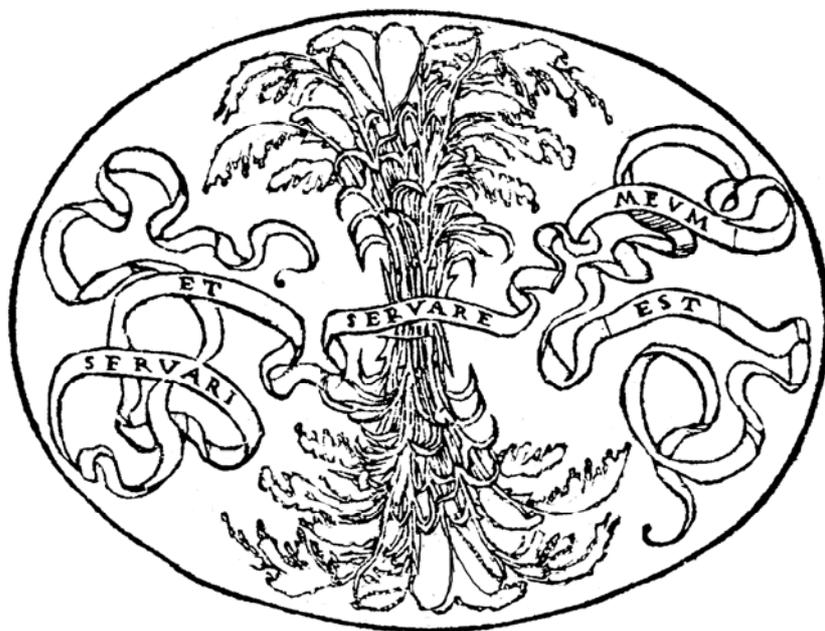


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

10/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Andrea Salani

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

<i>Editoriale</i>	p.1
S. Avery-Quash, <i>The Eastlake Library: Origins, History and Importance</i>	p.3
S. Bonino, <i>Nascita di una capitale moderna nelle guide e nei diari di viaggio del Grand Tour</i>	p.47
M. Lerda, <i>Un episodio di politica museale nell'Italia post-unitaria: Cavalcaselle e il progetto per l'esposizione dei quadri di magazzino delle R.R. Gallerie di Firenze (1879-1881)</i>	p.57
E. Pellegrini, <i>Adolfo Venturi legge Luca Signorelli</i>	p.71
M. Grosso, <i>«A cavallo del serpente». Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi</i>	p.89
G. Bacci, <i>Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. Un progetto Futuro in Ricerca 2012.</i>	p.141
ARTE & LINGUA	
M. Visentin, <i>Pietro Selvatico (1803-1880). Aspetti di stile e di lessico</i>	p.159
M. Biffi, <i>Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo</i>	p.183

ADOLFO VENTURI LEGGE LUCA SIGNORELLI

Nell'archivio Adolfo Venturi, conservato presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale di Pisa, si conserva un quadernetto di sei fogli ripiegati a metà, privi di alcun tipo di fermo o sostegno, che vanno a comporre un totale di dodici facciate utilizzabili *recto-verso*. È scritto a matita soltanto fino alla carta 6 verso, mentre le rimanenti carte sono lasciate in bianco. Esso fa parte di quel cospicuo insieme dei taccuini venturiani, alcuni dei quali sono conservati nella loro integrità fisica, altri mutili ma ricomponibili, altri infine allo stato di carte sciolte (o perché furono così sin dall'inizio o per successivo smembramento), in cui sono registrate le opere d'arte studiate da questo infaticabile viaggiatore durante i numerosi viaggi intrapresi in Italia e in Europa¹.

Il caso che qui propongo riguarda una breve descrizione di alcune parti del duomo d'Orvieto, segnatamente gli affreschi di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio che, come ebbe ad affermare lo stesso Venturi nella monografia dedicata al pittore, «rappresentano ed esprimono nel più alto grado le qualità dell'arte di Luca»².

Adolfo Venturi ha scritto più volte sull'artista cortonese, oltre alla citata monografia. Tuttavia, il latitudinario interesse dimostrato da questo studioso per l'arte italiana dalla caduta dell'Impero Romano al sedicesimo secolo compreso (arti 'minori' incluse), agevolmente verificabile sia attraverso le numerose pubblicazioni sia attraverso il lascito manoscritto, non consente di dedurre da questi reiterati interventi signorelliani una particolare predilezione o una volontà di approfondimenti specifici. Semmai è da rilevare come Venturi si allinei a una bibliografia che, a partire da metà Ottocento con i lavori di Waagen e Cavalcaselle-Crowe, portatori di un primo viatico internazionale per conoscitori che conferì grande rilievo alla figura di Signorelli, si presenta piuttosto articolata. Dalla fine del secolo si succedono infatti monografie importanti come quelle di Vischer del 1879 o di Cruttwell del 1899, esposizioni monografiche come quella tenuta al Burlington Fine Arts di Londra nel 1893, ricerche a carattere documentario sulla vita dell'artista, soprattutto quelle di Mancini; e ovviamente decisiva fu l'attenzione prestatagli da Bernard Berenson, in particolare col volume sui pittori rinascimentali dell'Italia centrale pubblicato nel 1897³. È un fatto indiscutibile, quindi, che a questa altezza cronologica Signorelli godesse di una solida considerazione critica, attestata e al contempo amplificata dalla presenza delle sue opere nei più prestigiosi musei europei (Parigi, Londra, Berlino). È quindi in linea con questo quadro Adolfo Venturi quando riconosce nel pittore uno degli artisti principali del suo tempo e nella sua arte, «nervosa e violenta», una vera chiave di volta della storia figurativa italiana, precorritrice, «per i suoi principi di dinamismo plastico e per l'assoggettamento del colore al rilievo», di Michelangelo⁴.

La tipologia dell'inedito taccuino che qui si pubblica, un piccolo insieme di carte senza indicazione di luogo e di data (inizia solo con la dicitura «Luca Signorelli» che sa quasi di titolo

¹ Per una prima analisi dei taccuini conservati nell'Archivio Venturi di Pisa cfr. PELLEGRINI 2011 (con bibliografia); testimonianze sui viaggi venturiani in VENTURI 1927, in particolare p. 110. Su Adolfo Venturi si veda, in ultimo, D'ONOFRIO 2008 (con bibliografia).

² VENTURI 1921, pp. 32-44 (cit. da p. 32).

³ Cfr. WAAGEN 1875, pp. 80-144, in particolare pp. 128-144; VISCHER 1879; SIGNORELLI AND HIS SCHOOL 1893 (poi anche la mostra *Pictures of the Umbrian School* tenuta sempre al Burlington nel 1910, in cui furono esposte diverse opere di Signorelli); CRUTTWELL 1899; MANCINI 1903; quindi BERENSON 1897. Di Venturi si veda in particolare: VENTURI 1922; VENTURI 1921: e qui a p. 67 la «bibliografia generale»; cfr. anche quella segnalata in VENTURI 1901-1940, VII/2 (1913), p. 298, nota 1. Su Signorelli abbiamo utilizzato in particolare KANTER – HENRY – TESTA 2001; KANTER – HENRY 2002 e il recente DE CHIRICO – GARIBALDI – HENRY – MANCINI 2012. Per la cappella di San Brizio abbiamo fatto riferimento soprattutto a TESTA 1996 e ai due recenti GILBERT 2003; JAMES 2003.

⁴ VENTURI 1921, p. 23. Un accurato ripercorrimiento della fortuna critica del pittore in DE CHIRICO 2012, pp. 31-37 e MANCINI 2012, pp. 40-45.

e tradisce forse il principale motivo della visita orvietana), non permette di avanzare ipotesi né sulla sua datazione né sul possibile collegamento tra questa unità e altre presenti nel fondo per cui invece si è potuto proporre a datazioni sicure o quasi sicure. Ciò impedisce altresì di stabilire se si tratti, come più probabile, della registrazione di una visita facente parte di un viaggio più ampio, che comprendeva anche la tappa orvietana, oppure di un viaggio compiuto appositamente nella città umbra, non particolarmente distante da Roma dove Venturi abitualmente risiedeva. Siamo comunque di fronte a una delle numerose descrizioni *de visu* redatte da Venturi durante i suoi frequenti spostamenti nella penisola italiana e in Europa, che contraddistinguono il suo lavoro di storico dell'arte dai primi anni Novanta dell'Ottocento sino almeno alla metà del quarto decennio del Novecento. Non c'è ragione di ritenere eccezione questo manoscritto rispetto agli altri taccuini per i quali è documentata la diretta visione delle opere e che non comprendono annotazioni *ex post*. Anche il taccuino orvietano presenta alcune caratteristiche tipiche della scrittura in fronte alle opere, come l'ampio e irregolare margine lasciato su un lato del foglio, la grafia spesso veloce e a tratti al limite della stenografia, il periodare sintetico, la schematicità del dettato.

Il nome del Signorelli posto all'inizio del taccuino e la descrizione delle opere consentono di identificare subito il luogo descritto come il duomo di Orvieto: Venturi comincia infatti dagli affreschi eseguiti da questo pittore sulle pareti della cappella di San Brizio, per poi passare, aiutandosi con alcuni schemi grafici, ad attribuire a vari maestri – tra cui lo stesso Signorelli e Benozzo Gozzoli – le pitture nella volta della medesima cappella. Questa descrizione occupa circa la metà degli appunti: il rimanente è dedicato agli affreschi nell'abside della chiesa, in cui Venturi cerca la mano del Pinturicchio, e in chiusura, assai più brevemente, alle sculture della facciata, cursorio ma determinato esercizio attributivo che si svolge lungo i quattro piloni in cui essa è ripartita.

Non ci sono invece indizi precisi circa la datazione del taccuino. La maggioranza dei quaderni del fondo pisano si colloca tra gli ultimi anni del diciannovesimo secolo e i primi del successivo. In generale, per quanto hanno potuto stabilire le ricerche svolte sino a questo momento, la datazione non eccede mai il primo decennio del Novecento, avanti cioè la pubblicazione dei volumi della *Storia dell'arte* che riguardano il Quattrocento, in particolare il settimo volume dedicato alla pittura di quel secolo, diviso in quattro parti⁵. I taccuini presentano, infatti, un rapporto molto stretto con la *Storia dell'arte*, tanto che spesso in essa tornano singole espressioni o intere frasi annotate nelle carte manoscritte. Pur nella brevità del testo del 'taccuino orvietano', rispetto alla lunghezza della descrizione della cappella di San Brizio pubblicata nella *Storia dell'Arte*, infarcita da citazioni bibliche e da più articolate digressioni, anche in questo caso è possibile registrare alcune evidenti trasposizioni letterali dal taccuino al testo edito. La scena raffigurante la *Resurrezione della carne*, che riprende la stessa sequenza descrittiva del taccuino, presenta in particolare numerosi 'calchi':

Ed ecco [...] gli angeli dar fiato nelle lunghe tube, adorne di pennoni crocesegnati che sembrano mossi dal turbine: l'angelo a destra suona a raccolta, e par che con il lungo strumento attragga i corpi dalla terra. E qui, a destra, un gruppo di scheletri avanza: nelle ossa crocchianti, nelle vuote occhiaie lo spirito vive e par che le risa scroscino dal digrignar delle mascelle, e là, ove più non sono gli occhi, l'anima guardi, si figga davanti a sé determinatamente, e in alto. Nel piano biancheggiante spunta un teschio che si tinge di color di carne, uno scheletro poggia le braccia come chi salito da una profondità s'abbranchi finalmente a un piano; un altro, ancora sonnolento, sembra spinto in su dal terreno vulcanico per forza misteriosa. Alcuni teschi si volgono in alto, e chi a fatica si sprigiona dalla terra, e chi uscito da quel pantano è ancora nel torpore del lunghissimo sonno. Uno già fuor della terra aiuta un compagno ad uscirne, e altri in piedi appuntano in alto gli occhi lucidi per desiderio. Tuttavia tra i risorti qualcuno sembra sordo

⁵ VENTURI 1901-1940, VII (1911-1915). Cfr. LEVI – TUCKER 2008, pp. 211-218.

al suono delle tube apocalittiche, tanto è il timore del risorgere a vita, pauroso il ricordo della vita terrena e incerto l'avvenire che li aspetta. Due donne si stringono a un giovane bello come un Apollo; altri due giovani si abbracciano, ma il suono dall'alto li percuote, e par che non riescano, come tutti i buoni, a tendere l'anima al cielo per raccogliere nelle pupille la luce dell'eternità⁶.

La stretta vicinanza tra taccuino e testo edito per quanto riguarda la descrizione degli affreschi signorelliani (in parte meno evidente per le sculture della facciata come si dirà) potrebbe davvero permettere di accostare questo manoscritto alla pubblicazione anche in senso cronologico, di modo che la *Storia dell'arte* non si configuri solo come un generico termine *ante quem*. In effetti esistono nel fondo venturiano due grandi taccuini, uno dedicato prevalentemente alla scultura e uno prevalentemente alla pittura, che si collocano a ridosso della stesura dei volumi della *Storia* inerenti il Trecento e il Quattrocento, la cui compilazione fu con tutta probabilità proprio finalizzata alla loro preparazione⁷. Il taccuino orvietano potrebbe dunque collegarsi a questi due maggiori taccuini, nei quali peraltro non compare Orvieto. Un'ulteriore indicazione proviene dall'assenza di disegni, dato che infatti, in questo periodo, si vanno rarefacendo i disegni all'interno dei taccuini a vantaggio di semplici schemi grafici (che qui appunto sono presenti) e della parola, mentre nei primi esemplari ancora oggi conservati, databili tra 1896 e 1901, Venturi ricorre più spesso, cavalcasellianamente (seppure con qualità disegnativa inferiore a Cavalcaselle), alla riproduzione grafica di alcune opere, anche piuttosto elaborata.

Sotto un profilo più generale, metodologico si direbbe, le carte sulla cattedrale di Orvieto presentano gli stessi aspetti, quasi paradigmatici, dei taccuini di Venturi e ne confermano le caratteristiche salienti. In primo luogo l'articolata e quasi palmare descrizione dell'opera; quindi il ragionamento in merito all'attribuzione, alla divisione delle mani e delle maestranze, qui particolarmente evidente nella volta della cappella San Brizio e soprattutto nelle sculture della facciata; dunque l'interesse paritetico per pittura e scultura.

La ricerca dell'attribuzione, cioè l'individuazione dell'autore, spesso formulata in netto contrasto con quanto pubblicato, soprattutto nei cataloghi dei musei, permea tutti i taccuini venturiani. Nel caso orvietano questo elemento emerge con chiarezza sia per la pittura, in particolare negli schemi grafici che rappresentano la volta della cappella, sia per la scultura, con la distinzione delle varie mani attive nella decorazione della facciata. Ma è il modo di descrivere le opere, e il rapporto tra descrizione e attribuzione, su cui mi voglio soffermare. I commenti che Venturi pone nei taccuini registrano il passaggio senza mediazioni dall'occhio alla penna. Essi sono in sostanza di due tipi: o una descrizione della scena, della sua composizione, in cui si registra la posizione dei personaggi e le azioni che stanno compiendo, una sorta di primo e, al massimo, secondo livello iconografico per dirla con Panofsky; oppure un affondo che scavalca la composizione e passa a quei particolari sensibili (pieghe, panneggi, capelli, dita, mani, paesaggio ecc.) utili per identificare un autore. I due livelli possono anche coesistere, ma perlopiù la descrizione di base si trova nelle opere maggiormente note, mentre l'altra invece si incontra quando l'autore è incerto oppure Venturi non concorda con l'attribuzione proposta. In questo caso la descrizione preiconografica e iconografica passa in secondo piano in favore di una definizione del particolare stilistico che possa guidare l'attribuzione.

Il caso degli affreschi del Signorelli registrati nel taccuino che qui si pubblica è sintomatico di una descrizione che è una sorta di racconto dell'immagine. A volte, considerato il rapporto taccuino-testo pubblicato, può capitare che la parte descrittiva epidermica,

⁶ VENTURI 1901-1940, VII/2 (1913), p. 370 (cfr. anche p. 369). Alcune riprese presenti anche nel successivo VENTURI 1924, pp. 38-49, in particolare p. 45.

⁷ Per la descrizione delle caratteristiche di questi due taccuini si veda PELLEGRINI 2011.

oggettiva in sé, rimanga valida, mentre l'attribuzione cambi: come evidente nel nostro caso orvietano proprio per quanto riguarda le sculture della facciata⁸.

Queste due fasi segnano anche una differenza nell'uso della lingua: l'affondo analitico verso quei dettagli sensibili alla identificazione dell'autore corrisponde solitamente a un affinamento della strumentazione linguistica per penetrare le caratteristiche stilistiche dell'opera. Mentre la descrizione della composizione si attesta su un piano di più squisito gioco letterario, senza particolari guizzi, quando è l'autore a dover essere identificato la lingua si inturgidisce, specie nell'aggettivazione, le espressioni utilizzate si coloriscono, le similitudini diventano più ardite.

Ora, molte delle espressioni utilizzate nei taccuini, cioè in una situazione di scrittura immediata di fronte all'opera, ritornano nelle opere edite, a volte con vere e proprie trasposizioni letterali, soprattutto nella *Storia dell'arte* che è la pubblicazione con cui tutti i taccuini mostrano un rapporto diretto, tanto che a volte paiono redatti in funzione dell'elaborazione di questa vasta impresa, volume dopo volume. Numerose sono le descrizioni palmari: Venturi si limita a 'narrare' lo svolgimento della composizione, non per spiegare il soggetto – e quindi con interesse iconografico-iconologico – quasi che le opere d'arte, e i dipinti soprattutto, costituissero il terreno per 'racconti', in cui i personaggi compiono atti e dialogano (ad esempio, proprio nella cappella di San Brizio il profeta che «grida alla gente: Ecco il tempo vaticinato!»)⁹. Venturi amplifica una tendenza molto evidente nella traduzione italiana della *Storia della pittura in Italia* di Cavalcaselle e Crowe, a cui Venturi deve molto della impostazione della *Storia dell'arte*: anche nel testo di Cavalcaselle abbondano infatti le lunghe descrizioni (giustificabili qui forse per la minore ricchezza di riproduzioni); e sono presenti, alla fine dei capitoli 'monografici', liste di attribuzioni, che anche Venturi avrebbe ripreso nelle note poste a conclusione dei capitoli dedicati ai maggiori artisti italiani¹⁰.

Nei taccuini come nella *Storia*, quando Venturi si trova di fronte a casi di incertezza attributiva oppure ribalta un'attribuzione consolidata, allora compaiono quegli 'azzardi linguistici' mirati a penetrare nel dettato formale dell'opera, a scivolare verso un livello di lettura più profondo, dovuto in primo luogo alla necessità di riconoscere l'autore. La lingua allora s'increspa e si affila per aderire al massimo all'immagine e tentare, così, di leggere l'immagine stessa per evidenziarne le caratteristiche qualificanti ed eventualmente rispondenti a un nominativo. Questa differenza, tra descrizione e attribuzione, risulta meno evidente nelle pubblicazioni in cui è la parte attributiva ad assumere un maggior peso. Basti prendere il Venturi degli articoli pubblicati sull'«Archivio Storico dell'Arte», in cui dichiaratamente evita di

⁸ Cfr. VENTURI 1901-1940, IV (1906), pp. 320-354: qui viene compiuta un'analisi minuziosa delle caratteristiche stilistiche dei maestri attivi nei singoli piloni, con espressioni presenti anche nel taccuino («teste ovoidali», «pieghe semplici», il maestro del secondo pilone «più studioso dell'antico» – espressione identica nel taccuino e nella *Storia* – il terzo pilastro con la cooperazione dei maestri attivi nel primo e nel secondo: in particolare VENTURI 1901-1940, VI (1906), pp. 335, 337, 350, 353, 354). Ma l'attribuzione passa da «Agnolo e Agostino senesi» e da un «Pisano», come segnato nel taccuino, a Nicola di Nuto, Francesco di Talento e Niccolò de Florentia (VENTURI 1901-1940, VI (1906), pp. 323, 325), con Lorenzo Maitani comunque soprintendente anche all'esecuzione delle sculture della facciata. Parzialmente diverso il discorso su Pinturicchio: VENTURI 1901-1940, VII/2 (1913), pp. 642, 661 in nota 1, 710, 718 in nota 1, dove si cita una *Visitazione* tra le opere di Antonio da Viterbo, frutto di «collaborazione, non esclusiva d'Antonio, perché non vi mancano forme pinturicchiesche», mentre la Madonna inginocchiata è «certamente sua». Sul Pinturicchio ad Orvieto si veda MANCINI 2007, p. 126; SILVESTRELLI 2003, pp. 109-112.

⁹ VENTURI 1901-1940, VII/2 (1913), p. 368.

¹⁰ Si veda qui, per un riscontro preciso, i passi su Signorelli: CAVALCASELLE – CROWE 1898, pp. 420-534, in particolare pp. 431-438, 463-464, 468-475 (e qui alle pp. 497-519 per la lista di opere attribuite a Signorelli o agli allievi). Un raffronto dettagliato tra queste due opere, che pure presentano numerose tangenze, potrebbe essere utile per verificare debiti e innovazioni di Venturi; per i rapporti tra Venturi e Cavalcaselle si veda LEVI 1988, in particolare pp. 293-294; AGOSTI 1996, in particolare pp. 68-69. Sul procedimento descrittivo in Cavalcaselle si veda ora LEVI 2011, pp. 5-13, in particolare p.11; cfr. anche MÜLLER – BECHTEL 2009.

dilungarsi nella descrizione dell'opera per rimandare all'immagine pubblicata, a cui annetteva solo esplicazioni di carattere stilistico finalizzate alla giustificazione della proposta attributiva: non più le azioni dei personaggi o la loro collocazione sulla 'scena', ma le «nocche sporgenti», le «estremità ossute», le «pieghe come di zinco battuto», le «forme a piani come tagliate da colpi d'accetta», case che sembrano «di paglia tessute», la luce sui piani «a mo' di striscie di spuma», i monti «come denti molarini»¹¹. In sostanza domina quell'armamentario 'cavalcaselliano' e anche 'morelliano', concentrato sulle figure, sui loro vestimenti e sul paesaggio, cioè quei possibili punti nevralgici in cui i tratti distintivi di un artista si possono rendere manifesti: in definitiva Venturi opera una crasi tra questi due processi autoptici giungendo a risultati spesso originali. Una simile modalità di lettura sta alla base degli *expertise*: e tale infatti si ritrova nelle numerose consulenze eseguite da Venturi. Il 14 febbraio del 1910, ad esempio, rispondeva a Giovanni Poggi che gli aveva sottoposto una fotografia raffigurante un busto di donna:

Ma non voglio tacerle l'impressione non buona che ho ricevuta nel vedere le fotografie: quel busto mammelluto, coperto cioè da una veste che lascia scorgere troppo la forma sottostante, non si trova mai nel Vittoria, che ricopre i suoi busti di grossi panni a grossi piegoni rettilinei. Il taglio stesso del busto con quella linea continua non mi pare proprio del Vittoria; né il costume mi pare corrispondente ad altro di figure ritratte dal maestro: c'è una specie di maglia sopravveste, dalla quale escono due mozziconi di braccia tunicate! La testa manca di quello spirito burbero che è in tutte le simili teste del Vittoria. La targhetta al di sotto è troppo stretta, e non limitata dai due soliti S vittoriani; la basetta poi, se è attaccata al resto, ossia se appartiene al resto, è di una sagoma assolutamente non vittoriana¹².

Va considerato, però, che nonostante la *Storia dell'arte* sia dotata di un corredo fotografico assai ricco, Venturi spende pagine in minuziose descrizioni del soggetto: probabilmente il fine didattico e il rivolgersi a un pubblico non strettamente specialistico, ben diverso da quello che leggeva gli articoli pubblicati sulle riviste di settore, invitava a una maggiore attenzione per questa narrazione 'epidermica' dell'immagine nonostante la presenza della riproduzione fotografica.

Vediamo ora nel dettaglio qualche caso di opere del Signorelli tratto dai taccuini. Prendiamo un dipinto meno 'complesso' rispetto agli affreschi della cappella di San Brizio, ma sempre dall'attribuzione certa, come il *Pan* conservato a Berlino, andato disperso (distrutto?) durante la seconda Guerra mondiale. Questo il testo del taccuino:

79. A. Signorelli

\ orizzonte sanguigno / Pane siede nel mezzo, è abbronzato dal sole, ha i capelli d'oro avvolti di luce fosforescente e un crescente lunare intorno al capo argenteo. Un drappo azzurro con stelle d'oro intorno alle spalle. Tiene nel destro un bastone ricurvo, nella sinistra la siringa, incrocia le gambe caprine. \ Cura profonda dei particolari, per terra il papavero, la lumaca /. Steso innanzi a lui [?suonando in?] una canna un giovane che i pampini coprono il pube e guarda una fanciulla \ vicina /, poggiato con la destra a un bastone e che con la sinistra apporta una canna alle labbra e guarda \ abbasso pudica / al giovine steso in terra sulle erbe che con neri occhi la mira. Un'altra ninfa nel lontano dorme o medita sotto gli alberi verdi. A sin. un bel giovane \ suona il

¹¹ VENTURI 1894, pp. 89-106, ad esempio pp. 90, 94, 96, 102. Su questo aspetto si veda SCIOLLA – VARALLO 1999.

¹² Archivio delle Gallerie Fiorentine, Archivio Poggi, Serie I, Carteggio, 22, Venturi Adolfo, f. n.n. E concludeva: «Ma poi che si tratta d'un'impressione su fotografia (tanto facilmente erronea), faccia lei il conto che crede di essa».

flauto / nudo con le carni schiarate, rosseggiate dal sole al tramonto e un vecchio s'avanza con la zampogna sulla spalla. \ Dietro la ninfa un vecchio appoggiato al bastone /¹³.

Come è facile constatare, nonostante la presenza di Venturi di fronte all'opera, se si eccettua il riferimento alle luci, che una eventuale riproduzione poteva falsare, per il resto si tratta di una semplice descrizione. Nel caso del *Pan* il testo della *Storia dell'arte*, sebbene presenti minori riprese da questa lettura *de visu*, resta una semplice descrizione della struttura compositiva del dipinto, cioè della disposizione dei personaggi, dei loro atteggiamenti, con due sole brevi inserzioni: la prima riguardante Vincenzo Cartari, a cui Venturi connette questa raffigurazione di *Pan*, e l'altra concernente la cronologia, perché riferisce il dipinto al periodo degli affreschi orvietani¹⁴. Sono questi due interventi che documentano una rielaborazione 'a tavolino' di un testo che invece mantiene per corpo centrale la descrizione della composizione¹⁵.

La nutrita presenza di opere di Signorelli nei taccuini venturiani permette altresì di individuare una aggettivazione precisa che determina l'interpretazione dello stile di questo pittore. Il rilievo «potentissimo», «grandioso», «solenne», le luci «rossicce», «sanguigne», le carni «divide», «bronzee» qualificano sia le opere italiane sia quelle conservate nei musei stranieri. Eccone alcuni esempi tratti ancora dai suoi taccuini:

1527. Signorelli. Quattro teste e tra case altre tre. Nerastro nel chiaroscuro dalle carni bronzee. Tempo di Monteoliveto? Frammento d'una grande composizione. Le figure sono disposte a linea perpendicolare.

1525. Signorelli. La Natività di San Giovanni. Sembra di essere in una camera buia. Dall'uscio aperto entra una gran striscia di luce. I colori non hanno la loro intensità. Tutte le figure avvolte nell'ombra. Le figure sembrano a monocromato. La figura che entra dalla porta manda una grande ombra lunga. Le luci rialzano le forme de' corpi. San Gioacchino scrive come un profeta. I vasi dorati non hanno scintille. Un'ancella si solleva presso il letto come una statua. La cenere è nelle carni. Il giallo del letto di Anna è una nota abbassata, ma più forte di tutte le altre. \ La luce dorata illumina le carni cineree e le vestimenta scolorite /¹⁶.

¹³ Scuola Normale Superiore di Pisa, Archivio Venturi (d'ora in avanti SNS, AV), ff. n.n.: si tratta di sette carte che descrivono opere conservate nei musei di Berlino. Sul *Pan* si veda in particolare FRY 1902, pp. 110-114; VON FABRICZY 1903, pp. 261-262, i quali propongono complesse letture iconografiche che Venturi non prende in considerazione (cfr. SCARPELLINI 1964, in particolare p. 129).

¹⁴ VENTURI 1901-1940, VII/2 (1913), pp. 345-346. Venturi avrebbe di nuovo menzionato il *Pan* di Signorelli a Berlino in un taccuino di datazione successiva unicamente dedicato alla pittura: SNS, AV, *Taccuino pittorico*, p. 781. Il riferimento a Cartari anche in CAVALCASELLE – CROWE 1898, pp. 428-430.

¹⁵ Un altro caso è il *Trionfo della Castità* di Londra: «1939. 910. Luca Signorelli. Il Trionfo della Castità. Povero Amore, lo spaventano, gli rompono l'aria, lo minacciano di frecciate, lo legano le formose donne: più in alto lo trasportano le Amazzoni, abbracciandolo a forza. Povero uccellaccio. Amore prega pietà: pare un san Sebastiano! Una gli tiene le ali da pappagallo, l'altra i capelli ricciuti. E sono scollate e con le braccia nude le terribili viragol»: SNS, AV, *Taccuino europeo*, ff. n.n. Si tratta di un dipinto della National Gallery di Londra, poi classificato da Venturi tra le «opere di collaborazione e di scuola»: VENTURI 1921, p. 64.

¹⁶ SNS, AV, *Taccuino pittorico*, p. 681: si tratta opere conservate al Louvre. Venturi avrebbe pubblicata la prima opera nella monografia (fig. 92) col titolo *Frammento*, relegandolo nelle opere di collaborazione; cfr. CRUTTWELL 1899, p. 132; VISCHER 1879, p. 306; KANTER – HENRY 2002, p. 190. Il secondo pezzo è invece incluso tra le opere certe nella monografia venturiana: VENTURI 1921, p. 57, come *Frammento di Predella, Natività di San Giovanni*. Questo lavoro è considerato, insieme al *Pan*, tra i «capolavori di Luca», in VENTURI 1922, p. 23; KANTER–HENRY–TESTA 2001, p. 163. Positiva la valutazione di questo dipinto anche in VENTURI 1911, pp. 290-307, in particolare p. 302. Il giudizio venturiano su questo dipinto, in particolare sulla luce, verrà ripreso in SALMI – MORIONDO 1953, p. 13; la stessa luce attrasse l'attenzione di MALRAUX 1957, pp. 345-346 (con il particolare ingrandito nella foto a p. 347).

Una qualità pittorica alta, una stima per Signorelli che diventa riconoscibile anche in negativo, cioè quando nei dipinti osservati mancano queste caratteristiche stilistiche fondamentali che ne decretano l'esclusione dal catalogo:

74. Il tondo non è del Signorelli. Non c'è la determinazione ossea giusta. Si osservino le mani della Vergine con le nocche tonde, ben differenti dalle squadrate del Signorelli. La prospettiva dei pezzi nel fondo è manchevole, parti di edifici non è a posto. Le rupi hanno contorni frangiati fatti alla facilona. Convieni assolutamente raccogliere disegni del Signorelli in ordine per vedere come si è copiato qui e in altri quadri. Nella cornice busto del Battista entra una conchiglia con sotto le ali aggrigate, e la tabella: ECCE AGNUS DEI. Qualche punto di luce vivissima.

1291. L'altro tondo vero e proprio del Signorelli a piani larghi, segnati bene. Pasta più spessa di colore, più polpa. Fumeggiato san Giuseppe. Grazioso il Bambino che guarda come sospeso, come se avesse sentito un appello¹⁷.

Ed è a partire da questo riconoscimento qualitativo che Venturi condanna tutta la produzione ultima, a partire dai lavori per Città di Castello, non all'altezza del maestro, nel descrivere i quali Venturi pone in risalto quegli indicatori che escluderebbero l'intervento di Signorelli, come le nocche gonfie e tonde o la debolezza nella risoluzione prospettica o degli edifici:

Città di Castello. Luca Signorelli, San Sebastiano. Violaee le carni. Case di cartone. Padre Eterno in un bagno di rosso. E i rossi nelle calze, ne' tocchi, ne' drappi a spighe, negli stendardi. Parti del corpo gonfie. Gonfiate le nocche, le rotule ecc. Dozzinale. Rosso violetto delle carni è nella strada. L'architettura delle case è accennata. Colori del nimbo giallo, gialle cupole e cuspidi, gialli i capelli. Nulla ha intensità. L'Eterno cade giù da un cielo che zafferaneggia nelle zone dell'orlatura. I rossi vinosi. L'ombra non è ombra, ma sporcatura, perché la luce e l'ombra non si distinguono, non si separano. Oh! Quella goccia d'oro nel rosso che villania. E il verde delle rocce. Carni come con una velatura violetta.

Luca Signorelli, Stendardello, San Giovanni Battista e Battesimo. Altra povera cosa campagnola. Il segno del Signorelli non ha più la sua sicurezza. Sono degli spolveri. La tempera è fluida, ma l'ossatura non c'è.

Luca Signorelli, Madonna e santi e sante. (n. 8) Dozzinale, grossa, pesante, tronfia opera pure della scuola. Stampa gigli sul manto¹⁸.

¹⁷ SNS, AV, *Taccuino pittorico*, p. 29. Si tratta di due tondi conservati agli Uffizi, oggi entrambi dati a Signorelli, per il primo dei quali Venturi è l'unico ad aver espresso dubbi attribuitivi: KANTER – HENRY 2002, risp. pp. 165-166, 112-113 e 173-174. Ancora dal *Taccuino pittorico*, pp. 781, 783, sempre per opere conservate a Berlino: «79A Signorelli, Dio Pan / 79. 3 santi; 3 santi / 79B Incontro del bambin Gesù e Giovanni / 79C Testone». Questa la descrizione relativa: «79B Del Signorelli del tempo [?primo?]. Grandioso, solenne. San Gioacchino [che tiene san Giovannino sulle ginocchia: san Giuseppe s'avvicina e il Bambino par che voglia mettere un catino sul capo a Giovannino. Intanto Maria e Elisabetta li guardan negli occhi, incontrandosi. Del tempo migliore. Bel tondo. / Il n. 79 i sei santi sono d'un tempo avanzato (orvietano). Figure abbronzate, contorni nerastri, carni # affocate # bronzee. / Il n. 79A. Pan (posteriore al periodo orvietano). Tinte verdi nelle ombre. Nudi tagliati con l'accetta. Forma men forte e nutrita. Carni soleggiate, arrostitite dalle luci al tramonto, scoglio che par sanguigno (toni di diaspro sanguigno) / Il 79C Testone, troppo grande e riempie troppo lo spazio per potere vedersi dietro e un edificio antico in rovina e una cuba, e quattro figure / o non rimanendo evidenti le /. Mancando le distanze, il figurone non fa tutto l'effetto voluto. Berrettone rosso e manto rosso con una sciarpa di velluto nero. Testa bronzea. Nel fondo un [?caduto?] e un mendicante o almeno una figura solo fasciata ne' lombi, appoggiata a un bastone. Dall'altra parte una donna con palma o freccia, come inseguita o cacciata da altra». Su queste opere KANTER – HENRY 2002, pp. 172-173 (Pan); 114, 174 (Ritratto), 227 (incontro Gesù-Giovanni), 168-170 (i sei santi, parte dell'altare Bichi).

¹⁸ SNS, AV, *Taccuino pittorico*, p. 121. Queste opere sarebbero state poi riferite da Venturi agli allievi del Signorelli a partire dalla *Storia dell'arte*. VENTURI 1901-1940, VII/2 (1913), p. 410 (anche qui con riprese letterali dal taccuino: «gigli araldici fatti a stampa»). Tutte e tre le opere furono ricoverate nella Pinacoteca comunale di Città di Castello tra 1876 e 1878: oggi è riferito a Signorelli il *San Sebastiano* (seppure considerato «not entirely successful») e lo stendardo con *San Giovanni*, mentre per larghe porzioni riferita alla scuola (in particolare a

La stessa caratterizzazione dell'artista trova spazio anche in altri interventi venturiani su Signorelli, cronologicamente contigui alla pubblicazione della *Storia dell'arte*. In particolare gli articoli apparsi su «L'Arte», nei quali si conferma questa lettura di Signorelli quale pittore «dalle energiche figure», «potentissimo e audace», con quella «tinta bronzea delle carni, che sono sempre nelle figure del Signorelli come bruciate dal sole». Di nuovo qui si registrano riprese lessicali precise dai taccuini, come per le opere di Città di Castello: mentre il «colore abbronzato» è tipico dell'artista, le «case di cartone», i «rossi villani» no, il che permette di togliere dal suo catalogo lo stendardo col San Giovanni e il Battesimo, «dozzinali pitture orlate d'una greca d'oro sgargiante sullo zafferano, con verdi rocce nel fondo, edifici dalle cupole e cuspidi gialle, con giallastri nimbi alle figure sacre, dai capelli giallognoli con i rossi vinosi, le carni come velate di violetto, le ombre non distinte dai chiari come macchie, insomma con le figure mal dipinte, senz'ossa e senza vita»¹⁹.

La corrispondenza diretta tra i taccuini e la *Storia dell'arte* fa risaltare con evidenza il mutamento radicale nella prosa impiegata da Venturi per la lettura delle medesime opere negli anni successivi: anni per i quali non sono conservati taccuini. Ad esempio nella monografia su Signorelli, scritta a quasi dieci anni dalla pubblicazione del volume della *Storia dell'arte*, il linguaggio venturiano si arricchisce di espressioni più ardite, audaci, del tutto assenti, o almeno molto più controllate, nella sistematica volontà didascalica della *Storia dell'arte*. Si prenda ad esempio il *Pan* di Berlino: nella monografia del 1921 la volontà di entrare dentro il dipinto tramite la lingua ha il totale sopravvento rispetto alla descrittività riscontrata nella *Storia*: gli «splendori metallici, di infocato rame, nel paese arso da tramonto sanguigno», la «testa in ombra, di divinità notturna, da cui scatta improvviso il crescente lunare a chiuder la sua falce sottile sul cielo affocato», il *Pan* visto come una «figura ramigna, fusa in metallo incandescente dall'incendio che divampa tra le schegge di nuvole, ombrata di ombre notturne», i «contrastati di tinte avvivano il fondo illuminato a sprazzi e le figure, due d'argento, quattro di bronzo, incrociate con fantastica lampeggiante vivacità di contrasto: metalli diversi arroventati dal tramonto che sfolgora dietro la fosca divinità boschiva»²⁰. Lo stesso dicasi per la stessa Cappella di San Brizio che nella monografia, e nello scritto su *Signorelli interprete di Dante*, diventa assai più ricca. Il *Castigo dell'Anticristo*, ad esempio: «fulminea visione, questa, dove le linee, irradiate da un unico centro, chiudono nello spazio di un attimo l'ineluttabile vendetta di Dio sugli empî»; o il secondo medaglione del Purgatorio in cui «Luca traduce nei primi piani le acque in un guizzante intreccio di vimini e, più lontano, in prismatici cumuletti, sabbie di arido deserto piuttosto che onde tremule ai raggi del sole»²¹. In altri articoli di questo periodo questa prosa densa si dispiega specialmente nei casi in cui, cosa che non avveniva nella *Storia dell'arte* o avveniva in modo molto regolato, Venturi confronti due o più artisti. Particolarmente significativo il dualismo Perugino-Signorelli, esiti si potrebbe dire antitetici di una comune radice pierfrancescana: «l'argentino ulivo peruginesco e la quercia del Signorelli, poderosa, cupa, incisa dai solchi delle tempeste, animata dall'impeto di raffiche montane»²². È qui che la prosa venturiana sembra evolvere verso le tendenze più moderne della lettura dell'opera d'arte, sino a parlare appunto di «forma», parola che non si incontra prima. L'arte di Luca «coi nudi

Francesco) la *Madonna e santi*: KANTER – HENRY 2002, rispettivamente pp. 122 e 198-199, 197-198, 242-243. Sul tema si veda ZALABRA 2012, pp. 260-273 e DE CHIRICO – GARIBALDI – HENRY – MANCINI 2012, pp. 260-273, in particolare pp. 261, 334-335 (*San Sebastiano*), 260, 334 (*San Giovanni*), 262, 335 (*Madonna e santi*).

¹⁹ VENTURI 1912, pp. 299-304, cit. da p. 304; VENTURI 1911, pp. 290-307, in particolare p. 298 e p. 302.

²⁰ VENTURI 1921, pp. 29-30. Cfr. anche VENTURI 1924, pp. 38-49, in particolare p. 43. Già Roger Fry aveva parlato di «after-glow of a clear sunset», «slant shadow», «mood of twilight effect» tali da renderlo un dipinto unico: FRY 1902, p. 111. Da registrare alcuni importanti contributi su Signorelli della metà degli anni Venti tra cui soprattutto, DUSSLER 1927; cfr. anche DUSSLER 1925, p. 3.

²¹ VENTURI 1922, passi tratti da pp. 9, 19, ma si veda tutto il testo *passim*.

²² VENTURI 1924, in particolare pp. 38, 42, 43.

angolosi, possenti e torturati, i colpi di luce scalpellatori, le tinte severe, di bianco o d'ocra, l'esperata nervosità della forma, sembra balzare dagli ampi deserti di rocce che formano sfondo ai medaglioni celebranti il purgatorio dantesco, nella cattedrale di Orvieto»; allo stesso tempo l'evidenza data al concetto di plasticità («sintesi plastica», «massa plastica», «espressione plastica») finisce per amplificare espressioni volutamente elaborate, con insistenza verso il dato luministico che par quasi – ma questa supposizione andrebbe verificata meglio – risentire degli studi su certa pittura seicentesca in cui il dato luministico e, in particolare, il contrasto tra luce e ombra, diveniva elemento qualificante. Colpiscono, infatti, nella lettura della *Deposizione dalla croce* in collezione Mac Kenzie, l'«impressione tragica delle scogliere notturne», l'«abisso d'ombra», «rovente di lume del cielo»; nel *Pan* «la lotta fra luce e ombra è principio vitale all'evidenza plastica e alla nervosa vigoria della forma», il «notturno Pan involto d'ombre patetiche»²³, che par quasi una lettura böckliniana di Signorelli.

È un mutamento significativo a cui si possono dare diverse spiegazioni, certo derivanti in primo luogo dalla diversa altezza cronologica e dalla diversa destinazione degli scritti: ma è un mutamento importante, perché modifica profondamente le modalità di lettura dell'opera pur lasciando immutata l'interpretazione delle sue coordinate stilistiche. C'è da considerare che, a partire dai primi anni Venti, Venturi poteva fare affidamento su una grande dimestichezza con la maggioranza delle opere discusse. Tutte le testimonianze figurative trattate erano state realmente «viste e riviste», pertanto conosciute a fondo; l'analisi si poteva allontanare da un livello descrittivo 'minimo'. Inoltre qualche influenza l'avrà pur esercitata il coevo avanzamento degli studi italiani di storia dell'arte, che aveva conosciuto una delle più radicali innovazioni proprio nell'utilizzo del linguaggio e nel superamento del sistema descrittivo che aveva conosciuto il suo canto del cigno nell'edizione italiana della *Storia della pittura* di Cavalcaselle. Il nome di Roberto Longhi, allievo di Venturi nella scuola di perfezionamento a Roma, è certo il primo che viene a mente. Ma il rapporto qui si complica perché lo stesso Longhi, quello dei primi due decenni del Novecento, potrebbe aver fatto propri, coltivandoli, certi slanci linguistici venturiani, poi assorbiti e maturati nella sua particolare declinazione linguistica. Ciò sembra evidente nei saggi pubblicati su «L'Arte»: si prenda quello del 1913 su Caravaggio, dove si riconoscono movenze venturiane, nella stessa modalità descrittiva, per l'attenzione al panneggio, alle ciocche dei capelli che così tante volte emergono dalle analisi di Adolfo Venturi. Allo stesso modo si consideri l'attenzione alla resa del colore e del chiaroscuro da cui emerge la «forma»: tono «giallaurato delle carni», le «frangie luminose», la «ritonda plasticità», la «plasticità solenne, colata in una pasta fusa senza tacche e senza striature, serrata nella severità dei pochi toni costanti di grigio lava, di giallo opaco, di marrone, di verde ulivo, di bianco e di nero», quella plasticità che sarà una delle parole chiave del *Piero* e di altri scritti contigui, come il *Borgianni*²⁴.

Allo stesso tempo Venturi può aver occhieggiato alla strada aperta dagli allievi più talentuosi, conferendo maggiore libertà a una vena che restava compressa, forse anche per esigenze didascaliche, negli scritti del primo decennio del Novecento e che resterà compressa nella *Storia dell'arte*.

Il contributo apportato dalla scoperta dei taccuini di Adolfo Venturi è in questo senso molto importante. Intanto perché dimostra che la lingua venturiana non si costruisce a tavolino, ma anzi recupera e ingloba tutto quell'archivio di impressioni registrate *au vif*, di

²³ VENTURI 1924, pp. 43, 44, 46. Gli esempi si potrebbero moltiplicare: si veda la *Crocifissione* in San Crescentino a Morra, «montagna di popolo entro cui affondano le gravi aste delle croci; siepe ferrigna che termina difesa da acuminate punte d'alabarda»; o due figure di angeli «immobili; tra le spume delle vesti che il vento arrovella in barocche crianiere, essi conservano, nello slancio frenato delle sottili aduste figure, la nervosa vita delle forme signorelliane. Bronzei, disseccati gli energici profili dei volti tesi sul collo scarno dei tendini come corde vibranti [...]»: VENTURI 1919, pp. 9-12; cfr. anche VENTURI 1925.

²⁴ LONGHI 1961, pp. 23-27, 111-128, in particolare p. 118.

fronte alle opere. Sarebbe troppo lungo qui mostrare un censimento delle espressioni dei taccuini che tornano nella *Storia* e quindi anche in altri scritti: ma basti rilevare che la costanza di queste occorrenze documenta una pratica precisa. Secondariamente, la differenza di questo linguaggio dalla produzione successiva, che non può essere collegata a rimandi manoscritti (e va considerata la maggiore disponibilità delle riproduzioni fotografiche), documenta invece uno sviluppo preciso delle letture venturiane, volto alla restituzione dell'immagine attraverso l'incalzare di espressioni molto poetiche, a volte ricercatissime. La descrizione resta la base e con essa la volontà di riprodurre l'impressione dell'osservatore di fronte all'opera: ma il tentativo ora si stacca dalla narrazione della composizione delle opere e gioca con gli effetti che l'opera suscita nella colta immaginazione dello studioso.

In conclusione mi pare che si debba riconsiderare da un lato il ruolo della prosa venturiana nella formazione degli allievi romani, e dall'altro valutare il debito contratto dallo stesso Venturi dalla prosa di questi stessi allievi, che può aver anche amplificato tendenze già riscontrabili nel suo dettato. Perché è proprio sul rapporto tra lingua – e quindi linguaggio – e storia dell'arte che si giocherà una delle partite più importanti per l'evoluzione della disciplina storico-artistica nel corso del Novecento.

APPENDICE

Scuola Normale Superiore, Centro Biblioteca e Archivi, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti.

Descrizione: Taccuino composto da 6 fogli di cm 16x22 ripiegati a metà, scritto completamente a matita. Nella trascrizione abbiamo rispettato grafia ed interpunzione, salvo aggiungere punti o virgole, quando necessario, perché Venturi non le inserisce, specialmente quando arriva al margine della carta. Le carte non sono numerate e abbiamo inserito noi, per chiarezza, una numerazione recto-verso tra parentesi quadre. Le parole che non siamo riusciti a sciogliere sono inserite tra parentesi quadre e punto interrogativo [?parola?]: si dà comunque una nostra versione interpretativa. Coi segni \ / si indicano inserzioni infralinea. Abbiamo rimandato alle fotografie delle carte del taccuino (fogli 3v, 4r) quando Venturi riproduce lo schema grafico della volta della cappella di San Brizio e inserisce al suo interno i nomi degli artisti («Benozzo», «Signorelli», «Signorelliano seguace») cui attribuisce le varie porzioni del soffitto.

[1r]

Signorelli.

Gli angeli dell'Apocalisse suonano le lunghe tubi, hanno le ali spiegate. Le tube hanno i pennoni crocesegnati che turbinano. L'angiolo a destra suona a raccolta, e par che suonando attragga i corpi dei risorti. A destra un gruppo di scheletri avanza e par che mandi scrosci di risa. Nel piano sorge un teschio, che si tinge del colore della carne. Un altro punta le mani per sollevarsi; un altro ancora addormentato sembra spinto da una forza arcana dal terreno vesuviano biancastro su; altri teschi si sollevano in alto e guardan dalle occhiaie; un altro a fatica sembra sprigionarsi dalla terra, strapparsi dall'involucro; un altro è già quasi tutto escito da quel pantano, ma non ha ancora la vita che già in [1v] altri corpi è penetrata. Alcuni \ già usciti aiutano / altri ad uscire; e quelli in piedi già rivolgono in alto gli occhi pieni di sospiri e di desideri. Ma in alcuni pare che la gioia dell'incontro, il ricordo della vita passata li faccia non udire il suono della tromba. Due donne si stringono a un giovane bello come un Apollo. Altri due giovani s'abbracciano; ma questi sentono nelle orecchie l'onda sonora delle tube celesti; e tutto un gruppo di sette persone non sente più altro, e sembra innalzarsi, raccogliere nelle loro pupille la luce del cielo.

[2r]

Quadro dei reprob.

In alto un arcangelo, tiene la picca sulla coscia, due angeli sfoderano la spada. Un uomo par che si ribelli nel vedere acciuffata e graffiata nel petto da un demone una donna.

Gli angeli incoronano gli uomini, li sollevano dallo \ stare / ginocchioni, suonano in alto, un angiolo dal grembo d'un altro va a prender rose per gettarle agli uomini.

L'Anticristo, la pioggia di fuoco. [?Ombre?] ombre d'armigeri nel lontano, gruppi differenti sulla piazza.

[2v]

Gruppo principale: l'Anticristo tribuni e popolo. Altri gruppi. Un frate con un libro e suoi ascoltatori. La decollazione di un santo. Un ammalato sopra una barrella con gente attorno. La pioggia di fuoco. La folla è bianca dalla paura, si curva come se un peso stesse sopra, i cavalli s'impennano, i cavalieri cadon riverso. E giù dal cielo precipita una figura fulminata dall'angiolo. Pare che un Vesuvio eruti dal cielo la morte, lume di sangue!

[3r]

Continua la scena sull'arcata. I raggi, le lame sono divenuti fasci di sangue e di fuoco. La terra avvampa. Le madri nascondono le loro creature, come Niobi. Alcuni si danno a una corsa sfrenata sui cavalli, stringendosi al collo dei cavalli.

Molti cadono tenendosi il capo. La terra vacilla. I demoni precipitano dall'alto. Le luci rosse del cielo rosseggian la terra. L'aria che sta intorno è vampa.

Il sole eclissato gronda gocce d'oro, la luna falcata sta in un cerchio rossiccio. Palazzi in rovine, morti, assassini.

[3v]

Fascia di Benozzo. 1.2.3.4; Angioli dai capelli scuri; Angioli e patriarchi; Angiolo di mezzo Benozzo: Benozzo; Fascia di Benozzo; Benozzo; Fascia di Benozzo; Benozzo – Signorelli Signa iudicum ecc.; Benozzo; Benozzo – Coro degli angioli: Signorelli; Signorelliano seguace; Benozzo – Prima volta verso la finestra. Gli angeli in basso: Benozzo. (Fig. 1)

[4r]

Signorelliano seguace. Signorelli. Signorelli. II volta verso la finestra. Benozzo-Benozzo. Benozzo-Benozzo Benozzo-Benozzo. Benozzo-Benozzo. (Fig. 1)

[4v]

Pinturicchio nel coro del duomo. Parete a destra. Nella zona superiore Sant'Agostino che scrive sopra una scrivania aperta a mo' di stipo in una facciata per contenere sacri vasi. Dio Padre e gli angeli sopra al santo quasi cancellati. Nella zona inferiore a destra l'Annunciazione e la Visitazione. L'esecuzione appartiene [5r] probabilmente ad un altro. La Madonna annunciata ha il tipo della Madonna del Pinturicchio. Il fondo è l'antico di prete Ilario. Essendo cadute le pitture il Pinturicchio le rifece, conservando quanto era possibile dell'antico. Della stessa mano pinturicchiesca nella seconda zona soprastante all'inferiore è la Presentazione al Tempio.

[5r]

Primo pilone a sinistra. Maestro dalle zucche lunghe, con una speciale mossa di capelli sull'orecchie. Carni che traspaiono sotto le vesti a costole ondate. (Fig. 2) Nessun segno nell'orbite oculari. \ Agnolo e Agostino senesi /.

Il pilone a sinistra. Teste di donne grosse. Occhi con addentramenti nelli angoli, scuri negli occhi e contorno della iride. Barbe studiate dall'antico, da sculture de' bassi tempi. Vesti grosse con addentramenti profondi. \ Pisano /.

[6r]

Nella quarta linea a cominciare dal basso, seconda voluta da sinistra, figure meglio proporzionate e intese. Così nella terza linea a cominciare da sinistra, I voluta. In qualche parte però, specialmente nella voluta 4^a e 5^a da destra cooperan A. e Ag. Senesi.

III° pilone. III e IV zona di mezzo. Scolaro d'Andrea meglio proporzionato, più affettata e fine la composizione. Poi maestri del I e II° pilone. (Fig. 3)

[6v]

IV pilone.

Quasi tutto del I pilone.

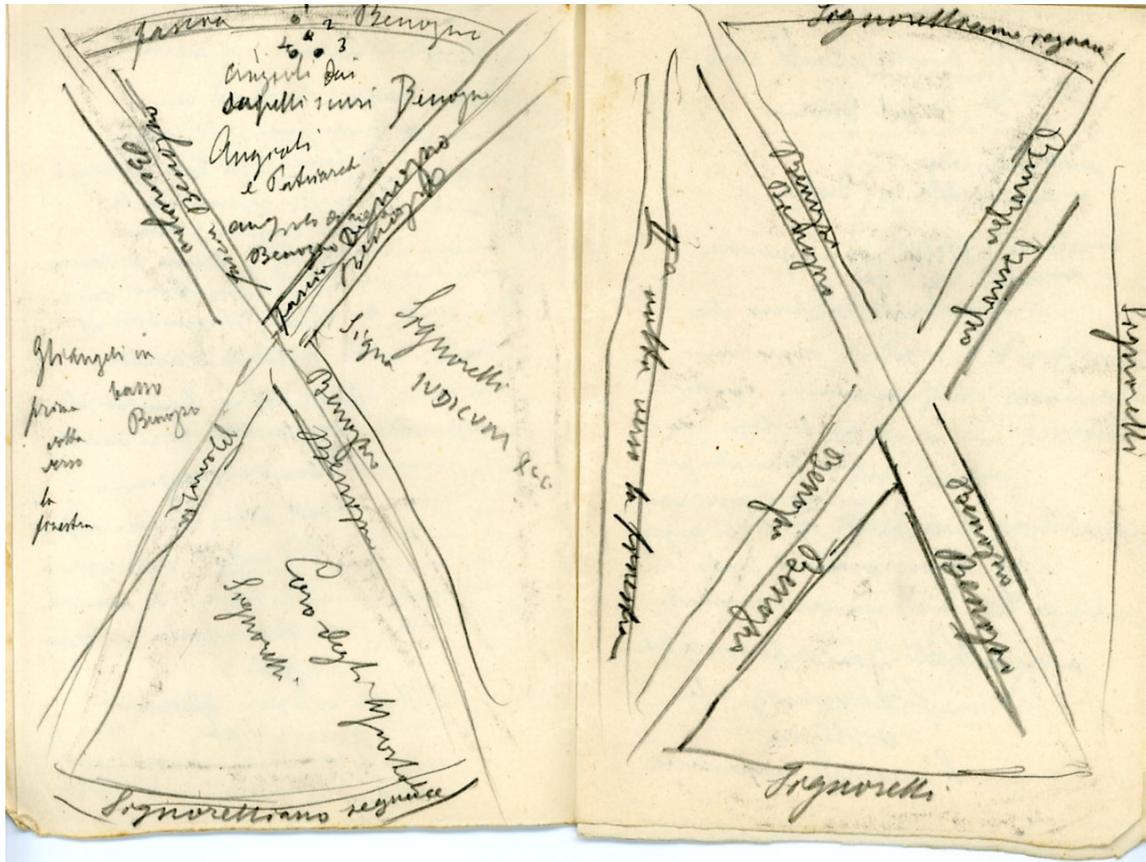


Fig. 1: Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti, c. 3v-4r.

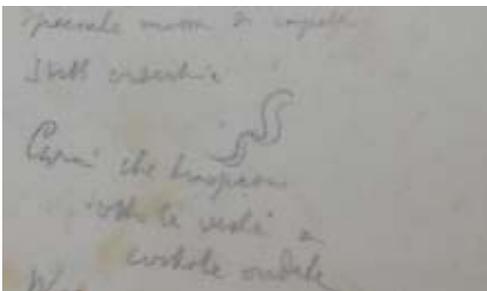


Fig. 2: Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti, c. 5v.

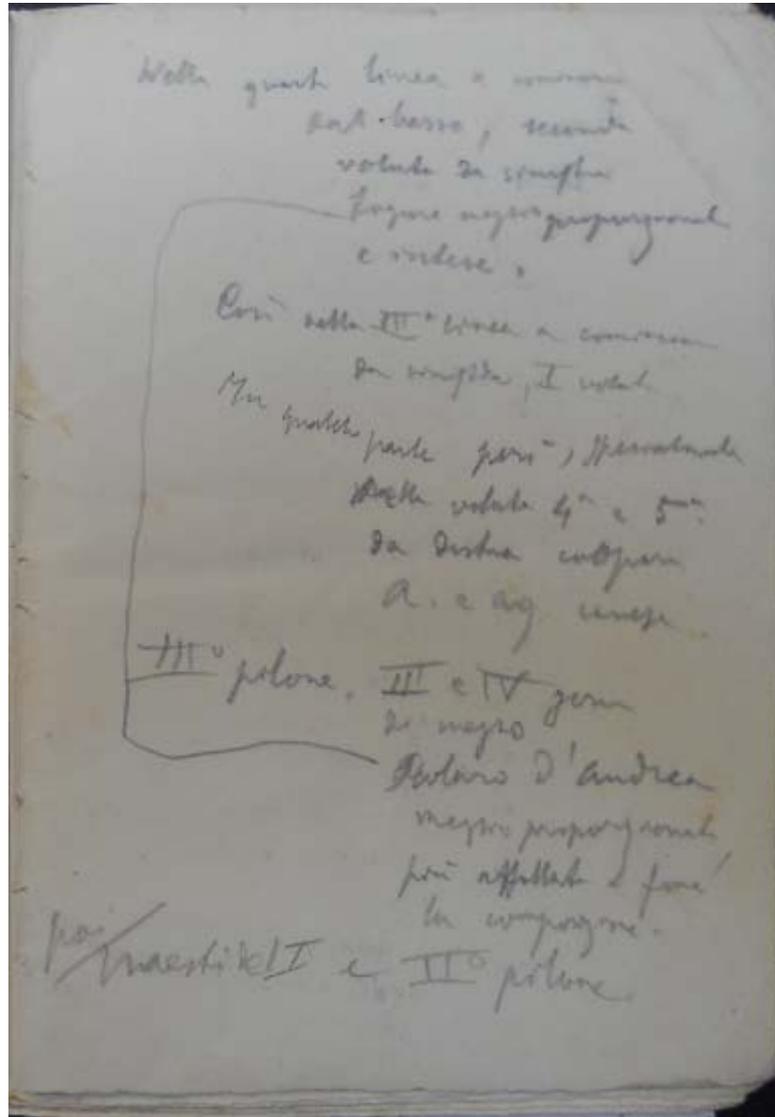


Fig. 3: Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti, c. 6r.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1996

G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

BERENSON 1897

B. BERENSON, *The central italian painters of the Renaissance*, London 1897.

CAVALCASELLE – CROWE 1898

G.B. CAVALCASELLE – J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, VIII, Firenze 1898.

CRUTTWELL 1899

M. CRUTTWELL, *Luca Signorelli*, London 1899.

D'ONOFRIO 2008

M. D'ONOFRIO, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del convegno (Roma 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

DE CHIRICO – GARIBALDI – HENRY – MANCINI 2012

F. DE CHIRICO – V. GARIBALDI – T. HENRY – F. MANCINI, *Luca Signorelli*, Catalogo della mostra (Perugia, Orvieto, Città di Castello, 21 aprile-26 agosto 2012), Cinisello Balsamo 2012.

DUSSLER 1925

L. DUSSLER, *An unpublished Signorelli in an English private collection*, «The Burlington Magazine», 47, 1925, p. 3.

DUSSLER 1927

L. DUSSLER, *Signorelli. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart 1927.

FRY 1902

R.E. FRY, *The symbolism of Signorelli's "School of Pan"*, «Monthly Review», dicembre 1902, pp. 110-114.

GILBERT 2003

C. GILBERT, *How Fra Angelico and Signorelli saw the end of the world*, University Park, The Pennsylvania State University Press 2003.

JAMES 2003

N. JAMES, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto: liturgy, poetry and a vision of the End-time*, Aldershot 2003.

KANTER – HENRY – TESTA 2001

L.B. KANTER – T. HENRY – G. TESTA, *Luca Signorelli*, Milano 2001.

KANTER – HENRY 2002

L.B. KANTER – T. HENRY, *Luca Signorelli. The complete paintings*, Londra 2002.

LEVI 1988

D. LEVI, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

LEVI 2011

D. LEVI, "Perdonate alle ripetizioni": *elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle*, «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 5-13.

LEVI – TUCKER 2008

D. LEVI – P. TUCKER, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in D'ONOFRIO 2008, pp. 211-218.

LONGHI 1961

R. LONGHI, *Due opere di Caravaggio e Orazio Borgianni*, in R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, I, Firenze 1961, rispettivamente pp. 23-27, 111-128.

MALRAUX 1957

A. MALRAUX, *Il museo dei musei (le voci del silenzio)*, Milano 1957.

MANCINI 1903

G. MANCINI, *Vita di Luca Signorelli*, Firenze 1903.

MANCINI 2007

F.F. MANCINI, *Pintoricchio*, Cinisello Balsamo 2007.

PELLEGRINI 2011

E. PELLEGRINI, *Il viaggio e la memoria: i taccuini di Adolfo Venturi*, «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 13-37.

SALMI – MORIONDO 1953

Mostra di Luca Signorelli, Catalogo della mostra, a cura di M. Salmi con catalogo delle opere a cura di M. Moriondo, Firenze 1953.

SCARPELLINI 1964

P. SCARPELLINI, *Luca Signorelli*, Firenze 1964.

SCARPELLINI – SILVESTRELLI 2003

P. SCARPELLINI – M.R. SILVESTRELLI, *Pintoricchio*, Milano 2003

SCIOLLA – VARALLO 1999

L'«Archivio Storico dell'Arte» e le origini della «Kunstkennerschaft» in Italia, a cura di G.C. SCIOLLA e F. VARALLO, Alessandria 1999.

SIGNORELLI AND HIS SCHOOL 1893

Exhibition of the work of Luca Signorelli and his school, Catalogo della mostra, a cura del Burlington Fine Arts Club, London 1893.

SILVESTRELLI 2003

M.R. SILVESTRELLI, *Pintoricchio tra Roma e Perugia (1484-1495)*, in SCARPELLINI – SILVESTRELLI 2003, pp. 109-112.

TESTA 1996

La Cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto, a cura di G. Testa, Milano 1996.

VENTURI 1894

A. VENTURI, *L'arte emiliana (al Burlington Fine-Arts Club di Londra)*, «Archivio Storico dell'Arte», 7, 1894, pp. 89-106.

VENTURI 1901-1940

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, voll. I-XI, Milano 1901-1940.

VENTURI 1911

A. VENTURI, *Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto*, «L'Arte», 14, 1911, pp. 290-307.

VENTURI 1912

A. VENTURI, *Paramenti istoriati su disegno di Justus di Gand e di Luca Signorelli*, «L'Arte», 15, 1912, pp. 299-304.

VENTURI 1919

A. VENTURI, *Affreschi inediti di Luca Signorelli*, «L'Arte», 22, 1919, pp. 9-12.

VENTURI 1921

A. VENTURI, *Luca Signorelli*, Firenze 1921.

VENTURI 1922

A. VENTURI, *Luca Signorelli interprete di Dante*, Firenze 1922.

VENTURI 1924

A. VENTURI, *Pietro Perugino e Luca Signorelli*, «Nuova Antologia», 1243, 1924, pp. 38-49.

VENTURI 1925

A. VENTURI, *Per Luca Signorelli*, «L'Arte», 28, 1925, pp. 220-223.

VENTURI 1927

A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano 1927, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1991.

VISCHER 1879

R. VISCHER, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig 1879.

VON FABRICZY 1903

C. VON FABRICZY, *Signorelli's Pansbild in der Berliner Galerie*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 26, 1903, pp. 161-162.

WAAGEN 1875

G.F. WAAGEN, *Über Leben, Wirken und Werke Andrea Mantegna und Luca Signorelli*, in G.F. WAAGEN, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875.

ABSTRACT

In Adolfo Venturi Archive (Pisa, Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore) are preserved some of his unpublished sketchbooks. Venturi recorded on them, using words and sketches, his impressions on the artworks he studied during his travels across Italy and Europe. Many of these sketchbooks worked as documentary source for the *Storia dell'arte italiana*, Venturi's capital publication (1901-1940). One of this sketchbook is dedicated to the dome of Orvieto: it contains a quite careful description of the *Cappella del Sacramento* and of the sculptures of the cathedral's façade. Furthermore Venturi dedicated a special attention to the description of Luca Signorelli's frescoes. Starting from this short sketchbook, completely published in appendix, this article aims to compare other example of Venturi's consideration of Signorelli artworks, both in published but especially in unpublished writings, such as other sketchbooks regarding European museums (Louvre, Kaiser Friedrich where the famous *Pan*, destroyed during the second World War, was still visible), in order to verify his research method and how he used verbal language to describe artworks.

Nell'Archivio di Adolfo Venturi, conservato a Pisa, presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore, sono conservati numerosi suoi taccuini di viaggio, molti dei quali ancora inediti. In essi Venturi registra quanto visto durante i suoi viaggi di studio in Italia e in Europa, utilizzando sia la parola sia schemi grafici e immagini. Molti di questi taccuini gli servirono poi come risorsa per l'elaborazione del suo principale lavoro, la *Storia dell'arte italiana*, pubblicata tra 1901-1940. Uno di questi taccuini è dedicato al duomo di Orvieto e fornisce un esempio dell'atteggiamento di Venturi di fronte a un monumento complesso come questo. Venturi registra una dettagliata descrizione della *Cappella del Sacramento*, con gli affreschi di Luca Signorelli, e delle sculture della facciata. Partendo da questo piccolo taccuino, trascritto integralmente in appendice, questo articolo intende comparare vari esempi di lettura di opere del Signorelli da parte di Venturi, tratti da altri taccuini (dedicati a musei come il Louvre o il Kaiser Friedrich dove il celebre *Pan*, forse distrutto durante la seconda guerra mondiale, era ancora visibile), con le opere pubblicate, per verificare il metodo di lavoro di questo studioso e il suo utilizzo del linguaggio verbale per descrivere le opere d'arte.