

BIBLIOTECA ARAGNO

Dal nazionalismo all'esilio

Gli anni torinesi
di Lionello Venturi
(1914-1932)

a cura di
Franca Varallo

Nino Aragno Editore

ISBN 978-88-8419-803-7

© 2016 Nino Aragno Editore

sede legale

via San Francesco d'Assisi, 22/bis - 10121 Torino

sedi operative

via San Calimero, 11 - 20122 Milano
strada Santa Rosalia, 9 - 12038 Savigliano

ufficio stampa

tel. 02.72094703 - 02.34592395

e-mail: info@ninoaragnoeditore.it

sito internet: www.ninoaragnoeditore.it

Indice

Lionello Venturi a Torino. Introduzione <i>Franca Varallo</i>	VII
--	-----

DAL NAZIONALISMO ALL'ESILIO

Lo strano caso del professor Venturi <i>Angelo d'Orsi</i>	3
--	---

Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932 <i>Antonello Venturi</i>	23
--	----

Un libro di azione? <i>Il gusto dei primitivi</i> e i suoi lettori <i>Laura Iamurri</i>	115
---	-----

I bozzetti di Gigi Chessa per <i>L'Italiana in Algeri</i> al Teatro di Torino <i>Virginia Bertone e Anna Bondi</i>	143
--	-----

«Una vicenda squisitamente pirandelliana». Il furto in casa Gualino con qualche riflessione <i>Francesca Masserelli</i>	153
Dopo Venturi. Torino selvaggia e surrealista <i>Federica Rovati</i>	213
L'ombra lunga di Venturi nella formazione della collezione d'arte contemporanea della Galleria d'Arte Moderna di Torino <i>Riccardo Passoni</i>	251
La biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte negli anni di Lionello Venturi <i>Stefano Baldi</i>	271
La biblioteca di Lionello Venturi nell'Università di Torino <i>Monica Perillo Marcone</i>	333
<i>Indice dei nomi</i>	361

Lionello Venturi a Torino.
Introduzione
Franca Varallo

I saggi raccolti in questo volume hanno un comune scopo, aggiungere utili elementi e nuove prospettive a quanto finora si conosceva degli anni e dell'attività torinese di Lionello Venturi, del suo insegnamento, del suo ruolo culturale e dell'eredità da lui lasciata alla città. Molto è già stato autorevolmente scritto su tale periodo, nel quale non solo prende forma il suo lavoro più significativo, *Il gusto dei primitivi* (1926) e si pongono le basi per quello più discusso, *History of Art Criticism* (1936), ma va delineandosi, con movimento lento e graduale, quel fondamento che, con l'incalzare degli eventi, porta alla svolta del 1931-1932. Il percorrere la formazione di tale sostrato, insieme alla messa a fuoco di singole inquadrature e del loro rifrangersi negli anni successivi fa dei presenti contributi, ognuno dalla propria specifica angolatura, un rilevante apporto alla ricostruzione complessiva della figura dello studioso.

L'occorrenza era stata una giornata di studi nata a seguito di alcune discussioni con Enrico Castelnuovo il quale, nonostante il sempre dichiarato legame e debito con Roberto Longhi, aveva concordato con me nel ritenere necessaria una riflessione aggiuntiva su Lionello cosicché, con la generosità e l'entusiasmo che sempre lo contraddistinguevano, aveva aderito all'iniziativa dalle fasi iniziali della sua organizzazione fino alla definizione del volume, del quale avrebbe dovuto scrivere l'introduzione.

La giornata seminariale, svoltasi nel novembre del 2012, voleva essere in primo luogo l'occasione per far conoscere agli studenti della laurea magistrale e ai dottorandi la figura di uno studioso che tanta parte aveva avuto nell'insegnamento della storia dell'arte presso l'Ateneo torinese e del quale l'ex Facoltà di Lettere e Filosofia possedeva un nucleo cospicuo e fondamentale della sua biblioteca. L'idea era stata dunque quella di una discussione intorno ad alcuni temi capaci di ricomporre, con nuove precisazioni, le condizioni politiche e storico culturali nel quale Venturi aveva agito (Angelo D'Orsi); ripensare al suo contributo sia attraverso la ricezione e fortuna dei suoi scritti, in primo luogo *La fortuna dei primitivi* (Laura Iamurri); rivedere alcuni passaggi del suo rapporto con Riccardo Gualino, cogliendo la fortunata coincidenza dell'esposizione dei disegni di Gigi Chessa per *L'Italiana in Algeri* presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (Virginia Bertone e Anna Bondi). Ma anche quella di guardare all'altra Torino, lontana dalle sue corde e alle espressioni figurative a lui familiari (Federica Rovati), nonché di meglio comprendere, sulla base del ruolo istituzionale da lui avuto nelle vicende dei musei cittadini, l'influenza ancora esercitata nel secondo dopoguerra nelle scelte e sugli acquisti operati dalla Galleria Civica (Riccardo Passoni). Non ultimo considerare l'impronta lasciata dalla sua docenza universitaria e valutare cosa, e quanto, attraverso la filigrana dei libri di critica e di letteratura artistica, con lungimiranza e generosità voluti destinare dalla famiglia all'Ateneo, si potesse aggiungere alla conoscenza del suo pensiero così come suggerito dalle scelte dei testi e dalle annotazioni disseminate nelle pagine (Stefano Baldi e Monica Perillo Marcone). La rigorosa puntualità dei contributi, gli spunti e le numerose suggestioni da questi emerse avevano sollecitato un confronto vivace, specie sulle questioni storiche e culturali, stimolato anche dalla lucida introduzione ai lavori di Giuseppe Ricuperati, tanto quanto gli aspetti metodologici e i problemi legati alla produzione figurativa coeva

e posteriore erano stati con precisione punteggiati dalle annotazioni conclusive di Enrico Castelnuovo.

I passaggi e i nodi problematici sui quali ci si era soffermati in quella circostanza, alcuni ancora aperti o riaperti dalle stesse osservazioni condotte, primi fra tutti le scelte politiche dello studioso, si erano avvalsi delle osservazioni e della prospettiva privilegiata di Antonello Venturi, presente alla discussione, cosicché questi stessi non avrebbero mai potuto essere restituiti in un volume senza il suo specifico contributo. L'accettare da parte di Antonello di elaborare un testo, che a partire da quelle considerazioni e soprattutto sulla base del materiale d'archivio, ora alla Università la Sapienza di Roma, ripercorresse le tappe di un nazionalismo, fortemente improntato a un dovere di patria, fino a un antifascismo destinato a maturare in azioni concrete, venne accolto da Enrico Castelnuovo con vera soddisfazione, che crebbe alla lettura del saggio. A quel punto il volume poteva procedere assumendo una sua autonomia rispetto al seminario di partenza, con una struttura mirata a coordinare i diversi scritti non più e non solo occasionati dalla giornata di studi, ma da un più elaborato progetto di indagine scientifica, che sarebbe stato completato dalla introduzione dello stesso Castelnuovo. Intanto, a integrare un indice non ampio ma ben calibrato, si aggiunse il lavoro di Francesca Masserelli sul furto in casa Gualino, derivato dalla tesi di laurea magistrale, condotto con grande maturità su documenti e atti giudiziari dell'archivio centrale di Roma e della Corte d'Assisi depositati presso l'archivio di Stato di Torino, perlopiù inediti e capaci di ricostruire, tra novità e colpi di scena «Una vicenda squisitamente pirandelliana».

I problemi e i tristi avvenimenti susseguitosi hanno forzatamente rallentato il lavoro, la morte di Enrico Castelnuovo ha fatto mancare un apporto critico e uno sguardo lucido capace di interpretare i fatti da angolature distinte e libere da posizioni precostituite tendenti a vedere, come è di molti, un solo indirizzo invece di un intrecciarsi di percorsi. Nonostante l'insostituibilità della sua

figura e il suo punto di vista sicuramente eccentrico rispetto alle vicende venturiane, il volume ha continuato lentamente la sua strada nella convinzione di dovere segnare, come voleva lo stesso Enrico, una tappa significativa nella ricostruzione del percorso di Lionello Venturi tra le due guerre. Una nuova ed sostanziale tessera con la quale non completare, ma conferire al quadro d'insieme maggiore chiarezza aggiungendo al tanto e importante lavoro già svolto, e basti menzionare di una densa bibliografia i nomi di Maria Mimita Lamberti e dello stesso Angelo D'Orsi, di Michela di Macco e Monica Aldi, circostanziati elementi di discussione in direzioni meno indagate, da collegarsi, altresì, con quanto emerso all'interno di alcune recenti riflessioni sulle istituzioni museali a Torino tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso. Le acute e pertinenti analisi di Maria Beatrice Failla (2014) in merito all'allestimento della Palazzina di Caccia di Stupinigi e ai musei di ambientazione, hanno chiamato in causa, cogliendo e sviluppando i suggerimenti di Michela di Macco (1996), il ruolo di Lionello Venturi sulla scena torinese, il cui parere all'interno di commissioni e nei comitati scientifici di eventi espositivi incideva sensibilmente nelle scelte, specie là dove toccava temi ancora delicati, come la produzione pittorica e le arti decorative del Sei e Settecento. L'idea avanzata da Lionello di dedicare una sala al Settecento piemontese nella mostra organizzata da Ugo Ojetto a Palazzo Pitti a Firenze nel 1922 e le proposte di «decorazioni» da esporsi per rendere il giusto tributo al barocco sabauda, sebbene non accolte, sono un chiaro segnale dell'attenzione rivolta al periodo e agli allestimenti di ambientazione mirati a ricostruire il gusto di un'epoca e che con maggiore forza si esprimono di lì a poco nel lavoro della commissione per la ristrutturazione e il riarredo delle sale di Palazzo Madama che, restituite «all'antico splendore», sarebbero divenute la nuova sede del Museo Civico. Sei e Settecento secoli che, come scriveva al padre il 20 febbraio del 1924, non erano stati argomento delle sue lezioni universitarie di quell'anno, conclusesi con la figura di Caravaggio, ma

su cui aveva tenuto cinque «conferenze alla Pro Cultura Femminile». Di queste aveva prontamente inviato il manoscritto per raccomandata, sebbene – aggiungeva con falsa modestia – ne riconoscesse, per via della loro natura divulgativa, la scarsa utilità sul piano scientifico e, scusandosi con il genitore, precisava: «Inoltre alcune sono già vecchie, e certo ora non sono sempre d'accordo con esse. Tuttavia, se potranno servirti, ne sarò felice. Inoltre il mio parere più recente sulla pittura italiana del '600 lo trovi sul mio articolo sulla Renaissance, in cui do conto della mostra del '600 e del '700 (pubblicato nel settembre 1922)» (Pisa, Scuola Normale Superiore, *Archivio A. Venturi*, lettera del 20. II. 1924 b44 85).

L'interesse per i temi del barocco in generale e su una produzione piemontese nello specifico si coniugava con l'attenzione rivolta ad altri aspetti della storiografia sabauda, come attesta il fondamentale contributo sul duca *Emanuele Filiberto e l'arte figurativa* (1928), il primo veramente capace di entrare nel merito dei problemi storico-artistici, senza cadere nelle formule celebrative di circostanza. L'occasione era data dalla ricorrenza del quarto centenario della nascita del principe (1528), alla quale l'Ateneo aveva partecipato concretamente con la raccolta di *Studi pubblicati dalla regia Università di Torino nel IV Centenario della nascita di Emanuele Filiberto* (Torino 1928), frutto di nuove indagini rese possibili anche dal sostegno economico di Riccardo Gualino. Come infatti si evince dai verbali dell'Adunanza della Facoltà di Lettere e Filosofia del 26 aprile 1927, il generoso mecenatismo dell'avvocato aveva permesso a una delegazione di storici, formata dai professori Pietro Egidi, Nino Cortese e Vittorio Di Tocco, di recarsi in Spagna «per ricerche archivistiche intorno al periodo della dominazione spagnola in Italia, e alle relazioni di Emanuele Filiberto con la Spagna» (*Archivio Storico dell'Università di Torino, Verbali delle Adunanze dei professori*).

La seconda metà degli anni Venti è, come ben noto, un periodo di intensa attività di Lionello Venturi e di im-

pegno anche sul piano della cultura cittadina, nel 1926, oltre alla pubblicazione de *Il gusto dei primitivi*, prepara il catalogo e poi la mostra in Galleria Sabauda della collezione Gualino (1928), ma anche una fase in cui si avvia da parte dell'Ateneo, su esplicita richiesta del ministero, un vieppiù sistematico controllo dell'attività e dei frequenti soggiorni all'estero dello storico dell'arte. La sua posizione all'interno della Facoltà era andata crescendo e spesso la sua voce era stata determinante nelle scelte e nella dinamica della vita accademica, come nel caso della più volte ricordata discussione per una cattedra di storia della musica (Adunanza del 23 marzo 1925), di fatto istituita, la prima in Italia, nel 1926. Non erano mancate divergenze con colleghi, ad esempio con Gaetano De Sanctis nel 1924 in merito al disegno dello Statuto e ordinamento della Facoltà di Lettere e Filosofia per l'anno 1925-1926. La proposta di Venturi prevedeva che gli studenti nel primo biennio, una volta individuato l'indirizzo di studio (tra i quattro gruppi: filosofico, storico, letterario classico o letterario moderno), fossero liberi di scegliere gli esami da sostenere tra le discipline previste nei gruppi stessi e che pertanto, stando «il valore dell'insegnamento [...] nel maestro e non nella disciplina insegnata», dovesse la Facoltà «valersi della libertà sancita nella Riforma Universitaria e largirla agli allievi», i quali avrebbero così potuto «determinare i gruppi di discipline a seconda degli indirizzi scientifici dei professori, sì da integrare nel secondo anno di corso l'indirizzo-base del maestro prescelto» (verbale del 23 febbraio 1924, ASUT, *Adunanza dei professori*, VII, 66, pp. 195-197). La mozione di Venturi era stata votata a larghissima maggioranza, con soli quattro voti contrari su diciassette, tra cui quello di Gaetano De Sanctis, estensore di un opposto disegno. Senonché il Senato Accademico, nella seduta del 7 e 8 aprile 1924, preso atto della divergenza di opinioni venutasi a creare in seno alla Facoltà di Lettere e Filosofia e visti i due disegni, quello di maggioranza ispirato «al concetto della massima libertà lasciata ai singoli studenti nell'ordinamento dei propri

studi» e quello di minoranza, trasmesso dal De Sanctis, che reputa «la libertà lasciata dal disegno di maggioranza agli studenti sia eccessiva, contrario allo spirito della legge e presenti gravi pericoli rispetto a uno dei fini principali che la Facoltà letteraria e filosofica deve proporsi, che è la preparazione degli insegnanti medi; contraria altresì a quei fini di cultura nazionale che non possono non essere reputati come il più alto compito della istituzione superiore», vota all'unanimità, con la sola eccezione del preside, professore Luigi Valmaggi, il progetto di minoranza del De Sanctis (ASUT, vol. I Governo Senato 1, *Verbali del Senato Accademico dal 28 Febbraio 1923 al 16 luglio 1930*, p. 37).

Attenzione dunque a forme meno paludate, in cui si può vedere anche un intento provocatorio ben in linea con le scelte in campo figurativo, come risaputo orientate a una sempre maggiore attenzione all'arte francese, ed impressionista in specie, da contrapporsi al "richiamo all'ordine" serpeggiante in Italia. Senza voler forzare o anticipare posizioni ancora *in fieri*, non si può non riconoscere che Venturi, fin dai primi anni di insegnamento, lo scrive Michela di Macco richiamando l'introduzione del corso del 1922-23, comincia ad esprimere la volontà di «impostare in modo nuovo questioni di critica» e di dare, senza disconoscere l'assetto didattico e disciplinare ereditato da Pietro Toesca, «una risposta ai metodi di giudizio elaborati dalla Scuola di Vienna (in modo da superare le definizioni, giudicate troppo artificiose) e di confrontarsi con il pensiero estetico di Croce» (M. di Macco, 1996, p. 17). Impostazione destinata a chiarirsi negli anni a seguire rendendo la storia dell'arte una disciplina capace di entrare e guidare il dibattito culturale e di accompagnare gli studenti in un percorso che, avvalendosi delle più aggiornate riflessioni metodologiche, li conducesse a superare, ma non annullare, la critica crociana e l'approccio storicistico, in una interpretazione rinnovata dell'opera d'arte ugualmente impostata su erudizione e rivelazione, su storia dell'arte e storia della critica, parametri visivi e concetto di gusto. Pressoché inevitabile ricorrere, come

già altri hanno fatto, ai ricordi di Giulio Carlo Argan degli anni di studio torinese:

Mi sono formato su Croce e la formazione crociana è stata la formazione di tutti i giovani intellettuali italiani intorno al 1940 [...]. Questo avvio idealistico fu in parte confermato da Lionello Venturi, il mio primo grande maestro, un uomo che ammiro, a cui ho voluto bene, la cui memoria è culto per me; ma anche un uomo la cui opera critica considero più importante di quanto da molti non si voglia ammettere; ed una figura umana moralmente esemplare. Ebbene, fu proprio alla scuola di Venturi che s'incrinò la mia ortodossia crociana... Col suo forte intuito, insieme culturale e politico, Venturi aveva compreso l'importanza degli Impressionisti nella cultura europea: era quella, per lui, la grande arteria dell'arte moderna. Inoltre, si era reso conto che sulla base dell'estetica e della critica di Croce non si sarebbe mai giunti a capire gli Impressionisti né gli aspetti importanti della cultura artistica moderna: ma neppure altri fatti fondamentali della storia dell'arte, per esempio Caravaggio. Da ciò fu indotto a studiare le correnti della pura visibilità e a formulare, nel 1926, la sua tesi sul «gusto» (si richiamava al significato del *taste* inglese), che rimane una formulazione di grande importanza anche se oggi non possiamo più accettarla del tutto. Ma il superamento dialettico del crocismo, anche in senso genericamente marxista, è avvenuto muovendo da quelle premesse.

Con la tesi del «gusto» – cioè con la chiarificazione del rapporto tra arte e cultura – Venturi, pur essendo anche personalmente legato a Croce, ha messo in pericolo tutto il ben architettato edificio crociano dell'estetica idealista. [...]. Ed è passando da quella incrinatura del crocianesimo che cominciai a considerare la *Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*, ossia quale cultura si fosse costruita attraverso l'arte» (Argan, 1980, pp. 33-34).

La polemica diretta con Croce, quella affidata alla difesa degli schemi di Heinrich Wölfflin e della pura visibilità, data 1922 e 1923, da quel momento l'autonomia di giudizio di Venturi sembra farsi via via più netta, vuoi anche incoraggiata da una situazione torinese nella quale i rico-

noscimenti e la frequentazione dei “salotti buoni” gli assicura un ruolo di rilievo sia sul piano pubblico, sia su quello privato. D'altronde fin dalla prolusione del 1915, pur nelle forme adatte alla circostanza, si esprime una linea di pensiero che, senza discostarsi in modo vistoso dal Toesca, avanza una visione programmatica che mira a «contemperare l'insegnamento dell'arte italiana del medio evo e del rinascimento con quello dell'arte internazionale moderna» e ad indicare un allineamento per via tonale, allora ancora sorprendente se non scandaloso, da Giorgione, passando per Rubens e Rembrandt, fino agli impressionisti. L'elaborazione del concetto di gusto – «chiarificazione del rapporto tra arte e cultura» – e l'attenzione alla costruzione di un metodo di giudizio capace di tener conto della storia della critica, «dell'arte come pensiero pensato» per usare le parole di Argan (p. 35), si delinea con sempre maggiore consapevolezza sia nella sua attività pubblica, sia sul piano del suo impegno didattico. I titoli delle tesi e sottotesi assegnate ai suoi allievi registrano l'apertura ai più recenti problemi e approcci metodologici – interessante in tal senso ricordare la dissertazione di Giuseppina Jona del 1923 *Quarant'anni di costume alla corte di Savoia (1585-1625). Saggio, con documenti e fonti, per una storia del vestire nei secoli XVI e XVII* –, e una crescente presenza, a partire dal 1927, di temi di critica d'arte. Molti lavori derivavano dagli argomenti dei corsi, sempre aggiornati sul dibattito teorico e spesso capaci di proporre percorsi interpretativi poco canonici, come quello dell'anno accademico 1930-1931 dedicato alla «esposizione del principio teorico della deformazione, studiato nella storia dell'estetica, della critica d'arte e delle opere di scultura e pittura» come «introduzione alla conoscenza storica della scultura romana e della pittura di Cézanne» (*Relazione sull'attività svolta nell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna* stilata da Venturi per l'anno 1930-1931 (ASUT, *Corrispondenza Carteggio Classificato*, 1931, 5.1, Istituti), oggetto anche di una conferenza tenuta nel marzo del 1931 a Barcellona, *La teoria del deforme e l'arte moderna*).

I soggiorni all'estero per studio, lezioni o congressi si fanno assai frequenti negli ultimi anni torinesi e sottoposti a un controllo che, stando all'insistere delle carte, sembra andare al di là della burocrazia di *routine*. Ripetutamente il ministero chiede al rettore informazioni circa gli spostamenti e le attività del docente con la motivazione di dover verificare il rispetto degli adempimenti accademici e didattici. Nell'estate del 1928 Venturi si reca a Londra con la moglie e i figli per preparare il suo intervento per il volume di studi dedicato a Emanuele Filiberto; nell'ottobre dello stesso anno chiede al rettore l'autorizzazione per andare in «parecchie città degli Stati Uniti d'America dal 10 dicembre 1928 al 10 marzo 1929» «per studiare musei e collezioni, per riferire agli studiosi italiani sulle opere d'arte italiana conservate in America, per trarre esperienze opportune alla organizzazione del museo Guialino»; il rettore lo informa che, trattandosi di un soggiorno superiore a trenta giorni (a norma dell'art. 5 del R.D. 22 maggio 1924, n. 744, modificato dall'art. 15 del R.D. 4 settembre 1925, n. 1604), deve rivolgere la domanda al ministero (che concede). Il 25 giugno del 1929 il ministro della pubblica istruzione Giuseppe Belluzzo invia missiva al rettore Silvio Pivano per avere ragguagli su un viaggio di Lionello a Berlino dove, stando alle «notizie apparse nei giornali, egli si trovava alcuni giorni or sono»; il rettore, non senza ambiguità, informa il ministero che il docente aveva richiesto e ottenuto dalla questura il rinnovo del passaporto per recarsi all'estero «con dichiarazione tuttavia che egli non si sarebbe assentato dall'Italia se non nei periodi in cui non avesse da compiere i suoi doveri di professore». Al che segue una ulteriore carta del ministro datata 10 luglio 1929 (n. prot. 13334): «In relazione alla lettera sopraindicata, si prega la S.V. di voler comunicare, d'urgenza, se il Prof. Lionello Venturi, stabile di Storia dell'arte presso codesta Università, abbia adempiuto, durante il corrente anno, a tutti i suoi doveri accademici, ed impartito regolarmente ed in ogni settimana, nel numero prescritto secondo il calendario scolastico, le sue lezioni.

Al riguardo V.S. vorrà trasmettere un prospetto, con l'indicazione delle lezioni svolte e dei motivi delle eventuali assenze». Il prospetto delle lezioni ordinarie e di quelle di recupero inviato dall'ateneo non sembra soddisfare il ministero, non potendosi da esso desumere con esattezza «se il Prof. Lionello Venturi abbia puntualmente adempiuto, durante l'anno 1928-29, a tutti gli altri suoi doveri accademici, oltre quelli dell'insegnamento» e sollecita con urgenza più precise informazioni (31luglio). Il rettore interpella il preside della Facoltà, professore Ettore Stampini affinché provveda a fornire un quadro più dettagliato; il carteggio prosegue tra i sottintesi e le equivocità del linguaggio burocratico e si conclude con lettera del ministero del 17 ottobre 1929 (ministro Giuliano Balbino, n. prot. 17453): «Dalle informazioni fornitemi con lettera sopraindicata, ho rilevato che il Prof. Lionello Venturi, stabile di storia dell'arte presso codesta Università, durante l'anno scolastico 1928-29, non ha mai partecipato alle adunanze della Facoltà e che tre volte soltanto egli ha scusato l'assenza. Il Prof. Venturi è così venuto meno ad uno dei più importanti obblighi del suo ufficio, obbligo non solo giuridico ma didattico. La funzione dell'insegnante non si esaurisce nel far lezioni e nel partecipare agli esami. Egli deve prendere parte attiva alla vita scolastica e a tutte le manifestazioni e iniziative che, collegandosi col suo insegnamento, possono contribuire ad un'efficace azione educativa che avvicini la Scuola alla realtà della vita» e si concludeva con l'invito al rettore a richiamare il professore ai suoi obblighi (ASUT, *Fascicolo personale di Lionello Venturi*). Negli anni successivi Venturi si fa più accorto, senza mai rinunciare ai suoi impegni: dal 9 al 23 febbraio 1930 è in Inghilterra dove il giorno 14 tiene una conferenza sulla critica d'arte in Italia nel secolo XV presso l'Università di Londra; dal 24 aprile al 6 maggio è a Venezia per la mostra su Amedeo Modigliani; nel settembre 1930 chiede e ottiene di recarsi a Bruxelles per partecipare al Congresso di Storia dell'Arte, dove presenta una relazione su *Arte popolare e arte primitiva*. Il 12 novembre è a Ginevra per una

conferenza; il 22 aprile 1931 è a Budapest invitato dalla Società “Mattia Corvino”, mentre il mese prima, dal 23 al 28 marzo, è a Barcellona per la già menzionata conferenza su *La teoria del deforme e l'arte moderna*. La lettera con la richiesta del nulla osta per il viaggio in Spagna è del 10 febbraio, poco prima Riccardo Gualino era stato arrestato e inviato al confino a Lipari, dove Venturi va a trovarlo ad inizio aprile, nonostante l'invito alla prudenza di Adolfo, e dove ritorna a fine giugno (si veda qui Antonello Venturi, p. 95). Un'amicizia quella con Gualino iniziata, stando alle lettere con il padre, al luglio del 1918 e proseguita negli anni successivi con le ben note ricadute sul gusto e sulla collezione del mecenate già nei primi tre anni di frequentazione (dal 1918 al 1921), poi in un crescendo fino alla mostra del 1928 e agli acquisti di Modigliani, e che si consolida proprio in quei delicati frangenti con il significativo passaggio al “tu” (A. Venturi). Alle loro spalle anni più sereni rispetto all'avvio del 1931, dove tuttavia tutte le trascorse esperienze, a partire dai reciproci rapporti con il giovane Gobetti sembrano risaldarsi, incalzati da una accelerazione imprevista degli eventi e che ora le pagine di questo volume, grazie all'impiego rigoroso e insieme prudente ed affettuoso del lessico familiare, ci restituisce in tutte le sfumature e fuori di retorica.

Giulio Carlo Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Laterza, Roma-Bari 1980.

M. di Macco, *Lezioni d'orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, «Ricerche di storia dell'arte», 1996, pp. 17-32

Maria Beatrice Failla, *Stupinigi da residenza sabauda a «Museo di Vita». Ambientazioni, arti decorative, fortuna del Settecento a Torino negli anni tra le due guerre*, in *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, a cura di E. Gabrielli, Leo S. Olschki, Firenze 2014, pp. 161-181