte veneta. (Cfr. R. Pallucchini, nota a *La carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 358).

²⁹⁴ Anna Pallucchini definisce questa citazione «congeniale» rispetto al pensiero boschiniano. Si veda A. Pallucchini, *Op. cit.*, p.90.

il pensiero del Boschini²⁹⁵: «la critica, perché sia giusta, ossia perché abbia ragione di esistere, deve essere parziale, appassionata, politica, cioè deve essere fatta da un punto di vista esclusivo, ma tale che apra i più vasti orizzonti»²⁹⁶.

Nella parte conclusiva dell'articolo, la Pallucchini torna su alcuni nodi tematici già accennati sia nella tesi che nell'articolo del 1934, approfondendoli attraverso l'analisi di specifiche quartine della *Carta del navegar pitoresco*. La studiosa si concentra in primo luogo sui versi che rivelano l'atteggiamento profondamente anti-sistemico e l'indole ribelle di Boschini. A titolo di esempio, viene citata la quartina in cui la grandezza della pittura veneziana viene celebrata come il frutto di un ideale di libertà strettamente connesso alla peculiare struttura politica e istituzionale della città²⁹⁷.

Parallelamente, la Pallucchini analizza l'approccio di Boschini verso le altre arti. Se da un lato ne rileva la tiepida considerazione per la statuaria antica, dall'altro evidenzia come lo scrittore ami profondamente l'architettura vera – e non solo quella dipinta per creare spazi fittizi –, mostrando una notevole coerenza di gusto. Andrea Palladio viene individuato come l'artefice di uno dei più suggestivi motivi per «Vedute» grazie alla Chiesa di San Giorgio Maggiore, viene poi apprezzata l'opera di Baldassare Longhena della Salute²⁹⁸. Questo orizzonte estetico si estende poi alla passione per il teatro, inteso come regno dell'illusionismo e della fantasia barocca. A supporto di ciò, la studiosa richiama la collaborazione di Boschini, in veste di incisore, alle scenografie realizzate da Giacomo Torelli nel 1644, esperienza che trova eco nei numerosissimi cenni della *Carta* alle maschere e alle suggestioni delle musiche²⁹⁹.

Un rilievo particolare viene infine assegnato al legame tra pittura e musica, il quale affiora nell'utilizzo di un lessico comune alle due discipline e che trova una teorizzazione nei versi dedicati alla figura del "pitor venezian":

²⁹⁵ Tositti Pallucchini, *Op. cit.*, p.90.

²⁹⁶ C. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

²⁹⁷ Tositti Pallucchini, *Op. cit.*, p.96.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Ivi, pp.96-97.

El Pitor venezian, musico esperto³⁰⁰,
 Ben sona un istrumento e ben l'acorda;
 E se pur falsa el toca qualche corda³⁰¹,
 L'intende dar più gracia a quel concerto.
 Lu con man regolà, pratica e scaltra,
 Forma fughe, passazi, bizzarie,
 Tocade, recercari, fantasie³⁰²,
 E fa trasporti da una chiave all'altra³⁰³.
 L'altro no sa sonar senza la carta,
 E va cercando i tasti, a deo per deo³⁰⁴;
 E con muodo mecanico e plebeo
 Vuol far cadencia, e strupia terza e quarta³⁰⁵.

In questi versi Boschini assimila l'operato del pittore a quello del musicista veneziano, il quale impiega consapevolmente la dissonanza per ottenere effetti rari e si avvale della padronanza tecnica per improvvisare assecondando la fantasia; al contrario, chi si adegua alle regole finisce per apparire stentato e privo di vigore. La studiosa illustra questa fondamentale concezione estetica introducendo il celebre paragone che chiude l'argomentazione³⁰⁶.

³⁰⁰ Bellissimo sviluppo dell'intuizione dei rapporti tra pittura e musica, sulla via già tentata da Leonardo; particolarmente facile per un veneziano del Seicento. Cfr. A. Pallucchini, nota a *La carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 324.

³⁰¹ Principio musicale affine alla pittura, cioè la dissonanza come principio positivo dell'armonia. Cfr. A. Pallucchini, nota a *La carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 324.

³⁰² Mescola insieme forme musicali ben definite, come fughe, toccate ecc., con i termini di bizzarria e fantasia, che vogliono caratterizzare la scuola musicale veneta. Cfr. R. Pallucchini, nota a *La carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966, p. 324.

³⁰³ Da un modo ad un altro. Traduzione di A. Pallucchini.

³⁰⁴ Decifrando faticosamente con un dito alla volta. Traduzione di A. Pallucchini.

³⁰⁵ Boschini, *Op. cit.*, p.294.

³⁰⁶ Tositti Pallucchini, *Op. cit.*, p.97.

3.4. L'EDIZIONE CRITICA DELLA *CARTA DEL NAVEGAR PITOESCO* (1966)

Due anni dopo l'articolo pubblicato su «Arte Veneta», uscì nel 1966, per l'Istituto per la Collaborazione Culturale (Venezia-Roma), l'edizione critica della *Carta del navegar pitoresco* a cura di Anna Pallucchini. Risulta utile, ai fini della tesi, presentare questo suo fondamentale lavoro scientifico, poiché tra le motivazioni che spinsero la studiosa a curare l'edizione critica emerge chiaramente la consapevolezza della mancanza di strumenti idonei alla lettura dell'opera boschiniana. In particolare, nella premessa, la Pallucchini spiega come la pubblicazione della *Carta del navegar pitoresco* intendesse offrire un contributo utile non solo agli storici dell'arte, ma anche agli specialisti di letteratura e di costume del Seicento. La studiosa cercò infatti di mettere al servizio della comunità scientifica la sua lunga consuetudine con il testo, iniziata sin dai tempi della tesi di laurea³⁰⁷ e proseguita con il primo saggio pubblicato sulla rivista «Convivium» nel 1934³⁰⁸. La sua stessa padronanza del dialetto veneziano derivava sia dall'uso vivo nel contesto familiare, sia da prolungate e costanti letture³⁰⁹.

L'edizione si apre con un'introduzione nella quale la storica dell'arte si propone di far luce sulle vicende biografiche dell'autore, ricostruendone la personalità e le idee al fine di inquadrarlo nel proprio tempo, tanto nelle vesti di critico quanto in quelle di scrittore. Nel commento, invece, l'attenzione si concentra sui lettori meno esperti della lingua locale. La Pallucchini si rendeva conto, infatti, che la grafia secentesca e la sapidità di un dialetto non paragonabile a quello odierno — a causa del continuo processo di infiltrazione della lingua italiana avvenuto dall'Ottocento in poi —, unite alla particolare vena creativa di Boschini, rendevano la lettura estremamente complessa, soprattutto per gli studiosi stranieri ma anche per gli stessi italiani di oggi³¹⁰.

Avendo ben presente il carattere prettamente strumentale dell'opera, consultata soprattutto dagli studiosi d'arte veneziana, la curatrice non si è limitata a modernizzare la grafia, ma ha scelto di tradurre a piè di pagina vocaboli, forme e locuzioni,

³⁰⁷ Si veda §3.1 del presente lavoro.

³⁰⁸ Si veda §3.2 del presente lavoro.

³⁰⁹ Tositti Pallucchini, *Op. cit.*, pp. VII-VIII.

³¹⁰ *Ibidem*.

preferendo questa soluzione metodologica alla compilazione di glossari o grammatiche³¹¹. A questo proposito, appare di particolare interesse rilevare che Maria Cravanzola sostenne nel 1959, presso l'Università degli Studi di Padova sotto la guida del professor Gianfranco Folena³¹², una tesi di laurea intitolata «Il venetian lenguazo del critico d'arte Marco Boschini». Cravanzola ne mise generosamente a disposizione una copia alla Pallucchini, la quale vi attinse proficuamente per sciogliere numerosi nodi problematici ed elementi di dubbio relativi proprio alla complessa componente lessicale dell'opera boschiniana³¹³.

In appendice al testo della *Carta*, ha inoltre ritenuto opportuno pubblicare, con i necessari adeguamenti grafici, anche il testo della *Breve Instruzione*³¹⁴ stampata da Boschini nel 1674 con il titolo di *Le ricche minere della pittura veneziana*, un'opera anch'essa divenuta assai rara. Le note relative agli artisti e alle singole opere d'arte sono state invece compilate da Rodolfo Pallucchini il quale, anche in qualità di direttore della collana, ha seguito puntualmente l'intero sviluppo del lavoro³¹⁵.

L'introduzione scritta dalla Pallucchini ricalca fedelmente, nella struttura degli argomenti trattati, la sua tesi di laurea. Il percorso si articola a partire dai cenni biografici di Boschini, per poi passare alla disamina della *Carta del navigar pittoresco*. Successivamente, l'autrice ne delinea la posizione critica — aspetto, quest'ultimo, già preso in esame nel precedente paragrafo della presente tesi — e riserva un'ampia sezione all'analisi della *Carta* attraverso i secoli XVI e XVII. Il saggio si chiude, infine, con un ultimo contributo incentrato sull'opera intesa come documento letterario. Successivamente, la Pallucchini illustra i criteri scientifici adottati nella trascrizione del testo. Nello specifico, l'autrice dichiara di aver seguito le norme ormai consolidate nell'edizione dei testi antichi e di aver modernizzato la grafia della *Carta*, applicando i criteri suggeriti dal professor Gianfranco Folena, necessari data la mancanza di una tradizione precisa per la resa dei testi in dialetto. Più nel dettaglio, si dà conto della

³¹¹ Ivi, p. LXXXIII.

³¹² Gianfranco Folena (1920-1992), docente di Storia della lingua italiana e Filologia romanza all'Università di Padova, stabilì le norme grafiche per la correzione del testo e seguì il lavoro della Pallucchini.

³¹³ Ivi, p. LXXXIV.

³¹⁴ Ivi, p. 703.

³¹⁵ Ivi, p. VIII.

revisione dell'interpunzione, rimodulata secondo una lettura interpretativa moderna, della regolarizzazione degli accenti acuti e gravi in conformità alle norme ortografiche dell'italiano contemporaneo e dell'eliminazione dell'apostrofo nelle forme maschili, accanto ad altri accorgimenti grafici³¹⁶. L'edizione critica si conclude infine con un ricco apparato illustrativo, che spazia dal frontespizio della *Carta del navigar pittoresco* a una serie di incisioni; tra queste spiccano il celebre ritratto di Boschini eseguito da Pietro Bellotto (fig.11) e alcune stampe realizzate dallo stesso Boschini³¹⁷.

Purtroppo, non è giunto fino a noi il carteggio complessivo di Anna Pallucchini relativo alla pubblicazione di questa edizione critica. Tuttavia, presso l'Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte è conservata una cartella dedicata alla corrispondenza con la studiosa, all'interno della quale si trovano tre epistole relative all'attività di redazione. Tra queste la missiva datata 20 gennaio 1966 è indirizzata dalla studiosa all'ingegner Silvano De Tuoni, all'epoca responsabile della contabilità dell'istituto. Nello specifico, al suo interno la Pallucchini spiega che, esaminando le bozze delle illustrazioni, era emersa la necessità di rifinire alcuni dettagli; specifica, inoltre, di aver lasciato la documentazione fotografica corredata dalle relative indicazioni, chiedendo di essere avvisata non appena il materiale fosse stato pronto, unitamente ai frontespizi (fig.14).

³¹⁶ Ivi, p. LXXXIV.

³¹⁷ Ivi, p.757.

20-1-66

Gentilissimo De Doni,

facendo il mento-
dello illustreponi vedo che occorrerebbe
qualche rettaglio

le lascio la foto con le indicazioni.
Quando saranno pronti, insieme
con i frontespizi che il Prof. Nardi
le ha indicati, mi avverta

ho ringraziato molto
Anna Pallucchini

Fig. 14. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte, busta B0016, fascicolo "Pallucchini, Anna, (Venezia)".

Nel corso degli ultimi anni di vita, Anna Pallucchini rivolse i propri interessi scientifici verso altre pubblicazioni dedicate ad artisti di ambito veneto. In particolare, una lettera del 12 ottobre 1972 a lei indirizzata — della quale non si conosce il mittente

— attesta il suo vivo interesse per due volumi d'artista di Zanetti; tali tomi, appartenenti alla biblioteca personale di quest'ultimo, contengono i disegni e i *Capricci* di Giambattista Tiepolo (fig.15). Questa linea di ricerca trova un riscontro concreto nel 1973, anno in cui la studiosa collaborò con il collega Terisio Pignatti alla stesura del saggio *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronologia*³¹⁸.

Anna Tositti Pallucchini si spegnerà poco dopo, nel maggio del 1973, all'età di 63 anni (fig.16)³¹⁹.

³¹⁸ A. Tositti Pallucchini, T. Pignatti, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronologia* (nota presentata dal prof. T. Pignatti, s.c.), «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXXXI, anno accademico 1972-73, pp. 120-145.

³¹⁹ T. Pignatti, *Anna Pallucchini*, «Arte Veneta», XXVII, 1973, pp. 377-378 (sezione «In memoriam»).

12 ottobre 1972

Cara Signora,

mettendo in ordine le mie carte dopo il trasloco fatto durante l'estate, in questi giorni ho trovato l'appunto che Le interessava dei due volumi dello Zanetti. Si tratta della solita raccolta dei chiari e scuri che contengono anche, alla fine, i dieci Capricci di Giambattista Tiepolo. Sono i due volumi "personali" dello Zanetti che facevano parte della sua biblioteca (con il numero di segnatura indicato sul dorso della legatura). Sono andati in vendita a Londra nel giugno del '63 alla "Alpine Club Art Gallery".

Con i più cordiali saluti, mi creda sinceramente Suo

Anna Pallucchini

Fig. 15. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte, busta B0016, fascicolo "Pallucchini, Anna, (Venezia)".

GIUSEPPE SANTOMASO CON
LA MOGLIE LUCIA E LA FI-
GLIA MARINA sono vicini al
Prof. Rodolfo Pallucchini e alle fi-
glie Vittoria e Teresa per il grave
lutto che li ha colpiti con la mor-
te della cara e indimenticabile
amica

Anna Pallucchini

Venezia, 16 maggio 1973

L'ISTITUTO VENETO DI SCIEN-
ZE, LETTERE ED ARTI parte-
cipa con profondo cordoglio al do-
lore del Prof. Rodolfo Pallucchi-
ni, Membro del Consiglio di Presi-
denza, per la scomparsa della con-
sorte Signora

Anna Pallucchini

Venezia, 16 maggio 1973

Fig. 16. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte, busta B0016, fascicolo "Pallucchini, Anna, (Venezia)".

CAPITOLO IV

IL SODALIZIO PROFESSIONALE TRA ANNA E RODOLFO PALLUCCHINI

Si ritiene ora opportuno tracciare un breve *excursus* sul sodalizio professionale che legò Anna Tositti al marito, Rodolfo Pallucchini; il loro legame, infatti, non rimase confinato alla sfera personale, ma si tradusse in una sinergia lavorativa che rappresentò uno dei fattori più determinanti nell'evoluzione intellettuale e nell'operato della studiosa. Per condurre questo approfondimento si è scelto di seguire l'ordine cronologico delle note vicende che contrassegnarono la biografia dello storico dell'arte, inserendo all'interno della sua imponente produzione — ampiamente vagliata dalla letteratura critica precedente a questo lavoro d'indagine — gli scritti redatti negli stessi anni dalla consorte. Emergerà in questo modo come Tositti non sia stata una testimone silenziosa a fianco di una figura rinomata e importante quale quella di Rodolfo, bensì una personalità autonoma, capace di offrire significativi contributi al dibattito critico e di mantenere costanti relazioni con la fitta rete di intellettuali, critici e storiche dell'arte che gravitò attorno alla figura di Pallucchini e alla rivista «Arte Veneta».

Le vicende oggetto della presente indagine ebbero inizio nel 1925, all'interno del Liceo Classico "Marco Foscarini" di Venezia. Fu qui che una giovane Anna Tositti, di sedici anni, venne ammessa alla classe terza; nello stesso istituto, studiava anche il diciassettenne Rodolfo Pallucchini, allora iscritto al quarto anno. Entrambi sin da quegli anni si distinsero per un ottimo rendimento scolastico e per una brillante attitudine alla scrittura. In particolare, sotto il magistero del loro insegnante di lettere italiane, il professor Angelo Tomaselli³²⁰, i due giovani contribuirono alla

³²⁰Il professor Angelo Tomaselli (1864-1942) fu ordinario di Lettere italiane e latine al Foscarini dal gennaio 1891 e vicepresidente dal 1920. Nel 1925 insegnava esclusivamente al triennio, configurandosi pertanto come il docente di entrambi i futuri coniugi. Per un approfondimento sul corpo docente del Liceo Foscarini negli anni compresi tra il 1925 e il 1928, si vedano: *Annuario per l'anno scolastico 1925-1926*, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, Doge, 1927; *Annuario per l'anno scolastico 1926-1927*, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. grafico Umberto Bortoli, 1928; *Annuario per l'anno scolastico 1927-1928*, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. grafico Umberto Bortoli, 1929 (VII).

realizzazione di alcuni saggi critici attorno a opere di libera scelta, destinati alla Biblioteca degli studenti (fig.17), come documentò la relazione dell'epoca:

Quest'anno ho anche creduto di dover lasciare qualche maggior libertà nella designazione individuale del lavoro o del tema, per lasciar libero il campo all'affermazione delle eventuali inclinazioni; cosicché in questi componimenti ce n'è anche qualcuno che esce dal campo strettamente letterario. I lavori che presento sono di vario valore, anche a seconda dell'età e della classe e della diversa preparazione e maturità degli alunni. Vanno da modesti riassunti dell'opera letta, specie nel I corso, a veri e propri tentativi di studi critici³²¹.

Mentre, durante gli anni del liceo, Anna Tositti condusse studi e approfondimenti esclusivamente in ambito letterario, concentrandosi sui poemi omerici e su autori contemporanei quali Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli, Rodolfo Pallucchini venne segnalato nell'annuario del 1925 per aver indagato con notevole diligenza e chiarezza la civiltà del Rinascimento nelle opere di Jacob Burckhardt³²². L'anno successivo, il medesimo documento attestò che quest'ultimo presentò uno studio sui primordi del Risorgimento nazionale, un argomento spontaneamente scelto, definito «quanto interessante e altrettanto vasto e difficile»³²³. La relazione scolastica specificava che dall'allievo non si sarebbe pretesa «una voluminosa trattazione che sarebbe superflua, bensì la esamina di diverse tesi e di ipotesi di storici che fra loro confrontate serviranno all'alunno, per sostenere dopo aver confutato le contrarie, quella che sarà opinione e convincimento personale»³²⁴. Inoltre, nel medesimo anno, Pallucchini fu uno dei soli due alunni che eseguirono, sotto la guida della professoressa di storia dell'arte Maria Certosa Lorenzetti, un elaborato dal titolo *La leggenda di Sant'Orsola nell'interpretazione di Tommaso da Modena e di Vittorio Carpaccio*³²⁵.

³²¹ Annuario per l'anno scolastico 1926-1927, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1928, p.61.

³²² Annuario per l'anno scolastico 1925-1926, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, Doge, 1927, p. 62.

³²³ Annuario per l'anno scolastico 1926-1927, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. grafico Umberto Bortoli, 1928, p. 65.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ivi*, p. 65.

Richetti Enrico — Alcune garbate considerazioni critico-estetiche intorno alle « Confessioni di un ottuagenario » di J. Nievo.

Rosso Maria — Diligente esposizione della materia dei « Reisebilder » di E. Heine, con qualche opportuna considerazione propria.

Torres Rosetta — Ha riassunto ed esaminato con diligenza e non senza colore di esposizione, il libro di Maritz Revelli: « Frate Francesco, Poverello di Dio ».

Tositti Anna — Studio accurato e diligente della « Vita di Cola di Renzo » di G. D'Annunzio.

Zenoni Politeo Giorgio — Dal libro di A. Albertazzi su « Ugo Foscolo » desume una fedele e corretta notizia della vita del Poeta.

CLASSE II^a LICEALE:

Borsato Emilio — Diligente riassunto ed esame, con qualche opportuna preparazione bibliografica, del « Sartor Resartus » di E. Carlyle.

Borich Giuseppe — Buona e accurata analisi estetica di « Mirella » di F. Mistral.

Ciriello Giorgio — Ha riassunte con diligenza le « Scene della grande guerra » di L. Barzini.

Fiorin Guido — Esatta e chiara notizia degli « Studi Foscoliani » di G. Manacorda.

Giorgi Carlo — Studio accurato e coscienzioso, con osservazioni anche d'indole estetica, di « Delitto e Castigo » di F. Dostojewski.

Pallucchini Rodolfo — Esaminando « Anna Karenine » di L. Tolstoj allarga lo sguardo a tutta l'opera del Tolstoj e cerca di definirne i vari momenti.

Pavanini Giovanni — Rende conto sobriamente del contenuto e della condotta delle due « Tragedie di A. Manzoni ».

Ratti Antonio — Modesto tentativo di analisi estetica del « David Copperfield » di C. Dickens.

Rizzetto Fulvio — Diligente e chiaro riassunto di due romanzi del Tolstoj: « Povera gente » e « Dal sepolcro dei vivi ».

Rosso Alessandro — Dell'opera di B. Croce su « Giovanni Pascoli » dà una chiara e particolareggiata notizia, con alcune sue proprie considerazioni.

Sonino Mario — Buono e accurato studio delle « Rime di M. Buonarroti » delle quali indica con giusto criterio i principali caratteri.

Elenco di temi individuali eseguiti sotto la guida del professore di lettere latine e greche.

Borsato Emilio (2^a liceale) — Buona sintesi storica della « Scultura greca del IV^o secolo ».

Borich Giuseppe (c. s.) — Notizie su Scopas tratte da autori classici, lavoro semplice ma discreto.

De Giovanni Elvirba (c. s.) — « Le Fatiche d'Ercole », illustrando i due bassorilievi di San Marco. Buon lavoro.

Fiorin Guido (c. s.) — Diligente relazione di studi fatti « Sul mito di Meleagro » ed in armonia coi lavori presentati l'anno precedente.

Giorgi Carlo (c. s.) — « L'Eretteo » attingendo da Diodoro, Omero, Euripide, e per le notizie artistiche riferendosi ad autori moderni.

Pallucchini Rodolfo (c. s.) — 1^o « Il mito dell'Amazzoni » illustrando l'Amazzone ferita di Policreto; 2^o « Il viaggio dell'Alessandro in cielo »: lavorato diligente tratto dall'esame di un rilievo di San Marco (con fotografia).

Pavanini Giovanni (c. s.) — 1^o Lavoretto organico e diligente sul « Doriforo » di Policreto; 2^o Riassunto generale di storia greca con riferimento alla « Missione di Atene ».

Fig. 17. Nota di alcuni lavori di relazione e di critica attorno ad opera di libera scelta eseguiti da alunni sotto la guida del professore di lettere italiane. Annuario per l'anno scolastico 1925-1926, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, Doge, 1927, p.84.

Le classi di Tositti e di Pallucchini, nei mesi di marzo e aprile del 1927, svolsero con la professoressa Lorenzetti una serie di visite ai monumenti veneziani, per poi recarsi, il 13 maggio dello stesso anno, a studiare i monumenti e le collezioni museali di Padova³²⁶. Inoltre, il 21 dicembre 1926 alcuni studenti parteciparono alla conferenza del professor Giuseppe Fiocco dal titolo *Sull'arte di Andrea Mantegna*³²⁷. Sebbene la mancata conservazione dei registri con i nomi dei presenti non consenta una verifica documentaria, l'indirizzo di studi dei due giovani permette di ipotizzare con forte verosimiglianza la loro partecipazione all'evento.

Concluso il percorso scolastico presso il Liceo Foscarini, a un anno di distanza l'una dall'altro, entrambi si immatricolarono alla facoltà di Lettere presso l'Università degli Studi di Padova. Giuseppe Fiocco nutrì una profonda stima nei confronti dei due allievi, dei quali fu relatore; presso l'Archivio dell'Università di Udine si conserva, infatti, il nucleo iniziale delle lettere indirizzate da Fiocco a Rodolfo Pallucchini, corrispondenza che proseguì ininterrottamente per un trentennio³²⁸. Appare degna di nota, in tal senso, una missiva del 1935 rivolta al giovane studioso, nella quale Fiocco scriveva: «Per un uomo come lei la strada più alta è l'unica da seguire; il resto potrebbe sembrare un tradimento. Lei arriverà così prima e meglio e al posto e a quel completamento culturale di cui ha bisogno»³²⁹.

Pallucchini discusse la propria tesi di laurea incentrata su *G.B. Piazzetta e la sua influenza* il 26 ottobre 1931³³⁰. A questo proposito, si può richiamare quanto lo stesso studioso avrebbe scritto su «Arte Veneta» nel 1954 in memoria di Giuseppe Fiocco; una riflessione che risuona oggi quasi in chiave autobiografica, riflettendo il metodo di ricerca che il maestro seppe trasmettere e che venne capillarmente mutuato sia da Pallucchini che dalla consorte:

³²⁶ Ivi, p.73.

³²⁷ Ivi, p.74.

³²⁸ C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, p. 32. Per gli sviluppi del rapporto tra Rodolfo Pallucchini e Giuseppe Fiocco si veda G. Tomasella, *Da maestro ad allievo. Note sull'epistolario Fiocco – Pallucchini*, in C. Lorenzini (a cura di), *Op. cit.*, 2019, pp. 31-46.

³²⁹ ARP, I, *Carteggio*, b. 1, Corrispondenza degli anni 1935-1937, fasc. 1, 1935, sfasc. Fiocco Giuseppe, lettera manoscritta di Fiocco, Padova, 1/1/1935.

³³⁰ C. Lorenzini (a cura di), *Op. cit.*, 2019, p. 192.

Per Fiocco l'artista non è una meteora staccata da un firmamento: ma è partecipe di una complessa struttura, tessuta di relazioni, di scambi, di ascendenze, cioè la cultura artistica del proprio tempo. Indagare queste relazioni, questi passaggi, significa giungere a riconoscere meglio il timbro specifico della personalità dell'artista³³¹.

Durante l'ultimo anno accademico di Tositti (1932-1933), Pallucchini frequentò la Scuola storico-filologica delle Venezie, diplomandosi con lode in Antichità ed Arte veneta il 27 ottobre 1933 con un lavoro su *Vincenzo Scamozzi architetto*³³². Come documentato dal registro della carriera accademica relativo all'anno di specializzazione (fig. 18), egli seguì tre corsi tenuti da Giuseppe Fiocco: Storia dell'arte veneziana, Storia dell'arte bizantina e Storia dell'arte medioevale. Sostenne invece con Carlo Anti l'esame di Antichità italiane³³³.

³³¹ G. M. Pilo (a cura di), *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, p. 55.

³³² *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1933-34*, Padova, 1934, p. 64.

³³³ C. Lorenzini (a cura di), *Op. cit.*, 2019, pp. 144-145.

L'abbigliamento era quello figlio di famiglia e di scuola.

al N. Scuola Sordom - Filologica delle Venezie
 del Registro di Matricola.

Secco di studi e di vita.

ANNO 1° 1922-23					ANNO 2°					ANNO 3°				
Tasse					Tasse					Tasse				
Tratto	Numero e data della quietanza di degenza	Data del decorso di degenza	Tratto	Numero e data della quietanza di degenza	Data del decorso di degenza	Tratto	Numero e data della quietanza di degenza	Data del decorso di degenza	Tratto	Numero e data della quietanza di degenza	Data del decorso di degenza	Tratto	Numero e data della quietanza di degenza	Data del decorso di degenza
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23			100 - 1° - 1922-23		
100 - 1° - 1922-23														

Fig. 18. Carriera accademica di Rodolfo Pallucchini, a.a. 1932-1933, Archivio dell'università degli studi di Padova, Segreteria studenti, Facoltà di lettere e filosofia, scuola storico-filologica delle Venezie, Carriere scolastiche, reg. I, p.57.

Anna Tositti, nel frattempo, condusse i suoi primi studi su Marco Boschini, esaminati nel terzo capitolo di questo lavoro. Alla luce della produzione saggistica di Tositti appare di notevole interesse la testimonianza di Vittore Branca (1913-2004), il quale rammentò in un contributo all'interno del volume *Una vita per l'arte veneta*, le stimolanti conversazioni intercorse con Pallucchini a Venezia. Tra i vari argomenti dibattuti dai due studiosi emergeva proprio la figura di Boschini e il suo «programmatico riflettere i colori nei ritmi poetici, come annotava la sua cara Anna nella sua opera sul Boschini»³³⁴. Un ulteriore e significativo rimando alla parziale convergenza degli interessi di Pallucchini verso lo scrittore veneto si riscontra in alcuni versi da lui stesso appuntati nel 1934 all'interno dei propri taccuini di viaggio³³⁵, in occasione di un'osservazione del capolavoro tizianesco, *Incoronazione di spine*, presso l'Alte Pinakothek di Monaco:

*pennellata densa, fratta, a sfregazzi / grassissima. / c'è un bastonatore [?] a destra. / colori violacei, maniche gialle / e corsetto verdaceo / tutto rigato [?] in una tinta brunacea, colata / la forma è quasi scomparsa*³³⁶.

Questi brevi appunti giovanili dimostrano quanto lo studioso avesse precocemente assimilato il lessico e la sensibilità estetica di Boschini³³⁷: nelle sue righe di commento riecheggia l'eco delle memorabili quartine della *Carta del navegar pitoresco* dedicate alla specificità della tecnica pittorica lagunare e all'«intelligenza del colore veneziano come mezzo completo di espressione»³³⁸.

Tra il settembre del 1934 e il maggio del 1935, Pallucchini intraprese una serie di soggiorni di studio in Europa centrale, documentando capillarmente le proprie osservazioni dirette all'interno dei taccuini. Nello specifico, l'itinerario toccò i

³³⁴ V. Branca, *Pallucchini e il narrare per parole e per immagini*, in G. M. Pilo (a cura di), *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999*, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, p. 19. Per il rapporto tra Vittore Branca e Rodolfo Pallucchini si rimanda all'intero contributo, pp. 19-24.

³³⁵ Per un compiuto esame dei taccuini di viaggio di Rodolfo Pallucchini si rimanda a E. Bertin, *I taccuini di Rodolfo Pallucchini*, in C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, pp. 143-159.

³³⁶ ARP, 4.1, b. 24, "Quaderni di viaggio", quaderno 5, c. 25r.

³³⁷ E. Bertin, *I taccuini di Rodolfo Pallucchini*, in C. Lorenzini (a cura di), *Op. cit.*, 2019, p. 158.

³³⁸ A. Tositti Pallucchini, *Introduzione*, in M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1962, p. XL.

principali centri museali di Germania, Svizzera, Francia e Inghilterra³³⁹. È assai probabile che Anna Tositti non abbia preso parte a questa prima campagna di spostamenti, data la totale assenza di riferimenti d'archivio alla sua presenza³⁴⁰. Tuttavia, l'esperienza del viaggio avrebbe costituito in seguito un tratto distintivo e fondante del nucleo familiare, come emerge dalla vivida testimonianza della secondogenita della coppia, Teresa Pallucchini: «un cenno sui viaggi del papà e della mia mamma. Mi ricordo che abbiamo visto tantissime cose, città e paesi, ma andavamo sempre e solo nei musei»³⁴¹.

I due studiosi, come già menzionato all'interno di questo lavoro, si unirono in matrimonio nell'agosto del 1935 e divennero per la prima volta genitori il 17 maggio del 1938, con la nascita della primogenita Vittoria³⁴². In quegli anni, mentre Tositti si dedicò all'insegnamento presso le scuole secondarie di primo grado, Pallucchini — entrato per concorso come ispettore aggiunto nel ruolo delle Antichità, Monumenti e Gallerie del Ministero dell'Educazione Nazionale il 1° agosto 1935 — ricevette l'incarico di dirigere la Galleria Estense di Modena, ottenendo la promozione a ispettore il 1° agosto 1937. Dal 16 aprile 1938 venne poi trasferito presso la

³³⁹ Per la ricostruzione cronologica e geografica di questi spostamenti si veda E. Bertin, *I taccuini di Rodolfo Pallucchini*, in C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, p. 146.

³⁴⁰ Un aspetto caratteristico degli archivi di persona riguarda le condizioni in cui essi si presentano al momento del loro reperimento. La raccolta e la conservazione delle carte possono infatti seguire due logiche principali: una di tipo “ultraconservativo”, che porta a preservare in modo indiscriminato documenti di natura eterogenea, anche di scarso rilievo storico (dalle lettere ai materiali più quotidiani), e una invece fondata su un'attività consapevole di selezione e scarto operata dal soggetto produttore. In entrambi i casi, il riordinatore raramente si trova di fronte a un insieme completamente disordinato, poiché i documenti risultano spesso già parzialmente organizzati, in vita dal soggetto stesso — come nel caso dell'archivio di Rodolfo Pallucchini — oppure successivamente da altri. Ne consegue che, nell'analisi del fondo, diventa essenziale cogliere gli indizi lasciati dal produttore nei criteri di sistemazione adottati, utili a ricostruire l’“immagine di sé” che egli intendeva trasmettere ai posteri (cfr. Moro, 2006, p.21). La mancanza delle lettere scambiate con Anna Tositti sembra suggerire non tanto una dispersione documentaria, quanto piuttosto una volontà, riconducibile allo stesso studioso o a successive fasi di ordinamento *post mortem*, di non includere tale corrispondenza all'interno del fondo, oggi infatti non conservata.

³⁴¹ T. Pallucchini, *Un ricordo*, in C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, p. 14.

³⁴² G. Nepi Scirè, *Rodolfo Pallucchini, funzionario di Soprintendenza*, in G. M. Pilo (a cura di), *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999*, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, p. 106. Cfr. la documentazione tratta dal fascicolo personale di Rodolfo Pallucchini, conservato presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia.

Soprintendenza alle Gallerie del Veneto e assegnato per un anno al Comune di Venezia nel ruolo di direttore dei musei civici³⁴³.

A quel periodo risalgono le prime testimonianze, conservate presso l'Archivio Rodolfo Pallucchini, dei fitti legami intellettuali e di amicizia che la coppia andò progressivamente consolidando con i maggiori esponenti della cultura del Novecento attivi nell'ambito della tutela del patrimonio artistico. Un significativo esempio è offerto dalla missiva (fig. 19) datata 2 marzo 1936 inviata a Pallucchini da Cesare Brandi³⁴⁴, nella quale quest'ultimo invitava lo storico dell'arte insieme alla consorte a trascorrere una serata conviviale a Bologna, tra cena e cinema³⁴⁵:

³⁴³ Per una puntuale disamina degli incarichi istituzionali ricoperti da Rodolfo Pallucchini nel corso degli anni Trenta, si veda G. Nepi Scirè, *Op. cit.*, pp. 105-108.

³⁴⁴ C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, p. 229. Per la ricostruzione dei rapporti e dei successivi dibattiti metodologici tra Cesare Brandi e Rodolfo Pallucchini, si veda S. Rinaldi, *Brandi rimprovera Pallucchini: vernice e velature nei restauri belliniani del 1949*, in C. Lorenzini (a cura di), *Op. cit.*, 2019, pp. 221-238.

³⁴⁵ ARP, I, *Carteggio*, b. 1, Corrispondenza degli anni 1935-1937, fasc. 2, 1936, sfasc. Brandi Cesare, lettera di C. Brandi a R. Pallucchini, 2 marzo 1936.

Bologna 11-III-36

Carissimo Pallecchini,

ho esposto a C. il tuo legittimo desiderio, ma i con la nuova legge dalle troppo recenti, limitate disposizioni nelle trasferite. Bisognerebbe farne richiesta preventiva al Ministero: figurarsi! Io credo che sia meglio, che, almeno per questa volta tu non attenda la soluzione degli inciampi da Roma e che tu t'imbolozzisci subito come un annunzi. Per trovarmi, vedo che la cosa migliore sia che tu venga direttamente al mio abituro, dove per darti congruo respiro, potrai venire con la tua signora alle 5. Codesta abitazione si trova in Via del Borgo 59, a Ferrera: è una porta che sembra d'una cantina, senza uscio e senza campanello, alla quale si bussa con le

uocche delle dita. Per arrivare in Via del
 Borgo si prende il tram 2-16 avvertendo
 il controllore di fermare all'incrocio con
 Via Truerio. La mia porta, che da una parte
 ha un fornaio e dall'altra un calzolaio, si
 trova a dieci passi di Via Truerio, proprio
 prima che cominci il portico. Vedo che
 mi c'è voluto più parole che al barbiere
 di famiglia ma forse non sei confuso del
 tutto.
 Le poi ci sono un bel fileu ci potremmo
 andare dopo una veloce tazza di The, a meno
 che non preferiate questo viaggio per il dopo
 cena. Naturalmente sarete a cena con me.
 Ho visto ieri lo vivo la mia vita: una
 con spassosissima.
 Allora a presto. Tanti saluti a tua
 moglie e un'affettuosa stretta di
 mano dal tuo
 Cesare Brandi

Fig. 19. ARP, I, b. 1, "Corrispondenza degli anni 1935-1937", fasc. 2, sfasc. Brandi Cesare, lettera di Cesare Brandi a Rodolfo Pallucchini, 2 marzo 1936.

Un'ulteriore e significativa testimonianza delle intense relazioni intessute dalla coppia con l'ambiente artistico dell'epoca è offerta da una lettera inviata da Rodolfo Pallucchini a Teresa Sansi, consorte del pittore Carlo Dalla Zorza, datata Venezia, 4 ottobre 1977, in cui lo studioso rievocò alcuni episodi degli anni Quaranta:

Cara Teresa,
 torno da Piazzola sul Brenta, dove alla villa Simes-Contarini, nel quadro della Triveneta delle Arti, è allestita una Mostra di opere 1942-48 di Carlo [...]. Un incontro commovente con un ormai lontano periodo della mia vita, durante il quale, con mia moglie Anna e con la piccola Vittoria, passavamo le stagioni estive a Burano, frequentando l'ospitale casa di Anna Moggioli, animata dai suoi fedeli

amici pittori, e dove nacque l'amicizia con te e Carlo. Molti di quei dipinti li ho visti nascere in un ambiente che la natura e la stagione rendevano sereni, mentre tutt'attorno si stringeva la morsa dei tempi. Nell'estate del 1944 trovai rifugio in una casa di Mazzorbo, cercando più volte riparo ai rastrellamenti tedeschi tra le barene con buranelli fidati. In quell'ambiente le vere amicizie si rinsaldavano³⁴⁶.

Durante la Seconda guerra mondiale, Pallucchini, con il fondamentale supporto di Vittorio Moschini e Giulio Lorenzetti, si adoperò per mettere in protezione il patrimonio artistico della città di Venezia; le opere, inizialmente evacuate presso alcuni depositi sicuri in terraferma, vennero ricondotte in laguna all'indomani dell'8 settembre 1943, unitamente ai capolavori provenienti dal resto del territorio veneto. Lo studioso si curò inoltre di assicurare il collega Hans Tietze, storico dell'arte austriaco di origini ebraiche, emigrato negli Stati Uniti con la consorte Erika Tietze-Conrat nel 1938³⁴⁷.

Proprio dallo spirito conciliatorio della ricostruzione post-bellica e dalla contingente concentrazione a Venezia delle opere sfollate nacque la celebre rassegna *Cinque secoli di pittura veneta* (1945). Allestita in soli due mesi, la mostra aprì al pubblico il 21 luglio 1945 e si protrasse fino alla fine di novembre; il percorso espositivo accoglieva 192 opere di 96 artisti, ordinate nelle 36 sale delle Procuratie Nuove — allora locali del Museo Correr — configurandosi, secondo le parole dei protagonisti, come «un convegno di opere [...] in gran parte forzatamente casuale»³⁴⁸. Per l'occasione, Anna Tositti Pallucchini pubblicò su «Emporium» un contributo recante il titolo *La Mostra dei cinque secoli di pittura veneta*³⁴⁹. Questo articolo inaugurò una lunga e articolata stagione di documentazione e recensione delle rassegne post-belliche³⁵⁰, nel segno della necessaria riappropriazione di un patrimonio artistico a lungo sottratto alla cittadinanza a causa delle misure di protezione antiaerea³⁵¹.

³⁴⁶ Lettera di R. Pallucchini a T. Sansi Dalla Zorza (4 ottobre 1977), in *Carlo Dalla Zorza*, con scritti di R. Pallucchini, G. Perocco, P. Rizzi, Treviso, Editrice Trevisana, 1978, pp. 7-11.

³⁴⁷ C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, p. 269. Si veda ARP, I, Carteggio, b. 3, corrispondenza degli anni 1942, 1945-1947 e perizie degli anni 1944-1960, fasc. 3, 1945, lettera di R. Pallucchini a H. Tietze, 5 ottobre 1945.

³⁴⁸ A. Tositti Pallucchini, *La Mostra dei cinque secoli di pittura veneta*, in «Emporium», LI, n. 607-608, luglio-agosto 1945, p. 3.

³⁴⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 3-20; R. Pallucchini (a cura di), *Cinque secoli di pittura veneta. Catalogo della mostra, Procuratie Nuove, Venezia*, Venezia, San Marco, 1945.

³⁵⁰ M. Ferretti, *Un archivio di cognizioni visive*, in «Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964», a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009, pp. VII-XXXVII.

³⁵¹ C. Paparello, *Illustrazione e documentazione vs mostre e musei: una proposta per "Emporium", cantiere aperto*, in «Elephant & Castle», n. 35, 2025, pp. 122-138, in particolare p. 125. <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.570>.

L'autrice sottolineò come coloro che consideravano l'arte un'autentica necessità interiore, e non un lusso dello spirito, avessero profondamente sofferto per la privazione del contatto diretto con i capolavori del passato. Era stato infatti necessario che tacesse il fragore delle armi affinché le testimonianze figurative potessero tornare alla luce; non tutte, purtroppo, giacché alcune erano andate irrimediabilmente perdute e altre recavano i segni di insanabili mutilazioni. Ciononostante, il ritrovare intatta la parte più cospicua del patrimonio pittorico delle chiese e dei musei del Veneto rappresentò un motivo di profonda rinascita intellettuale³⁵². All'interno del saggio, la studiosa condusse una precisa disamina filologica delle principali opere esposte, soffermandosi sulla produzione di maestri quali Nicolò di Pietro, Bartolomeo Vivarini, Giovanni Bellini, Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto, Jacopo Tintoretto, Jacopo Bassano, Pietro Marescalchi, Francesco Maffei, Sebastiano Mazzoni, Giambattista Tiepolo e Francesco Guardi³⁵³.

³⁵² A. Tositti Pallucchini, *Op. cit.*, p. 3.

³⁵³ Ivi, pp. 3-20.



Giovanni Bellini: Particolare del Polittico
dei SS. Giovanni e Paolo



Sebastiano del Piombo: S. Sinibaldo
(Dalle portelle d'organo della Chiesa di S. Bartolomeo)

Fig. 20. Giovanni Bellini: particolare del Polittico dei SS. Giovanni e Paolo. Sebastiano del Piombo: S. Sinibaldo. In A. Tositti Pallucchini, La Mostra dei cinque secoli di pittura veneta, in «Emporium», LI, n. 607-608, luglio-agosto 1945, p.7.

La mostra del 1945 divenne anche l'occasione per rinsaldare la sintonia intellettuale con Roberto Longhi, il quale redasse il celebre saggio dal titolo *Viatico per cinque secoli di pittura veneta*³⁵⁴, dato alle stampe l'anno successivo. All'interno di questo contributo apparve evidente la stima e il dialogo scientifico instauratosi tra i due storici dell'arte; parallelamente, prese avvio da quel momento un affettuoso e duraturo rapporto di amicizia tra le rispettive consorti, Anna Tositti Pallucchini e Anna Banti³⁵⁵, come testimoniato da una missiva del giugno 1953 (fig. 21)³⁵⁶:

³⁵⁴ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneta*, Sansoni, Firenze, 1946.

³⁵⁵ M. C. Bandera, *Pallucchini segretario generale della Biennale e il suo carteggio con Longhi*, in G. M. Pilo (a cura di), *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia*, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, pp. 131-152.

³⁵⁶ ARP, I, Carteggio, b. 6, fasc. 1.1 (Corrispondenza con enti e persone, 1953-1955), lett. di A. Banti a R. Pallucchini e A. Tositti Pallucchini, 16 giugno 1953.

PARAGONE

●
mensile

6 numeri di arte figurativa

6 numeri di letteratura

●
redazione

FIRENZE: Via Fortini, 30

16 giugno '53

Caro Anna, caro Pasticchini, vi
ringrazio tantissimo per le cose
parole che mi fanno alcun po' di
sentire d'esser mancata alla festa
inaugurativa del nostro latte.
Ma il fatto è che non sono
ancora a posto, col mio esan-
camento, e debbo evitare ogni
fatica. Non so se l'angeli ve-
rà per una breve volta, nei pro-
ssimi giorni: questo è l'importan-
te. Quanto a me, "latterica" di
occasione, mi riservo l'incontro
per settembre. Ma verà, l'istate?

un grande particolare a Pul-
lucchini per la tua gentilis-
sima menzione. Sono grato
tanto confusa da questo
consenso con autorevoli,
in un campo che non
è il mio: quello che mi
confuta è che ci vedo
un segno di amicizia -
Qui il boletto non è
ancora arrivato: io, almeno,
non l'ho visto.
Buona estate, dunque,
a Tutti Voi: grande e pieno
o meno pieno. Bu-
onaccò e Anna.
Vostri Lucia

Fig. 21. Lettera di A. Banti a R. Pallucchini e A. Tositti Pallucchini, 16 giugno 1953. In ARP, Carteggio, b. 6, fasc. 1.1 (Corrispondenza con enti e persone, 1953-1955), lett. di A. Banti a R. Pallucchini e A. Tositti Pallucchini, 16 giugno 1953.

Sull'onda del successo di pubblico e critica registrato dalla rassegna dei *Cinque secoli*, Pallucchini organizzò una nuova mostra, *I capolavori dei musei veneti* (1946), allestita nei medesimi locali delle Procuratie Nuove ad un solo anno di distanza. Questa mostra costituì un ideale e diretto sviluppo della precedente e intendeva sensibilizzare l'opinione pubblica e le istituzioni sui gravi danni patrimoniali riportati dalle strutture museali venete durante il conflitto, evidenziando i necessari lavori da compiersi in vista della loro definitiva riapertura³⁵⁷.

Sempre nel 1946 vide la luce un contributo critico di fondamentale importanza, che ancora oggi costituisce un punto di riferimento imprescindibile per la storiografia artistica: l'edizione critica del *Dialogo di pittura* di Paolo Pino³⁵⁸, per l'editore Guarnati e frutto della diretta collaborazione scientifica tra Rodolfo e Anna Pallucchini. Di lì a poco prese avvio la nuova impresa editoriale di Pallucchini, «Arte Veneta», rivista internazionale fondata nel dopoguerra quale simbolico auspicio per «una ripresa di collaborazione tra tutti gli studiosi d'Europa ed America sui problemi della nostra civiltà artistica»³⁵⁹.

All'interno del periodico, Anna Tositti Pallucchini ricoprì un ruolo attivo, collaborando con costanza, in particolare nella sezione «Letture». Tra il 1951 e il 1972, la studiosa firmò undici contributi: *Giovanni Bellini e l'umanesimo veneziano* (1951); *Una storia dell'arte moderna* (1956); *Trattati d'arte cinquecenteschi* (1961); *Sul Canaletto della Pinacoteca di Praga* (1962); *La posizione critica di Marco Boschini* (1964); *Uno studio sul rapporto tra arte e società nell'età del barocco* (1964); *Le acqueforti di Tiepolo* (1965); *Il «Giornale» di Paolo Farinati* (1968); *L'abbozzo del «Concilio di Trento» di Jacopo Tintoretto* (1970); *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto* (1971); e infine *Un personaggio della cultura europea del Settecento: il console Smith* (1972).

Successivamente, i coniugi Pallucchini collaborarono entrambi alla celebre collana dei Fratelli Fabbri, *I Maestri del Colore* — la prima in Italia a raggiungere tirature

³⁵⁷ M. Cartolari, *Pallucchini direttore alle Belle Arti del Comune di Venezia (1938-1950): un itinerario museografico attraverso la storia della pittura veneta*, in C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019, p. 277. Per un quadro generale delle rassegne del biennio si veda l'intero contributo, pp. 261-279.

³⁵⁸ R. Pallucchini, A. Tositti Pallucchini (a cura di), *Dialogo di pittura/Paolo Pino*, edizione critica con introduzione e note, Venezia, Guarnati, 1946.

³⁵⁹ M. Cartolari, *Op. cit.*, p. 269.

straordinarie, con milioni di copie vendute in edicola a fascicoli tra il 1963 e il 1969. In particolare, Rodolfo Pallucchini si impegnò personalmente nella redazione dei testi per il doppio numero su Tiziano (1965), per quello su Francesco Guardi (del medesimo anno), su Sebastiano del Piombo (1966) e, infine, su *Paolo Veneziano e il suo tempo* (1966). La moglie, Anna Tositti Pallucchini, preparò invece il volume dedicato a *El Greco* (1964) per la medesima collana e, per la serie *I cicli dell'arte raccontati*, il contributo su *Tintoretto alla Scuola di San Rocco* (1965)³⁶⁰.

I due studiosi offrirono il proprio contributo anche a un'altra iniziativa editoriale fondamentale nel panorama della divulgazione artistica della seconda metà del Novecento: *I Classici dell'Arte* Rizzoli, nata nel 1966 e divenuta celeberrima tra le raccolte inserite nella scia del successo dei fascicoli Fabbri. In questa sede, Anna Pallucchini curò l'apparato critico dell'opera completa di Giambattista Tiepolo, pubblicata nel 1968 con la presentazione di Guido Piovene. Per la stessa collana, lo studioso stese personalmente l'introduzione al volume su Lorenzo Lotto (1974) e curò l'uscita dedicata a Piazzetta. Proprio su insistenza della casa editrice, Pallucchini si era reso disponibile a redigere la presentazione del numero incentrato sul pittore veneziano, al quale non solo aveva dedicato la propria tesi di laurea nel 1931, ma con cui avrebbe anche concluso l'esperienza universitaria attraverso il corso dell'anno accademico 1978. Il fascicolo, nelle intenzioni, avrebbe dovuto celebrare il termine della sua carriera didattica apparendo in concomitanza con il suo ultimo insegnamento, rivelandosi così di grande utilità per gli studenti, come lo stesso autore tenne a sottolineare in alcune lettere indirizzate all'editore. A causa di ritardi editoriali, tuttavia, il volume fu a lungo procrastinato e vide la luce soltanto nel 1982³⁶¹.

Si ricorda, infine, che Rodolfo Pallucchini compilò le note relative alle opere e ai singoli artisti per l'edizione critica della *Carta del navegar pitoresco*, curata dalla moglie e pubblicata nel 1966³⁶².

Questa panoramica sul sodalizio professionale dei coniugi Pallucchini intende evidenziare come il loro costante supporto reciproco sia risultato fecondo per gli studi di storia dell'arte e per la tutela del patrimonio culturale, in special modo veneto. Attraverso le testimonianze raccolte, il loro legame emerge in tutta la sua solidità:

³⁶⁰ Ivi, pp. 173-176.

³⁶¹ Ivi, pp. 191-192.

³⁶² Tositti Pallucchini, *Op. cit.*, p. VIII.

Anna Pallucchini non si configurò come una silenziosa spettatrice del fondamentale contributo offerto dal marito in oltre cinquant'anni di attività, ma fu essa stessa protagonista di rilevanti tappe storiografiche e di fitti rapporti di stima e amicizia con i personaggi più influenti del secolo.

La sua prematura scomparsa privò la comunità scientifica di ulteriori, significativi esiti critici che avrebbe potuto lasciare in eredità. Ciononostante, molto rimane ancora da indagare sul suo conto, in particolare riguardo all'attività svolta per l'UNESCO e alle relazioni professionali intrattenute con le grandi figure del panorama intellettuale dell'epoca. L'auspicio che guida questo lavoro è che si possano rintracciare nuovi nuclei epistolari a lei diretti o da lei inviati, documentazione fotografica che ne attesti l'operato sul campo e ulteriori testimonianze della sua peculiare capacità di storicizzare artisti e critici all'interno del loro tempo. L'augurio, infine, è che la presente indagine possa costituire un primo punto di partenza per futuri studi dedicati a una figura di assoluto rilievo, che dedicò gran parte della propria vita alla scrittura e alla riscoperta dell'arte veneta.

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI DI ANNA TOSITTI PALLUCCHINI³⁶³

1932

Marco Boschini Critico d'arte Veneta, tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 1931-1932.

1934

Marco Boschini critico dell'Arte Veneta, in «Convivium», 1934, n. 5, pp. 709-751.

1945

La mostra dei cinque secoli di pittura veneta, in «Emporium», 1945, luglio-agosto 1945, pp. 3-20.

1946

P. Pino, *Dialogo di Pittura*, Edizione critica con introduzione e note a cura di Rodolfo ed Anna Pallucchini, Edizioni Daria Guarnati, Venezia 1946.

1951

Giovanni Bellini e l'Umanesimo veneto (rec. a E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods*), in «Arte Veneta», V, 1951, pp. 187-188.

1953

Il Libro dei conti (di Lorenzo Lotto), in «La Fiera Letteraria», 16 agosto 1953.

1956

Una storia dell'arte moderna (rec. a E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei...*), in «Arte Veneta», X, 1956, p. 211.

Boschini, Marco, in *Dizionario Letterario Bompiani*, Milano 1956, I.

Cattaneo, Raffaele, ibidem.

1958

Canaletto, Martello, Milano 1958, pp. 7-52.

1961

³⁶³ Si ritiene opportuno riportare l'elenco completo delle pubblicazioni di Anna Tositti Pallucchini, sia al fine di documentarne l'ampiezza degli interessi di studio, sia come strumento utile per lo sviluppo di ulteriori indagini sul suo contributo alla letteratura storico-artistica. Il presente elenco è stato redatto sulla base di T. Pignatti, *Anna Pallucchini*, in «Arte Veneta», XXVII, pp. 377-378 (sezione «In memoriam»), 1973.

Giacomo Torelli e la scenografia seicentesca (rec. a P. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, 1961), in «Arte Veneta», XV, 1961, p. 295.

Trattati d'arte cinquecenteschi (rec. a *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma a cura di Paola Barocchi, 1961-62*), in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 283-285.

1962

Sul Canaletto della Pinacoteca di Praga, in «Arte Veneta», XVI, 1962, p. 209.

1963

Carpaccio, Martello, Milano 1963, pp. 5-60.

Uno studio sul rapporto di arte e società nell'età del Barocco, in «Arte Veneta», XVII, 1963, p. 209.

1964

El Greco. I Maestri del colore, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964.

La posizione critica di Marco Boschini, in «Arte Veneta», XVIII, 1964, pp. 89-98.

Baglione, Giovanni, in *Le Muse*, Novara 1964, I, pp. 517-18.

Bellori, Giovanni Pietro, ibidem, 1964, II, pp. 172-173.

Biondo, Michelangelo, ibidem, II, pp. 269-70.

Borromeo, Carlo, ibidem, II, p. 363.

Borromeo, Federico, ibidem, p. 363.

Boschini, Marco, ibidem, p. 371.

Bottari, Giovanni Gaetano, ibidem, p. 376.

1965

Le Vedute di Francesco Guardi, Martello, Milano 1965, pp. 5-60.

Le acqueforti dei Tiepolo (rec. a T. Pignatti, *Le acqueforti dei Tiepolo...*), 1965, XIX, 1965, p. 209.

Tintoretto alla Scuola di San Rocco, L'arte racconta, Fabbri-Skira, Milano, 1965.

Canaletto, Giovanni Antonio Canal detto il, in *Le Muse*, 1965, II, p.31-65.

Cellini, Benvenuto (trattatista), ibidem, III, p.191.

Cennino, Cennini, ibidem, III, p.195.

Cicognara, Leopoldo, ibidem, III, p.285.

Colonna, Francesco, ibidem, III, pp.364-65.

Crespi, Luigi, ibidem, III, p.501.
Comanini, Gregorio, ibidem, III, p.372.
Danti, Vincenzo, ibidem, IV, p.75.
Dolce, Ludovico, ibidem, IV, p.225.
Guarico, Pomponio, ibidem, V, 1965, p.187.
Guardi, ibidem, V, pp. 415-419.

1966

M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco, edizione critica con la «Breve Istruzione» premessa alle ricche Minere della Pittura Veneziana, a cura di Anna Pallucchini, Fonti e Documenti per la Storia dell'Arte Veneta*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1966.
Tiepolo, Edizione d'arte Garzanti, Club internazionale del libro, Milano 1966.
Lomazzo, Giovan Paolo, in *Le Muse*, Novara, 1966, VII, pp.20-21.
Malvasia, Carlo Cesare, ibidem, VII, p.198.
Mancini, Giulio, ibidem, 1966, VII, p. 202.
Mander, Carel van, ibidem, 1966, VII, p. 204.

1967

Giovanni Bellini, Edizioni d'arte Garzanti, Club Internazionale del Libro d'Arte, Milano 1967.
Marco Boschini e la pittura veneziana del Rinascimento in Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo Rinascimento, Wrocław-Varsavia-Kraków 1967, pp. 11-25.
L'esperienza veneziana di Tylman van Gameren in Italia, Venezia e Polonia ecc., Wrocław-Varsavia-Kraków, 1967, pp. 26-34.
Morelli, Giovanni, in *Le Muse*, Novara 1967, VIII, pp.108-109.
Orlandi, Pellegrino Antonio, ibidem, 1967, VIII, pp. 417-18.
Paleotti, Gabriele, ibidem, 1967, VIII, pp. 490-91.
Pascoli, Lione, ibidem, 1967, IX, pp. 41-42.
Passeri, Giovanni Battista, ibidem, 1967, IX, p. 47.
Pater, Walter Horatio, ibidem, IX, 1967, pp. 57-58.
Pietro da Cortona (trattatista), ibidem, IX, 1967, p. 175.
Pino, Paolo, ibidem, IX, 1967, p.184.

Ratti, Carlo Giuseppe, ibidem, IX, 1967, pp. 485-86.

1968

L'opera completa di Giambattista Tiepolo, presentazione di Guido Piovene, *Classici dell'Arte*, Rizzoli, Milano 1968.

Il Giornale di Paolo Farinati, in «*Arte Veneta*», XXII, 1968, p. 221.

Musei del mondo, National Gallery, Washington, Schede: *Italia*, Collana diretta da C. L. Ragghianti, Mondadori 1968.

Musei del mondo, Prado, Madrid, Schede: *Italia*, Collana diretta da C. L. Ragghianti, Mondadori 1968.

Musei del mondo, Uffizi, Firenze, Schede: *Italia (Veneti)*, Collana diretta da C. L. Ragghianti, Mondadori 1968.

Musei del mondo, Alte Pinakothek, Monaco, Schede: *Italia*, Collana diretta da C. L. Ragghianti, Mondadori 1968.

Ridolfi, Carlo, in *Le Muse*, 1968, X, p. 87.

Ruskin, John, ibidem, 1968, X, pp. 292-293.

Scanelli, Francesco, ibidem, 1968, X, p. 435.

Scaramuccia, Luigi Pellegrino, ibidem, 1968, X, p. 438.

Soprani, Raffaele, ibidem, 1968, XI, p. 175.

Sorte, Cristoforo, ibidem, 1968, XI, p. 179.

Tassi, Francesco Maria, ibidem, 1968, XI, p. 429.

Temanza, Tomaso, ibidem, 1968, XI, p. 465.

Ticozzi, Stefano, ibidem, 1968, XI, pp. 11-12.

Tietze, Hans, ibidem, 1968, XII, p. 23.

Tintoretto, Jacopo Robusti detto il, ibidem, 1968, XII, pp. 36-42.

Titi, Filippo, ibidem, 1968, XII, p. 54.

Torre, Carlo, ibidem, 1968, XII, p. 91.

Varchi, Benedetto, ibidem, 1968, XII, p. 271.

Vasari, Giorgio, ibidem, 1968, XII, pp. 267-270.

Venturi, Adolfo, ibidem, 1968, XII, p. 301.

Venturi, Lionello, ibidem, 1968, XII, p. 301.

Vischer, Robert, ibidem, 1968, XII, p. 366.

Wickoff, Franz, ibidem, 1968, XII, p. 429.

Wölfflin, Heinrich, ibidem, 1968, XII, p. 443.

Zanetti, Anton Maria il Giovane, ibidem, 1968, XII, pp. 473-74.

Zani, Pietro, ibidem, 1968, XII, p. 474.

Zannandreis, Diego, ibidem, 1968, XII, pp. 474-75.

1969

Tintoretto, I diamanti dell'arte, Firenze 1969.

Considerazioni sui teleri del Tintoretto della Madonna dell'Orto, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 54-68.

L'edizione critica del «De Sculptura» del Gaurico, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, p. 262.

Il Settecento veneziano, in «Le Arti», n. 6, giugno, pp. 26-28.

Musei del mondo. Kunsthistorisches Museum, Pinacoteca, Vienna. Schede: Italia (in parte), Collana diretta da C. L. Ragghianti, Mondadori 1969.

1970

L'abbozzo del «Concilio di Trento» di Jacopo Tintoretto, in «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 93-102.

Aggiunte e precisazioni al catalogo delle opere del Tiepolo, in *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo. Celebrazioni tiepolesche*, Udine 1970.

La Fondazione Gulbenkian nella nuova sede di Lisbona, in «Le Arti», 4 aprile 1970, pp. 2-9.

1971

Giambattista Tiepolo (I disegni), Collana *I disegnatori italiani*, Martello, Milano 1971, pp. 5-31.

Per una situazione storica di Giovan Pietro Bellori, in «Storia dell'Arte», n. 12, 1971, pp. 285-294.

Il Ritratto di Caterina Sandella del Tintoretto, in «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 262-264.

Nota tiepolesca, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi a cura di Arte Veneta*, 1971, pp. 303-307.

Centre International pour l'Éducation Artistique (promu par l'U.N.E.S.C.O.), *Venise, l'éducation artistique dans le monde, Presentation.*

1972

Un personaggio della cultura europea del Settecento: il console Smith, in «Arte Veneta», XXVI, 1972.

Recensione a Mark Roskill: Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento... in «The Art Bulletin», 1972, pp. 95-97.

Centre International pour l'Éducation Artistique (promu par l'U.N.E.S.C.O.), *Venise, Bibliographie sur l'Education artistique dans le monde. Avant-propos par A. Pallucchini*, Venise 1972.

1973

Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronologia (nota presentata dal prof. T. Pignatti, s.c.), in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali ecc.», CXXXV, anno accademico 1972-73, 1973.

Venezia religiosa nella pittura del Cinquecento, in «Studi veneziani», XIV, 1972 (Firenze 1973), pp. 159-184.

1974

Boschini, Marco, in «Dizionario Critico della Letteratura Italiana diretto da Vittore Branca», Torino, 1974, vol. I, pp. 396-397.

Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del Cinquecento, in «Atti» del convegno: *Il Mediterraneo nella seconda metà del Cinquecento alla luce di Lepanto. Tintoret*, in «Encyclopaedia Universalis», Paris.

Titien, in «Encyclopaedia Universalis», Paris.

Venetie, in «Encyclopaedia Universalis», Paris.

CONCLUSIONI

La figura di Anna Tositti Pallucchini (1909-1973) diede un significativo contributo all'interno della storiografia artistica relativa alla pittura veneta e al critico d'arte Marco Boschini, segnando una vera e propria svolta nella percezione di quest'ultimo, mediante le sue pubblicazioni degli anni Trenta. La studiosa si formò all'università di Padova, sotto il magistero di docenti dal calibro di Giuseppe Fiocco, Diego Valeri, Carlo Anti, Manara Valgimigli e Concetto Marchesi, i quali furono determinanti nello sviluppo dei suoi interessi di ricerca e sulla sua successiva elaborazione scientifica.

Quello che maggiormente colpisce è il fatto che il suo rinomato relatore di tesi, Giuseppe Fiocco, le affidò nel 1932, in piena epoca fascista, il lavoro di ricerca inedito su Marco Boschini, critico dell'arte veneta. Elementi che contribuirono a questa scelta da parte del professore furono sicuramente la maturità scientifica e il rigore metodologico della giovane, specchio di questo fervido clima accademico padovano. Anna Tositti ricorse direttamente a fonti primarie manoscritte e si poggiò su dei veri e propri pilastri della cultura europea contemporanea, mostrando un aggiornamento costante e un'apertura internazionale.

L'analisi comparata fra le sue pubblicazioni degli anni Trenta su Marco Boschini e la successiva edizione critica della *Carta del navegar pitoresco* (1966), ancora oggi punto di riferimento per la storiografia contemporanea, ha consentito di evidenziare la continuità e l'evoluzione del suo percorso critico, nonché la centralità di alcuni nuclei tematici ricorrenti nella sua produzione. La studiosa sostenne che l'importanza di Marco Boschini risiede nell'aver elaborato un sistema interpretativo fondato sull'esaltazione della scuola veneta, attraverso un'intensa attività di raccolta di notizie, osservazione diretta delle opere e confronto con artisti e intenditori. A questo si aggiunge la formazione interamente veneziana dell'autore, la cui mancata visione di opere straniere fu considerata da Tositti determinante per la coerenza del suo pensiero. La studiosa evidenziò, inoltre, la rilevanza delle relazioni del Boschini con l'ambiente accademico, grazie alle quali costruì il proprio sapere tramite l'esperienza diretta e il dialogo.

Tositti collocò il Boschini nella corrente di reazione al Vasari, che si era formata nel corso del Seicento, soprattutto nell'Italia del nord, in quelle regioni che non si erano sentite degnamente rappresentate all'interno delle *Vite*. Per la studiosa, infatti, il Boschini fu il primo a comprendere e ad esaltare l'arte veneta. Infine, confutò attraverso documenti inediti, rintracciati presso l'Archivio di Stato e la Biblioteca Marciana, la data di morte proposta in precedenza dal Melchiorri per Boschini.

L'approccio di Tositti, dunque, pur radicato in una solida formazione storico-artistica, si distinse per la capacità di intrecciare analisi filologica e sensibilità interpretativa, offrendo contributi significativi alla comprensione di un autore, solo parzialmente esplorato prima del suo intervento, da parte di Mary Pittaluga e Lucia Lopresti.

Com'è emerso dall'analisi delle sue pubblicazioni, successive al secondo conflitto mondiale, a partire dalla metà degli anni Quaranta, gli interessi della studiosa si ampliarono in direzione della tradizione figurativa veneziana e verso artisti come Canaletto, Tiepolo, Guardi, El Greco e Tintoretto.

Oggetto di indagine di Tositti fu, poi, la didattica della storia dell'arte. Realizzò infatti, nel 1971, uno studio accuratissimo sui programmi di educazione artistica attivi in governi, scuole e musei, al fine di stimolare la politica culturale delle arti della visione come un fattore di educazione e di sviluppo dell'autentica personalità umana.

Pur nella consapevolezza dei limiti intrinseci di un'indagine che si è concentrata su un *corpus* documentario ancora non completamente esplorato, questo studio ha cercato di offrire una prima ricognizione organica del profilo critico di Anna Tositti Pallucchini. In tale direzione, ulteriori approfondimenti potrebbero riguardare l'analisi delle sue reti intellettuali, dei rapporti con altri studiosi del suo tempo, dell'attività svolta per l'UNESCO e del ruolo che la sua produzione ha esercitato nella ricezione moderna della pittura veneta.

Si auspica, infine, che questa trattazione possa rappresentare un primo punto di partenza per successivi studi dedicati ad Anna Tositti Pallucchini, figura di assoluto rilievo che ha dedicato con rigore e passione la propria esistenza alla scrittura, alla riscoperta dell'arte veneta e alla didattica delle arti figurative.

BIBLIOGRAFIA

V. Alfieri, *Rime varie*, in «Le rime varie e il poema L'Etruria vendicata», Torino, Paravia, 1903.

L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Fondazione di Venezia-Marsilio, 2009.

L. Borean, D. Brunetti (a cura di), *I professionisti della cultura al lavoro. Archivi, biblioteche e musei in Friuli Venezia Giulia e in Italia*, Udine, Forum, 2022.

I. Cecchini, *Marco Boschini*, in «Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento», L. Borean, S. Mason (a cura di), Venezia, Fondazione di Venezia-Marsilio, 2007, pp.244-246.

G. Dal Canton, *Pallucchini e la collezione di arte contemporanea dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Padova*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 35, 2011, pp. 141-156.

B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1911.

E. M. Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca. Atti del convegno di studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS - Museo di Castelvechio, 19-20 giugno 2014)*, «Festina Lente. Indagini d'arte e cultura», Miscellanea 3, Treviso, Zel Edizioni, 2014.

P. Dragoni, & E. Carrara (2022). *Per una storia della storia dell'arte al femminile*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», pp. 11-18, 2022.

S. Fabretto, *Lucia Lopresti, Boschini e il Barocco*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», Vol. 22, pp. 291-297, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 1998.

M. Ferretti, *Un archivio di cognizioni visive*, in «Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964», a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009, pp. VII-XXXVII.

G. Fiocco, *Firenze e Venezia*, 24 fogli manoscritti numerati, Padova, Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica.

E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 79, 2003, pp. 5-20.

J. Fletcher, *Marco Boschini and Paolo del Sera Collectors and Connoisseurs of Venice*, in «Apollo», 110, 3, november, 1979.

D. Grasso, *L'Aretino e le sue commedie: Una pagina della vita morale del Cinquecento*, Alberto Reber, Palermo, 1900.

R. Grazia, *Contributi boschiniani*, in «Studi secenteschi», XVII, 1977.

M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1984.

D. Levi, *Autografia e analisi stilistica: gli appunti di G.B. Cavalcaselle sul Pordenone*, in «Il Pordenone e il suo tempo», atti del convegno, 1985.

D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi, 1988.

L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore dell'arte del secolo XVII*, in «L'Arte», XXII, 1919, pp.13-33.

C. Lorenzini (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine, Forum, 2019.

S. Marinelli, *Rodolfo Pallucchini*, in «Bollettino d'arte», s. VII, 44, pp. 182-185, 2019.

G. Martinioni, *Aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, e occorse dall'Anno 1580 fino al presente, 1663*, in F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII. Libri da M: Francesco Sansovino...*, in Venetia, Appresso Steffano Curti, MDCLXIII.

R. Maschio, *La casa dii Marco Boschini*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXXXIV, 1976.

N. Melchiorri, *Notizie di pittori e altri scritti*, ms. (Venezia, Biblioteca Marciana, Mss. Ita., cl. IV, 167 (=5110) [1728]), a cura di G. P. Bordignon Favero, Venezia-Roma, 1968.

M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci, 2009.

M. F. Merling, *Marco Boschini's "la carta del navegar pitoresco": Art theory and virtuosic culture in seventeenth-century Venice*, tesi di dottorato (Brown University, 1992); Ann Arbor, 2004.

S. A. Meyer et al., *Mary e le altre. Le allieve di Adolfo Venturi e le origini dell'insegnamento scolastico della Storia dell'Arte nell'Italia fascista (1922-1943)*, in «Il capitale culturale», 2022, 89-101.

S. A. Meyer, *Cenerentola a scuola: il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)*, 2023.

S. A. Meyer, R. Sani, *Storiche dell'arte nella prima metà del Novecento. Un approccio prosopografico*, in «History of Education & Children's Literature», XX, 1 (2025), pp. 81-109.

M. Milotti, *La fotografia per la didattica dell'archeologia: un caso di studio dagli archivi di Carlo Anti*, Università degli studi di Padova, 2014.

G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici*, Milano: Treves, 1897.

G. Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, London: John Murray, 1892-1893.

L. Moretti, *Marco Boschini: "compendiosa informazione"*, in "Ricche Minere", I, 2014.

E. Moro, *L'archivio di Rodolfo Pallucchini presso la Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Udine: riordinamento e inventariazione*, tesi di laurea specialistica in Archivistica e Scienze del Libro, Università degli Studi di Udine, Udine, a.a. 2005-2006.

M. Muraro, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 4, 1965.

M. Muraro, voce "Boschini, Marco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma, 1971, pp.199-202.

M. Nezzo, *Carlo Anti Direttore generale delle Arti*, in *Anti Archeologia Archivi*, a c. di I. Favaretto, F. Ghedini, P. Zanollo, EM Ciampini, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2019, pp. 395-414.

M. Onori, et al. *I libretti delle lezioni per il corso di storia dell'arte medievale e moderna e per il perfezionamento alla sapienza nei primi anni del Novecento (1908-1928)*. In «La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza». Campisano Editore, 2018. p. 75-84.

R. Pallucchini, *Les maîtres d'autrefois di Fromentin*, in «Convivium», 1930, pp. 717-732.

R. Pallucchini, *Il Broletto*, in «Convivium», III, 4, 1931, pp. 607-611.

R. Pallucchini, *Note alla Quadriennale romana*, in «Convivium», III, 2, 1931, pp. 193-207.

R. Pallucchini (a cura di), *Cinque secoli di pittura veneta*. Catalogo della mostra, Procuratie Nuove, Venezia, 1945.

E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino: Einaudi, 1962.

C. Paparello, *Illustrazione e documentazione vs mostre e musei: una proposta per "Emporium", cantiere aperto*, in «Elephant & Castle», (35), pp.122–138, 2025. In <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.570>.

T. Pignatti, *Anna Pallucchini*, in «Arte Veneta», XXVII, pp. 377-378 (sezione «In memoriam»), 1973.

G. M. Pilo (a cura di), *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999*, Auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001.

M. Pittaluga, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte. II Le origini della critica del colore (dal Dolce a Delacroix)*. In «L'Arte», XX, 1917, pp.240-258.

L. Procacci, U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, in «Saggi e memorie dalla storia dell'arte», 4, 1965.

P. L. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

P. Sohm, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo II, Milano, Electa, 2001, pp. 725-756.

C. Subrizi, et al. *Scrivere la storia dell'arte: metodologia e ricerca negli ultimi decenni* in «Boletín de Arte», 2017, 38: 171-178.

S. Tinaro, S. Themel, C. Lorenzini, *Fra prassi, standard, consuetudini, tradizioni. La biblioteca e l'archivio di Rodolfo Pallucchini*, in *I professionisti della cultura al lavoro: archivi, biblioteche e musei in Friuli-Venezia Giulia e in Italia*, pp. 37-43, 2022.

G. Tomasella, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», Vol. 29, pp. 217-224, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2005.

G. Tomasella, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, in «Quaderni per la storia dell'università di Padova», 35, 2002, pp. 1000-1028.

G. Tomasella, *Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2011.

A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'arte veneta*, Università degli studi di Padova, 1932.

A. Tositti, *Cinque sonetti dal canzoniere di Vittorio Alfieri ispirati ad opere d'arte figurativa*, Università degli studi di Padova, 1932.

A. Tositti, *Marco Boschini critico dell'Arte Veneta*, in «Convivium», 5, pp. 709-751, 1934.

A. Tositti Pallucchini, *La Mostra dei cinque secoli della pittura veneta*, in «Emporium», 7-8, 1945, pp. 3-20.

A. Tositti Pallucchini, *Giovanni Bellini e L'Umanesimo Veneziano*, in «Arte Veneta», V, pp. 187-188, (sezione «Lecture»), 1951.

A. Tositti Pallucchini, *Una Storia dell'Arte Moderna*, in «Arte Veneta», X, p. 211, (sezione «Lecture e Commentaires»), 1956.

A. Tositti Pallucchini, *Trattati d'Arte Cinquecenteschi*, in «Arte Veneta», XV, p. 283-284, (sezione «Lecture»), 1961.

A. Tositti Pallucchini, *La posizione critica di Marco Boschini*, in «Arte Veneta», XVIII, pp. 187-188, (sezione «Articles»), 1964.

A. Tositti Pallucchini, *Uno Studio sul Rapporto tra Arte e Società nell'età del Barocco*, in «Arte Veneta», XVIII, pp. 209-210, (sezione «Lecture»), 1964.

A. Tositti Pallucchini, a cura di (1966), *M. Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, Edizione critica con la «Breve Instruzione»* premessa alle ricche Minere della Pittura Veneziana, *Fonti e Documenti per la Storia dell'Arte Veneta*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

A. Tositti Pallucchini, *Avant-propos*, in *Centre International pour l'Éducation artistique* (promosso dall'UNESCO), Venezia: *Bibliographie sur l'Éducation artistique dans le monde*, pp. 3-7, 1972.

A. Tositti Pallucchini, T. Pignatti, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronologia (nota presentata dal prof. T. Pignatti, s.c.)*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali ecc.», XXXV, anno accademico 1972-73, pp.120-145, 1973.

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Allemandi, 1991

M. Zorz, *Anna Tositti Pallucchini una studiosa da riscoprire*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», pp. 441-448, 2022.

Archivio storico dell'Università di Padova, *Registro dei processi verbali 1922-1927*, Verbale della seduta del Consiglio di Facoltà del 23 febbraio 1926, p.150.

Annuario per l'anno scolastico 1925-1926, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, Doge, 1927.

Annuario per l'anno scolastico 1926-1927, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1928.

Annuario per l'anno scolastico 1927-1928, R. Liceo Ginnasio "Marco Foscarini", Venezia, a cura di C. Contessa, stab. Grafico Umberto Bortoli, 1929 (VII).

SITOGRAFIA

Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1928-29 (DCCVII dalla fondazione). - Padova: Tipografia Editrice Antoniana, 1929. - VII, 324 p. <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1929-30 (DCCVIII dalla fondazione). - Padova: Tipografia Antoniana, 1930. - VIII, 346 p. <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1930-31 (DCCIX dalla fondazione). - Padova: Tipografia del Seminario, 1932. - VII, 319 p., <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1931-32 (DCCX dalla fondazione). - Padova : Tipografia del Seminario, 1933. - VII, 411 <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026]

Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno accademico 1932-33 (DCCXI dalla fondazione). - Padova : Tipografia del Seminario, 1934. - 491 <https://centroistoria.unipd.it/annuari-accademici> in centroistoria.unipd.it/en/annuari-accademici [ultimo accesso 13 marzo 2026].

R. Pallucchini, *Giuseppe Fiocco e la pittura veneziana del Sei e del Settecento*. Saggi e Memorie Di Storia Dell'arte 8 (1972): 17–20. <http://www.jstor.org/stable/43140041> [ultimo accesso 13 marzo 2026].

R.D. 16 febbraio 1905, n. 40 – *Nuovo regolamento per gli studi di perfezionamento nella storia dell'arte medioevale e moderna presso la R. Università di Roma*, in <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/archivio-centrale-dello-stato/raccolta-ufficiale-leggi-e-decreti> [ultimo accesso 13 aprile 2026].

Treccani, “Pallucchini, Rodolfo”, <https://www.treccani.it/enciclopedia/rodolfo-pallucchini/> [ultimo accesso 08 maggio 2026].

Treccani, “Erwin Panofsky”, <https://www.treccani.it/enciclopedia/erwin-panofsky/?search=Panofsky,%20Erwin> [ultimo accesso 08 maggio 2026].

L. Canfora, *MARCHESI, Concetto*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 69, 2007, Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/concetto-marchesi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/concetto-marchesi_(Dizionario-Biografico)/) [ultimo accesso 15 giugno 2026].

G.A. Camerino, *VALERI, Diego*, in “Enciclopedia Italiana”, IV Appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/diego-valeri_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 15 giugno 2026].

R. Greggi, *VALGIMIGLI, Manara*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 98, 2020, Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/manara-valgimigli_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso 15 giugno 2026].

F. Nurchis, *Alberto Martini (1931-1965)*, Milano, Ledizioni, 2016, cap. 4, “La Fratelli Fabbri Editori. I fascicoli e la «rivoluzione del colore»”, pp. 117-222, <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.4911> [ultimo accesso 15 giugno 2026].

DICHIARAZIONE DEL RICORSO A STRUMENTI DI INTELLIGENZA ARTIFICIALE (IA)

La sottoscritta Sara Giachetto, matricola numero 884882, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, autrice della tesi di laurea *Anna Tositti Pallucchini e la riscoperta della critica d'arte veneta. Dalla formazione accademica agli studi su Marco Boschini*, relatrice Paparello Caterina, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare alcuni aspetti della ricerca e della scrittura della propria tesi di laurea, in particolare ChatGPT.

Lo strumento è stato utilizzato per individuare refusi, errori grammaticali, ripetizioni e lievi incongruenze sintattiche, senza delegare ad esso la ricerca, l'elaborazione critica, la costruzione dell'argomentazione o la verifica delle fonti.

Le sezioni interessate sono state: l'introduzione e alcuni paragrafi dei capitoli I, II, III. Tutti gli interventi suggeriti sono stati valutati, selezionati e rielaborati dall'autrice. La correttezza dei contenuti, delle citazioni e dei riferimenti bibliografici è stata verificata attraverso il confronto diretto con le fonti utilizzate nella ricerca.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

