

# STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA  
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

*Storia della Critica d'Arte*  
*Annuario della S.I.S.C.A.*  
© 2020 Scalpendi editore, Milano  
ISBN: 979125950101  
ISSN: 2612-3444

*Progetto grafico e copertina*  
© Solchi graphic design, Milano

*Impaginazione e montaggio*  
Roberta Russo  
Alberto Messina

*Caporedattore*  
Simone Amerigo

*Redazione*  
Manuela Beretta  
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

*Sede legale e sede operativa*  
Piazza Antonio Gramsci, 8  
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu  
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del  
10 maggio 2018

*Direttore responsabile*  
Massimiliano Rossi

*Comitato scientifico*  
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,  
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,  
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina  
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,  
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,  
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,  
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

*Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.*

## SOMMARIO

### DISCUSSIONI E PROBLEMI

*Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio*  
Raffaele Casciaro 9

*Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo*  
Giovanni Maria Fara 25

*Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*  
Angelo Maria Monaco 39

*Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*  
Daniela Caracciolo 57

*Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism*  
Daniele Di Cola 65

*Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays*  
Michael Hill 99

*Abstract* 104

### INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.  
*Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena*  
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri  
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*  
Francesco Lofano 129

*Abstract* 140

#### LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:  
una nuova stagione umanistica per Firenze*  
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura  
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*  
Rita Argentiero 171

*L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia*  
Rodolfo Maffeis 183

*Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu*  
Chiara Savettieri 207

*Abstract* 222

#### CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):  
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*  
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:  
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*  
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

## BECOMING LEO. STEINBERG E L'INSTITUTE OF FINE ARTS DI NEW YORK: DALL'EREDITÀ DEI PROFESSORI TEDESCHI ALLO SVILUPPO DI UN NUOVO CRITICISM\*

Daniele Di Cola

### 1. La “resistenza” di Leo Steinberg

New York, 1958. In un caffè presso l'Institute of Fine Arts (d'ora in poi IFA) uno studente si avvicina al professore Erwin Panofsky chiedendogli di autografare una copia di seconda mano di *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Per Panofsky non si tratta di un anonimo esemplare del suo libro, può infatti leggervi il nome del precedente proprietario, Edgar Breitenbach, ovvero il suo primo allievo in Germania, anche lui fuggito in America proprio grazie all'aiuto del professore che gli aveva fatto ottenere una docenza salvandolo così dai nazisti. A possedere quello stesso libro era ora un promettente studente dell'IFA: Leo Steinberg (1920-2011). Come Panofsky e Breitenbach, anche Steinberg era un ebreo di origine europea<sup>1</sup>. Nato a Mosca nel 1920, la sua famiglia abbandonò la Russia nel 1923 a causa delle vicende politiche del padre Isaac Steinberg. Gli Steinberg si trasferirono così a Berlino che, a distanza di un decennio, dovettero però abbandonare giacché il lungo coinvolgimento di Isaac con la politica russa lo rese particolarmente sospetto agli occhi della Gestapo tedesca. Nel 1933 tutta la famiglia raggiunse dunque Londra, mettendosi al sicuro anche dai successivi tragici eventi che avrebbero coinvolto gli ebrei in Germania. Nella capitale britannica, Leo Steinberg passò gli anni della guerra, studiando dal 1936 al 1940 alla Slade School of Fine Art dove si formò come artista, specializzandosi in disegno dal vivo e scultura. Solo nel 1945 giunse a New York con la sua famiglia, entrando a far parte di un ambiente di ebrei emigrati cosmopolita, razionalista e pluralista, in genere libero dalle convenzioni religiose<sup>2</sup>. Certo di non voler proseguire il

\* In onore di Leo Steinberg, per i cento anni dalla sua nascita (1920-2020). Vorrei ringraziare Giulia Accornero, Claudia Cieri Via, Sheila Schwartz, Giorgio Tagliaferro e David Zagoury per i consigli e le osservazioni.

1 Per la biografia di Steinberg si veda principalmente: S. Schwartz, *Leo Steinberg: A Biographical Introduction*, in *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi*, a cura di G. Cassegrain, C. Cieri Via, J. Koering, S. Schwartz, Roma 2020, in corso di pubblicazione. Si veda anche la cronologia a conclusione delle recenti antologie, ad esempio, in L. Steinberg, *Michelangelo's Sculpture. Selected Essays*, a cura di S. Schwartz, Chicago-London 2019, pp. 209-211. Di ulteriore supporto è inoltre l'intervista rilasciata da Steinberg nel 1998 per l'Art History Oral Documentation Project del Getty Research Institute, cfr. *The Gestural Trace, Leo Steinberg interviewed by R.C. Smith*, Los Angeles 2001 (<https://archive.org/details/gesturaltraceleo00stei>).

2 K. Michels, *Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology*, in *Jewish Identity in Modern Art History*, a cura di C.M. Soussloff, Berkeley 1999, pp. 167-179. Si veda anche L. Dinnerstein, *Antisemitism in America*, New York 1994, capp. VI, VII, VIII.

suo percorso artistico, Steinberg si tenne inizialmente occupato con varie attività, scrivendo articoli, traducendo libri dall'Yiddish e insegnando disegno alla Parsons School of Design<sup>3</sup>. Tra il 1949 e il 1950 decise di riprendere gli studi, iniziando a seguire liberamente alcuni corsi di storia dell'arte all'IFA, senza essere regolarmente iscritto in quanto ancora non in possesso del *Bachelor's degree* che, una volta ottenuto, gli permise di accedere regolarmente all'Istituto nel 1954. Nel 1958, anno del faticoso incontro con Panofsky, Steinberg aveva già trentotto anni e il professore doveva molto probabilmente conoscerne i trascorsi biografici fin qui ripercorsi. Infatti, nel 1953, Steinberg aveva invitato il professore a tenere una conferenza presso il Young Men's Hebrew Association (YMHA), dove il futuro studente teneva già regolarmente dei corsi: un incontro avvenuto nella cornice di un'istituzione chiaramente segnata dalla comune radice ebraica. Nel 1958, Panofsky non si lasciò dunque sfuggire l'occasione di mettere in mostra tutta la sua erudizione e ironia firmando il libro con la dedica, ancora oggi leggibile: «Inscribed to Mr. Leo Steinberg in witness of direct Apostolic Succession»<sup>4</sup> (fig. 1). In termini di “successione apostolica” Panofsky faceva così riferimento alla trasmissione da allievo in allievo dei suoi insegnamenti che avevano ormai varcato l'Atlantico seguendo il cammino che accomunava lui e i due proprietari del libro in quanto tutti e tre ebrei emigrati.

Le parole di Panofsky ci possono apparire oggi profetiche: Steinberg sarebbe divenuto uno degli storici dell'arte più brillanti della sua generazione. A ciò contribuì certamente il fatto di essersi formato a contatto con quei professori emigrati che lo introdussero alla tradizione della *Kunstwissenschaft* tedesca e lo munirono di solidi strumenti critici e metodologici, nonché di una rara erudizione. Prova della smisurata ammirazione per i suoi professori dell'IFA sono d'altronde i suoi quaderni dei corsi seguiti all'IFA che meticolosamente raccolse e custodì<sup>5</sup>. Si tratta di materiali inediti che non solo gettano luce sulla formazione di Steinberg ma che permettono anche di seguire le attività dell'IFA attraverso gli occhi di uno studente, sebbene di uno studente “anomalo”. Steinberg, infatti, già durante gli anni dei suoi studi universitari, guardò con una certa libertà e creatività alla tradizione critica e metodologica precedente,

3 Steinberg collaborò inizialmente con “This Month”, piccola rivista di cultura e attualità fondata dalla sorella Ada, la cui pubblicazione fu interrotta nel 1947. Si occupò poi della traduzione dall'yiddish all'inglese di due libri: *Ashes and Fire* (1947) di Jacob Pat e *Mary* (1949) di Sholem Asch. Nel 1948, grazie alla sua formazione artistica, ottenne un posto come insegnante di disegno dal vivo (e dal 1951 anche di storia dell'arte) presso la Parsons School, con la quale collaborò nel corso degli anni cinquanta.

4 Ringrazio Sheila Schwartz per avermi mostrato il libro con la dedica di Panofsky. L'episodio viene ricordato anche in E. Handler Spitz, *Leo Steinberg in Memoria Mea – Fragments*, “American Imago”, 68, 2, 2011, pp. 351-352.

5 Getty Research Institute (d'ora in poi GRI), *Leo Steinberg Research Papers* (d'ora in poi LSRP). Sugli appunti vedi più avanti nel testo. Una parte del fondo di Steinberg fu donato al Getty durante gli anni Novanta, mentre un secondo cospicuo nucleo di documenti vi è giunto dopo la morte dello studioso nel 2012. Questi ultimi non sono stati ancora inventariati ufficialmente. I riferimenti impiegati in questo saggio sono dunque ancora provvisori e per tale ragione sono segnalati con l'aggiunta della specifica «2012».

motivato in parte dalle proprie esperienze intellettuali personali che gli permisero di essere in grado di aprire le sue ricerche a nuove domande, senza affiliarsi alla scuola di pensiero di uno dei suoi maestri e, al contrario, mettendone spesso in discussione le idee. Per analizzare il singolare porsi di Steinberg verso i suoi maestri nel corso degli anni cinquanta, però, non dobbiamo tanto volgerci ai suoi rapporti con Panofsky (con il quale Steinberg ebbe in verità un confronto critico più diretto solo agli inizi degli anni sessanta<sup>6</sup>), ma piuttosto ad alcuni docenti dell'IFA. Emblematico, infatti, fu lo scontro con il suo *advisor* di dottorato, Richard Krautheimer, che disapprovò la sua tesi sulla chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini. In quanto “figlio ribelle” Steinberg provò per sempre nei confronti del maestro un senso di colpa filiale, come lo studioso confessò all'amico Irving Lavin nel 1965: «Io, in Richard [Krautheimer], stimolo una reazione immediata di disapprovazione; lui, in me, stimola un senso di colpa filiale e d'iniquità»<sup>7</sup>. Ma l'idea di “colpa” o “ribellione” non restituisce pienamente l'operazione intellettuale di Steinberg. In un suo più tardo saggio degli anni settanta, *Resisting Cézanne*, dedicato ai rapporti tra Cézanne e Picasso, Steinberg ben definì con il termine di “resistenza” il modo in cui un allievo può accostarsi e osservare un maestro o un modello di riferimento in modo creativo. Il rapporto tra Picasso e Cézanne non fu una semplice influenza ma una complessa operazione di ricezione dove Picasso «non assimilò semplicemente quel che Cézanne aveva da insegnargli, ma il modo in cui poteva resistergli»<sup>8</sup>. Parole che ben si adattano a Steinberg spingendoci a domandarci: come apprese dagli insegnamenti dei suoi maestri dell'IFA il modo in cui poteva resistervi? Per comprendere come questa “resistenza” ebbe luogo si ricorrerà in questa sede a un certo schematismo che potrebbe sembrare semplicistico nel contrapporre Steinberg ai suoi “maestri”. In

6 I due studiosi si riavvicinarono alla fine degli anni cinquanta, mentre Panofsky stava lavorando al saggio sugli affreschi di Correggio nel convento di San Paolo a Parma (1961). Steinberg fu ringraziato in quell'occasione per alcune segnalazioni fatte allo studioso, come avvenne nuovamente anche nel successivo libro postumo su Tiziano (1969), cfr. E. Panofsky, *L'iconografia della camera di San Paolo del Correggio* [London 1961], Milano 2017, p. 52 nota 1; Id., *Tiziano. Problemi di iconografia* [New York 1969], Venezia 2009, p. 49, n. 43. L'ultima lettera a me nota tra i due, datata 1966, aveva come argomento Michelangelo. Per la corrispondenza si veda GRI, *LSRP* (2012), box 4 [T4/63], Correspondence filed by name, G-Panofsky, *Panofsky*. Su Tiziano, Steinberg ebbe modo di seguire anche le conferenze di Panofsky preparatorie al suo libro e tenute all'IFA nel 1963, cfr. GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 27 B-C, *Titian* (1963). Per un confronto tra Steinberg e Panofsky su Tiziano e la sua *Presentazione al Tempio* cfr. G. Tagliaferro, *The “Eternal Mystery of the Picture Plane”: Leo Steinberg’s Unfinished Study on Titian*, “Getty Research Journal”, 12, 2020, pp. 151-193, soprattutto pp. 164-165, 172-173.

7 GRI, *LSRP* (2012), box 1 [T1/63], Professional correspondence, 1944-1988, 1965, 11 december: «I in Richard stimulate disapproval as an immediate automatic response; he in me stimulates a sense of filial guilt and wrongdoing». In altra sede Steinberg ha affermato: «I had learned a hell of a lot from Lotz, as I had from Krautheimer. They both rejected me, I think unjustly, and I was repeating, reenacting with both men, the pattern that came out of my family life. I was turning them into father figures to become once again the rebellious son»; cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 97.

8 L. Steinberg, *Resisting Cézanne: Picasso’s “Three Women”*, “Art in America”, 66, 6, 1978, pp. 114-133, citazione a p. 116.

tal senso non si vuole certamente ridurre la portata e la complessità delle posizioni critiche e teoriche di autori come Panofsky o Krautheimer che, in altra sede, sarebbe impensabile ricondurre a uno stesso insieme sotto la livellante etichetta di “maestri”. Ciò che si vuole qui restituire è piuttosto il punto di vista “situato” di uno studente e allievo che, nel contesto della propria istituzione accademica, cercava di dimostrare le proprie capacità critiche personali e la sua originalità. Dare conto oggi di queste divergenze tra Steinberg e i suoi maestri è estremamente rilevante per correggere una erronea percezione del lavoro dello studioso che potrebbe apparire per certi versi un semplice continuatore delle precedenti tradizioni metodologiche: una lettura certamente condizionata dal fatto che lo studioso mai si adeguò a quelle tendenze che in America, soprattutto dalla fine degli anni sessanta, misero in discussione la tradizione dei professori europei dietro le spinte di nuove istanze sociali, ovvero quelle tendenze che saranno poi raggruppate successivamente sotto l’etichetta di *New Art History*. Così, espulso dal “canone” metodologico e teorico americano, Steinberg è stato solo negli ultimi recentissimi anni protagonista di una rilettura orientata a dare ragione dell’attualità e dell’originalità delle sue idee per la pratica storico-artistica di oggi, mettendone soprattutto in evidenza il carattere prettamente “visivo” del suo metodo e la sua capacità di far agire nell’interpretazione la sua soggettività in quanto spettatore<sup>9</sup>. Una siffatta rivalutazione, però, non può prescindere da una più precisa analisi storica dei “fondamenti” critici del lavoro di Steinberg e soprattutto dall’analisi del momento “fondativo” della formazione dello studioso<sup>10</sup>.

Se recentemente alcuni contributi hanno analizzato i primissimi scritti teorici di Steinberg degli anni cinquanta, nati sotto il segno di autori come Panofsky e Schapiro (si vedano a tal proposito gli studi di Michael Hill e di Claudia Cieri Via), e il successivo tentativo di Steinberg negli anni sessanta di distanziarsi da Panofsky (episodio analizzato da Giorgio Tagliaferro), l’intervallo cronologico tra questi due estremi, preso in esame in questa sede, necessita ancora di chiarimenti. Attraverso gli scritti di Steinberg e con l’ausilio dei materiali dello studioso conservati al Getty Research Institute di Los Angeles, si ripercorreranno i primi anni da studente fino ad arrivare alla stesura dei suoi due progetti di dottorato, il primo (mai completato) sull’*Afterlife of Romanesque Art* e

<sup>9</sup> Alcuni di questi aspetti sono considerati, ad esempio, negli interventi del convegno *Leo Steinberg Now* (tenutosi a Roma nel 2017), in corso di pubblicazione. Una sorta di testamento steinberghiano per la storia dell’arte emerge in A. Nagel, *Introduction*, in L. Steinberg, *Michelangelo’s Painting. Selected Essays*, a cura di S. Schwartz, Chicago-London 2019, pp. XI-XIV. Sull’apporto di Steinberg allo studio delle riproduzioni e delle immagini non artistiche, si veda: T. Casini, *There’s no end to the enduring use of the fresco*, in *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazione e diffusione*, a cura di T. Casini, Roma 2020, pp. 49-157. La presente bibliografia è solo rappresentativa di un dibattito aperto e non ancora pienamente strutturato.

<sup>10</sup> In assenza ancora di una monografia dedicata al lavoro di Steinberg, un tentativo di compiere una tale analisi complessiva è stato avanzato nella mia tesi di dottorato alla quale mi permetto di rimandare: *L’arte come unità del molteplice. I fondamenti critici di Leo Steinberg*, Università di Roma “La Sapienza”, 2018. Per un inquadramento generale di Steinberg si veda anche M. Hill, ad vocem *L. Steinberg*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, VI, a cura di M. Kelly, Oxford 2014, pp. 44-47.

la già citata tesi su San Carlino del Borromini, che segnò la definitiva cesura con la formazione dell'IFA. Si mostrerà come Steinberg sviluppò e sperimentò, già nel corso degli anni cinquanta, una propria impostazione metodologica che, nei suoi presupposti, anticipa alcune delle componenti che connoteranno gli scritti successivi più celebri come, solo per ricordarne alcuni, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (1972), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983), o i suoi numerosi saggi su Michelangelo (che oggi possiamo nuovamente apprezzare nelle due antologie appena comparse)<sup>11</sup>. Già negli anni cinquanta, si può intravedere la figura dello studioso che considera le opere d'arte e le immagini come il “documento primario” dell'interpretazione, rendendole portatrici di un contenuto visivo che, solo attraverso complessi processi di figurazione, l'artista può rendere manifesto agli occhi dell'osservatore in una forma alternativa e indipendente dai limiti verbali dei testi. Lo Steinberg, dunque, che attribuisce allo spettatore e alla sua esperienza un ruolo d'investigazione non secondario rispetto all'erudizione e alla ricostruzione filologica, ricucendo così la distanza tra l'arte del passato e quella contemporanea, tra storia e critica, tra oggettività e soggettività. Così facendo sfidò alcuni dei presupposti dell'approccio storico dei suoi maestri tedeschi che, nei loro anni americani, rinunciarono alle speculazioni teoriche del precedente periodo europeo abbracciando una concezione sempre più pragmatica dell'indagine storico-artistica<sup>12</sup>. Sebbene Steinberg ereditò da loro una certa refrattarietà alla teorizzazione sistematica (che dopo i primi tentativi degli anni cinquanta risulta infatti rara nel suo lavoro), non smise d'altronde di riflettere sui fondamenti della disciplina attraverso le sue indagini mirate solitamente allo studio di singole opere d'arte.

## 2. Steinberg e l'IFA: una questione di “affinità elettive”?

Prima di giungere negli Stati Uniti, Steinberg aveva trascorso venticinque anni in Europa. Negli anni londinesi, in quanto studente d'arte alla Slade School, nonché già autore di articoli (anche su tematiche artistiche)<sup>13</sup>, egli ebbe certamente familiarità

11 Steinberg, *Michelangelo's Sculpture*, cit. (vedi nota 1); Id., *Michelangelo's Painting*, cit. (vedi nota 9). Per il primo volume si veda la recensione di Tommaso Casini in “Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, 2019, pp. 55-59. Per il secondo volume si veda la recensione di Michael Hill nel presente numero, pp. 99-103.

12 Cfr. ad esempio C.S. Wood, *Art History's Normative Renaissance*, in *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, a cura di A.J. Grieco, M. Rocke, F. Gioffredi Superbi, Firenze 2002, pp. 65-92.

13 Tra il 1941 e il 1944 Steinberg collaborò con varie riviste come “Lilliput”, “New Review” e “Picture Post”, scrivendo articoli promulgativi su tematiche di storia della musica e dell'arte, di politica e di questioni internazionali. Egli fu coinvolto anche nella propaganda bellica inglese messa in atto dal British Council e dal Ministero dell'Informazione durante la guerra. Nel 1942 intervenne al programma radiofonico della BBC Empire Service e gli fu affidato dal Ministero la scrittura di una serie di articoli dal titolo *Art and War: the Past, Present and Future of British Art*, da pubblicarsi sulla rivista “Persian Quarterly”. In questo periodo egli firmò spesso i suoi scritti con vari pseudonimi come John Avon e Vladimir Baranov.

con i dibattiti estetici, allora vivi nel contesto inglese, con l'affermarsi delle tendenze moderniste e astrattiste e il formarsi di un approccio formalista incentrato principalmente sull'idea di autonomia e autoreferenzialità della forma. Autori come Roger Fry, Clive Bell e Herbert Read costituirono i suoi primi modelli critici<sup>14</sup>. Proprio a questi autori Steinberg reagì dopo il suo arrivo negli Stati Uniti e ancor prima di divenire studente all'IFA. I suoi primi tentativi d'individuare una via alternativa di definizione della forma si possono rintracciare in due saggi pubblicati nei primissimi anni cinquanta: *The Twin Prongs of Art Criticism* (comparso sulla "Sewanee Review" nel 1952) e *The Eye is a Part of the Mind* (comparso sulla "Partisan Review" nel 1953). Definiti dallo stesso studioso «un rito di passaggio, una dichiarazione d'indipendenza dall'indottrinamento formalista» del periodo inglese<sup>15</sup>, questi saggi rappresentano quasi una rarità nella produzione di Steinberg che, nel corso della sua carriera, sarà sempre più refrattario alla stesura di testi teorici. Nei primi anni cinquanta, invece, la ricerca storica e la riflessione filosofica costituivano i due poli di un dualismo costante nel pensiero dello studioso che, prima di prendere definitivamente la decisione di dedicarsi alla storia dell'arte all'IFA, aveva anche pensato d'indirizzarsi piuttosto allo studio della filosofia<sup>16</sup>. Inoltre, nel 1952, come si evince da una lettera dell'amico del periodo londinese lo scrittore John Symonds<sup>17</sup>, Steinberg aveva già avuto l'idea di scrivere un libro d'arte e d'estetica che mai vide la luce ma del quale, i due menzionati saggi, costituiscono forse una traccia<sup>18</sup>.

Le posizioni di entrambi i saggi sono complesse e la loro analisi oltrepassa gli obiettivi di questo contributo, ma essi racchiudono alcuni nuclei fondamentali che guideranno gli interessi di Steinberg durante la sua formazione all'IFA<sup>19</sup>. Emerge infatti il tentativo dello studioso di prendere le distanze da un certo formalismo che considera la forma come un elemento "puro", autonomo e autoreferenziale, senza tener conto del rapporto e della compenetrazione di quest'ultima con tutta la sfera degli aspetti rappresentativi, narrativi, psicologici, simbolici e contenutistici dell'opera:

14 La copia di Steinberg del libro di Roger Fry, *Vision and Design* (ed. Penguin Books, 1937), è ancora in possesso di Sheila Schwartz. Fu acquistata dopo il 1938, come riporta l'indicazione scritta a matita sul frontespizio.

15 L. Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago 2007 (prima edizione 1972), p. XXI.

16 L'idea di dedicarsi alla filosofia nacque in Steinberg dopo aver seguito alla Columbia University un corso sulla *Critica della Ragion Pura* di Kant tenuto dal professor Paul Henle (1908-1962), cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 2-4.

17 Sull'amicizia con questo scrittore cfr. Ivi, pp. 26-27.

18 GRI, *LSRP* (2012), box 1 [T1/63], Professional correspondence, 1944-1988, 1952, 22 Jan., f. 1. Symonds scrisse a Steinberg: «I am glad you've decided to write a book. You're a fine writer and you have the widest knowledge on art of anyone I know or know of among living writers on the subjects, so, if you can stop being bashful, you should write a great book».

19 Per un'analisi di questi saggi cfr. M. Hill, *Leo Steinberg vs Clement Greenberg, 1952-72*, "Australian and New Zealand Journal of Arts", 14, 1, 2014, pp. 21-29; C. Cieri Via, *Leo Steinberg: "Art Criticism"*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

elementi che per Steinberg, proprio attraverso la forma, acquistano una dimensione “visiva”, divenendo formalmente rilevanti per comprendere le intenzioni e il linguaggio di un’opera<sup>20</sup>. Nessuna distinzione, da questo punto di vista, tra l’arte figurativa del passato e l’arte astratta moderna: il contenuto infatti non si esprime nella sola rappresentazione, ragion per cui anche l’arte contemporanea astratta – ormai “purificata” dalla presenza di elementi rappresentativi – non costituirebbe un’arte priva di contenuto. Per Steinberg, infatti, tutte le forme di arte rispondono al comune impulso e capacità di fissare il pensiero umano in «forma visiva». In tal senso il naturalismo non costituirebbe una registrazione acritica e fotografica della realtà percepita dall’occhio, ma la raffigurazione di una certa interpretazione “mentale” del mondo che fa capo a specifiche definizioni storicizzabili e culturalmente collocate della percezione della realtà. Così, anche l’astrazione, rappresenterebbe altrettanto un tentativo di registrare, in forma diversa, la realtà fenomenologica del mondo che ci circonda: una realtà che non è più costituita da apparenze esteriori ma da pure energie cinestetiche, forze e spinte dinamiche dei corpi nello spazio<sup>21</sup>.

Ospitati sulle pagine di due delle maggiori riviste che avevano animato il dibattito critico negli Stati Uniti<sup>22</sup>, questi due contributi mostrano uno Steinberg già particolarmente affine a quella definizione di storia dell’arte che i professori emigrati dall’Europa stavano introducendo negli ambienti accademici statunitensi. Ovvero una concezione dell’opera d’arte dove forma, contenuto e contesto storico-culturale risultano strettamente interconnessi. Una storia dell’arte indirizzata a concepire lo stile come un prodotto storico complesso, escludendo la possibilità di fissare in termini aprioristici le qualità estetiche immutabili dell’arte e liberando così le opere, gli stili e gli artisti da certi pregiudizi estetici dettati dal gusto del momento. Come già notato da Claudia Cieri Via, le riflessioni di Steinberg dei primi anni cinquanta trovano un’eco in autori come Panofsky e Meyer Schapiro (quest’ultimo professore alla Columbia University di New York). La definizione “simbolica” della forma avanzata da Steinberg sembra inoltre evocare quella concezione cassireriana che Panofsky aveva abbracciato nel periodo europeo e che, negli Stati Uniti, veniva anche riproposta nella teoria estetica avanzata dalla filosofa Susanne Langer, figura altrettanto vicina a Steinberg<sup>23</sup>. La forma come

20 Cfr. L. Steinberg, *The Twin Prongs of Art Criticism*, “Sewanee Review”, 60, 3, 1952, pp. 418-444.

21 Cfr. L. Steinberg., *The Eye is a Part of the Mind*, “Partisan Review”, 20, 2, 1953, pp. 194-212; ripubblicato in Id., *Other Criteria*, cit. (vedi nota 15), pp. 289-306.

22 La “Sewanee Review”, una delle prime riviste fondate negli USA alla fine dell’Ottocento, aveva ospitato dagli anni trenta i contributi dei massimi esponenti del *New Criticism* letterario anglosassone e americano. La “Partisan Review”, invece, fondata nel 1934 da un gruppo d’intellettuali marxisti rivoluzionari, accolse negli anni cinquanta importanti interventi per il dibattito estetico e artistico di quel periodo, ospitando autori come Meyer Schapiro, Clement Greenberg e Susan Sontag. Cfr. A.M. Wald, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill 1987. Si veda anche F. Orton, G. Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, “Art History”, 4, 1981, pp. 305-327.

23 Langer deve aver trovato d’interesse la concezione simbolica di Steinberg, fu infatti lei a proporre

veicolo di un contenuto e, viceversa, il contenuto come un qualcosa di esprimibile solo attraverso lo sviluppo di specifici mezzi formali e tecnici trovava d'altronde paralleli con *Gothic Architecture and Scholasticism* che Panofsky aveva pubblicato nel 1951, nonché con quella definizione di stile che Schapiro aveva proposto nel 1953 nel noto saggio *Style*, anche questo da includere certamente tra le letture di Steinberg<sup>24</sup>. A Schapiro, inoltre, Steinberg sembra aver guardato per l'invito a storicizzare l'arte astratta contro quella definizione teleologica e astorica che del Modernismo aveva dato Alfred H. Barr nella nota mostra newyorchese del 1936 *Cubism and Abstract Art*<sup>25</sup>. Sebbene tutti questi autori non trovino una dovuta rappresentazione nella bibliografia citata nei due saggi di Steinberg, lo studioso doveva certamente essergli debitore e conoscerne pienamente il lavoro. Infatti, oltre a seguire già liberamente agli inizi degli anni cinquanta alcuni dei corsi dell'IFA (tra cui alcune conferenze di Panofsky), Steinberg ebbe anche un diretto incontro con Panofsky, Schapiro e Langer nel 1953. Steinberg tenne, dal 1951 al 1955, alcuni corsi presso il già citato centro culturale ebreo YMHA alla 92<sup>nd</sup> Street Y nell'Upper East Side. Durante queste lezioni, destinate a un pubblico eterogeneo ma colto, egli affrontò svariate tematiche di storia dell'arte come documenta una lettera al padre del 1952: «Ho tenuto 37 conferenze in 6 mesi [...]. Cronologicamente ho coperto dal 30.000 a.C. alle mostre correnti. Geograficamente, dal Giappone al Congo, fino a New York. I miei soggetti includono la Filosofia orientale, la Scolastica medievale, la Fisica classica e moderna, la storia della fotografia, la fisiologia dell'occhio, l'evoluzione dell'archeologia, dell'estetica, della storia dell'arte e l'analisi formale delle opere d'arte»<sup>26</sup>. Parole che trovano riscontro nei programmi del YMHA dove è possibile individuare i titoli dei corsi tenuti dallo studioso<sup>27</sup>. È in questo contesto che, tra l'ottobre e il dicembre del 1953, Steinberg ebbe anche modo d'invitare a tenere alcune conferenze nel suo corso i tre illustri professori: Panofsky

a Steinberg di ripubblicare il suo *The Eye is a Part of the Mind* nel volume da lei curato *Reflections on Art: a Source Book of Writing by Artists, Critics, and Philosophers*, New York 1958. Su Steinberg e Langer si vedano le osservazioni in M. Piccioni, «Two Moving Bodies». *Sul rapporto tra arte e scienza nella critica steinberghiana*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

24 Questi paralleli sono stati già notati da Claudia Cieri Via. A sostegno della sua tesi si conferma in questa sede che Steinberg possedeva una copia del saggio di Schapiro *Style* (pubblicato in *Anthropology Today*, a cura di A.L. Kroeber, Chicago 1953) che gli fu donato dallo stesso Schapiro nel 1953, sebbene gli fu autografata dall'autore solo nel 1978 durante una cena con Albert E. Elsen e consorte presso la casa di Schapiro, cfr. GRI, LSRP (2012), box 25 [T28/63], Miscellaneous, Meyer Schapiro.

25 Cfr. M. Forti, *Le forme dell'Astrattismo: Meyer Schapiro, Alfred H. Barr Jr., e il dibattito negli Usa alla fine degli anni Trenta*, in *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Milano 2010, pp. 151-170. Si veda anche S. Noyes Platt, *Modernism, Formalism, and Politics: The Cubism and Abstract Art Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art*, "Art Journal", 47, 4, 1988, pp. 284-296.

26 Lettera al padre del 13 maggio 1952, su comunicazione di Sheila Schwartz.

27 Nel 1951-1952: *The Elements of Art; The Sources of Contemporary Art; An Introduction to Art and Aesthetics; An Outline History of Art and Drawing*. Nel 1952-1953: *Modern Art, its Background and Scope; Art History as a Contemporary Issue*. Nel 1953-1954: *Six Topics Suggested by Contemporary Art*.

(con un intervento dal titolo *Texts and Pictures: Traffic Accidents on the Roads of Tradition*)<sup>28</sup>, Schapiro (che si concentrò sui rapporti tra arte moderna e scienza) e Langer (con la conferenza *The Meaning of Expressiveness in Art*).

Al momento del suo ingresso all'IFA nel 1954, Steinberg era dunque uno studente "anomalo", più grande di almeno dieci anni rispetto all'età media dei suoi colleghi, e con un percorso intellettuale che aveva già assunto una propria direzione ben determinata grazie alle sue esperienze personali tra Londra e New York, con alle spalle un *background* da artista, da scrittore, da traduttore, da saggista, da conferenziere e da teorico. Nei primi anni cinquanta, prima ancora di porsi sotto la guida dei suoi futuri maestri, Steinberg aveva già visto nel loro approccio all'arte un correttivo al formalismo del precedente periodo inglese. Negli insegnamenti dell'IFA avrebbe poi trovato ulteriori strumenti metodologici per affrontare quelle questioni del rapporto tra forma e contenuto, tra giudizio estetico e mutazione storica del gusto che egli aveva abbozzate nei suoi due primi saggi di debutto.

### 3. L'IFA attraverso gli occhi di uno studente

Fondato nel 1923, l'IFA era negli anni cinquanta uno dei centri universitari più rappresentativi per la storia dell'arte negli Stati Uniti. Sotto la direzione di Walter W.S. Cook – al quale si è voluto attribuire la storica frase «Hitler shakes the tree and I pick up the apples» – l'istituto accolse numerosi studiosi europei, soprattutto ebrei tedeschi emigrati dopo l'introduzione delle leggi razziali nel 1933<sup>29</sup>. Nel 1938 gli studiosi europei erano quasi la metà del corpo docenti. Erano stati invitati all'istituto, tra gli altri: Walter Friedlaender, Adolph Goldschmidt, Richard Krautheimer, Karl Lehmann,

28 In una lettera del 6 maggio 1953 indirizzata da Panofsky a Steinberg, il professore scriveva: «I remember you and our conversation about the possibility of a talk at the YMHA very well and would be quite willing to accept your invitation provided that I may repeat what may be called a canned lecture instead of coming up with something flesh». Egli proponeva dunque il testo di una conferenza già in precedenza pronunciata il cui soggetto riassumeva in questi termini: «It is a kind of survey of misunderstandings (both of works of art by writers and of written sources by artists) which prove to be interesting in one way or another». Inoltre Panofsky specificava, considerando il pubblico del YMHA: «There will be some Latin and even Greek involved, but I shall be careful to explain the thing in such a way that a normal layman will not have too much difficulty in following». La lettera è pubblicata in *Erwin Panofsky Korrespondenz 1950 bis 1956*, a cura di D. Wuttke, III, Wiesbaden 2006, p. 427.

29 K. Brush, *The Unshaken Tree. Walter W.S. Cook on German Kunstwissenschaft in 1924*, "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", 52-53, 1998-1999, pp. 25-51. Cfr. anche Id., *German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 26, 1999, pp. 7-36. Sull'IFA cfr. H. Bober, *The Gothic Tower and the Stork Club*, "Arts and Sciences", 1, 1962, pp. 1-8; C.H. Smyth, *The Department of Fine Arts for Graduate Students at New York University*, in *The Early Years of Arts History in the United States. Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, a cura di C.H. Smyth e P.M. Lukehart, Princeton 1993, pp. 73-78.

Erwin Panofsky (inserito nel programma dell'Institute for Advanced Studies<sup>30</sup>), Alfred Salmons, Martin Weinberger. Inoltre, Richard Ettinghausen e Julius S. Held furono presenti per un breve periodo<sup>31</sup>. Sotto la guida di questi studiosi l'IFA fu indirizzato alla tradizione intellettuale europea e della *Kunstwissenschaft* tedesca, sebbene il passaggio dall'Europa all'America segnò per molti di loro un radicale ripensamento concettuale e linguistico del loro approccio alla disciplina, ora adeguato alle necessità della società statunitense<sup>32</sup>. Si registrò tendenzialmente un rifiuto della riflessione teorica della loro fase europea, a favore invece di un approccio più pragmatico, finalizzato a comprendere le opere nel loro contesto storico-culturale, unendo l'analisi formale e l'attribuzione con gli strumenti dell'indagine iconografica e iconologica e degli aspetti materiali e sociali. In ciò Steinberg individuò un possibile correttivo ai limiti di ogni teoria estetica aprioristica, preferendo investigare attraverso la storia del gusto e della ricezione il mutare dei giudizi estetici e dei valori attribuiti all'arte o a un certo stile. Dietro queste spinte lo stesso Steinberg abbandonerà tendenzialmente le teorizzazioni dei primi anni cinquanta, sviluppando un certo scetticismo verso la possibilità della teoria di poter abbracciare con le sue formulazioni tutta l'arte nella sua complessità storica.

Cosa prevedesse la didattica dell'IFA in quegli anni e quali orientamenti metodologici o interessi storico-cronologici fossero predominanti tra i corsi è possibile ripercorrerlo anche grazie all'aiuto di Steinberg. Un'istantanea dell'istituto in quegli anni ci viene infatti fornita proprio dai quaderni dove lo studente raccolse ordinatamente gli appunti dei corsi e dei seminari da lui seguiti (vedi la Tabella in appendice)<sup>33</sup>. Tra

30 Della vasta bibliografia su Panofsky e le sue vicende intellettuali negli Stati Uniti si rimanda qui a C.H. Smyth, *Thoughts on Erwin Panofsky's First Years in Princeton*, in *Meaning in the Visual Arts*, a cura di I. Lavin, Princeton 1995, pp. 353-361; I. Lavin, *American Panofsky*, in *Migrating Histories of Art: Self-translations of a Discipline*, a cura di M.T. Costa e H.C. Hönes, Berlin-Boston 2019, pp. 91-96. Nonché, anche per ulteriore bibliografia, a C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 2009, capp. IV, V, VI. Sulle mutazioni concettuali del suo lavoro si veda anche M.A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milano 1991; J. Elsner, K. Lorenz, *The Genesis of Iconology*, "Critical Inquiry", 38, 3, 2012, pp. 483-512. Rimane inoltre fondamentale E. Panofsky, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti*, in Id., *Il significato nelle arti visive* [Garden City, N.Y., 1955], Torino 1999, pp. 305-329.

31 Sugli studiosi emigrati cfr.: C. Eisler, *Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration*, in *The Intellectual Migration*, a cura di D. Fleming e B. Baylin, Cambridge 1969, pp. 544-629; L.A. Coser, *Refugee, Scholars in America. Their Impact and their Experiences*, New Haven-London 1984, pp. 255-260; A. Heilbut, *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from 1930s to the Present*, Berkeley 1997; K. Michels, *Transfert et transformation: le période allemande dans l'histoire de l'art américaine*, in *Exilés+émigrés. L'exode des artistes européens devant Hitler*, a cura di S. Barron, Montréal-Los Angeles 1997, pp. 304-316; Id., «Pineapple and Mayonnaise – Why not?». *European Art Historian Meet New World*, in *The Art Historian National Tradition and Institutional Practices*, a cura di M.F. Zimmermann, New Haven-London 2003, pp. 57-66.

32 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 80-85. Steinberg ricorda di aver letto in quegli anni anche gli scritti della tradizione storico-critica tedesca dell'Ottocento e del Novecento tra i quali Heinrich Wölfflin, Gerhard Kraemer e Franz Kugler, cfr. Ivi, pp. 100-105.

33 La Tabella in appendice è stata elaborata a partire dal *transcript* degli esami rilasciato dall'IFA allo stesso Steinberg e integrata con i quaderni di appunti di Steinberg da me individuati presso il Getty

il 1950 e il 1953, ancor prima di essere ufficialmente iscritto, Steinberg ebbe modo di seguire i corsi di Harry Bober sull'arte bizantina, di Herbert Weissberger sull'arte islamica, di Karl Lehmann sull'arte egizia e greca, di Alfred Salmony su quella preistorica e giapponese e di Panofsky sulla pittura fiamminga del XV secolo, pressoché paralleli alla pubblicazione del suo noto libro *Early Netherlandish Painting*<sup>34</sup>. Dopo il 1954 Steinberg seguì invece con assiduità, oltre ai già citati Lehmann e Bober, i corsi di Walter Friedlaender, Richard Krautheimer e Wolfgang Lotz. Gli appunti venivano a volte dattiloscritti da Steinberg e arricchiti da note personali. Lo studioso curava particolarmente anche l'apparato illustrativo, accompagnando gli appunti con immagini ritagliate, riproduzioni fotografiche o disegni e schemi di sua mano. Anche da storico dell'arte Steinberg continuò, infatti, a far ricorso alle sue abilità artistiche come utile strumento di analisi e indagine visiva delle opere: nei quaderni dell'IFA, ad esempio, i disegni sono impiegati per memorizzare le opere e i dettagli mostrati a lezione e per sopperire all'assenza di riproduzioni fotografiche<sup>35</sup> (figg. 2-3).

Dai corsi seguiti da Steinberg si deduce come l'arte medievale ricoprisse un ruolo centrale nella formazione dell'IFA, confermando così una tendenza radicata nel contesto statunitense fin dall'inizio del secolo. All'arte medievale erano dedicati soprattutto i corsi di Krautheimer e di Bober. Con Bober (1915-1988) Steinberg, più giovane di soli cinque anni, intrattenne un rapporto di amicizia fin dai primi anni cinquanta. Bober, che aveva studiato all'IFA dal 1936, fu uno dei più brillanti allievi di Panofsky, dal quale trasse alcuni degli aspetti principali del suo metodo, specializzandosi sui manoscritti miniati medievali e l'iconografia astrologica<sup>36</sup>. Fu soprattutto al rapporto tra immagini e testi che Bober orientò dunque i suoi insegnamenti, concentrandosi soprattutto sugli *schemata*, ovvero quelle forme di organizzazione concettuale impiegate nel Medioevo per ordinare la conoscenza umana<sup>37</sup>. Se Bober fu la “prima guida”

Research Institute di Los Angeles. Steinberg, infatti, ha spesso seguito corsi supplementari per il proprio interesse personale come è testimoniato dalla discordanza tra gli esami ufficialmente inclusi nel *transcript* e gli appunti custoditi a Los Angeles. Gli appunti universitari si dividono tra il fondo già inventariato e donato negli anni novanta: GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 13-28; e il fondo donato dopo la morte dello studioso e non ancora inventariato: GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers.

34 GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 14, folder 1-3, 15-17C.

35 Sull'uso del disegno nella pratica storico-artistica di Steinberg cfr. D. Di Cola, *Disegno e danza «guide migliori dell'erudizione». Esperienze e metafore del corpo nel pensiero di Leo Steinberg*, in *In corso d'opera* (2), a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma 2018, pp. 295-302; J. Koering, *Dessiner voir. Steinberg et l'enquête graphique*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

36 Su Bober: C.H. Smyth, L.J. Majewski, W. Dynes, *Introduction*, “Gesta”, 20, 1, *Essays in Honor of Harry Bober*, 1981, s.n.p.; *In Memoriam Harry Bober (1915-1988)* (Institute of Fine Arts, New York, 20 novembre 1988), New York 1988; B. Drake Boehm, *Harry Bober (1915-1988)*, “Gesta”, 28, 1, 1989, pp. 103-106.

37 Proprio per un corso di Bober del 1955, Steinberg scrisse un elaborato conclusivo dedicato alle prime raffigurazioni delle Sette Arti liberali nell'arte medievale. Egli mostrava già di saper padroneggiare gli strumenti dell'iconografia, ripercorrendo con attenzione le fonti testuali per delineare l'origine e lo sviluppo dell'idea delle Sette Arti, compiendo così un'analisi parallela ed erudita delle immagini e dei testi antichi e medievali, cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *Liberal Arts in the*

di Steinberg, un ruolo ancora maggiore lo ebbe Krautheimer (1897-1994) del quale Steinberg divenne inizialmente uno degli allievi prediletti. Formatosi a Monaco con Heinrich Wölfflin e Paul Frankl, e a Berlino con Adolph Goldschmidt, Krautheimer perse il ruolo d'insegnante a Marburgo a causa delle leggi razziali e giunse negli Stati Uniti nel 1935 insegnando all'Università di Louisville nel Kentucky (1935-1937) e al Vassar College (1937-1952). Fu docente in modo stabile all'IFA dal 1952 fino al pensionamento nel 1971<sup>38</sup>. Steinberg ebbe modo di seguirne vari corsi, dedicati ai suoi grandi temi di ricerca: dall'architettura paleocristiana e bizantina a quella carolingia e romanica<sup>39</sup>. Il metodo di Krautheimer era caratterizzato dalla volontaria astensione da ogni speculazione teorica per confrontarsi direttamente con le opere e le fonti. Egli considerava, di volta in volta, gli aspetti stilistici e formali (con una precisa descrizione degli edifici, degli elementi architettonici e delle tipologie delle piante), tecnici e materiali, tanto quanto la funzione liturgica, la committenza e in generale il ruolo culturale, sociale e ideologico dell'architettura.

Oltre all'arte medievale, il secondo grande ambito di ricerca al centro degli insegnamenti seguiti da Steinberg fu il Barocco: un dato assai rilevante giacché l'interesse per il Seicento e il Settecento si diffuse tra gli studiosi statunitensi soprattutto a partire dagli anni cinquanta. Nella prima metà del Novecento, il Barocco era stato in effetti al centro di un interesse tutto europeo che aveva i suoi centri nella scuola austriaca e tedesca e in quella italiana. Negli Stati Uniti la riscoperta di questo periodo si avviò solo a partire dagli anni della Seconda Guerra mondiale proprio grazie al contributo di alcuni studiosi emigrati<sup>40</sup>. Già nel 1934 Panofsky tenne negli Stati Uniti la confe-

*Middle Ages*. La tematica scelta (l'illustrazione dei codici) e il metodo d'indagine presentano chiari rimandi agli insegnamenti di Bober e, nello specifico, al suo concetto di *schemata*, argomento al quale era dedicato proprio uno dei corsi seguiti da Steinberg (cfr. Tabella in appendice). Per il concetto di *schemata* cfr. H. Bober, *In Principio: Creation before Time*, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, I, New York 1961, pp. 13-28.

38 Su Krautheimer cfr.: J.S. Ackerman, *Richard Krautheimer: an Homage*, in *Rome: Tradition, Innovation and Renewal*, Victoria 1991, pp. 81-91; N. Adams, J.S. Ackerman, P. Askew *et al.*, *In Memoriam: Richard Krautheimer (1897-1994)*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 54, 1, 1995, pp. 4-7, 115-121; W. Sauerländer, *Richard Krautheimer*, "Burlington Magazine", 137, 1103, 1995, pp. 119-120; *In Memoriam Richard Krautheimer*, relazione della giornata di studi (Roma, 20 febbraio 1995), a cura di J. Kliemann, Roma 1997; K. Parker, *L'Histoire de l'Art e l'Exil: Richard Krautheimer et Erwin Panofsky*, in *Exilés+émigrés* cit. (vedi nota 31), pp. 317-325; D. Kinney, *Richard Krautheimer at the Institute of Fine Arts*, "Byzantinische Forschungen", 27, 2002, pp. 177-195; J.S. Ackerman, *Richard Krautheimer*, "Proceedings of the American Philosophical Society", 148, 2, 2004, pp. 229-234; D. Kinney, *Civis romanus. Richard Krautheimer*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913-2013*, a cura di S. Ebert-Schifferer e M. von Bernstorff, München 2013, pp. 192-199; C.B. McClendon, *Encounter: Richard Krautheimer*, "Gesta", 54, 2, 2015, pp. 123-126. Si veda anche la sua autobiografia: R. Krautheimer, *And Gladly Did He Learn and Gladly Teach*, in *Rome: Tradition*, cit. (vedi sopra), pp. 93-126; cfr. anche Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 1993, pp. XIII-XLIV.

39 Per i corsi di Krautheimer cfr. GRI, *LSRP*, Course notes, VII, box 23B (*Byzantine Art in the Age of Justinian*, 1950, 1957, 1958); box 24 B-C (*Carolingian and Romanesque Architecture*, 1958).

40 T. Marder, *Renaissance and Baroque Architectural History in the United States*, in E. Blair

renza *What is Baroque?*, considerata anni dopo da Steinberg una delle «più brillanti esposizioni dello sviluppo dell'arte del XVI e XVII secolo», a tal punto da proporre lui stesso la pubblicazione nel 1959 alla casa editrice Harper&Brothers (progetto mai concretizzatosi: solo nel 1995 la conferenza fu infatti pubblicata)<sup>41</sup>. Non minore fu l'apporto di Wolfgang Stechow, professore all'IFA, che già nel 1946 pubblicava un saggio sulla definizione di Barocco nel *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, curando poi, insieme Charles Parkhurst, il catalogo della mostra sulla pittura italiana del Seicento tenuta, con grande successo, all'Allen Memorial Art Museum di Oberlin in Ohio nel 1952<sup>42</sup>. Nel corso degli anni cinquanta il Barocco aveva attratto ormai l'attenzione del mondo accademico statunitense tanto quanto del pubblico, dei collezionisti e delle istituzioni museali. Alla fine del decennio la situazione era dunque sensibilmente mutata a tal punto che Panofsky, nel 1960, valutava il suo saggio del 1934 (alla cui pubblicazione fu più volte refrattario) «molto poco attuale oggi, dopo che un'intera generazione di storici dell'arte, non solo americani, ha dedicato tanti sforzi alla ricerca sull'arte barocca»<sup>43</sup>. L'IFA poteva contare su alcuni importanti nomi di specialisti del Seicento, tra cui il già citato Stechow. Steinberg ebbe modo di seguirne nel 1956 un corso su Rubens che però il professore fu costretto, per motivi di salute, a far terminare a Walter Friedlaender<sup>44</sup>. Formatosi a Berlino, Friedlaender insegnò a Friburgo, per poi giungere all'IFA nel 1935. Il Seicento aveva coinvolto molte delle sue ricerche dedicate ad esempio a Poussin e a Caravaggio<sup>45</sup>. Su quest'ultimo Friedlaender pubblicò nel 1955 una monografia, i *Caravaggio Studies*, recensita dallo stesso Steinberg per la rivista *Arts* dove lodò il libro come un modello di «creative scholarship», soprattutto perché l'autore forniva uno dei primi tentativi di riconsiderare il realismo del Merisi, a lungo discriminato dalla critica, mettendone in luce il significato religioso

MacDougall, *The Architectural Historian in America* (Symposium, Washington, National Gallery, 1988), Hanover 1990, pp. 161-174; E.M. Zafran, *A History of Italian Baroque Painting in America*, in *Botticelli to Tiepolo. Three Centuries of Italian Painting from Bob Jones University*, a cura di R.P. Townsend, Tulsa 1994, pp. 21-99; *Aux origines d'un goût: La peinture baroque aux États-Unis / Creating the Taste for Baroque Painting in America*, a cura di A. Ottani Cavina e K. Christiansen, Paris 2015.

41 GRI, *LSRP* (2012), box 1, Professional correspondence: 1944-1988, *Nov. 17 1959*. Steinberg possedeva anche una copia dattiloscritta della conferenza di Panofsky: ivi, box 4, Correspondence filed by name, G-P, Panofsky. Per il testo si veda E. Panofsky, *Che cos'è il Barocco?*, in *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce* [Cambridge 1995], a cura di I. Lavin, Milano 2011, pp. 11-68.

42 W. Stechow, *Definitions of the Baroque in the Visual Arts*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 5, 2, 1946, pp. 109-115.

43 19 febbraio 1960, da Panofsky a W.B. Walker, cit. in I. Lavin, *Humor e stile nella storia dell'arte di Panofsky*, in *Tre saggi sullo stile*, cit. (vedi nota 41), pp. 154-155 nota 13. Agli inizi degli anni sessanta Wittkower affermò invece: «Studiosi anglo-americani che tra il 1920 e il 1930 e perfino tra il 1930 e il 1940 si mantennero a distanza [dal Barocco] si appassionano ora alle ricerche...», cfr. R. Wittkower, *Il barocco in Italia*, in *Manierismo, barocco, rococò. Concetti e termini*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960), Roma 1962, pp. 319-326.

44 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 75-77.

45 K. Posner, D. Posner, C.H. Smyth, J. Coolidge, *Walter Friedlaender (1873-1966)*, "Art Journal", 26, 3, 1967, pp. 258, 260.

e culturale<sup>46</sup>. Probabilmente è proprio a questo esempio di «creative scholarship» che Steinberg deve aver guardato quando presentò a Friedlaender il suo *paper* d'esame di fine corso su Rubens, dedicato all'analisi della funzione dei putti nei dipinti dell'artista fiammingo. Unendo insieme analisi iconografica, formale e della personalità dell'artista, Steinberg aveva impiegato il motivo figurativo dei putti per giungere alla “radice” del linguaggio formale di Rubens, tentando di replicare quell'analisi penetrante dello stile che Friedlaender aveva condotto su Caravaggio<sup>47</sup>. Steinberg giungeva alla conclusione che i putti di Rubens – gioiosi, innocenti, ma anche sensuali – non avessero solo un ruolo funzionale sul piano iconografico e compositivo, ma fossero un vero e proprio simbolo artistico della personalità dell'artista e del suo atteggiamento positivo verso il mondo, nonché espressione della sua pittura fatta per esaltare i sensi e il piacere dell'occhio: «I putti ignudi gli servono per esprimere attitudini estremamente interne al cuore e ai sensi, per proiettare le sue qualità più nobili: la sua generosità e il suo disprezzo per gli ostacoli, la sua tenerezza e la sua sconfinata capacità di essere amichevole e amorevole, la sua sensuale esaltazione e pagana innocenza nel godimento della carne»<sup>48</sup>.

Allo studio dell'architettura del XVII secolo Steinberg fu invece introdotto dallo stesso Krautheimer e da Wolfgang Lotz (1912-1981), sebbene ebbe modo anche di confrontarsi con Rudolf Wittkower (1901-1971), dal 1955 professore alla Columbia University e autore d'importanti studi sul Bernini e sul Seicento<sup>49</sup>. Krautheimer, nonostante la sua dedizione all'arte medievale, dedicò al Barocco alcuni seminari e corsi seguiti da Steinberg, sebbene il suo testo più noto su questo periodo, *The Rome of Alexander VII*, comparve solo nel 1982<sup>50</sup>. Non deve dunque stupirci se proprio a

46 L. Steinberg, recensione a W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, “Arts”, 30, 1, 1955, p. 46.

47 Steinberg distinse tre diverse funzioni dei putti: quella “iconografica e aneddotica” (es. reggere gli attributi, contribuire alla narrazione, commentare per lo spettatore); quella “compositiva e decorativa” (produrre tridimensionalità, restituire unità al dipinto, dare un senso di ariosità e luminosità); e in ultimo quella “psicologica” connessa alla personalità e alla biografia dell'artista, tentando così di restituire Rubens «come uomo e come pittore», cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *Rubens Putti*.

48 Ivi, f. 15: «The naked child serves him for the expression of very inward attitudes of heart and sense, for the projection of his noblest qualities – his generosity and his disdain of obstacles, his manly tenderness and boundless capacity for friendship and love, his sensuous exultation and almost pagan innocence in the enjoyment of flesh».

49 Alla fine degli anni cinquanta furono Lotz e Krautheimer a mettere Steinberg in contatto con il professore della Columbia. Nel 1958 Steinberg seguì anche un suo corso sull'arte del Seicento in Piemonte, pressoché contemporaneo alla pubblicazione del noto libro di Wittkower *Art and Architecture in Italy* (per gli appunti di questo corso cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers). Il professore sottopose a Steinberg anche le bozze della prima edizione del suo testo, sebbene ciò fu oggetto di una controversia fra i due. Wittkower infatti non accettò in quella occasione la proposta di Steinberg di togliere al Borromini l'attribuzione di alcuni disegni dell'Albertina di Vienna. Wittkower fu costretto a distanza di anni a ricredersi seguendo l'ipotesi di Steinberg nella seconda edizione del suo libro.

50 Si veda ad esempio GRI, *LSRP*, Course notes, VII, box 19 B-C, *17th Century Architecture in France and England*, (1955, 1960); ma anche il corso su Bernini e Borromini in GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers.

Krautheimer Steinberg si rivolse per la sua tesi di dottorato su Borromini. Lotz, che si era invece addottorato nel 1937 ad Amburgo con una tesi su Carlo Maderno, si era trasferito negli Stati Uniti nel 1952 sostituendo Krautheimer al Vassar College. All'IFA, dove fu presente inizialmente come *visiting professor* e poi ufficialmente come docente dal 1959 (lasciando poi l'incarico nel 1962 per divenire direttore della Bibliotheca Hertziana di Roma), egli dedicò i suoi corsi all'architettura italiana del Rinascimento e del tardo Cinquecento, fino alle soglie del Seicento<sup>51</sup>. Proprio sotto la guida di Lotz, Steinberg seguì a Roma, nell'estate del 1957, un corso dedicato all'architettura del XVII secolo, con lezioni frontali tra i monumenti della città, tra i quali palazzo Barberini, Sant'Agnese in Agone, Santa Maria della Pace e il Gesù<sup>52</sup>. Proprio durante quel viaggio Steinberg trovò l'ispirazione per il suo primo saggio storico-artistico dedicato alle tele di Caravaggio in Santa Maria del Popolo, comparso nella prestigiosa rivista *Art Bulletin*<sup>53</sup>. Il saggio, che analizza il rapporto tra i dipinti e lo spettatore all'interno della cappella Cerasi, rappresentava una vera anomalia nella bibliografica caravaggesca del tempo. Nell'arrivare a sviluppare il suo approccio innovativo alla fruizione, come ho avuto modo di dimostrare in altra sede, Steinberg mise comunque a frutto alcuni insegnamenti tratti dai suoi professori, tra cui l'approccio dello stesso Lotz, che era stato sempre particolarmente sensibile alla questione del rapporto tra osservatore ed esperienza dello spazio architettonico<sup>54</sup>.

Se negli anni in cui Steinberg fu studente all'IFA furono soprattutto il Medioevo e il Barocco a rappresentare i due maggiori poli d'interesse dei suoi professori, influenzando – come si vedrà – anche sulla scelta degli argomenti della tesi di dottorato di Steinberg, colpisce invece notare la minore presenza nel suo percorso formativo d'insegnamenti dedicati a quegli ambiti cronologici dei quali egli diverrà uno specialista: l'arte del Rinascimento italiano e quella del Novecento. Mentre la prima trovava comunque dei degni rappresentanti nel programma dell'IFA (tra i quali ovviamente Panofsky, Richard Offner, ma anche il direttore in carica dell'IFA Craig Hugh Smyth, in quegli anni impegnato nei suoi studi sul Manierismo), l'arte contemporanea era invece in genere esclusa dai *curricula* universitari e il coinvolgimento di Steinberg con essa arrivò in realtà attraverso altre vie<sup>55</sup>. Durante gli anni dell'IFA, tra il 1955 e il 1956, egli

51 GRI, LSRP, VII, Course notes, box 21B, *Italian High and Late Renaissance Architecture* (1956).

52 Gli appunti del corso sono conservati presso GRI, LSRP (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers. Il corso viene ricordato anche in L. Steinberg, *False Starts, Loose Ends*, CAA Distinguished Scholar Award, 2002 (<http://www.brooklynrail.org/2006/06/art/leo>).

53 L. Steinberg, *Observations in the Cerasi Chapel*, "The Art Bulletin", 41, 2, 1959, pp. 183-190; ripubblicato in Id., *Renaissance and Baroque Art: Selected Essays*, a cura di S. Schwartz, Chicago 2020, pp. 130-143.

54 Mi permetto di rimandare, per un approfondimento su questo tema e bibliografia specifica, al mio contributo *Forms of Reconciliation: Leo Steinberg on the Beholder (1959-1972)*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

55 Cfr. Tabella in appendice. Per l'arte contemporanea fanno eccezione una serie di conferenze sulla pittura americana tra Ottocento e Novecento, seguite nel 1950, e tenute dal *visiting professor* Dimitri Tselos.

infatti collaborò con la rivista “Arts Magazine”, invitato dal direttore il critico Hilton Kramer a curare una rubrica dal titolo *Month in Review*, dedicata ogni mese alla recensione di uno o più importanti eventi espositivi nelle gallerie o nei musei di New York. *Arts* puntava a farsi strada nel panorama artistico newyorchese, in una città in pieno fermento. Così Kramer, cosciente della novità dell’impresa, si era accaparrato la collaborazione di Steinberg, del quale doveva già conoscere i precedenti contributi teorico-estetici, promettendogli che avrebbe ottenuto «un’improvvisa reputazione nel mondo dell’arte newyorchese, per il semplice fatto che non esiste simile rubrica o rassegna regolare oggi scritta che abbia la statura che tu potresti dargli»<sup>56</sup>. Steinberg divenne in effetti una voce influente nel contesto critico di quegli anni, venendo notato dall’ex direttore del MoMA Alfred H. Barr e da sua moglie Margaret (Daisy) Scholari Barr. Fu soprattutto lei a prendere a cuore la carriera di Steinberg, vedendovi una sorta di “erede” del consorte, auspicandone la nomina a qualche ruolo istituzionale al MoMA: una proposta che Steinberg non accettò<sup>57</sup>.

La scelta di Steinberg di occuparsi della scena artistica contemporanea doveva comunque rappresentare un “fuori percorso” poco ortodosso agli occhi dei professori dell’IFA infatti, nonostante il grande successo espositivo e museale dell’arte contemporanea in America, erano ancora pochi gli storici dell’arte inseriti nel mondo accademico a dedicarsi ufficialmente (tra le eccezioni, ad esempio, Schapiro e Robert Goldwater). Per citare lo stesso Steinberg: «A quei tempi, a metà degli anni cinquanta, i critici d’arte attivi erano soprattutto artisti o uomini di lettere. Pochi storici dell’arte prendevano la scena contemporanea abbastanza seriamente per dedicarle del tempo. Deviare l’attenzione dalla Roma dei Papi alla Decima Strada di New York sarebbe apparso a loro frivolo, e io rispettavo la loro rettitudine. Pertanto, quando un collega faceva riferimento a un mio articolo, io lo pregavo di abbassare la voce. Stava facendo

Tra i pochi docenti dell’IFA interessati all’arte contemporanea si segnala Robert Goldwater (autore nel 1938 del libro *Primitivism in Modern Art*) del quale Steinberg seguì un corso dedicato all’arte africana e oceanica ma nessun corso (per quanto mi sia stato possibile constatare) sull’arte contemporanea.

56 GRI, *LSRP*, IV, Correspondence and lectures (1952-1995), box 9, folder 4, Correspondence with Hilton Kramer (1955-1979), *August 9, 1955*, f. 1: «[...] you would gain a sudden reputation in the art world of New York, simply because there is no other regular column or department of this kind written today which has the kind of stature you would give it».

57 Cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 3 [T3/63], Correspondence filed by name, A-F, Daisy Barr (Margaret Scholari), 1958 o 1959. Nella lettera Daisy Barr sembra offrire a Steinberg una posizione da curatore: «I don’t want to influence you in your decisions about the Museum [...] I saw you as the inheritor of Alfred and thought of you for the better part of the year in these terms. [...] after you have set root, you can have the most imaginative shows, not restricted to the present, you can make people see the past with modern eyes, and the present in the light of the past [...] you would be the intellectual master of the institution with no rivals within the place [...] I say these things to help you to decide». Daisy sembra inoltre attribuire a sé stessa l’idea di coinvolgere direttamente Steinberg: «I know that neither Alfred [Barr] nor [James Thrall] Soby nor René [d’Harnoncourt] can project themselves into the future the way I can». Nell’intervista degli anni novanta Steinberg sembra però attribuire ad Alfred Barr il desiderio di un suo diretto coinvolgimento al MoMA; cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 134.

riferimento alla mia vita segreta»<sup>58</sup>. Nonostante ciò, una tale separazione fu assolutamente effimera nella mente di Steinberg. Nel suo lavoro di critico “militante”, infatti, egli portò con sé il metodo rigoroso dei suoi professori dell’IFA, cercando sempre, di fronte a opere d’arte portatrici di nuovi linguaggi ed esperienze, di riarticolare il suo pensiero, rispettando la specificità e l’intenzione delle singole opere, senza lasciarsi guidare da un gusto estetico prefissato. Viceversa, in quanto storico dell’arte, Steinberg tentò di gettare un ponte tra l’esperienza contemporanea e il passato, scorgendo così un limite nell’approccio dei suoi maestri, refrattari a confrontarsi con l’arte del loro tempo. Limiti che Steinberg gradualmente contesterà nei due progetti di tesi di dottorato che, sebbene in linea con le tematiche dell’IFA, lo furono meno per l’ingegnosità delle idee sostenute.

#### 4. Atto I: The Afterlife of Romanesque art, un progetto incompiuto di storiografia “visiva”

Quando Steinberg si trovò a dover scrivere la sua tesi di dottorato, fu a Krautheimer che si rivolse. La tematica di ricerca concordata tra i due, inizialmente suggerita da Bober, riguardava la storia della ricezione dell’architettura romanica dal Rinascimento all’Ottocento<sup>59</sup>. Alla luce di una formazione grosso modo incentrata sull’arte medievale, non deve stupirci se la scelta di Steinberg ricadde su un argomento legato al Romanico che proprio negli Stati Uniti, attraverso il lavoro di autori come Arthur Kingsley Porter e Schapiro, aveva goduto di grande fortuna. Se questa rara incursione steinberghiana nell’arte medievale è oggi perlopiù ignota, ciò si deve al fatto che la tesi rimase inconclusa<sup>60</sup>. I materiali conservati ci permettono però di abbozzare l’impianto generale e gli ambiziosi obiettivi di questo progetto, nonché di compiere alcune considerazioni su alcuni aspetti critici che manifestano già la necessità di Steinberg di prendere distanza dagli insegnamenti dei suoi maestri.

Nel gennaio del 1956 Steinberg presentò a Krautheimer un primo progetto intitolato *On the Emergence of Romanesque as an Architectural Concept*<sup>61</sup>. L’intenzione iniziale dello studioso era di concentrarsi sulle dinamiche storiche che avevano condotto alla nascita e allo sviluppo del Romanico come etichetta storiografica e

58 Steinberg, *Other Criteria*, cit. (vedi nota 15), p. XXI.

59 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 78. Sulle vicende della tesi, a cui Steinberg lavorò per due anni, si veda quanto affermato in Ivi, pp. 34-35.

60 La tesi sul Romanico è un raro esempio di “esplicito” interesse di Steinberg per il Medioevo: un’epoca che invece, nell’arco della sua intera produzione intellettuale, ricoprirà solitamente un ruolo marginale sebbene, secondo Alexander Nagel, costituirebbe sempre «an implicit, if enabling, field of reference» nel lavoro dello studioso, cfr. A. Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, London 2012, p. 157.

61 GRI, LSRP (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *On the Emergence and Development of Romanesque as an Architectural Concept*.

stilistica, incrociando i dati relativi alla storia del gusto e della critica. La nascita del concetto di Romanico era stato il prodotto di quel movimento di riscoperta dell'arte medievale che, dai primi timidi passi nella tradizione erudita del Seicento-Settecento interessata alle opere come testimonianze della storia religiosa ed ecclesiastica, era giunto tra Ottocento e Novecento a riconoscere all'arte medievale, non solo un valore storico-documentario, ma anche estetico<sup>62</sup>. Il termine Romanico, tratto dalla filologia, comparve per la prima volta negli scritti di Charles de Gerville e Arcisse de Caumont e in modo decisivo nel libro di Franz Kugler *Handbuch der Kunstgeschichte* del 1841. Il Romanico prendeva così il suo posto nella narrazione storiografica e, come sottolineava Steinberg, veniva da allora studiato «per la sufficiente ragione di esistere come parte della totalità dell'arte»<sup>63</sup>.

Steinberg si poneva però la questione della possibilità di tracciare una storia della ricezione del Romanico prima ancora della formazione di questa etichetta, guardando soprattutto al Rinascimento, epoca troppo spesso considerata dalla storiografia come il momento di frattura decisiva con il Medioevo. Esisteva già a quei tempi una qualche consapevolezza storica ed artistica relativa all'esistenza di quel linguaggio formale che sarebbe stato poi definito Romanico? Vi erano tracce di una qualche comprensione delle sue caratteristiche formali e un qualche apprezzamento e riconoscimento estetico delle sue qualità intrinseche? Rispetto alla condanna del Gotico da parte del Vasari, nelle *Vite* sono rintracciabili alcuni giudizi positivi per alcuni monumenti romanici toscani come il battistero di San Giovanni, la chiesa di San Miniato e dei Santi Apostoli a Firenze, o il duomo di Pisa, sebbene all'epoca erroneamente creduti edifici paleocristiani o carolingi. Ma secondo Steinberg il fenomeno del recupero del Romanico nel Rinascimento non sarebbe veramente apprezzabile a partire dalle fonti scritte della trattatistica e della letteratura artistica del Rinascimento. Sarebbero infatti le opere d'arte a documentare piuttosto l'esistenza di un interesse per l'arte romanica superiore a quello delle coeve fonti scritte. Il fenomeno era rintracciabile, ad esempio, nella pittura fiamminga del Quattrocento dove è spesso riscontrabile la rappresentazione di edifici romanici e gotici. Su tale argomento Panofsky si era d'altronde già soffermato fin dagli anni trenta, ad esempio nel suo saggio del 1935 sull'*Annunciazione* "Friedsam" del Metropolitan Museum che egli ascriveva a Hubert van Eyck, tornandovi e sviluppandolo ulteriormente poi nel suo *Early Netherlandish Painting* del 1953 sul quale, come si è già detto, Steinberg aveva avuto modo di seguire alcuni corsi nei primi anni cinquanta<sup>64</sup>. Secondo Panofsky la rappresentazione "archeologicamente

62 Ivi, ff. 1-8.

63 Ivi, f. 14.

64 Cfr. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, "The Art Bulletin", 17, 4, 1935, pp. 432-473, vedi pp. 449-450; Id., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, I, New York 1971 (prima edizione 1953), pp. 133-137. Steinberg seguì il corso di Panofsky, gli appunti sono conservati presso GRI, LSRP, VII, Course notes, box 14, folder 1-2, *Early Netherlandish Painting*.

corretta” di edifici romanici nella pittura fiamminga non era «esclusivamente un fatto di preferenza estetica o di “gusto”» ma, impiegata in antitesi al Gotico, costituiva parte di un sistema simbolico celato: il Romanico, per la sua precedenza cronologica rispetto al Gotico e il suo legame con la Terra Santa, rimanderebbe infatti all’Antica Legge e alla Sinagoga, mentre il Gotico, al contrario, simboleggerebbe la successiva Età della Grazia e la Chiesa cristiana. Una tale proposta implicava, ovviamente, una piena consapevolezza da parte degli artisti fiamminghi delle differenze formali e cronologiche tra i due linguaggi: un’ipotesi che fu però respinta nel 1948 da Esmond S. de Beer, secondo il quale una tale distinzione filologica sarebbe del tutto impensabile prima del XVII secolo<sup>65</sup>. Nei confronti di questo dibattito Steinberg prese posizione in favore di Panofsky, riconoscendo apertamente come le opere d’arte fiamminga fossero una prova, una testimonianza «in purely visual terms» (per riprendere la bella espressione steinberghiana), dell’esistenza di una piena comprensione delle qualità formali del Romanico già nel XV secolo<sup>66</sup>. Pur essendo vicino a Panofsky nel riconoscere dunque l’esistenza di una certa consapevolezza del Romanico “in quanto stile” già nel Quattrocento fiammingo, per Steinberg il recupero di questo linguaggio artistico non era però stato motivato tanto da esigenze «puramente simboliche» ed esegetiche ma piuttosto dall’interesse estetico per le forme romaniche in quanto tali<sup>67</sup>. Dove Panofsky aveva visto un simbolismo legato al Giudaismo e alla Sinagoga, Steinberg si fermò invece sulla soglia del visibile dell’opera, facendo di queste rappresentazioni delle testimonianze di una sorta di “storiografia visiva” del Romanico. Una simile

65 E.S. de Beer, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term. The Idea of Style in Architecture*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 11, 1948, pp. 143-162.

66 Cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *On the Emergence and Development of Romanesque as an Architectural Concept*, f. 9. Vedi anche GRI, *LSRP*, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 5, Material for chapter V, Romanesque in Northern Renaissance. L’espressione «in termini puramente visivi», pur non essendo impiegata da Steinberg per i fiamminghi ma per Giotto nella cappella degli Scrovegni, ben si applica anche al presente caso; scrive infatti lo studioso: «Another example of stylistic awareness is Giotto’s contrast of architecture in Padua allegorical figures of Justizia and Injustizia. The stylistic differences were crystal clear to the artist in purely visual terms», cfr. GRI, *LSRP*, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 4, *On Literary canonization of stylistic concepts*, f. 1.

67 L’opinione di Steinberg sull’interpretazione di Panofsky può essere compresa solo sulla base di alcune note e poche frasi frammentarie, come ad esempio: «Jan [van Eyck]’s symbolic play of styles seems to be accompanied by an esthetic preference. [...] This does not strengthen the Panofskian argument for a purely symbolic use of the style» cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *On the Emergence and Development of Romanesque as an Architectural Concept*, f. 9. E ancora: «Symptoms of overstrain and improbability in Pan[ofsky]’s theory. Contradicts theory of aesthetic preference, which he says is not enough [...]. I believe Rmsq suggested only the old or distance as opposed to the here and now of contemporary modern Gothic», cfr. GRI, *LSRP*, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 4, *Reasons for Rmsq revivals in C15*, f. 1. Sul successivo dibattito attorno alla rappresentazione degli edifici romanici nella pittura fiamminga e sul suo valore simbolico cfr. anche J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges: Le gothique fantastique*, Paris 1960, pp. 186-194; S. Hoppe, *Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs*, in *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, a cura di N. Nußbaum, C. Euskirchen, e S. Hoppe, Köln 2003, pp. 88-131; A. Nagel, C.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, pp. 147-158.

contestazione delle indagini simboliche di Panofsky da parte di Steinberg avrà luogo anche nel decennio successivo quando, a metà degli anni sessanta, confrontandosi sulla *Presentazione al Tempio della Vergine* di Tiziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia), l'interpretazione dei due studiosi divergerà sulla figura della cosiddetta «*vecchia*» al margine destro del dipinto che Panofsky identificava come la personificazione del Giudaismo, e che Steinberg – in termini meno simbolici – considerava invece una figura della realtà dello spettatore entrata nel quadro mediando così tra spazio reale e spazio pittorico<sup>68</sup>.

Altro ambito in grado di documentare una possibile ricezione dell'arte romanica nel XV secolo era quello dell'architettura rinascimentale italiana, soprattutto fiorentina e lombarda. A questo tema Steinberg dedicò nel 1956 la stesura dei primi due capitoli consegnati a Krautheimer (gli unici portati a termine) della sua tesi, che nel frattempo aveva assunto il titolo di *The Afterlife of Romanesque Art*<sup>69</sup>. Nello specifico Steinberg aveva osservato come alcuni architetti, quali Filippo Brunelleschi, Michelozzo di Bartolomeo, Leon Battista Alberti, Antonio Filarete e Bernardo Rossellino, presentassero in alcune loro opere dei richiami alle forme e alla concezione spaziale del Romanico. Una tale connessione era stata avanzata, fin dal tardo Ottocento, da vari studiosi tedeschi e della Scuola viennese tra i quali: Jacob Burckhardt (1868), Georg Dehio (1886), Dagobert Frey (1924), Nikolaus Pevsner (1943), nonché successivamente anche dall'italiano Giulio Carlo Argan (1955)<sup>70</sup>. Il numero di esempi considerato da Steinberg evidenziava ulteriormente l'estensione e l'importanza del fenomeno osservabile in una coincidenza di problemi tecnici, strutturali ed estetici tra Romanico e Rinascimento: «Entrambi gli stili tentano di esprimere nell'organismo architettonico la chiara congiunzione di parti autonome [...]; entrambi gli stili apprezzano la semplice geometria delle proporzioni; entrambi assaporano muri e masse; entrambi si sforzano di far rivivere l'Antico con un senso della sua logica interna e con una conoscenza imperfetta del suo vero vocabolario. In ultimo, entrambi si trovano in opposizione al Tardo Gotico»<sup>71</sup>. Steinberg ricollegava al Romanico, ad esempio, la solidità, densità e severità delle masse murarie e dei supporti degli edifici di Michelozzo, come ad

68 Tagliaferro, *The "Eternal Mystery"*, cit. (vedi nota 6), pp. 171-176.

69 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 1 (cap. I), folder 2 (cap. II), folder 3 (cap. III), *The Afterlife of Romanesque Art*. Il capitolo terzo restò incompleto: giunto alla pagina 51 Steinberg scrisse a matita: «What follows was never typed up». Seguono solo note e appunti sparsi.

70 Cfr. J. Burckhardt, *Geschichte de Renaissance in Italien* [Basel 1932], Stuttgart 1878, trad. it. *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1991, pp. 119, 123; D. Frey, *Architettura della Rinascenza*, Roma 1924, p. 15; N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London 2009 (prima edizione 1943), p. 99; G.C. Argan, *Brunelleschi*, Milano 1955, pp. 65-66, 68. Si veda anche: G. Dehio, *Romanische Renaissance*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 7, 1886, pp. 129-140; H. Tietze, *Romanische Kunst und Renaissance*, "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1926-1927, pp. 43-57.

71 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 1, *The Afterlife of Romanesque Art, Chapter 1*, f. 24: «Both styles seek to express in the architectural organism the clear conjunction of autonomous parts [...]; both styles cherish a simple geometry of proportions; both relish the wall and the mass; and both strive to revive the antique with a sense of its inward logic, and with imperfect knowledge of its actual vocabulary. Finally, both stand opposed to the late Gothic».

esempio la chiesa di San Francesco al Bosco in Mugello, o la tipologia di capitelli impiegati in alcuni progetti fiorentini a lui attribuiti come il cortile di Palazzo Canigiani (in via dei Bardi) o il portico della chiesa di San Jacopo in Campo Carbolini, entrambi documentati anche da alcuni appunti grafici dello studioso<sup>72</sup> (fig. 4).

La tesi *The Afterlife of Romanesque Art*, se conclusa, avrebbe certamente rappresentato un importante contributo alla ricostruzione di un fenomeno del quale ancora oggi non è stata fornita un'analisi altrettanto organica e cronologicamente ampia come quella proposta da Steinberg<sup>73</sup>. Ma tralasciando lo specifico apporto che avrebbe dato alla tematica, sono piuttosto le questioni storico-critiche di fondo di questa ricerca che si vogliono qui evidenziare. Essa era certamente frutto di quel principio che, fin dai primi anni cinquanta, aveva portato Steinberg a contestare l'idea dell'apprezzamento delle qualità estetiche dell'opera d'arte come un fattore immutabile e immediato, per dare invece spazio al continuo mutare dei giudizi attraverso la storia del gusto. Quella che potrebbe apparire come una piena adesione all'approccio storico dei suoi maestri dell'IFA rivela però un'altrettanta contestazione dei limiti di una visione storica che esclude la dimensione estetica e critica. Piuttosto che essere in linea con i più convenzionali studi sul Romanico – incentrati sul ricostruire le vicende documentarie, artistiche e materiali degli edifici sulla base delle testimonianze e delle fonti del loro tempo – Steinberg aveva preferito guardare all'arte romanica attraverso lo sguardo dei secoli successivi: così facendo andava ridefinendo il Romanico non come un oggetto storico fisso, ma piuttosto come un prodotto mutevole che ogni epoca ha saputo riattualizzare secondo le istanze del proprio tempo. Citando un appunto dello stesso Steinberg il problema potrebbe essere riassunto in questi termini: «Quali ragioni spiegano un cambiamento di preferenza estetica che fa sembrare improvvisamente uno stile, dormiente o morto [...], moderno e rilevante?»<sup>74</sup>. Una domanda che Steinberg sembrava porre a quella storia dell'arte che, cercando di riscoprire “oggettivamente” il passato, riteneva

72 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 1, *The Afterlife of Romanesque Art*, Chapter 1, ff. 11-14. Steinberg aveva confrontato i capitelli di Michelozzo con alcune soluzioni utilizzate nell'architettura romanica, come ad esempio nel cortile di Pilato e nella chiesa dei Santi Vitale e Agricola nel complesso bolognese di Santo Stefano (tale confronto fu da lui individuato solo dopo la stesura del capitolo e lo segnalava a Krautheimer in una lettera del 2 ottobre 1956).

73 Tra gli studi successivi sulla ricezione del Romanico si veda: C.H. Krinsky, *Romanesque Architecture and Some Eighteenth Century Critics*, “Gesta”, 1-2, 1964, pp. 20-21; T.H. Cocke, *Pre-Nineteenth-Century Attitudes in England to Romanesque*, “Journal of the British Archaeological Association”, 3, 36, 1973, pp. 72-97; Id., *Rediscovery of the Romanesque*, in *English Romanesque Art (1066-1200)*, a cura di G. Zarnecki, London 1984, pp. 360-366; E.H. Gombrich, *Dall'archeologia alla storia dell'arte: tappe della fortuna critica dello stile romanico*, Torino 1990; T. Waldeier Bizzarro, *Romanesque Architectural Criticism. A Prehistory*, Cambridge 1992; X. Barral I Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2008 [ed. orig. 2006], soprattutto pp. 7-50; M.H. Caviness, *The Politics of Taste: An Historiography of “Romanesque” Art in the Twentieth Century*, in *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in honor of Walter Cahn*, a cura di C. Hourihane, Princeton 2008, pp. 57-81.

74 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 4, Material for chapter IV and conclusions, *Prerequisite for any attempt to explain “Rmsq Revival” in C15*.

la serie dei giudizi estetici espressi nel tempo il prodotto fazioso di una errata percezione da revisionare, o un ostacolo da rimuovere per raggiungere i puri “fatti storici”. In tal senso, un singolare parallelismo emerge dalla tesi di Steinberg tra artisti e storici dell’arte, ponendo le testimonianze visive e quelle testuali sullo stesso piano. Sono gli artisti, ancor prima degli storici e degli eruditi, ad aver sviluppato con la loro arte un giudizio positivo sul Romanico, sebbene non vi siano altre tracce al di fuori delle loro opere, e sebbene tale “riscoperta” non fu spinta dall’erudizione ma da un impulso creativo ed artistico. È soprattutto su questo aspetto, ovvero l’elaborazione di una tradizione di pensiero puramente visiva, che la tesi incompiuta sul Romanico si dimostra in realtà in sorprendente continuità con il successivo progetto su San Carlino, sebbene in quest’ultimo caso sarà piuttosto il simbolismo ad attrarre l’interesse di Steinberg.

##### 5. Atto II: *La molteplicità di San Carlo alle Quattro Fontane, ovvero Steinberg vs. Krautheimer*

Nell’estate del 1957, durante il corso sul Barocco tenuto da Lotz a Roma, Steinberg rimase affascinato dalla chiesa di San Carlino del Borromini che Lotz, durante una visita, definì “indescrivibile” per la sua complessità. Steinberg accolse tale sfida. Nel 1958 presentò a Krautheimer, in conclusione di un suo seminario sull’iconografia dell’architettura, una possibile interpretazione dell’edificio proponendogli di abbandonare la tesi sul Romanico per occuparsi di San Carlino: una scelta che fu disapprovata dal professore che, pur rimanendo il relatore della tesi, ne affidò completamente la revisione a Lotz<sup>75</sup>. Intitolata *San Carlo alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, la dissertazione fu conclusa nel 1959 (Steinberg ottenne il suo dottorato nel 1960) ma rimase inedita fino al 1977<sup>76</sup>. Nonostante ciò, nel 1973, Howard Hibbard poteva già affermare: «Steinberg’s still unpublished dissertation is without doubt the most thoughtful and ingenious investigation of San Carlo yet written»<sup>77</sup>. Il testo, considerato nel corso del tempo una delle letture formali più precise della chiesa di San Carlino, nonché un esempio pionieristico d’iconologia dell’architettura, rovescia in realtà alcune delle basi critiche ed ermeneutiche di questi metodi piuttosto che esserne un semplice ulteriore sviluppo<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 35-39.

<sup>76</sup> L. Steinberg, *San Carlo alle Quattro Fontane: A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, Ph.D. dissertation, New York 1960. Poi pubblicata come: Id, *Borromini’s San Carlo alle Quattro Fontane: a study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, New York-London 1977. Per un’analisi di questo contributo cfr. M. Hill, *Steinberg’s Complexity*, in *The Baroque in Architectural Culture. 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Farnham 2015, pp. 211-221.

<sup>77</sup> H. Hibbard, *Recent Books on Earlier Baroque Architecture in Rome*, “The Art Bulletin”, 55, 1, 1973, p. 134 nota 19.

<sup>78</sup> Portoghesi, ad esempio, ha definito il testo di Steinberg come «il contributo critico più ricco e

Il problema centrale affrontato da Steinberg era relativo alla definizione della complessa forma della pianta della chiesa di San Carlino. Dalla fine dell'Ottocento l'edificio era stato oggetto di almeno tre generazioni di studiosi impegnati nella sua descrizione. Steinberg ne ripercorse dunque le vicende critiche e, attraverso i testi d'importanti studiosi come Cornelius Gurlitt, Antonio Muñoz, Vincenzo Fasolo, Albert Erich Brinckmann, Nikolaus Pevsner, Hans Sedlmayr, Eberhard Hempel, Rudolph Wittkower e Paolo Portoghesi, individuò ben dodici diverse ipotesi di lettura della pianta della chiesa, ognuna caratterizzata dall'assunzione di una certa "forma geometrica primaria" impiegata per ricostruire l'articolazione complessiva dell'edificio. Tali forme potevano essere essenzialmente ridotte a tre: l'ottagono, l'ovale e la croce greca. Invece di dover scegliere necessariamente una sola di esse, Steinberg proponeva di considerarle tutte e tre come compresenti simultaneamente nell'edificio. Attraverso un'attenta ed articolata analisi formale, accompagnata da schemi e planimetrie, egli mostrava così come solo l'articolazione e intersezione delle tre forme unite fosse in grado di restituire la complessità dell'edificio. La proposta di Steinberg non si limitava però alla sola descrizione formale, rivolgendosi anche all'interpretazione simbolica dell'edificio. Secondo lo studioso le tre forme, sia individualmente sia compenstrate, rimanderebbero infatti alla Trinità con esplicito richiamo alla nuova intitolazione ufficiale della chiesa, appartenuta ai Padri Trinitari scalzi. Steinberg attribuiva inoltre un significato specifico anche a ognuna delle tre singole forme: l'ottagono evocerebbe la crociera della cupola e dei pilastri della basilica vaticana, sede della cattedra di San Pietro, centro della Chiesa; l'ellisse rimanderebbe invece all'*orbis terrarum* (il Mondo), ovvero alla diffusione universale del Verbo; in ultimo, la croce, costituirebbe un chiaro rimando a Cristo e all'Eucarestia. Oltre a un emblema della Trinità, San Carlino era dunque per Steinberg anche un'allegoria stessa della Chiesa universale, introducendo così più di un livello interpretativo.

In molti aspetti il testo di Steinberg traeva importanti insegnamenti proprio dalle lezioni di Krautheimer. Tra gli anni quaranta e cinquanta, infatti, un importante impulso all'applicazione dell'indagine iconologica all'ambito architettonico era stata data proprio dal professore dell'IFA, autore del saggio *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"* del 1942 e che Steinberg doveva ben conoscere essendo il tema di alcuni dei corsi da lui seguiti all'IFA<sup>79</sup>. Nel suo saggio Krautheimer aveva dedicato

illuminante alla lettura e alla comprensione della fabbrica di San Carlo», cfr. P. Portoghesi, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001, p. 160. Anche Arnheim ha considerato la descrizione di San Carlino come la più vicina al "percepto oggettivo" dell'edificio, cfr. R. Arnheim, *Percetti oggettivi, valori oggettivi*, in Id., *Intuizione e Intelletto: nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano 1987, p. 343. Un esempio di precoce ripresa dell'approccio steinbergiano al simbolismo dell'architettura, facendone un esempio metodologico, si riscontra invece nell'altrettanto irregolare E. Battisti, *Il simbolismo in Borromini*, in *Studi sul Borromini*, I, Roma 1970-1972, pp. 229-284.

<sup>79</sup> R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 5, 1942, qui citato nella traduzione italiana, *Introduzione a*

alcune pagine al tema dell'utilizzo e della diffusione nell'arte medievale di certe tipologie architettoniche connotate da particolari significati simbolici. A definire il significato potevano essere, ad esempio, il richiamo a un prototipo importante (come la basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme) o il ricorso a certi numeri o forme geometriche specifiche. Se lo studio di Krautheimer aveva riguardato principalmente il Medioevo, le sue idee influirono successivamente anche sullo studio di altri periodi, soprattutto il Rinascimento, come nel caso di *Architectural Principles in the Age of Humanism* di Wittkower del 1949. Steinberg sembra dunque aver ulteriormente esteso l'approccio di Krautheimer, portandolo fino al Barocco. Sulla possibilità dell'applicazione del suo metodo ad altri periodi cronologici Krautheimer fu però molto cauto segnalando come, dal Quattrocento in poi, l'architettura mostrasse un maggiore disinteresse per il contenuto simbolico dei modelli architettonici<sup>80</sup>. La vera divergenza tra Steinberg e Krautheimer, però, non si rivela tanto nei limiti cronologici del fenomeno, quanto piuttosto nella diversa natura dell'interpretazione. È proprio nel concetto di "molteplicità" delle forme e dei livelli di significato, già evocato nel titolo della tesi steinberghiana, che risiede la capacità del testo di superare l'approccio di Krautheimer.

Per Steinberg, le difficoltà di descrizione di San Carlino adottando una sola forma geometrica, con il risultato di produrre sempre nuove ipotesi discordanti, non era il frutto di un semplice errore dettato dall'incapacità dei suoi predecessori e dunque superabile attraverso la formulazione di un'ipotesi definitiva "più oggettiva" delle altre; esso era piuttosto un fenomeno che già nella sua natura «richiede una spiegazione». La complessità di San Carlino non poteva essere "chiarita", riducendola ad una sola ipotesi, poiché l'edificio stesso domandava all'interprete di accettare l'ambiguità e l'indeterminatezza della sua pianta. Il "riduzionismo" interpretativo, secondo il quale a un'opera corrisponde una sola intenzione e un solo significato, veniva accusato da Steinberg di fraintendere quelle opere che, come nel caso del Borromini, erano volutamente pensate per essere "esuberanti". La molteplicità e l'ambiguità non sono dunque necessariamente il prodotto dei dubbi dell'interprete, della sua incapacità di chiarire in modo certo il pensiero di un autore, ma possono essere essi stessi una "forma d'intenzione" premeditata dall'artista<sup>81</sup>. Era questo il caso del Borromini, la cui molteplicità progettuale e simbolica ben rifletteva quel pensiero religioso proprio dell'esegesi cristiana, aperta alla lettura *multiplex* dei testi sacri, nonché della sensibi-

*un'iconografia dell'architettura sacra medievale*, in Id. *Architettura sacra paleocristiana*, cit. (vedi nota 38), pp. 98-150. Su questo testo cfr. C. Carver McCurrach, "Renovatio" Reconsidered: Richard Krautheimer and the Iconography of Architecture, "Gesta", 50, 1, 2011, pp. 49-55. L'influsso del testo di Krautheimer su Steinberg è confermato da quest'ultimo in *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 35-39. Gli appunti di uno dei corsi da lui seguiti su questo tema è conservato presso GRI, LSRP, VII, Course notes, box 20.

<sup>80</sup> Krautheimer, *Introduzione*, cit. (vedi nota 79), p. 124.

<sup>81</sup> Cfr. Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), pp. 24-26; Id., *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. 41-43.

lità e della spiritualità dell'epoca barocca<sup>82</sup>. Il rimando alla Trinità era così radicato nel “dispositivo” stesso della chiesa e nel congiungersi delle tre forme in una: «La sostanza è una, scriveva Steinberg, ma si manifesta sotto tre forme, in tre sembianze. In altre parole, l'ovale, l'ottagono e la croce sono consustanziali, la chiesa è trina»<sup>83</sup>. Era d'altronde Borromini, in un suo disegno dell'Albertina di Vienna relativo a San Carlino, ad annotare: «Croce, Trinità, tre et uno assieme»<sup>84</sup>.

Sulla falsariga del “modello trinitario”, Steinberg era riuscito a chiarire il rapporto esistente tra le parti e l'insieme della chiesa, metaforizzando così il processo di condensazione formale messo in atto da Borromini e che gli aveva permesso d'integrare tre forme in un'unica entità. Un tale processo di condensazione, che trova i suoi presupposti nel pensiero cristiano, non mancava però di gettare un ponte con altre forme di sensibilità più prossime al nostro tempo. Steinberg non nascondeva infatti come fossero stati gli stimoli contemporanei a condurlo a una tale rilettura dell'arte del Borromini:

Scarabocchi e giochi di parole sono, come sappiamo da Freud e James Joyce, sintomi dell'inconscio all'opera. Il meccanismo dei sogni è costantemente proiettato nei giochi di parole, in simboli timidi o sfacciati, in doppi sensi assurdi e grotteschi, in immagini sottoposte ai più irrazionali processi di trasformazione. [...] Sappiamo oggi che un gioco di parole, noto mezzo di basso umorismo, può anche essere promotore di una rivelazione, che potrebbe indicare quell'inconscio profondo da cui il simbolo proviene. Potrebbe dunque essere che, presso la nostra generazione, le fantasie di Borromini siano meglio comprese come scaturite da una fonte più profonda nella sua natura, più di quanto comunemente accada in un'arte così pubblica come quella dell'architettura barocca<sup>85</sup>.

Steinberg riconosceva alla riflessione freudiana sul sogno (*L'interpretazione dei sogni*, 1899) e sul motto di spirito (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905), tanto quanto alle sperimentazioni letterarie di James Joyce<sup>86</sup>, il ruolo di aver aperto la sensibilità moderna alla possibilità di riconoscere il valore espressivo, estetico e simbolico di forme apparentemente incoerenti, contraddittorie, bizzarre e

82 Il termine *multiple*, impiegato nel titolo della tesi del 1960, è stato sostituito con *multiplex* nel 1977. Nella sua interpretazione del *Cenacolo* di Leonardo, Steinberg ha affermato: «Like an object of Scriptural exegesis, it proliferates into levels of meaning», cfr. L. Steinberg, *Leonardo's Last Supper*, “The Art Quarterly”, 36, 1973, p. 310.

83 Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), pp. 175-176; Id., *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. 288-289.

84 Su questo disegno (inv. Alb. 211) cfr. Portoghesi, *Storia di San Carlino*, cit. (vedi nota 78), p. 118.

85 Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), pp. 243-244; Id., *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. 348-349.

86 Joyce fu uno degli autori letterari preferiti di Steinberg e sulle sue opere egli apprese l'inglese quando da giovane si trasferì da Berlino a Londra, cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 18-21, 26-27. È superfluo forse qui ricordare come i testi di Joyce siano ricchi di giochi di parole e molteplici significati quasi accostabili alla riflessione psicanalitica freudiana. Sul possibile impatto della psicanalisi sugli scritti di Joyce cfr. J. Kimball, *Joyce and the Early Freudians. A Synchronic Dialogue of Texts*, Gainesville 2003.

ambigue. Queste non erano più da giudicarsi come aberrazioni di una mente fuori controllo ma specifici mezzi impiegati per esprimere idee e intenzioni. Se la questione del rapporto tra psicanalisi e Steinberg è assai complessa, e ci si promette di affrontarla altrove, è qui importante sottolineare che in nessun modo Steinberg si proponeva di studiare Borromini attraverso Freud (non più citato nella tesi), o di accedere a eventuali significati inconsci, o proporre letture patologiche o intrafisiche dell'artista. Piuttosto Steinberg aveva colto la portata ermeneutica dei testi freudiani recuperando così quel "lavoro del sogno" che per Freud, attraverso complessi processi di "condensazione", "sostituzione" e "spostamento", permetteva ai contenuti latenti di divenire manifesti, facendosi oggetto di una rappresentazione visiva nel sogno (un processo parallelo secondo Freud a quello messo in atto verbalmente nel motto di spirito). La condensazione permette a significati molteplici e addirittura in antitesi di essere inglobati insieme in modo simultaneo in una stessa rappresentazione: «L'alternativa "o-o", scriveva Freud, non può essere espressa in alcun modo dal sogno; esso di solito ne accoglie i termini in un nesso, come fossero equivalenti. [...] La regola d'interpretazione è la seguente: i singoli termini dell'alternativa apparente vanno equiparati e uniti mediante una "e"»<sup>87</sup>. I diversi significati non si escludono ma coesistono così che il sogno permette «di ammettere sovrainterpretazioni, di rappresentare in un unico contenuto formazioni ideative e impulsi di desiderio differenti e per loro natura spesso molto divergenti»<sup>88</sup>. Steinberg attribuiva dunque una stessa capacità al funzionamento visivo delle immagini o dell'architettura sebbene ad essere oggetto di tali processi di figurabilità fosse un intenzionale programma simbolico-esegetico, piuttosto che l'inconscio dell'artista.

La tesi di Steinberg si basava dunque sull'attribuzione all'artista di una intenzionalità altamente "sovradeterminata", richiedendo all'interprete di adottare un approccio ermeneutico volutamente "sovrainterpretativo". Di tutto ciò era l'opera stessa la sola e unica testimone: per Steinberg nessuna fonte avrebbe mai potuto eguagliare verbalmente i sottili mezzi visivi e formali messi in atto da Borromini nella sua arte e chiarire, una volta per tutte, le intenzioni molteplici dell'artista. Era San Carlino la "prova documentaria primaria" dell'interpretazione di Steinberg<sup>89</sup>. Molto probabilmente un tale metodo interpretativo deve essere sembrato a Krautheimer rischioso e fuori controllo, ragion per cui il professore mosse al suo allievo molte obiezioni e critiche che, stando alle parole dello stesso Steinberg nei ringraziamenti della sua tesi, rappresentarono «una sfida seconda solo a quella posta dallo stesso Borromini»<sup>90</sup>. Sarebbe stato infatti proprio Krautheimer a chiedergli, in merito alla sua interpre-

87 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, III [1899], Torino 1966, pp. 291-292.

88 Ivi, p. 325.

89 Steinberg, *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. XXVIII-XIX.

90 Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), p. II.

tazione, «How can you prove it?»<sup>91</sup>. Al professore dell'IFA l'approccio di Steinberg doveva essere apparso, in conclusione, «non storico, ma analitico»<sup>92</sup>. L'incompatibilità di pensiero tra i due emerge in modo evidente in un *post-scriptum* di Krautheimer del 1987 al suo saggio sull'Iconografia dell'architettura dove il professore avvertì, forse non a caso, l'esigenza di lanciare un monito metodologico, distinguendo nettamente tra «le interpretazioni a posteriori» di un'opera d'arte e i «significati attribuiti già nella fase progettuale e capaci quindi di determinare la forma dell'edificio»<sup>93</sup>. Krautheimer sottolineava dunque l'importanza di distinguere il significato «documentato da specifiche testimonianze contemporanee», più prossimo alle «vere» intenzioni dell'artista, e quello «rintracciato nel monumento dai suoi moderni interpreti»<sup>94</sup>. Lo studioso introduceva così le prove testuali come principio correttivo per evitare il rischio di «interpretazioni fondate su concezioni moderne». È probabile che, a distanza ormai di anni, Krautheimer pensasse formulando queste parole alla tesi del suo «allievo ribelle» (ormai edita nel 1977). Fu dunque una radicale divergenza sulla natura del metodo storico, dell'interpretazione e della sua provabilità la vera ragione del contrasto tra maestro e allievo, come sembra confermare anche un passo inedito di Steinberg per la nuova introduzione alla tesi per la pubblicazione del 1977, poi successivamente ommesso:

Krautheimer mi ha insegnato a guardare l'architettura e mi ha insegnato tutto il rigore e il metodo scientifico che sono riuscito ad apprendere. Ma in questa tesi l'erudizione è al servizio della persuasione per supportare un'intuizione e ciò era estremamente alieno al metodo storico che Krautheimer provava a inculcare ai suoi studenti; così entrammo in disaccordo e la tesi divenne, ahimè, l'oggetto del nostro allontanamento. Fu la tolleranza del dottor Wolfgang Lotz che mi permise di continuare e di giungere alla fine. Ad entrambi questi nobili studiosi, che non voglio siano ritenuti responsabili per quel che da me fatto qui o altrove, esprimo ancora il mio più profondo affetto e obbligo<sup>95</sup>.

Il testo di Steinberg mostra tutto il potenziale di un atto di «resistenza» che, ricuperando gli insegnamenti e gli strumenti metodologici del suo maestro, li stravolge per

91 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 38.

92 Questo commento fu riportato a Steinberg da Lotz, cfr. Ivi, p. 39.

93 Krautheimer, *Introduzione*, cit. (vedi nota 79), pp. 146-147.

94 Ivi, p. 145.

95 GRI, *LSRP*, I, Borromini research, box 1, folder 12, *S. Carlino – Introduction*, f. 9: «Re[garding] Krautheimer who taught me to look at architecture and taught me whatever rigor and scholarly method I was able to make my own. But in this dissertation, scholarship was placed in the service of persuasion, to support an intuition; and this was so alien to the historical method Krautheimer tried to inculcate in his students, that we diverged, and the dissertation became, alas, the instrument of our estrangement. It was Doctor Wolfgang Lotz whose tolerance enabled me to proceed and to finish it. To both of these noble scholars, neither of whom would want to be held responsible for what I did here and subsequently elsewhere, I continued to feel deep affection and obligation».

interrogarne consciamente i presupposti critici e storiografici: quella definizione di “metodo storico”, di “provabilità” e “oggettività” che determinano il livello di correttezza di un’interpretazione. Questioni che nel decennio successivo sarebbero divenute centrali nel dibattito accademico.

## 6. Conclusioni: verso gli anni sessanta, tra storia dell’arte e Criticism

Alla fine del decennio della sua formazione all’IFA, Steinberg stava chiaramente sfidando gli insegnamenti ricevuti dai suoi maestri: invece di assumerli come esempio di massima oggettività scientifica da replicare, egli tornava a interrogare i presupposti concettuali del loro lavoro e della storia dell’arte stessa, “resistendo” così al dilagante conformismo metodologico e critico dell’accademia statunitense del tempo. Negli stessi anni, nel 1958, anche James Ackerman, a fronte del sempre crescente carattere specialistico e settoriale della storia dell’arte, faceva notare l’assenza di una adeguata riflessione sui fini e gli obiettivi della disciplina:

Il tipico storico dell’arte americano, come lo scienziato o l’uomo d’affari suoi pari, si distingue per il suo *knowhow*. Ha sviluppato tecniche raffinate per analizzare i dati storici ed è straordinariamente libero dai pregiudizi nazionali o parrocchiali. Egli non stravolge i fatti per adattarli a una teoria perché, per lui, i fatti sono sacrosanti. [...] Ma io non posso credere che l’esperienza di mezzo secolo, la travolgente influenza dell’arte contemporanea sul nostro modo di vedere, gli sviluppi della psichiatria, dell’antropologia, della logica e così via, non suggeriscano alcuna revisione dei nostri fini. Senza teoria siamo più o meno giustificati nel nostro descrivere e analizzare le opere d’arte, nel nostro datarle, ricostruirle, iconografizzarle, ma non siamo in grado di valutarle, d’interpretarle, di discuterne le relazioni reciproche<sup>96</sup>.

In un contesto ancora dominato da una certa visione negativa dell’*art criticism*, Ackerman evidenziava quanto fosse effimera l’idea di una separazione netta tra storia e critica. Nel 1960, ormai all’indomani della conclusione della sua tesi, proprio Steinberg, in una lettera indirizzata all’amico Ackerman, gli confidava di voler ulteriormente intensificare nel suo futuro lavoro il tentativo di «riconciliazione tra questi due poli alienati» della storia dell’arte<sup>97</sup>. Un progetto che, nel decennio successivo, non sarebbe stato solo individuale ma “collettivo” con il crescente emergere dalla fine degli anni sessanta di un movimento che avrebbe contestato le tradizioni disciplinari

<sup>96</sup> J.S. Ackerman, *On American Scholarship in the Arts*, “College Art Journal”, 17, 4, 1958, pp. 357-362, citazione a pp. 359, 361. Cfr. anche in Cieri Via, *Nei dettagli*, cit. (vedi nota 30), p. 221.

<sup>97</sup> GRI, *LSRP* (2012), box 1 [T1/63], Professional correspondence, 1944-1988, *June 5 1960*, f. 1.

e metodologiche denunciandone la natura precostruita e ideologica. In questo clima mutato anche Steinberg si esprimerà sulla questione in uno dei suoi contributi critici più acuti, *Objectivity and the Shrinking Self*, testo di un convegno organizzato da Ackerman, poi pubblicato su “Daedalus” in un numero dedicato al «Futuro delle scienze umanistiche»<sup>98</sup>. Il saggio affondava il dito nella piaga del rapporto tra soggettività e oggettività nella ricerca storica portando Steinberg ad affermare: «Ammiro lo storico dell’arte che dà spazio al suo coinvolgimento privato. Benché tutti ci auguriamo di giungere a conclusioni oggettivamente valide, un tale fine non si ottiene con la dissimulazione della soggettività degli interessi, dei metodi e della storia personale che di fatto condizionano il nostro lavoro»<sup>99</sup>. Parole che, se pienamente in linea con le rivendicazioni degli anni sessanta, trovano in realtà la loro anticipazione in una lettera scritta da Steinberg quasi vent’anni prima, nel 1951, all’amico nonché suo professore Harry Bober. A quel tempo Steinberg, riferendosi ai corsi da lui tenuti al YMHA, ne sottolineava l’impostazione «madly speculative» chiarendo: «Credo che l’oggettività – in qualcuno, o in qualcosa – sia una vera arroganza. Essa finge di propugnare l’unica verità incondizionata. Ma la verità incondizionata non è alla portata di nessuno. È solo attraverso una lenta acquisizione e vagliatura di opinioni private che ogni generazione trova il suo aspetto della verità. [...] L’oggettività scientifica finge che la mente non abbia una cornice. Come si può essere più presuntuosi? A confronto sono un modello di umiltà, senza dovermene vantare e senza cercare approvazione»<sup>100</sup>. L’oggettività, lungi dall’essere un parametro fisso e sempre disponibile intuitivamente, sarebbe un costrutto storico, il prodotto di una condivisione, ridefinito in ogni epoca a partire dal confronto di esperienze interpersonali. Per lo Steinberg del 1969 ciò significava invitare gli storici dell’arte a non eclissare il proprio presente, prendendo coscienza del loro porsi nei confronti dell’opera e dell’intervallo intercorso tra essa e il loro momento storico. Alle nuove esperienze storiche e culturali si doveva, per Steinberg, il continuo mutare della percezione e comprensione del passato, in grado così di rivelare un qualche aspetto in precedenza inosservato, giacché «a rendere le cose rilevanti è solo il modo in cui le guardiamo»<sup>101</sup>. Steinberg tornava dunque, questa volta con intento programmatico, sul suo ricorso alle sovrainterpretazioni. Chi esclude l’esistenza di più significati in un’opera d’arte non sta riaffermando semplicemente un

98 L. Steinberg, *Objectivity and the Shrinking Self*, “Daedalus”, 98, 3, 1969, ripubblicato in Id., *Other Criteria*, cit. (vedi nota 15), pp. 307-321.

99 Ivi, p. 309.

100 Cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 3 [T3/63], Correspondence filed by name, A-F, Bober, *Dec 24 1951*, f. 1: «I claim that objectivity – in anyone, on anything, - is the true arrogance. For it pretends to purvey the unconditioned truth itself. But unconditioned truth is not within any man’s reach. It is only by a slow gathering and sifting of private opinions that each generation finds its typical aspect of truth. [...] The objective scientist pretends that his mind has no frame. Was ever man more boastful? Compared to him I am a model of humility, if I say so myself, and with nobody to agree».

101 Steinberg, *Objectivity*, cit. (vedi nota 98), p. 317.

criterio di oggettività, ma sta compiendo una specifica scelta ermeneutica, basando la propria idea di “validità d’interpretazione” su modelli «derivanti dalla meccanica classica, o dalla Logica, ovvero da concezioni di verità che si sono evolute in tempi diversi dal nostro»<sup>102</sup>. Ecco che lo studioso poteva dunque proporre altri modelli ermeneutici e, con parole prossime a quelle impiegate già nella tesi su Borromini, affermava:

Sono cosciente di appartenere a una generazione educata da Freud e James Joyce. *Ulysses* e *Finnegans Wake* furono il nutrimento della mia adolescenza: dunque sono sempre pronto ad accogliere qualsiasi altro artista che sappia concepire forme simboliche a più livelli. Questo significa che corro continuamente il rischio di proiettare la mia esperienza artistica contemporanea sul passato: cosa che ogni rispettabile storico dell’arte sa essere riprovevole. Ma c’è un altro modo di porre la questione. Se ci fosse nel passato un qualsiasi altro artista che abbia saputo concepire forme simboliche a più livelli, la nostra generazione sarebbe ben equipaggiata a scovarle essendosi, per così dire, allenata leggendo Joyce<sup>103</sup>.

Cosciente della sua posizione storica, Steinberg riduceva così quello che poteva apparire come un “parametro di oggettività” unico e naturale a una scelta altrettanto soggettiva, rivelando l’assoluta parzialità di quei principi ermeneutici sulla base dei quali si definisce la correttezza o l’infondatezza di un’interpretazione. E concludeva: «È ingenuo immaginare che si eviti il rischio di proiezione semplicemente non interpretando. Desistendo dall’interpretazione, non si cessa di proiettare. Si proietta solo più inconsciamente. Per questa ragione non vi è scappatoia da sé stessi, né sicurezza nel chiudere la storia dell’arte al confronto con l’immaginazione contemporanea»<sup>104</sup>.

Nel contributo del 1969 Steinberg non smetteva di ammirare e riconoscere l’importanza dei suoi professori, «i grandi immigrati europei», il cui approccio basato su un «rigoroso scientismo» aveva costituito un importante correttivo per la disciplina: ma ora che la loro idea di “oggettività storica” era stata riconosciuta e accettata, fino a divenire una sorta di dogma non questionabile, aggiungeva Steinberg, «i correttivi dei quali abbiamo bisogno non sono più i loro»<sup>105</sup>. Non era la validità dei loro insegnamenti che lo studioso contestava, ma la riduzione del loro pensiero a una norma, a un mero insieme di “tecniche della ricerca” e di prassi da seguire, in grado così di sollevare ogni futuro storico dell’arte dalla fatica di porsi domande sul rapporto esistente tra il momento storico che egli indaga e il proprio tempo. Il rischio era quello di produrre nel mondo accademico un clima in grado di scoraggiare ogni nuovo orienta-

102 Ivi, p. 320.

103 *Ibidem*.

104 Ivi, p. 321.

105 Ivi, p. 309.

mento e l'emergere di nuove domande: «Le istituzioni, scriveva Steinberg, non possono insegnare alle persone a porsi nuove domande o a spingerle ad essere più creative di quel che sono. Ma possono sostenere e osteggiare. Creare un clima incoraggiante o disapprovare una certa serie di qualità. E in larga misura possono predeterminare chi sopravvivrà al rigore dell'ambiente che loro stesse creano»<sup>106</sup>. Non sarebbe difficile leggervi tra le righe un ricordo delle vicende biografiche e delle difficoltà incontrate da Steinberg all'IFA.

È ormai chiaro come, quanto affermato da Steinberg negli anni sessanta, nel pieno di un clima ormai in trasformazione dietro le spinte degli eventi sociali e politici di quel decennio, fosse ben radicato e in assoluta continuità con un'esigenza di mutamento, di ripensamento della disciplina, che lo aveva accompagnato fin dagli anni cinquanta. In quel decennio Steinberg aveva già sviluppato gli anticorpi per resistere a una facile assimilazione degli approcci e dei punti di vista ereditati, e li aveva sviluppati attraverso un lungo e complesso percorso di formazione non riducibile a quanto appreso nelle classi dell'IFA: il suo *background* europeo, il suo contatto con il formalismo inglese, la sua formazione artistica, il suo primo interesse per le questioni estetiche e per la critica "militante", le sue letture giovanili di Joyce e Freud. Ognuno di questi aspetti aveva poi reagito agli insegnamenti dei suoi professori in un percorso di formazione segnato da più momenti tutti interconnessi e necessari.

Torniamo dunque, in conclusione, alla nostra domanda di apertura: come apprese Steinberg dagli insegnamenti dei suoi maestri il modo in cui poteva resistervi? La "resistenza" di Steinberg era in verità insita nei suoi professori. Con le sue critiche, con la sua necessità di ripensare la disciplina a partire dalle sue basi, di creare una connessione tra passato e presente e tra storia e critica, Steinberg aveva riattivato quella libertà di pensiero, quella volontà di "scrivere" attivamente la storia dell'arte e di sfidarne gli assunti, che aveva connotato anche il lavoro dei suoi maestri europei e che, soprattutto negli anni precedenti alla loro emigrazione negli Stati Uniti, aveva costituito per loro la sfida più grande. Se di "successione apostolica" vogliamo dunque parlare, essa andrà ricercata in una sorta di continuità nella discontinuità. Ovvero in quella consapevolezza auto-critica della disciplina che Steinberg aveva ereditato dai suoi maestri e che egli riaffermò, anche se ciò significò seguire una strada che essi stessi non avrebbero approvato, ricordando a loro, come a noi, che «non è l'esattezza scientifica a determinare il problema, ma una certa idea di libertà umana»<sup>107</sup>.

106 Ivi, p. 308.

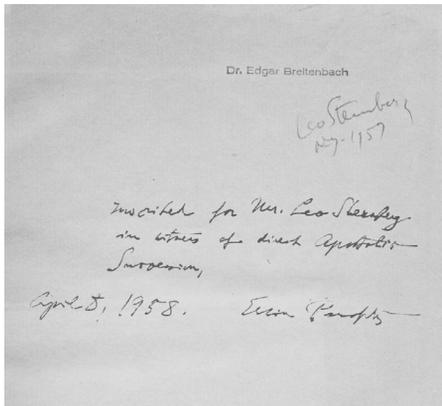
107 Ivi, p. 313.

LISTA DEI CORSI SEGUITI DA LEO STEINBERG ALL'INSTITUTE OF FINE ARTS DI NEW YORK DAL 1950 AL 1959			
Anno	Semestre	Titolo del corso seguito	Professore
1950	II	Byzantine art*	H. Bober
	Estivo	Islamic art*	H. Weissberger
1950-1951	II	Art of the Stone Age*	A. Salmony
1951-1952	I	Egyptian art*	K. Lehmann
	II	Arts of Japan*	A. Salmony
	II	Aegean art*	K. Lehmann
1952-1953	I-II	Origins and character of the early Flemish painting*	E. Panofsky
1954-1955	II	Medieval Schemata	H. Bober
1955-1956	I	Romanesque to high Gothic	H. Bober
		17 <sup>th</sup> century architecture in France and England	R. Krautheimer
	II	Classical Greek sculpture	K. Lehmann
		Peter Paul Rubens	W. Stechow / W. Friedlaender
	Estivo	Florentine painting from Masaccio to Leonardo	R. Offner
		Italian architecture of the high and late Renaissance	W. Lotz
1956-1957	I	Hellenistic art	K. Lehmann
	II	Roman architecture	J.B. Ward Perkins
	Estivo	Early and high Baroque architecture [a Roma]	W. Lotz
1957-1958	I	Byzantine architecture	R. Krautheimer
		Studies in the iconography of architecture	R. Krautheimer
		African and Ocean art	R. Goldwater
		Aegean art** (cfr. <i>supra</i> : 1951-1952)	K. Lehmann
	II	Renaissance and Antiquity: problems of architecture	R. Krautheimer
		Problems in central Italian painting of the 16 <sup>th</sup> century	C.H. Smyth
		Greek Archaic sculpture and painting**	K. Lehmann
Estivo	16 <sup>th</sup> -17 <sup>th</sup> century painting and architecture in Piedmont	R. Wittkower	
1958-1959	II	Bernini and Borromini**	R. Krautheimer
		Carolingian and Romanesque Architecture**	R. Krautheimer

\* Corsi seguiti da Steinberg prima dell'iscrizione all'IFA.

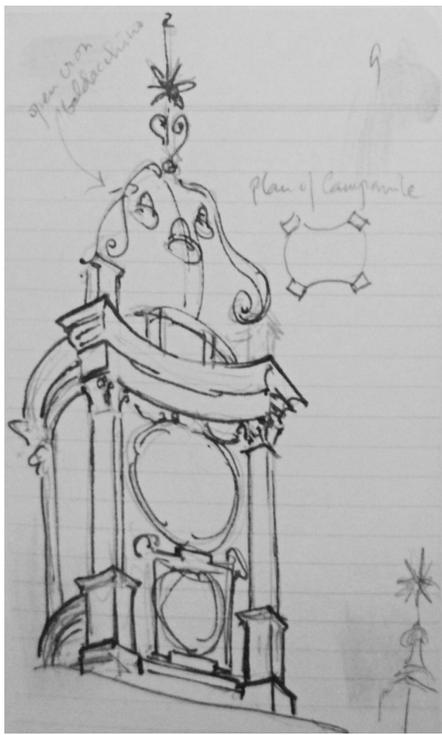
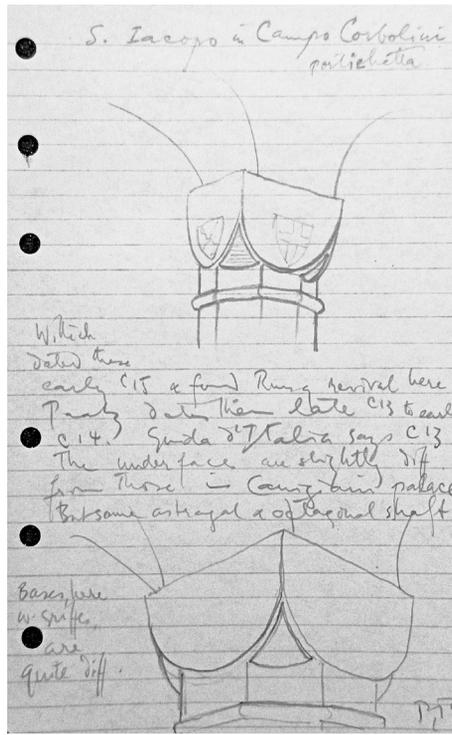
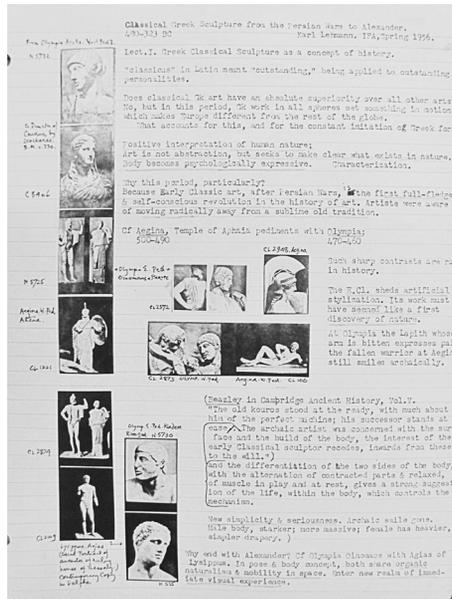
\*\* Corsi seguiti da Steinberg, non presenti nel *transcript* dell'IFA, ma inclusi tra gli appunti del GRI.

Legenda: I – Fall semester (settembre-gennaio)  
 II – Spring semester (febbraio-maggio)  
 Estivo – Summer semester (giugno-agosto)



1. Idea di Erwin Panofsky, copia autografata dall'autore e appartenuta a Edgar Breitenbach e Leo Steinberg, Archivio di Sheila Schwartz

2. Leo Steinberg, appunti del corso *Classical Greek sculpture* di Karl Lehmann seguito all'IFA nel 1956, Los Angeles, Getty Research Institute



3. Leo Steinberg, appunti con disegni sull'oratorio dei Filippini di Francesco Borromini risalenti al corso sul barocco seguito a Roma e tenuto da Wolfgang Lotz nel 1957, Los Angeles, Getty Research Institute

4. Leo Steinberg, note con disegni sui capitelli di Michelozzo (?) a San Jacopo in Campo Corbolini per la ricerca *The Afterlife of Romanesque art*, Los Angeles, Getty Research Institute

BECOMING LEO. STEINBERG E L'INSTITUTE OF FINE ARTS DI NEW YORK:  
DELL'EREDITÀ DEI PROFESSORI TEDESCHI ALLO SVILUPPO DI UN NUOVO  
CRITICISM

Becoming Leo. *Steinberg at the Institute of Fine Arts in New York: from the heritage  
of German professors to the development of a new criticism*

*Daniele Di Cola*

Leo Steinberg, born in Moscow in 1920 but raised in Berlin and London, arrived in New York in January 1945. Trained as an artist in London in the early 1950s, when he was already in his thirties, he decided to study art history at the Institute of Fine Arts (IFA), where he was educated by Jewish-German refugee art historians such as Richard Krautheimer, Wolfgang Lotz, and Erwin Panofsky. This essay reconsiders Steinberg's work, which is well-known for its unconventional and revisionist interpretations, through the lens of his academic formation and the legacy of German *Kunstwissenschaft* in postwar America. Taking into account unpublished material (including university course notes and papers and an abandoned dissertation on the afterlife of Romanesque art), I point out how Steinberg's first scholarly works, while respecting the methodologies of his professors, at the same time tried to "resist" their heritage. His engagement with contemporary art, for example, led him to challenge the biases of his professors, sometimes to their annoyance, as was the case with his Ph.D. dissertation on Borromini's church of San Carlino, which was contested by his adviser Richard Krautheimer. The essay argues that during the IFA years Steinberg had already developed some of the concepts that would characterize his later intellectual trajectory: the dialogue between Old Master art and contemporary experience, the emphasis on the beholder's physical and psychological response to artworks, the epistemological reevaluation of subjectivity, the priority of visual data over texts, and the hermeneutical validity of ambiguity and multiple levels of meaning. Through these means, Steinberg achieved a personal synthesis between historical investigation and criticism, anticipating the rethinking of the methodological tradition in the 1960s and 1970s.