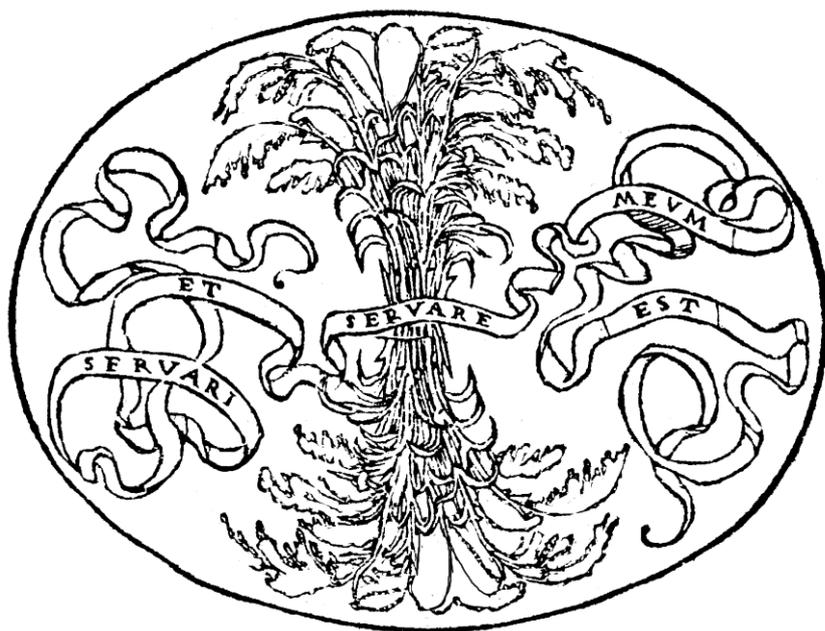


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 30/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

A cura di

Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, Anna Sconza

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Il lessico del colore tra Italia e Francia in età moderna

GIORGIO BONSAANTI Premessa	p. 1
JULIA CASTIGLIONE, MARGHERITA QUAGLINO, SIMONA RINALDI, ANNA SCONZA Introduzione	p. 6
ELENA ARTALE Per una lingua delle ricette, tra medicina e arte (secoli XIII-XV)	p. 12
SIMONA RINALDI I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo	p. 28
MARCO BIFFI, NICOLETTA MARASCHIO Dipingere con le parole. Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati <i>Le parole dell'arte</i>	p. 55
ELISA ALTISSIMI Il <i>Trattato de' colori de gl'occhi</i> di Giovan Battista Gelli: edizione, aspetti linguistici e termini di colore	p. 81
SANDRO BARONI Gherardo Cibo (1512-1600) trattatista di tecniche per le arti. Stato della ricerca e avanzamenti	p. 96
BRUNO HAAS Sur les couleurs <i>principales</i> à la fin du Moyen Âge. <i>Pala Strozzi</i> et <i>Armadio</i> de Fra Angelico	p. 117
HELENE GLANVILLE «Un pinceau doré et bien amanché»: some observations on the painting technique of Nicolas Poussin (1594-1665)	p. 136
PAOLO BENSI «Effetti maravigliosi [...] segreti bellissimi»: frammenti di vetro nei dipinti dal Medioevo al XIX secolo	p. 158
NADIA PODZEMSKAIA Postilla sulle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento	p. 173

POSTILLA SULLE EDIZIONI E TRADUZIONI DELLE FONTI STORICO-ARTISTICHE NELL'OTTOCENTO E NEL PRIMO NOVECENTO

Alla memoria di Paola Barocchi

Questo contributo non ha l'ambizione di proporre un quadro sintetico delle edizioni e traduzioni delle fonti storico-artistiche nell'Ottocento e nel primo Novecento. Ci proponiamo, più modestamente, di cogliere alcune logiche che sono all'origine dell'interesse per questi testi, nonché di definire qualche conseguenza che ne deriva, per lo sviluppo dell'arte e per l'emergere delle nuove discipline come la storia dell'arte e il restauro.

L'ignoranza da parte degli artisti della tecnica pittorica, non insegnata nelle accademie, era uno dei *topoi* della letteratura artistica nell'Ottocento. A questa consapevolezza era legata la nostalgia per le botteghe d'arte medievali e il desiderio degli artisti di avvicinarsi alla tecnica dei maestri del passato.

La prima opera importante che trattava questi argomenti, *De la peinture à l'huile* del pittore francese Léonor Mérimée, fu pubblicata a Parigi nel 1830¹. Dopo aver abbandonato la pittura, egli si era concentrato sulle ricerche chimiche, per studiare i procedimenti usati nella pittura a olio, dall'epoca dei fratelli Van Eyck fino ai tempi recenti, convincendosi che i «vecchi pittori della scuola fiamminga e veneziana non dipingevano con i colori ad olio puri, come li usiamo noi, ma diluivano i loro colori con delle vernici, alle quali bisogna attribuire la conservazione dei loro quadri»². Nel suo libro, diventato un punto di riferimento obbligatorio, veniva descritta la preparazione di queste vernici e si trattava, in generale, dei modi di procedere propri a quella che egli definiva una scuola pittorica iniziata da Jan van Eyck, sulla scorta della tradizione vasariana che indicava in quell'artista l'inventore della tecnica della pittura a olio.

Nell'adesione esplicita alla vulgata vasariana, Léonor Mérimée dimostrava di non tenere in alcun conto i dubbi sul ruolo di Jan van Eyck in quanto inventore della pittura a olio avanzati sia dal primo editore di Teofilo monaco, Gotthold Ephraim Lessing fino dal 1774, con la pubblicazione, alquanto frammentaria, del *De diversis artibus* (*Diversarum artium schedula*), sia dal cavalier Giuseppe Tambroni, con la prima edizione nel 1821 del *Trattato della pittura* di Cennino Cennini³. La sua posizione rigida non poteva non irritare Quatremère de Quincy, che trovava questa parte del suo libro «press'a poco inutile»⁴. Ciò non di meno, l'autorità di Vasari nella prima metà del XIX secolo rimaneva ancora a lungo irremovibile, e l'apparizione del *Trattato* di Cennini in Inghilterra nel 1844, a opera di Mary Philadelphia Merrifield, e in Francia nel 1858⁵, a cura di Victor Mottez, oltre che le traduzioni di Cennini eseguite sulla *editio princeps* di Tambroni, non erano in grado di cambiare la situazione in modo netto.

Nell'Ottocento all'avanguardia delle ricerche sul colore si trovava l'Inghilterra dove le diatribe retoriche sul colore e disegno, sviluppatasi nelle accademie, erano bilanciate da un approccio nel quale la pratica e la teoria non erano disgiunte, grazie tra l'altro all'avvicinamento tra scienziati e pittori⁶. In Francia, l'importanza capitale per la teoria e la

Ci tengo a ringraziare Barbara Cinelli e Helen Glanville, che sono state le prime a leggere questo testo e discutere con me le problematiche sul colore, il restauro e la storia dell'arte.

¹ MÉRIMÉE 1830.

² Ivi, p. XX. Qui e *infra*, tutte le citazioni sono tradotte da noi, a eccezione dei casi segnalati.

³ LESSING 1774; CENNINI/TAMBRONI 1821.

⁴ Ivi, p. II.

⁵ CENNINI 1844 e 1858.

⁶ Si veda GAGE 1969, p. 11.

pratica del colore, dalla miscela sulla tavolozza fino alla «miscela nell'occhio», era stata codificata da Michel Eugène Chevreul nella legge del contrasto simultaneo, ma i contatti diretti tra lo scienziato e gli artisti erano comunque piuttosto rari⁷. In Inghilterra, la situazione era ben diversa. La *Chromatography* del chimico e produttore dei colori George Field pubblicata nel 1835 era diventata una guida indispensabile per gli artisti tra cui John Constable o William Turner⁸; già nel 1841 essa fu riproposta in un'edizione rivisitata⁹.

Nello stesso periodo, in Inghilterra, nelle cerchie artistiche, veniva molto diffusa la *Farbenlehre* di Goethe, la cui traduzione inglese uscì nel 1840, a opera dell'allora presidente della Royal Academy nonché primo direttore della National Gallery, sir Charles Locke Eastlake¹⁰. L'interesse di Turner verso Goethe si cristallizzava soprattutto attorno alle questioni del chiaroscuro, un tema che per ambedue poteva risolversi con richiami alle teorie scientifiche precedenti a Newton e risalire fino alla tradizione rinascimentale della teoria artistica. L'interesse per la trasparenza dei colori e delle lacche che portava in effetti Goethe verso Jan van Eyck e Tiziano¹¹ poteva coincidere con l'attenzione dei pittori inglesi per il cosiddetto segreto veneziano che motivava le loro attente ricerche sui quadri di Tiziano e Veronese¹². Eastlake fece uscire nel 1847 un libro che conteneva sia testi dei trattati dei secoli XVI e XVII sia le sue osservazioni personali su alcuni effetti coloristici ottenuti dai maestri del passato. L'opera di Eastlake ebbe continuazione, appena dopo due anni, nel libro di Merrifield¹³.

Nella letteratura sulle tecniche pittoriche, l'Ottocento francese viene comunemente descritto come un periodo di massima decadenza, e l'ultimo detentore dei segreti tecnici viene solitamente indicato in Jean-Louis David¹⁴. Consapevole delle proprie mancanze tecniche, Eugène Delacroix non avrebbe fatto molto per migliorare questo aspetto, e la sua pittura ne avrebbe subito gravi conseguenze dal punto di vista della conservazione, come veniva lamentato già dai suoi contemporanei. L'impoverimento della materia pittorica proseguirà nell'opera degli impressionisti, con il loro uso dei colori 'così come escono dai tubetti', nonostante che per questi artisti il tema colore fosse la priorità assoluta delle ricerche che conducevano. Questo dimostra che il lavoro sul colore in quanto elemento della composizione formale poteva fatalmente entrare in contraddizione con la pratica del colore come materia. Sia la stesura pittorica accelerata di un Delacroix sia la lenta tessitura cromatica di un Cézanne, che perfezionava incessantemente la composizione coloristico-spaziale dei suoi quadri attraverso continui ripensamenti e ritocchi, portavano al medesimo risultato: la loro pittura invecchiava male. Così i pittori che nell'Ottocento sono universalmente ritenuti coloristi *par excellence* appaiono paradossalmente i meno interessati al colore in quanto tecnica.

Sarà proprio il principale antagonista di Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, entrato nella storia dell'arte soprattutto come un virtuosissimo disegnatore, a impegnarsi per approfondire le basi della tecnica pittorica apprese dal suo maestro David di fronte ai primitivi frequentati in Italia. Dalla stessa scuola di David e Ingres viene il traduttore francese di Cennino Cennini, Victor Mottez. Intraprendendo quel lavoro perché appassionato alla tecnica dell'affresco, egli seppe mettere la propria conoscenza di Cennini a profitto dell'opera personale. Negli anni 1840-1850, egli eseguì infatti degli affreschi in alcune chiese parigine, tra cui quelli nelle chiese Saint-Germain-l'Auxerrois et Saint-Séverin, «con Cennino Cennini solo,

⁷ Sulle conferenze di Chevreul alla Manifattura di Gobelins e sull'impatto del suo libro (CHEVREUL 1839) sugli artisti, si veda lo studio fondamentale di Georges Roque (ROQUE 1997).

⁸ Si veda nella lista di libri che ha posseduto oppure citato Turner (GAGE 1969, p. 215) la prima edizione della *Chromatography* (FIELD 1835).

⁹ FIELD 1841.

¹⁰ GOETHE 1840.

¹¹ Sulla lettura di Goethe da parte di Turner, si veda GAGE 1969, pp. 173-188, in particolare p. 180.

¹² Si rimanda a GLANVILLE 1999.

¹³ EASTLAKE 1847-1869; *ORIGINAL TREATISES* 1849.

¹⁴ Si rimanda a LANGLAIS 2011, pp. 87 e sgg.

senza altra guida», come specificato nella sua postilla al testo cenniniano, dedicata alla tecnica e storia dell'affresco¹⁵.

Nel 1830 Mérimée aveva molto esitato prima di aggiungere al suo libro un breve capitolo sull'affresco, affermando poi che l'aveva fatto solo per le sollecitazioni ricevute al riguardo poiché egli stesso non aveva nessuna conoscenza pratica di questa tecnica; e che infine la sua decisione era stata motivata anche dalla necessità di spiegare, con una breve storia di questa antica tecnica, perché gli affreschi recenti fossero talmente diversi dai begli affreschi antichi¹⁶.

Sulla questione della tecnica dell'affresco dobbiamo ricordare la posizione di Delacroix. Egli preferiva decisamente l'olio all'affresco¹⁷, che aveva anche il difetto di sbiadire con il tempo¹⁸, e, nella relativa voce per il *Dictionnaire*, argomentava contro l'idea diffusa negli ambienti accademici che l'affresco fosse una tecnica più difficile dell'olio, spiegando questa opinione con il fatto che lo spettatore aveva, riguardo all'affresco, attese minori. Ma soprattutto, per Delacroix, l'affresco era un simbolo del gusto dell'arcaico da lui severamente criticato¹⁹. Relegato all'ambito accademico, l'affresco si trovava in effetti ai margini delle più avanzate ricerche pittoriche dell'Ottocento francese, che si concentravano sulla pittura a olio, ritenuta una tecnica moderna *par excellence*.

Non c'è da meravigliarsi se la Francia, dove i compromessi tra il modernismo e il conservatorismo accademico venivano accettati male, ha prodotto poche ricerche sulla tecnica della tempera, che si trovava invece al centro delle discussioni in Germania, dove i passaggi tra le correnti moderniste e accademiche erano più fluide. Quando infatti in Inghilterra fu istituita la Royal Commission on Fine Arts per la ricostruzione del Palazzo di Westminster bruciato nel 1835, essa, cercando di procurare delle informazioni tecniche necessarie per l'esecuzione delle pitture murali e impegnando nei lavori sia Merrifield che Estlake²⁰, decise anche, per disporre di un giudizio illuminato sulla questione, di far venire a Londra Peter von Cornelius, che trasmise alla Commissione un testo sulla tecnica alla tempera che fu poi pubblicato nel *Report Parliamentary Papers* nel 1841.

Il fatto che gli inglesi si siano rivolti a uno dei maggiori esponenti dei Nazareni è più che significativo, perché è proprio nella cerchia di quei pittori romantici tedeschi, nell'ambito della *Dekorationsmalerei* da loro sviluppata, che aveva avuto inizio, sullo sfondo del revival dell'affresco, sia religioso che contenutistico e stilistico, anche l'aspirazione per il ritorno alle tecniche del passato. Troviamo lo stesso connubio dell'interesse per l'arte religiosa e per la trasmissione tecnica in una lettera del 1911 scritta da Auguste Renoir al figlio di Victor Mottez, Henri Paul, pubblicata da quest'ultimo in prefazione a una nuova edizione francese del trattato di Cennini²¹. In modo significativo, Renoir si sarebbe espresso a favore del ritorno alle tecniche in questi ultimi anni e non all'apogeo del suo primo periodo impressionista.

La pittura murale era l'ambito più propizio per il ritorno verso le tecniche del passato, poiché in essa sopravviveva ancora la traccia durevole di una tradizione artigianale trasmessa direttamente dal Settecento, mentre per la pittura da cavalletto insegnata nelle accademie il

¹⁵ CENNINI/DOYON-FENECH 2009, p. 153. Dagli affreschi di Mottez, solo quello con San Martino che si taglia il mantello in Saint-Germain-l'Auxerrois è conservato fino a oggi.

¹⁶ MÉRIMÉE 1830, p. XXII.

¹⁷ Entrata del 5 gennaio 1857, in DELACROIX/HANNOOSH 2009, p. 1061.

¹⁸ Entrata del 25-26 gennaio 1857, «Fresque», ivi, pp. 1086-1087.

¹⁹ Entrata del [1859], «De l'art ancien et de l'art moderne», ivi, p. 1780.

²⁰ Ricordiamo la pubblicazione, nel 1846, del libro di Merrifield dedicato all'arte dell'affresco: MERRIFIELD/SEWTER 1952.

²¹ Si veda CENNINI/DOYON-FENECH 2009, p. 9. Indichiamo l'edizione recente che riprende quella fatta a opera di Henri Paul Mottez (CENNINI/MOTTEZ 1911), il quale completò la traduzione di suo padre (CENNINI 1858) con dei frammenti tradotti sull'edizione di Milanesi (CENNINI/G.-C. MILANESI 1859). Ci sembra importante, in questo contesto, ricordare anche una nuova traduzione tedesca del trattato di Cennini fatta in quegli stessi anni dal pittore simbolista e monaco Jan Verkade: CENNINI/VERKADE 1916.

legame con il *savoir-faire* del passato era interrotto²². Consapevoli di questo vantaggio della *Dekorationsmalerei*, i Nazareni la fecero diventare un campo prediletto per la sperimentazione tecnica, che si legava in un doppio senso alle ricerche filologiche sulle fonti storico-artistiche cui aveva dato avvio Lessing con la scoperta di Teofilo monaco: da quelle ricerche i Nazareni prendevano spunto, e allo stesso tempo ne ricevevano una legittimazione.

Iniziava così quell'allontanamento dal racconto vasariano, che caratterizzerà i lavori degli studiosi tedeschi nel primo Ottocento. Questo avveniva in primo luogo a opera dei pittori tra cui Johann Dominicus Fiorillo, uno dei fondatori della storia dell'arte in quanto disciplina autonoma. Il suo allievo Carl Friedrich von Rumohr, insieme con Gustav Friedrich Waagen, primo direttore della Gemäldegalerie a Berlino e studioso della pittura fiamminga in generale e in particolare di Jan van Eyck e Rubens, sono all'origine della scuola che ha elaborato lo strumentario scientifico per la lettura critica e la contestualizzazione delle fonti storico-artistiche.

L'intreccio della prassi artistica con le ricerche storico-filologiche, che ha stimolato la nascita e la rapida crescita delle discipline della storia dell'arte e del restauro, distingueva nel XIX secolo la Germania e, più in generale, i paesi di lingua tedesca. In questo contesto, l'edizione della trattatistica italiana diventava un elemento essenziale nel sistema artistico, formato dalle istituzioni accademiche, dai meccanismi della formazione e della produzione, basato su una collaborazione interdisciplinare fortemente colorata dalla componente storico-filologica, e da una presenza importante degli scienziati, il cui ruolo veniva unanimemente auspicato.

Senza parlare della diffusione che ebbe in Germania durante tutto il secolo la *Farbenlehre* di Goethe, fino all'edizione commentata curata da Rudolf Steiner alla fine del secolo; senza parlare di Field, la cui *Chromatography* uscì in traduzione tedesca nel 1836²³; si devono ricordare, nel secondo Ottocento, almeno due presenze di scienziati decisive per lo spessore del discorso sul colore negli ambienti pittorici: a Monaco di Baviera il fisico Wilhelm Bezold, autore di *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe* e importante interlocutore di Arnold Böcklin²⁴; e a Vienna il fisiologo Ernst Wilhelm von Brücke, amico di Rudolf Eitelberger von Edelberg, fondatore della scuola di storia dell'arte viennese e uno dei primi professori universitari di storia dell'arte.

Consultato sulle questioni del corso di anatomia alle accademie, Brücke confidava a Eitelberger che l'artista non sa, di regola, per che cosa gli può essere utile l'anatomia, e il professore di anatomia non sa che cosa si aspetta l'artista dalla sua scienza²⁵. Ma, come per acquistare una comprensione profonda del modello vivente l'artista deve studiare le proporzioni e l'anatomia non come uno schema morto, con lo stesso spirito, per capire il funzionamento della percezione visiva, egli deve studiare l'anatomia dell'occhio e la fisiologia della vista. Brücke intendeva offrire agli artisti le basi teoriche per i procedimenti pratici, e destinò agli studenti della Kunstgewerbeschule (Scuola di artigianato artistico) il suo libro sulla *Farbenphysiologie*, un'opera che secondo Heinrich Ludwig, pittore, traduttore e editore di Leonardo da Vinci, doveva essere in mano di ogni pittore²⁶. Non è dunque un caso che l'edizione tedesca del *Libro di pittura* di Leonardo, pubblicata a Vienna nel 1882, rechi una dedica a Ernst Brücke firmata da Eitelberger e Ludwig²⁷.

L'edizione di Leonardo fa parte della famosa collana di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit / Renaissance*, ambizioso programma di edizioni in lingua tedesca di fonti per la storia e la tecnica dell'arte nel Medioevo e nell'epoca moderna.

²² Si veda REINKOWSKI-HÄFNER 2014, pp. 71-90.

²³ FIELD 1836.

²⁴ Si veda BEZOLD 1874. Su Böcklin e Bezold, ci riferiamo a BERGER 1906, pp. 103-104.

²⁵ Si veda la lettera di Brücke a Eitelberger del 29 ottobre 1850, in DOBSLAW 2009, pp. 189-191.

²⁶ BRÜCKE 1866. In quanto all'opinione di Ludwig, si veda il testo sulla sua vita che introduce una raccolta dei suoi scritti pedagogici, testo steso dal suo amico Paul Knapp, filologo insegnante al ginnasio di Tubinga, il quale aveva trascritto per lui il *Codex Urbinas*. Cfr. KNAPP 1907, p. 15.

²⁷ Si veda il volume primo (XV) dell'edizione LEONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882a.

Concepita e avviata da Eitelberger e pubblicata in diciotto volumi a Vienna tra 1871 e 1908, la collana segnava l'ingresso definitivo della letteratura artistica medievale e rinascimentale nel dibattito storico-artistico dell'Ottocento. Vi erano incluse le opere che non esistevano ancora in lingua tedesca, come i trattati di Teofilo, Eraclio, Alberti, Leonardo, Cennini, o che erano difficilmente accessibili, come gli scritti di Dürer. Esse erano pubblicate nelle traduzioni tedesche, alle quali, in alcuni casi (come per Leonardo, Teofilo monaco, Eraclio, Alberti), venivano accostate anche i testi in lingua originale. Attorno al progetto, Eitelberger riunì il fiore degli studiosi dell'epoca: Hubert Janitschek si occupò di Alberti, Friedrich Wilhelm Unger pubblicò le fonti bizantine, il direttore dell'Albertina Moriz Thausing le lettere, i quaderni e le poesie di Dürer; Wilhelm Bode doveva pubblicare le lettere di Rubens²⁸. Ma la gran parte del lavoro era svolto da Albert Ilg, germanista e discepolo di Eitelberger, che non solo pubblicò Cennini, Teofilo ed Eraclio, ma, dopo la morte del suo maestro, prese in mano la *Neue Folge* della collana fino al 1889²⁹.

Come era consueto all'epoca per gli studiosi dell'arte (*Kunstgelehrten*), chiamati spesso «filologi dell'arte» (*Kunstphilologen*), Eitelberger ha insegnato pure la filologia classica. Egli era convinto che non c'era niente di più appropriato per introdurre gli studenti universitari nell'ambito della storia dell'arte che la lettura delle fonti³⁰. Ma non si trattava solo di futuri studiosi. Dai materiali pubblicati di recente sulla storia della collana è evidente che il progetto editoriale di Eitelberger era prima di tutto orientato alla formazione degli artisti ed era destinato ad avere una certa influenza sull'arte contemporanea.

Fin dall'inizio, infatti, il programma di pubblicare le fonti per la storia dell'arte era inseparabile dalla discussione sull'insegnamento storico-artistico, aperta negli anni intorno al 1840 con la polemica proprio di Eitelberger contro il pittore Ferdinand Waldmüller, allora professore all'Accademia di Vienna. Alla sua proposta di riformare l'Accademia appoggiandosi soprattutto sullo studio della natura attraverso la pittura *en plein air*, Eitelberger replicava che la proposta era troppo limitativa e le contrapponeva la necessità di uno studio formativo serio e ampio che doveva comprendere pure l'insegnamento di anatomia, prospettiva, scienze naturali³¹.

Rispondendo a Waldmüller, Eitelberger coglieva l'occasione per analizzare *in toto* l'insegnamento accademico, di cui uno dei maggiori difetti, a suo parere, era il mancato interesse per le tecniche e per la materialità della pittura in generale. All'Accademia viennese, dove sotto l'influenza dei Nazareni ci si occupava solo di una impostazione mistica, il colore era considerato poco importante, e nel procedimento pittorico trascurato al punto che se ne affidava agli allievi la stesura, mentre i maestri erano impegnati solo nella progettazione ed elaborazione dei cartoni³². L'arte della pittura invece, secondo una profonda convinzione di Eitelberger, ha sempre a che fare con la materia, ed egli ribadiva quindi come fosse un grave errore separare tecnica e arte, ridurre la prima a semplice artigianato e considerare l'arte unico ed esclusivo frutto di una attività intellettuale e spirituale³³.

In armonia con queste convinzioni, Eitelberger poneva grande attenzione nella selezione dei testi per la collana che dovevano coprire un ampio ventaglio di tematiche, includendo le conoscenze sia delle tecniche artistiche sia della storia dell'arte, nonché delle teorie (le «regole

²⁸ Su questo progetto, non realizzato, si veda DOBSLAW 2009, pp. 125-126.

²⁹ Per la storia della collana, rimandiamo a DOBSLAW 2009. Notiamo, tra le edizioni menzionate: CENNINI/ILG 1871; DÜRER/THAUSING 1872; HERACLIUS/ILG 1873; THEOPHILUS PRESBYTER/ILG 1874; ALBERTI/JANITSCHKEK 1877; *QUELLEN DER BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE* 1878.

³⁰ EITELBERGER VON EDELBERG 1881, p. 281.

³¹ La polemica, che ebbe luogo nel 1847-1848, ha prodotto vari scritti. Si veda, in particolare, EITELBERGER VON EDELBERG 1848, in risposta a WALDMÜLLER 1846.

³² Si veda EITELBERGER VON EDELBERG 1879, pp. 37-39.

³³ Criticando Cornelius per aver creato «elementi filosofici astratti» invece delle «immagini artistiche viventi», Eitelberger affermava che in pittura bisogna tenere in armonia elementi astratti ed elementi materiali (ivi, p. 39).

artistiche»)³⁴. La formazione di un approccio globale verso l'arte come un insieme dello spirito e della materia doveva passare, secondo Eitelberger, attraverso l'avvicinamento alla tradizione artistica. Così, in una lettera del 1877, ringraziando Ludwig per avergli spedito le sue pubblicazioni sul «colorito nel Cinquecento» e sull'insegnamento del disegno, si esprimeva sull'utilità, per lui evidente, di quegli scritti, malgrado il fatto che molti artisti loro contemporanei fossero invece d'opinione «che l'arte nasce solo oggi e non ha niente da imparare dagli antichi»³⁵. Ludwig, che conosceva l'italiano, si occupava personalmente delle ricerche sulla tecnica pittorica, preparava da sé i suoi colori e aveva acquisito conoscenze approfondite delle fonti del Rinascimento, era un collaboratore prezioso per Eitelberger³⁶ di cui condivideva le idee: egli riteneva che la tecnica fosse una cosa di primaria importanza non solo per gli artisti, ma anche per gli studiosi, soprattutto coloro che curano le collezioni³⁷.

Annunciando la sua collana nel 1870, Eitelberger scriveva che l'edizione delle fonti aveva un «legame diretto» con le aspirazioni dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie da lui fondato sul modello inglese del South Kensington Museum³⁸. Esisteva infatti una corrispondenza tra la collana delle fonti scritte e la serie delle conferenze museali del giovedì, attorno alle quali si era formata una cerchia di amici del Museo. Nelle conferenze, dedicate ad argomenti di storia dell'arte, archeologia, ottica, teoria del colore, prospettiva, anatomia, venivano spesso analizzate le fonti pubblicate nella collana editoriale³⁹, il cui obiettivo non era in prima istanza quello di preparare le edizioni critiche filologiche dei testi originali, ma che si proponeva di offrire traduzioni commentate comprensibili per un largo pubblico colto, e dunque possiamo ipotizzare che il progetto di Eitelberger fosse diretto a un pubblico analogo a quello di queste conferenze. Il desiderio di evitare il pericolo di una eccessiva teorizzazione era del resto anche alla base del concetto pedagogico di Eitelberger fondato sullo studio delle opere *in situ* che risaliva al metodo di descrizione tecnico-storica delle opere d'arte introdotto dallo scultore e incisore viennese Joseph Daniel Böhm, la cui collezione era concepita sia per giovani artisti che per studiosi⁴⁰.

Considerando il pubblico di riferimento del progetto editoriale di Eitelberger, non c'è da meravigliarsi che egli abbia appoggiato subito l'idea di Ludwig di preparare in contemporanea due edizioni del *Libro di pittura* di Leonardo: una versione per gli studiosi, completa e dettagliatamente commentata, dove il testo italiano pubblicato nel 1817 da Guglielmo Manzi e corretto sul *Codex Urbinas* veniva messo di fronte alla traduzione tedesca (voll. XV-XVII della collana); e un'altra, solo in tedesco, per gli artisti, senza commento e con un riordinamento dei frammenti, con lo scopo di facilitarne l'orientamento e la lettura (vol. XVIII, «*Künstlerausgabe*»)⁴¹. Concependo quindi la storia dell'arte e la pratica artistica come un insieme, un solo e unico processo vivente, Eitelberger riteneva necessario che chi voleva occuparsi di storia dell'arte fosse anche lui stesso artista⁴². Gli scritti degli artisti erano destinati infatti a saldare l'unione tra artista e storico dell'arte, sul modello del Rinascimento italiano.

La collana diretta da Eitelberger ha avuto un'importanza capitale nell'area germanica per lo sviluppo dell'arte e della tecnica artistica in dialogo con gli studiosi dell'arte. Uno dei centri maggiori dove quel dialogo ha avuto i frutti più spettacolari nel secondo Ottocento è stata

³⁴ Queste sono le aree d'interesse enumerate nella lettera di Eitelberger a Ludwig il 27 dicembre 1872. Si veda la pubblicazione in DOBSLAW 2009, pp. 197-198. Si trattava della discussione del progetto di un'edizione degli scritti di Giovanni Battista Armenini (mai realizzato).

³⁵ Si veda la lettera di Eitelberger a Ludwig il 6 gennaio 1877, *ivi*, p. 198.

³⁶ Si veda EITELBERGER VON EDELBERG 1881, p. 285. Eitelberger si riferiva al suo libro (LUDWIG 1876).

³⁷ KNAPP 1907, pp. 12-15.

³⁸ Si veda DOBSLAW 2009, p. 34.

³⁹ *Ivi*, p. 60.

⁴⁰ *Ivi*, p. 31.

⁴¹ LIONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882a e 1882b.

⁴² Si veda LACHNIT 2005, p. 24.

Monaco di Baviera. Ricordiamo prima di tutto la grande opera incominciata a metà secolo dal conte Adolf von Schack. Nel 1863 egli inviò a Roma e a Firenze il giovane Franz von Lenbach, incaricandolo di realizzare le copie dei grandi maestri del Cinquecento e Seicento: Tiziano, Rubens, Murillo. In quella attività, sia a Monaco che in Italia, Lenbach poté dialogare con i circoli internazionali degli artisti orientati verso i medesimi interessi di recupero dell'antico come Hans von Marées, Giovanni (Nino) Costa e soprattutto Arnold Böcklin.

Importante in questo contesto era il ruolo dello storico dell'arte Adolf Bayersdorfer, curatore alla Alte Pinakothek e gestore delle Staatliche Gemäldegalerien a Monaco. Nei suoi quaderni, che risalgono al soggiorno italiano degli anni 1870, si trovano appuntati vari frammenti sulla tecnica pittorica, in particolare sulla preparazione dei colori, che egli copiava negli archivi fiorentini proprio per il suo amico Böcklin⁴³. Quest'ultimo già negli anni 1840 aveva fatto conoscenza con Jacob Burckhardt, e nutriva un profondo interesse per le tecniche antiche. Böcklin sognava di ritrovare le antiche ricette della pittura a cera, e, conoscendo le edizioni italiane di Cennini (sia quella di Tambroni che quella di Milanese), usava i colori all'uovo già negli anni 1860⁴⁴. Nelle conversazioni con i suoi allievi che le trascrissero e le pubblicarono dopo la morte del maestro nel 1901, le problematiche tecniche della pittura si trovavano al centro dell'interesse⁴⁵.

Il tema principale di Böcklin era decisamente quello della tempera. Appoggiandosi sulla lettura delle fonti, egli voleva oltrepassare la dicotomia olio/tempera cercando dei nuovi leganti che permettessero di combinare la trasparenza dell'olio e il rapido asciugarsi della tempera. Le sue pitture, eseguite in una tecnica mista (olio e tempera) su vari supporti (tavola, o carta montata su pannello, o tela), costituiscono un apice delle ricerche condotte da artisti e storici nella seconda metà dell'Ottocento, basate sullo studio accurato delle fonti antiche, delle quali il maestro svizzero aveva una ricchissima conoscenza⁴⁶. Così a opera soprattutto di Arnold Böcklin, nel secondo Ottocento furono trasferite alla pittura da cavalletto le problematiche iniziate nella prima metà dell'Ottocento nel contesto della *Dekorationsmalerei*: dalla questione dell'affresco si passò quindi alla tempera⁴⁷. Un movimento contrario a quello che avveniva in Francia, dove la consuetudine di imitare l'affresco con la tecnica dei colori a olio, denunciata già da Delacroix⁴⁸, fu adottata negli ambienti simbolisti: Puvis de Chavannes nelle sue decorazioni murali dipingeva a olio composizioni che si ispiravano allo stile degli affreschi quattrocenteschi.

La pubblicazione della traduzione tedesca di Cennini nel 1871, nella collana di Eitelberger, ha avuto un'importanza capitale per la diffusione delle conoscenze tecniche tra i pittori tedeschi, tanto che negli anni Settanta a Monaco era alla moda dipingere con la tecnica della pittura all'uovo⁴⁹. Negli anni Ottanta, sempre a Monaco, fu istituita la Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren (Società tedesca per la promozione di metodi razionali di pittura), che iniziò a organizzare mostre sulla tecnica pittorica, e verso la fine del secolo furono pubblicati e tradotti vari trattati sulla tecnica pittorica e specialmente sulla tempera⁵⁰.

⁴³ BAYERSDORFER/MACKOWSKY-PAULY-WEIGAND 1908, p. 41. Su Böcklin a Firenze, si veda anche WINTERFELD 1999.

⁴⁴ Si veda REINKOWSKI-HÄFNER 2014, p. 158.

⁴⁵ Nella Böckliniana, vorremmo ricordare soprattutto SCHICK/TSCHUDI 1901 e FLOERKE 1901.

⁴⁶ Si veda, tra recenti pubblicazioni, BELTINGER-NADOLNY 2016 e *TEMPERA PAINTING* 2019.

⁴⁷ Importante, per questo passaggio, era anche il ruolo di Hans von Marées e Hans Thoma. Si veda per dettagli REINKOWSKI-HÄFNER 2014, pp. 136-195.

⁴⁸ Entrata del 5 gennaio 1857, in DELACROIX/HANNOOSH 2009, p. 1061.

⁴⁹ Secondo la testimonianza del pittore austriaco e specialista delle tecniche pittoriche Ernst Berger, negli anni 1880 tutti gli artisti di Monaco lavoravano solo con i colori all'uovo. Cfr. BERGER 1906, pp. 105-106.

⁵⁰ Va menzionata prima di tutto la collana di studi di Berger (*BEITRÄGE* 1893-1909), nonché la traduzione tedesca del libro EASTLAKE 1847-1869 (si veda EASTLAKE 1907). Di grande diffusione ha fruito l'opera del chimico, membro della Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren, Alexander Eibner (EIBNER

La questione della tecnica pittorica ricorre anche nella polemica su Böcklin tra Julius Meier-Graefe e Henry Thode, che ebbe un deciso rilievo nella vita artistica tedesca nel 1905. Meier-Graefe, convinto che la tecnica avesse un significato limitato per il valore dell'opera d'arte, criticava il maestro svizzero per averle riservato un'attenzione esagerata⁵¹. Henry Thode insisteva invece sull'importanza della tecnica, considerata come un mezzo per raggiungere risultati innovativi nello stile e nell'arte⁵². Vista spesso come una contrapposizione tra l'avanguardia francese e il conservatorismo germanico (per Meier-Graefe, la pittura decorativa dello svizzero dimostrava l'assenza di cultura pittorica), questa celebre diatriba deve piuttosto essere intesa come lo scontro tra due anime della modernità, che – senza parlare di altre divergenze – valutavano in modo diverso l'importanza della tecnica pittorica.

Per gli artisti venuti da vari paesi e appartenenti agli orientamenti artistici i più diversi, un soggiorno a Monaco, dove agli inizi del Novecento la memoria di Böcklin era sempre viva, diventava un punto di riferimento importante. Così è stato per Giorgio de Chirico, il cui interesse per le tecniche pittoriche manifestato negli anni 1920 non è senza legame con il suo soggiorno monacense all'inizio del secolo⁵³.

E così è stato per la cerchia degli artisti giunti alla fine secolo dall'Impero russo nella capitale bavarese, che spesso preferivano a Parigi, scoraggiati dalla vita caotica della metropoli francese. I giovani russi non solo erano delusi dallo stato insoddisfacente dell'insegnamento della pittura nel loro paese, ma lamentavano l'assenza di una tradizione storica che avrebbe potuto garantire, come in Europa, uno status di rispetto e considerazione per gli artisti. Il 10 agosto 1895 Marianne von Werefkin, figlia del comandante della Fortezza Pietro e Paolo a San Pietroburgo e discepola di Il'ja Repin⁵⁴, cui rimproverava il mancato interesse per le tecniche artistiche, scriveva a Igor' Grabar', che viaggiava in Europa:

Palpate le tele, annusate le tavolozze, provate le lacche, ma state attento a non farvi prendere per una spia, per non farvi gettare, voi e le vostre preziose conoscenze, in una qualche *oubliette*. Davvero, ve ne preghiamo ardentemente, parlate con tutti quelli che riuscite a pescare, di tecnica, di oli, di lacche, di ritocchi, di asciugatura e pittura, fate domande su tutto ciò che ogni pittore deve sapere e anche su ciò che da noi, in Russia, non solo nessuno studia, ma non sa nemmeno che esiste. Abbiamo bisogno di Böcklin, di Lenbach, e non sarebbe male conoscere Whistler⁵⁵.

Il ruolo di Werefkin fu determinante per i giovani artisti russi nella scelta di recarsi a Monaco per studiare la pittura antica e le sue tecniche. Il suo appartamento monacense in Giselastraße diventò, alla fine del secolo, un atelier per le sperimentazioni di Alexej von Jawlensky, Igor' Grabar', Dmitrij Kardovskij, Vassily Kandinsky, che verificavano insieme le ricette sulla preparazione delle tele e dei colori⁵⁶ ricercate nei vecchi libri, dei quali la Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca di Stato bavarese) aveva una collezione particolarmente ricca⁵⁷. L'atmosfera di una vera 'caccia' alle fonti

1909). La fine della discussione è legata al libro di Max Doerner, pittore, restauratore e fondatore dell'Istituto di restauro e tecnica pittorica a Monaco, l'attuale Doerner Institut (DOERNER 1921).

⁵¹ MEIER-GRAEFE 1905, pp. 129-142.

⁵² THODE 1905, pp. 141-142.

⁵³ Si veda ROOS 1997, pp. 237-238. Ricordiamo, tra le altre cose, il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di De Chirico (1928). Sul suo interesse specialmente per la tempera, si rimanda anche a REINKOWSKI-HÄFNER 2014, p. 198.

⁵⁴ Lettera di Werefkin a Grabar' del 7 settembre 1895, pubblicata in *ARTISTI RUSSI IN SVIZZERA. MARIANNE WEREFKIN* 2010, p. 175.

⁵⁵ Ivi, p. 172. Abbiamo leggermente modificato la traduzione pubblicata nel catalogo.

⁵⁶ Le sperimentazioni datate dal 3 marzo al 2 novembre 1900 erano appuntate dai partecipanti in un quaderno di Kandinsky (si veda PODZEMSKAJA 2000, pp. 39-40). Si vedano pure le lettere di Kandinsky a Kardovskij degli anni 1900-1904 in traduzione tedesca, nel catalogo della prima retrospettiva sovietica di Kandinsky (*DIE BRIEFE* 1989).

⁵⁷ Sulle ricerche intraprese da Grabar' sulle fonti, dal Medioevo al Seicento, in autunno 1898, si vedano le sue lettere, soprattutto quelle a Kardovskij e al fratello Vladimir (GRABAR' 1974, pp. 109-116). Nella lettera a Kardovskij del 1°

antiche trapela dalle lettere di Igor' Grabar' a suo fratello Vladimir mandate a Londra nel 1898, nelle quali egli chiede di comprargli presso gli antiquari l'edizione dei trattati italiani a cura di Merrifield e i due volumi pubblicati da Eastlake, poiché alla Bayerische Staatsbibliothek questi risultano mancanti da un anno⁵⁸. E fu probabilmente su iniziativa di Grabar' che Werefkin tradusse in russo una parte del libro di Merrifield⁵⁹.

Le ricerche di quegli artisti sulle tecniche pittoriche svolte a cavallo del secolo hanno avuto delle conseguenze importanti, sia sulla loro pratica che sulla teoria pittorica e sulle ricerche storiche. Due esempi significativi sono i percorsi, quasi opposti, di Kandinsky e Grabar'.

Consapevole di ritrovarsi nel vivo del dibattito sul colore nella pittura in un momento cruciale, Kandinsky, a partire dal 1903-1904, si era aggiornato sulla più recente teoria francese, ma leggendola con occhi, in parte, germanici. I lunghi brani dalla prima edizione del *Journal* di Delacroix⁶⁰ che Signac citava nel suo *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme* furono letti da Kandinsky come conferme del ruolo cardine che la materia e l'arte del colore rivestivano nella pittura; mentre per i francesi, che valorizzavano le esperienze degli impressionisti e di Seurat, Delacroix avviava le ricerche verso l'aspetto ottico e fisiologico della percezione del colore, con una attenzione preminente alla rifrazione della luce sulla superficie della retina, che rendeva la pittura un'arte effimera e soggettiva, ignorandone la materialità⁶¹. Si verificava in tal modo, agli occhi di Kandinsky e della scuola germanica, un primato dell'ottica che riportava fatalmente la questione del colore in una sfera puramente fisiologica.

La logica delle ricerche sul colore svolte da Kandinsky era diversa. Dopo aver cominciato, come gli altri artisti monacensi, con delle sperimentazioni su una 'tempera moderna', egli era rapidamente passato dall'interesse per gli aspetti della tecnica pittorica a quello per la teoria del colore e la composizione, come testimoniato dalle sue ricerche sulle fonti storico-artistiche del 1906-1907⁶². Ma già nel 1904 il suo primo progetto teorico sul *Linguaggio dei colori* prendeva origine dal desiderio di liberare il colore dalla «sottomissione alla forma» ed «emanciparlo» fino a farlo diventare un mezzo indipendente e autonomo della composizione. In relazione a questo obiettivo principale, sia la questione di «rivalutare il colore (la sua trasparenza ecc.) attraverso i mezzi tecnici» sia quella di armonizzare i colori diventavano secondarie: Kandinsky parlava di un'assoluta relatività delle leggi dell'arte, che sono state sempre usate dalle accademie come un «potente freno»⁶³. Infine, negli anni 1909-1914, aveva preso forma il suo progetto globale, la cui prima parte è conosciuta sotto il titolo *Dello spirituale dell'arte: pittura*, e la seconda, *Sulla materialità dell'arte: grafica* (rimasta incompiuta), doveva esserne la continuazione. L'insieme era concepito nel contesto della letteratura plurisecolare sulla pittura e principalmente sul colore, nei suoi aspetti sia materiali che spirituali.

Per Igor' Grabar', che era probabilmente il più assiduo dei compagni di Kandinsky nelle sperimentazioni tecniche in Giselastraße⁶⁴, le ricerche condotte a Monaco hanno

settembre di quest'anno, Igor' Grabar' scriveva che la Biblioteca di Monaco fosse «la più grande di Europa sotto questo aspetto, cioè quanto ai libri antichi» (ivi, p. 107). Ricordiamo anche una lista bibliografica stesa da Kandinsky alla Bayerische Staatsbibliothek a cavallo del secolo (PODZEMSKAIA 2000, pp. 41-43).

⁵⁸ Si tratta di *ORIGINAL TREATISES* 1849 e di *EASTLAKE* 1847-1869. Si veda la lettera di Igor' Grabar' al fratello Vladimir del 26 novembre 1898 (GRABAR' 1974, p. 114). Nella lettera del 6 dicembre, Igor' ringraziava il fratello di avergli spedito i «manoscritti», riferendosi soprattutto all'edizione della Merrifield (ivi, pp. 115-116).

⁵⁹ La traduzione manoscritta si trova nell'archivio di Werefkin ad Ascona. Si veda su questo JAGUDINA 2008, pp. 32-42.

⁶⁰ SIGNAC 1899; Kandinsky che era un assiduo lettore di Signac, aveva una traduzione manoscritta fatta per lui all'inizio del suo soggiorno monacense dall'amica Ksenija Bogaevskaja (DEROUE-BOISSEL 1984, pp. 18-19).

⁶¹ Si veda il frammento di Kandinsky *Der Kampf* del 1904, dove egli dice di voler usare il puntinismo non per le «solite ragioni della "miscela nell'occhio"», ma per le ragioni psichiche (KANDINSKY 2007, p. 247).

⁶² Sull'interesse di Kandinsky per la 'tempera moderna', si rimanda a WACKERNAGEL 1992. Sulle sue letture delle fonti storico-artistiche nel 1907-1907, si veda una lista bibliografica stesa durante il soggiorno parigino alla Biblioteca St-Geneviève, pubblicata in PODZEMSKAIA 2000, pp. 233-235.

⁶³ Si veda *Die Farbensprache* (KANDINSKY 2007, pp. 269-270).

⁶⁴ Si rimanda alle *Memorie* dell'artista grafico Mstislav Dobužinskij (DOBUŽINSKIJ/ČUGUNOV 1987, p. 165).

probabilmente costituito la prima tappa del percorso che l'ha portato a interessarsi all'icona in quanto arte dei «primitivi russi» e a fondare a Mosca, nei primi anni dopo la rivoluzione del 1917, gli Atelier statali del restauro. Ed era attraverso le icone che gli artisti russi delle avanguardie, come Vladimir Tatlin, avevano scoperto quella materialità del colore, la *fattura*⁶⁵, che è diventata una parola d'ordine negli anni 1920. Quella stessa materialità di cui gli artisti dell'Ottocento europeo avevano compreso l'importanza studiando i primitivi italiani.

Come a Vienna a metà dell'Ottocento, in Russia, all'indomani della rivoluzione, il Commissariato del popolo per l'istruzione (il Narkompros) promosse una collana di traduzioni in lingua russa delle fonti storico-artistiche, che si realizzerà solo negli anni 1930 sotto la direzione dello storico e teorico dell'arte Aleksandr Gabričevskij, giovane collega di Kandinsky. Come nel caso di Eitelberger, l'edizione delle fonti era concepita come un elemento indispensabile dell'ambizioso progetto sulla scienza dell'arte in cui erano impegnati artisti e studiosi di discipline diverse⁶⁶.

In conclusione, nel nostro rapido contributo, abbiamo privilegiato i progetti editoriali che testimoniano il nesso tra lo sviluppo dell'arte e la nascita della storia dell'arte, così evidente nel caso della scuola viennese, cui dobbiamo riconoscere il grande merito di uno sguardo complessivo sul fenomeno arte, visto nell'insieme degli aspetti astratti e materiali, spirituali e concreti. Così a Vienna, come anche a Monaco di Baviera, si è creata nel secondo Ottocento l'atmosfera più propizia perché la ricezione delle fonti storico-artistiche potesse attivare un dinamico intreccio tra le ricerche di artisti, scienziati, storici e filologi.

La situazione variava da un paese all'altro, poiché le correnti moderniste e arcaizzanti acquistavano in ogni contesto accezioni differenti, creando scambi insospettiti tra i diversi ambiti geografici. Sarà dunque un importante obiettivo andare oltre gli studi a livello nazionale, di cui attualmente esiste una nutrita bibliografia, per avviare una ricerca più globale. Nel secolo XIX e all'inizio del secolo XX l'arte era una questione dibattuta a livello europeo, e la ricezione delle fonti storico-artistiche potrebbe offrire una prospettiva inedita per indagare le problematiche artistiche più importanti dell'epoca.

⁶⁵ Si rimanda al testo di Nikolaj Punin su Tatlin del 1921. Cfr. PUNIN 1994, in particolare pp. 31-32.

⁶⁶ Su questo progetto, nato all'interno dell'Accademia russa delle scienze artistiche (RACHN / GACHN) nei primi anni 1920 e realizzato nel contesto dell'Accademia panrussa dell'architettura più di dieci anni dopo, si rimanda a PODZEMSKAIA 2012.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI/JANITSCHKEK 1877

L.B. ALBERTI, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, pubblicato nel testo originale e tradotto da H. JANITSCHKEK, XI, Vienna 1877 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

ARTISTI RUSSI IN SVIZZERA. MARLANNE WEREFKIN 2010

Artisti russi in Svizzera. Marianne Werefkin (Tula 1860-Ascona 1938), catalogo della mostra, a cura di M. Folini, Firenze 2010.

BAYERSDORFER/MACKOWSKY-PAULY-WEIGAND 1908

A. BAYERSDORFER, *Leben und Schriften*, a cura di H. MACKOWSKY, A. PAULY, W. WEIGAND, Monaco 1908 (prima edizione Monaco 1902).

BEITRÄGE 1893-1909

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, a cura di E. Berger, I-V, Monaco 1893-1909 (I-II. *Die Maltechnik des Altertums nach den Quellen, Funden, chemischen Analysen und eigenen Versuchen*, 1904; II. *Erläuterungen zu den Versuchen zur Reconstruction der Maltechnik des Altertums (Fortsetzung und Schluß)*, 1895; III. *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters, von der byzantinischen Zeit bis einschliesslich der „Erfindung der Oelmalerei“ durch die Brüder van Eyck*, 1897; IV. *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.-XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England*, 1901; V. *Fresko- und Sgraffito-Technik*, 1909).

BELTINGER-NADOLNY 2016

K. BELTINGER, J. NADOLNY, *Painting in Tempera, c. 1900*, Zurigo-Londra 2016.

BERGER 1906

E. BERGER, *Böcklins Technik*, Monaco 1906.

BEZOLD 1874

W. VON BEZOLD, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig 1874.

BRÜCKE 1866

E. BRÜCKE, *Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe*, Lipsia 1866.

CENNINI 1844

C. CENNINI, *A Treatise on Painting*, traduzione di Mrs. Merrifield, Londra 1844 (edizione originale Roma 1821).

CENNINI 1858

C. CENNINI, *Traité de la peinture*, traduzione di V. Mottez, Parigi-Lilla 1858 (edizione originale Roma 1821).

CENNINI/DOYON-FENECH 2009

C. CENNINI, *Traité des arts*, preceduto da una prefazione di M. DOYON, M. FENECH, Parigi 2009 (edizione di riferimento CENNINI/MOTTEZ 1911).

CENNINI/ILG 1871

C. CENNINI, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, tradotto, con introduzione, note e indice, da A. ILG, I, Vienna 1871 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

CENNINI/G.–C. MILANESI 1859

C. CENNINI, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, a cura di G. e C. MILANESI, Firenze 1859.

CENNINI/MOTTEZ 1911

C. CENNINI, *Le livre de l'art ou Traité de la peinture*, nuova edizione a cura di H. MOTTEZ, ampliata di diciassette capitoli di recente traduzione, preceduta da una lettera di A. Renoir, e da una prefazione inedita del traduttore [V. Mottez], seguita da note e precisazioni sull'affresco di V. Mottez, Parigi 1911 (edizione di riferimento CENNINI 1858).

CENNINI/TAMBRONI 1821

C. CENNINI, *Trattato della pittura*, con annotazioni dal cavaliere G. TAMBRONI, Roma 1821.

CENNINI/VERKADE 1916

C. CENNINI, *Handbüchlein der Kunst*, nuova traduzione e a cura di P.W. VERKADE, Strasburgo 1916.

CHEVREUL 1839

M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés [...]*, Parigi 1839.

DELACROIX/HANNOOSH 2009

E. DELACROIX, *Journal, I. (1822-1857)*, nuova edizione integrale a cura di M. HANNOOSH, Parigi 2009.

DEROUET–BOISSEL 1984

C. DEROUET, J. BOISSEL, *Kandinsky. Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, Parigi 1984.

DIE BRIEFE 1989

Die Briefe Wassily Kandinskys an Dmitrij Kardonskij, a cura di N. Avtonomova, in *Wassily Kandinsky. Die erste sonjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sonjetischen und westlichen Museen*, catalogo della mostra, a cura di S. Ebert-Schifferer, con la collaborazione di J. Hahl-Koch, S. Schulze, Francoforte 1989, pp. 47-54.

DOBSLAW 2009

A. DOBSLAW, *Die Wiener «Quellenschriften» und ihr Herausgeber Rudolf Eitelberger von Edelberg. Kunstgeschichte und Quellenforschung im 19. Jahrhundert*, Monaco-Berlino 2009.

DOBUŽINSKIJ/ČUGUNOV 1987

M. DOBUŽINSKIJ, *Vospominanija [Memorie]*, a cura di G.I. ČUGUNOV, Mosca 1987.

DOERNER 1921

M. DOERNER, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München*, Monaco-Berlino-Lipsia 1921.

DÜRER/THAUSING 1872

A. DÜRER, *Briefe, Tagebücher und Reime*, con un'appendice di lettere a e per Dürer, tradotto e corredato di introduzione, note, indice delle persone e mappa di viaggio da M. THAUSING, III, Vienna 1872 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

EASTLAKE 1847-1869

C.L. EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, I-II, Londra 1847-1869.

EASTLAKE 1907

C.L. EASTLAKE, *Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei*, traduzione di J. Hesse, Vienna-Lipsia 1907 (edizione originale EASTLAKE 1847-1869).

EIBNER 1909

A. EIBNER, *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik. Für Kunststudierende, Künstler, Maler, Lackierer, Fabrikanten und Händler*, Berlino 1909.

EITELBERGER VON EDELBERG 1848

R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Die Reform des Kunstunterrichts und Professor Waldmüllers Lehrmethode*, Vienna 1848.

EITELBERGER VON EDELBERG 1879

R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Über den Unterricht an Kunst-Akademien. (Eine Streitschrift aus den Jahren 1847 und 1848.)*, in R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Gesammelte kunsthistorische Schriften*, II. *Oesterreichische Kunst-Institute und Kunstgewerbliche Zeitfragen*, Vienna 1879, pp. 20-52.

EITELBERGER VON EDELBERG 1881

R. EITELBERGER VON EDELBERG, *Zur Publication des Libro della Pittura des Lionardo da Vinci nach der vaticanischen Handschrift*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 4, 1881, pp. 280-292.

FIELD 1835

G. FIELD, *Chromatography; or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting, &c.*, Londra 1835.

FIELD 1836

G. FIELD, *Chromatographie. Eine Abhandlung über Farben und Pigmente, so wie deren Anwendung in der Malerkunst*, Weimar 1836.

FIELD 1841

G. FIELD, *Chromatography; or, a Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*, Londra 1841 (nuova edizione aggiornata).

FLOERKE 1901

G. FLOERKE, *Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe*, a cura di H. Floerke, Monaco 1901.

GAGE 1969

J. GAGE, *Color in Turner. Poetry and Truth*, New York-Washington 1969.

GLANVILLE 1999

H. GLANVILLE, *Victorian Painting Technique: A Craft Reinvented?*, in *Art in the Age of Queen Victoria. Treasures from the Royal Academy of Arts Permanent Collection*, catalogo della mostra, a cura di H. Valentine, New Haven-Londra 1999, pp. 48-53.

GOETHE 1840

J.W. GOETHE, *Theory of Colours*, traduzione di C.L. Eastlake, introduzione di D.B. Judd, Londra 1840 (edizione originale *Zur Farbenlehre*, Tubinga 1810).

GRABAR' 1974

I. GRABAR', *Pis'ma 1891-1917 [Lettere 1891-1917]*, a cura di T. Každan, L. Andreeva, Mosca 1974.

HERACLIUS/ILG 1873

HERACLIUS, *Von den Farben und Künsten der Römer*, testo originale e traduzione, con introduzione e note di A. ILG, IV, Vienna 1873 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

JAGUDINA 2008

N. JAGUDINA, *Marianne von Wereskin. Ausgewählte Schriften und Briefe 1889-1918. Inhaltliche Auswertung im kunsttechnologischen Kontext*, tesi di Laurea in Conservazione e Restauro, Università delle Arti di Berna, 2008.

KANDINSKY 2007

W. KANDINSKY, *Die Farbensprache*, in *Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916: Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, a cura di H. Friedel, Fondazione Gabriele Münter-Johannes Eichner, Monaco-Berlino-Londra-New York 2007, pp. 267-275.

KNAPP 1907

P. KNAPP, *Heinrich Ludwigs Leben*, in H. Ludwig, *Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuss, mit einem Lebensabriss des Verfassers aus dem Nachlass herausgegeben*, Strasburgo 1907, pp. 5-35.

LACHNIT 2005

E. LACHNIT, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Vienna-Colonia 2005.

LANGLAIS 2011

X. DE LANGLAIS, *La technique de la peinture à l'huile. Histoire du procédé à l'huile, de Van Eyck à nos jours. Éléments, recettes et manipulations, pratique du métier. Suivie d'une étude sur la peinture acrylique*, Parigi 2011 (prima edizione Parigi 1959).

LESSING 1774

G.E. LESSING, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Brunswick 1774.

LIONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882a

LIONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, curato, tradotto e spiegato da H. LUDWIG, XV-XVII (XV. *Text und Übersetzung des I.-IV. Theiles*; XVI. *Text und Übersetzung des V.-VIII. Theiles*; XVII. *Commentar*), Vienna 1882 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

LIONARDO DA VINCI/LUDWIG 1882b

LIONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270*, tradotto e ordinato in modo più chiaro pur mantenendo la divisione principale da H. LUDWIG, XVIII, Vienna 1877 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

LUDWIG 1876

H. LUDWIG, *Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der classischen Meister*, Lipsia 1876.

MEIER-GRAEFE 1905

A.J. MEIER-GRAEFE, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stoccarda 1905.

MÉRIMÉE 1830

J.-F.-L. MÉRIMÉE, *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, Parigi 1830.

MERRIFIELD/SEWTER 1952

M.P. MERRIFIELD, *The Art of Fresco Painting, as Practised by the Old Italian and Spanish Masters with a Preliminary Inquiry into the Nature of the Colours Used in Fresco Painting* (1846), con un'introduzione di A.C. SEWTER, Londra 1952.

ORIGINAL TREATISES 1849

Original Treatises, Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass; of Gilding, Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial Gems, con un'introduzione generale, traduzioni, prefazioni e note di M.P. Merrifield, I-II, Londra 1849.

PODZEMSKAIA 2000

N. PODZEMSKAIA, *Colore simbolo immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Firenze 2000.

PODZEMSKAIA 2012

N. PODZEMSKAIA, *Alle origini di «tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani»: Aleksandr Gabričevskij e Vasilij Zubov all'Accademia di Stato delle scienze dell'arte*, in *Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo*, atti del convegno internazionale (Mosca 12 ottobre 2009), a cura di R. Nanni, N. Podzemskaia, Milano 2012, pp. 173-225.

PUNIN 1994

N. PUNIN, *O Tatline (protiv kubizma) [Su Tatlin (contro il cubismo)]* (1921), ripubblicato in N. Punin, *O Tatline [Su Tatlin]*, Mosca 1994, pp. 27-41.

QUELLEN DER BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE 1878

Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, estratto e tradotto da F.W. Unger, XII, Vienna 1878 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

REINKOWSKI-HÄFNER 2014

E. REINKOWSKI-HÄFNER, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert. Erforschung, Anwendung und Weiterentwicklung einer historischen Maltechnik*, Petersberg 2014.

ROOS 1997

G. ROOS, *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, catalogo della mostra, a cura di G. Magnaguagno, J. Steiner, Berna 1997 (seconda edizione), pp. 204-247.

ROQUE 1997

G. ROQUE, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes 1997.

SCHICK/TSCHUDI 1901

R. SCHICK, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, a cura di H. VON TSCHUDI, Berlino 1901.

SIGNAC 1899

P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Parigi 1899.

TEMPERA PAINTING 2019

Tempera Painting 1800-1950. Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art, atti del convegno internazionale (Monaco 15-17 marzo 2018), a cura di P. Dietemann, W. Neugebauer et alii, Londra 2019.

THEOPHILUS PRESBYTER/ILG 1874

THEOPHILUS PRESBYTER, *Schedula diversarum artium. I*, testo rivisto, traduzione e appendice di A. ILG, [in allegato] Anonymus Bernensis, *Über die Bindemittel und das Coloriren von Initialen*, pubblicato per la prima volta e tradotto da H. Hagen, con una nota sulle fonti letterarie della tecnica della tempera all'uovo di A. Ilg, VII, Vienna 1874 (fa parte di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di R. Eitelberger von Edelberg, I-XVIII, Vienna 1871-1882).

THODE 1905

H. THODE, *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905*, Heidelberg 1905.

WACKERNAGEL 1992

R.H. WACKERNAGEL, *Kandinsky, peintre à la 'tempera moderne'*, in V.E. Barnett, *Kandinsky. Aquarelles. Catalogue Raisonné, I. 1900-1921*, Parigi 1992, pp. 19-27.

WALDMÜLLER 1846

F.G. WALDMÜLLER, *Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen*, Vienna 1846.

WINTERFELD 1999

A.-M. VON WINTERFELD, *Arnold Böcklin und Florenz*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, atti del convegno internazionale (Firenze 21-24 maggio 1997), a cura di M. Seidel, Venezia 1999, pp. 143-177.

ABSTRACT

Attraverso una rassegna sintetica il contributo cerca di cogliere alcune logiche all'origine dell'interesse, nell'Ottocento e nel primo Novecento, per le fonti storico-artistiche e dell'importanza delle loro edizioni e traduzioni per lo sviluppo dell'arte e l'emergere di nuove discipline quali la storia dell'arte e il restauro. Partendo dalla nostalgia diffusa nell'Ottocento per la buona conoscenza delle tecniche pittoriche non insegnate nelle accademie, abbiamo ripercorso le vicende delle ricerche sul colore in Francia, in Inghilterra e nei paesi di lingua tedesca, rilevando le differenze legate, tra l'altro, a diversi intrecci tra artisti, scienziati e studiosi di filologia e storia.

Un importante punto sul quale si concentrano le differenze nel trattamento del colore in pittura è quello dei solventi e delle loro miscele. Alcuni artisti, privilegiando la mescolanza dei colori direttamente sulla tavolozza, adoperano i colori a olio, per arrivare, come i neoimpressionisti, a immaginare le 'miscele nell'occhio'. Altri preferiscono lavorare sulle sovrapposizioni degli strati colorati; spinti dal duplice desiderio di ottenere trasparenze migliori e di accorciare i tempi di asciugatura, essi sentono la necessità di inventare nuove miscele con leganti acquosi e di studiare le tecniche 'a tempera' nelle ricette antiche.

Da qui nasce l'interesse per le fonti storico-artistiche, che conoscono una grande diffusione nell'Ottocento grazie soprattutto allo sviluppo della scuola filologica nell'area germanica. Il suo apice è costituito dalla pubblicazione della collana delle fonti, concepita e avviata dal fondatore della scuola viennese di storia dell'arte Rudolf Eitelberger von Edelberg. L'elaborazione filologica delle fonti è infatti un elemento strutturante del suo progetto basato sullo sguardo complessivo sul fenomeno arte, visto nell'insieme degli aspetti astratti e materiali, spirituali e concreti. Grazie a questa collana, a Vienna e poi soprattutto a Monaco di Baviera, si crea nel secondo Ottocento un'atmosfera propizia per un dialogo sulle fonti storico-artistiche tra artisti, scienziati e studiosi d'arte. Di importanza capitale in questo contesto è la figura di Arnold Böcklin, il cui interesse per la tecnica della tempera diventa un punto di riferimento per numerosi artisti, tra i quali Franz von Stuck, Giorgio de Chirico, Vassily Kandinsky, Igor' Grabar'. Le attività di quest'ultimo, che hanno portato alla 'scoperta' dell'icona prima della Grande guerra e alla fondazione delle Officine statali di restauro a Mosca dopo la rivoluzione, fanno parte di questa stessa storia.

The paper attempts to grasp, through a concise review, some of the logic behind the interest, in the 19th and early 20th century, in art historical sources and the importance of their editions and translations for the development of art and the emergence of new disciplines such as art history and restoration. Beginning with the widespread nostalgia in the 19th century for a deep understanding of painting techniques not taught in academies, we retraced the history of research on colour in France, England and in the German-speaking countries, noting among other things the differences related to the intertwining of artists, scientists and scholars of philology and history.

An important point that the differences in the treatment of colour in painting focus on is that of solvents and media and their mixtures. Some artists, favouring the mixing of colours directly on the palette, use oil paints and, like the neoimpressionists, go so far as to imagine 'mixtures in the eye'. Others prefer to work on the superimpositions of the coloured layers; driven by the dual desire to obtain better transparencies and to shorten drying times, they feel the need to invent new mixtures with aqueous binders and to study 'tempera' techniques in ancient recipes.

This gave rise to an interest in art historical sources, which became widespread in the 19th century thanks mainly to the development of the philological school in the Germanic area. Its high point is the publication of the Sources Series, conceived and initiated by the founder of the Viennese School of Art History Rudolf Eitelberger von Edelberg. The philological elaboration of the sources is in fact a structuring element of his project based on an overall view of the art phenomenon, seen in its abstract and material, spiritual and concrete aspects. Thanks to this series, in Vienna and then especially in Munich, a favourable atmosphere was created in the second half of the 19th century for a dialogue on art historical sources between artists, scientists and art scholars. The figure of Arnold Böcklin is greatly important in this context: his interest in the tempera technique became a point of reference for numerous artists, including Franz von Stuck, Giorgio de Chirico, Vassily Kandinsky and Igor' Grabar'. The latter's activities, which led to the 'discovery' of the icon before the Great War and the foundation of the State Restoration Workshops in Moscow after the revolution, are part of this same history.