



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Nicola Ivanoff

Biografia e analisi di uno studio inedito

Relatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania Ventra

Laureanda

Letizia Maria Reina

Matricola 871316

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO I: profilo biografico

1. Vita privata
2. Carriera professionale
 - 2.1 Gli *expertises*

CAPITOLO 2: Ivanoff studioso dell'arte veneta

- 2.1 Stato degli studi sul Seicento nel Novecento
- 2.2 Linee generali sulla pittura veneta del Seicento
- 2.3 Ivanoff studioso di arte veneta
- 2.4 Ivanoff studioso di critica d'arte

CAPITOLO 3: Ivanoff e il disegno: un caso di studio

- 3.1 Metodo di studio e di ricerca applicato da Nicola Ivanoff
- 3.2 *I disegni italiani del Seicento*, volume per la collana *Il disegno italiano*
- 3.3 CNR: disegni veneziani nei musei francesi di provincia
- 3.4 Recenti sbocchi editoriali: *Le collezioni dei disegni italiani nei musei francesi*, Catherine Monbeig Goguel

CONCLUSIONI

APPENDICI

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Al momento le uniche informazioni reperibili su Ivanoff si limitano a poche fonti. La bibliografia attuale è dunque scarsa e per lo più a carattere compilativo. La letteratura specifica sullo studioso annovera anche delle brevi voci biografiche: una, a firma di Matteo Bertlé e Rosalba Scrima, è ospitata dal sito *Russi in Italia*, un progetto scientifico dedicato alla storia dei cittadini russi nel nostro Paese; un'altra, sempre compilata da Matteo Bertelé, figura nell'enciclopedia intitolata *Russkoe prisutstvie* (2019). Pertanto, attraverso la stesura di questa tesi, si è cercato di porre le prime fondamenta per iniziare un lavoro di analisi più approfondita di questo eclettico storico dell'arte.

L'elaborato è suddiviso in tre parti. La prima prende in esame il Fondo Ivanoff, conservato presso la Fondazione Cini, per cercare di elaborare una biografia ed una bibliografia il più possibile complete ed esaurienti, utilizzando in particolare le parti della raccolta di epistole che testimoniavano le difficoltà che Ivanoff ha riscontrato per tutta la sua vita. Lo studio, tuttavia, non si è limitato solamente all'analisi delle lettere, ma anche dei necrologi, compilati da storici dell'arte a lui vicini quali Lino Moretti e quelli di Michelangelo Muraro, e di documenti, come curriculum, moduli per la pensione, contratti di lavoro. Tutti elementi chiave per elaborare un profilo decisamente più solido rispetto ai pochi oggi disponibili.

La seconda parte del lavoro, risultata la maggiormente complessa, prova a riassumere i temi principali che Nicola Ivanoff ha indagato durante la sua carriera, fornendo delle premesse sul panorama critico del Novecento e sull'idea che si era sviluppata del Seicento. L'unico dato che rimane fermo, come testimonia Pallucchini nella sua opera *La pittura veneziana del Seicento*, pubblicata nel 1981, è che Ivanoff è stato uno dei più grandi studiosi di quel periodo. In questa parte del lavoro, dunque, si analizzeranno solo due linee di ricerca affrontate dallo studioso: l'analisi volta alla riscoperta di pittori veneti poco studiati, accompagnata dall'individuazione di opere inedite; l'analisi della storiografia artistica, della quale però verranno analizzati solo alcuni esempi.

L'ultimo capitolo cerca di ricostruire il metodo d'indagine dello studioso, analizzando gli appunti manoscritti conservati in notevole quantità presso la Fondazione Cini. Oltre agli appunti, vengono esaminate anche le bozze di lavori mai pubblicati da lui scritte, per comprendere le influenze teoriche che ha incontrato durante i suoi studi in Francia, in particolare la teoria estetica proposta da Étienne Souriau. Il capitolo prosegue analizzando

anche un'opera che aiuta a comprendere l'interesse per i disegni di Ivanoff, ovvero *I disegni italiani del Seicento* opera pubblicata nel 1959 che compie una panoramica di largo raggio sulla produzione grafica dei diversi centri della Penisola.

L'approfondimento sugli appunti e sulle bozze, in aggiunta a quello sull'opera *I disegni italiani del Seicento*, è utile ad approfondire l'argomento affrontato nel terzo capitolo: la ricerca dei disegni veneziani nei musei francesi. Opera inedita e rimasta incompiuta a causa della morte improvvisa di Ivanoff, viene finalmente portata alla luce.

Capitolo I

Profilo biografico

1. Vita privata

Abbiamo pensato di ricordarlo anche per chiarire a noi stessi che cosa ha significato per Venezia la presenza di Nicola Ivanoff.

Si deve dire che, non solo per gli artisti, ma anche per i critici d'arte è difficile trovare fra i contemporanei chi sia in grado di individuare il loro valore: pensiamo a Cavalcaselle, al Paoletti, a Luigi Coletti, che a mio avviso non è ancora stato valutato per quel che merita. Nel caso di Nicola Ivanoff è facile essere portati fuori strada, non tanto per il suo carattere e per il suo modo di essere, quanto piuttosto perché capitato in uno dei centri ove l'attribuzionismo è maggiormente considerato, lui che all'attribuzionismo ha dedicato forse la parte meno rilevante del suo modo di fare critica d'arte¹.

Ho trovato necessario aprire questo capitolo, ma più in generale questa ricerca, con la citazione di Michelangelo Muraro, scritta nel 1978 per commemorare il compianto Ivanoff durante il suo anniversario di morte. In maniera semplice ed esaustiva, Muraro chiarisce molto bene la motivazione per la quale attualmente non si trovano molti testi che parlino di Nicola Ivanoff, nonostante venga ricordato da molti suoi colleghi e da alcuni suoi studenti come una mente brillante, il cui obiettivo non era quello di portare alla luce scoperte inedite, ma di colmare «la nostalgia per la sapienza, per il tempo in cui lo scibile non era il cumulo delle nozioni ma la via per un graduale, ordinato avvicinamento al sapere»².

Come Muraro ha deciso di realizzare una piccola raccolta di commemorazioni e ricordi di Nicola Ivanoff per chiarire l'importanza del suo operato a Venezia, anche questo

¹ M. Muraro, *Ricordi di Nicola Ivanoff, nell'anniversario della sua morte*, «Ateneo Veneto», 1978, p. 2.

² L. Moretti, *Ricordi di Nicola Ivanoff, nell'anniversario della sua morte*, «Ateneo Veneto», 1978, p. 13.

primo capitolo tenta di porsi lo stesso obiettivo: ricostruire la vita e la carriera di uno studioso tanto apprezzato quanto dimenticato.

A causa della mancanza di una bibliografia accurata, infatti, le uniche notazioni biografiche attualmente disponibili sono una pagina di un sito internet, *Russi in Italia*, un progetto partito con l'Università di Ca' Foscari, e due pagine di una enciclopedia russa, *Russkoe prisutstvie*; la ricostruzione biografica si basa interamente sulla lettura dei documenti d'archivio conservati alla Fondazione Cini, presso la quale è conservato un fondo dedicato allo studioso, il Fondo Ivanoff.

Quello che ho avuto modo di capire leggendo i numerosi carteggi intercorsi nei vari anni con figure di spicco del panorama storico critico del Novecento, è che la vita del prof. Ivanoff è stata afflitta da una costante instabilità, tanto nella sfera privata, come si vedrà in seguito – dovette fuggire da una situazione politica estremamente complessa – quanto nel settore accademico, infatti, la sua carriera universitaria non prenderà mai un avvio stabile, nonostante fosse noto per i grandi contributi che ha fornito, sarà relegato ad una carriera liceale.

Nicola Ivanoff nasce il 24 marzo 1901 a Pietroburgo, in Russia, figlio dell'allora capitano della Guardia Imperiale Nicola Maximovich Ivanoff (19 novembre 1859 – 1 marzo 1935)³ – diventato in tempo di guerra Generale del Corpo d'Armata del Caucaso, la sua fama è dovuta alla nota avanzata sulla Vistola, in seguito fugge con l'Armata di Denikin⁴ a Skopije, in Macedonia, dove vedrà la morte nel 1935⁴ – e di Nadežda Vasil'evna Katerinič (2 dicembre 1870, Poltava – 16 giugno 1944, Venezia)⁵; entrambi appartenevano alla casta nobile proveniente da Smolensk⁶, si dice fossero in stretti rapporti con lo Zar, tanto che si vociferava che lo stesso Nicola II avesse tenuto in braccio il piccolo Nicola durante il battesimo⁷. Nicola Ivanoff trascorre una tranquilla giovinezza a Pietroburgo, si sposterà per via degli impegni lavorativi paterni all'interno della Russia, trasferendosi dapprima a Irkustruk, successivamente ai confini con la Polonia, dove il padre prende parte alle battaglie della Prima Guerra Mondiale. Il giovane

³ M. Bertelè, Николай Николаевич Иванов, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XXveka, Enciklopedija*, Mosca 2019, p. 288.

⁴ *Ibidem*

⁵ M. Bertelè, R. Scrima, *Russi in Italia: Nicola Ivanoff*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=604>, (consultazione: 30 gennaio 2024).

⁶ M. Bertelè, Николай Николаевич Иванов, cit., 2019, p. 288.

⁷ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie VI, Necrologio 1977-78.

porterà a termine gli studi medi presso il Liceo di Kiew⁸. Con lo scoppio della Rivoluzione d'ottobre, la famiglia Ivanoff dovrà fuggire dalla Russia a causa dei forti legami con la monarchia. Salperanno dal porto di Novorossijsk— città collocata nel meridione della Russia, nel territorio del Krasnodar — per raggiungere la città di Costantinopoli, dalla quale poi partiranno per raggiungere l'isola di Lemno, per concludere il viaggio nel 1920 raggiungendo Samobor, cittadina vicino a Zagabria⁹, nove anni dopo Ivanoff riuscirà ad ottenere la cittadinanza jugoslava; di questo lungo peregrinaggio si hanno solamente queste informazioni.

Nicola Ivanoff consegue, con lode, il titolo di Dottore presso l'Università di Lettere della Sorbona nel 1927, portando una tesi sul giansenismo, *Le marquise de Sablé et son salon*¹⁰, lavoro influenzato sicuramente dai suoi primi studi sulla letteratura francese del *grand siècle*¹¹. L'opportunità di conseguire il *titolo* di studi in Francia gli è stata concessa grazie ad una borsa di studio del “comitato americano per il patronato della gioventù russa”¹²; successivamente, la medesima borsa di studio, ha permesso a Nicola Ivanoff di viaggiare a più riprese in Italia, appassionandosi progressivamente al mondo della storia dell'arte¹³. Per quanto la sua grande passione per il Seicento italiano sia preponderante, lo studioso ha dimostrato grande ammirazione anche per altri ambiti di studio: non è da meno il grande interesse che Nicola Ivanoff ha dimostrato per la Francia e la sua letteratura, come sottolinea Lino Moretti

le conoscenze ch'egli aveva della letteratura francese erano vastissime: andavano da Montaigne a Rabelais— che gli piaceva in modo particolare— fino ai contemporanei, con simpatie e antipatie molto nette. Ricordo la sua avversione per Flaubert e i naturalisti in genere, pittori compresi.

Ma i veri maestri per quel che riguarda la critica d'arte e le dottrine estetiche furono Henri Focillon, sebbene a suo avviso facesse troppo

⁸ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 3.

⁹ M. Bertelè, Николай Николаевич Иванов, cit. 2019, pag. 288.

¹⁰ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 3

¹¹ L. Moretti, *Ricordi di Nicola Ivanoff, nell'anniversario della sua morte*, «Ateneo Veneto», 1978, p. 11.

¹² M. Bertelè, R. Scrima, *Russi in Italia: Nicola Ivanoff*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=604> (consultazione: 30 gennaio 2024).

¹³ *Ibidem*

scomparire le personalità, ed Étienne Souriau, col quale ultimo studiò a Lione. Da loro derivò, tra l'altro, il convincimento, che l'esperienza estetica è un'esperienza razionale, sapere non soltanto piacere¹⁴.

L'esperienza francese sarà, quindi, di fondamentale importanza per la sua cultura e per la sua formazione da studioso, e forma «una componente preponderante della sua personalità, per tanti lati complessa, ma che la pose in una posizione molto individuale e ben caratterizzata nei confronti del contesto culturale degli studi di storia dell'arte italiana»¹⁵.

Si laurea in Filologia Romanza a Zagabria e lavora fino al 1934 come bibliotecario presso l'università di Skopije; otterrà a partire da giugno 1937 una serie di titolazioni presso la facoltà di Lione, presso la stessa università inizierà a lavorare come lettore di lingua russa e serbo croata¹⁶.

A Lione, quindi, ottiene i seguenti titoli di studi, «certificats d'études supérieures de Hist.de l'art des temps modern obtenu le 14 juin 1934 à Lyon; certificats d'études supérieures de Hist.de l'art antique obtenu le 13 juin 1938 à Lyon; certificats d'études supérieures de Hist.de l'art du moyen-âge obtenu le 13 juin 1938 à Lyon; Esthétique obtenu le 13 juin 1938»¹⁷.

È importante soffermarsi su questo ultimo punto, dato che una branca preponderante delle sue ricerche si occupa di critica d'arte; infatti, non è casuale che si sia specializzato in Francia, dal momento che a Lione insegna Étienne Souriau (Lilla, 1892– Parigi, 1979), uno studioso francese che si occuperà prima della filosofia in generale e poi dell'estetica¹⁸, con il quale molto probabilmente è entrato in contatto; non abbiamo però testimonianze dirette che possano confermare questa affermazione: le uniche fonti di cui disponiamo sono l'articolo di giornale che annuncia la dipartita del prof. Ivanoff e un encomio scritto da Lino Moretti¹⁹.

Dopo queste proficue esperienze all'estero, si trasferisce definitivamente a Venezia. La scelta di vivere in questa città non è causale, ma è una conseguenza dei numerosi

¹⁴ L. Moretti, *Ricordi di Nicola Ivanoff*, cit., p. 11.

¹⁵ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie VI, Necrologio 1977-78.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, fascicolo 3.

¹⁸ V. Stella, *Étienne Souriau*, in "Enciclopedia italiana", III, 1961

https://www.treccani.it/enciclopedia/etienne-souriau_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultazione: 30 gennaio 2024).

¹⁹ L. Moretti, *Ricordi di Nicola Ivanoff*, cit., p. 11.

viaggi in Italia, che ha compiuto durante il suo soggiorno jugoslavo, sempre grazie alla borsa di studio americana²⁰.

Nel 1935 si sposa con Anna Toniolo, ottenendo poi nel 1941 la cittadinanza italiana²¹. A partire dal 1942, dopo aver ottenuto l'abilitazione all'insegnamento della Lingua e della Letteratura francese nelle scuole secondarie di I e II grado²², inizia la sua carriera come docente. A partire dallo stesso anno otterrà un posto come supplente annuale all'interno dei licei, infatti, insegnerà Storia dell'arte al liceo classico Raimondo Franchetti di Mestre e al liceo classico Marco Foscarini di Venezia fino al 1946²³. Fino a questo momento però non ho ancora evidenziato gli aspetti più intimi di questo personaggio, il quale, oltre ad essere ricordato per il suo acume, viene spesso rimembrato per il suo carattere. Si evincono dai ricordi liceali dell'avvocato Malner e del professor Moretti, molte sfaccettature del carattere di questo docente: viene descritto come una persona riservata, molto timida ed estremamente compita. L'avvocato Milner ricorda molto bene che

Il *professore Ivanoff* per il suo aspetto fisico, per la sua voce e per il suo gesticolare, per la sua scontrosa e talora permalosa timidezza, per la sua difficoltà di esprimersi in italiano era, tra gli insegnanti del Foscarini, quello nei confronti del quale si manifestava la più spietata «contestazione» studentesca di quei tempi: intendo riferirmi alle manifestazioni più impietose e feroci della goliardia. Senza tema di esagerare—e Lino Moretti è testimone—vorrei soggiungere che Nicola Ivanoff era, tra tutti gli insegnati del Foscarini, quello più martirizzato dagli studenti. Debbo anzi soggiungere che quella martirizzazione era forse più crudele perché—così almeno sembrava a noi studenti—Ivanoff non aveva la solidarietà dei suoi colleghi: era un isolato. Ebbene è stato forse questo isolamento di Nicola Ivanoff, e soprattutto il disarmato e disarmante candore che ha fatto scattare, nella nostra

²⁰ M. Bertelè, R. Scrima, *Russi in Italia: Nicola Ivanoff*, <https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=604> (consultazione: 30 gennaio 2024).

²¹ *Ibidem*

²² Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 3.

²³ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 4, pratiche per la pensione 1955-77.

classe, la scintilla di una protettiva solidarietà. Guai a chi in classe si fosse permesso di disturbare la lezione del professor Ivanoff; eravamo noi stessi—la maggioranza degli studenti—ad imporre l'autodisciplina. Ma non fu tuttavia opera difficile perché, una volta che gli fu concesso di svolgere il suo ruolo di insegnante, Nicola Ivanoff si manifestò un maestro affascinante²⁴.

Per ricostruire la biografia di una persona è necessario anche soffermarsi sugli aspetti più personali, Milner è molto chiaro quando ci racconta che persona sia Nicola Ivanoff, non stupisce, visto il suo carattere molto schivo, che per certi aspetti non abbia mai voluto attirare su di sé le luci dei riflettori, è una persona che stava meglio dietro le quinte del grande teatro che rappresenta il mondo accademico.

Nel 1947, sempre sotto nomina annuale, diventerà docente anche di lingua francese nelle scuole medie statali Francesco Morosini e Pier Fortunato Calvi²⁵.

L'11 novembre 1949²⁶ viene abilitato alla libera docenza in Storia dell'arte Medievale e Moderna²⁶, incominciando in questo modo anche a lavorare presso le università. Il 30 settembre 1953, invece, è nominato straordinario di ruolo per l'insegnamento di storia dell'arte nei Licei Classici e viene assegnato al Liceo Classico di Pescara²⁷. A partire dal 1955 inizia a prestare servizio presso l'istituto di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini, collaborazione che lo terrà impegnato fino alla fine della sua carriera²⁸. L'avvio di questa cooperazione lo si deve all'incontro avvenuto con Giuseppe Fiocco nel 1950; in quel periodo Ivanoff si reca come docente a Padova, sede dove entra in contatto con Fiocco, il quale all'epoca era docente presso l'Università patavina. Sarebbe stato interessante approfondire come questi due personaggi si siano incontrati, ma purtroppo né il Fondo Fiocco, né il Fondo Ivanoff, restituiscono materiali utili allo scopo.

A partire, quindi, dalla prima metà degli anni '50 del Novecento la carriera di Ivanoff sarà caratterizzata da numerosi "comandi" e "distacchi", per garantire il proseguimento

²⁴ G. Milner, *Ricordi di Nicola Ivanoff*, cit., p. 5.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ *Ibidem*

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibidem*

delle numerose ricerche che realizza nel corso della sua vita. Credo che sia opportuno aggiungere una postilla su questo particolare. Come Lino Moretti ricorda chiaramente, Nicola Ivanoff ha avuto il supporto di colleghi illustri per cercare di ottenere una cattedra stabile all'interno del settore accademico. Nonostante gli aiuti, questo non si sarebbe mai verificato:

le nostre istituzioni non lo misero in grado di insegnare come e quanto avrebbe potuto (solo per qualche tempo fu incaricato all'Università di Trieste e alla Scuola storico-filologica delle Venezie), e che l'ambiente nel quale egli, così europeo, si trovò a vivere, se proprio non lo respinse, poco lo capì e spesso lo ebbe estraneo²⁹.

La vita di Ivanoff non è stata semplice, proprio per via di una mancata stabilità dovuta alle continue richieste di interruzioni del lavoro presso i licei e a causa di mancanze dovute sia al Ministero della Pubblica Istruzione che alle università.

Come si specificherà meglio nel secondo paragrafo, dedicato alla sua carriera professionale è doveroso considerare anche la coniuge, in quanto è stata la principale ruota motrice che ha sollecitato la carriera del marito. Numerose sono le lettere firmate Anna Ivanoff-Toniolo, che chiedevano il supporto di colleghi e studiosi per far sì che Ivanoff potesse essere chiamato a proseguire le ricerche. La mancanza di stabilità fece trascorrere periodi molto difficili anche a livello economico, superati solamente grazie all'intervento dei suoi colleghi, uno fra questi Alessandro Bettagno³¹. Dopo un'esistenza passata in cerca di una certa stabilità, ma al contempo ricca di ricerche e di nuove idee, Ivanoff venne a mancare il 21 dicembre del 1977, «stroncato dopo settimane di sofferenza da un male inguaribile»³⁰.

²⁹ L. Moretti, *Ricordi di Nicola Ivanoff*, cit., p. 10.

³⁰ Venezia, Archivio Fondazione Cini, Serie VI, *Vita privata*, sottoserie 1, invio commemorazioni.

2. Carriera professionale

Dopo aver affrontato la ricostruzione biografica dello storico dell'arte, si può ripercorrere la sua carriera accademica, che, come si vedrà in seguito, è caratterizzata da continue interruzioni.

Anche in questo caso, non è stato facile ripercorrere e ricostruire la sua biografia a causa della mancanza di fonti complete; infatti, sono stati utilizzati primariamente i documenti amministrativi e fiscali (curricula, documenti per la pensione, pratiche di riconoscimento degli anni lavorativi) e le lettere scritte principalmente da Giuseppe Fiocco, Alessandro Bettagno, Vittore Branca e Anna Ivanoff-Toniolo, per intercedere in suo favore con la speranza di garantirgli una continuità accademica, soprattutto in ambito di ricerca.

Dopo il suo periodo all'estero, giunto in Italia, aveva trovato lavoro come docente di licei e scuole medie, partecipando anche agli esami di Stato³¹.

Oltre a lavorare nel settore liceale, le sue grandi conoscenze storico-artistiche e linguistiche gli hanno permesso di ottenere anche molti incarichi annuali all'interno delle università. Uno dei primi ruoli accademici che Ivanoff riuscì ad ottenere fu come docente di Storia dell'arte medievale e moderna presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Padova per l'anno accademico 1949/50, mantenuto a fatica anche per gli anni successivi; contemporaneamente lavorò come lettore di lingua russa, dal primo novembre 1946 fino al 31 ottobre 1952, presso l'Università di Venezia³².

A partire, invece, dall'anno accademico 1953/54 ottiene l'incarico come docente di Storia della critica d'arte presso l'Università di Trieste, tenendo un corso su *Il concetto dello stile nella letteratura artistica del Seicento e Settecento*; l'anno successivo, ne ha portato un altro sull'abate Luigi Antonio Lanzi e infine, nell'anno accademico 1955/56 conclude il suo percorso analizzando i *Giudizi sul barocco nel periodo neoclassico*³³. Il professore, inoltre, nel corso di questi tre anni ha diretto «la redazione di parecchie tesi di laurea alcune delle quali con risultati veramente brillanti»³⁴.

Con incarico a partire dal 30 settembre 1953, Ivanoff viene nominato straordinario di ruolo "A" per l'insegnamento di Storia dell'arte nei licei classici, ottenendo così una

³¹ Venezia, Archivio Fondazione Cini, Serie VI, *Attività pubblica*, sottoserie II, fascicolo 3.

³² *Ibidem*

³³ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 1.

³⁴ *Ibidem*

cattedra al Liceo Classico Gabriele d'Annunzio di Pescara. A partire da questo momento la ricostruzione professionale di Nicola Ivanoff risulta alquanto complessa, in quanto si susseguiranno una serie di «comandi» e «distacchi», che hanno reso difficoltosa la stesura di questo paragrafo, a causa del disordine cronologico tra le varie fonti, a volte mancanti di firma o prive di date.

Esattamente un anno dopo aver ottenuto la cattedra di ruolo come docente di Storia dell'arte, l'Università di Padova richiede che venga rinnovato l'invito, già formulato nella seduta del 15 ottobre 1954, «affinché il prof. Nicola Ivanoff, insegnante nei ruoli dei licei, sia distaccato presso questa Università»³⁵. Era già molto chiaro agli occhi dei suoi contemporanei come la sua fine intelligenza e la sua grande preparazione fossero di notevole importanza, tant'è che l'Università di Padova, che all'epoca era la sede della Scuola di perfezionamento delle Tre Venezie³⁶, ha richiesto la sua presenza come docente di Storia della critica d'arte anche per l'anno accademico 1954/55.

Alla luce di quanto emerso dalle carte e fonti esaminate, ritengo che sia a partire da questo anno accademico che si venga a creare un rapporto forte con Giuseppe Fiocco. Egli fu fondamentale per la carriera di Ivanoff, in quanto lo aiuterà ad ottenere tutti gli incarichi con sede a Venezia. Il professor Fiocco, già apprezzato dal suo maestro Adolfo Venturi, ha dimostrato nel corso della sua docenza grandi capacità, introducendo dei cambiamenti notevoli rispetto al suo predecessore, tuttavia ottiene una cattedra come docente di Storia dell'arte solo a partire dall'anno accademico 1954/55³⁷.

A partire dal 1922 Venturi proponeva un corso caratterizzato da un forte specialismo, oltre ad essere saldamente ancorato al territorio³⁸; infatti, verteva sugli *Inizi della Scuola Padovana*³⁹. Neanche questo reputo sia un dato casuale, come verrà indicato in seguito, Ivanoff fu uno di principali studiosi dell'arte veneta e stretto collaboratore di Fiocco. Questo *excursus* è necessario in quanto serve a costruire i possibili primi legami che si sono instaurati fra Nicola Ivanoff e Giuseppe Fiocco.

³⁵ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 1, Corrispondenza 1943-1970.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ G. Tomasella, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 2005, p. 218.

³⁸ E. Toffali, *Dalle sfide attributive alle perizie commerciali, Giuseppe Fiocco tra accademia, critica, tutela e mercato dell'arte*, Tesi di Dottorato, Università di Ca' Foscari di Venezia, XXXIII ciclo, 2021, p. 88.

³⁹ *Ibidem*

Tornado al punto iniziale, come spiegato precedentemente, Ivanoff è stato chiamato a continuare il suo percorso di insegnamento nella scuola di perfezionamento padovana, in quanto:

Il Prof. Ivanoff, studioso di alto valore, particolarmente esperto nel campo dell'arte veneta, incaricato di vari anni di congresse per i professionandi sulla Storia della critica d'arte, insegnante che necessità assicurare, possiede il grado eccellente, sì che non si ha modo di sostituirlo con altri, la preparazione e le doti necessarie ai compiti sopra indicati⁴⁰.

Nonostante la stessa istituzione universitaria abbia richiesto la continuità di Ivanoff, la lettera di Bettagno del 12 ottobre 1954 dimostra quanto sia complessa la situazione affinché possa partire il comando. Sotto il consiglio dello stesso Bettagno, infatti, Ivanoff proseguirà con l'insegnamento presso il Liceo Classico di Pescara a causa di problematiche burocratiche⁴¹, giungendo al 21 ottobre 1954 senza aver ancora ricevuto alcuna risposta, nonostante, come scrive Bettagno in questa lettera, sia Branca sia Morandini sia l'Università di Padova abbiano interceduto per lui⁴².

Dopo un paio di mesi viene inviata una lettera al professor Ponti con la richiesta di comandarlo presso il Provveditorato agli Studi di Venezia per garantire la continuità didattica. È presente, inoltre, una nota manoscritta nella quale Anna Toniolo specifica che per non perdere la possibilità di andare avanti con le sue ricerche si è preso un'aspettativa per malattia⁴³: infatti, l'anno scolastico iniziava il 15 novembre e il Ministero non aveva ancora dato notizie sul suo possibile distacco⁴⁴.

Con una lettera del 18 dicembre, scritta dal Direttore della Facoltà di Lettere, viene spiegato che Ivanoff lavorava già per l'Università di Padova come docente di Storia dell'arte per la Scuola di Perfezionamento delle tre Venezie, come docente di Storia della critica d'arte per l'Università di Trieste e come lettore di lingua russa presso l'Università di Ca' Foscari; si cerca di concedere al professor Ivanoff, come al professor Stella,

⁴⁰ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 1, Corrispondenza 1943-1970.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² *Ibidem*

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ *Ibidem*

l'aspettativa per motivi di studio⁴⁵. In risposta al direttore della Facoltà di Lettere, il Ministro Ponti, purtroppo, scrive di essere «spiacente di non averLe potuto fare cosa gradita, e con la speranza di poterLe essere utile in altra più favorevole occasione, Le invio cordiali saluti»⁴⁶. Si può dedurre che la richiesta del distacco sia stata negata e Ivanoff sarà costretto a continuare la sua docenza presso il liceo di Pescara, cosa che non avverrà perché come si evince dai documenti conservati alla Fondazione Cini, il professore era in aspettativa, motivo per il quale ha continuato a frequentare Padova.

Questo è solo un esempio di ciò che caratterizzerà la vita di Ivanoff: alcune volte le richieste di distacco avranno esito positivo, altre volte meno, come in questo caso. Una lettera del 3 febbraio 1955 dimostra molto bene la condizione di precarietà in cui Ivanoff versava a causa di questi «comandi» e «distacchi» che non avvenivano in tempi prestabiliti o rimanevano in sospeso. La lettera in questione è stata scritta dalla coniuge, Anna Ivanoff-Toniolo a Bettagno, per aggiornarlo della loro grave situazione finanziaria dovuta alla mancanza di un impiego stabile⁴⁷.

Con la lettera del 26 febbraio 1955, sempre Anna Ivanoff-Toniolo fa capire che la situazione non si è smossa affatto, una certa polemica sia nei confronti dell'Università di Padova, che ha compilato i moduli errati, sia nei confronti del Ministero dell'Istruzione, che ha concesso ad altri docenti liceali le stesse richieste che ha formulato Ivanoff, ma che a lui sono state negate⁴⁸. Il 27 marzo 1955, esattamente un mese dopo, la signora Ivanoff scrive a Branca, ancora una volta cercando il supporto da parte di un collega che stimava molto il marito, per la stessa questione affrontata nelle due lettere precedenti. In questo caso viene richiesto però che Branca possa assumere privatamente il marito all'interno della Fondazione Cini, così da far fronte alla complicata situazione finanziaria⁴⁹. Seguono una serie di lettere scritte dalla coniuge Ivanoff per cercare di stabilizzare la già precaria situazione del marito, come si evince da questi scritti. L'epistola del primo luglio 1955, sempre scritta da Anna Toniolo⁵³, in cui chiede a Bettagno la possibilità di chiedere un «richiamo» e non un «comando», come era stato consigliato ad Ivanoff dal professor Carnelutti⁵⁰. Il primo agosto 1955, approvato dal

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Carnelutti si trovava dal canto suo nella stessa situazione, e per questo aveva dato tale consiglio.

Senato Accademico dell'Università di Padova, venne spedita un'altra richiesta di distacco al Ministero della Pubblica istruzione – in particolare alla Direzione Generale dell'Istruzione Superiore dalla scuola a cui è assegnato a Pescara⁵¹– perché Ivanoff possa insegnare agli studenti della Scuola di Perfezionamento delle Venezie, in quanto necessitano di una intensa assistenza. In aggiunta si stava riordinando anche la fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte: al proposito, per venire in aiuto di Ivanoff, Morandini ne richiede la presenza per un'opera che «può essere compiuta solo da persone di vaste e profonde conoscenze monumentali»⁵². La situazione, però, continua ad essere poco stabile, creando non pochi problemi anche all'interno dell'economia domestica, come sottolinea Anna Toniolo in un'altra lettera⁵³, portando la moglie a richiedere ancora una volta la possibilità che Nicola Ivanoff venga distaccato presso l'Università di Padova.

Dopo lunghe attese, il 20 ottobre 1955 viene accettato il distacco dal Liceo Classico di Pescara per iniziare una collaborazione di un anno presso l'Università di Padova⁵⁴. Il 3 febbraio 1956, sotto richiesta di Giuseppe Fiocco, Guido Ferro conferma in maniera positiva la richiesta di nulla osta per far sì che Ivanoff possa ottenere la cattedra di Storia della critica d'arte presso l'Università di Trieste⁵⁵, notando che il Consiglio di Facoltà era restio nel concederla, perciò, ha consigliato di passare direttamente dal Ministero. Il 26 luglio 1956 la moglie di Ivanoff invia un'altra delle sue numerose epistole, questa volta a Carnelutti, chiedendo se possa intercedere per Ivanoff presso il Ministro Paolo Rossi, perché accetti il distacco di Nicola Ivanoff⁵⁶.

Fiocco qualche mese più tardi, più precisamente il 19 settembre 1956, scrive all'allora Presidente della Fondazione Giorgio Cini con la speranza che Ivanoff venga assunto come ricercatore presso il Centro di Cultura e Civiltà, a San Giorgio. Come ha specificato Fiocco, Ivanoff gode già di una grande stima presso l'istituzione universitaria di Padova che già da molti mesi ha inoltrato il distacco dandone il consenso. Inoltre, in questa lettera Fiocco specifica come anche il ministro Rossi sia al corrente di tutto ciò che Ivanoff sta facendo per la Fondazione e ha richiesto anche al Ministro di fare il necessario

⁵¹ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 1, Corrispondenza 1943-1970.

⁵² *Ibidem*

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ *Ibidem*

per aiutare il professore ad ottenere il consenso per il suo comando⁵⁷. Qualche mese più tardi, più precisamente l'11 novembre 1956, Ivanoff partecipa al concorso per diventare Direttore dei Musei Civici di Vicenza, ottenendo l'incarico e risultando nella «graduatoria formulata dalla Commissione giudicatrice del concorso, il Prof. Nicola Ivanoff è risultato al primo posto»; esattamente un anno dopo rinuncia all'incarico⁵⁸.

Visionando questa lunga miscellanea di lettere, colpisce un'epistola del 19 febbraio 1958 scritta da Vittore Branca⁵⁹ che intercede per Ivanoff non per garantirgli un comando o un distacco presso una qualche istituzione ma chiede all'Arcivescovo di Milano, monsignor Montini, di concedere la possibilità allo studioso di vedere i disegni della fabbrica dell'opera del Duomo per uno studio su alcuni artisti del Seicento, custoditi dall'ingegnere Zacchi e non consultabili al pubblico⁶⁰, dal momento che è l'unica lettera che veniva scritta per una richiesta di studio e non di distacchi.

Ritornando alle intricate vicende professionali di Ivanoff, si giunge alla lettera del 24 settembre 1957, nella quale Fiocco chiede l'intervento del Commendador di Domizio, perché Ivanoff venga distaccato dal Liceo Classico Gabriele d'Annunzio, per andare all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Padova (richiesta avanzata in data 16 luglio 1958).

Con la lettera del 27 novembre 1958 il professor Mario Pigli, Provveditore agli Studi di Pescara, chiede la possibilità di far diventare docente ordinario Nicola Ivanoff, il quale, come sottolineato chiaramente, è stato in grado di assolvere molto bene l'incarico come docente universitario sia presso l'Università degli studi di Padova sia a Trieste, poiché in entrambe le sedi, infatti, egli insegnava Storia della critica d'arte. La motivazione che spinge a chiedere ciò è che Ivanoff presta servizio all'Istituto di Storia dell'Arte presso la Fondazione Cini di Venezia, dove però non ha potuto essere distaccato direttamente in quanto non era ancora ordinario⁶⁴; per ottenere tale qualifica, tuttavia, avrebbe dovuto prestare servizio come insegnante per almeno due anni consecutivi, cosa che non era mai successa⁶¹. Ciò si può ora ricollegare alla questione iniziale: avendo Ivanoff dimostrato grandi capacità come docente universitario, per ridurre le già ampie tempistiche

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 1, Corrispondenza 1943-1970.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

burocratiche, ha richiesto che venissero riconosciuti quegli anni di servizio presso le università⁶².

Reputo che questa lettera sia fondamentale perché chiarisce i problemi incontrati da Ivanoff durante il suo percorso professionale, causati principalmente da questioni burocratiche non indifferenti. Giuseppe Fiocco scrive al collega Vittore Branca, che dopo due lunghissimi anni è riuscito a far ottenere la promozione ad ordinario per Ivanoff, rendendo più facile un distacco diretto per futuri incarichi⁶³. In teoria dopo questa promozione i distacchi e comandi dovevano avvenire in modo meno difficoltoso, cosa che però non si è dimostrata del tutto corretta, in quanto sia un'epistola scritta dall'avvocato Francesco Carnelutti (il 31 luglio 1959) sia una scritta da Piero Nardi (18 agosto 1959) mostrano come fosse complesso far ottenere a Ivanoff il tanto agognato distacco, in questo caso per la Fondazione Cini. Come ha sottolineato l'avvocato Carnelutti, lo storico dell'arte stava portando avanti attività molto utili per la Fondazione e dovevano essere continuate dallo studioso in quanto insostituibile⁶⁴. Entrambe queste lettere chiedevano l'appoggio da parte di personalità presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Con la lettera del 26 settembre 1959, scritta dal professor Fiocco ritorna anche un nome spesso presente nelle varie missive, il segretario del Ministro dell'Istruzione Prisinzano. Il professore chiede l'intermediazione del funzionario per garantire il distacco di Ivanoff presso la Fondazione Cini; il 16 ottobre Vittore Branca riceve dal Conte Cini la lieta notizia che è stato confermato il comando di Ivanoff presso la Fondazione⁶⁵.

Il 17 ottobre 1960 viene scritta una lettera dal professor Giulio Carlo Argan, che sottolinea come sia al corrente della bravura e delle capacità che Ivanoff ha dimostrato nel corso degli anni e delle sue ricerche, e di come abbia una grandissima stima nei confronti dello studioso, però rimarcando anche come il futuro concorso che sta per essere bandito non sia estremamente facile soprattutto per la parte di architettura⁶⁶. Il 14

⁶² *Ibidem*

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie V, sottoserie 2, fascicolo 1, Corrispondenza 1943-1970 «Soprattutto per quanto riguarda l'attribuzione e l'esatta determinazione delle opere d'Arte le cui riproduzioni fotografiche vengono accolte e classificate nella fototeca di detto Istituto. Inoltre, il Prof. Ivanoff collabora nella redazione dei volumi editi a cura dell'Istituto medesimo e tiene lezioni e conferenze nei cicli organizzati a San Giorgio».

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ *Ibidem*

luglio 1961 è stata scritta un'altra lettera con la speranza di ottenere «anche per l'anno prossimo, il distacco del Prof. Nicola Ivanoff, ordinario di Storia dell'Arte nel Liceo Statale di Pescara e incaricato di Storia della Critica d'Arte all'Università di Padova, che già da tempo collabora con l'Istituto di Storia dell'Arte di questo Centro di Cultura e Civiltà»⁶⁷. In più però questa lettera presenta anche un nuovo apprezzamento rivolto ad Ivanoff, espresso dalla Commissione d'esame del recente Concorso per la cattedra di Storia dell'Arte dell'Università di Palermo, la quale scriveva che «il prof. Ivanoff ha ottenuto con voti massimi il riconoscimento di maturità, riportando un giudizio molto lusinghiero sulla sua opera di studioso»⁶⁸.

Dietro consiglio del dottor Prisinzano, Fiocco si attiva per garantire i futuri comandi presso la Fondazione Cini avvalendosi di normative legali, cosa che non era avvenuta nei precedenti casi. Infatti, negli anni precedenti Ivanoff è stato molto spesso soggiogato dalle normative vigenti, che gli impedivano di ottenere i posti per i quali lui richiedeva il comando, al contrario, da quando è riuscito ad ottenere la cattedra come professore ordinario di Storia dell'arte presso il Liceo Classico Gabriele d'Annunzio, queste problematiche si sono di gran lunga ridotte⁶⁹.

Il 20 luglio 1962 Francesco Carnelutti, presidente della Fondazione, scrive all'«Onorevole e caro Ministro» perché la Fondazione Cini possa «disporre ancora dell'apprezzata opera di uno studioso che ha già fruttuosamente collaborato all'impostazione e ai primi svolgimenti dell'attività del Centro nel campo della Storia dell'Arte veneta, e confido che Ella vorrà benevolmente dare disposizione affinché al Professor Ivanoff sia prorogata l'attuale posizione di distacco»⁷⁰.

Anche l'11 agosto 1962 il professor Fiocco spedisce una lettera al dottor Prisinzano per chiedere ancora una volta il suo aiuto e il suo supporto affinché Ivanoff venga distaccato anche per l'anno scolastico successivo, in maniera tale da ottenere il comando presso la Fondazione Cini; il 6 marzo 1963 ottiene la risposta affermativa da parte del Segretario Generale, garantendo il distacco per l'anno scolastico successivo.

Qualche mese più tardi Vittore Branca scrive al Ministero della Pubblica Istruzione una lettera in cui spiega l'importanza di Ivanoff all'interno della Fondazione:

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ *Ibidem*

L'opera del prof. Ivanoff è particolarmente apprezzata e può considerarsi senz'altro indispensabile sia per l'attività di ricerca scientifica che si svolge presso l'Istituto predetto, sia per la sistemazione della grande fototeca di storia dell'arte annessa al medesimo, fototeca che può considerarsi la più grande e la più attrezzata in Europa. Allo scopo di completare la sistemazione dell'immenso materiale acquisito, uno specialista quale è il prof. Ivanoff è l'elemento estremamente prezioso per la sua particolare competenza nell'arte veneta⁷¹.

Si ripete la solita procedura anche per l'anno scolastico successivo; perciò, risulta solamente ripetitivo soffermarsi ulteriormente; tuttavia, questa volta la risposta che ottiene è negativa⁷², è quindi costretto a presentarsi il primo di ottobre al Liceo di Pescara e a riprendere servizio come docente di Storia dell'arte⁷³. Il 18 ottobre 1963 Vittore Branca scrive una lettera al Capo di Gabinetto del Ministro della Pubblica Istruzione chiedendo il suo supporto nell'avvalorare la possibilità che Ivanoff possa rimanere a Venezia, sia per gli enormi contributi che sta dando alla Fondazione Cini, sia per motivi di salute, in quanto «Ivanoff è di salute un po' malferma e il vivere lontano da casa gli sarebbe di particolare disagio»⁷⁴. Il 29 ottobre 1963 è la data riportata sulla risposta che ha ottenuto Vittore Branca da parte di Salvatore Comes, che scrive come la domanda rifiutata sia stata rivista, per poi essere infine accettata, quindi, anche per l'anno 1963/1964 Ivanoff ha ottenuto il comando presso la Fondazione Cini⁷⁵.

Anche l'anno successivo, 1964, mostra la stessa prassi: alla richiesta di confermarlo per l'anno accademico 1964/65, quindi, Branca e Fiocco interverranno presso il Ministero della Pubblica Istruzione, inviando altre lettere a sostegno della sua causa⁷⁶. Però durante il 1965 si verifica un cambiamento di procedura, ovvero alla domanda di trasferimento Ivanoff deve integrare le motivazioni: anche in questo caso viene in suo soccorso Vittore Branca (3 febbraio 1965), che ancora una volta scrive al Provveditorato agli Studi di

⁷¹ *Ibidem*

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem*

Venezia, chiedendo maggiori delucidazioni⁷⁷. Qualche mese dopo (4 giugno 1965) Vittore Branca scrive al Ministero della Pubblica Istruzione, con la speranza che il distacco presso la Fondazione Cini sia approvato anche per l'anno successivo⁷⁸.

Giuseppe Fiocco interviene ancora una volta con la speranza di aiutare l'amico e collega Ivanoff, in quanto la Direzione Generale dell'Istruzione Classica Scientifica e Magistrale con un telegramma del

7/7/65 ha disposto che il suddetto professore cessi dall'attuale posizione di comando e rientri nella propria sede dal prossimo anno. Quale alternativa, la predetta Direzione Generale dell'Istruzione Classica Scientifica Magistrale prospetta la possibilità che il prof. Ivanoff continui nell'attuale posizione di comando a "condizione che lo stipendio gli venga corrisposto direttamente dall'ente presso cui è comandato" e cioè dall'Istituto da me diretto⁸³.

Fiocco specifica che tale richiesta da parte della Direzione è legittima ma al momento risulta complesso per la Fondazione venire incontro a tale proposta; perciò, scrive al Ministero per collaborare a concedere la possibilità a Ivanoff di finire l'anno senza gravare sulle casse della Fondazione, fino a quando non presenterà la domanda di trasferimento⁷⁹. Il 10 giugno 1966 Vittore Branca scrive un'ulteriore lettera al Ministro della Pubblica Istruzione, questa volta per chiedere l'autorizzazione ad un nuovo comando presso la Biblioteca Marciana, per la quale stava svolgendo un'interessantissima ricerca sull'apparato iconografico della biblioteca⁸⁰. Purtroppo, tale richiesta verrà negata poiché la Biblioteca ha fatto già sapere che non ha particolari interessi nel rinnovare il comando al professor Ivanoff⁸¹. Un mese dopo Fiocco scrive un'altra lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, Bruno Molajoli, per garantire all'amico la possibilità di rimanere a Venezia, questa volta non presso la Biblioteca Marciana ma presso la Soprintendenza dei Monumenti, infatti

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Ibidem*

Per poter ovviare a tale situazione avrei trovato una via di uscita: il Soprintendente ai Monumenti di Venezia sarebbe ben lieto di fruire dell'opera del prof. N. Ivanoff, per ricerche di carattere storico sui monumenti veneziani e veneti. Un comando, perciò, presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, nel mentre risolverebbe il problema con soddisfazione di tutti, consentirebbe al prof. Nicola Ivanoff di dare la sua assistenza di eminente storico e studioso qualificato nel campo dell'arte veneta, agli uffici della Soprintendenza, così impegnata in questo momento in tutta una serie di problemi delicati di conservazione e di restauro⁸².

Il 28 ottobre 1966 il direttore riceve una risposta affermativa, quindi, Ivanoff ha ottenuto l'incarico annuale presso la Soprintendenza, con l'intesa che verrà utilizzato dal Provveditore agli Studi per incarichi nella stessa sede⁸³. L'interazione fra Fiocco e Molajoli è molto frequente, quindi, ciò che si evince da queste lettere è che entrambi i personaggi avevano a cuore la carriera professionale di Ivanoff. Anche nella lettera dell'11 giugno 1968 Fiocco scrive a Molajoli di vegliare affinché Ivanoff venga distaccato presso la Soprintendenza: viene caldamente raccomandato il caso di Ivanoff, dal momento che, essendo in corso una crisi ministeriale, vi era il rischio di far passare in secondo piano tale richiesta⁸⁴.

Un mese dopo Fiocco riceve una risposta poco rassicurante per il rinnovo del comando presso la Soprintendenza⁸⁵.

In questo lungo carteggio, esaminato attentamente per ricostruire la vita del professore non era mai intervenuto direttamente Nicola Ivanoff con un proprio scritto, fino a questa lettera del 10 agosto 1968, dove il diretto interessato scrive a Vittore Branca, con la speranza che possa contattare il Direttore Generale dell'Istruzione Classica Oreste Lepore⁸⁶. Particolare che mi ha colpito, in quanto fino a questa data non ho mai rinvenuto una lettera scritta da Ivanoff: era sempre la consorte ad esporsi, oltre ai suoi colleghi e collaboratori della Fondazione Cini.

⁸² *Ibidem*

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Ibidem*

Con la lettera del 2 agosto 1968 però viene sottolineato come Ivanoff non possa riprendere l'incarico presso la Soprintendenza a causa delle obiezioni in merito al pagamento dei supplenti dei docenti comandati in luoghi diversi dalla propria sede. A causa di ciò l'Ufficio deve realizzare ulteriori pratiche ancora più stringenti, fra queste viene disposto che dal primo ottobre 1968 Ivanoff debba riprendere servizio come docente del Liceo Classico Gabriele d'Annunzio⁸⁷. Ventiquattro giorni dopo è stata spedita un'altra lettera da Giuseppe Fiocco al professor Citaristi, dove richiede un «particolare favore»⁸⁸. Chiede il suo intervento per mettere una buona parola al nuovo Ministro della Pubblica Istruzione, Scaglia; come sottolinea Fiocco, fino all'anno precedente era facile poter chiedere il rinnovo del “comando”, ma con il nuovo Ministro era necessario illustrare la posizione del prof. Ivanoff, «che merita particolare considerazione anche sotto il profilo umano, per particolari circostanze»⁸⁹.

Più o meno in contemporanea con il tentativo di Fiocco, Vittore Branca invia una lettera a Lepore, spiegando come la precaria situazione di salute del professore, l'avanzata età della moglie, non siano le condizioni migliori per favorire un viaggio a Pescara, dove ha la cattedra, e anche se il Ministero ha dato disposizione negativa, sarebbe cosa gradita se potesse intervenire facendone cambiare il responso⁹⁰.

Il 26 agosto 1968 Fiocco scrive un'altra lettera al Ministro, chiedendo il suo grande supporto affinché Ivanoff rimanga a Venezia, per le stesse motivazioni che ha scritto Vittore Branca⁹¹.

Con il settembre 1968 il Direttore Generale dell'Istruzione Classica, Scientifica e Magistrale, Oreste Lepore, dà risposta affermativa per il nuovo comando presso la Soprintendenza fino al 30 settembre 1969 non prorogabile, con l'aggiunta anche di una descrizione del programma di lavoro da comunicare alla competente Direzione Generale.

Dopo una lunga assenza, compare di nuovo anche il professor Bettagno, il quale il 20 novembre 1968 scrive una lettera al Dr. Arch. Renato Padoan perché intervenga per favorire nel «miglior modo tale formalità»⁹², dal momento che la risposta affermativa del comando è già giunta in Soprintendenza.

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

Con la lettera del 17 settembre 1969 Fiocco anticipa la richiesta del rinnovo del comando al Ministro della Pubblica Istruzione, Mario Ferrari Aggradi, presso la Soprintendenza, questa volta la motivazione che porta a questo necessario rinnovo è la precaria salute di Anna Ivanoff Toniolo, che non permette a cuor leggero lo spostamento di Ivanoff a Pescara, oltre al fatto che anche il professore nel «venturo anno scolastico»⁹³ sarà il suo ultimo anno di servizio. Sottolinea anche come Piero Nardi avesse interceduto per comunicarlo anche al nipote Mariano Rumor⁹⁴.

Qualche giorno dopo, Fiocco, scrive al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Bruno Molajoli, per sottolineare come sia necessario che il prof. Ivanoff non lasci Venezia,

dove ha casa (egli dovrebbe insegnare presso il Liceo classico di Pescara) è divenuta ora per lui assoluta per una dolorosissima situazione familiare: la moglie, più anziana di lui, è in penose condizioni di salute, che non concedono speranza alcuna di miglioramento, data la natura del male. Non sarebbe quindi nemmeno pensabile di poter trasferire la signora altrove⁹⁵.

Quasi al termine del comando, Fiocco scrive a Padoan con la speranza di ottenere un responso positivo per la continuità, portando sempre la stessa motivazione della lettera precedente: ovvero la precaria salute della signora Ivanoff⁹⁶. Purtroppo, nonostante questa situazione assai grave, la risposta per il rinnovo è negativa; come comunica Oreste Lepore «il provvedimento si è imposto perché i comandi non previsti dalla Legge danno luogo a gravi rilievi da parte della Procura della Corte dei Conti»⁹⁷. Tuttavia, grazie all'intervento di Ferrari Aggradi, il prof. Ivanoff riuscì ad ottenere il rinnovo del comando, come dimostra la lettera con i ringraziamenti di Fiocco del 29 novembre 1969⁹⁸. Con la lettera del 2 dicembre 1969 Fiocco ringrazia anche Oreste Lepore, da tale

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ *Ibidem*

⁹⁸ *Ibidem*

lettera si evince anche che il professore sta vivendo il grave lutto della moglie scomparsa da poco tempo⁹⁹.

L'epistola del 30 gennaio del 1970 è un altro esempio di lettera scritta da Ivanoff stesso, che ci tiene a ringraziare in particolar modo l'avvocato Saccomanni per l'intervento volto a far sì che ottenesse il comando presso la Soprintendenza di Venezia, visto anche il momento delicato che stava attraversando a causa del recente lutto¹⁰⁰. Anche questa lettera è stata scritta da Nicola Ivanoff per ottenere un ulteriore comando presso la Soprintendenza, questa volta per l'anno accademico 1970/71¹⁰¹.

Le ultime lettere, che non differiscono per contenuti da quelle che ho già riportato in precedenza, sono state scritte da Fiocco e Bettagno, inviate rispettivamente a Padaon, chiedendo l'intervento per il rinnovo del comando presso la Soprintendenza¹⁰⁸, e all'avvocato Saccomanni, per ringraziarlo per aver intervenuto a far sì che l'esito della pratica fosse affermativo¹⁰².

Questo paragrafo ha come scopo la ricostruzione della carriera del professore, che, come si è visto, è stata molto complessa, soprattutto per i primi anni '50, a causa della mancanza di una cattedra ordinaria presso la scuola dove insegnava, era difficile che potesse ottenere il comando presso le varie istituzioni che richiedevano i suoi lavori. A partire dal 1957, divenuto professore ordinario, il procedimento si è semplificato ma non per questo era immediato, come dimostrano le numerose lettere che sono state mandate. Una cosa che mi ha colpito è la quasi totale assenza di lettere scritte da Ivanoff con la richiesta di aiuti e supporti, ma al contrario le numerose lettere scritte dalla consorte, credo che sia specchio del carattere schivo e timido. Non è mai riuscito ad ottenere una cattedra stabile presso le università dove ha insegnato, non è riuscito ad ottenere una collaborazione stabile presso la Fondazione Cini, che pure ha avuto modo di contare su di lui per numerose ricerche per il riordino della fototeca, e infine, neppure in Soprintendenza è riuscito ad ottenere un contratto fisso. Nonostante la lettura di numerose lettere non mi è chiaro come ciò non sia stato possibile.

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² *Ibidem*

2.1 Gli *expertises*

Un'attività parallela che accomuna gli storici dell'arte è la commissione di perizie da parte di collezionisti privati; anche Ivanoff non si esime dalle richieste di *expertises* che gli verranno sottoposte. Questo breve paragrafo prende in esame le uniche tre perizie, che si sono conservate all'interno degli archivi della Fondazione Cini; le restanti nove erano solamente richieste, mancanti delle descrizioni di Ivanoff.

La prima autenticazione riguarda una tela attribuita per la prima volta da Ivanoff a Luca Giordano; il documento è conservato presso la Fototeca Zeri di Bologna e una nota presente specifica come la perizia sia stata inserita nel retro del dipinto¹⁰³.

Riporta la nota

Questo gustosissimo spiritoso soggetto spetta a Luca Giordano, si riferisce al ben noto dipinto di grandi dimensioni al Museo di Capodimonte a Napoli (inv. N° 452) – Venere, Cupido e Satiro–del quale esiste pure variante firmata al Central Picture Gallery di New York¹⁰⁴.

Ivanoff colloca questo dipinto nella fase «veneziana del grande camaleontico pittore napoletano affine alle *Nozze di Cana* e al Banchetto di Erode»¹⁰⁵. Prosegue il suo resoconto individuando anche influenze fiorentine, più specificatamente Sebastiano Mazzoni, che era attivo all'epoca della realizzazione del dipinto in Laguna¹⁰⁶. Aggiungendo, inoltre, che questa «vena della mitologia parodistica si era diffusa a Venezia nella cerchia dei “Libertini” attorno al letterato Giovan Francesco Loredan»¹⁰⁷, colui che ha scritto una *Iliade Giocosa*¹⁰⁸.

L' *expertise* è accompagnata da una lettera nella quale Ivanoff spiega come il collega Decio Gioseffi abbia erroneamente attribuito quest'opera a Sebastiano Mazzoni all'interno della «rivista “Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'arte – Università degli Studi di Trieste”»¹⁰⁹. L'ipotesi di Ivanoff viene giustificata chiamando in causa

¹⁰³ Bologna, Fototeca Zeri, fascicolo 6, busta 522.

¹⁰⁴ *Ibidem*

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ *Ibidem*

un'opera conservata al Museo di Capodimonte; il quadro di Napoli per lo studioso è una prova di come Luca Giordano sia stato influenzato da Sebastiano Mazzoni, che ha avuto modo di conoscere durante i suoi soggiorni veneziani¹¹⁰.

Il documento però è mancante di una riproduzione fotografica dell'opera. Al contrario, la perizia successiva, richiesta dalla famiglia Glad di Zagabria¹¹¹, è accompagnata dalla riproduzione fotografica delle due opere da studiare. La lettera è scritta dalla figlia Blanca Wohlwend-Glad, che intercede per il padre, e allega il ritratto di un uomo stante poggiato su una colonna e un disegno raffigurante la Crocifissione di Cristo.

La prima opera che Nicola Ivanoff commenta è il ritratto raffigurante *Nicolaus Victorious electus Italiae* firmato *Vecelli* con la data 1590, Ivanoff attribuisce il ritratto a Tizianello «ultimo epigone dei Vecelli morto nel 1650. Lo dimostra l'affinità stilistica con la tela nella cappella dei Lombardi ai Frari (Venezia) *S. Ambrogio e l'Imperatore Teodosio*. Il ritratto è eseguito nella maniera dei Dodici Cesari di Tiziano»¹¹².

La seconda opera che commenta è un disegno raffigurante la Crocifissione, eseguito a matita e di misura 5,2 mm x 3 mm è di Andrea Celesti, pittore veneziano (1637–1711). L'opera risale al suo periodo giovanile ed è affine alle sue scene bibliche¹¹³.

L'ultima è un'*expertise* scritta il 21 febbraio 1974, non si conosce il richiedente in quanto manca la firma, ma la lettera presenta la foto del soggetto che secondo Ivanoff raffigura «Pisani di Giovanni Francesco nato nel 1661 è stato nominato secondo il “Campidoglio Veneto” di Capellari nel 1715 Capitano da Mar e Provveditore Generale delle Isole»¹¹⁴. In base alla sua grande conoscenza dell'arte veneta egli decise di attribuire l'opera a Pietro Uberti, infatti giustifica questa sua teoria in quanto

A quest'epoca il ritrattista più rinomato di Venezia e più ricercato dal patriziato era Pietro Uberti, del quale si riconoscono diversi ritratti nel Palazzo Ducale, nel Museo Correr, alla Querini e altrove. Una incisione del da Via rappresenta Pisani Capitano da Mar con nome aggiunto di P. Uberti. Il ritratto sembra in medaglino o che sembra

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ Venezia, Fondazione Cini, Fondo Ivanoff, fascicolo I, sottoserie 3, Blanca Wohlwend, per conto del padre Ivan Glad di Zagabria, Zurigo, 20 ottobre 1964.

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ Venezia, Fondazione Cini, Fondo Ivanoff, Fascicolo 4, Expertise scritto sul verso della fotografia, 21 febbraio 1974.

derivato da questa che rappresenta il medesimo personaggio in grandezza naturale.

Le caratteristiche di Uberti sono l'ovale allungato del viso e le mani esili. La stupenda fattura pittorica è veneziana con evidenti reminiscenze al Tintoretto e al Maffei, nel magnifico manto rosso e nello sfondo evocato con tocchi del pennello. Ma il tipo pomposo del ritratto è famoso derivato da Rigaud forse tramite Guido Ludovico di Vernansal allora operava a Padova¹¹⁵.

Prosegue la descrizione dell'opera aggiungendo che questo ritratto era stato già ritrovato all'interno di un inventario del 1809 resto noto da R. Gallo¹¹⁶, e viene anche individuato un possibile collegamento con Nicolò Cassana per ragioni stilistiche e cronologiche. Ivanoff ritiene alla luce di queste informazioni che Uberti possa essersi formato presso la bottega di Cassana¹¹⁷.

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ *Ibidem*

CAPITOLO II

Ivanoff studioso dell'arte veneta

2. 1 Stato degli studi sul Seicento nel Novecento

Come già introdotto nel primo capitolo, Nicola Ivanoff si dedicò all'arte veneta del Seicento e Settecento, esplorandone tutte le sfumature.

Partendo dagli studi di rilievo condotti dai suoi colleghi, Ivanoff ha saputo distinguersi individuando percorsi meno battuti, se non del tutto inesplorati, e portando alla luce particolari innovativi che hanno contribuito a una migliore comprensione dei personaggi e dei periodi storici. La sua indagine non si limitò solamente alle analisi pittoriche, ma si estese anche all'architettura e alla storiografia critica di alcuni tra i più importanti pittori del Veneto.

In questo capitolo ho deciso di approfondire solamente una frazione dell'immensa mole di lavoro che Ivanoff ha condotto nel corso dei suoi anni di ricerca. Alla luce delle letture esaminate, ho ritenuto che fosse opportuno concentrare i miei sforzi su alcuni aspetti maggiormente approfonditi dallo studioso russo, concentrandomi sulle ricerche che hanno contribuito alla ricostruzione della fervente vita artistica della città lagunare del Seicento e del Settecento.

Il percorso accademico ed intellettuale che portò Ivanoff ad avvicinarsi a questi secoli non è stato possibile ricostruirlo con chiarezza, poiché non si sono conservate testimonianze dirette che possano aiutare in una tale prospettiva. Tuttavia, è possibile cercare di avanzare un'ipotesi del percorso che portò lo studioso a diventare uno dei massimi esperti del XVII e del XVIII secolo. Alla luce di quanto è stato esaminato finora, il suo interessamento per il Seicento si era palesato già a partire dalla stesura della tesi di laurea *La Marquise de Sablè et son salon*, realizzata nel 1927. Questo elemento fa dedurre come Ivanoff probabilmente sia sempre stato estremamente interessato al periodo del Seicento. La passione per le correnti artistiche seicentesche molto probabilmente venne coltivata durante i suoi viaggi di studio in Italia, per poi raggiungere il suo apice non appena conobbe Fiocco, che a partire dagli anni '20 del Novecento si stava affermando come pioniere dell'arte veneta del Seicento e del Settecento, come ricordato nel capitolo precedente.

Il Seicento è stato un secolo alquanto negletto dagli studi: solamente a partire dalla prima metà del Novecento si è iniziato a prendere in considerazione questo periodo tanto prolifico. Anche se una prima rivalutazione fu compiuta già a metà dell'Ottocento con Jacob Burckhardt, il quale nel suo *Cicerone* epurava il termine barocco da qualsiasi accezione negativa, sostenendo che l'arte seicentesca era la naturale prosecuzione del Rinascimento¹¹⁸. Heinrich Wölfflin si accostava alla linea di pensiero sostenuta dal suo maestro Burckhardt, il quale in *Rinascimento e Barocco* sosteneva che l'arte del Seicento era il riflesso del massimo splendore artistico del Quattrocento e del Cinquecento¹¹⁹. Adolfo Venturi fu colui che in Italia diede il maggior slancio agli studi sull'arte del *Grand siècle*, grazie ai numerosi articoli che fece pubblicare nella rivista *L'arte*¹²⁰; degni di nota furono gli articoli di Gustavo Frizzoni, il quale riconobbe un maggiore interesse per la pittura del XVII in studiosi stranieri, come Alois Riegl, Wolfgang Kallab e Hermann Voss, mentre allo stesso tempo propugnava una piena rivalutazione dell'arte seicentesca, spesso colpevolmente ignorata dalla critica italiana¹²¹. Nel 1911, in occasione della mostra del Ritratto italiano, si ebbe la prima importante riabilitazione dell'arte barocca¹²². Tale mostra fu curata da Ugo Ojetti (Fiesole 15 luglio 1871– 1° maggio 1946) all'interno delle sale di Palazzo Vecchio a Firenze. La mostra del Ritratto italiano rappresentò in ambito nazionale, analizzando le scuole napoletana, genovese, bolognese e veneziana, una delle prime esposizioni incentrate sulla rivalutazione critica della pittura italiana dei Seicento e del Settecento, per la cui riscoperta si era attivato anche Corrado Ricci¹²³. In contemporanea a questa mostra si stava affermando come grande studioso dei Seicento anche Roberto Longhi, il quale discusse la sua tesi di laurea nel 1911 su Caravaggio e due anni dopo pubblicò nella rivista *Voce* una serie di articoli su Mattia Preti, Orazio Borgianni, Battistello, Caracciolo e Orazio Gentileschi con sua figlia Artemisia¹²⁴. Una decina di anni dopo la mostra sui ritratti si tenne anche la mostra a Palazzo Pitti nel

¹¹⁸ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855 pp. 25-26.

¹¹⁹ H. Wölfflin. *Die Kunst der Renaissance*, Monaco di Baviera 1888 p. 108.

¹²⁰ F. Mucciante, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, rilettura e scoperta di uno stile: il Barocco*, in *Mostra a Firenze 1911-1942, nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di Cristiano Giometti, Pisa 2019, p. 47.

¹²¹ F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, 2010, in *Arte e critica in Italia*, Roma 2010, pp. 39-40.

¹²² F. Mucciante, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, cit., 2019, p. 47.

¹²³ G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004, pp. 115-119.

¹²⁴ F. Amico, *Gli studi sul Seicento*, cit., 2010, p. 42.

1922¹²⁵, *Pittura italiana del Seicento e del Settecento*, curata sempre da Ugo Ojetti. Tale esposizione dimostrò un ulteriore interesse nei confronti di questo secolo, ma nonostante il notevole impegno, rimase purtroppo limitata e carente nei contenuti, risultando dunque poco esaustiva; come correttamente individuato da Roberto Longhi, questo era dovuto alla scarsissima ricerca dedicata alla pittura del Seicento. Nonostante ciò, è da apprezzare il tentativo di mettere in evidenza e di rivalutare in positivo la complessità dell'arte del Seicento¹²⁶. L'esposizione permise per la prima volta di far conoscere l'esistenza dell'arte del XVII che fino ad allora non era mai stata considerata dal grande pubblico, e in aggiunta offrì l'occasione agli studiosi di confrontarsi direttamente con l'arte dei Seicento e di verificare i risultati raggiunti fino a quel momento¹²⁷. A partire dagli anni '20 del Novecento si assiste ad una vera e propria ondata divulgativa, che spesso sfociò in mostre, di carattere mercantile, e in riviste d'arte che cercavano di rispondere ad un gusto meno elitario, che estese a un pubblico sempre più ampio l'interesse nei confronti dell'arte del XVII secolo¹²⁸. La maggiore attenzione verso il Seicento fu dovuta soprattutto al passaggio dall'estremo specialismo erudito che rappresentava la rivista *L'Arte* a una divulgazione di stampo più popolare, propria di riviste quali *Emporium* e *Dedalo*, quest'ultima creata e diretta da Ojetti nel 1920 fino al 1933¹²⁹. Tale sviluppo portò, come conseguenza, anche l'incremento di forti polemiche da parte di alcuni artisti e intellettuali del tempo, i quali si opposero alla rivalutazione del XVII secolo, poiché stava diventando una vera e propria "moda del Seicento"¹³⁰.

Il maggior sostenitore di questa polemica fu Giorgio De Chirico, il quale pubblicò, sulla rivista *Valori plastici*, un articolo dove denunciava lo scopo puramente economico della rivalutazione della pittura seicentesca, in quanto considerava quel secolo come periodo di decadenza, in cui sarebbe venuto meno il vero spirito italiano del Quattrocento¹³¹. Al dibattito che ne seguì parteciparono alcuni pittori come Carlo Carrà, e anche critici come Lionello Venturi, che rispose a De Chirico nella medesima rivista, con un intervento nel numero successivo; Venturi ammise che alcune persone stessero speculando sulla moda

¹²⁵ A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», vol. 5, 1966, p. 55.

¹²⁶ F. Amico, *Gli studi sul Seicento*, cit., 2010, p. 45.

¹²⁷ *Ivi*, p. 47.

¹²⁸ F. Mucciante, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, cit., 2019, p. 49.

¹²⁹ F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1975, p. 843.

¹³⁰ F. Mucciante, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, cit. 2019, p. 49.

¹³¹ G. De Chirico, *Il monaco parla (1922)*, «Don Chisciotte», I, 1980, pp. 37-45.

dell'arte del XVII secolo, ma non approvava la visione che De Chirico aveva dell'arte del Seicento; concludeva l'articolo sottolineando che l'interesse che aveva nei confronti dell'arte seicentesca era puramente di studio.

Questo fu ciò che stava accadendo durante gli anni '20 del Novecento in territorio toscano. In contemporanea nel panorama veneto, la rivalutazione dell'arte seicentesca si stava avviando in maniera differente, per certi aspetti più lentamente. A capo di questo nuovo sviluppo degli studi storico-artistici troviamo Giuseppe Fiocco, il quale entrò in contatto con uno dei principali protagonisti di questa rivoluzione, Ugo Ojetti, direttore della rivista *Dedalo*: Fiocco divenne anche segretario della rivista. Per tale rivista Fiocco pubblicò un articolo intitolato *La Piazza San Marco di Francesco Guardi*¹³².

In ambito accademico a partire dall'anno 1927-28, introdusse l'arte seicentesca veneta tenendo un corso dedicato alla pittura del Seicento in Veneto¹³³. Nel 1930-31 analizzò la figura di Francesco Guardi e negli anni successivi Piazzetta e Tiepolo. Fiocco propose degli argomenti più circoscritto e radicati in regione, che dimostrarono il progresso degli studi sull'arte veneta e si aprirono via via su territori poco frequentati¹³⁴.

Nel 1929, a Venezia venne allestita una mostra che si può considerare la prosecutrice di quella realizzata nel 1922 a Palazzo Pitti. La mostra, dedicata al *Settecento italiano*, si svolse presso i giardini della Biennale: essa è considerata come punto di arrivo del lungo percorso di riscoperta del XVII secolo, prima storico-filologica e successivamente critica¹³⁵, da considerare anche eco veneziano dell'esposizione fiorentina del 1922¹³⁶. La mostra di Palazzo Pitti aveva suscitato un'importante *querelle* fra i sostenitori del Barocco e i suoi oppositori, facendo passare in sordina il Settecento e l'immenso lavoro di ricerca sui pittori di raccordo fra il Seicento e il Settecento, che Fiocco indagò per la mostra¹³⁷. Si era trattato di un lavoro di straordinaria rilevanza che venne riconsiderato solamente sette anni dopo grazie a Nino Barbantini¹³⁸.

¹³² E. Toffali, *Dalle sfide attributive alle perizie commerciali. Giuseppe Fiocco tra accademia, critica, tutela e mercato dell'arte*, Tesi di Dottorato, Università di Ca' Foscari di Venezia, XXXII ciclo, 2021, p. 78.

¹³³ G. Tomasella, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 29, 2005, p.217.

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ F. Messineo, *La mostra del 1929 a Venezia. Il Settecento tra recupero critico e mito del "tempo felice"*, in «Arte in Friuli, Arte a Trieste», XXX, 2011, pp. 171-172.

¹³⁶ E. Toffali, *Dalle sfide attributive alle perizie commerciali*, cit., p. 91.

¹³⁷ *Ibidem*

¹³⁸ E. Toffali, *Dalle sfide attributive alle perizie commerciali*, cit., p. 91.

Prima che venisse realizzata una mostra sull'arte veneta del Seicento si dovette aspettare il 1959, anno in cui infine si pose maggiorE attenzione alla questione. La retrospettiva sul Seicento veneziano fu organizzata da Pietro Zampetti e allestita a Ca' Pesaro: nonostante la sua schematicità, essa ha richiamato non solamente l'attenzione sulla complessità di tale cultura figurativa, ma ha dato anche un'idea concreta del valore raggiunto dal lavoro svolto da alcune personalità operanti in quella occasione¹³⁹.

È proprio in questo contesto e in questo periodo che Ivanoff si inserisce, arricchendo la conoscenza del panorama culturale seicentesco, e approfondendo la pittura veneziana del XVIII secolo. Come sottolineò Pallucchini,

Non si può passare sotto silenzio il prezioso contributo che Nicola Ivanoff ha recato alla conoscenza del Seicento veneto. D'origine russa, laureato alla Sorbona su un tema letterario francese del Seicento, l'Ivanoff – venuto in Italia – fu instradato dal Fiocco alla riscoperta del barocco veneto. Si può dire che non ci sia argomento in tale campo che egli non abbia affrontato, a partire dal recupero del Maffei»¹⁴⁰.

Ivanoff, con l'aiuto e la guida di Fiocco, collaborò alla riscoperta del Seicento e del Settecento veneziano ma anche francese, esaminando le due correnti da un punto di vista differente. Alla base delle sue monografie e dei suoi articoli, nonché delle pubblicazioni sulla storia della critica d'arte del *Grand siècle*, si pone la filosofia estetica francese, in particolar modo quella di Étienne Souriau, come verrà approfondito meglio nel terzo capitolo, all'interno del paragrafo dedicato alla metodologia. L'estetica francese si era allora posta come obiettivo quello di ristabilire una sintesi storica a un percorso teorico, ovvero un movimento che tende alla costruzione “fenomenologica” di una “scienza estetica” in dialettico confronto con l'intero ambito delle scienze dell'uomo, in particolare sociologica e psicologica. Questa linea di pensiero, sebbene in Francia sfoci con lo sviluppo di varie teorie estetiche, ha come base la tradizione positivista la quale, all'interno delle singole impostazioni filosofiche fra Ottocento e Novecento, lievita «come forza viva anche negli antipostivismi della cultura francese»¹⁴¹, tentando di offrire

¹³⁹ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Firenze 1981, p. 12.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 113.

¹⁴¹ D. Formaggio, *Introduzione a V. Feldman, L'estetica francese contemporanea*, Milano 1945.

all'estetica uno statuto epistemologico¹⁴². L'estetica di Souriau, all'interno di questo panorama, ha come scopo riprendere l'esigenza di una fondazione scientificamente autonoma dell'estetica, «riscattandola dallo stato di inferiorità nei confronti della filosofia in quanto “gnosologia superiore”»¹⁴³.

2.2 Linee generali sulla pittura veneta del Seicento

L'inizio del Seicento per Venezia fu un periodo molto difficile, con la scomunica e l'interdetto di Papa Paolo V, la città lagunare si isolò totalmente, nonostante ciò la Serenissima seppe tradurre a suo vantaggio questo fatto dipingendola come orgogliosa indipendenza¹⁴⁴.

La pittura veneziana del XVII secolo si è rivelata molto più complessa da analizzare per la critica rispetto ad altre zone d'Italia. La *maniera* seicentesca attecchì a Venezia in modo differente e in ritardo: questo perché molte delle posizioni artistiche che si stavano affermando altrove Venezia le aveva già raggiunte¹⁴⁵. La chiusura non fu solamente politica, bensì anche artistica, in quanto l'arte veneziana sembrava essersi adagiata sull'eredità artistica lasciata dai grandi maestri. È pur vero che Tiziano, Veronese, Tintoretto deceduti rispettivamente nel 1576, 1588 e 1594, in anni troppo recenti per far sì che i profondi messaggi lasciati da questi artisti perdessero di attualità¹⁴⁶. In aggiunta, è doveroso ricordare che allievi e collaboratori erano ancora vivi e dipingevano seguendo la maniera dei loro maestri, come ad esempio Domenico Tintoretto, che portava la maniera del padre fuori Venezia.

Sebbene la nuova maniera seicentesca nella città lagunare e in provincia si imponesse solamente nella prima metà del Seicento, le prime avvisaglie di novità si stavano già manifestando in un altro settore artistico: le incisioni a scopo didattico¹⁴⁷, per la precisione riguardanti il corpo umano, di tradizione carraccesca¹⁴⁸. Il primo di questi manuali fu realizzato da Odoardo Fialetti, intitolato *Il vero modo et ordine per dissegnare tutte le*

¹⁴² E. Franzini, *L'estetica francese del '900, analisi e teorie*, Milano 2002, p. 13.

¹⁴³ *Ivi*, p. 14.

¹⁴⁴ G. Paciarotti, *La pittura del Seicento*, 1997, p. 199.

¹⁴⁵ P. Zampetti, *La pittura italiana del Seicento*, Venezia 1959, p. 88.

¹⁴⁶ G. Paciarotti, *La pittura del Seicento*, cit., 1997, p. 199.

¹⁴⁷ D. Rosand, *The Crisis of Venetian Renaissance tradition*, Milano 1970, pp. 1-49.

¹⁴⁸ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, cit., p. 78.

parti et membra del corpo pubblicato a Venezia nel 1608¹⁴⁹. Un personaggio certamente influente fu il bolognese Fialetti, pittore e incisore prolifico, che durante il suo soggiorno veneziano sfoggiò una vasta cultura naturalistica appartenente alla scuola dei Carracci¹⁵⁰. Altro attore di questo lento processo di modifica del gusto fu Philip Esengren, probabilmente di origine tedesca, il quale fu un disegnatore, restauratore, orafo, incisore e antiquario, iscritto alla Fraglia pittorica dal 1614 al 1619. Anche Esengren fu chiamato per realizzare delle incisioni di corpi umani per il trattato di Gaspare Colombina¹⁵¹. Per quanto questo *excursus* possa sembrare fuori contesto, è importante sottolineare, come già notò Pallucchini, il progredire della cultura pittorica veneziana verso una nuova *maniera* non è avvenuto all'improvviso, ma in maniera molto lenta. Con la presenza di questa nuova tipologia di grafica si introdussero a Venezia modi grafici provenienti da tradizioni diverse, a riprova del fatto che si stava avviando verso un'apertura culturale che prima non c'era¹⁵².

L'innovazione pittorica seicentesca in Veneto, tuttavia, iniziò ad attecchire solamente a partire dal 1620¹⁵³, con l'arrivo nella città lagunare di Carlo Saraceni, rappresentante della corrente caravaggesca. Dopo il suo periodo di formazione romano Saraceni – il quale si era trasferito a Roma nel 1598 – tornò a Venezia nel 1619: arricchito da questa esperienza, che «non fu subito una conversione folgorante, bensì un inserimento graduale che veniva stimolato, dall'incontro con un grande poeta figurativo nordico: Adam Elshheimer», incontrò che lo influenzò profondamente nella sua maturità artistica¹⁵⁴. L'interessamento nei confronti della pittura giovanile di Caravaggio serviva a dimostrare come Saraceni stesse approfondendo sempre di più un'idea di natura in senso lirico e romantico¹⁵⁵, anche se non drammatico come poteva essere stata la visione di Caravaggio¹⁵⁶. A partire dal 1610, quindi, subito dopo la morte di Caravaggio, l'interesse di Carlo Saraceni nei suoi confronti andò aumentando e si concentrò sulla resa del chiaroscuro, che culminò con vere e proprie opere notturne a lume artificiale¹⁵⁷.

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ P. Zampetti, *La pittura italiana del Seicento*, cit., p. 91.

¹⁵⁴ *Ivi* p. 92.

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 99.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 93.

Egli non riuscì ad imprimere notevolmente l'influenza caravaggesca per via delle poche opere che lasciò nella città lagunare: l'avvio del programmatico telero con il *Doge Enrico Dandolo* in Palazzo Ducale, terminato da Jean Le Clerc a causa della sopraggiunta morte¹⁵⁸. L'opera che fu certamente significativa è quella raffigurante *San Francesco in estasi*, conosciuto negli esemplari della Bayerische Staatgemaltesammlungen di Monaco di Baviera e della sacrestia della chiesa del Redentore di Venezia. L'opera è ambientata in una povera stanza ammobiliata in maniera ancora più misera rispetto alle opere di Caravaggio¹⁵⁹.

In parallelo a Carlo Saraceni operò anche un altro artista della reazione classicista al manierismo, Alessandro Varotari detto il Padovanino¹⁶⁰, che si richiamò in particolar modo alla maniera di Tiziano¹⁶¹. Alessandro Varotari rappresentò la voce fuori del coro, che volle ristabilire la forma e la bellezza in senso classicistico, senza distaccarsi da Tiziano¹⁶². Il ritorno in patria di Saraceni, seppur breve dal momento che andò incontro alla morte nel 1620, fu fondamentale per sbloccare l'isolamento in cui versava la città lagunare da troppi anni a causa della forte influenza di pittori ancora tardomanieristi.

Il notevole contributo fornito da Saraceni e da Padovanino fu colto solamente dalla generazione di artisti successiva, nati nel primo decennio di quel secolo: Francesco Maffei, Pietro Liberi, Pietro della Vecchia. Fu questa la generazione che tenne le redini del panorama artistico veneziano fra il 1630 e il 1680¹⁶³.

A partire dagli anni Sessanta del Seicento a Venezia iniziò a svilupparsi una nuova corrente artistica, detta dei *tenebrosi*, il cui anticipatore fu proprio Francesco Maffei (Vicenza, 1605 circa– Padova, 1660), uno dei protagonisti indiscussi di questo periodo, che nella sua arte ha mostrato attenzione nei riguardi di tematiche macabre e del gusto per l'orrido e per la resa altrettanto drammatica¹⁶⁴. Sebbene Maffei si inserisca come pioniere, colui che ha portato alla ribalta queste tematiche è stato Luca Giordano, giunto a Venezia nel 1650¹⁶⁵.

Qualche decennio più tardi, verso la fine del Seicento, si sviluppò una corrente artistica totalmente opposta a quella che si era stabilita grazie alle influenze di Maffei e all'arrivo

¹⁵⁸ G. Paciarotti, *La pittura del Seicento*, cit., 1997, p. 199.

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ P. Zampetti, *La pittura italiana del Seicento*, cit., p. 100.

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² *Ivi*, p. 106.

¹⁶³ *Ivi*, p. 171.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 239.

¹⁶⁵ *Ibidem*

di Luca Giordano; il nuovo spirito artistico che si stava formando serviva a gettare le basi di ciò che sarebbe poi stata la pittura veneziana del Settecento¹⁶⁶. Fra i pionieri di questo ritorno alla luce, si trova Andrea Celesti, il quale nel giro di un decennio passò dall'influenza tenebrosa a quella neoveronesiana, di cui il linguaggio luminoso e decorativo in senso settecentesco era il principale protagonista¹⁶⁷.

Questo *excursus* storico serve per comprendere al meglio in che contesto operarono gli artisti che Ivanoff analizzò nel corso dei suoi studi, portando alla luce nuove opere e realizzando per alcuni di essi, come ad esempio Francesco Maffei, monografie decisamente più nutrite.

2.3 Ivanoff studioso di arte veneta

Realizzare un'analisi approfondita di quanto ha studiato e scritto Ivanoff nel corso della sua carriera richiederebbe un capitolo a sé. In questo paragrafo vengono riportati alcuni articoli, selezionati sia in base agli artisti ai quali Ivanoff destinò maggior energie, dal momento che più volte nel corso degli anni dedicò sempre nuove ricerche, sia per comprendere al meglio come l'attività di Ivanoff non possa essere ridotta al mero attribuzionismo, in quanto alla base di queste pubblicazioni c'era un metodo e un'idea estetica molto complesse.

Sarebbe comunque riduttivo limitarsi solamente ad elencare e riassumere il contenuto di queste opere; pertanto, reputo sia necessario fare una panoramica generale delle opere più importanti che ha pubblicato.

Le prime attenzioni che Ivanoff dedicò al Seicento veneziano erano destinate a Francesco Maffei, in un articolo intitolato *Appunti su Francesco Maffei*, redatto nel 1936. Successivamente, per la precisione sei anni dopo pubblicò la prima monografia dedicata al pittore¹⁶⁸. La monografia non è una ricostruzione biografica, ma un'analisi della sua opera suddivisa in sei capitoli (I. *Inizio*, II. *Il Maffei a Venezia*, III. *La maturità: Pittura sacra*, IV. *La maturità: Ritratti allegorici e pittura decorativa*, V. *Pittura da cavalletto*, VI. *Gli ultimi capolavori – La scuola e i riflessi – il Maffei e la critica*). L'ultimo capitolo

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 363.

¹⁶⁷ *Ibidem*

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 171.

in particolar modo è interessante in quanto dimostra la sua attenzione all'ambito storico critico anche per le pubblicazioni di contenuto pittorico¹⁶⁹.

Maffei, artista a lungo trascurato, guadagnò importanza solamente a partire dal 1922, ovvero dopo una mostra svoltasi a Palazzo Pitti, «rilevato per la prima volta nella sua vera importanza dai sagaci studi del Fiocco»¹⁷⁰. L'articolo di Ivanoff, al contrario della monografia, si propose come un'indagine più approfondita della biografia di Maffei e come una catalogazione aggiornata dei suoi lavori alla luce della scoperta di dipinti fino ad allora sconosciuti. Ivanoff tentò di collocare temporalmente la nascita dell'artista basandosi su un'opera sconosciuta situata nell'Oratorio di San Nicola da Tolentino a Vicenza, datata 1626. Nonostante la goffaggine nella sua esecuzione, l'opera già mostra i tratti distintivi di Francesco Maffei, smentendo l'ipotesi avanzata da Fiocco, seppure con qualche remora, che potesse essere nato nel 1625.

Sicuramente il contributo più notevole fu il saggio *Francesco Maffei e il manierismo veneziano* (1939) nel quale Ivanoff approfondì gli studi sul pittore. Lo studioso ipotizzò un apprendistato presso la bottega dei Maganza, teoria che trovò poi conferma nelle scoperte di Fiocco, il quale identificò un *Ecce Homo*, appartenente ad Alessandro Maganza, firmato Maffei – ¹⁷¹ con l'unico fine di approfondire gli studi sul manierismo veneziano. L'introduzione dell'articolo specifica che l'unico protagonista fino ad allora preso in considerazione fu Palma il Giovane¹⁷²; in maniera molto efficace Ivanoff riassunse l'evoluzione manierista, nominando Andrea Schiavone come il pioniere dei canoni delle figure manieriste e della linea serpentinata¹⁷³—contrariamente a Palma il Giovane, che non la utilizzò praticamente mai¹⁷⁴—e il Greco, il quale diede «la forma veneziana, pittorica, del manierismo stile, unendo le eleganze allungate e scarnite fatte dall'arte lineare del Parmigianino, al tocco, alla dissociazione dei colori e alla magia del luminismo»¹⁷⁵.

Ivanoff approfondì l'indagine pittorica grazie ad un accurato confronto, stilando un elenco dei nomi più noti che quasi certamente influenzarono le opere di Maffei: Veronese, Tintoretto, i Bassano, Tiziano e Fetti¹⁷⁶. Francesco Maffei non fu mai influenzato

¹⁶⁹ N. Ivanoff, *Francesco Maffei*, «Le Tre Venezie», Padova 1942, p. 12.

¹⁷⁰ Ivanoff, N., *Appunti su Francesco Maffei*, «Rivista d'Arte», 1936, p. 398.

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² N. Ivanoff, *Francesco Maffei e il manierismo veneziano*, «Ateneo Veneto», 125, 1939, p. 49.

¹⁷³ *Ivi*, p. 50.

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ *Ibidem*

¹⁷⁶ *Ibidem*

totalmente dalla pittura di Caravaggio, infatti, come sottolineò Ivanoff, l'artista ebbe con quello stile pittorico un rapporto decisamente occasionale e superficiale¹⁷⁷, invece si possono osservare delle somiglianze con la pittura di Tintoretto, Bassano e Greco, date soprattutto dal luminismo fantastico di Maffei¹⁷⁸. Da Tintoretto prese gli effetti patetici e bizzarri, circondando le sue composizioni «d'un alone di evocazioni fantastiche eseguite alla brava sulla punta del pennello»¹⁷⁹, ma non si fece mai influenzare dallo spirito lirico, tormentato e spirituale di Jacopo Robusti. Come pittore di epoca barocca, Maffei puntò sempre allo straordinario, meraviglioso e allo stupefacente¹⁸⁰. Lo stile di Veronese, invece, fu eseguito con una certa tracotanza barocca¹⁸¹; la sontuosa cornice architettonica fu un elemento comune sia a Francesco Maffei sia a Paolo Veronese¹⁸². Gli scenari che realizzò Maffei nel corso della sua carriera furono sempre realizzati in maniera molto rapida, annunciando la *maniera* del Settecento. Ivanoff chiarì in maniera molto precisa anche la formazione del pittore, infatti, sostenne che «né Maganza né il Peranda, manieristi che si emulano in mediocrità, possono spiegare nulla della formazione artistica del nostro»¹⁸³. Un esempio della sua eclettica arte è dimostrato dal bozzetto di *Lucifero cacciato dal Paradiso* molto famosa all'epoca¹⁸⁴. È noto¹⁸⁵ che Maffei e Carpioni avevano eseguito due tele ai lati dell'altare maggiore della chiesa di S. Michele a Vicenza¹⁸⁶. Sebbene il bozzetto, per quanto bello e fedele, non possa compensare la perdita dell'opera originale, rimane pure sempre utile in quanto permise a Ivanoff di ipotizzare la sua formazione. Infatti, l'acme della sua maturazione stilistica, secondo lo storico dell'arte, avvenne quando Maffei decise di compiere un viaggio a Brescia, dove entrò in contatto con la «mistica e patetica maniera lombarda»¹⁸⁷. Se da un lato il suo linguaggio pittorico si formò a Venezia sotto l'influsso del Fetti, del Liss e

¹⁷⁷ N. Ivanoff, *Francesco Maffei e la pittura veneziana del Sei e Settecento*, «Emporium», XCII, 1940, p. 163.

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 164.

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ *Ibidem*

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ N. Ivanoff, *Francesco Maffei e il manierismo veneziano*, «Ateneo Veneto», 125 1939, p. 50.

¹⁸⁴ N. Ivanoff, *Un bozzetto di Francesco Maffei*, «Arte veneta», XVII, 1963, p. 187.

¹⁸⁵ M. Boschini, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza*, 1677, p. 47, «evvi un quadro di molta ammirazione ove si vede Lucifero scacciato dal Paradiso con li suoi seguaci, da diversi Angeli. Ma chi non si vede le fiere forme e vivaci attitudini di quei spavaldi non si può credere che paiano spiccanti dalla Tela: opera spiritosa di Francesco Maffei».

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ *Ibidem*

dello Strozzi, dall'altro lato il «gusto dell'eccitato per le deformazioni sono da ricercarsi non solo nel Tintoretto e nel Greco ma anche nel Morazzone e nel Cerano»¹⁸⁸.

Maffei fu, certo, anzitutto, un colorista. La sua non è per niente una *ut pictura poesis* bensì, piuttosto, *ut pictura musica*, nella quale le soluzioni formali e le situazioni tematiche sono semplici spunti o pretesti che possono ripetersi all'infinito o essere, magari, derivate da opere altrui. Ma trascurare l'aspetto spettacolare decorativo e, diciamolo pure, immaginoso, sarebbe un errore¹⁸⁹.

Inoltre, un altro elemento rappresentò la sua pittura: «il gusto del patetico, con una spiccata predilezione per le scene di supplizio e di orrore fisico, è una delle caratteristiche più note della pittura barocca, che la distingue dalla serenità e dal saggio equilibrio dell'epoca classica. Questo fu anche uno degli aspetti singolari del nostro Maffei»¹⁹⁰.

L'operato di questo artista non fu apprezzato solo da Ivanoff, ma già da artisti contemporanei a Maffei, le cui opere fortemente sarcastiche attirarono l'attenzione di altri grandi artisti, uno fra questi Sebastiano Mazzoni¹⁹¹. Certamente Maffei fu un pittore ricercatissimo e ambitissimo, dopo la morte di Strozzi fu lui a prendere in mano le redini della pittura veneziana, portando sotto la sua ala con molte probabilità anche Sebastiano Mazzoni¹⁹².

Ivanoff decise di dedicare le sue attenzioni anche ad un pittore toscano, Sebastiano Mazzoni (Firenze, 1611 – Venezia, 1678), che decise di stabilirsi in Veneto. Mazzoni fu un altro dei soggetti su cui lo studioso di arte veneta concentrò maggiori energie, la monografia su *Sebastiano Mazzoni*, pubblicata nel 1959 per *Saggi e memorie*. All'interno della quale la ricostruzione del pittore viene affrontata solamente attraverso l'utilizzo delle fonti pittoriche e letterarie del tempo.

Agli esordi della carriera Sebastiano Mazzoni fu allievo di Cristofano Allori, secondo quanto riportato da Temanza (Venezia 1705–1789), anche se non è del tutto in linea con gli aspetti stilistici del pittore¹⁹³. Infatti, Ivanoff per primo, sottolineò che Mazzoni aveva

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ N. Ivanoff, *Francesco Maffei e la pittura veneziana del Sei e Settecento*, cit., p. 164.

¹⁹¹ N. Ivanoff, *Ignote opere di Sebastiano Mazzoni*, «Emporium», CVII, 1948, pp. 254-259.

¹⁹² N. Ivanoff, *Francesco Maffei e la pittura veneziana del Sei e Settecento*, cit., p. 163.

¹⁹³ N. Ivanoff, *Esordi di Sebastiano Mazzoni*, «Emporium», CXXV, 1957, p. 195.

avuto, molto probabilmente, dei legami con Cristofano Allori¹⁹⁴; anche se solamente nella prima fase della sua formazione, inquanto «le tinte porcellanose e il disegno piuttosto frigido di questo tardo manierista, ossessionato, come tanti toscani del Seicento, da ridondanti stoffe seriche ricamate potevano difficilmente sedurre il temperamento pittorico del giovane Sebastiano»¹⁹⁵. Tuttavia, Ivanoff mise in luce la presenza di un altro toscano che influenzò lo stile pittorico di Mazzoni, Francesco Furini, dal quale Sebastiano prese il tema dei nudi femminili e il gusto per le variazioni tematiche. Il vero elemento di novità che Ivanoff però introdusse nell'articolo *Esordi di Sebastiano Mazzoni* fu l'attribuzione a Mazzoni dell'opera *Apollo e Dafne*¹⁹⁶. Opera di qualità superiore, tale dipinto dimostrò che Mazzoni non fosse ignaro «del manieristico sfaldarsi e liquefarsi delle forma»¹⁹⁷. Ciò che certamente Mazzoni apprese a Venezia era ricreare la forma con il colore e talvolta renderla evanescente avvolgendola nel mezzo atmosferico¹⁹⁸. Opere certamente inedite e non ancora analizzate furono le tele realizzate per la scuola del Cristo presso la chiesa di San Marcuola. Ivanoff decise di intraprendere un difficoltoso percorso di ricostruzione delle storie rappresentate all'interno della chiesa, a partire dalla loro iconografia. Già all'epoca della sua costruzione, le informazioni che egli rintracciò furono molto poche, poiché nessuna guida accennava a qualche opera custodita all'interno. Per le pitture conservate, Ivanoff si dovette basare su congetture; infatti, in un primo momento attribuì a Mazzoni, il *Cristo mostrato al popolo*. Egli annotò come:

la concezione luministica, la composizione ondeggiante con figure tozze, agitate e dalle braccia tese, come pure le massicce architetture disposte in tralice nello sfondo, che trasportano l'episodio sacro in Toscana sono altrettante ben note caratteristiche dei modi mazzoniani. Ma l'esecuzione pittorica risente la maniera: la pennellata manca della solita scioltezza, s'irrigidiscono le pieghe dei panneggi, la tipologia grottesca si converte in cifra¹⁹⁹...

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 196.

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 198.

¹⁹⁹ N. Ivanoff., *Il ciclo pittorico della scuola del Cristo presso la chiesa di San Marcuola a Venezia*, «Arte Veneta», VI, 1952, p. 163.

Hermann Voss aveva introdotto la problematicità dell'opera, senza riuscire, tuttavia, a ricostruire le molteplici informazioni mancanti. Fu Ivanoff a concludere che la paternità del *Cristo mostrato al popolo* spettasse a Pietro Ricchi. Mazzoni, invece, va riconosciuto come l'autore della *Morte di Cleopatra*²⁰⁰.

Mazzoni, quindi, per la pittura lagunare rappresentò il gusto delle «turbinate composizioni cortonesche, con scorci arditi e sfondi di fantastiche architetture»²⁰¹.

L'attenzione per il grottesco è un altro aspetto della pittura di Mazzoni che è necessario ricordare. Altro autore a cui il pittore si ispirò è Pietro della Vecchia (Venezia, 1603 – Vicenza, 1678), e ben colto da Ivanoff, che studiò questo personaggio in vari articoli.

Oltre agli studi già sopramenzionati su Maffei e Mazzoni, Ivanoff ha curato anche il *Saggio critico e catalogo delle opere di Giuseppe Bazzani*, realizzato per l'Ente provinciale per il turismo in occasione della *Mostra del Bazzani* svoltasi a Mantova dal 14 maggio al 15 ottobre 1950.

Sebbene venga ricordato dai suoi colleghi, ma prima ancora studenti per le sue monografie più importanti, che non sono in grande quantità, è giusto tuttavia ricordare che Ivanoff, non si è limitato ad approfondire lo studio della pittura seicentesca solamente in queste pubblicazioni, ma anche in numerosi articoli pubblicati per varie case editrici o riviste. Vista l'ingente quantità di opere presenti vengono riportati all'interno di questo paragrafo alcuni esempi.

Un primo esempio è l'articolo di Ivanoff su Pietro il Vecchia, approfondito per la sua passione per il grottesco²⁰². Ivanoff ne scrisse in un articolo pubblicato per la rivista *Emporium*.

Le principali fonti che Ivanoff utilizzò erano i testi dei critici d'arte che si occuparono di Pietro della Vecchia, i quali sottolinearono come il Vecchia rappresentasse il ramo anticlassico per eccellenza di pittura di genere. Sia Lanzi che Boschini non spesero belle parole nei suoi confronti: il primo criticò l'utilizzo del grottesco per quanto riguarda le figure sacre (cosa che caratterizzò anche l'operato di Maffei) e «definiva il Vecchia come “un naturalista assai limitato d'idee ed abile al buffo più che al serio”»²⁰³. Il secondo, invece, lo inserì nella categoria dispregiativa dei “naturalisti”. Identificarlo solamente come naturalista venne ritenuto da Ivanoff fu certamente riduttivo, infatti, un altro grande

²⁰⁰ *Ivi*, pp. 163-164.

²⁰¹ N. Ivanoff, *Ignote opere da cavalletto di Andrea Celesti*, «*Emporium*», CXVI, p. 258.

²⁰² N. Ivanoff, *Il grottesco nella pittura veneziana di Pietro il Vecchia*, «*Emporium*», XCIX, 1944, pp. 85-94.

²⁰³ *Ivi*, p. 87.

artista con cui sicuramente ci sono stati degli scambi favorevoli fu Maffei. Pietro della Vecchia infatti, non tanto diversamente da ciò che realizzava Maffei, si compiaceva del grottesco perfino nei soggetti sacri²⁰⁴.

Il gusto per il grottesco fu fortemente legato alla passione per il bizzarro e allo strambo dell'epoca barocca²⁰⁵. In questo caso è possibile menzionare il dipinto con *Alessandro e Diogene* conservato a Venezia presso la collezione del conte Ludovico Foscari, opera portata alla luce da Ivanoff;

Tipicamente vecchiesco (le grottesche teste barbute vi possono valere da sigla) come Pietro trasforma il carattere fantasmagorico e luministico del motivo maffeiano e come la sua pittura, di solito accademicamente casta e al quanto secca, si distingue da quella grassa e sensuosa del Maffei. Una certa insistenza disegnativa vi accusa goffamente la struttura inconsistente delle figure di maniera. Nel *Diogene*, disarticolato e rigido, come ancora più in suo prossimo parente, il *Filosofo* della Pinacoteca Estense, si avverte perfino il sospetto di un vago intento arcaizzante²⁰⁶.

L'unico evento cronologico che permise a Ivanoff di ricostruire, almeno in parte, la vita di questo pittore, furono i lavori svolti presso la Basilica di San Marco, eseguiti dal 1640 al 1667, per i quali Pietro della Vecchia fu il primo ad essere chiamato. Attorno a queste date si possono collocare anche i dipinti realizzati per la chiesa di San Teonisto di Treviso, e l'*Ascensione*, datata al 1653.

Pietro fu noto anche come falsario, attività di cui ci mette in guardia sempre Boschini, che sottolineò la necessità di porre un'attenzione particolare sulle opere di Giorgione, falsificato da Pietro della Vecchia. I suoi falsi manifestano sempre però una caratteristica in comune che ne agevola il riconoscimento: il carattere grottesco dei personaggi²⁰⁷. Due sono gli esempi che Ivanoff portò a riprova di tale affermazione che certamente confermarono l'impossibilità di essere definite copie; il *Bravo* custodito nella galleria Doria Pamphili a Roma, derivazione del notissimo quadro della scuola di Giorgione del

²⁰⁴ *Ivi*, p. 92.

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ *Ibidem*

²⁰⁷ N. Ivanoff, *Il grottesco nella pittura veneziana di Pietro il Vecchia*, cit., p. 85.

museo di Vienna e il *David* del Museo di Padova²⁰⁸. Nel primo dipinto l'aspetto bizzarro fu incrementato dalla presenza dell'effetto violento del chiaroscuro; inoltre, alla volontà di rendere la tela più simile alle vecchie pitture e richiamare il «vigore giorgionesco»²⁰⁹ collaborò la scarsa luminosità, sperando di «sorprendere lo spettatore con la veemenza dell'ombreggiare piuttosto che alletterarlo con la vaghezza e con l'amenità»²¹⁰.

Ivanoff concentrò le sue ricerche anche su un altro pittore assai famoso durante il Seicento: Pietro Liberi (Padova, 1605– Venezia, 1687). Nato a Padova, fu un personaggio che acquisì una notevole fama nel corso della sua carriera, tanto che venne nominato cavaliere dal doge Francesco Corner e conte dall'imperatore Leopoldo I d'Asburgo²¹¹, così di diritto a lui spettarono tutte le grandi commissioni. Nelle opere più note, come ad esempio *Serpente di bronzo* conservato a S. Pietro di Castello, sono molto evidenti le influenze che Liberi subì, infatti, come si può notare: «la composizione è cortonesca; la tipologia ricorda Correggio, i nudi Michelangelo, ma la pennellata sfrangiata e morbida è tipicamente veneziana. Non può sfuggire inoltre, l'affinità di questa pittura (v. la turba vorticoso dello sfondo) con la maniera del geniale Sebastiano Mazzoni e forse, nell'intonazione, con quella del Forabosco»²¹². Ciò che Ivanoff sottolineò a più riprese è la grandissima capacità da parte di Liberi di fondere i vari stili in maniera originale, incline più al lezioso che al grottesco. Opera quasi del tutto sconosciuta è anche l'*Allegoria celebrativa di Zaccaria Vendramin*, poco apprezzata dai committenti tant'è che è stata collocata un in punto seminascosto²¹³, presso la Rotonda di Rovigo. Per l'occhio attento di Ivanoff, invece, era una delle sue opere migliori, in quanto rappresentativa di quel gusto tendente al metafisico e al surrealismo della pittura del Seicento²¹⁴; tale opera si può collocare nella categoria dei dipinti migliori di Liberi e sicuramente destinato alla cerchia degli «intelligenti»²¹⁵. Per concludere lo scritto su tale pittore Ivanoff si soffermò su altre due opere inedite: *Morte di Adone*, conservata a Palazzo Conti a Padova; un fregio raffigurante i Vizi nel palazzo Fini a Venezia, opera che lo avvicina al Mazzoni per le ombreggiature e l'accento grottesco delle figure. Pietro Liberi operò anche nella villa Rinaldi Barbini ad Asolo, della quale sappiamo ben poco.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 87.

²⁰⁹ *Ibidem*

²¹⁰ *Ibidem*

²¹¹ N. Ivanoff, *Un aspetto poco noto del Pietro Liberi*, «Emporium», CXVII, 1953, p. 158.

²¹² *Ivi*, p. 161.

²¹³ *Ivi*, p. 162.

²¹⁴ *Ibidem*

²¹⁵ *Ivi*, p. 158.

L'unica fonte che Ivanoff citò fu Federici²¹⁶, che parlando di Pietro Liberi lo definì «celebre pittore» e che spiegò quali furono le stanze da lui decorate; aggiunse, inoltre, che vi lavorò anche Andrea Celesti (Venezia, 1637 – Toscolano, 1712). Dal momento che le indicazioni di Federici erano troppo esigue, per poter collocare cronologicamente le opere realizzate da questi due artisti fu necessario comprendere gli anni di costruzione di questo edificio. A partire dall'incisione riportata sulla porta della villa 1622 si seppe che fu sopraelevata di un piano e abbellita da logge e portici²¹⁷. Invece, sullo scalone vennero riportate le date che probabilmente testimoniarono l'ultimazione degli affreschi, 1705 e 1707. Queste informazioni furono di notevole importanza per collocare la decorazione pittorica della villa. Ivanoff individuò la mano di Liberi nella sala del «corpo di destra di chi guarda la villa»²¹⁸. Oltre, a quella sala, probabilmente il suo operato è stato possibile individuarlo anche nell'ambiente seguente, dove furono rappresentate le ventiquattro ore del giorno, nelle sembianze di giovani donne, «leggermente grottesche secondo la moda mazzoniana, adagate su nubi ed intente alle frivole occupazioni femminili: lavarsi, profumarsi, acconciarsi, asciugarsi dopo il bagno (una sola sta leggendo)»²¹⁹.

Andrea Celesti, secondo quanto detto da Temanza, fu allievo di Mazzoni, la cosa che traspare molto chiaramente dalle opere del Celesti è la sua maniera tanto raffinata quanto spontanea che quasi potrebbe richiamare la tecnica impressionista²²⁰, se il luminismo fosse stato legato ad una visione più naturalistica dell'atmosfera²²¹. A partire dal ciclo della villa Rinaldi Barbarini di Asolo fu possibile per Ivanoff ricostruire la *maniera* pittorica di Celesti, il quale collaborò nella decorazione degli affreschi della Villa. Fu possibile assegnare la paternità di quest'opera a Celesti, nonostante il pessimo restauro realizzato agli inizi del Novecento²²², fu possibile grazie alla tipologia, ai numerosi spunti tematici e talvolta anche grazie alle intere composizioni²²³. Sebbene Federici avesse attribuito a Pietro Liberi le decorazioni dello scalone, delle logge, delle sale, delle camere e dei portici, in realtà questi ambienti furono decorati da Andrea Celesti. A lui Ivanoff attribuì la realizzazione dello scalone

²¹⁶ Domenico Federici, *Memorie trevigiane*, II, Treviso 1803, pp. 97-101.

²¹⁷ N. Ivanoff, *Gli affreschi del Liberi e del Celesti nella villa Rinaldi Barbini di Asolo*, «Arte veneta», 1949, p. 111.

²¹⁸ *Ibidem*

²¹⁹ *Ibidem*

²²⁰ *Ivi*, p. 263.

²²¹ *Ibidem*

²²² *Ivi*, p. 112.

²²³ *Ibidem*

scene illustranti un romanzo pastorale e a ogni pianerottolo paggetti abbigliati all'orientale, accoglienti gli ospiti che salgono; le camere narranti storie mitologiche e bibliche; un finto giardino con l'avventura ariostesca di Angelica nel bosco; le logge con scenografici paesaggi e domestici, dietro illusionistiche balaustre affacciati nei servizi casalinghi, ed infine nel piano sotto il tetto, le donne illustri dell'antichità— forma un insieme omogeneo che palesa inequivocabilmente (salvo in qualche sfondo di prospettiva) la squisita ultima maniera del veneziano Andrea Celesti.

Parlare di collaborazione fra i due pittori fu assai complesso, Gualandi narrò come Celesti fosse più giovane di Pietro Liberi, iscritto ancora nella *fraglia* dei pittori del 1708 e celebre già a partire dal 1672²²⁴. Tutte informazioni che fecero pensare a Celesti come a un successore del lavoro iniziato da Liberi²²⁵. Il leitmotiv ricorrente di questo artista furono le donne «bambolesche»²²⁶:

acconciate alla francese ed abbigliate da orientali, dalle piccole teste ovali nasute e paffutelle, la boccuccia minuta e gli occhi sbarrati; suoi gli immancabili moretti dal capo rasato e suo lo stesso partito preso di vestire persino i personaggi biblici alla turca, del Celesti in ispecie tutto questo mondo di teatro, frivolo e deliziosamente fittizio²²⁷.

In questa breve rassegna dei lavori di Ivanoff si è cercato di far emergere la sua predisposizione per l'attribuzionismo, uno dei campi di maggior fecondità delle sue fatiche. La passione per il Seicento emerge con chiarezza in questi lavori, che contribuirono, in modo non indifferente, a delineare il lavoro di autori lasciati ai margini dalle ricerche precedenti, se si unissero in unico volume tutte le pubblicazioni dello storico dell'arte, risulterebbe molto probabilmente il più approfondito studio sul Seicento

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ *Ibidem*

²²⁷ *Ivi*, p. 112-113.

veneto²²⁸. È pur vero che Ivanoff scrisse molto e di argomenti assai variegati, oltre all'analisi dei pittori seicenteschi, cercò di analizzare le influenze delle scuole straniere nella pittura veneta, in particolar modo quella francese, si dedicò alla realizzazione di alcune voci enciclopediche e alle recensioni di numerosi scritti realizzati dai suoi colleghi.

2.4 Ivanoff studioso di critica d'arte

Nel paragrafo precedente è stato ricostruito il percorso che Ivanoff ha intrapreso nel filone dell'attribuzionismo, portando alla luce numerose opere rimaste inedite. In questa parte del lavoro, invece, mi concentrerò su un altro ambito di studi affrontato da Ivanoff in parallelo alla pittura del Seicento, ovvero il panorama storico critico del XVII e del XVIII secolo.

Uno degli articoli chiave è *Stili e maniere* – pubblicato su *Saggi e Memorie di storia dell'arte* nel 1957 – dove percorre un interessante viaggio su come si sia sviluppata l'idea di *maniera*, partendo dal Trecento e dall'originario significato di *maniera* per concludere il percorso con gli inizi del Novecento.

L'articolo è composto da dodici sottoparagrafi, ognuno dei quali prende in esame un aspetto in particolare della questione *maniera*.

Il primo, intitolato *Cinquecento*, analizza la concezione di *maniera* sviluppata da Vasari²²⁹. La parola *maniera* era già utilizzata nel Trecento, quando veniva intesa come il metodo di lavoro personale di un artista: fu Vasari a cambiarne per la prima volta la sua accezione, paragonando la pittura alla scrittura²³⁰. Il concetto vasariano della *maniera* sembra contenere all'interno tutti i significati intesi nel concetto moderno di stile²³¹. L'autore delle *Vite* probabilmente aveva anche compreso, indirettamente, il concetto di stili storici, pur rimandando in linea con le idee di progresso che sosteneva «la gloriosa “maniera antica” dei Romani; poi, nel Medio Evo, la deprecata “maniera vecchia” [...], infine, cominciando da Nicola Pisani e da Giotto, il ritorno alla natura e all'antico, con le tre tappe o “maniere” del Tre, Quattro e Cinquecento»²³². Ciò che va sottolineato nella

²²⁸ M. Muraro, *Ricordi di Nicola Ivanoff, nell'anniversario della sua morte*, «Ateneo Veneto», 1978, p. 2.

²²⁹ N. Ivanoff, *Stile e maniera*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», I, 1957, p. 109.

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ *Ibidem*

²³² *Ibidem*

lettura innovativa di Vasari è la presenza di una caratteristica molto importante, che servirà poi a distinguere gli artisti del Trecento e del Quattrocento, da quelli del Cinquecento: la *sprezzatura*²³³. Questo è l'elemento chiave che fa comprendere come Vasari avesse un'idea ben chiara di *stile*, quale superamento della semplice imitazione della natura, che caratterizza l'arte del Trecento e Quattrocento²³⁴. Inoltre, sempre legata alla *terza maniera* traspare l'idea della *grazia*, come «qualità indefinibile dipendente dall'occhio e dall'istinto, a differenza della bellezza, qualità razionale e dipendente dalle regole. Questo concetto di grazia conservava qualche cosa del carattere teologico della parola»²³⁵.

Si contrapponeva all'idea vasariana Lomazzo, con la sua opera *Il Tempio della Pittura* del 1590; l'opera nasce come un trattato didattico con bizzarre tendenze alchimistiche e astrologiche²³⁶. Lomazzo individuava nella sua opera sette *maniere* di sette pittori, che si ricollegavano alle corrispondenti sette colonne del Tempio, che a loro volta erano collegate ai sette pianeti e ai loro corrispettivi metalli e «possono condurre dritto verso tutte le categorie astratte»²³⁷. Viene citato da Ivanoff perché non è mai stato messo bene in luce come il dualismo del pensiero e dell'esecuzione sia stato esaltato per la prima volta proprio nell' *Idea del Tempio della Pittura*²³⁸: in tal modo Lomazzo distingue le conoscenze di un artista dalle idee che egli intende realizzare²³⁹. Il lavorare con la sola pratica, a partire da Lomazzo, non viene più visto positivamente, al contrario di ciò che sosteneva Vasari²⁴⁰.

Il paragrafo successivo si addentra nel vivo del Seicento, portando alla luce le numerose teorie che si sono sviluppate e i loro rispettivi autori. A partire da questo punto Ivanoff cerca di ricostruire lo sviluppo dello studio e dell'analisi della pittura. Punto fondamentale per lo sviluppo di questo nuovo modo di analizzare l'arte è la nascita delle accademie, questo giustifica, scrive Ivanoff, come proprio a partire dal Seicento si sia sviluppato anche un maggior interesse per i caratteri stilistici dei singoli maestri—anche se per avere

²³³ *Ivi*, p. 110.

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ *Ibidem*

²³⁶ *Ibidem*

²³⁷ *Ibidem*

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ *Ibidem*

una vera e propria dottrina accademica bisogna aspettare la fondazione dell'Accademia in Francia²⁴¹.

Giovan Pietro Bellori, il principale alfiere della teoria classicista seicentesca, è il primo autore che Nicola Ivanoff cita in questo paragrafo. Bellori divise l'arte in due categorie: quella di coloro che imitano la natura e quella di coloro che utilizzano «la fantastica Idea appoggiata alla pratica, non all'imitazione. Lo scrittore sembra alla ricerca di una via di mezzo che indica nella “Selezione” o nella “Natura scelta”»²⁴². La teoria di Bellori implica, quindi, una scarsa considerazione per l'elemento personale, in parallelo quindi anche l'idea di *maniera* inizia ad assumere un valore negativo²⁴³. Inoltre, si deve a Bellori la consacrazione del nuovo termine *stile*, utilizzato per la prima volta nel 1672 all'interno delle *Osservazioni di Nicola Pussino sulla Pittura*²⁴⁴; il nuovo termine appare ancora come sinonimo della parola *maniera* e della nuova voce *gusto*²⁴⁵.

Poco precedente a Bellori, per il quale rappresentò anche una grande fonte per i suoi lavori, anche Monsignor Agucchi – protettore e amico di Annibale Carracci, autore del *Trattato di Pittura*²⁴⁶–collaborò a porre un ordine alla *maniera*, in quanto divise la pittura italiana in diverse *maniere* (romana, toscana, lombarda e veneziana)²⁴⁷. Oltre a ciò, dagli storici della pittura antica egli ricavò altre tre categorie: arte che rappresenta le cose come sono, come devono essere e peggio di come sono²⁴⁸. Agucchi, prima di Bellori, fu un sostenitore dell'idealizzazione della Natura²⁴⁹.

Come precedentemente sottolineato, in Francia si sviluppò una vera e propria dottrina accademica, questo grazie alla nascita e al lavoro dell'Accademia di Francia, della quale furono protagonisti Le Brun e Félibien des Avaux²⁵⁰. Il loro lavoro si basava sul culto di Raffaello e Poussin, come venne affermato nei famosi *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens Peintres di Félibien*²⁵¹. All'interno di quest'opera viene confermata la divisione fra *teoria* e *pratica*, avviata precedentemente da Lomazzo e

²⁴¹ *Ivi*, p. 114.

²⁴² *Ibidem*

²⁴³ *Ivi*, p. 114.

²⁴⁴ *Ivi*, p. 117.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 118.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 115.

²⁴⁷ *Ibidem*

²⁴⁸ *Ibidem*

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ *Ivi*, p. 116.

²⁵¹ *Ibidem*

riconfermata dalla posizione classicista di Bellori²⁵². Félibien, inoltre, si concentrò anche sull'analisi dell'espressione psicologica dei sentimenti e lo sviluppo dell'azione nei quadri di Poussin²⁵³. Nell'idea di Félibien viene assegnato all'Arte lo scopo di raffigurare la Bella Natura, accompagnata però dalla grazia²⁵⁴, intesa come *espressione*, una delle principali materie insegnate da Le Brun.

In un discorso pronunciato all'Accademia, questi studia, ispirandosi a Cartesio i vari effetti delle passioni sul corpo. In principio Le Brun sembra ammettere che l'espressione «si trova egualmente nel colorito che nel disegno e dee trovarsi anche nella rappresentazione de' paesi e nell'unione delle figure». Ma in fondo, quello che gl'interessa sono la mimica e la fisionomica. La pittura viene quindi giudicata come una rappresentazione teatrale²⁵⁵.

Il Seicento è noto per due concezioni antitetiche dello stile: la maniera personale dell'artista e «una specie di astratte categorie retoriche, che degenerano facilmente in una idea di certe “perfezioni impersonali” raggiunte da vari maestri del passato e proposte ai moderni come esempio d'imitazione»²⁵⁶. Tale distinzione sembra essere stata già intuita dal gesuita padre Agostino Mascardi, autore dei cinque trattati intitolati *Dell'arte istorica*, pubblicato nel 1646²⁵⁷. Oltre alle categorie retoriche chiamate con la parola greca *carattere*, che vengono a loro volta suddivise in tre principali categorie: *sublime*, *temperato* e *tenue*, quello che colpisce maggiormente di tale scritto è il paragone fra lo *stile* degli scrittori e le *maniere* dei pittori²⁵⁸. Nel corso dei secoli sono state notate le numerose analogie che Poussin aveva con le idee di Mascardi, anche se Ivanoff si era accorto di come la somiglianza fosse solamente esteriore²⁵⁹. Il primo punto di divergenza sta nella concezione dei caratteri, che Mascardi inserisce in astratte categorie retoriche, mentre Poussin le ritiene espressioni delle *idee* delle opere d'arte «uniche e singole, che egli immagina in un modo alquanto paradossale, come esistenti al di fuori della loro

²⁵² *Ibidem*

²⁵³ *Ibidem*

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ *Ibidem*

²⁵⁶ *Ivi*, p. 117.

²⁵⁷ *Ibidem*

²⁵⁸ *Ibidem*

²⁵⁹ *Ibidem*

espressione: un puro contenuto che sarebbe rivestito in seguito dalle qualità sensibili (disegni e colore)»²⁶⁰. Nella *Maniera magnifica* di Poussin vengono identificate tre categorie: l'invenzione (divisa in idea e in concetto), la composizione (struttura) ed infine lo stile, che comprenderebbe anche il disegno e il colore²⁶¹. Quest'ultimo termine va inteso come maniera personale o gusto ed è relegato da Poussin in posizione subordinata alle altre due categorie. Da questo concetto non deve essere considerata la composizione, in quanto è una procedura superiore dello spirito proprio perché appartenente alla ragione, non contaminata dai sensi. Questa visione dello stile però non impediva a Poussin di avere un'altissima concezione di esso, come dimostra un altro passo sempre estratto dai suoi pensieri, *Della Novità*²⁶²; se un artista non ha un soggetto tale da poter suscitare meraviglia, è lecito che usi l'ingegno e quindi la sua maniera per stupire²⁶³.

Il paragrafo successivo vede come protagonista Marco Boschini, il quale non scrisse un trattato tecnico per parlare dell'arte, ma un poema di intonazione umoristica, *La Carta del navegar pitoresco* (1660), che vede come protagonisti un senatore veneziano, chiamato semplicemente "Eccellenza", e il gondoliere che lo porta in giro per i canali di Venezia, chiamato "Compare", che sarebbe l'autore stesso²⁶⁴.

Boschini è inserito all'interno di questo elenco, perché nel capitolo dove spiega la *maniera* degli autori veneziani, compie un vero e proprio lavoro di critica²⁶⁵. Boschini è stato informato da testimoni oculari, come Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, Domenico Tintoretto, Leandro Bassano, circa i metodi dei grandi maestri del Cinquecento, e cerca di suggerire con immagini poetiche le impressioni che destavano in lui questi grandi artisti²⁶⁶. Inoltre, si è prefissato un altro obiettivo, comune a quello che ha cercato di realizzare Vasari, ma mai portato a termine, ovvero cercare di distinguere il buono dal non buono²⁶⁷. Fin dall'inizio Boschini rinuncia a questo obiettivo, ritenendolo troppo complesso per essere insegnato, ciò non toglie che comunque potevano esserci tranquillamente persone che sapessero identificarlo²⁶⁸. Inoltre, il secondo grado di conoscenza, cioè distinguere se l'opera è stata realizzata in maniera ottimale, è destinato

²⁶⁰ *Ibidem*

²⁶¹ *Ibidem*

²⁶² *Ivi*, p. 118.

²⁶³ *Ibidem*

²⁶⁴ *Ivi*, p. 119.

²⁶⁵ *Ibidem*

²⁶⁶ *Ibidem*

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ *Ibidem*

solamente agli artisti o ai conoscitori. In queste distinzioni, primo e secondo grado di conoscenza, si trova un'anticipazione della suddivisione settecentesca fra professori e dilettanti²⁶⁹. Perciò Boschini si limita solamente ad una parte della conoscenza: saper distinguere «carattere degli autori, carattere usato nel senso più comune di scrittura artistica (non certo di categorie estetiche del Padre Mascardi)»²⁷⁰. Questo compito è prettamente pratico, avendo lo scopo di servire come palestra per identificare una cosa buona e una cosa falsa. Questa teoria è in linea con ciò che si stava sviluppando nel Seicento: il mercato dell'arte antica e di conseguenza anche l'industria dei falsi²⁷¹. Con Boschini il termine *maniera* ritorna ad avere la sua accezione positiva; infatti, la personalità di un artista è un pregio fondamentale²⁷². Inoltre, Boschini non è mai stato colpito dal fascino dell'arte antica, ma anzi vede nell'arte del tardo Cinquecento il massimo splendore artistico²⁷³. Le sue capacità di critico si possono vedere in un lavoro poco considerato dagli studiosi all'epoca di Ivanoff, *La distinzione di sette maniere in certa guisa consimili*. Non dovendo analizzare la pittura contemporanea a lui, Marco Boschini ha dimostrato di compiere un vero esercizio di critica senza alcun intento adulatorio²⁷⁴. «In questa *Distinzione delle sette maniere* Boschini si rivela come un vero e proprio prototipo del moderno “connoisseur”. Credo che, proprio dalle *Ricche Minere* prenda l'avvio la famosa polemica settecentesca sui “dilettanti” e “professori”»²⁷⁵. Ivanoff dedica dello spazio anche a Giovan Battista Volpato, autore della *Verità pittoresca*, un trattato di pittura formato da sette dialoghi, composto nel 1685²⁷⁶. Sulla *maniera* Volpato scrisse che «sarebbe il perfetto dell'espressione dell'opera, ed è quella che, dando l'ultimo essere apparente, è prima goduta dall'occhio e poi dall'intelletto considerata e perciò presso altre prefazioni questa è l'ultimo condimento che soddisfa il senso comune sì de' dotti come degl'ignoranti»²⁷⁷; perciò lo stile non è tanto considerato come elemento intimo dell'artista, ma come elemento finale per arricchire l'opera²⁷⁸ «Il concetto di maniera essendo legato per Volpato più al colore che al disegno, non si

²⁶⁹ *Ibidem*

²⁷⁰ *Ivi*, p. 120.

²⁷¹ *Ibidem*

²⁷² *Ibidem*

²⁷³ *Ivi*, p. 121.

²⁷⁴ *Ibidem*

²⁷⁵ *Ibidem*

²⁷⁶ *Ivi*, p. 124.

²⁷⁷ N. Ivanoff, *Le ignote considerazioni di G. B. Volpato sulla “maniera”*, in *Atti del Congresso internazionale degli Studi Umanistici*, Roma 1954, p. 39.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 125.

tratterebbe quindi dell'opposizione fra volume e gli effetti decorativi della linea, bensì fra chiaroscuro (o tono) e colore, inteso come timbro cromatico o qualità»²⁷⁹. Volpato, inoltre, compie un'altra distinzione sempre seguendo le orme di Lomazzo, la parte teorica, che viene separata dall'artefice, e la parte pratica, che comprende il disegno, il colore, la maniera, l'invenzione²⁸⁰. Volpato realizzò anche una chiara distinzione fra gli artisti: i pittori della *maniera antica* come Dürer, Mantegna, Giovanni Bellini, sono stati molto capaci dal punto di vista delle conoscenze teoriche, ma la loro *maniera* non è stata buona; Tiziano, Bassano e Tintoretto, invece, hanno appreso dai maestri la teoria ma vi hanno aggiunto anche la loro buona *maniera*. Infine, fra i pittori del tardo Cinquecento, bisogna considerare Palma il Giovane, Strozzi, Maffei e altri ancora che hanno lavorato di pura pratica; tuttavia, ciò non toglie che realizzarono delle opere di notevole bellezza²⁸¹. Il metodo critico applicato da Volpato, alla luce di quanto detto finora, fu comparativo²⁸²: ad esempio, egli paragona Carpioni a Maffei, scrivendo come il primo fosse stato più moderato e naturale. Per tale motivo le opere di Carpioni sarebbero state di gran lunga migliori rispetto a quelle di Maffei, mentre quest'ultimo viene caratterizzato da Volpato come bizzarro, apprezzato sia dai dilettanti che dagli studiosi, proprio per «la macchia del colorito, franchezza e pratica del pennello»²⁸³.

Non troppo distante dagli ideali di Volpato, viene individuato Roger de Piles, anche lui convinto sostenitore del colore e non del disegno, dimostrando una notevole eccentricità nelle proprie convinzioni. Ciò che lo colpì inizialmente di de Piles fu come egli si fosse distaccato completamente dai dettami instaurati nell'Accademia di Francia fondata da Félibien des Avaux. Ammiratore dei fiamminghi, de Piles non approvò mai il preconcetto sui generi minori e neanche l'esigenza dei contorni ben definiti²⁸⁴. Roger de Piles, inoltre, si dimostrò anche un anticipatore dell'ideale di *grazia*, che a partire dal Settecento è stato alla base dei giudizi sulle opere. Nella sua opera magna, *l'Abrégé de la vie des peintres* (1699), alla biografia di ogni artista aggiunge anche una riflessione, dove analizza le maniera dei singoli artisti. Rubens viene esaltato in maniera preponderante rispetto a tutti gli altri artisti, mentre de Piles spende parole di apprezzamento ma talvolta anche di disprezzo verso altri fiamminghi; ad esempio, a Rembrandt rimprovera la volgarità dei

²⁷⁹ *Ibidem*

²⁸⁰ *Ibidem*

²⁸¹ *Ibidem*

²⁸² *Ibidem*

²⁸³ *Ibidem*

²⁸⁴ *Ibidem*

modelli, mentre al contempo ne apprezza il tocco e l'accostamento dei colori, per il quale viene paragonato a Tiziano²⁸⁵. Di quest'opera colpisce il capitolo intitolato *De la connoissance des tableaux*, in cui Roger de Piles si pone lo stesso obiettivo di Boschini: insegnare un modo per riconoscere un quadro originale da un quadro falso²⁸⁶. Non utilizza in questo caso il termine stile, poiché lo associa alle astratte categorie retoriche. Il termine maniera invece è stato adoperato da de Piles parlando della forma e del contenuto²⁸⁷. Egli identifica tre maniere per ogni artista, questo perché divide la formazione di un artista nella fase iniziale, nello sviluppo centrale e infine nell'epilogo della sua carriera:

La première qui tient de celle de son Maître; la seconde, qu'il s'est formée selon son Gout, et dans laquelle réside la mesure de ses talents et de son Génie; et la troisième, qui, dégénère ordinairement en ce qu'on appelle manière; parce que un Peintre, après avoir étudié longtemps d'après la Nature, veut jouir sans la consulter davantage, de l'habitude qu'il s'en est fait²⁸⁸.

In questo brano vengono definitivamente stabilite le tre possibili eccezioni della parola *maniera*: la prima interpretazione è quella di «seguire i modi altrui, proprio dei pittori»²⁸⁹; la seconda divenire «lo stile personale di un pittore»²⁹⁰; la terza interpretazione è «lavorare di pratica, ossia la cifra o il manierismo di sé stesso»²⁹¹.

È pur vero che il termine maniera di Roger de Piles ha un'accezione negativa, in quanto egli sembra avvertire in essa una sorta di prigionia, in quanto tarpava l'ispirazione al rinnovarsi²⁹².

L'articolo prosegue analizzando poi l'evoluzione del termine durante il Settecento, periodo nel quale ritorna ad assumere un significato prettamente negativo, però spetta al

²⁸⁵ *Ivi*, p. 126.

²⁸⁶ *Ibidem*

²⁸⁷ *Ibidem*

²⁸⁸ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, 1690, p. 96.

²⁸⁹ N. Ivanoff., *Stile e maniera*, cit., p.127.

²⁹⁰ *Ibidem*

²⁹¹ *Ibidem*

²⁹² *Ibidem*

Dictionnaire de Trévoux porre una distinzione netta fra il senso buono e il senso cattivo del termine maniera²⁹³.

L'ultima parte del lavoro invece introduce il concetto di critica d'arte che si è sviluppato durante l'Ottocento. È sorta un'attenzione nei confronti dell'arte primitiva, pur non discostandosi però dall'idea che si è portata avanti nei secoli, ovvero che oltre alla semplice imitazione della natura nei periodi più antichi non si seppe aggiungere lo stile. Sérour d'Angicourt fu colui che ristabilì l'interesse per i primitivi²⁹⁴: egli non avvertiva chiaramente il carattere specifico dell'arte medievale, che vedeva più come una continuazione dell'arte antica²⁹⁵. La controparte italiana fu rappresentata da Leopoldo Cicognara, il quale – all'interno della sua opera magistrale *Storia della scultura italiana dal suo risorgimento in Italia fino al secolo*, di Canova – divide l'epoca che va da Cimabue a Raffaello in due periodi, in quanto da Masaccio vi fu un salto molto marcato rispetto agli artisti precedenti²⁹⁶.

Con il Novecento si stava manifestando un lento allontanamento dalla critica d'arte come contenuto, per addentrarsi in un percorso più astratto: Berenson è stato il primo ad introdurre il metodo della *pura visibilità*, che concepisce l'arte non come solo contenuto. Il tentativo più notevole «di superamento dell'antico dualismo fra forma e contenuto»²⁹⁷ è rappresentato dall'estetica di Benedetto Croce, «con questo veniva rigettato il mito di un'“idea” o “puro contenuto” che si rivesta di qualità sensibili, di uno stile che s'aggiunga come ultimo abbellimento»²⁹⁸. Oltre a Croce, altro personaggio chiave per questa nuova visione della critica è Henri Focillon, che nella sua opera *Vita delle Forme* afferma che «la forma non è indifferentemente architettura, scultura o pittura» e sostiene che «le materie nell'arte non sono intercambiabili, vale a dire che la forma passando da una data materia ad un'altra, subisce una metamorfosi. Sempre saremmo tentati a cercare nella forma altri sensi che non siano essa stessa, ed a confondere la nozione di forma con quella di immagine che implica la rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quella di segno. Il segno significa, mentre la forma si significa»²⁹⁹.

²⁹³ *Ivi*, p. 128.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 145.

²⁹⁵ *Ibidem*

²⁹⁶ *Ibidem*

²⁹⁷ *Ivi*, p. 153.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 154.

²⁹⁹ H. Focillon. *Vita delle Forme*, Padova 1945, pp. 45, 78, 18.

Con la scuola di Warburg, si svilupperà poi una teoria in netto contrasto con quella sostenuta da Croce e da Focillon, rifioriscono le ricerche contenutistiche, riportando in auge i «vecchi metodi iconografici, ma rinnovati e approfonditi. Si scruta ora l'espressione del *pensiero* collegando le opere con le correnti religiose e filosofiche del tempo. I raggiungimenti in questo campo di Charles de Tolnay e di Erwin Panofsky s'impongono oramai alla considerazione di tutti»³⁰⁰.

Certamente tale opera primeggia per ampiezza, ma dedicò molte energie anche alle analisi degli antichi critici d'arte, come ad esempio Zanetti, approfondito in un articolo pubblicato sugli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti* del 1952–1953, Lanzi, indagato nella pubblicazione *I paragoni dell'abate Lanzi* (1953–53) realizzato sempre sugli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Cicognara, protagonista dell'articolo *Leopoldo Cicognara e il gusto dei Primitivi* in *Critica d'Arte* pubblicata nel 1957.

A Nicola Ivanoff si deve la prima trascrizione dello *Zibaldone* di Tommaso Temanza per l'Istituto per la collaborazione Culturale nel 1963. Ivanoff evidenzia nell'*Introduzione* che lo *Zibaldone* non si poneva come una pubblicazione storica di grande impegno, ma come una raccolta di appunti sull'arte del proprio tempo³⁰¹. Con molte probabilità il suo modello deve essere stato padre Pellegrino Antonio Orlandi, celebre per aver pubblicato nel 1704 l'*Abecedario Pittorico*³⁰² –nonostante le numerose critiche ricevute a causa delle gravi lacune, quest'opera ebbe un notevole successo editoriale³⁰³–; «pare lecito supporre che anche il Temanza avesse l'intenzione di completare ed emendare l'Orlandi nella parte veneziana. Gli appunti che troviamo negli altri Zibaldoni, ricavati da Boschini e da Ridolfi, sembrerebbero confermare tale sospetto»³⁰⁴. Temanza non è stato l'unico a cercare di completare l'opera di Orlandi, furono fatti altri due rifacimenti, di cui uno da Pierre Jean–Mariette. L'*Abecedario* di Mariette, pubblicato postumo nel 1851–1860, è stato frutto di una vasta corrispondenza, inizialmente intercorse con Antonio Maria Zanetti di Girolamo, successivamente sostituito, in quanto vecchio e malato, da Temanza a partire dal 1764³⁰⁵. Fra i due ci fu una intensa corrispondenza, «da tutto questo scambio epistolare risulta, con evidenza, che alcuni inserti dello *Zibaldone* rappresentano le

³⁰⁰ N. Ivanoff, *Stile e maniera*, cit., pp. 154-155.

³⁰¹ T. Temanza, *Zibaldone*, a cura di N. Ivanoff, Venezia- Roma 1963, p. XVI.

³⁰² *Ibidem*

³⁰³ *Ibidem*

³⁰⁴ *Ibidem*

³⁰⁵ *Ivi*, p. XXI.

minute delle notizie spedite al Mariette»³⁰⁶. L'interesse di Ivanoff per Temanza non si limitò allo *Zibaldone*, come dimostrano le pubblicazioni relative al rapporto epistolare intrattenuto dall'architetto con Mariette. In particolare, Ivanoff fece emergere alcune lettere allora inedite, in un suo articolo sugli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* dal titolo *Alcune lettere inedite di Tomaso Temanza a Pierre Jean Mariette* del 1960³⁰⁷.

Si sono prese in esame solamente alcune delle categorie sulle quali si concentrò Ivanoff durante la sua carriera. Egli non si è limitato solamente ad affrontare argomenti di critica o di attribuzionismo; infatti, è stato uno dei primi ad indagare anche il settore grafico seicentesco, come dimostra l'opera *I disegni italiani del Seicento*. Su questa pubblicazione, tuttavia, ci si concentrerà in maniera più approfondita nel terzo capitolo, in quanto con molte probabilità doveva essere collegato anche un lavoro che non è mai stato ultimato a causa della dipartita di Nicola Ivanoff.

³⁰⁶ *Ivi*, p. XXIII.

³⁰⁷ N. Ivanoff, *Alcune lettere inedite di Tommaso Temanza a Pierre Jeanne Mariette*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXVIII, 1959-1960, pp. 93-124.

CAPITOLO III

Ivanoff e il disegno: un caso di studio

3.1 Metodo di studio e di ricerca applicato da Nicola Ivanoff

L'approccio che ha dimostrato Ivanoff durante le indagini pittoriche e critiche è alquanto peculiare, poiché le sue pubblicazioni sono legate a due metodologie differenti: la prima caratterizza la scuola di Fiocco, proveniente dall'influenza avuta da Adolfo Venturi; la seconda, legata al territorio francese e poco diffusa in Italia, è invece l'idea estetica promossa da Étienne Souriau, il quale ha dimostrato un approccio "inusuale".

Elementi utili a intuire l'approccio "visibilista" che caratterizzò le indagini di Ivanoff sono state alcune lettere in cui lo studioso chiedeva la riproduzione fotografica di opere che non riusciva a vedere di persona.

Tuttavia gli strumenti che hanno aiutato di più, sia a comprendere al meglio le influenze di Fiocco su Ivanoff, sia la sua metodologia, sono stati i suoi appunti manoscritti, a cui si dovrebbe dedicare una ricerca a parte viste le 700 pagine di appunti conservate presso la Fondazione Cini. La lettura di tale documento, è stata talvolta di difficile comprensione, è stata pur sempre interessante per comprendere al meglio i lavori di questo storico dell'arte.

La rapidità della stesura degli appunti, spesso tradita da una calligrafia estremamente corsiva, fa supporre che fosse usuale per Ivanoff affrontare indagini pittoriche andando a visionare a tappeto gli edifici o le collezioni che possedevano le opere che lo interessavano, come dimostrano alcune delle pubblicazioni ricordate nel secondo capitolo.

Nella miscellanea di appunti conservata alla Fondazione Cini, troviamo sia pagine dedicate alla stesura di testi, i quali non sono purtroppo di facile identificazione vista la mancanza di titolo, sia note su opere che ha potuto vedere di persona. In queste notazioni si trovano il luogo di conservazione, il soggetto raffigurato, talvolta anche una descrizione dell'opera, nonché il suo stato di conservazione. La stesura di queste notazioni dimostra comunque una visione diretta delle opere, poiché Ivanoff, influenzato indirettamente dalla dottrina venturiana che ne sosteneva la necessità, ottenne sia alcune borse di studio sia alcuni permessi per andare ad indagare direttamente *in loco*, come dimostrano la ricerca

che ha iniziato per il CNR e che poi non ha potuto portare a termine, o una lettera in cui Ivanoff sottolinea come sia impossibilitato ad aggiungere disegni alla sua lista, ma «per fare questo dovrei venire a Firenze. Per il momento potrei suggerirLe solo tre disegni: Tiberio Tinelli, *Ritratto del poeta Giulio Strozzi*; Sebastiano Mazzoni, *Apparizione di un Santo e Calza, Scena di battaglia*»³⁰⁸.

Il *modus operandi* di Ivanoff, quindi, si può individuare sia tramite le epistole, sia tramite gli appunti conservati alla Fondazione Cini.

Non reputo sia sufficiente però interpretare il lavoro di ricerca di Ivanoff solamente alla luce degli appunti scritti. È necessario anche indagare le bozze delle varie pubblicazioni, dal momento che, sebbene possano sembrare solamente degli embrioni di attribuzioni, denotano una notevole influenza per quanto riguarda le teorie del filosofo Étienne Souriau.

Per comprendere al meglio ciò che Ivanoff pubblicò, reputo sia necessario accennare a questa figura, già menzionata nel primo capitolo, che influenzò in parte l'operato di Ivanoff.

Tale filosofo rappresenta

l'esthéticien per eccellenza, quasi un momento di sintesi e piena realizzazione dell'intero movimento dell'estetica francese, senza il quale, peraltro, la sua stessa personalità filosofica perderebbe vigore e prestigio teoretico. Vi è infatti, in lui, sia la tradizione razionalista e kantiana della filosofia francese sia un'attenzione non superficiale ai risultati del positivismo sia, infine, uno studio spesso criticamente implicito, di Bergson e di alcuni testi della fenomenologia: il ritorno ai "fatti", intesi come le "stesse cose", è l'esigenza primaria della sua filosofia, l'esigenza di aprire un campo epistemologico che ponga per finitezza il punto di partenza per l'estetica, nei fatti formalizzati e indicatori di trascendenza, nell'esperienza del vissuto come totalità esistenziale³⁰⁹.

³⁰⁸ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Serie I, sottoseria 4, fascicolo 1, *Corrispondenza per l'attività scientifica 1954-1977*.

³⁰⁹ E. Franzini, *L'estetica francese del '900, analisi delle teorie*, Milano 2002, p. 289.

L'idea alla base del pensiero di Étienne Souriau era sicuramente peculiare: il suo obiettivo era quello di porre una soluzione al problema della conoscenza meditando però sull'arte, la quale deve, tuttavia, essere svincolata dal dominio filosofico, per acquisire un proprio campo scientifico, diventando così *scienza estetica*³¹⁰. Nonostante l'approccio sia differente, il problema che apre la strada a questa nuova scienza rimane lo stesso: l'idea di verità³¹¹, non intesa però come verità metafisica e assoluta, ma come un concetto che si deve apprendere solamente attraverso il tentativo dell'uomo di cogliere le forme dell'essere

Souriau è noto principalmente per i suoi scritti dedicati all'estetica e al problema dell'arte, «che comunque è presente in tutte le sue opere, dall'*Abstraction sentimentale* del 1925 alla *Couronne d'herbes* del 1975»³¹². Un'altra sua opera fondamentale, *L'avenir de l'esthétique*, fu pubblicata nel 1929³¹³; una decina di anni dopo Ivanoff si laureò a Lione, altro elemento che fa propendere per una diretta conoscenza di Ivanoff del lavoro di Souriau. In questo scritto emerge l'idea di estetica proposta da Souriau, ovvero estetica non «assoluta», che dipende dall'instaurazione delle opere d'arte³¹⁴. «Di conseguenza non lasciare che la filosofia (non più che la storia dell'arte) comprometta il posto dell'Estetica è fra le scienze»³¹⁵. Per Souriau le forme dell'opera d'arte «non hanno il significato che rivestono in Focillon, in Wolfflin o anche in Riegl e Dvorak. Egli le vede piuttosto come le “presenze separate di un'unità, che raggiungono all'improvviso al di là della diversità fenomenica”³¹⁶.

Il sistema di Souriau tende a superare la distinzione fra arti maggiori e arti minori, spaziali e temporali, figurative o della parola sottolineando, invece, in una circolarità che simboleggia il movimento dell'Instaurazione, ovvero dell'Arte, la sola differenza fra arti di primo grado (non rappresentative) e arti di secondo grado (rappresentative). Il sistema appare, quindi, come uno strumento «interno» al mondo

³¹⁰ *Ibidem*

³¹¹ *Ibidem*

³¹² E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 308.

³¹³ *Ibidem*

³¹⁴ *Ibidem*

³¹⁵ E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Parigi 1929, p. 6.

³¹⁶ L. Brion Guerry, *Le vocabulaire d'esthétique*, «Revue d'esthétique», 3-4, 1980, pp. 278-279.

dell'arte che permette una migliore comprensione delle forme artistiche e delle loro corrispondenze³¹⁷.

Questo superamento delle arti maggiori e delle arti minori si manifesta così nella realizzazione di un'estetica comparata. In tale disciplina si manifesta quindi la necessità di «confrontare fra loro opere, così come le tecniche, delle differenti arti (come pittura, disegno, scultura, architettura, ecc.)»³¹⁸. Tutti elementi che Ivanoff indagò in maniera molto approfondita durante tutta la sua carriera: alcuni esempi di ciò si ritroveranno nel proseguo di questo capitolo, soprattutto in relazione all'analisi della grafica italiana del Seicento.

Ciò che caratterizza la linea di pensiero di Souriau è che «l'estetica non canonizza le regole tecniche, non risolve in regole gli stati psichici dell'artista, non cerca le condizioni dello spettatore o del creatore ma cerca il suo posto tra le scienze col ritagliarsi nell'universo il suo dominio diretto»³¹⁹. In questa chiave di lettura, reputo sia più comprensibile l'operato e l'approccio dimostrato da Ivanoff durante le sue varie indagini artistiche, soprattutto all'interno degli articoli dedicati all'attribuzionismo.

È attraverso queste teorie che «l'estetica francese acquista la vera consapevolezza della propria autonomia epistemologica, riconoscendo nella “forma” una realtà complessa, in connessione a dati percettivo-materiali ma completamente autosufficienti [...]. La “cosalità” dell'arte diviene qui, per la prima volta, “scienza” delle forme che agiscono all'interno dei processi instaurativi»³²⁰. Inoltre, per meglio chiarire quanto detto, Feldman sottolinea come l'efficacia dell'azione dell'artista «non suppone sempre la coscienza della dottrina di cui è verifica e fondamento, anche se la dottrina si elabora per via di riflessione sull'azione»³²¹.

L'altro punto in comune che ha dimostrato avere Ivanoff con le teorie di Souriau è l'approccio al materiale artistico; infatti, il pensiero dello storico dell'arte non è stato «contaminata dalle idee di contemplazione estetica, di estasi spettacolari, di giudizi soggettivi di gusto, di priorità data al sentimento del bello su quello vero e così via»³²².

³¹⁷ E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 319.

³¹⁸ E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 11.

³¹⁹ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma-Lucca 1978, p. 183.

³²⁰ E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 310.

³²¹ V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, Milano 1945, p. 142.

³²² E. Souriau, *L'instauration philosophique*, cit., p. 67.

Dopo aver esaminato questo filosofo, risulta più chiaro l'approccio che Ivanoff ha applicato durante le ricerche nell'ambito della critica d'arte. Due esempi si possono individuare all'interno del secondo capitolo, e allo stesso modo anche l'attribuzionismo che caratterizzò le sue pubblicazioni fu guidato dalle teorie di Souriau. Ivanoff rappresenta un propugnatore di un «esame critico delle opere, dove la sospensione di qualsiasi giudizio assiologico è accompagnata anche da una indifferenza per i suoi significati teorico-filosofici e quindi per le ragioni materiali in cui si inserisce e per funzioni intersoggettive che esplica»³²³.

Questo paragrafo rappresenta solamente il punto di partenza per un eventuale approfondimento sulla metodologia che ha applicato Ivanoff, alquanto eclettico, per sviscerare i suoi contributi nei numerosi campi di studio che ha esaminato. Lo studioso, noto per le sue ricerche in ambito storico artistico, in realtà ha approfondito anche le altre categorie illustrate da Souriau, analizzando e traducendo per la prima volta la letteratura russa³²⁴, sconosciuta in Italia, e in ultima istanza ha anche pubblicato degli articoli sulle varie mostre del cinema di Venezia che si sono susseguite³²⁵.

3.2 I disegni italiani del Seicento, volume per la collana *Il disegno italiano*

Oltre agli studi sulla letteratura artistica del Seicento e alle scoperte di opere inedite, Ivanoff ebbe modo di dimostrare le sue capacità indagando anche il settore grafico seicentesco. Pubblicò per la collana diretta da Luigi Grassi, *Il disegno italiano*, i suoi studi sui disegni nell'opera intitolata *I disegni italiani del Seicento. Scuole veneta, lombarda, ligure, napoletana*, pubblicata nel 1960 per Sodalizio del Libro a Venezia.

I disegni italiani del Seicento si pose come un'indagine delle opere grafiche di origine veneta, lombarda, napoletana e ligure. Già all'inizio dell'introduzione Ivanoff sottolineò molto chiaramente che «l'antitesi *Disegno toscano* e *Colore veneziano*, tema preferito di retoriche discussioni accademiche nel Seicento, lascia credere che i veneziani non

³²³ E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 299.

³²⁴ Alcuni esempi di opere che ha dedicato alla letteratura russa: traduzione de *L'esordio di Tolstoj: 1852-1860*, a cura di E. Gasparini, Milano; traduzione de *Il vigore di Tolstoj: 1860-1878*, a cura di E. Gasparini, Milano.

³²⁵ *La XII Mostra cinematografica*, «Emporium», CXIV, 1951, pp. 114-119; *La XIV Mostra Cinematografica*, «Emporium», CXVIII, 1953, pp. 159-166, *La XVI Mostra Cinematografica di Venezia*, «Emporium», CXXII, 1955, pp. 223-224, sono solamente alcune delle pubblicazioni.

disegnassero affatto o che lo facessero meno degli altri»³²⁶, cosa che non si può considerare corretta. L'introduzione di questa pubblicazione è molto curiosa, in quanto più che affrontare l'indagine grafica, analizza i diversi modi di concepire la grafica nella letteratura artistica, indagando il significato che il disegno ha assunto nel tempo, a partire da Vasari per concludersi con Roger de Piles.

La caratteristica chiave della scuola veneziana – per la quale fu ampiamente apprezzata – fu la capacità di rendere gli oggetti prospetticamente distanti immersi nell'aria e nella luce³²⁷. Questa tecnica era stata già introdotta da Carpaccio, il quale rendeva le vibrazioni atmosferiche attraverso il tratteggio³²⁸. Con il susseguirsi del tempo tali effetti vennero resi in maniera sempre più efficace attraverso l'utilizzo di mezzi tecnici più adeguati, come l'acquerello, il carboncino tenero, la biacca, la scelta d'una carta ruvida e colorata³²⁹.

La linea iniziò quindi a disgregarsi in un pulviscolo di punti e di trattini arricciati, l'ombra perde la sua compattezza, proprio come nella pittura veneziana del tempo l'impasto del colore veniva franto dal tocco.

Tale linguaggio, pittorico o luministico che voglia dirsi, raggiunto specie dal vecchio Tiziano e da Jacopo da Ponte nella sua ultima maniera, sembra diventare nel Seicento una specie di parlata internazionale che, bene o male, si vuole chiamare *barocca*³³⁰.

L'antica diatriba fra scuola veneziana e scuola fiorentina, con l'avvio del XVII secolo, sembra ormai perdere il suo appiglio³³¹; da questo momento in poi compaiono scuole nuove, come la scuola bolognese, tanto apprezzata dagli scrittori di gusto accademico³³²; la scuola napoletana e la scuola genovese, entrambe aperte agli influssi stranieri, i primi dalla Spagna e i secondi dalle Fiandre³³³, e «ambedue parleranno un linguaggio pittorico, facile a scambiarsi con la parlata veneziana»³³⁴.

³²⁶ N. Ivanoff, *I disegni italiani del Seicento, scuole veneta, lombarda, ligure, napoletana*, Venezia 1959, pag. X.

³²⁷ *Ivi*, p. XI.

³²⁸ G. Fiocco, *La pittura veneziana del Sei e Settecento Veneziano*, Verona 1929.

³²⁹ N. Ivanoff, *Disegni italiani del Seicento*, cit., p. XI-XII.

³³⁰ *Ibidem*

³³¹ *Ivi*, p. XII.

³³² *Ibidem*

³³³ *Ibidem*

³³⁴ *Ibidem*

A partire dal Seicento l'attività grafica iniziò ad assumere un valore a sé stante, diventando una «specie di pittura in tono minore»³³⁵. Molto ambiguo risultò lo sviluppo dei disegni a colori, genere alquanto ambiguo³³⁶, consistente nel realizzare un disegno utilizzando il pennello, come fece nel Cinquecento Beccafumi³³⁷, o il pastello, «tecnica sorta nell'ambiente leonardesco a Milano»³³⁸. Ma quello che caratterizzò la grafica veneziana era la capacità di raggiungere effetti coloristici con l'utilizzo dell'ombra e della luce³³⁹.

È molto difficile inquadrare lo studio dell'arte veneta del Seicento, nello stesso schema che si può utilizzare per la pittura romana, che nel XVII secolo ha contribuito a dar luce ad importanti rivelazioni artistiche, come specificato nel secondo capitolo

Per il mondo lagunare non possiamo parlare né di manierismo, nel senso di uno stile di estrema raffinatezza, da porsi fra rinascimento e barocco, né della sua antitesi, il cosiddetto caravaggesco “ritorno alla natura”.

Allorché si parla di manierismo per artisti sommi quali il Rosso, il Beccafumi, il Parmigianino e perfino il Greco, si pensa a un certo gusto della formazione che contorce e allunga le figure, liberandole dal peso corporeo, al superamento dell'equilibrio classico e all'emancipazione dalla prospettica definizione spaziale; una specie cioè di naturalismo neogotico, conforme al nuovo ideale ascetico e mistico della Controriforma.

Quando invece si chiama manierista Palma il Giovane, tale termine viene usato nel vecchio e tradizionale senso peggiorativo. Si vuol dire cioè che questi fu artista di scarsa personalità, ma d'una estrema facilità e bravura³⁴⁰.

³³⁵ *Ivi*, p. XVI.

³³⁶ *Ibidem*

³³⁷ *Ibidem*

³³⁸ *Ivi*, p. XVII.

³³⁹ *Ibidem*

³⁴⁰ *Ivi*, p. XIX-XX.

Per Palma il Giovane disegnare non significò solamente rappresentare il momento iniziale del processo creativo, ma divenne anche un libero sfogo all'immaginazione e un gioco³⁴¹. La maggior parte dei disegni di Palma il Giovane è costituita da *Pensieri*, che sono il frutto di numerose sperimentazioni sullo stesso tema o situazione³⁴².

Ivanoff proseguì la descrizione dei disegni di scuola veneta, facendo un notevole salto in avanti, ovvero al 1650, prendendo in esame la figura di Francesco Maffei, il quale riprese i motivi del tardo Cinquecento veneziano e li rielaborò in chiave decisamente anticlassica³⁴³. I disegni di sua mano sono quasi tutti molto mediocri, tranne uno rivenuto nella Raccolta del Museo di Bassano raffigurante un Evangelista³⁴⁴. Oltre a lui viene nominato anche Sebastiano Mazzoni, di origine fiorentina, che rappresentò assieme a Maffei la parte più viva del Seicento veneziano³⁴⁵.

Certamente Ivanoff non si soffermò su molti artisti, ma su quei pochi personaggi di cui era riuscito a scovare opere inedite, e su cui aveva potuto compiere altre indagini precedentemente.

3.3 CNR: disegni veneziani nei musei francesi di provincia

Una analisi sistematica delle opere grafiche dei maestri veneziani era già iniziata con Hans Karl Tietze (Praga, 1° maggio 1880 – New York 4 aprile 1954) e Erika Tietze-Conrat (Vienna 20 giugno 1883– New York 12 dicembre 1958), come dimostra il loro notevole lavoro *The Drawings of the Venetian Painters in the XVth and XVIth Centuries*³⁴⁶, il quale comprendeva anche pittori a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento. Oltre alle pubblicazioni è giusto ricordare anche alcune mostre che avevano permesso di porre una certa attenzione alle opere grafiche, come quella sulla pittura del Seicento a Venezia del 1959, che aveva ospitato una sezione dedicata ai disegni, occasione perfetta per esporre pezzi molto importanti, anche se ancora con attribuzioni provvisorie³⁴⁷. Oltre a questa, sono state realizzate altre rassegne grafiche: certamente degne di nota e

³⁴¹ *Ivi*, p. XX.

³⁴² *Ibidem*

³⁴³ *Ivi*, p. XXIV.

³⁴⁴ *Ibidem*

³⁴⁵ *Ibidem*

³⁴⁶ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie I, sottoserie 1, fascicolo 4, p. 5.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 6.

particolarmente utili sono state anche le mostre periodiche della Fondazione Giorgio Cini³⁴⁸.

Arslan, durante i suoi studi, fece notare alcune differenze tra la pittura veneziana lagunare e quella di terraferma. Infatti, nel Seicento in terraferma ci furono notevoli influenze bassanesche e caravaggesche; mentre la città lagunare – luogo essenziale di vita e lavoro per pittori come Lotto, Savoldo e Moretto, che furono determinanti per la formazione di Caravaggio – non venne particolarmente intaccata da queste novità³⁴⁹.

Ivanoff si inserisce in questa dimensione, prima realizzando un volume per la collana *I disegni italiani* di Luigi Grassi e successivamente, all'incirca una decina di anni dopo – come testimonia la lettera inviata da Rodolfo Pallucchini a Ivanoff il 7 novembre 1973 – accettò la proposta di Pallucchini di riprendere la ricerca per il CNR, interrotta per ragioni non specificate, che aveva come scopo la catalogazione dei disegni veneti conservati nei musei francesi di provincia³⁵⁰.

Con l'aiuto del collega Bettagno, Ivanoff doveva proporre un itinerario breve ed efficace per permettere la ripresa della catalogazione dei disegni italiani nei musei francesi³⁵¹. È necessario sottolineare – come viene precisato nella lettera scritta da Bettagno il 24 ottobre 1979³⁵² – che tale ricerca non era partita con lo scopo di realizzare una mostra: il fine principale di tale lavoro era l'individuazione dei disegni, in seconda battuta la loro catalogazione e solamente in ultima istanza si sarebbe potuto poi comporre una pubblicazione o una mostra al riguardo³⁵³.

Un esempio del risultato che avrebbe potuto ottenere se fosse riuscito ad ultimare la ricerca è dato dalla bozza dell'articolo *Disegni veneti nei musei di Rennes e di Orleans*, conservata all'interno del Fondo Ivanoff della Fondazione Cini.

In questo articolo Ivanoff specifica che la ricerca era stata iniziata da H. Tietze e E. Tietze Conrat, che avevano analizzato il Quattrocento e il Cinquecento; poi era stata proseguita da Roseline Bacou e da Françoise Viatte, che avevano preso in esame il Settecento, in vista della mostra *Venise au dixhutième siècle* organizzata nel gennaio 1971 a Parigi presso il Musée de l'Orangerie.

³⁴⁸ *Ibidem*

³⁴⁹ *Ibidem*

³⁵⁰ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie II, sottoserie 2, *Corrispondenza 1963-1979*.

³⁵¹ *Ibidem*

³⁵² *Ibidem*

³⁵³ *Ibidem*

Ivanoff, come specificato nel capitolo precedente, si occupa di catalogare i disegni del Seicento a partire dal 1976, affrontando lo studio a partire dalla collezione di Rennes. La raccolta del Musée des Beaux Arts di Rennes ha un'origine illustre, infatti, apparteneva al famoso Gabinetto di curiosità del marchese Christophe Paul de Robien (1698–1756)³⁵⁴, che pur se orientato verso l'etnografia e le scienze naturali, aveva avuto la fortuna di acquistare dalla vendita della raccolta di Pierre Crozat ben seicento disegni³⁵⁵. In seguito, la raccolta venne accresciuta dal figlio Paul Christophe³⁵⁶. Nel periodo in cui visse Crozat Venezia era uno dei principali centri artistici europei, in parallelo era appena terminato in Francia un dibattito molto acceso sul colore, «con la vittoria dei partigiani del colore, cioè Rubens e, implicitamente, dei maestri veneziani»³⁵⁷. All'epoca l'attenzione era focalizzata sui grandi artisti del Cinquecento, come Tiziano e Veronese, e il Quattrocento non era mai stato preso in esame³⁵⁸, tra i contemporanei chi manteneva maggior successo era solamente Sebastiano Ricci³⁵⁹. Questa è la motivazione che aiuta a comprendere come mai la collezione del museo di Rennes fosse di qualità molto alta, al contrario della collezione del museo di Orleans, come si dirà in seguito.

Il museo del Louvre aveva allestito nel 1972 la mostra *Dessins de la collection du Marquise de Robien*, in cui si erano visti disegni di scuola italiana molto famosi, come la *Pietà* di Giovanni Bellini, ma al contempo anche disegni francesi, fiamminghi, questo per ovvi motivi di spazio ha implicato che i disegni veneti venissero tagliati. È per questo che Ivanoff iniziò a cercare disegni inediti. All'interno di questa collezione individuò molti errori di attribuzione, ad esempio un disegno che chiaramente apparteneva a Giambellino era stato attribuito ad Andrea Mantegna³⁶⁰; di Carpaccio all'epoca non si conosceva nulla, questo giustifica come alcune opere fossero attribuite a Bonifacio³⁶¹. I disegni con i paesaggi sono stati generalmente attribuiti a Tiziano e «il suo nome ne porta uno della scuola di Giorgione, un altro nei modi di Domenico Campagnola e un terzo che ritengo di Battista Zelotti»³⁶². A questo lungo elenco è possibile aggiungere anche una serie di

³⁵⁴ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie I, sottoserie 1, fascicolo 30, *Disegni veneti nei musei di Rennes e di Orléans*, p. 1.

³⁵⁵ *Ibidem*

³⁵⁶ *Ibidem*

³⁵⁷ *Ibidem*

³⁵⁸ *Ibidem*

³⁵⁹ *Ibidem*

³⁶⁰ *Ivi*, p. 2.

³⁶¹ *Ibidem*

³⁶² *Ibidem*

artisti che solitamente non vengono citati spesso, come ad esempio Giulio Campagnola, Silvestro da Ravenna, Morto da Feltre ed infine Domenico Fetti, pittore secentesco.

Un disegno preso in esame Ivanoff è un progetto decorativo realizzato da Paolo Farinati per decorare un arco arabo, che molto probabilmente doveva addobbare una sala di banchetti, visto il tema gastronomico. «Per gli effetti chiaroscurali potrebbe essere avvicinato ai progetti di Weimar e di Djion»³⁶³. Degna di nota è anche una *Testa di ragazza* a carboncino e sanguigna, recante il nome “Pordenone”³⁶⁴; Ragghianti lo attribuisce però a Leonardo da Ponte, attribuzione accettata con qualche riserva da Tietze. Alla luce dell’indagine svolta sull’opera, Ivanoff sostenne che il modo di rendere la luce e il suo ricercato disegno garantissero che Carletto Caliarì fosse l’autore³⁶⁵. A riprova di tale affermazione fa un paragone con una testa femminile conservata nel Museo di Stoccolma, della stessa tematica, «nonché del medesimo modo di rendere gli occhi, le labbra e le narici»³⁶⁶.

Su un altro schizzo inedito si sofferma Nicola Ivanoff: quello su cui viene riportata la scritta di Du Fety. Secondo lo storico dell’arte non è propriamente corretto in quanto è più vicino alla cerchia dei Saraceni, simile ai modi di Hendrick van Steenwick³⁶⁷; si chiede anche «se non si tratti di una interpretazione umoristica del mito di Medea e Ezone»³⁶⁸.

L’ultima opera che porta in esame è il disegno di una Sacra Famiglia, penna e bistro, realizzato da Sebastiano Ricci, in quanto è presente la sua firma, ed è anche uno dei suoi massimi capolavori come disegnatore³⁶⁹. Anormale per lo stile di Ricci è l’intonazione tenebrosa, in funzione pittorica, prettamente antiplastica³⁷⁰. «I contrasti delle ombre cupe e delle luci abbaglianti rendono vibranti le immagini rapidamente schizzate da una trama lineare densa, concitata a continui strappi, tutta grovigli, tratti arricciati a zig-zag, corrispondono a un gioco di pennellate e di tocchi»³⁷¹; questo modo di dipingere sembra richiamare lo stile della *Vocazione di San Pietro* di Windsor Castle, che sarà poi sviluppata nell’ultima fase di Sebastiano Ricci, come dimostra la *Comunione di Santa Lucia* (sempre

³⁶³ *Ibidem*

³⁶⁴ *Ivi*, p. 3.

³⁶⁵ *Ibidem*

³⁶⁶ *Ibidem*

³⁶⁷ *Ibidem*

³⁶⁸ *Ibidem*

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ *Ibidem*

³⁷¹ *Ibidem*

conservata a Windsor Castle) e lo *Studio di un angelo*, appartenente alla collezione di Janos Scholz, per il *Miracolo di San Francesco di Paola*, considerata una delle sue ultime pitture e conservato alla Pinacoteca Stuard.

Come già accennato precedentemente, l'attenzione maggiore va posta sulla collezione del Museo di Orléans, che possiede un fondo ancora inesplorato ricco di disegni italiani³⁷². La raccolta apparteneva a Paul Fourché (1840–1922) – colui che ha contribuito ad arricchire maggiormente le collezioni del museo fin dalla sua creazione, avvenuta nel 1823 che più che intenditore d'arte si potrebbe definire un amatore, dall'occhio poco accurato, poiché, la collezione possiede una serie di opere senza alcun nesso fra di loro, acquistate probabilmente solamente per approfittare di varie occasioni³⁷³.

Questa ampia raccolta di disegni è stata solamente in parte montata in passe-partout, mentre molti sono rimasti incollati in vari album provvisti di poco attendibili descrizioni ottocentesche³⁷⁴.

A Tiziano sono stati attribuiti numerosi paesaggi settecenteschi eseguiti alcuni nei modi di Campagnola, altri riferibili alla maniera bolognese, nell'ambito di Creti³⁷⁵. Ciò che ha colpito maggiormente Ivanoff è stata una testa realizzata da Gerolamo Savoldo (assegnata originariamente a Tiziano); un interessante schizzo di Federico Zuccari per la *Resurrezione di Lazzaro* della Cappella Grimani a San Francesco della Vigna; il *Giovane addormentato*, realizzato a carboncino e lumeggiato di biacca, è un foglio di notevole fattura, che Ivanoff attribuisce con sicurezza a Savoldo³⁷⁶. La maggior parte dei disegni attribuiti al pittore bresciano sono studi di teste a carboncino e lumeggiate di biacca, come questo esempio, e caratterizzate dalle

medesima morbidissima fattura pittorica, nonché della resa intensa dei tratti individuali e dell'espressione. Il volto volgare del disegno di Orléans precorre, con il suo verismo, il Seicento e addirittura i cosiddetti pittori lombardi della realtà. L'ombra che corrode la guancia sinistra del giovane immerge la figura nell'atmosfera la guancia sinistra del giovane immerge la figura nell'atmosfera, producendo un effetto già precaravaggesco di luce radente, non insolito nella pittura del Savoldo. Si tratta certo di un apostolo dormiente,

³⁷² *Ivi*, p. 4.

³⁷³ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie I, sottoserie 1, fascicolo 30, *Disegni veneti nei musei di Rennes e di Orléans*, p. 4.

³⁷⁴ *Ibidem*

³⁷⁵ *Ibidem*

³⁷⁶ *Ibidem*

ma mi pare innegabile una certa predilezione dell'artista per il tema giorgionesco del sonno³⁷⁷.

Nell'elenco dei disegni degni di memoria della collezione di Fourché vengono citati anche uno schizzo di Francesco Guardi un *Angelo* di Francesco Fontebasso, un raro disegno probabilmente di scuola padovana vicina a Jacopo da Montagnana; nonché alcuni schizzi di Cesare Vecellio³⁷⁸.

Questo è solo un piccolo esempio di ciò che avrebbe potuto pubblicare Ivanoff per questo tipo di ricerca, purtroppo le uniche parti che ci sono giunte sono l'itinerario, preparato per presentarlo al CNR, la stesura dell'elenco delle opere che sono state rinvenute all'interno dei musei francesi con le descrizioni delle opere più interessanti, le lettere con la spiegazione degli istituti che è riuscito a visitare e di cosa avesse trovato all'interno.

Nella lettera di presentazione del progetto di ricerca (scritta il 26 marzo 1976) viene evidenziato *in primis* il percorso che Ivanoff decise di intraprendere. Le tappe che decise di percorrere furono la Biblioteca di Strasburgo, Parigi, come centro di diramazione per Alençon (collezione His de la Salle), Compiègne (collezione Vivenel) ed eventualmente anche Poitiers; Marseille e Montpellier; lungo la strada fra Marseille e Montpellier voleva fermarsi a Besançon (da Dijon) e Chalons sur Saone (collezione Vivant Denon)³⁷⁹.

Dopo aver stilato l'elenco delle città che voleva visitare per compiere la sua ricerca, decise di compiere il viaggio in due fasi differenti. Durante la prima fase Ivanoff visitò le collezioni di Besançon, Chalons sur Saone, Marseille, Montpellier, con la possibilità di visitare, nel caso fosse utile, anche le collezioni grafiche di Valence, Avignone e Arles³⁸⁰.

La seconda fase invece prende in esame le raccolte della Biblioteca di Strasburgo, Epinal, Alençon (collezione Chennevieve, His de la Salle), Compiègne, Reims, Bergues, Montargis³⁸¹. In aggiunta a queste tappe, vengono inserite anche le città di Potiers, Bordeaux e Rocherfort³⁸².

Ivanoff intraprese un primo viaggio nel 1974, durante il quale ebbe modo di visionare fra il 15 e il 30 maggio e dal 19 al 29 giugno vari musei francesi. Previo consenso da parte

³⁷⁷ *Ibidem*

³⁷⁸ *Ivi*, p. 6.

³⁷⁹ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Serie II, sottoserie 1, *Relazione e proposte presentate all'Istituto di Storia dell'Arte*.

³⁸⁰ *Ibidem*

³⁸¹ *Ibidem*

³⁸² *Ibidem*

di Dominique Ponneau, Ispettore generale dei Musei di provincia³⁸³, riuscì a consultare gli archivi dell'ispettorato, riuscendo a compilare un elenco dei disegni considerati di scuola veneziana e delle relative fotografie³⁸⁴. Oltre all'archivio dell'ispettorato proseguì la sua indagine anche presso il Service de Documentation Photographique³⁸⁵, a cura del quale fu compiuta anche una campagna fotografica nei Gabinetti di Disegni di Bayonne e di Besançon³⁸⁶. La più complessa delle indagini è stata compiuta presso l'archivio fotografico del Palais Royal, dove notò come non fossero state aggiornate le attribuzioni e vi fossero anche lacune fotografiche³⁸⁷.

Sebbene l'ambito grafico fosse stato già indagato, come sottolineato precedentemente, da H. Tiezte e da E. Tiezte Conrat, esso tuttavia non era stato approfondito in maniera esaustiva, dunque, l'obiettivo di Ivanoff era principalmente quello di dare luce alle opere rimaste ignote³⁸⁸.

Le raccolte che decise di esaminare furono quelle conservate a Dijon, Rennes, Orléans, Angers, Lille, Compiègne; tale elenco è accompagnato anche dalla rispettiva descrizione della raccolta.

La prima collezione che prese in esame è stata quella conservata a Dijon, che prese forma durante il tardo Ottocento, il cui nucleo è costituito dal lascito di His de La Salle, ovvero da centodiciannove disegni che non entrarono al Louvre³⁸⁹, un taglio causato dal fatto che l'interesse per la pittura veneziana si fosse riaperto in Francia verso la metà del XIX secolo, attraverso le figure di Théophile Gautier e Hyppolite Taine, anche se rimasero sempre relegate al Cinquecento³⁹⁰. Ivanoff individuò fra i disegni non fotografati quelli di Marcello Fogolino, Girolamo Romanino, Giulio del Moro, Gasparre Diziani e Pittoni³⁹¹.

La raccolta conservata invece a Rennes detiene un'origine illustre: il suo nucleo principale nel Settecento faceva parte del celebre Gabinetto di curiosità del marchese Christophe Paul de Robien, che, sebbene interessato principalmente all'etnografia e alle scienze naturali, anche se ebbe la fortuna di acquistare dalla collezione Crozat ben

³⁸³ *Ibidem*

³⁸⁴ *Ibidem*

³⁸⁵ *Ibidem*

³⁸⁶ *Ibidem*

³⁸⁷ *Ibidem*

³⁸⁸ *Ibidem*

³⁸⁹ *Ibidem*

³⁹⁰ *Ibidem*

³⁹¹ *Ibidem*

seicento disegni³⁹². In questo modo si spiega la qualità della raccolta dei disegni veneziani conservati al museo di Rennes³⁹³. Ivanoff citò quelli da lui fotografati: estrosi schizzi di teste e figure di Battista Franco; una figura allegorica entro motivi architettonici di Battista Zelotti, solitamente ed erroneamente attribuito Veronese; un paesaggio con Apollo e Marsia, attribuito a Tiziano ma che potrebbe essere di Paolo Fiammingo³⁹⁴; un paesaggio con gregge e pastore anch'esso attribuito a Tiziano ma che si può riferire all'operato di Verdisotti; un altro paesaggio con la *Caduta di Fetonte*, assegnato ad un non meglio noto Silvestro da Ravenna, sebbene anche tale disegno sia molto vicino a Paolo Fiammingo³⁹⁵; un prezioso disegno di impronta nordica con un San Girolamo di Girolamo Muziano; un'invenzione per una sovrapporta o finestra di Paolo Farinati; una *Deposizione* con la scritta Corona; un gruppo di figure attribuite a Tintoretto, ma secondo Ivanoff di Sante Peranda³⁹⁶. Prosegue l'elenco aggiungendo alla lista anche una *Gloria di angioletti* recante la firma di Morto da Feltre; un disegno attribuito a Maratta ma che potrebbe essere associato anche a Sebastiano Galeotti, toscano che soggiornò a Venezia, che raffigura un *Annunciazione* dal disegno pungente³⁹⁷.

Il fondo Orleans si è rivelato essere quello più sorprendente, in quanto costituito interamente da disegni italiani³⁹⁸. È la raccolta appartenente a Fouché, alquanto eterogena che oltre a disegni di notevole importanza, ospitava anche numerosi disegni poco considerati³⁹⁹. All'interno della collezione sono stati individuati da Ivanoff, oltre alle opere sopramenzionate, anche un disegno di Francesco Guardi, un *Angelo* di Sebastiano Ricci, un raro disegno di scuola padovana vicino a Jacopo da Montagnana, schizzi di Cesare Vecellio per gli abiti antichi e moderni⁴⁰⁰, fogli di Giovanni Segala, Bartolomeo Nazzari, Bernardino Bison, «Zanetti Junior»⁴⁰¹ e Dionisio Nogarina⁴⁰². Inoltre, vengono individuati da Ivanoff anche una notevolissima testa di giovane addormentato, forse un apostolo di un'*Orazione nell'orto*, assegnata a Vecellio, mentre quasi sicuramente

³⁹² *Ibidem*

³⁹³ *Ibidem*

³⁹⁴ *Ibidem*

³⁹⁵ *Ibidem*

³⁹⁶ *Ibidem*

³⁹⁷ *Ibidem*

³⁹⁸ *Ibidem*

³⁹⁹ *Ibidem*

⁴⁰⁰ *Ibidem*

⁴⁰¹ *Ibidem*

⁴⁰² *Ibidem*

appartiene a Girolamo Savoldo⁴⁰³; un rapido schizzo di Federico Zuccari per la *Resurrezione di Lazzaro* nella Cappella Grimani a San Francesco della Vigna «stilisticamente affine a quello per una “Assunta” agli Uffizi»⁴⁰⁴, Ivanoff inoltre individuò anche uno schizzo anonimo per una *Adorazione dei pastori* che gli apparve poter essere del Romanino o comunque della sua scuola, destinato ad ante d’organo su esempio dell’*Epifania* ai Santi Nazaro e Celso a Brescia⁴⁰⁵. Fra i disegni del Seicento, viene citato anche un ritratto di Ottavio Leoni; «fra quelli, assai più numerosi, del Settecento, una “Madonna con Bambino e S. Antonio da Padova di Francesco Guardi»⁴⁰⁶; un altro schizzo di tipo guardesco, pure senza nome d’autore, per una *Strage degli Innocenti*⁴⁰⁷, anche se «sembra di un tratto troppo snervato e di un andamento piuttosto esornativo per essere di Francesco; decisamente poi mi sembra un prodotto di bottega una modesta *Fuga in Egitto*»⁴⁰⁸.

Scarsi risultati sono stati ottenuti dalla ricerca nei fondi di Lille e di Angers. La raccolta di Jean-Baptiste Wicar, costituita a Roma, ma conservata a Lille, comprende quasi unicamente disegni di artisti appartenenti all’Italia centrale del Quattrocento e del Cinquecento⁴⁰⁹, con qualche eccezione veneziana. Il fautore fu Jean-Baptiste Wicar (Lille, 1762–Roma 1832), un modesto pittore della scuola di David, che si trasferì a Roma e vi rimase per il resto della vita⁴¹⁰. Egli fu il principale collaboratore di Vivant Denon per l’esportazione delle opere d’arte in epoca napoleonica e, approfittando di questo incarico decise di realizzare una propria collezione di disegni⁴¹¹, che poi lasciò per testamento a Lille sua città natale⁴¹². Le uniche opere che Ivanoff individuò come appartenenti alla scuola veneziana furono una *Veduta* di Francesco Guardi, ma attribuita stranamente a Canaletto, e un *Sacrificio di Ifigenia*⁴¹³ molto vicina alla maniera di Antonio Baldinucci, secondo quanto annotato dallo stesso Ivanoff.

⁴⁰³ *Ibidem*

⁴⁰⁴ J. Gere, *Mostra dei disegni degli Zuccari*, Firenze 1966, n. 69.

⁴⁰⁵ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Serie II, sottoserie 1, *Relazione e proposte presentate all’Istituto di Storia dell’Arte*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*

⁴⁰⁷ *Ibidem*

⁴⁰⁸ *Ibidem*

⁴⁰⁹ *Ibidem*

⁴¹⁰ *Ibidem*

⁴¹¹ *Ibidem*

⁴¹² *Ibidem*

⁴¹³ *Ibidem*

Mente la raccolta di Angers, appartenente in origine a Turpin de Crissè, è costituita quasi interamente da opere francesi, presentando pochissimi disegni veneziani⁴¹⁴. La collezione venne costituita a Roma dall'archeologo e pittore Turpin, il quale non possedeva gli stessi mezzi che disponeva Wicar⁴¹⁵. All'interno della collezione di Turpin de Crassé sono stati individuati da Ivanoff solamente due disegni della fine del Seicento, uno raffigurante *S. Gerolamo e l'angelo*⁴¹⁶ e uno degli ultimi schizzi di Francesco Casanova⁴¹⁷, quindi dei ritratti di Leoni, un *Elefante* attribuito a Giovanni da Udine.

Lo studioso non riuscì a visitare l'importante raccolta di Vivenel a Compiègne, in quanto nel momento in cui andò a visitare il museo era chiuso perché stavano riordinando le opere; gli fu anche impossibile, inoltre, la visione dei recenti lasciti e acquisizioni di Poitiers. Restavano ancora da visitare le collezioni di Besançon, Marsiglia, Montpellier e Bordoux, mete che furono visitate durante la seconda parte della sua ricerca⁴¹⁸.

Un'ulteriore visita venne compiuta fra il 20 giugno e il 2 luglio 1976⁴¹⁹. La prima tappa fu Marsiglia seguita da Montpellier; dopo una breve sosta per organizzare ulteriori visite a Parigi, si spostò a Besançon⁴²⁰.

La raccolta Cantini, conservata a Marsiglia, conserva numerosi fogli sconosciuti di scuola italiana⁴²¹. Ivanoff individuò un ritratto attribuito a Lorenzo Lotto, da lui reputato più vicino a Girolamo Romanino⁴²²; una testa di vecchio con barba in sanguigna, di scuola veneziana di tardo Cinquecento, probabilmente attribuita o a Tintoretto o ad Alessandro Vittoria⁴²³; un disegno a seppia per una *Circoncisione* attribuito a un poco noto Francesco Seregno⁴²⁴; una *Resurrezione* di Valentin Lefèvre⁴²⁵; una testa faunesca di profilo forse attribuibile a Piazzetta oppure a Federico Bencovich⁴²⁶. Della collezione di Marsiglia Ivanoff fece solo un elenco delle opere individuate, tralasciando la storia della nascita di tale raccolta⁴²⁷.

⁴¹⁴ *Ibidem*

⁴¹⁵ *Ibidem*

⁴¹⁶ *Ibidem*

⁴¹⁷ *Ibidem*

⁴¹⁸ *Ibidem*

⁴¹⁹ *Ibidem*

⁴²⁰ *Ibidem*

⁴²¹ *Ibidem*

⁴²² *Ibidem*

⁴²³ *Ibidem*

⁴²⁴ *Ibidem*

⁴²⁵ *Ibidem*

⁴²⁶ *Ibidem*

⁴²⁷ *Ibidem*

A Montpellier, invece, non riuscì a visionare la collezione in quanto l'edificio che l'ospitava era momentaneamente inaccessibile, perché appartenente alla Facoltà di Medicina dell'Università, che durante l'estate era chiusa⁴²⁸.

Anche al Museo Fabre Ivanoff ebbe modo di visionare solamente alcune opere, in quanto le altre non erano momentaneamente disponibili⁴²⁹. Fra i pochi che ha potuto osservare, sono stati individuati un paesaggio di Domenico Campagnola, nella sua ultima fase rifinita e minuta, ma non ancora meccanica⁴³⁰; un foglio di Palma il Giovane che rappresentava un motivo ornamentale di qualche monumento⁴³¹; poi uno schizzo che porta il nome di Bellucci, ma poi attribuita, senza un apparente motivo a Giovanni Antonio Guardi⁴³²; un gruppo di nudi concordemente attribuito da vari studiosi a Francesco Fontebasso⁴³³.

I frutti maggiori furono ottenuti da Ivanoff a Besançon, dove è conservata la ricca raccolta di disegni italiani assemblata dal pittore Gigoux e che non era ancora stata catalogata⁴³⁴. Essa ospita vari disegni di Domenico Campagnola e un foglio raffigurante *Agar nel deserto* attribuito a Leandro da Ponte, ma che Ivanoff attribuì a Sebastiano Mazzoni⁴³⁵.

Inoltre, due o tre disegni del "Artista veneto del XVIII secolo" così acutamente individuato da Carlo Ludovico Ragghianti⁴³⁶ (Disegni antichi dell'Accademia Carrara di Bergamo): ivi attribuiti a Caravaggio e Domenico Tintoretto. Trattandosi di composizioni e non di studi di figure, potrebbe forse agevolare la ricerca e l'identificazione dell'artista. Sembrano ancora inediti, per sé noti, i disegni del Farinati, Muziano, Turchi, Canuti, Torelli, Camillo Ballini⁴³⁷.

Oltre alle lettere e alla stesura di brevi elaborati in cui descriveva il percorso intrapreso, i musei e le collezioni visitate, con annesse, per alcune di esse anche una breve descrizione

⁴²⁸ *Ibidem*

⁴²⁹ *Ibidem*

⁴³⁰ *Ibidem*

⁴³¹ *Ibidem*

⁴³² *Ibidem*

⁴³³ *Ibidem*

⁴³⁴ *Ibidem*

⁴³⁵ *Ibidem*

⁴³⁶ C. L. Ragghianti, *Disegni antichi dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1963.

⁴³⁷ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Serie II, sottoserie 1, *Relazione e proposte presentate all'Istituto di Storia dell'Arte*.

della loro nascita e formazione, Ivanoff preparò anche le schede di tutte le opere di artisti veneti conservati nei musei francesi. Per avere una visione più completa delle opere sarà annessa anche un'appendice con le descrizioni scritte da Ivanoff di alcune di esse.

Purtroppo, con la dipartita alquanto precoce dello storico dell'arte, non è dato sapere quale fosse lo scopo ultimo di tale lavoro. Si è conservata una lettera del 14 luglio 1979, scritta da Rodolfo Pallucchini da cui veniamo a conoscenza che il lavoro venne continuato da Elisabetta Antoniazzi Rossi, la quale aveva intenzione di compiere un viaggio in Francia per poter prendere in esame i disegni di scuola veneta, riunire il materiale fotografico relativo, e realizzare ulteriori fotografie del materiale ancora non studiato⁴³⁸. Analizzando il percorso lavorativo dello studioso e alla luce di quanto scritto, sono propensa a pensare che tale ricerca sarebbe potuta servire a realizzare una mostra appena si fosse concluso il viaggio.

3.4 Recenti sbocchi editoriali: *Le collezioni dei disegni italiani nei musei francesi*, Catherine Monbeig Goguel

La pubblicazione di Catherine Monbeig Goguel è un altro esempio di come le indagini di Ivanoff abbiano posto le basi per nuove ricerche. Rispetto al lavoro di Ivanoff, che indaga direttamente nel fondo e cerca di realizzare un catalogo delle opere venete presenti all'interno, Goguel prende in esame le varie caratteristiche dei fondi.

Innanzitutto, i fondi pubblicati, come la collezione del museo di Lille⁴³⁹, studiata da Barbara Brjon de Lavergnée nel 1997, infine quello del museo di Rennes⁴⁴⁰, pubblicato da Patrick Ramade nel 1990 che ha reso nota la collezione creata da Christophe-Paul, marchese di Robien.

Le note più interessanti, anche perché più in linea, a mio avviso con lo scopo che aveva assunto la ricerca di Ivanoff, sono quelle dedicate alla *Creazione e progetti*, in cui la studiosa manifesta la necessità di una buona conservazione e di ordinare il fondo⁴⁴¹.

La scelta di confrontare Ivanoff e Goguel nasce dal fatto che entrambi hanno preso visione diretta dei materiali di loro interesse, sebbene la studiosa francese si sia concentrata su un

⁴³⁸ Venezia, Archivio Fondazione Cini, Fondo Ivanoff, Serie II, sottoserie 2, *Corrispondenza 1963-1979*.

⁴³⁹ *Ibidem*

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 14.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 19.

aspetto differente delle collezioni che ha indagato, in quanto ha analizzato le storie delle sedi che le conservano il loro sviluppo, non concentrandosi sulla catalogazione dei singoli fogli, come invece aveva fatto Ivanoff.

CONCLUSIONI

La ricerca svolta ha permesso di tracciare un più solido e puntuale profilo biografico di Nicola Ivanoff, che a causa della carente bibliografia è stato interamente ricostruito a partire dal Fondo Ivanoff, conservato presso la Fondazione Cini. Sulla base di quanto letto e indagato, è risultato molto chiaro che Ivanoff non ebbe una vita facile: fin dalla giovinezza fu costretto a fare i conti con la precarietà. A causa della Rivoluzione di Ottobre, vista la vicinanza della famiglia Ivanoff allo zar Nicola II Romanov, dovette fuggire con la madre, percorrendo l'Europa balcanica, fino a giungere a Samobor, vicino a Zagabria. Conseguì nel 1927 il dottorato alla Sorbona, ottenuto grazie ad una borsa di studio che gli aveva permesso di andare a Parigi, e fra il 1937 e il 1938 conseguì una serie di titolazioni, fra cui una laurea in Storia dell'arte presso l'Università di Lione. In questo periodo Ivanoff viaggiò a più riprese in Italia, dove poi decise di stabilirsi. Nonostante le sue notevoli capacità come storico dell'arte, non riuscì mai a introdursi stabilmente nel settore accademico, ma rimase relegato all'insegnamento liceale. Tuttavia, Ivanoff suscitò un grande interesse in Fiocco, che lo chiamò a collaborare nelle sue ricerche per la Fondazione Cini a partire dal 1950, collaborazione che lo vide attivo fino al suo improvviso decesso avvenuto il 21 dicembre 1977. Sebbene nel corso della sua carriera abbia potuto contare sull'appoggio di numerosi colleghi, come Fiocco, Pallucchini o Bettagno, Ivanoff è stato costretto a ricorrere a permessi di "comando" e di "distacco" per portare a termine le sue numerose pubblicazioni.

Dopo l'analisi del Fondo Ivanoff per la realizzazione di un profilo biografico il più completo possibile, il secondo capitolo, ha cercato di riassumere i punti principali delle sue indagini, attraverso lo studio esemplificativo di alcune pubblicazioni.

Viene più volte ricordato come un pioniere nello studio della pittura veneta del Seicento e del Settecento, ambito che all'epoca non era ancora stato molto studiato. Sebbene abbia dimostrato svariati interessi, tra cui la critica cinematografica e le traduzioni delle opere di Tolstoj, tuttavia quelli principali furono certamente indirizzati verso l'ambito pittorico e critico della storia dell'arte

Per quanto riguarda il primo campo, ha dedicato maggiormente i suoi interessi a Francesco Maffei⁴⁴², Sebastiano Mazzoni⁴⁴³ e Giuseppe Bazzani⁴⁴⁴. Essi furono i pittori

⁴⁴² N. Ivanoff, *Francesco Maffei*, Padova 1942.

⁴⁴³ N. Ivanoff, *Sebastiano Mazzoni*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 2, 1959, pp. 211-280

⁴⁴⁴ Il quale venne poi completato con un catalogo di mostra realizzato da Nicola Ivanoff.

sui quali Ivanoff si concentrò anche successivamente, in quanto continuò a pubblicare tutte le opere inedite che recuperava durante le sue ricerche. Nel capitolo centrale sono riassunte alcune pubblicazioni che individuano opere inedite di Maffei. Ivanoff però non si è concentrato solamente su questi pittori, ma dedicò la sua attenzione anche ai cosiddetti «artisti “minori”»⁴⁴⁵, che si ponevano a cavallo fra il Seicento e il Settecento, un esempio che valga per tutti, ricordato anche in questa tesi, è Andrea Celesti.

Il secondo argomento che colpì il cuore di Ivanoff fu quello della storia della critica d'arte. I suoi interventi si concentrarono su numerosi personaggi che contribuirono all'evoluzione di un pensiero critico durante i secoli, come Marco Boschini e Roger de Piles. Non potendo affrontare l'indagine di tutta la bibliografia critica elaborata da Ivanoff, si sono presi in esame solamente lo *Zibaldon* di Tommaso Temenza del 1963, trascritto per la prima volta da Nicola Ivanoff, un interessante articolo intitolato *Stile e maniera* pubblicato su *Saggi e Memorie di storia dell'arte* nel 1957, che ripercorreva l'evoluzione del termine *stile* e del termine *maniera* a partire dal Trecento fino a giungere ai tempi coevi di Ivanoff. Questo articolo è risultato estremamente interessante in quanto si può porre come base delle sue successive indagini sulla critica d'arte.

Infine, l'ultimo capitolo ha preso in esame la metodologia applicata da Ivanoff e l'analisi di un'opera inedita, il lavoro di ricerca per il CNR.

L'approccio che Ivanoff ha portato avanti durante i suoi lavori di ricerca, per certi aspetti, potrebbe risultare affine a quello di Fiocco: l'importanza della visione diretta delle opere e appunti manoscritti con le descrizioni dei soggetti che vedeva di persona. Nicola Ivanoff compì numerosi viaggi all'estero, in Germania, Inghilterra e soprattutto in Francia, luogo in cui si recò a più riprese anche nell'ultimo periodo della sua vita per compiere il lavoro per il CNR. Altro aspetto fondamentale – che si evince più dalle bozze delle varie pubblicazioni – è l'approccio all'indagine artistica influenzata dall'estetica di Souriau, il quale sosteneva che l'arte andava analizzata senza la contaminazione delle «idee di contemplazione estetica, di estasi spettacolari, di giudizi soggettivi di gusto, di priorità data al sentimento del bello su quello del vero e così via»⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Venezia, Archivio Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, serie VI, sottoserie 1, *invio commemorazioni e risposte*.

⁴⁴⁶ E. Souriau, *L'instauration philosophique*, Parigi, 1939, p. 67.

Si giunge così all'introduzione di un altro settore nel quale si è specializzato Ivanoff: la grafica del Seicento. Fu uno dei primi a portare in Italia e nel Veneto l'attenzione nei confronti degli studi sui disegni, come dimostra l'opera *La pittura italiana del Seicento* pubblicata nel 1959. A partire poi dagli anni Settanta del Novecento, accettò la proposta di Pallucchini che proponeva la ripresa della catalogazione dei disegni veneti nei musei di provincia francesi. Purtroppo, il lavoro non fu terminato e non è stato possibile comprendere se avrebbe potuto svilupparsi in una mostra o in un'opera scritta.

Questa tesi, quindi, si vuole porre come un trampolino di lancio per approfondire tutti gli aspetti che sono stati introdotti in questo elaborato.

Meriterebbero, a mio avviso, una particolare attenzione soprattutto i capitoli dedicati allo studio dell'arte veneta e alla metodologia, in quanto ci si è limitati solamente ad introdurre il problema senza approfondire tutte le pubblicazioni e le bozze conservate alla Fondazione Cini. Benché non sia un fondo troppo corposo, esso comunque conta al suo interno ventuno contenitori, con numerosi faldoni.

Ivanoff non si limitò solamente a pubblicare i dipinti di pittori noti e non noti del Seicento, si concentrò anche su altri aspetti dell'arte, come l'architettura e l'analisi iconologica e iconografica di alcune delle più importanti biblioteche di Venezia, come la Biblioteca Marciana e la biblioteca del monastero di San Giorgio Maggiore: le ricerche relative ad esse non sono state menzionate, ma meriterebbero un'analisi più adeguata.

Un ultimo aspetto che reputo sia fondamentale analizzare in modo più ampio ed approfondito è la metodologia, soprattutto in base a quanto detto sull'influenza che ha avuto l'estetica francese nel suo modo di pensare e in base a quanto scritto negli appunti, che ho avuto modo di esaminare solamente in parte vista la loro enorme quantità.

APPENDICE BIOGRAFICA

Durante la stesura del primo capitolo, ho osservato come potesse risultare complesso seguire il percorso che ha caratterizzato la carriera di Nicola Ivanoff proprio a causa dei numerosi «comandi» e «distacchi» a cui è stato soggetto. Per tale motivo ho deciso di aggiungere un'appendice che riportasse alcune note riassuntive e il curriculum vitae del docente, riportando i passaggi rilevanti delle fonti dirette.

Anche queste informazioni sono state ricavate dal Fondo Ivanoff, conservato alla Fondazione Cini; più precisamente dalla busta intestata *Attività pubbliche, serie V, sottoserie 2, fascicolo 3, Note riassuntive e curricula*.

Dati relativi all'inizio e al termine di ogni anno scolastico per i quali il prof. Nicola Ivanoff ha prestato servizio dal 1942 al 1952:

Anno scol. 1942/43 – Liceo classico Marco Foscarini di Venezia: dal I° ottobre 1942 al 15 luglio 1943 e dal I° settembre al 15 settembre 1943, senza interruzioni.

Anno scol. 1942/43 – Liceo classico Franchetti di Mestre: dal I° ottobre 1942 al 15 luglio 1943 e dal I° settembre al 15 settembre 1943, senza interruzioni.

Anno scol. 1943/44 – Liceo classico Marco Foscarini di Venezia: dal I° ottobre 1943 al 15 luglio 1944 e dal I° settembre al 15 settembre 1944, senza interruzioni.

Anno scol. 1943/44 – Liceo classico Franchetti di Mestre: dal I° ottobre 1943 al 15 luglio 1944 e dal I° settembre al 15 settembre 1944, senza interruzioni.

Anno scol. 1944/45 – Liceo classico Marco Foscarini di Venezia: dal I° ottobre 1944 al 15 luglio 1945 e dal I° settembre al 15 settembre 1945, senza interruzioni.

Anno scol. 1944/45 – Liceo classico Franchetti di Mestre: dal I° ottobre 1944 al 15 luglio 1945 e dal I° settembre al 15 settembre 1945, senza interruzioni.

Anno scol. 1945/46 – Liceo classico Marco Foscarini di Venezia: dal I° ottobre 1945 al 15 luglio 1946 e dal I° settembre al 15 settembre 1946, senza interruzioni.

Anno scol. 1945/46 – Liceo classico Franchetti di Mestre: dal I° ottobre 1945 al 15 luglio 1946 e dal I° settembre al 15 settembre 1946, senza interruzioni.

Prof. Nicola Ivanoff.

Segue: servizio prestato presso l'Istituto Universitario di Economia e Commercio e di Lingue e Letterature Straniere, di Venezia.

Lettore incaricato di lingua russa: dal 1° novembre 1946 al 31 ottobre 1952: inquadrato nel ruolo – R. S. T. – del personale assistente; e dal 1° novembre 1952 al 1° ottobre 1953. –

Nell'anno scol. 1947/48: incaricato di lingua francese presso la Scuola Media Statale Francesco Morosini (già Marco Polo) di Venezia per 3 ore settimanali. Insegnamento interrotto per l'intero anno scolastico, che ha avuto inizio il 20 ottobre 1947 e termine il 30 settembre 1948. Egli ha partecipato anche alle due sessioni di esami, con il diritto alla retribuzione durante le vacanze.

Sempre nell'anno scolastico 1947/48: incaricato di lingua francese presso la Scuola Media Statale Pier Fortunato Calvi (già S. Giovanni in Laterano) di Venezia per 3 ore settimanali. Insegnamento interrotto per l'intero anno scolastico, che ha avuto inizio il 28 ottobre 1947 e termine il 30 settembre 1948. Egli ha partecipato anche alle due sessioni di esami, con il diritto alla retribuzione durante le vacanze.

“COMANDI” al prof. NICOLA IVANOFF

Dall'anno scolastico 1955/56 al 1958/59

all'Università di Padova anni 4

Dal 1959/60 al 1964/65

all'Istituto di Storia dell'Arte “ 6

della Fondazione Giorgio Cini – Venezia

Per l'a. sc. 1965/66

alla Biblioteca Nazionale Marciana – Venezia “ 1

Dal 1966/67 al 1970/71

alla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia “ 5

anni 16

Da una lettera della signora Ivanoff– Toniolo al prof. Branca in data 27 marzo 1955, si desume che il prof. Ivanoff era in ASPETTATIVA.

Dice anche: “mantenendo il ruolo, ci sarebbe possibile riprendere al più presto le pratiche per ottenere, ai sensi dell’art. 51, il comando all’Università di Padova e l’applicazione a S. Giorgio relativa.

In data 26 luglio 1956 c’è una lettera della sig. Ivanoff– Toniolo al prof. Carnelutti perché intervenga affinché il Ministro P.I. Rossi voglia concedere anche quest’anno il distacco all’Istituto di Storia dell’Arte di Padova.

“Distacchi” e “comandi” per il prof. Nicola Ivanoff

1955/56 Assegnato al Provveditorato agli Studi di Padova perchè presti, di fatto, servizio presso l’Università di Padova.

1956/57 In un foglio interno si parla della pratica in corso per il “distacco”. 1957/58 distacco all’Università di Padova.

1958/59 Il distacco è stato richiesto dall’Università con foglio n. 6009 del 16/7/1958. Ad una lettera del prof. Fiocco del 24/9/58 il Dir. Gen. dell’Istr. Superiore risponde di aver segnalato caldamente la richiesta al Ministero. Ed in un’altra del 31/12/58 dice che il distacco presso l’Università di Padova non è più possibile; ma per dar modo al prof. Ivanoff di svolgere l’incarico presso l’Università di Padova, gli è stata concessa una riduzione di orario a Pescara.

Non vi è altro documento conclusivo.

(Un verbale di adunanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Padova precisa che “il comando non può essere richiesto se non per incarichi di insegnamento di discipline fondamentali”. Per questo non è stato possibile inoltrare per il 1958/59 la proposta di comando per il prof. Ivanoff.

Il Rettorato insisterà invece presso il Ministero per il distacco di fatto.)

1959/60 Il prof. Ivanoff è stato COMANDATO presso la Fondazione Giorgio Cini. (Lettera del Dir. Gen. dell'Istr. Classica, al prof. Fiocco dice che "è attualmente in corso di firma il decreto del prof. Nicola Ivanoff concernente la ricostruzione della sua carriera alla data del 1°/1/1958. Con tale decreto il prof. Ivanoff viene promosso ad "ordinario" a decorrere dal 1°/10/57 ed inquadrato nel coeff. 325, 1° scatto).

1960/61 Non ci sono documenti, ma il distacco presso la Fondazione Cini deve continuare.

1961/62 Lettera di richiesta del Presidente del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini al Dr. Prisiniano per ottenere il rinnovo del comando presso la Fondazione. C'è copia di una legge 3/5/1955 n. 390 per COMANDI di professori presso il Museo Nazionale del Risorgimento di Torino, ma non c'è una lettera di conferma del rinnovo del comando.

1962/63 Richiesta di rinnovo del comando da parte del Presidente della Fondazione al Ministro Gui, della P.I.

Il 21/8/1962 il Dr. Gen. dell'Istr. Classica comunica al prof. Fiocco la "conferma del comando" presso il Centro di Cultura e Civiltà, I.S.A della Fondazione.

1963/64 il comando presso la Fondazione deve continuare

1964/65 ""

1965/66 Il Ministro della P. I. comunica in data 16/11/1965 al prof. Fiocco, "già a disposizione di codesta Fondazione, è stato COMANDATO per il corrente anno scolastico presso la BIBLIOTECA MARCIANA DI VENEZIA."

1966/67 (Si sapeva che il rinnovo del "comando" presso la Biblioteca Marciana non era attuabile).

Una lettera del Direttore Generale delle Belle Arti al prof. Fiocco dice: "Abbiamo avuto notizia ufficiale del "comando" del prof. Nicola Ivanoff presso la SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE di Venezia.

1967/68 Una lettera del Ministro della P.I. diretta al Provveditore agli studi di Pescara e, p.c., alla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, al Preside del Liceo di Pescara e alla Direzione BB.AA; sede, dopo aver precisato il prof. Nicola Ivanoff è stato COMANDATO SIN DAL 1°/X/1967 presso la Soprintendenza ai Monumenti di

Venezia, dice che N. Ivanoff riprende regolarmente servizio nella sede di titolarità dal 1°/X.1968.

1968/69 Nonostante quanto detto sopra, in data 21/12/1968 l'arch. Padovan, Soprintendente ai Monumenti di Venezia, comunica che “il COMANDO è stato sistemato”. Lo confermano con loro lettere il Ministro della Difesa Gui e il prof. Molajoli.

1969/70 Lettera del Ministro Ferrari Aggradi, che dà notizia dell'avvenuta conferma del comando per l'anno 1969, presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia.

1970/71 Richiesta del “comando” in data 21/05/1970 da parte del Soprintendente ai Monumenti di Venezia.

Prof. Nicola Ivanoff

1954/55 in aspettativa

1955/56

1956/57 “distacco” presso l'Università di Padova.

1957/58

1958/59 in aspettativa non essendo stato rinnovato il “comando” presso l'Università di Padova.

1959/60

1960/61

1961/62 “comando” presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia

1962/63

1963/64

1964/65

1965/66 “comando” presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. 1966/67 “comando” presso la Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte di Venezia.

1967/68

1968/69 “comando” presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia. 1969/70

1970/71

1954/55 In data 2 marzo 1954 il Ministero P.I. comunica al prof. Ivanoff che egli è stato assegnato, quale straordinario, di Storia dell'Arte, al Liceo classico di Pescara. Da una lettera indirizzata dalla signora Ivanoff al prof. Branca si desume che il prof. Ivanof non aveva assunto l'incarico, e si trovava in aspettativa.

1955/56 Una lettera del Ministro P.I. dice che “il prof. Nicola Ivanoff è stato distaccato presso codesta Università (Padova) per il corrente anno scolastico.

1956/57 Non vi è un documento ufficiale, ma da note interne risulta rinnovato il “distacco” presso l'Università di Padova.

1957/58 Il Sottosegretario all'Istruzione, in data 12/10/1957 comunica al prof. Branca: “... è stato concesso il distacco al prof. Nicola Ivanoff presso l'Università di Padova”

1958/59 In aspettativa, perchè il "comando" presso l'Università di Padova non è stato rinnovato.

1959/60 In data 24/10/1959 il Direttore Generale per l'Istruzione comunica al prof. Fiocco che “la richiesta del prof. Ivanoff Nicola, titolare di storia dell'Arte nel liceo classico di Pescara, intesa ad ottenere il comando, per il corrente anno scolastico, presso la Fondazione Giorgio Cini, è stata accolta.

1960/61 Con lettera del 3/9/1960 il Ministro P.I. conferma il comando presso la Fondazione Giorgio Cini.

1961/62 Con lettera del 29/9/1961 il Ministero P.I. conferma il comando presso la Fondazione Giorgio Cini.

1962/63 Con lettera 21/8/1962 il Ministero P.I. conferma il comando presso la Fondazione Giorgio Cini.

1963/64 Con lettera del 24/10/1963 il Ministero P.I. conferma il comando presso la Fondazione Giorgio Cini.

1964/65 Con lettera 12/8/1964 il Ministero P.I. conferma il comando presso la Fondazione Giorgio Cini.

1965/66 Con lettera del 20/9/1965 il Ministro P.I. comunica che "limitatamente all'anno scolastico 1965/66, il prof. Nicola Ivanoff, ordinario di storia dell'Arte nel Liceo classico di Pescara, attualmente a disposizione della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia, è comandato a prestare servizio presso la biblioteca Marciana della stessa sede.

1966/67 Comandato presso la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia. (Negli incartamenti non c'è documento ufficiale).

1967/68 Comandato presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia. (Non c'è un documento ufficiale del 1967; ma si desume il "comando" da una lettera del 21/10/1968 scritta dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti al prof. Fiocco: "I passi fatti per assicurare ancora una volta il "comando" presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, al prof. Nicola Ivanoff, hanno dato esito positivo.

1968/69 Vedi lettera per l'anno scolastico precedente. Il Ministro della Difesa, Gui, scrive poi in data 29/10/1968 al prof. Fiocco: "...lieto di informarLa che il Ministro della Pubblica Istruzione ha confermato il prof. Nicola Ivanoff nel comando presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia".

Lettera analoga del Direttore Generale dell'Istruzione Classica al prof. Branca.

1969/70 Lettera del Ministro P.I. in data 25/11/1969, che annuncia al prof. Fiocco "di aver firmato il provvedimento di conferma del comando..." (sempre presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia).

1970/71 Telegramma del 30/09/1970 del Sottosegretario di Stato alla Istruzione all'avv. Saccomani: "Lieto comunicarti che professor Nicola Ivanoff habet ottenuto conferma "comando" Soprintendenza Monumenti Venezia...".

Il prof. Nicola Ivanoff è stato "promosso ad ordinario" a decorrere dal 1° ottobre 1957; ed inquadrato al coeff. 325, 1° scatto.

CURRICULUM VITAE

DEL DOTT. NICOLA IVANOFF

LIBERO DOCENTE IN STORIA DELL'ARTE

__Nato il 24 marzo 1901 a Pietroburgo (Russia)

__Emigrato nel 1919 in Jugoslavia e poi in Francia.

__Nel 1927 consegue con lode, il titolo di Dottore in Lettere dell'Università di Parigi.

__Nel 1938 si laurea in Storia dell'arte alla Facoltà di Lettere dell'Università di Lyon, dove insegna in qualità di Lettore di Lingua Russa e Serbo-Croata.

__Nel 1941 ottiene la cittadinanza italiana.

__Nel 1942 è abilitato all'insegnamento della Lingua e Letteratura Francese nelle Scuole medie di I° e II° Grado.

__Dal 1942 al 1946 compreso, insegna ininterrottamente, come supplente incaricato di Storia dell'Arte, al Liceo "Marco Foscarini" di Venezia ed al Liceo Classico "Franchetti" di Mestre.

__Dal I° Novembre 1946 nominato Lettore di Lingua Russa all'Istituto Universitario di Ca' Foscari, dove insegna tuttora.

__Con Decreto Ministeriale 11 maggio 1949 viene abilitato alla Libera Docenza in Storia dell'Arte Medievale e Moderna.

__Nel 1950 ordina la Mostra di Giuseppe Bazzani a Mantova e ne cura il Catalogo.

__Negli Anni Accademici 1949-50, 1950-51, 1951-52, 1952-53, 1953-54, è stato incaricato di tenere un Corso di Storia della Critica d'Arte, presso la Scuola di perfezionamento delle Tre Venezie dell'Università di Padova.

__Nominato Ispettore Onorario ai Monumenti presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia in data 31 dicembre 1952

__Incaricato della Storia della Critica d'Arte presso l'Università di Trieste in data Novembre 1953 dove insegna tuttora.

ELENCO DEI CORRISPONDENTI DI NICOLA IVANOFF

Lo spoglio del Fondo Ivanoff conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia ha permesso di reperire parte del carteggio dello studioso. Vengono qui presi in considerazione, fornendo un elenco dei corrispondenti, solo gli scambi epistolari che possono essere giudicati utili ai fini della valutazione delle ricerche di Ivanoff. Restano pertanto escluse le lettere di carattere ordinario, come semplici richieste di fotografie, fatture, pagamenti vari, etc.

Ananoff Alexander, 2 lettere, 22 aprile 1969–16 maggio 1969

Begot François, 3 lettere, 4 marzo 1975– 16 settembre 1975

Bettagno Alessandro, 7 lettere, 15 febbraio 1958– 20 novembre 1973

Bonifacioc A., 1 lettera, 8 luglio 1969

Brown Joseph, 1 lettera, 17 marzo 1958

Bruciani Alvarez, 1 lettera, 2 luglio 1968

De Vita Bianca Laura, 1 lettera, 27 gennaio 1969

Ferrari E. Giorgio, 1 lettera, 19 aprile 1975

Fiocco Giuseppe, 4 lettere, 6 aprile 1960– 30 maggio 1962

Gobiet Armand, 1 lettera, 15 dicembre 1960

Gnuti Serafino, 1 lettera, 20 gennaio 1975

Hall John, 1 lettera, 10 aprile 1969

Herbet Hans, 2 lettere, 22 febbraio 1971– 27 settembre 1972

Hoffrer Franz, 1 lettera, 11 settembre 1968

Pallucchini Rodolfo, 4 lettere, 15 novembre 1966– 14 luglio 1979

Landois H., 1 lettera, 14 settembre 1971

Lebel Robert, 1 lettera, 3 giugno 1973

Lossky Boris, 1 lettera, 2 giugno 1966

Magagnato Licisco, 1 lettera, 4 febbraio 1971

Malbos Lowis, 1 lettera, 23 giugno 1964

Marcotulli Gladys, A. 1 lettera, 17 settembre 1975

Morgan Agnes, 1 lettera, 2 marzo 1973

Noelle Marie, 1 lettera, 23 ottobre 1970

Newison J. L., 1 lettera, 9 giugno 1973
Rosenberg Pierre, 1 lettera, 16 agosto 1971
Rossacher Kurt, 1 lettera, 27 febbraio 1965
Roux Charles, 4 lettere, 16 luglio 1975– 16 luglio 1976
Saltarelli Edoardo, 1 lettera, 13 luglio 1970
Santifaller–Sellschopp Maria, 1 lettera, 29 febbraio 1972
Tonello Armando, 1 lettera, 22 maggio 1972
Vahlal Bo, 1 lettera, 15 marzo 1973
Wohlwend Blanca, 1 lettera, 20 ottobre 1964

APPENDICE 2

Disegni italiani nei musei francesi di provincia

Le schede dei disegni analizzati da Ivanoff durante i soggiorni in Francia nell'ambito del progetto CNR si estendono per ben 287 pagine; in considerazione della grande quantità di opere catalogate, in questa appendice se ne propone una parte soltanto, stabilendo quale discrimine la presenza, invero rara, di un testo descrittivo. L'ordine di trascrizione utilizzato è quello scelto da Ivanoff per la stesura delle schede dei disegni.

Orléans, Cabinet des Dessins, Coll. Fuorché

Album I, n. 134

Federico Zuccari

RESSURREZIONE DI LAZZARO

Penna e acquerello. Scritta antica: Tintoretto; scritta ottocentesca: Parmesan? Ecole vénétienne 16°.

Nervoso e rapido schizzo per la *Resurrezione di Lazzaro* nella Cappella Grimani a San Francesco della Vigna. È stilisticamente affine a un'Assunta, schizzo custodito agli Uffizi (J. Gere, *Mostra disegni Zuccari*, Firenze 1966, n. 69). A differenza di vari fogli per il medesimo affresco, rsi noti da W. Rearick (*Saggi e memorie di storia dell'arte*, Venezia 1959, pp. 129–134) dove l'insieme viene già fissato fin nei minimi particolari, si tratta qui, assai probabilmente, di una prima idea. La composizione, sempre fluttuante, ma più semplice, armoniosa e accentrata, è forse più felice. Da notare la variante della Maddalena posta assieme a Marta accanto a Cristo nel centro prospettico della composizione e non più in primo piano. Ignoto disegno di grande interesse.

Angers, Musée Turpin de Crissé

Scuola Veneziana sec. XVIII (attr.)

S. ELIA e L'ANGELO

Penna e inchiostro bruno, acquarellato.

L'assegnazione alla scuola veneziana potrebbe essere giustificata da una certa affinità con i modi di Sebastiano Ricci e di Gaspare Diziani (opposizione di macchie d'ombra nerastre alle zone di luce, andamenti lineari spezzettati, ecc.) Non possono sfuggire nemmeno le soluzioni neomanieriste alla Bencovich nella figura allungata del Santo. Si riallacciano invece ancora al Seicento l'intonazione tenebrosa e, soprattutto, l'immagine incombente quasi rude, dell'Angelo. Il disegno, pieno di carattere, spetta certo a un artista di spiccata personalità.

Inedito.

FRANCESCO CASANOVA

IL CAPO DEI PANDURI

Penna e acquerello.

Uno dei rari disegni di figura del celebre battaglista. Il tema del guerriero ungherese che trascina i prigionieri turchi, colloca questo foglio nel periodo viennese del C. (1783–1802) ma, a differenza dei numerosi schizzi custoditi all'Albertina, l'artista vi si mostra già tutto oblioso delle proprie origini veneziane, nonché dagli esercizi del Simonini o del Parrocel. È un disegno di carattere “finito”, di gusto quasi neoclassico e d'una evidenza verista che potrebbe far pensare alla conoscenza dell'arte grafica del Liotard.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Bonifacio Veronese (?)

COMPIANTO SUL CORPO DI CRISTO, inv. C 25/5

Penna e acquerello. Scritta: Carpaccio– Bonifaccio.

I Tietze non spiegano la stranissima scritta, ma attribuiscono, sebbene con riserva (come “base di discussione”) lo schizzo a Bonifacio. I loro argomenti potrebbero però sembrare piuttosto speciosi: 1) una somiglianza estremamente vaga con il dipinto *Adorazione dei Magi* all'Accademia di Venezia; 2) certi motivi attinti dal Dürer, come avrebbe usato fare il De Pitati. Non può sfuggire comunque il carattere anacronistico del foglio di Rennes qualora considerato

degli inizi del Cinquecento, di che gli stessi Tietze se ne rendevano conto: “Technique and style derive from the Bellini tradition, but at the same time are distinctly advanced beyond it”.

Bibl.: H. Tietze – E. Tietze Conrat 1944, n. 383; F. Bergot, *Dessine de la collection du Marquis de Robien*, Parigi, Musée du Louvre, 1972, n. 9

Rennes, Musée des Beaux Arts

Carletto Caliarì

TESTA DI RAGAZZA (inv. C 25/5)

Carboncino e sanguigna. Scritta: Pordenone

Dal Ragghianti attribuito a Leandro da Ponte. Attribuzione accettata con riserva dai Tietze. La luminosità e il carattere forbito del disegno si addicono ben più a Carletto Caliarì. Come suggerisce la *Testa femminile* del Museo di Stoccolma (la stessa tecnica, lo stesso modo di rendere gli occhi, le labbra, le narici. Cfr. P. Bjuström, *Disegni veneti del Museo di Stoccolma*, Venezia 1974, n. 54; A. Ballarin, *Introduzione a un catalogo di disegni di Jacopo Bassano*, in “Studi di storia dell’arte in onore di Antonio Morassi”, Venezia 1971, pp. 138–151.

Bibl.: C.L. Ragghianti, in “Critica d’Arte”, XVI–XVIII, fig. 6; H. Tietze – E. Tietze Conrat, 1944, n. 245

Rennes, Musée des Beaux Arts

Giulio Campagnola (attr.)

PRIGIONIERO, inv. C 28/1

Matita. Scritta: Giulio Campagnola apellé (sicl.) vieux.

Replica più morbida e sfumata, di un noto disegno – pure a penna – di tecnica minuta attribuito alla scuola del Mantegna al British Museum. Un’altra replica a sanguigna, di qualità assai inferiore, è all’Albertina di Vienna (cat. 1926, n. 23). Si tratta verosimilmente di uno studio per i Trionfi. La scritta meriterebbe una discussione, dato il carattere mantegnesco degli affreschi di Giulio alla Scuola del Carmine a Padova.

Bibl.: A. E. Popham – Ph, Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum*,
Londra, 1950, p. 104, n. 168

Rennes, Musée des Beaux Arts

Paolo Farinati

MOTIVO DECORATIVO PER SOVRAPPORTA, inv. C/10/1

Penna e acquerello.

Si conosce l'interesse del Farinati per l'architettura. Come il ben noto disegno del Museo di Dijon, anche questo è un progetto per decorazione, probabilmente – dato il tema – per una sala di banchetti. Curioso l'arco arabo della finestra.
Inedito.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Morto da Feltre (attr.)

GLORIA DI ANGIOLETTI, inv. C 25

Matita. Scritta: Morto da Feltre (sic.)

La scritta sembra della stessa mano che appare nei disegni attribuiti a Giulio Campagnola, Fetti, ecc. Gustoso schizzo palesemente di epoca posteriore a Morto da Feltre, forse studio secentesco della parte superiore di una ignora pala di questo artista.

Inedito.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Sebastiano Ricci

SACRA FAMIGLIA (inv. C 10/4)

192x146. Scritta: Seb. Ricci

Uno dei raggiungimenti più alti del Ricci disegnatore. Insolita è l'intonazione tenebrosa, ma in funzione pittorica, prettamente antiplastico. I contrasti delle

ombre cupe e delle luci abbaglianti rendono vibranti le immagini rapidamente schizzate da una trama lineare densa, concitata a continui strappi, tutta grovigli, tratti arricciati a zig zag, corrispondendo a un gioco di pennellate e di tocchi.

Tale maniera sembra apparire già nella *Vocazione di S. Pietro* di Windsor Castle (verso 1720), per svilupparsi soprattutto nell'ultimissima fase stilistica del R., come mostra la *Comunione di S. Lucia* (verso 1732) sempre a Windsor Castle e lo *Studio di un angelo* della coll. James Schols per *Il miracolo di S. Francesco di Paola*, una delle sue ultime pitture (cfr. a Blunt, *Venetian Drawings of the XVII and XVIII centuries*, Londra 1957, nn. 216, 284; N. Muraro, *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, Venezia 1957, n. 58). Da notare pure le teste dei cherubini che appaiono, quasi tali e quali, in uno schizzo per S. Romualdo (A. Blunt, cit., n.354).

Bibl.: F. Bergot, *Dossins de la collection du Marquis de Robien*, Paris, Musée du Louvre, 1972, n.31.

Orléans, Musée des Beaux Arts

Giambattista Tiepolo

CRISTO E L'ADULTERA (cartone XVIII, n. 1634)

Penna e acquerello con bistro.

Appartiene, assieme ad altri disegni e a quelli attribuiti al Tiepolo, al vecchio fondo del museo ed è stato segnalato, ancora nel 1937, dal Pallucchini che lo giudicava di un "gusto di macchia impostato su ricordi del procedere piazzettesco". Venne esposto nel 1971 alla Mostra dell'Orangerie. Il disegno va sistemato poco prima del 1740, in un momento già vicino ai Capricci e agli Scherzi di fantasia. Si nota una certa affinità con uno, di soggetto non identificato, dell'Ermitage (L. Salmina, *Disegni veneti al museo dell'Ermitage*, 1964, n.70).

Bibl.t R. Pallucchini, "Critica d'Arte", 1937, P.42, tav.35.

Orléans, Musée des Boux Arts

Album III, n.98

Francesco Guardi

MADONNA CON BAMBINO E S. ANTONIO DA PADOVA

Penna e bistro.

Attribuzione di Pierre Rosenberg. Il tratto nervoso, deformante, che gioca sulla varietà di spessore fa pensare a Francesco piuttosto che ad Antonio. Cfr. il S. Nicola benedicente del Museo Correr. E' il fare impetuoso e quasi patetico che si nota nei quadri di figure più sicuri di Francesco: la pala di Roncegno, il Miracolo di S. Giacinto a Vienna, le Allegorie di Sarasota, ecc.

Inedito.

Lille, Musée Wicar

Sebastiano del Piombo (?)

POLIFEMO

128x130, Penna

Tradizionalmente attribuito a Tiziano, venne dal Morelli – seguito poi dal Berenson — proposto a Sebastiano del Piombo mosso in relazione con l'affresco della Farnesina raffigurante Polifemo o Galatea, Più tardi, le Frohlich Bum lo ritiene di Annibale Carracci, H. Tietze tornò poi alla vecchia attribuzione negando la concordanza con l'affresco (del resto rifatto nel Seicento) ma scorgendo invece una certa affinità stilistica con la xilografia giovanile di Tiziano raffigurante San Gerolamo (cfr. F. Mauroner, Le incisioni di Tiziano, Venezia 1941, fig. 19). La questione rimane ancora sub judice.

Bibl.: H. Tietze — E. Tietze Conrat, 1944, n. 1926; 5. Pallucchini, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1944, p. 177, tav. 84.

Lille, Musée Wicar

Tiziano Vecellio

TRE SCHIZZI PER IL S. PIETRO MARTIRE

55x86, Penna

63x57. Penna

141x188, Penna

Notissimi schizzi, unanimemente riconosciuti come autografi di Tiziano. Sembrano i primissimi “pensieri” annotati con quasi stenografica velocità, per l'episodio dell'uccisione di S. Pietro Martire, nella celebre pala dei SS. Giovanni e Paolo, distrutta dall'incendio del 1867. In uno schizzo è l'episodio centrale: il manigoldo e la vittima. Nell'altro appare la figura fuggente del frate; nel pezzo già grande, che rappresenta una fase più avanzata di elaborazione, si aggiungono delle ricerche sul volo degli angioletti. La soluzione che verrà poi adottata è raffigurata più grande. Secondo i Tietze, tutti i tre schizzi sarebbero appartenuti a un medesimo foglio.

Bibl.: H. Tietze – E. Tietze Conrat, 1944, nn. 1923, 1924, 1925; D. von Hadeln, Tizianos Zeichnungen; R. Pallucchini, Tiziano, Firenze 1969, vol. II, fig. 564.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Andrea Schiavone

ADORAZIONE DEI MAGI, inv. C 4/2

381x200. Penna, acquerello e lumeggiature di biacca. Scritto: André Schivon e André Kelotta dit le Schiavon.

Disegno oramai celebre. Ispirato da una incisione del Parmigianino e tipico della maniera luministica “a macchia o bozze” (Vasari) dello Schiavone. Appartiene già alla categoria dei cosiddetti “modelletti” che si svilupperà con Palma il Giovane e assumerà un carattere autonomo con Domenico Tintoretto e Marcantonio Bassetti. Quest'ultimo, in una lettera a Palma il Giovane, chiamerà tale maniera di disegnare “alla veneziana” “che quando si disegna si dipigne ancora” (Bottari, Raccolta di lettere, IV, Roma 1787, p.382.

Bibl.: Tietze Conrat–Tietze, 1944, n. 1450 ; Le seizième siècle européen, Paris 1956, p.211, n.256 ; F. Bergot, Dessins de la collection du Marquis de Rolien, Paris, Musée de Louvre, 1972, n.18.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Sebastiano dal Piombo (da)

CRISTO ALLA COLONNA (inv. C 291)

Penna. Scritta: Fra Sebastiano del Piombo

È uno studio della parte centrale della celebre Flagellazione della cappella Borgherini a San Pietro in Mortorio. Il disegno secco e greve, a tratteggio incrociato, potrebbe far pensare a Bartolomeo Passarotti o pittore affine. Gli schizzi per la medesima pala, ritenuti autografi di Sebastiano, si trovano al British Museum (cfr. R. Pallucchini, Sebastiano del Piombo, Roma 1944, p. 177, tav. 98) al Rijksmuseum di Amsterdam (cfr. A. E. Popham, in "Old Master Drawings, IV, 1929, p.37, tav.41) e nella coll. Janos Scholz a New York (Creighton Gilbert, Italian Renaissance from the Janos Schols Collection, Indiana University, 1958, n.33).

Inedito.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Giambattista Zelotti

PROGETTO DI DECORAZIONE, inv. C 30/3

Penna e acquerello su traccia di matita. Scritta P. Veronese.

È un tipo di decorazione illusionistica quadraturistica sviluppatasi nel Veneto dalla Villa Soranza in poi. La figura giunonica dell'Allegoria, le fitte pieghe ondose e taglienti dei suoi panneggi aderenti al corpo, nonché i putti che recano stemmi e ghirlande, fanno pensare ai modi di G.B. Zelotti, nel momento degli affreschi della villa Roberti a Brugine (Padova). Cfr. R. Pallucchini, in "Boll. dell'Ist. St. di Arch. "A. Palladio", 1968, fig. 184.

Inedito.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Giambattista Zelotti

APOLLO E MARSIA, inv. C 28/5

Penna e acquerello. Scritta Titien.

L'attribuzione attuale a Domenico Campagnola non può reggere in quanto il disegno presuppone già la conoscenza delle incisioni del Pittoni e del Cook. Vi scorgo invece una palese affinità stilistica con un disegno decorativo di G. B. Zelotti, scoperto da J. Byam Shaw nella Christ Church Library di Oxford. Sono gli stessi profili delle gracili macchiette, il medesimo ombreggiare con tratteggi paralleli (cfr. T. Mullaly, *Disegni veronesi del Cinquecento*, Venezia 1971, n. 57). Anche questo ovale potrebbe essere stato destinato a un fregio. Si tratta del periodo tardo di G. B. Zelotti, caratterizzato da un più accentuato gusto manierista.

Inedito.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Jacopo Palma il Giovane

FOGLIO DI SCHIZZI, inv. C 31/2

265x409. Penna e acquerello. Lumeggiato di biacca.

Due schizzi di figure femminili e “pensiero” per una Morte di Abele. È uno degli innumerevoli fogli che Palma soleva riempire per tenere in esercizio la mano e donde traeva spesso gli spunti per le pitture che gli venivano commissionate.

Bibli.: Tietze Conrat, 1944, n. 1130; F. Bergot, *Dessins de la collection du Marquis de Robien*, Paris, Musée du Louvre, 1972, p. 31, n.2.

Rennes, Musée des Beaux Arts

Sebastiano Ricci

SACRA FAMIGLIA, inv. C 10/4

192x146. Scritta : Seb. Ricci

Uno dei raggiungimenti più alti del Ricci disegnatore. Insolita è l'intonazione tenebrosa, ma in funzione pittorica, prettamente antiplastica. I contrasti delle ombre cupe e delle luci abbaglianti rendono vibranti le immagini rapidamente schizzate da una trama lineare densa, concitata a continui strappi, tuta grovigli, tratti arricciati a zig zag, corrispondendo a un gioco di pennellate e di tocchi.

Tale maniera sembra apparire già nella Vocazione di S. Pietro di Windsor Castle (verso 1720), per svilupparsi soprattutto nell'ultimissima fase stilistica del R., come mostra la Comunione di S. Lucia (verso 1732) sempre a Windsor Castle o lo Studio di un angelo della coll. Janos Scholz per Il miracolo di S. Francesco di Paola, una delle sue ultime pitture (cfr. A. Blunt, Venetian Drawings of the XVII and XVIII centuries, Londra 1957, nn. 216, 284; M. Muraro, Disegni veneti della collezione Janos Scholz, Venezia 1957, n.58). Da notare pure le teste dei cherubini che appaiono, quasi tali e quali, in uno schizzo per S. Romualdo (A. Blunt, cit., n.354).

Bibl.: F. Pergot, Dessins de la collection du Marquis de Robien, Paris, Musée du Louvre, 1972, n.31.

Orléans, Musée des Beaux Arts

Cartone XXII, n. 1657A

Girolamo Savoldo

GIOVANE ADDORMENTATO (cartone XXII n. 1657 A)

Carboncino, lumeggiato di biacca.

Attribuito a Tiziano. Notevolissimo foglio, spetta indubitatamente al Savoldo. Quasi tutti i disegni attribuiti al pittore bresciano sono degli studi di teste a carboncino e lumeggiature di biacca come questo e sono tutte caratterizzate dalla medesima morbidissima fattura pittorica, nonché dalla resa intensa dei tratti individuali e dell'espressione. Il volto volgare del disegno di Orléans precorre, con il suo verismo, al Seicento o addirittura ai cosiddetti pittori lombardi della realtà. L'ombra che corrode la guancia sinistra del giovane immerge la figura nell'atmosfera, producendo un effetto già precaravaggesco di lume radente, non insolito nella pittura del Savoldo. Si tratta certo di un apostolo dormiente, ma mi pare innegabile una certa predilezione dell'artista per il tema giorgionesco del sonno.

Cfr. a questo riguardo la testa della donna addormentata, agli Uffizi; un'altra, a sanguigna, riconosciuta da Creighton Gilbert nella coll. Scholz e, nella stessa collezione, un uomo barbuto dagli occhi chiusi, considerato erroneamente del Lotto (A. Neumeier, Venetian Drawing 1400-1630, San Francisco, 1959, p. 62,

n. 30) ma ovviamente del Savoldo per affinità stilistica con il disegno di una collezione privata a Helsinki (H. Tietze – E. Tietze Conrat, 1944, n. 1411).

Dijon, Musée des Beaux– Arts

Giandomenico Tiepolo

SCENA DELLA VITA DI CRISTO

180X270. Penna e acquerello.

Coll. : Case. Figurava già nel Museo nel 1883.

Rappresenta forse l'episodio dei discepoli che s'imbarcano dopo il miracolo della Moltiplicazione dei pani (Matteo XIV 23). Il disegno potrebbe essere avvicinato alla categoria dei cosiddetti "gruppi di figure", la maggior parte del periodo giovanile, come quelli della coll. Wallraf. Meno aspro e spigolato, questo schizzo appartiene però a un periodo più tardo, allorché Giandomenico si era maggiormente impadronito dei procedimenti stilistici del padre. Sintomatico, a questo riguardo, l'uso dell'acquerello.

Inedito.

Dijon, Musée des Beaux– Arts

QUATTRO PUTTI ATTORNO A UNA FONTANA

126x197. Penna, inchiostro bruno e acquerello su carta beige.

Coll. : His de La Salle.

Dato nel catalogo del 1883 a Mantegna, attribuito poi per analogia con il n. 4338 del Museo di Beyonne (Bean, n. 212: Due putti giocano con pesci) a Bernardo Parentino, il disegno, piuttosto modesto, è considerato genericamente dalla Guillaume come di scuola padovana del sec. XVI.

Bibl. : Catalogo 1883; "Old Master Drawings", June, 1934 p. 4; M. Guillaume; 1974, n. 63.

Lille, Musée Wicar

Benedetto Caliari

CRISTO RISORTO APPARE ALLA VERGINE

Penna e pennello con lumeggiature di biacca.

Il disegno, del tipo dei cosiddetti “modelletti”, è di una esecuzione estremamente finita e piuttosto fredda. L’attribuzione a Benedetto si deve ai Tietze. Probabilmente in relazione con il dipinto del medesimo soggetto citato dal Ridolfi come opera di Benedetto: Il Redento che visita la Madre dopo la Resurrezione, ora all’Escorial (sempre il Tietze).

Bibl. – H. Tietze – E. Tietze Conrat, 1944, n. 2195

Lille, Musée Wicar

Giambattista Crosato (?)

SACRIFICIO DI IFIGENIA

Penna, inchiostro bruno e acquerello.

Il disegno, senza nome d’autore è genericamente attribuito alla scuola veneziana del sec. XVIII. A Puro titolo di ipotesi si potrebbe forse azzardare il nome del Crosato, del periodo ancora giovanile, memore delle esperienze bolognesi e non ancora emancipato dai motivi decorativi architettonici tradizionali. L’artista può anche essersi ispirato a un Sacrificio di Ifigenia che sappiamo essere stato dipinto a Venezia da Coli e Gherardi.

Inedito.

Paolo Farinati

PERSEO E ANDROMEDA

253x421. Penna e inchiostro bruno; acquerello e lumeggiatura di biacca, su carta grigia.

Prov.: coll His de la Salle; Mariette.

Secondo T. Mullaly, databile intorno al 1590. La Guillame osserva in questo progetto di decorazione energici effetti di chiaroscuro. A questo riguardo, il disegno potrebbe essere avvicinato allo schizzo di Weimar reso noto dal Puppi (Paolo Farinetti, *Giornale 1573–1606*, Firenze 1968, fig. 35). Lo stesso Puppi

segnala un altro disegno dal medesimo soggetto al British Museum (Coll. Fenwick: Popham, n. 282, fig. 62).

Bibl.: T. Mullaly,, *Disegni veronesi del Cinquecento*, Venezia 1971, n. 46; M. Guillame, 1974, p.35, n.22.

Marcello Fogolino

DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO

Penna. Sul verso, paesaggio roccioso.

Prov.: coll. Trimolet.

Attribuito dal Pouncey. Al F. è assegnato un disegno raffigurante Un trionfo antico, nel Musée Bonnet a Bayonne. Lo schizzo, con il suo carattere “chiuso” finito (contorni marcati e minuti tratteggi incrociati nelle zone d’ombra) documenta la formazione non veneta di questo eclettico pittore vicentino. Pure le proporzioni tozze e le compatte forme inarticolate trovano riscontro negli affreschi del Castello del Buonconsiglio a Trento. Pouncey aggiunge ai disegni di Bayonne e di Dijon, due altri: nel British Museum e nella collezione Janos Scholz. Il Bean riconosce nei quattro disegni la stessa mano, ma avanza qualche riserva nell’attribuzione al Fogolino (1960, n. 212).

Bibl.: L. Puppi, in “Arte Veneta”, 1961, p. 254.

BIBLIOGRAFIA

Testi a stampa

M. Boschini, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza*, Venezia 1677.

R. de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres*, Parigi 1690.

D. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal Mille e cento al Mille ottocento per servire alla Storia delle Belle Arti d'Italia*, II, Treviso 1803.

J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basilea 1855.

H. Wolfflin, *Die Kunst der Renaissance*, Monaco di Baviera 1888.

G. Fiocco, *La pittura veneziana del Sei e Settecento Veneziano*, Verona 1929.

N. Ivanoff, *Appunti su Francesco Maffei*, «Rivista d'Arte», 1936, pp. 398-408.

N. Ivanoff, *Francesco Maffei e il manierismo veneziano*, «Ateneo Veneto», 125, 1939, pp. 49-54.

N. Ivanoff, *Francesco Maffei e la pittura veneziana del Sei e Settecento*, «Emporium», XCII, 1940, pp. 163-172.

N. Ivanoff, *Francesco Maffei*, Padova 1942.

N. Ivanoff, *Il grottesco nella pittura veneziana di Pietro il Vecchia*, «Emporium», XCIX, 1944, pp. 85-94

H. Focillion, *Vita delle Forme*, Padova 1945.

V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, Milano 1945, p. 142

N. Ivanoff, *Gli affreschi del Liberi e del Celesti nella villa Rinaldi Barbini di Asolo*, «Arte Veneta», III, 1949, pp. 111-114.

- N. Ivanoff, *Il ciclo pittorico della scuola del Cristo presso la chiesa di San Marcuola a Venezia*, «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 162–165.
- N. Ivanoff, *Ignote opere da cavalletto di Andrea Celesti*, «Emporium», CXVI, 1952, pp. 258–263.
- N. Ivanoff, *Un aspetto poco noto del Pietro Liberi*, «Emporium», CXVII, 1953, pp. 158–162.
- N. Ivanoff, *Le ignote considerazioni di G. B. Volpato sulla “maniera”*, in *Atti del Congresso internazionale degli Studi Umanistici*, Roma 1954, pp.99-109.
- N. Ivanoff, *Esordi di Sebastiano Mazzoni*, «Emporium», CXXV, 1957, pp. 195–201.
- N. Ivanoff, *Stile e maniera*, «Saggi e Memorie di Storia dell’arte», 1, 1957, pp. 107–163.
- N. Ivanoff, *I disegni italiani del Seicento*, Venezia 1959.
- N. Ivanoff, *Alcune lettere inedite di Tommaso Temanza a Pierre Jeanne Mariette*, «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXVIII, 1959–1960, pp. 93–124.
- N. Ivanoff, *Un bozzetto di Francesco Maffei*, «Arte veneta», XVII, 1963, pp. 187–188.
- T. Temanza, *Zibaldon*, a cura di N. Ivanoff, Venezia–Roma 1963.
- A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, «Saggi e Memorie di storia dell’arte», 5, 1966 pp.55-135.
- P. Zampetti, *La pittura italiana del Seicento*, Bergamo, 1960.
- D. Rosand, *The Crisis of Venetian Renaissance Tradition*, Milano 1970.
- F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», V, 1975, pp.837-901.
- E. Bassi, *Nicola Ivanoff*, «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 310-313.
- A. Bettagno, *Nicola Ivanoff (1901-77)*, «The Burlington Magazine», CXX, dicembre 1978, n. 909, p. 851.

- G. Milner, L. Moretti, M. Muraro, *Ricordi di Nicola Ivanoff, nell'anniversario della sua morte*, «Ateneo Veneto», 1978, pp. 2-16.
- G. De Chirico, *Il monaco parla (1922)*, «Don Chisciotte», I, 1980, pp. 37-45.
- R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981.
- G. Paciarotti, *La pittura del Seicento*, Torino 1997.
- E. Franzini, *L'estetica francese del '900, analisi e teorie*, Milano 2002.
- G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004.
- G. Tomasella, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 29, 2005, pp. 217-224
- F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia*, Roma 2010, pp. 37-59.
- F. Messineo, *La mostra del 1929 a Venezia. Il Settecento tra recupero critico e mito del "tempo felice"*, «Arte in Friuli – Arte a Trieste», XXX, 2011, pp. 169-178.
- F. Mucciante, *La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, rilettura e scoperta di uno stile: il Barocco*, in *Mostre a Firenze 1911–1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, Pisa 2019, pp. 41-56.
- M. Bertelè, Николай Николаевич Иванов, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XXveka, Enciklopedija*, Mosca 2019, pp. 288–289.
- E. Toffali, *Dalle sfide attributive alle perizie commerciali, Giuseppe Fiocco tra accademia, critica, tutela e mercato dell'arte*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, XXXIII ciclo, 2021.
- Z. Szur, *La querelle du coloris en France au XVII siècle*, «Acta Romanica Szegediensis», XXVII, 2010, pp. 65-72.
- C. M. Goguel, *Le collezioni dei disegni italiani nei musei francesi*, in *Disegno e disegni, per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani*, in *Disegno e disegni. Per un*

rilevamento dei disegni italiani a cura di A. Forlani-Tempesti, S. Prosperi, V. Rodinò, Firenze 2003, pp. 13-37.

Fonti archivistiche

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Vita privata, serie I, Corrispondenza personale 1950–1977

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Vita privata, serie VI, Necrologio 1977–1978

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Vita privata, serie VI, Invio commemorazione e risposte

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Vita privata, serie VII, Lascito testamentario 1985–1986

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 1, fascicolo 30, *Disegni veneti nei musei di Rennes e di Orléans*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 1, fascicolo 4

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 1, fascicolo 9

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 1, fascicolo 15

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 1, *Armand Gobiet, Salzburg 15 dicembre 1960*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 2, *Francesco Fabris, Treviso 9 febbraio 1964*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 3, *Blanca Wohlwend, per conto del padre Ivan Glad di Zagabria,*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 4, *Expertise scritto sul verso della fotografia, 21 febbraio 1974*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 5, *Flli Vianelli, Chioggia, 3 novembre 1965*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 6, *Maria Chiatante, Padova 7 marzo 1978*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 7, *Ovidio Pucci, Montecatini Terme 21 giugno 1970*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 8, *Saltarelli Edoardo, Caerano di San Marco (TV), 13 luglio 1970,*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 9, *Armando Tonello, Venezia 22 luglio 1972*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 10, *Adele Fuzier in Valenti, Bergamo 17 marzo 1975*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 11, *Gladys A. Marcotulli, Caracas 17 settembre 1975*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 12, *Charles Roux, Nizza 16 luglio 1976*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 3, fascicolo 13, *Bohler Julius, Monaco di Baviera, 18 dicembre 1966*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 4, fascicolo 1, *Corrispondenza per l'attività scientifica 1954–1977*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 6, fascicolo 22

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 6, fascicolo 22, *schede bio–bibliografiche*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie I, sottoserie 6, fascicolo 24, *Varie*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie II, sottoserie 1, *Relazioni e proposte presentate all'Istituto di Storia dell'Arte*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie II, sottoserie 1, *Relazioni presentate al CNRS 1960–1966*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie II, sottoserie 2, *Corrispondenza 1963–1979*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie II, sottoserie 3, *Schede di opere di artisti veneti presenti nei musei di provincia francesi*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie II, sottoserie 6, *miscellanea*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie V, sottoserie 2, fascicolo 1, *Corrispondenza 1943–1970*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie V, sottoserie 2, fascicolo 2, *Documenti ufficiali comprovanti le concessioni di distacco e comando 1955–1969*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie V, sottoserie 2, fascicolo 3, *Note riassuntive e curricula*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie V, sottoserie 3, fascicolo 2

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie V, sottoserie 4, *pratiche per la pensione 1955–1977*

Fondazione Cini, *Fondo Ivanoff*, Attività pubblica, serie V, sottoserie 7, *miscellanea*

Fototeca Zeri, Fascicolo 6, busta 522, *perizia*

Sitografia

M. Bertelè, R. Scrima, *Russi in Italia: Nicola Ivanoff*, in *Russi in Italia: dizionario*,

<https://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=604>, (consultazione: 30 gennaio 2024).

V. Stella, *Étienne Souriau*, *Enciclopedia italiana*, III, Roma, 1961

https://www.treccani.it/enciclopedia/etienne-souriau_%28Enciclopedia-Italiana%29/

(consultazione: 30 gennaio 2024).