

INTRODUZIONE

«L'antichità medesima e la maggior naturalezza degli antichi è una specie di meridionalità nel tempo».

G. Leopardi, *Zibaldone*, 4256.

Il valore di ineludibile riferimento che *L'Art dans l'Italie méridionale*¹ di Émile Bertaux mantiene nella moderna storiografia, sia per la tenuta dell'impianto storiografico sia per la solidità e la penetrante acutezza della lettura formale di opere e monumenti condotta dallo studioso, imponeva una riconsiderazione della figura dell'autore capace di andar oltre il piano della celebrazione memorialistica (come accadeva ad esempio nella raccolta di *souvenirs* in suo omaggio apparsa sulla *Gazette des beaux-arts* del 1951², o ancora nella piccola e pur utile mostra commemorativa dedicatagli a Lione nel 1984)³ e della verifica meramente strumentale compiuta sui contenuti del suo libro maggiore, *L'Art* appunto, con l'*Aggiornamento* edito nel 1978⁴. Urgeva, soprattutto, una ricostruzione della personalità intel-

¹ Il titolo dell'opera per esteso è *L'Art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, t. I, Parigi, 1903. Per comodità vi faccio riferimento per lo più con l'abbreviazione *L'Art*.

² *Hommage à Émile Bertaux*, in *Gazette des beaux-arts*, 6^e p., XXXVIII, 1951 [ma 1960], p. 155-184. Di carattere biografico, utili per una parziale ricostruzione della sua vita, questi articoli furono scritti da L. Bertaux, *Mon frère Émile Bertaux*; H. Havard, *Émile Bertaux à l'École Normale*; P. Léon, *Les dessins d'Émile Bertaux*; L. Gillet, *Soutenance de la thèse de M. É. Bertaux à la Sorbonne* (ristampa di un resoconto apparso nel *Journal des savants* del 1903); J. Alazard, *Souvenir d'Émile Bertaux*; J.-G. Domergue, *Bertaux et le musée Jacquemart-André*. In ultimo, prima della bibliografia, è riportato l'*Extrait du discours prononcé à la distribution des prix de Sainte-Croix de Neuilly*, pronunciato da Bertaux, ex-allievo di Sainte-Croix, il 27 luglio 1897.

³ *Émile Bertaux (1869-1917). Exposition organisée par l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université de Lyon 2*, Lione, 1984. La mostra venne allestita da un gruppo di studenti dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università lionese sotto la direzione di Daniel Ternois e con il contributo di Jilles Chomer.

⁴ L'École française de Rome nel 1968 portò a termine la riproduzione anastatica de *L'Art dans l'Italie méridionale*, già da lungo tempo introvabile, mentre l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Bari ne intraprese, sotto la direzione di Adriano Prandi, l'*Aggiornamento*, portato a termine dieci anni più tardi. Cfr. Ag-

lettuale dello studioso francese scomparso prematuramente, nel 1917, a soli 47 anni, in grado di chiarire le ragioni di fondo della validità delle sue acquisizioni puntuali e critiche, e di spiegare entro quali ambienti e circostanze avessero preso corpo il metodo di lavoro e gli orientamenti di ricerca di Émile Bertaux.

Se il suo preminente interesse per il Medioevo artistico, maturato nella formazione fianco a fianco con maestri della statura di Eugène Müntz e Louis Duchesne, può essere ricondotto agli esiti, nella più agguerrita cultura erudita d'oltralpe, di una tradizione di 'fortuna dei primitivi' che rimontava fino a un Sérour d'Agincourt, se il rigore con cui lo studioso francese sa analizzare ed interpretare il linguaggio stilistico delle testimonianze ben si inquadra nel suo dialogo mentale con la grande linea dei conoscitori italiani che da Lanzi portava, proprio alle spalle di Bertaux, alle monumentali ricerche di Giovanni Battista Cavalcaselle, è però a contatto con sollecitazioni culturali di ben diversa matrice che occorre guardare la scelta del peculiare taglio storico, cronologico e geografico prescelto dallo studioso.

Il recupero ed un primo riordino del vasto e ricco epistolario di Bertaux⁵ che sopravvive sparso tra numerose sedi francesi⁶ e italiane⁷ e il vaglio della documentazione che lo concerne e che si conserva negli archivi delle istituzioni presso le quali studiò o con cui si

giornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi, vol. IV-VI, Roma-Bari, 1978.

⁵ Si veda la *Parte seconda* di questo volume.

⁶ Le lettere indirizzate da Bertaux a Auguste Geffroy, direttore dell'École française de Rome, si trovano alla Bibliothèque nationale de Paris, Département des manuscrits, division occidentale, *Lettres adressées à Auguste Geffroy - Supplément* (1), Naf. 12934, fol. 124-25; e in *Lettres adressées à Auguste Geffroy - III* (1), Naf. 12915, f. 636. Anche il nucleo, più cospicuo, di lettere inviate a Louis Duchesne, successore di Geffroy nella direzione dell'École, è custodito alla Bibliothèque nationale, Département des manuscrits division occidentale, *Papiers Duchesne*, Naf. 17260, fol. 195-234. All'Université Lumière Lyon 2 (« Archives Bertaux ») ho rintracciato un gruppo di lettere di risposta ricevute da Bertaux e inviategli dagli eruditi napoletani, trascritte qui assieme alle altre lettere dell'epistolario, nella *Parte seconda*. Purtroppo, per le condizioni in cui versa l'archivio lionese, non è possibile indicare altro che la provenienza da quella sede, poiché le lettere, per lo più sparpagliate tra le carte di lavoro di Bertaux, non recano alcuna segnatura. Per ulteriori particolari sull'archivio di Bertaux a Lione, cfr. *infra* l'*Itinerario biografico* dello studioso, p. 21.

⁷ Le lettere spedite da Bertaux ad alcuni eruditi napoletani costituiscono un piccolo *dossier*, che ho riassembleato traendole dai vari fondi di cui si compone l'Archivio storico della Società napoletana di storia patria. Poiché l'archivio di questa istituzione è tutt'ora in fase di riordino, non è possibile indicarne la segnatura definitiva, a parte quella indicativa del nome del corrispondente.

trovò a collaborare, come l'École française de Rome e l'Università di Lione, e presso altri archivi francesi (l'archivio nazionale di Parigi, quello dell'Institut de France per l'Académie des inscriptions et belles lettres) hanno consentito di precisare il suo itinerario biografico, di rimettere a fuoco gli snodi e gli interlocutori del suo percorso di ricerca, e di restituirgli un folto gruppo di titoli bibliografici. Da una indagine sulla genesi e la tessitura de *L'Art dans l'Italie méridionale* alla luce delle notizie fornite da questo corposo materiale documentario emerge una immagine assai vivida della personalità intellettuale di Bertaux e delle sue relazioni con i maestri (Eugène Müntz⁸, Louis Duchesne e Georges Perrot innanzitutto), i compagni di studi (Georges Yver, Jules Gay, Octave Join-Lambert *etc.*), gli interlocutori e i corrispondenti in Italia e in Europa (Adolfo Venturi⁹, Benedetto Croce¹⁰, Ugo Ojetti¹¹, Cornelius von Fabriczy¹², Bernard Berenson¹³, Émile Mâle¹⁴, Henri Focillon¹⁵), coloro che ne furono in qualche modo allievi (Jean Alazard)¹⁶, e al contempo si schiude l'opportunità di capire quanto sulla struttura stessa de *L'Art* abbia pesato lo stretto rapporto con il fondatore della moderna geografia umana, Paul Vidal de la Blache¹⁷, alle origini di una maturazione metodologica nel campo delle scienze umane che nel Novecento francese avrebbe condotto alla scuola storica delle *Annales* di Lucien Febvre e Marc Bloch. L'«Italie méridionale» angioina e aragonese di

⁸ Le lettere spedite da Bertaux a Müntz si trovano a Parigi, presso la Bibliothèque nationale, Département des manuscrits division occidentale, *Correspondance de Eugène Müntz*, Naf. 11280, fol. 137-178.

⁹ Le lettere di Bertaux ad Adolfo Venturi sono conservate a Pisa, Archivio della Scuola Normale superiore, fondo «Adolfo Venturi».

¹⁰ Ho potuto aggiungere al resto della corrispondenza con gli intellettuali napoletani alcune lettere custodite nell'Archivio di Benedetto Croce a Napoli, spedite da Bertaux a quest'ultimo e a Ludovico de la Ville sur Yllon, il valente bibliotecario della Società napoletana (altre lettere indirizzate a questo studioso si trovano nell'Archivio storico della Società napoletana di Storia patria).

¹¹ Due lettere di Bertaux sono nel suo archivio presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.

¹² Nell'archivio di Lione si trovano tre lettere che von Fabriczy ha spedito tra il 1899 e il 1900 a Bertaux, di cui una, purtroppo, è mutila della prima carta.

¹³ Tre lettere scritte tra il 1909 e il 1910 da Bertaux a Berenson sono conservate a Settignano, Firenze, Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), «Archivio Bernard Berenson».

¹⁴ Le lettere spedite a Mâle si conservano a Parigi, nella Bibliothèque de l'Institut de France, *Papiers É. Mâle (1862-1954)*, carton ms. 7653, fol. 206-226. Per alcuni dettagli sui rapporti intercorsi tra i due storici dell'arte francesi, si veda l'*Itinerario biografico* di Bertaux.

¹⁵ Due lettere a Focillon sono nell'Archivio «Henri Focillon», boîte 24 (cfr. C. Tissot, *Archives Henri Focillon. Inventaire*, Parigi, 1998). Si veda in proposito ancora l'*Itinerario biografico* di Bertaux.

¹⁶ Cfr. *l'Itinerario biografico*, p. 23, nota 55.

¹⁷ Cfr. *infra*, cap. IV, soprattutto par. 1-2.

Bertaux, infatti, è un concetto carico di una complessità di nessi storici e geografici tale da segnare davvero un forte precedente al cinquecentesco 'Monde méditerranéen' di Fernand Braudel.

Nel quadro dei rapporti di Bertaux con la cultura italiana, e in particolare con quella del Mezzogiorno post-unitario, acquista un rilievo speciale la sua lunga e densa amicizia con una figura centrale del dibattito politico sulla 'questione meridionale', Giustino Fortunato. Il reperimento di nuove testimonianze spiega come il pensiero e l'impegno del deputato lucano siano stati determinanti per l'approccio dello studioso francese alla realtà del Sud d'Italia¹⁸, incidendo sulla impostazione storiografica de *L'Art* e inducendo Bertaux ad elaborare una serie di contributi di argomento meridionalista oggi dimenticati, e che sono tuttavia – come si proverà a mostrare – un complemento prezioso per intendere l'organicità del suo sguardo sulla storia della cultura artistica meridionale¹⁹.

Se le origini stesse dell'École française, presso la quale il giovane Bertaux poté avviare il suo grandioso progetto di ricerca (con l'intento, in un primo tempo almeno, di riportare alla luce il ruolo giocato dalla dinastia angioina sulle vicende artistiche del Mezzogiorno)²⁰ si collocano sullo sfondo delle tensioni nazionalistiche che attraversarono i rapporti tra Francia e Prussia dopo la guerra del 1870, è proprio nel dibattito con la intensa stagione degli studi germanici di fine Ottocento che Bertaux individua orientamenti storiografici e affina strumenti di metodo. Così, ad esempio, in competizione con la prestigiosa tradizione filologica tedesca di un Mommsen o di uno Schulz, tanti illustri studiosi francesi, quali Louis Duchesne, Charles Bayet, Charles Diehl, Gustave Schlumberger erano scesi in Italia a studiare testimonianze archeologiche, epigrafiche e artistiche di epoca medioevale e bizantina, usufruendo dell'osservatorio privilegiato che offriva loro l'École française de Rome. Una generazione dopo, Bertaux era già coinvolto nei temi della cosiddetta 'questione orientale', allora accesamente discussa sia nella cultura germanica sia in Francia, dove Louis Courajod, conservatore al Louvre del Département des sculptures, contestava, anche in funzione di una lettura nazionalistica, la preminenza della tradizione latina e romana, e sosteneva che la purezza dell'arte francese medioevale, la sua indipendenza dallo spirito latino fossero dovute soprattutto all'apporto degli elementi dell'arte barbarica, ma anche bizantina, araba, e dell'antico retaggio celtico o gallico. Courajod ve-

¹⁸ Il carteggio con Giustino Fortunato è custodito a Roma, Archivio dell'Associazione nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia (ANIMI), fondo «Giustino Fortunato».

¹⁹ Cfr. *infra*, in particolare cap. III, par. 2 e cap. IV, par. 4.

²⁰ Si veda il cap. II, par. 1-2.

deva gli elementi barbarici presenti tanto nella letteratura, nelle *Chansons de geste*, nel diritto pubblico e privato, quanto nelle arti figurative, e per la nascita del gotico affermava l'importanza dell'influenza della cultura germanica, preponderante nel Nord della Francia. Su questo sfondo critico Bertaux è pronto a recepire il ribaltamento di prospettiva storiografica proposto da Josef Strzygowsky nel suo *Orient oder Rom?*, uscito a Lipsia nel 1900, che spostava le origini dell'arte occidentale da Roma ai grandi centri dell'arte orientale, la Turchia, la Grecia, l'Armenia, la Persia: di qui deriva la costante attenzione rivolta da Bertaux alle matrici ellenizzanti dell'arte cristiana primitiva nell'Italia meridionale.

Risale al 1902 il primo ed unico testo di Bertaux di carattere propriamente metodologico; si tratta della prolusione al suo primo corso universitario tenuto a Lione, in cui lo studioso rivendica con forza l'esistenza di «formes artistiques» da indagare in parallelo e senza gerarchie su tipologie diverse di opere:

Les séries composées d'œuvres d'art ayant les mêmes caractères et vivant de la même vie rompent, par le seul fait de leur existence, la division abstraite et la hiérarchie conventionnelle qui séparaient autrefois les diverses formes d'art [...]. Avec les cloisons étanches, entre lesquelles les arts ont été si longtemps enfermés, tombe la distinction inutile des arts majeurs et des arts mineurs²¹.

Per confutare l'immagine romantica dell'artista, e saldamente ancorato piuttosto a quei razionali presupposti teorici che, discesi dai precetti lanziani della *Prefazione alla Storia pittorica*²², si ritroveranno, di lì a trent'anni circa, nella programmatica rivendicazione longhiana del «genio degli anonimi»²³, Bertaux scrive:

[...] Une telle constatation est faite pour modifier la conception traditionnelle et aristocratique de l'œuvre d'art considérée comme le miracle d'un créateur inspiré [...]. Il devient clair que tout art suppose une science, transmise de génération en génération. Les yeux, comme les mains, font leur apprentissage.

Dans ces conditions, le même intérêt peut s'attacher à l'œuvre anonyme, qui représente une étape dans le travail d'une école, et à

²¹ *L'histoire de l'art et les œuvres d'art*, in *Revue de synthèse historique*, IV, 1902, p. 261-275, in particolare p. 274. Si tratta di un testo importante che merita di essere reintegrato negli studi sulla storiografia artistica del Novecento, tra Francia e Italia.

²² Cfr. l'ed. a c. di M. Capucci, vol. I, Firenze, 1968, p. 8-9.

²³ R. Longhi, *Genio degli anonimi: Giovanni di Piamonte?*, in *La critica d'arte*, XXIII, 1940, p. 97-101, ora in *Opere complete*, vol. VIII/1. 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento, 1910-67, Firenze, 1975, p. 131-137.

l'œuvre signée. L'histoire accueille ce peuple innombrable des œuvres dont les auteurs ne seront jamais connus, ce peuple qui a été dédaigné, quand l'histoire ne s'occupait que des maîtres, comme des rois et des conquérants.

Connaître la tradition dans l'art, c'est aussi le meilleur moyen, et sans doute le seul, de distinguer, au milieu des foules anonimes, les personalitàes qui s'élèvent²⁴.

L'ambito specifico del vero conoscitore e storico, che è nel contatto tangibile e costante con le opere, è espresso in maniera esemplare ne *L'Art*, dove Bertaux affermerà la necessità di «toucher les marbres du doigt»²⁵ per poter giungere a capire il linguaggio figurativo di Nicola Pisano e sganciarlo dall'isolamento cui lo relegava il mito del 'genio' e del capolavoro inspiegabile. Benedetto Croce, nella recensione a *L'Art*²⁶, pur lodandola altamente come «un'opera di capitale importanza, che permette di orientarsi su secoli interi di svariatissima produzione artistica»²⁷, obietterà che ciò che dovrebbe interessare lo storico d'arte è proprio il 'genio', «non già la ricerca degli elementi staccati di coltura, che possono astrarsi dalla sua opera»²⁸, mentre Bertaux «parla non senza ironia del genio e dei colpi di genio», evitando addirittura «questa parola *qui arrête au premier pas la recherche des causes*»²⁹. Croce giudicherà non sempre sufficiente una storia dell'arte intesa anche come *histoire de la civilisation* :

Il Bertaux crede che il fine supremo della storia dell'arte sia ciò che egli chiama la *ricerca delle cause*. [...] attendere ad analizzare e classificare le opere, e procedere oltre a cercare le influenze geografiche, commerciali, delle istituzioni religiose e politiche, e così via. Ma questa concezione a noi sembra propria piuttosto di una *histoire de la civilisation*, che non di una *histoire de l'art*³⁰.

²⁴ *L'histoire de l'art et les œuvres d'art...* cit., p. 272.

²⁵ *L'Art*, p. 795.

²⁶ *Émile Bertaux. L'art dans l'Italie méridionale*, in *La critica*, II, 1904, p. 204-209 (ristampata in *Conversazioni critiche*, II, Bari, 1918, p. 321-328 e in *La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*, Bari, 1934, p. 146-155). Per il rapporto tra Bertaux e Croce si veda *infra* il cap. III, par. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 209.

²⁸ *Ibid.*, p. 208.

²⁹ *Ibid.* Il corsivo è di Croce.

³⁰ *Ibid.*, p. 207. Il corsivo è di Croce. Il testo di Croce prosegue così: «ed appunto perché molta parte dei monumenti dell'Italia meridionale appartiene piuttosto alla *histoire de la civilisation* che a quella dell'arte, ci sembra che il Bertaux l'abbia in genere ben applicata in questo caso; ma appunto perché una parte di essi ha propria ed originale fisionomia artistica, ci sembra che in alcuni punti del suo libro il metodo si sveli alquanto deficiente» (p. 207-208). I 'punti' portati ad esempio più avanti da Croce riguardano proprio Castel del Monte e l'attività di Nicola Pisano.

In senso inverso alle teorie estetiche crociane³¹, Bertaux infatti aveva ribadito già nel 1902 l'imprescindibilità dei dati materiali su cui si fonda la storia dell'arte :

L'art est un luxe : il dépend de l'histoire économique; l'art est un commerce : il voyage par les grandes routes, avec les marchands et les pèlerins; l'art peut être l'image symbolique d'une idée : il tient à l'histoire des religions et des littératures; l'art peut être l'image visible de la puissance d'un Etat et d'un homme : il dépend de l'histoire politique. Inversement les œuvres d'art sont des documents pour l'histoire de la civilisation. Parfois en l'absence de tout témoignage écrit, un monument subsiste seul pour attester l'expansion d'une religion ou la puissance d'un prince. Peut-être dira-t-on même que ce qui offre le plus d'intérêt dans l'histoire de l'art est ce qui dépasse l'étude minutieuse des monuments. Mais, pour déterminer les rapports qui unissent l'histoire de l'art à l'histoire générale, sans se payer de vaines fantaisies, il faut avoir épuisé l'étude des faits artistiques, de tout ce qui peut, dans un rayon déterminé, être regardé, comparé, classé³².

Un raffronto tra qualche brano 'teorico' di Bertaux, come quello riportato sopra, e i criteri di lavoro enunciati da Toesca fin dal tempo dei suoi corsi universitari del 1911-1912, poi ripresi in apertura a *Il Medioevo*, può aiutare a capire come l'impostazione adottata dallo storico francese nel suo monumentale libro sul Medioevo artistico nel Mezzogiorno abbia contato tra i riferimenti di quel «vertice di coscienza metodologica raggiunto da Toesca negli anni torinesi»³³. *L'Art* non è, infatti, per quest'ultimo soltanto una fonte preziosa e una voce bibliografica aggiornata cui rimandare all'occorrenza, ma pure, e innanzitutto, un pilastro di metodo cui appoggiarsi per far fronte ai montanti assalti idealistici all'identità disciplinare della storia dell'arte, che minacciavano proprio allora il «declino della geografia artistica e della pratica dell'attribuzione a favore della scoperta e rivelazione dello spirito e dell'individualità dell'artista»³⁴.

Nella citata *Introduzione*³⁵, Toesca, dopo aver ricordato che la

³¹ Le *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* vennero lette da Croce all'Accademia pontaniana e pubblicate negli Atti del 1900. *L'Estetica* fu stampata nel 1902, a Palermo.

³² *L'histoire de l'art et les œuvres d'art...* cit., p. 273-274.

³³ G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, in *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, 1998, p. 17.

³⁴ M. Aldi, *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'arte di Torino. Pietro Toesca e Lionello Venturi*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 59, 1996, p. 43-49 : p. 43. Cfr. anche Ead., *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte : Pietro Toesca docente a Torino*, in *Quaderni storici*, n.s., 82, XXVIII, 1993, p. 99-123.

³⁵ «databile entro il 1912», come rileva G. Romano, *op. cit.*, p. 14 e nota 25.

trattazione dell'arte dalle origini cristiane fino al XIII secolo impone «di porre in vista soprattutto lo sviluppo generale dell'arte, se si vogliono osservare nella luce conveniente le singole opere, i cui caratteri risultarono quasi sempre dalle diffuse condizioni artistiche più che da qualità proprie del genio individuale»³⁶, aggiunge :

[...] in quel periodo più che in altre epoche le vicende dell'arte sono da considerare in relazione con le universali vicende storiche, poiché la storia della coltura può chiarire assai lo svolgersi di quella attività artistica collettiva, ora mostrando le cause che la favorirono o la depresso nei diversi luoghi, ora rivelando il tramite e i mezzi degli scambi e delle influenze d'arte che furono talvolta tra regioni molto lontane. Ma tale criterio non deve menomare quello ch'è tutto proprio della storia dell'arte, a qualunque età si volga, e richiesto dalla natura medesima dei fatti ch'essa indaga; perché le opere d'arte, anche quando sorgono da una elaborazione collettiva e quasi impersonale, sono prodotte di emozioni estetiche ch'esse vogliono esprimere e comunicare, né possono essere intese e giudicate se non si osservano in tale loro aspetto. Non si allontana pertanto codesto volume dallo scopo e dal metodo che tutta la presente opera si propone, di indagare cioè le opere d'arte non soltanto nel loro significato storico ma anche, e soprattutto, nel loro particolare contenuto e valore estetico³⁷.

Un'ascendenza di Bertaux sulla prospettiva storiografica di Toesca può essere riconosciuta anche rileggendo le parole scritte dallo studioso francese quando ammoniva a guardarsi dalle degenerazioni interpretative positivistiche :

[...] Il doit être clair dès maintenant, pour quiconque sait voir, que, sans le témoignage des monuments, les indications tirées des archives et des textes risquent de tromper le chercheur [...].

[...] c'est seulement lorsque l'historien de l'art quitte les documents écrits, pour aborder directement les monuments et les œuvres, qu'il se trouve dans son domaine propre et qu'il peut jouir des prérogatives que lui confère la nature des faits proposés à son étude [...].

[...] Il est donc nécessaire que l'histoire de l'art s'attache aux faits artistiques, c'est-à-dire à ce qui, dans les œuvres humaines, a forme et couleur, puisque là seulement elle se trouve en présence de ce qui est visible et tangible [...]³⁸.

Sono gli stessi criteri, infatti, a cui sceglierà di fare riferimento Toesca :

³⁶ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, Torino, 1927, vol. I, p. 3. Per la corretta cronologia del volume si vedano E. Castelnovo, *Nota introduttiva* a P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, 1987, in part. *Scritti di Pietro Toesca*; G. Romano, *op. cit.*, p. 14.

³⁷ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, vol. I, cit., p. 3.

³⁸ *L'histoire de l'art et les œuvres d'art...* cit., p. 270-271.

Si rifletta, prima di tutto, che non bisogna trascurare nessun segno (iscrizioni, documenti, antiche tradizioni, ecc.; sebbene molte volte tali indizi possano traviare il ricercatore, anche quando abbiano l'aspetto di prove sicure) che valga a dar luce sulle origini delle opere d'arte, ma specialmente è da considerare quello che le opere hanno di più intrinseco, e perciò di più sicuro : il loro stile³⁹.

Come ha ben chiarito Giovanni Romano, «vale la pena di sottolineare la precocità di Toesca nella risposta a Croce, senza resa incondizionata, ricorrendo a ragioni di mestiere ('la preparazione dei materiali'). La rinuncia a un dibattito di sostanza con il filosofo napoletano, se si esclude Roberto Longhi, segnerà il destino della Storia dell'arte in Italia e l'abbassamento medio della sua identità teoretica dopo l'apice toeschiano»⁴⁰.

Puntualmente, occorrerà infatti attendere il giovane Longhi, allievo di Pietro Toesca negli anni torinesi, che in una recensione al libro di August L. Mayer sulla storia della pittura spagnola in età moderna, apparsa su *L'Arte* nel 1914, contrapponeva con forza alla frammentazione per scuole locali teorizzata dallo studioso tedesco il «criterio del Bertaux che aveva rannodato tutto lo sviluppo della pittura spagnola ai due fulcri dell'arte fiamminga e dell'arte italiana». Alla vigilia della Grande Guerra era certamente tra i primi a recepire la portata storiografica della interpretazione che Bertaux aveva prospettato riguardo all'unità 'mediterranea' della cultura artistica del Quattrocento, ricostruita «sotto la protezione storica dei pochi fatti veramente artistici, cioè delle tendenze stilistiche essenziali»⁴¹.

³⁹ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. I. Il Medioevo*, vol. I, cit., p. 4.

⁴⁰ G. Romano, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ R. Longhi, recensione a A.L. Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerei*, 2 vol., Lipsia, 1913, in *L'arte*, XVII, 4, 1914, p. 317-319, ora in *Opere complete*, vol. I/1. *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze, 1980², in particolare la p. 169. Lucidissime aperture su questo momento della formazione di Longhi sono offerte da G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, «maniera»* [1982], ora in G. Romano, *op. cit.*, in particolare p. 31.