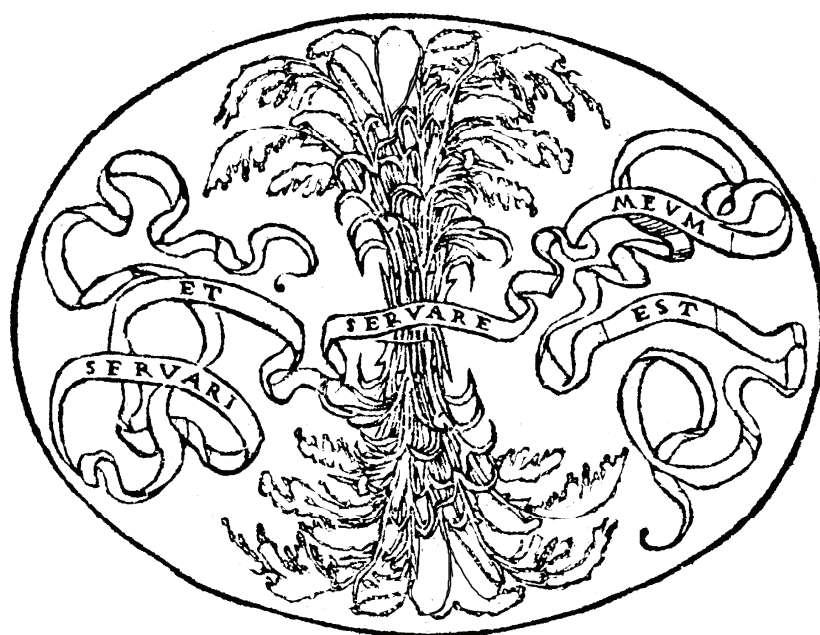


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

6/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

*Cura redazionale*

Claudio Brunetti, Irene Calloud, Elena Miraglio

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

M. Fileti Mazza, <i>Editoriale</i>	p. 1
D. Levi, «Perdonate alle ripetizioni»: <i>elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle</i>	p. 3
E. Pellegrini, <i>I taccuini di Adolfo Venturi</i>	p. 13
E. Federighi, <i>Adolfo Venturi e la città di Budapest</i>	p. 39
I. Calloud, <i>Ugo Ojetti e le esposizioni; un'anagrafe digitale dal Fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze</i>	p. 53
E. Miraglio, <i>Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana</i>	p. 63
M. Dei, <i>Ojetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi</i>	p. 81
A. De Santis, G. Marotta, <i>Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986. Aspetti e metodologie</i>	p. 91
C. Gamba, <i>L'Archivio privato di Giulio Carlo Argan. Introduzione alla schedatura della corrispondenza ed esempi di materiali epistolari</i>	p. 121
K. Quinci, <i>L'interesse di Giulio Carlo Argan per la fruizione pubblica delle collezioni private degli artisti: il caso del lascito di Lucio Fontana</i>	p. 133
A. Del Bimbo, A. Ferracani, V. Lepera, G. Serra, <i>Da Cavalcaselle ad Argan: un'applicazione web per la fruizione di testimonianze di cultura artistica e letteraria</i>	p. 159



**«PERDONATE ALLE RIPETIZIONI»:  
ELABORAZIONE DI UNA TECNICA DESCRITTIVA NELLE CARTE PRIVATE DI  
G.B. CAVALCASELLE**

«Perdonate alle ripetizioni, ma io le torno a fare come le ho scritte e voi sceglierete, raccorcerete e taglierete». Frasi di questo genere – accompagnate da sconfortati accenti sulle proprie difficoltà di scrittura e, per converso, da dichiarazioni di incondizionata fiducia per le competenze di riordinamento e di sintesi del collaboratore – si trovano continuamente inframmezzate nella minuta che Giovan Battista Cavalcaselle inviava alla fine degli anni Sessanta a Joseph Archer Crowe in vista della pubblicazione della *History of Painting in North Italy* (1871)<sup>1</sup>. Avvertiva ad esempio il conoscitore nella parte relativa a Francesco Francia:

Supportate caro amico colla vostra solita bontà e pazienza le mie noiose ripetizioni. Ma ve le voglio dare come mi sono venute alla mente modificandole in poco, dopo quello che mi avete scritto. Voi saprete cavare il meglio, trarne partito, modificare ove esagero, e mettere tutto a suo luogo – ed ordinatamente<sup>2</sup>.

Ancora, tradendo la sua fretta nell'intento di accondiscendere alle pressioni dell'editore londinese John Murray, così scriveva introducendo i pittori friulani:

Avviso. Troverete che troppo mi sono occupato e dilungato. Che ho esagerato i meriti ed ho fatto troppa importanza a tutti questi brutti pittori. Oltre le continue ripetizioni. Mi sono difuso perché voi, leggendo il tutto, possiate formarvi un'idea generale et ridurre il tutto nella sua giusta proporzione et dare quella importanza che gli deve esser data senza cadere come me in esagerazione. Quello che convien darle più sotto il punto storico che artistico. Voi ridurrete il tutto alla sua debita forma – prendendo, lasciando e trasformando come meglio a voi piacerà. Sono brutti pittori. Quanto al mio scritto, se io avessi voluto ora nuovamente dargli miglior forma e ricopiare, avrei perduto tempo, senza alcun vantaggio, mentre conosco che il mio brutto gergo artistico voi lo conoscete. Spero ancora potrete leggere senza difficoltà promettendovi per l'avvenire di porvi più attenzione<sup>3</sup>.

Denigrata aspramente dal suo autore per mancanza di strutturazione, per prolissità e per l'uso di un «brutto gergo artistico», la minuta di Cavalcaselle si configura invece ai nostri occhi come una straordinaria storia'visiva' della pittura italiana nell'Italia settentrionale tra il Quattro ed il Cinquecento. Si tratta infatti di un testo che riveste interesse per più motivi: lessicali, linguistici, storiografici. In primo luogo è la redazione, preparatoria e assai più ampia, di un'opera che, pubblicata solo in inglese, non sarà mai tradotta in italiano<sup>4</sup>. L'attuale edizione elettronica, mentre permetterà una verifica della trasposizione in inglese, talora abile, ma comunque problematica, delle osservazioni cavalcaselliane, si pone in certo senso come risarcimento per una fra le voci più importanti della storiografia artistica nazionale. Soprattutto

---

<sup>1</sup> La minuta è conservata nel fondo Cavalcaselle della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Vedi LEVI 1998, pp. 11-21, cui si rimanda per la bibliografia relativa anche alle sezioni del manoscritto già pubblicate; alle voci colà citate vanno aggiunte PARISIO 1999 e *INTORNO A GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE* 2007 con interventi di Dante Isella, Simone Facchinetti e Gianni Romano. Se non altrimenti segnalato, tutte le citazioni di questo articolo sono tratte da materiali presenti nel fondo Cavalcaselle di Venezia. Il passo citato in apertura è tratto dal Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. XXVI, c. 97.

<sup>2</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. XXIII, c. 69v.

<sup>3</sup> Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. I, c. 1.

<sup>4</sup> Solo i capitoli sui pittori friulani furono oggetto di una traduzione, che servì come premessa per l'inventario delle opere d'arte commissionato dalla Deputazione provinciale di Storia Patria di Udine. Tali materiali furono pubblicati solo nel 1974. Vedi CAVALCASELLE 1974.

però essa contribuirà a chiarire i meccanismi di elaborazione di un testo innovativo nel panorama ottocentesco, permettendo di ricostruire il rapporto molto complesso che si instaura, nella redazione, sia con la tradizione documentaria e bibliografica sia in particolare con i materiali visivi: la minuta nasce infatti quasi come una 'traduzione' di quegli appunti, testuali ma soprattutto grafici, che sono il frutto delle pazienti e sistematiche ricognizioni in loco di Cavalcaselle, e si vale a sua volta, come corredo ad uso di Crowe, di un ulteriore bagaglio visivo, che ripropone in forma abbreviata o addirittura tramite il ricalco su carta velina, gli schizzi eseguiti di fronte all'opera<sup>5</sup>.

«Pieno di forza ed energia di carattere è il S. Girolamo» – scrive il conoscitore a proposito del dipinto di Cosmè Tura ora alla National Gallery di Londra e che egli ancora registra come passato dalla Galleria Costabili di Ferrara nelle mani di Sir Charles Lock Eastlake; ed aggiunge: «prendete la descrizione dal disegno ove ho notata ogni cosa»<sup>6</sup>. O, a proposito della Madonna di Francesco Bonsignori già in casa Bernasconi ed ora nel Museo di Castelvecchio di Verona: «Putto steso (quasi di scorcio) sopra una tavola (copiate la descrizione dal mio disegno) esso guarda alla Madre, la quale a mani giunte prega»<sup>7</sup>; mentre per la *Madonna in trono con angeli musicanti e i Santi Giorgio e Girolamo* dello stesso autore della chiesa di San Bernardino a Verona, annota: «vedi iscrizione e lucido. Ha sofferto immensamente di ridipinto come sono indicate le parti nel mio disegno»<sup>8</sup>.

A volte invece il disegno o lucido, benché aggiunto, risulta quasi soppiantato dal testo; nel caso dell'affresco della cappella di Pellegrino a San Daniele con il Miracolo di Sant'Antonio il rimando al disegno per il movimento del bambino non impedisce una descrizione puntuale:

Così la composizione più ordinata e meglio distribuita delle altre. Questa composizione è divisa in due parti. Da un lato vi sono le donne compresa la madre, la quale è a ginocchio, mentre tiene appoggiato al suo seno e sostenuto con una braccio il putto, il quale putto molemente e quasi in atto di abbandono e di dolce riposo, o di dormire, vedesi poggiare su essa (copiate il movimento dal mio disegno). Questa madre la si vede quasi di tre punti (e come si disse con un ginocchio a terra) coll'altro braccio e mano alzata, e colla persona tutta, e colla testa e sguardo rivolta al S. Antonio pare gli dica aiutami – ho fede in te. Movimento spontaneo, pronto, facile, e gruppata bene col putto. Non manca di vita e di verità e di passione. Il tutto mostra come Pellegrino studiasse la natura. Però il tipo della Madonna è quello d'una contadina sana e robusta, ma sente del volgare e del volutuoso. Il Putto ha una posa naturale e nel moto ed abbandono del corpo non manca di eleganza. È simpatico e bello, ha capelli lunghi e ricci che gli cadono mollemente dietro al capo sulle spalle, scoprendo la spaziosa fronte. È ben composto il movimento, ed ha molte verità. Putto ben nutrito di forme carnose, rottondeggianti e modellate largamente. Il colore dell'abito della Madonna è quasi caduto, ma dalle tracce che rimangono vedesi esser stato rosso – violetto. Il manto è azzurro<sup>9</sup>.

Sostanzialmente, in una sequenza organizzata secondo uno schema per scuole ed artisti, la minuta presenta descrizioni stilistiche di dipinti, connotate da un'estrema analiticità e da una precisa volontà dimostrativa, vuoi della ricostruzione del percorso di un pittore, vuoi della plausibilità di un'attribuzione, vuoi del rapporto fra singola personalità artistica e scuola di appartenenza. Meno consistente – anche se non certo assente e comunque caratterizzato da voci aggiornatissime – è il ruolo delle fonti documentarie e storiografiche, spesso però solo sommariamente citate ed a volte in relazione a canovacci preparati da Crowe<sup>10</sup>; si tratta sempre

---

<sup>5</sup> La maggior parte di queste trascrizioni e di questi lucidi sono conservati nel fondo di Crowe, conservato alla National Art Library di Londra.

<sup>6</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. XIII, cc. 13-13v.

<sup>7</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. I, c. 6v.

<sup>8</sup> *Ibidem*, c. 9.

<sup>9</sup> Cod. It. IV 2027 (= 12268), fasc. XI, cc. 4-4v.

<sup>10</sup> Anche questi sono presenti nel fondo londinese di Crowe.

però di notizie strettamente funzionali all'elaborazione di un discorso fondato sulle testimonianze visive, tanto che occasionalmente in presenza di nuovi apporti documentari Cavalcaselle può prevedere la loro inserzione in un secondo tempo, solo ad avvalorare la ricostruzione visiva. Scrive ad esempio inviando il manoscritto sull'attività artistica di Pomponio Amalteo: «In questo momento ricevo i documenti Joppi che vi mando qui uniti senza neppure leggerli per non perdere tempo – Voi saprete servirvene ed accomodare la vita di Pomponio e di Pordenone ed altri senza che abbiate bisogno di me»<sup>11</sup>.

Il testo della minuta procede dunque essenzialmente sul piano delle analisi stilistiche con una serie di osservazioni, via via approfondite e talora solo assai lentamente messe a fuoco, che inducono Cavalcaselle a chiedere ripetutamente scusa per quelle che a lui appaiono come «ripetizioni» e che per noi costituiscono invece interessanti tasselli nella costruzione di un discorso critico che faticosamente e perveracamente si sforza di tradurre un'esperienza visiva. L'esortazione citata all'inizio, ad esempio, segue nel testo la descrizione accurata delle scene raffigurate dal Pordenone nella chiesa parrocchiale di Rorai grande, descrizione che culmina nella più particolareggiata e minuziosa caratterizzazione di una singola figura, quella del S. Girolamo:

Le composizioni sono fatte con spirito e prontezza. Le figure hanno movimento. Ma ove abbiamo il carattere grande e che tende al colossale e lo stile per il quale è conosciuto Pordenone e lo si vede in tutta la sua forza et nei caratteri dei dottori ed evangelisti, e ne citeremo uno per tutti ed è il San Girolamo, ritto, mezza figura, carattere colossale, vigoroso e forte e ricorda i caratteri delle figure del Rubens. Grave e severo, quasi minaccioso, e fermo col sasso nella mano destra che pare dica; eccolo lo vedete?; coll'altra mano appoggiata al finto parapetto sul quale da un lato sta un libro. Il parapetto è di color giallastro chiaro (la veste è rossa ed il manto azzurro-verdastro). Forme grandiose di ossature a larghi piani, pronunciate etc. Questo tipo l'abbiamo già notato prima nel Hieremia a Villanuova. L'azzurro del fondo è caduto. È uno dei forti tipi e delle belle figure robuste del Pordenone<sup>12</sup>.

Il conoscitore, che in un primo tempo dichiara di scegliere questa figura come esemplificazione per tutte le altre, sembra poi improvvisamente cambiare idea e – inserita la richiesta di «perdono» a Crowe – nelle carte successive passa a descrivere dettagliatamente, una per una<sup>13</sup>, anche le altre figure, puntualizzando per ciascuna con estrema acribia i caratteri morfologici e lo stato di conservazione, proponendo confronti e suggerendo assonanze con altre opere. Infine trae delle conclusioni di carattere più generale:

[...] noi abbiamo qui la maniera e l'arte, come lo dice l'epoca dell'anno in cui furono fatte queste pitture anno 1516, che abbiamo notata a Villanuova del 1515, ma più ingrandita ed allargata e resa con più facilità. Il tono delle carni roseo colle ombre tendenti al caldo rossiccio. La tinta generale della carne tende al tono che si direbbe dorato. Lavoro eseguito con molta facilità e trattato largamente. Tinte vaghe e trasparenti. Si è molto servito del fondo bianco delle parti, ove per conseguenza riceve la luce da di dentro ed aumenta la forza nelle mezze tinte, non che il colore in proporzione nelle ombre. La massa della luce e delle ombre larga e

<sup>11</sup> Cod. It. IV 2027 (= 12268), fasc. XL, c. 1.

<sup>12</sup> Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. XXVI, cc. 95v-96v.

<sup>13</sup> Ad esempio il San Marco (*ibidem*, cc. 97-97v): «Aureola ossidata et perciò venuta nera. Ha il cartello in una mano, veste arancio e manto rosso; coll'altra mano poggia il libro sul banco. Testa bislunga di buona sagoma, ricci capelli e barba con buona ossatura e buone proporzioni. È un carattere di testa e di figura che ricorda quelle di Correggio. Tipo questo che, quantunque è migliorato, pure si vede anco in Pellegrino nelle pitture di questo tempo – cioè 1514, ove sono le mezze figure dei profeti della grossezza dell'arco della Cappella di S. Antonio Abate a S. Daniele. Tipo che troviamo continuamente nei pittori friulani, il principio del quale tipo e carattere lo abbiamo veduto prima nel Cima da Conegliano, il quale col Pordenone è tradotto a forme colossali ed arriva alla sua perfezione».

spaziosa, il tutto eseguito con molta franchezza e facilità e lestezza di mano. L'effetto generale è danneggiato a cagione del colore che manca nei fondi azzurri, non che in alcune delle vesti, per essere queste, come si disse, ripassate alcune parti con ritocchi. Il principio come vedete è sempre quello il quale tende, e ricorda, quello del Correggio. Tinte calde, vaporose; degradazione di tinte (sistema di chiaro-scuro colorato). Carni di tono che tende al dorato, capelli pure di tono più vigoroso che allegerisce e rende, per tal modo, trasparenti le carni. Così forti i toni degli abiti per la stessa ragione etc. etc.<sup>14</sup>.

Gli esempi di questo genere si potrebbero moltiplicare, mettendo in evidenza nel contempo l'adozione, da parte di Cavalcaselle, di un lessico elementare, ma calzante ed efficace, che appare da un lato estraneo alla tradizione letteraria nelle analisi morfologiche, dall'altro debitore di una cultura tecnico operativa nelle descrizioni dei procedimenti tecnici. A titolo esemplificativo si vedano rispettivamente un passo in cui egli caratterizza l'aspetto delle figure di Galasso Galassi ed uno, più esteso in cui ricostruisce mirabilmente la stesura adottata da Pellegrino da San Daniele nei suoi dipinti.

Le figure sono sempre lunghe e magre, secche, ossee; falsamente e di troppo anatomizzate, di tipo dispiacente e ripulsivo. Le estremità difettose, diti lunghi e scarni, e rampinati; brutti attacchi, ed ossei, esagerati, e forme angolari, come avessero il grampo – figure affettate nel movimento e dure, stecchite, immobili<sup>15</sup>.

In generale l'impressione di questa pittura è quella d'un artista abituato all'affresco. Il colore è posto alla prima. Sotto il colore delle ombre traspare una tinta bruna scura di preparazione calda. Si vede che da prima aveva bozzato con tinte a guisa di chiaro-scuro e definita la massa spaziosa della luce e delle ombre. Esso poi vi andava sopra con tinte a mezzo corpo e grasso di veicolo, modellandovi sopra e coprendo, e rubando di quelle tinte scure quanto conveniva per ottenere i passaggi e la dolcezza delle mezze tinte, e nel tempo stesso la rotondità e la forma delle parti. Per cui talvolta si vedono le pennellate (delle mezze tinte) sull'estremo confine dell'ombra, che sono crudette e di tinta ferrigna e sbiadita, le quali Pellegrino cercava di riscaldare e nascondere con tinte a guisa di velatura, ma che ben presto il sottoposto colore mangiando la parte colorante ritornava allo scoperto. Ciò produceva l'effetto ferrigno e crudo qui sopra notato, per cui talvolta vedesi una tinta fredda e sbiadita anco nelle carni e nei passaggi delle mezze tinte dalla luce alle ombre. Così pure usava quando aveva nella massima ombra della carnagione una tinta troppo forte di alleggerirla con colore di natura più chiaro la qual cosa pure portava l'effetto sopra indicato di ombre con tinte ferrigne. Esso lavorava con tinte a mezzo corpo e grasse ed impregnate di veicolo. Stendeva il colore col pennello ad una direzione ed in senso trasversale con pennellate larghe e spaziose, ed a varie riprese, le quali colore veduto da vicino ha in se qualche cosa di vuoto, ma che pure, benchè non raggiunga il merito di Palma il vecchio ha qualche cosa che ricorda, o tiene, alla maniera di quel pittore e per quel vuoto notato nel valore delle tinte ricorda pure il L. Lotto. Si vede che cercava di trovare i toni sulla tavolozza per il loro giusto valore. A questi toni locali delle vesti arrivava col valore delle tinte della carne più per forza di chiaro-scuro, che per la vivacità e la vigoria delle tinte. La pittura (quanto a colore) è bilanciata per la forza e la giustezza dei contrapposti e del chiaro scuro, i quali mantengono un giusto equilibrio nelle diverse parti. Esso cercava negli occhi, nelle ombre e nelle guance di rinforzarli con tinte accese, ove vedesi dei tocchi di tinta rossa, vigorosa. Il colore per questo (e per le cose dette sopra) prende una apparenza che talvolta tende al sanguigno pavonazzo essendo sotto di natura fredda la tinta nella luce, e di natura calda nelle ombre, e ripassate quelle con colore di natura opposta. Se noi dovessimo dire quale è l'impressione di quest'opera, sarebbe questa<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, cc. 99-99v.

<sup>15</sup> Cod. It. IV 2024 (=12265), fasc. XII, c. 6v.

<sup>16</sup> Cod. It. IV 2027 (=12268), fasc. XVIII, ff. 728-732 [numerazione di Cavalcaselle].



È chiaro che il «brutto gergo artistico», così come lo sforzo descrittivo che Cavalcaselle inconsapevolmente propone nella minuta, offrono molteplici motivi di riflessione. Fra questi, non ultimi sono quelli riguardo un tema – quello delle potenzialità e dei limiti della resa verbale della figuratività nelle sue varie accezioni – che costituisce un argomento assai presente nella riflessione critica degli ultimi decenni. L'attenzione per la descrizione e per le modalità descrittive, che tradisce la preoccupazione, molto viva nella riflessione postmoderna, per la natura del discorso e per la sua centralità, trova un terreno particolarmente fertile proprio nel mondo della storia dell'arte, per il rapporto necessario che s'instaura fra i due linguaggi<sup>17</sup>. Se in certi suoi sviluppi tale riflessione apre a troppo dilatate derive ed a disinvolti accostamenti non sostenuti da rigore filologico, la sollecitazione a pensare la descrizione nel suo senso più ampio – superando limiti rigidamente letterari ed operando a favore di una decisa degerarchizzazione tra parola poetica, qualitativamente alta, e scrittura storico artistica – si presta particolarmente ad un'applicazione nel caso specifico della minuta cavalcaselliana e può inoltre configurarsi come punto di avvio per una riflessione sulle precise e variate modalità, sulle intenzionalità, evidenti o meno, e sulle funzioni comunicative e sociali di quella che si può definire come «*rappresentazione* verbale di una rappresentazione visiva», calandola entro un particolare e ben definito contesto storico.

Cronologicamente, infatti, la storia stilistica che Cavalcaselle fornisce come base di partenza al suo collaboratore si situa in una fase nodale della scrittura storico artistica, da contestualizzare sia entro lo sviluppo che la disciplina conosce nella seconda metà dell'Ottocento, con una sua progressiva istituzionalizzazione specialmente in quegli ambienti germanici ben noti al conoscitore, sia nell'ambito di un rapporto con la dimensione visiva che in questi anni si complica e si arricchisce anche per le nuove e crescenti disponibilità offerte dalla documentazione fotografica. Scriveva Longhi forse un po' troppo tendenziosamente che la storia di Cavalcaselle è «da prima scritta da un puro conoscitore»<sup>18</sup>. A maggior ragione la sua osservazione si applica alla minuta e inquadra il testo nella variegata produzione – pubblica e privata – di quel disomogeneo e cosmopolita gruppo che nel corso dell'Ottocento affina le sue esperienze visive a contatto con il mercato artistico, con le nuove esigenze del collezionismo pubblico e via via con le sempre più numerose occasioni espositive. Oltre a Cavalcaselle, sono Johann David Passavant, Gustav Friedrich Waagen, Otto Mündler, Giovanni Morelli coloro che a vario titolo e con vari esiti si occupano di quello che, prendendo a prestito le parole di Lady Eastlake, intelligente osservatrice di questo gruppo, si potrebbe definire «the study of that outward form of a mysterious inward poetry»: uno studio che – come quello delle scienze

<sup>17</sup>Dagli studi pionieristici di Svetlana Alpers e di Michael Baxandall a più recenti convegni, come quello organizzato da Olivier Bonfait a Villa Medici nel 2001 (*DESCRIPTION DE L'ŒUVRE D'ART* 2004), ai vari studi di James Elkins degli anni Novanta (ELKINS 1998a; ELKINS 1998b) ed alle riflessioni di David Carrier (ad es. CARRIER 1987a; CARRIER 1987b; CARRIER 1991; CARRIER 2003) a raccolte di saggi come quella curata da Gottfried Boehm e Helmut Pfotenhauer (*BESCHREIBUNGSKUNST-KUNSTBESCHREIBUNG*) o quella edita da Peter Wagner sempre nel 1995 (*ICONS-TEXTS-ICONOTEXTS* 1996) o quella a cura di Claire Farago e Robert Zwijneberg (*COMPELLING VISUALITY* 2003): sono solo alcuni dei possibili riferimenti e molti altri (anche di illustri ispiratori) se ne dovrebbero aggiungere. In ambito italiano va segnalato, su più solide basi filologiche, il saggio di Vincenzo Mengaldo, *Vestibula artis* (MENGALDO 2005) che verte sulle descrizioni di opere figurative di critici d'arte e sugli strumenti stilistici affinati a questo scopo. Dopo aver sottolineato l'antica consapevolezza, diffusa fin dal Settecento, della «difficile e impossibile effabilità» dell'arte, Mengaldo segnala la competitività che si instaura fra la descrizione e l'opera interrogata, anche in rapporto ad altri piani (narrativi ecc.) del discorso in cui questa è inserita, sottolineando il carattere spurio della descrizione in cui devono confluire necessariamente giudizi qualitativi. Egli infine focalizza l'attenzione sugli strumenti stilistici, caratterizzati da rigonfiamento avverbale, aggettivazione ossimorica, incremento sia quantitativo che qualitativo dell'aggettivazione, coppie e serie aggettivali, uso rafforzativo degli avverbi, uso di frasi nominali, frequenza e pertinenza della sinestesia, presenza di figure stilistiche come l'elencazione/accumulazione e l'analogia.

<sup>18</sup> LONGHI 1985, pp. 149-152.

esatte – doveva basarsi su «accumulation of facts, each one resting securely on that beneath it», «observation and comparison» in ogni maestro di «a certain prevailing hand-writing [...] the signs and secrets of which a critic has to explore with a care and modesty analogous to that of a Davy, or an Owen»<sup>19</sup>.

In un periodo in cui la *connoisseurship* andava assumendo una sua autonomia ed un suo statuto più preciso e, almeno per una corrente di studi, diventava fulcro di un discorso storico, la tecnica descrittiva era destinata a rivestire una funzione preminente. Il resoconto verbale relativo ad un'opera diventava portante al di là delle proficue applicazioni commerciali che proseguivano nei retrobottega dei negozi antiquari o delle case d'asta e le pratiche della *connoisseurship*, che fino ad allora avevano trovato fertile terreno di coltura o utili occasioni di scambio nel lavoro privato degli studi, nei carteggi e nei personali taccuini di viaggio di critici ed eruditi, andavano ora in qualche modo integrate nella produzione storiografica più accreditata.

La questione di rendere lo «specifico figurativo»<sup>20</sup>, che si pone ai conoscitori di metà Ottocento, è quella di tradurre un'esperienza visiva puntando non al significato estetico o al contenuto della rappresentazione, ma soprattutto alla specificità dell'attribuzione: la descrizione deve provare l'assunto (un'attribuzione a un artista, a un contesto, a una cronologia) e deve diventare eloquente proprio per quanto riguarda una specificità stilistico-formale.

La ricostruzione, basata su considerazioni e confronti stilistici, di artisti o di serie di artisti, di scuole o di botteghe, la distinzione fra opere di caposcuola ed imitatori imponeva dunque sempre più a quegli «storici dell'arte laconici» che – secondo Erwin Panofsky<sup>21</sup> – sono i conoscitori il dovere di esplicitare i loro criteri e le motivazioni di scelte e di raggruppamenti. Se pur inserita in un contesto diverso, in cui l'esercizio rigoroso del conoscitore è visto in contrapposizione alle costruzioni pericolosamente astratte dell'approccio formalista, l'icastica definizione panofskyiana è utile qui come spunto per adombrare la questione centrale della possibilità di rendere tramite la descrizione il lavoro di riconoscimento attuato dal conoscitore, di tradurre l'informazione visiva in parole e di inserirla in un discorso, che muta e si modella anche in funzione dei fruitori del discorso stesso. Scrivendo per un pubblico via via più ampio, il conoscitore deve di necessità elaborare le annotazioni prese davanti ai quadri per convincere il lettore, deve inserire i frammenti derivati dall'esperienza visiva in una struttura retorica. Confesserà Bernard Berenson nel 1929: «when I see a picture, in most cases I recognise it at once as being or not being by the master it is ascribed to; the rest is merely a question of how to try to fish out the evidence that will make the conviction as plain to others as it is to me».

Affrontare la scrittura di questi conoscitori significa dunque misurarsi in prima istanza con la questione centrale del lavoro dello storico dell'arte, cioè con la specificità della disciplina e con la sua natura visiva, indagando le modalità con cui la esperienza oculare si traduce prima in una documentazione personale, in gran parte testuale, ma talora anche grafica (taccuini, appunti, minute) e poi, in una fase successiva, è resa disponibile nel circuito della comunicazione pubblica; ciò implica analizzare le modalità con cui l'esperienza visiva viene immessa nell'ambito di una retorica legata ai tradizionali generi della storiografia artistica, così come ai suoi vari registri espressivi.

Il passaggio poteva non essere immediato e, accanto alle difficoltà di Cavalcaselle, andranno registrate quelle di altri conoscitori, difficoltà solo in parte legate ad un'oggettiva

---

<sup>19</sup> [Elizabeth Rigby, Lady Eastlake] 1854.

<sup>20</sup> LONGHI 1985, pp. 9-20.

<sup>21</sup> «When we call the connoisseur a laconic art historian and the art historian a loquacious connoisseur, the relation between the art historian and the art theorist may be compared to that between two neighbors who have the right of shooting over the same district, while one of them owns the gun and the other all the ammunition. Both parties would be well advised if they realized this condition of their partnership». PANOFSKY 1955, p. 20.

distanza fra raffinatissime capacità di riconoscimento visivo ed un bagaglio linguistico e lessicale meno adeguato. Si tratta, scriveva ad esempio Mündler nel 1857, di far «sentir cette différence qui saute aux yeux»<sup>22</sup>; e non si dimostrò neanche per lui un compito facile. In qualche misura sia la sua produzione scritta, relativamente ridotta, sia le forme di comunicazione che sceglie (il commento, il breve articolo, la recensione) sono indizio della difficoltà di far «sentir cette différence qui saute aux yeux»; racconterà nel 1867 della sua insufficiente familiarità con le parole, ma anche di una «grosse Unbehilflichkeit»<sup>23</sup>.

Non si tratta tuttavia solo di scarsa confidenza con le parole o di carenze nell'educazione letteraria. La difficoltà di tradurre «ce qui saut aux yeux des connaisseurs» è più generale. Théophile Thoré, al quale certamente non faceva difetto una certa agilità di penna, lo riconobbe nel 1866, in un articolo su un dipinto raffigurante Cristo che benedice i fanciulli che il collezionista Suermondt intendeva vendere – come di fatto poi fece – alla National Gallery di Londra e che Thoré attribuiva a Rembrandt<sup>24</sup>. Si trattava qui di fissare una data approssimativa per il quadro e Thoré ne proponeva una verso il 1650 (data credibile, benchè l'autore del dipinto sia oggi considerato Nicolas Maes). Scrive Thoré: «Je m'en assure par le caractère du style ample et serein, par l'abondance de l'exécution, très-attentive cependant, par l'intensité de la couleur, qui demeure très lumineuse»; ma aggiunge anche: «Ce sont là des signes difficiles à expliquer, mais qui sautent aux yeux du connaisseur. A quoi voit-on qu'un tableau est de tel maître ou de telle école? que c'est une copie ou un pastiche?»<sup>25</sup>.

Entro un quadro complesso, di passaggio, di messa a fuoco di nuove strategie di comunicazione, va dunque considerato anche lo sforzo di Cavalcaselle in questa minuta, la cui redazione, legata a motivi di lontananza fra lui, ormai tornato in Italia come funzionario delle Belle Arti, e il collaboratore, console a Lipsia, fornisce a noi un'occasione fortunata di osservare da vicino un conoscitore al lavoro nel delicato momento di un'ardua verbalizzazione ed una palestra per molti possibili esercizi, non ultimo quello di una messa a fuoco dell'ipotizzabile fortuna 'sotterranea' di un testo che comunque potè essere precocemente disponibile agli studiosi in quanto dal 1907 depositato in una biblioteca pubblica. Senza mai dimenticare tuttavia che proprio di un'officina si tratta. Nell'affrontare la minuta, prima di qualsiasi altra considerazione, andrà infatti tenuto presente che essa è testo privato, semplice ed operativo canale di comunicazione fra due studiosi, punto di partenza per l'elaborazione di quella descrizione più formalizzata, normalizzata e inevitabilmente impoverita che, anche grazie alla sintesi di Crowe, troverà alla fine una sua dimensione pubblica. Né di tradimento o travisamento da parte dell'inglese si può parlare, se solo pochi dopo, quando nel 1875 cominciò a pubblicare la sua traduzione in italiano della *New History of Painting* (1864-1866), Cavalcaselle volle aggiungervi, oltre agli aggiornamenti, piatte e verbose descrizioni di carattere prettamente iconografico. Paradossalmente proprio il campione della descrizione analitica, puntuale, materica di procedimenti e forme, di tecniche e cifre stilistiche, colui che si era cimentato faticosamente, ma caparbiamente, nella stesura, seppur privata, di una storia visiva fatta essenzialmente di descrizioni, finì per censurare un dettato ricco di innovative suggestioni.

<sup>22</sup> Così scriveva a Rio a proposito degli affreschi di Masolino a Castiglione Olona, in una nota inserita nel suo taccuino di viaggio del 7 ottobre 1857 (TOGNERI DOWD 1985 [1988], pp. 176-178) criticando la «d'ailleurs excellente et très-exacte», ma evidentemente opaca, descrizione che ne avevano dato qualche anno prima gli editori del Vasari-Lemonnier. La ragione è - aggiunge - che essi non avevano visto l'opera, ma si basavano su relazioni fatte da altri.

<sup>23</sup> STOCKHAUSEN 1997, in particolare, p. 111, n. 3. Su questi temi e su Theophile Thoré, vedi più ampiamente di chi scrive, LEVI 2008.

<sup>24</sup> BÜRGER 1866.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 257.

## BIBLIOGRAFIA

BESCHREIBUNGSKUNT-KUNSTBESCHREIBUNG 1995

*Beschreibungskunt-Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di G. Boehm e H. Pfoth, Monaco 1995.

BÜRGER 1866

W. BÜRGER, *Le Christ bénissant les enfants par Rembrandt (Galerie Suermondt, a Aix-la-Chapelle)*, «Gazette des Beaux-Arts», 21, 1866, pp. 251-260.

CARRIER 1987a

D. CARRIER, *Ekphrasis and interpretation: two modes of art history writing*, «British Journal of Aesthetics», 27, 1987, pp. 20-31.

CARRIER 1987b

D. CARRIER, *Artwriting*, Amherst 1987.

CARRIER 1991

D. CARRIER, *Principles of Art History Writing*, Londra 1991.

D. CARRIER 2003

D. CARRIER, *Writing About Visual Art*, New York 2003.

CAVALCASELLE 1974

G.B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, con Presentazione di D. Gioseffi, Vicenza 1974.

COMPELLING VISUALITY 2003

*Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, cura di C. Farago e R. Zwijneberg, Minnesota 2003.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE D'ART 2004

*La description de l'œuvre d'art: du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque, a cura di O. Bonfait, Parigi 2004.

ELKINS 1998a

J. ELKINS *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, Pennsylvania 1997.

ELKINS 1998b

J. ELKINS *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge 1998.

GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE 1998

*Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del Convegno, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998.

ICONS-TEXTS-ICONOTEXTS 1996

*Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, a cura di P. Wagner, Berlino-New York 1996.

HISTOIRE DE L'HISTOIRE 2008

*Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Parigi 2008.

INTORNO A GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE 2007

*Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle. Il caso Bramantino*, «Concorso. Arti e Lettere», I, 2007.

LEVI 1998

D. LEVI, *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della "History of Painting in North Italy"*, in GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE 1998, pp. 11-21.

LEVI 2008

D. LEVI, *Connaisseurs françaises au milieu du XIX siècle: tradition nationale et apports de l'étranger*, in HISTOIRE DE L'HISTOIRE 2008, pp. 197-214.

LONGHI 1985

R. LONGHI, *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985.

MENGALDO 2005

V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

PARISIO 1999

C. PARISIO, *La pittura bresciana del secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Brescia 1999.

[Elizabeth Rigby, Lady Eastlake] 1854

[Elizabeth Rigby, Lady Eastlake], recensione al volume di G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain, London, 1854*, «Quarterly Review», 94, 1854, pp. 467-508.

PANOFSKY 1955

E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955.

TOGNERI DOWD 1985 [1988]

C. TOGNERI DOWD, *The Travel Diaries of Otto Müндler 1855-1858 at the National Gallery*, London, edited and indexed by Carol Togneri Dowd with an *Introduction* by Jaynie Anderson, «The Walpole Society», 51, 1985 [1988], pp. 176-178.

STOCKHAUSEN 1997

T. VON STOCKHAUSEN, *Otto Müндler als Agent der Berliner Gemäldegalerie*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 39, 1997, pp. 99-113.