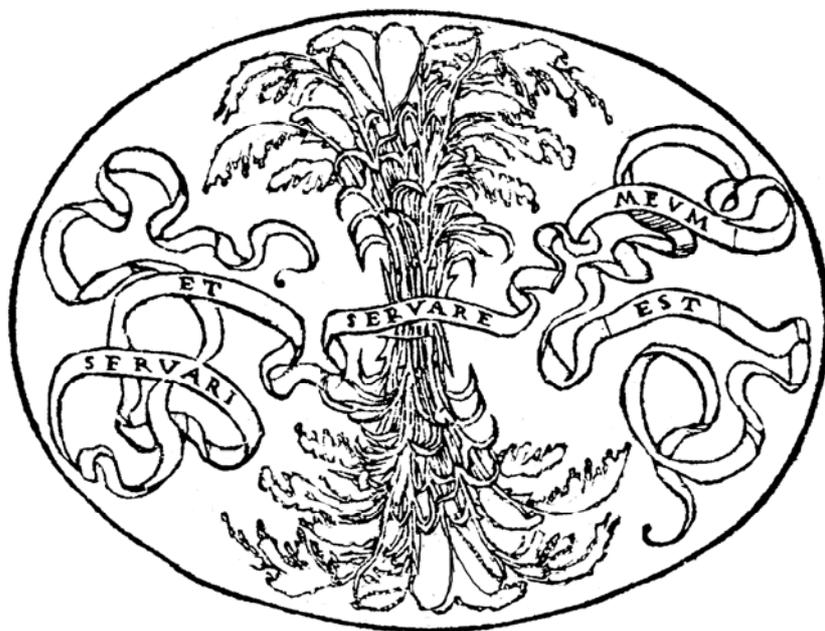


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

EDITORIALE

«Studi di Memofonte» è giunta al suo decimo appuntamento. Dopo una serie di numeri affidati in curatela esterna a Carmelo Occhipinti, Donata Levi, Barbara Agosti, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Flavio Fergonzi e Alessandro Del Puppo, questo numero presenta una serie di interventi che si riconnettono in maniera più specifica ai materiali messi a disposizione nel sito, ponendosi quindi come complemento e come momento di approfondimento.

In questo numero si inaugurano anche due importanti collaborazioni, con la National Gallery di Londra e con l'Accademia della Crusca.

Frutto della prima è stata la pubblicazione sul sito della Fondazione Memofonte della trascrizione, a cura di Susanna Avery Quash, del catalogo della biblioteca di C.L. Eastlake, primo direttore della National Gallery di Londra, istituzione che ha acquistato l'intera raccolta di volumi e ne conserva l'elenco redatto da G.M. Green. Il documento è venuto a incrementare la sezione «Bibliografie e Biblioteche d'arte», creata nella convinzione che tali strumenti siano fondamentali nel delineare la genesi di una disciplina. Il saggio di Susanna Avery Quash, che nel 2011 ha pubblicato i diari di viaggio di Eastlake per «The Walpole Society», illustra la formazione della biblioteca, il suo passaggio all'istituzione museale e ne sottolinea il ruolo nel forgiare l'identità della National Gallery.

Dalla collaborazione di Memofonte con l'Accademia della Crusca nasce invece (su suggerimento della sua presidente, Nicoletta Maraschio) l'idea di creare all'interno della rivista una nuova sezione dedicata al tema «Arte & Lingua». Si spera che una tale iniziativa solleciti ricerche sulla scia di quelle già avviate, come ad esempio il progetto «Vasari scrittore» (<http://vasariscrittore.memofonte.it/home>), che ha portato alla creazione di una banca dati di tutte le fonti vasariane e all'elaborazione di un lemmario dedicato alla terminologia artistica delle *Vite*. L'articolo di Martina Visentin sul lessico di Pietro Selvatico sulla base degli articoli apparsi tra il 1844 e il 1848 sul «Giornale Euganeo», e quello di Marco Biffi – già autore di contributi sulla lingua scientifica e tecnica di Leonardo da Vinci – sul lessico leonardesco in merito all'architettura, costituiscono i primi contributi di una linea di ricerca che certamente potrà valersi di apporti vari e interdisciplinari.

A progetti già conclusi o in corso si riferiscono invece i lavori di Stefania Bonino, Martina Lerda ed Emanuele Pellegrini. Il primo è frutto dello stage fatto dalla giovane torinese presso la Fondazione Memofonte, contribuendo a incrementare la sezione dedicata alle «Guide», che ospita documenti relativi alle città di Torino, Firenze, L'Aquila, Pisa, Siena e Napoli, quest'ultima costantemente ampliata dal gruppo di ricerca napoletano guidato da Francesco Caglioti. Gli articoli di Martina Lerda ed Emanuele Pellegrini, l'uno su un'interessante iniziativa cavalcaselliana degli anni Ottanta dell'Ottocento e l'altro sulla «lettura» di Adolfo Venturi dell'opera di Luca Signorelli, si pongono come approfondimenti del progetto FIRB «Da Cavalcaselle ad Argan: archivio per la cultura artistica e letteraria» (<http://www.docart900.memofonte.it/>), concluso lo scorso anno con il consistente arricchimento del sito della Memofonte di importanti testimonianze concernenti l'attività di alcuni dei maggiori esponenti della disciplina storico-artistica tra la fine dell'Ottocento e il secolo successivo.

Con piacere abbiamo accolto poi l'offerta di due testi che s'inseriscono a pieno titolo nell'orizzonte culturale di sito e rivista. Marsel Grosso indaga la fortuna cinquecentesca di alcune opere di Tintoretto, mentre Giorgio Bacci illustra le linee del Progetto Nazionale Futuro in Ricerca 2012 «*Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni. La storia dell'arte dalla fine dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento vista attraverso fonti*

inesplorate, coniugando metodologie e sistemi di analisi multidisciplinari: critica storico-artistica, letteratura, semiotica, arti visive», di cui è coordinatore nazionale.

THE EASTLAKE LIBRARY: ORIGINS, HISTORY AND IMPORTANCE

Sir Charles Eastlake (1793-1865), painter, scholar and arts-administrator, was appointed first Director of the National Gallery in 1855. In this role he acquired over one hundred and fifty pictures for the nation and put the study and management of the collection on a professional footing. He also purchased pictures for himself throughout his life and amassed a pioneering scholarly library that reflected his broad-ranging interests in the developing field of art history. The creation of Eastlake's private art library and its subsequent sale by his widow, the redoubtable Lady Eastlake, to the National Gallery in 1870 and its later history are an under-studied subject in the Gallery's biography¹. This is not surprising given that such research may seem to be merely tangential to the Gallery's primary purpose – to look after, research, and augment its world-ranking collection of European Old Master paintings. But study of the Eastlake Library is illuminating on a number of fronts. First, and most obviously, it gives us an insight into the evolving interests and concerns of Sir Charles Eastlake, whose role in the history of Britain's creation of a culture of public art was hugely significant. Secondly, by examining Eastlake's use of his unusually comprehensive library, especially when he became the National Gallery's Director, we can begin to understand the way in which, under his leadership, that institution started to transform itself into an altogether more professional place. Thirdly, and related to the second point, by tracing the sometimes tortuous history of the acquisition of Eastlake's library by the National Gallery, and its evolving place there, we can, from a particular perspective, see how people's perception of the Gallery's role and identity changed and indeed continues to change.

1. The creation of the Eastlake Library

Books - and by association specialist bookshops and libraries - came to be regarded by Eastlake as important sources of knowledge that could facilitate his work whether as a painter, scholar or arts-administrator. His interest in acquiring books started early and lasted his lifetime. As a young art student in London, studying initially under the history-painter Benjamin Robert Haydon and subsequently at the Royal Academy schools, Eastlake wrote several letters to his indulgent father in Plymouth, begging for an increase in his allowance to enable him to acquire certain expensive books or suggesting particular ones as gifts that he felt would assist his artistic labours². Nor did Eastlake hide from his patron, the banker and art

I am indebted to Elspeth Hector, Head of the National Gallery Libraries and Archive, for much assistance in answering various queries in relation to the current article. I am grateful to her, as well as to James Carleton Paget, Alan Crookham, Nicholas Penny, Charles Sebag-Montefiore and Giles Waterfield for commenting on an earlier draft of this article. The following abbreviations apply throughout the article: «NG Archive» refers to the archive of the National Gallery, London, and «NG Lib.» refers to its libraries.

¹ Surprisingly, David Robertson, in his otherwise comprehensive biography of Eastlake mentions the Eastlake Library in just one sentence (see ROBERTSON 1978, p. 236). Nor is there any mention of it at all in the most recent history of the National Gallery by Jonathan Conlin (see CONLIN 2006). The only previous research into the Eastlake Library (which remains unpublished) was undertaken, as part of a larger study of the National Gallery libraries, by Peter Wood (see WOOD 2005, especially pp. 13-20). My article builds on and extends his work, by highlighting the uses to which Eastlake put his library, and by emphasizing the role Lady Eastlake played in its transfer to the National Gallery. The latter's letters, not available to Wood, have elucidated both this process and other aspects of the history of Eastlake's library. (For a published edition of Lady Eastlake's correspondence, see SHELDON 2009).

² See EASTLAKE 1870, p. 19, where it is noted that Eastlake bought «Pausanias – a quarto edition in French – [and] Macrobius, etc.» to assist with his first commission from Jeremiah Harman for a classical subject;

collector, Jeremiah Harman, his eagerness to purchase books. For instance, in one letter of 1822, from Rome, where Eastlake had based himself since 1816 to study the Old Masters at first hand, he confessed a desire to acquire a copy of J.M.W. Turner's *Liber studiorum* (1808-1819) - the celebrated collection of 70 prints after Turner's elevated landscape designs. Interestingly, what Eastlake describes as a «wish to be so extravagant»³ reveals a voracity, albeit for books, which would seem to contrast with his generally modest and sober character. Eastlake did obtain the desired volume⁴ - but whether at this point or later on is unclear; it remains a jewel in the Eastlake Library (Fig. 1). When, a few years later, in 1828, Eastlake undertook his tour of Northern European art collections (in the footsteps of Sir Joshua Reynolds, who had made such a trip in 1797), it was not only the galleries that attracted his attention. As Lady Eastlake recalled, «The booksellers' shops divided his affections, in some measure, with the pictures. Holland is rich in old art-literature, and various additions to his valuable art library were made which found their way to Rome»⁵. Some of his books accompanied Eastlake on the various study-trips he undertook; for instance, he went off to the Low Countries with «Sir Joshua»⁶ in hand; he took his copy of «Zanetti»⁷ round Venice when he toured the region in 1830, on his way back to England after his fourteen-year residence abroad, and on the 1830 trip he also packed «Ticozzi and Maniago»⁸ for his «exploring trip into the country of Giorgione and Bassano»⁹.

Once Eastlake's status as a successful artist and later as a public figure had been established, he was in a better position to purchase sought-after books that came his way. First, by that point money was not in short supply. Secondly, after his appointment in 1855 as the first Director of the National Gallery, whenever he travelled abroad on Gallery business -

EASTLAKE 1870, p. 28, where Eastlake's book-buying and purchase of «a large number of engravings from the old masters» are noted as having incurred «special expenses» and that his elder brother John was «proposing to give up a portion of his allowance in favour of his brother», and EASTLAKE 1870, p. 31, which quotes from a letter from Eastlake to his brother William, dated 1812, where Eastlake noted: «I wish my dear father, who takes great pleasure in buying books for his sons, would make me a present of some works on the antiquities of Rome or any of the following, if they are to be met with; *Archi Trionfali*, by Bartoli, *Colonna Trajana*, *Colonna Antonina*, *Admiranda Romanorum*; I believe all by the same Bartoli, they consist of etchings from the antique bas-reliefs. I could now devour Gibbon's *Rome*, but don't send it, because it would be an interruption at present». The Eastlake Library has copies of some of the books mentioned in these passages: see PAUSANIAS 1817-1818 (shelved at NG Lib. ZIII.4.21-24), BARTOLI no date (shelved at NG Lib. AIII.9.4) and for two editions of Bartoli's *Admiranda Romanorum* see BARTOLI c.1690 and BARTOLI 1693 (shelved at NG Lib. AIII.9.3 and NG Lib. AIII.9.2, respectively).

³ Eastlake to J. Harman, dated 18 April 1822, from Rome (NG Archive, ref: NG5/7/9): «If I am very rich before an opportunity offers to send these things [a parcel of books], (in which case I will write again soon) I should like to secure Turner's *Liber Studiorum* - If Mr Devon pays the £90 into your hands I should then wish to be so extravagant.» See also Eastlake to J. Harman, dated 18 January, 18 April, and 17 August 1822, all from Rome (NG Archive, ref: NG5/7/5 and NG5/7/9), in which Eastlake mentions a «much desired box of books».

⁴ See TURNER 1808-1819 (NG Lib. (O.S.) NH 695 TURNER: D Turner). The Eastlake Library copy of the *Liber studiorum* has two additional plates (smaller in size and less discoloured than the other plates) bound in at the back, both of which were engraved by W.B. Cooke and published by John Murray. One is the Isle of Portland, dated 1817, and the other is Falmouth Harbour, dated 1816. Eastlake knew Turner well by 1822 for the latter had stayed on several occasions in Plymouth, while on painting tours of the region during the 1810s, and had even been accommodated by Eastlake's family on his visit in 1813.

⁵ EASTLAKE 1870, p. 120.

⁶ The Eastlake copy of *Journey to Flanders and Holland* is in vol. 2 of a three-volume edition of Reynolds's collected writings: REYNOLDS 1824 (shelved at NG Lib. NB 55 REYNOLDS). It has numerous pencil annotations by Eastlake in the margins.

⁷ Presumably this is a reference to ZANETTI 1771. The National Gallery library's copy, shelved at NG Lib. NH 1071.31 Zanetti, has no Eastlake stamp.

⁸ The reference to «Ticozzi» may be to TICOZZI 1813 (the Eastlake Library copy is shelved at NG Lib. NH 1069.391 Ticozzi). The only book by Maniago that Eastlake owned is MANIAGO 1823 (the Eastlake Library copy is shelved at NG Lib. NH 1071.39 Di Maniago).

⁹ EASTLAKE 1870, pp. 132, 137.

to search for and buy eligible pictures for the national collection – he had the chance to frequent many of the best specialist continental bookshops to buy books he needed or to check some art historical fact(s) in his attempt to secure correct attributions for paintings he had seen on his travels. Presumably he visited some of those booksellers (including Tenenti of Milan and Canciani of Venice) whose names are recorded in the diary of the Gallery's Travelling Agent, Otto Mündler, who also spent significant periods abroad, scouting out potential acquisitions in advance of the Director's arrival¹⁰. At other times, Eastlake relied on certain friends living in foreign parts to assist him in his search for obscure but vital foreign publications. For instance, he sent the historian Rawdon Brown, resident in Venice, the titles of a book and a couple of articles that he was keen to secure from the «Atti dell' Accademia Veneta» and the little-known «Giornale arcadico dio»; as the «Giornale» article does not form part of the Eastlake Library today we can presume that this, at least, eluded Brown's clutches¹¹.

Eastlake's lifelong habit of collecting books resulted in the creation of a library of some 2,213 volumes¹² (Fig. 2). The Eastlake Library contains two incunabula, a rare edition of Francesco Colonna's *Hypnerotomachia poliphili* (1499), one of the most famous of all Italian Renaissance books, and de Ketham's *Fasciculus medicinae*, published in Venice in 1500, but

¹⁰ O. Mündler records: «In the evening to Canciani, the bookseller, to read the passages concerning the Moretto picture, in Ridolfi and in Zanetti». He also mentions Tenenti at Milan as being «a bookseller»; see TOGNERI DOWD 1985, pp. 90 and 97, respectively. In contrast to Mündler, Eastlake records nothing about buying books in his own travel notebooks.

¹¹ Lady Eastlake to R.L. Brown, dated 12 July 1854, from Fitzroy Square, quoted in SHELDON 2009, p. 165: «Sir Chas did not pick Hartzen's brains about the price of the book. The following are the books or numbers he wishes for if they come in your way. Memorie spellante a Tiziano – dal P. Luigi Pungileone, nel Giornale arcadico dio mesi d'agosto e di settembre 1831. Aglietti, elogico storico dei Bellini – atti dell'academia Veneta 1812. Lettera di Aless: Paravia al Conte Napione stampata in Venezia nel 1826. Ove si sende conti di tutto sio che pertione al quadro del Pietro Martine di Tiziano». Elspeth Hector notes that the Eastlake Library contains the Aglietti 1812 article in a book of which there are two copies; see DISCORSI 1815 (NG Lib. NH 1071.31 Diedo). The Eastlake Library also has a letter by Paravia to Napione on Titians's *Peter Martyr*, although it is dated 1823; see PARAVIA 1823 (NG Lib. NB 35 Pungileoni); the date of 1826 mentioned in the letter is probably a mistake since a second edition of this work was published in 1867. It is difficult to establish when any of these works entered the Eastlake Library and none of them is annotated, although it is possible that Eastlake may not have realised he already had a copy of the Aglietti when he asked Brown to find him one.

¹² In the first catalogue of the Eastlake Library, G.M. Green, lists 2,105 titles plus 108 duplicates or queries, which adds up to a total of 2,213 books (see his report in the Appendix below and GREEN 1872). Worth noting is the fact that the National Gallery Library has two copies of Green's catalogue to which new acquisitions have been added in manuscript. The first copy (in a very fragile state of repair) has a pencil note saying it has additions up to and including 1904. The second copy has been rebound and is more robust and includes additions up to 1913 (at least). In the course of my editing Eastlake's working travel notebooks for the Walpole Society's centenary celebrations, it was decided it would be worthwhile to produce an annotated transcription of Green's catalogue. As part of this task the National Gallery's Librarian, Elspeth Hector, and her colleague, Mary Mitchell, undertook the painstaking job of checking the current locations of all of Eastlake's books. As a result of this stock check it was found that the vast majority of Eastlake's 2,000 plus books were, fortunately, still preserved at Trafalgar Square, either in the main library in the west wing of the Wilkins Building or, in the case of some specialized technical treatises, in the Technical Library that is housed in the Scientific Department (books on technique were separated from the rest of the Library, and put in charge of the Scientific Department in 1952). Only 23 titles remain unaccounted for and it is hoped that with further careful investigation, most of these will be located. Elspeth Hector suggests that of these missing volumes, some are duplicates and so may have been disposed of over time; a couple, being more technical in substance, may be hidden away somewhere in the Scientific Department; and another couple may be oversize volumes (Green A.10 location) and so may yet turn up in one of the library's remote stores. Due to lack of space, only part of my transcription of GREEN 1872 could be published (see AVERY-QUASH 2011, II, pp. 145-151), but at the end of 2012 Italian colleagues at the international Memofonte website requested that the whole of it be put on-line. For this annotated transcription of GREEN 1872 see: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/EASTLAKE_S_LIBRARY.pdf.

incunabula and rare books¹³ were not its true purpose. It was principally a working library, and for its day it was remarkable both in terms of size and scope - the «multifarious character» of the books was noted by Lady Eastlake. Although not really a tradition in this country¹⁴, there were by the early nineteenth century some libraries belonging to royal, aristocratic or gentry collectors-cum-connoisseurs, such as George III¹⁵; William, 6th Duke of Devonshire¹⁶; Sir John Soane¹⁷ and William Beckford¹⁸, all of which contained substantial numbers of books on art history. Given that engraved images were, apart from travel and ownership, the principal source of knowledge of the visual arts in Britain at the time, it was common for English gentlemen who had been on the Grand Tour - and others who had not, but who were interested in the arts - to acquire at least a few illustrated art books, including after the works of the Old Masters¹⁹. Furthermore, a few earlier writers on, or practitioners of art, in Britain had built up substantial book collections - in their case with a particular emphasis on the practice and theory of art. Sir Joshua Reynolds, for one, although well-known as an avid and expert collector of paintings and prints, also amassed an extensive library²⁰. Nor should the library of Eastlake's teacher and friend, J.M.W. Turner be forgotten, which comprised mainly

¹³ The three other earliest books, published before 1550, in the Eastlake Library are: BRONTIUS 1541, BIONDO 1549, and GRAPHAEUS 1550.

¹⁴ As Giles Waterfield pointed out, in private correspondence with the author of 5 February 2013, little attention to date has been paid to the presence of art books in private British libraries before 1850 and there is no general work on the topic. I am grateful to Giles Waterfield for much of the information provided in the following four footnotes. We plan to pursue research into this neglected field in the future.

¹⁵ The library of King George III (reigned 1760-1820) is considered one of the most significant collections of the Enlightenment, containing books printed mainly in Britain, Europe and North America from the mid-fifteenth to the early nineteenth centuries. It consists of 65,000 volumes of printed books, with 19,000 pamphlets. A dedicated catalogue of the collection (excluding the pamphlets), the *Bibliothecae Regiae Catalogus*, was compiled after the death of George III by F.A. Barnard and was privately published in 10 volumes from 1820 and 1829. An annotated set is shelved in the Rare Books and Music Reading Room of the British Library. Furthermore, descriptions of books and pamphlets in the King's Library appear in printed editions of the Library's main catalogues, and over the internet in «Explore the British Library». For further information about the King's Library and its history, see JEFCOATE 2003, PAINTIN 1989 and BROOKE 1977.

¹⁶ For the Chatsworth library, see *Catalogue of the library at Chatsworth*, published in London in 1879. The title-page noted that the library had been «Collected by members of the Cavendish family during several generations, more especially by the 6th duke of Devonshire [1790-1858]» and that it had been «Catalogued by Sir James Philip Lacaita for William, 7th duke of Devonshire».

¹⁷ The Library of Sir John Soane, architect (1753-1837) is preserved with the rest of his collection in his house at 13 Lincoln's Inn Fields, London. It consists of just over 6,000 titles, and is the only known professional library of an architect of the early 19th century. In 2004, the Museum mounted an exhibition about the collection: «Hooked on books: the library of Sir John Soane, architect 1753-1837». Work to re-catalogue the Library and to make it available on-line is currently underway (http://www.soane.org/research_library/library_collections/). See also BOLTON 1919.

¹⁸ The library of William Beckford (1760-1844), comprising some 16,000 books, was one of the most remarkable collections of the late eighteenth and early nineteenth centuries. Among other things, Beckford was a keen collector of William Blake's illuminated books. His library was dispersed, initially at the sales that Beckford held during his lifetime (1804, 1808, 1817, and the Fonthill sale of 1823) and finally at a posthumous sale in 1844. Considering Beckford's importance as a book collector, comparatively little has been written about this aspect of his collecting interests, and according to Sidney Blackmore, to whom I am grateful for the following bibliographical references, there is nothing which deals specifically with the art books. For a fine general article on Beckford's library see HOBSON 1976. Bob Gemmett has written widely on Beckford, including some aspects of his library; see, for instance, GEMMETT 1972, and also GEMMETT 2000, an edited volume of Beckford's correspondence with his bookseller-cum-agent George Clarke. Jon Millington has detailed the literature about Beckford's book collection and book sales; see MILLINGTON 2008, pp. 208 -213.

¹⁹ For instance, Sir Watkin Williams Wynns went on a Grand Tour in 1768, and his purchases included several books of engravings of art-work in Florentine museums and all the works of Piranesi. I am grateful to Eileen Harris for this information. For further details see HARRIS 1990.

²⁰ For information about Reynolds's book collection and how he made use of it for his literary career, see HILLES 1936, pp. 112-127, which is available online (<http://archive.org/details/literarycareerof00hill>).

technical manuals, illustrated travel literature and books of poetry²¹. Eastlake's colleagues in the museum world, Otto Mündler²² and Ralph Nicholson Wornum (the National Gallery's Keeper and Secretary during Eastlake's directorship)²³, and his successors as second and third Directors at the National Gallery, William Boxall²⁴ and Frederic Burton²⁵, also bought books to aid their researches, but their collections were by no means as rich as Eastlake's.

Arguably, the most comparable private art libraries were those built up on the Continent (especially in Italy, where specialized libraries were more common than they were in Britain), many of them by contemporary critics and connoisseurs from amongst Eastlake's own artistic circle. For instance, the Italian connoisseur Giovanni Morelli accumulated a large collection and bequeathed the volumes relating to art history to the Accademia di Brera²⁶. Giovanni Battista Cavalcaselle likewise built up a collection of over one hundred books, which, after his death, was given by his widow to the Biblioteca Marciana in Venice. Interestingly, many of Cavalcaselle's books, especially the museum catalogues, are annotated with many notes and sketches by him²⁷. Other important art history libraries were created in Italy at the time by others not in Eastlake's immediate circle²⁸. The most important and comprehensive²⁹ was that of Count Leopoldo Cicognara. He was one of the leading figures in Italian artistic circles of his day (in 1808, for instance, he was made President of the Academy of the Fine Arts in Venice) and his library included not only art history books, but also antiquarian and especially illustrated publications. Interestingly, in the Eastlake Library there is a copy of the printed catalogue of Cicognara's book collection (a pioneering publication in this genre) as well as a

²¹ There is a full list of the books Turner owned (over 100 titles are enumerated) in an appendix to WILTON 1987, pp. 246-247; see also the lists of books included in the inventory of Turner's effects, dated November 1854, which is reproduced in WILTON 1987, p. 248. Research into those books that Turner annotated has been carried out by both Barry Venning and John Gage. For Turner's annotations in Eastlake's 1840 edition of Goethe's colour theory, see GAGE 1984.

²² Unfortunately, the current whereabouts of Mündler's library is unclear, although his travel diaries written in German are preserved in Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin, while his shorter version in English is preserved in the National Gallery archive. Hanna Siebert of the Kunstbibliothek Berlin (Matthäikirchplatz, Berlin) informed Elspeth Hector by email on 25 February 2009 that she had no information about the present location of Mündler's library, despite searching in their library catalogues, bibliographies about art historians and in art dictionaries.

²³ See main text of this article, p. 25.

²⁴ I am currently undertaking work into Boxall's private library with Dr Silvia Davoli. There are several references to it in the Italian diary of Boxall's secretary, Federico Sacchi. For instance, on 28 October 1869, Sacchi noted that Boxall had had a box of art history books sent from Milan to his private address: «Il Sig. B parti alla volta di Firenze dove arrivò alle 8 ½ di sera. Lasciò a Milano in cura di Beruto una cassa di libri da essere inviata a Londra al Sig. McCracken per essere rimessa al suo indirizzo privato in Welbeck street» (NG Archive, ref: NGA1/14/8).

²⁵ Burton's private library was sold at Christie's in May 1900; see BURTON 1900. It comprised 192 lots of which most are art historical texts (primary texts, biographies of artists, iconography, technical treatises and reproductions after Old Master drawings), although there are also books on Irish art, the decorative arts, archaeology, and contemporary fiction. I am grateful to Elena Greer for drawing my attention to this hitherto overlooked document.

²⁶ Lists of Morelli's books and essays on them may be found in PANZERI-BRAVI 1987. Morelli had previously presented some of his books (on topics not related to art history) to the Biblioteca Civica of Bergamo in 1887. I am grateful to Donata Levi for information concerning Morelli's gifts of books to various institutions at different points in his life.

²⁷ Donata Levi, in private correspondence of 17 December 2012, informed me of Cavalcaselle's annotations.

²⁸ Donata Levi, in private correspondence of 17 December 2012, noted the important private art history libraries of Giuseppe Bossi and Tommaso and Niccolò Puccini. There are pdfs of Bossi's and Tommaso Puccini's libraries available on the Memofonte website, see <http://www.memofonte.it/ricerche/biblioteche.html#bossi> and <http://www.memofonte.it/ricerche/biblioteche.html#tpuccini>, respectively.

²⁹ Cicognara's art history library was considered so comprehensive that it has formed the basis for the Vatican Library's art historical microfilms that were produced about 1985-1990. I am grateful to Nicholas Penny for this information.

number of other publications by Cicognara³⁰. It seems more than likely that Eastlake used this exemplary early catalogue as a guide to what he should have in his own library³¹.

Eastlake's library contained a number of books on historical matters as well as reference books, notably dictionaries and encyclopaedias of art, as well as a small quantity on the meaning of signs and symbols (what today would be referred to as iconography). In addition Eastlake collected general works on the arts, theory, philosophy, and aesthetics. His selection of critical texts included important works by his countrymen Richardson, Hogarth, Reynolds, Barry and Haydon, and also by the most significant writers on artistic theory from Italy (Baldinucci, Ridolfi and Lomazzo), France (Diderot, de Piles and Quatremère de Quincy), and Germany (Mengs and Schlegel). Given Eastlake's particular interest and expertise in Italian Renaissance painting a particular strength of the library is naturally in the field of Italian art history, although it contains many significant source books for German, Flemish and Dutch art too. Then there are numerous manuals and historical treatises on technical or practical aspects of the fine arts, including on the preparation of certain pigments and varnishes for painting.

The library's greatest asset is, however, without doubt, its collection of travel literature in general, and private collection catalogues, sale catalogues, and guidebooks to public collections in particular – mostly dating from the mid-nineteenth century, but some significantly earlier, and the majority concerned with European collections rather than native British ones³². Many of these volumes, being rare, are difficult to find elsewhere. Furthermore, a unique aspect of many of the private collection books are Eastlake's personal annotations, some of which (and on a few occasions illustrations too) relate directly to the entries he made in his travel notebooks. Indeed, it appears that he used some of these guidebooks, including Frédéric Villot's *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre* of 1854 (Fig. 3), as handy jotting pads, making notes and drawings in their margins in front of the pictures he was studying, subsequently transcribing these into his actual notebooks³³. Nevertheless, the Eastlake Library had weak spots: a case in point is its relative lack of books about French nineteenth-century art, a reflection of the fact that modern paintings, especially Continental ones, were not part of Eastlake's purchasing remit as Director (although on grounds of personal taste he did not acquire any contemporary French pictures for his own private art collection either – surely a reflection of a very general hostility towards and contempt for

³⁰ See CICOGNARA 1821; the copy of this publication in the Eastlake Library is shelved at NG Lib. NA 10 Cicognara. There is a pdf of the Cicognara library catalogue available on the Memofonte website: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/CATALOGO_CICOGNARA.pdf. The Eastlake Library also contains other publications by Cicognara, including on Titian (see CICOGNARA 1816, shelved at NG Lib. NB 35 Agricola), sculpture (CICOGNARA 1823-1824, shelved at NG Lib. NH 1071: G Cicognara), copper-plate engraving (CICOGNARA 1831, shelved at NG Lib. AIII.2.6), and on the concept of beauty (see CICOGNARA 1808; shelved at NG Lib. AIII.7.8). There is also a booklet prefaced with comments on bibliomania by Cicognara; see CICOGNARA 1807 (shelved at NG Lib. NH 1085 LAZZARO Cicognara).

³¹ George M. Green certainly consulted CICOGNARA 1821 when he compiled his catalogue of the Eastlake Library. For instance, in his entry for Martinelli's *Quattro discorsi* (see GREEN 1872, p. 106) Green added a note that Cicognara gives Martinelli's first name as «Antonio», which he corrects to «Marco».

³² Eastlake appears to have assembled relatively few of the commentaries on British art collections which were published in large numbers by the time that he was starting to make his library. For instance, he had none of the late-eighteenth or early-nineteenth-century accounts by German travellers in England, notably those of K.P. Mortiz and J.J. Volkmann, the often-overlooked but interesting predecessors to Passavant and Waagen (by comparison Eastlake owned numerous publications by Passavant and Waagen). The only text by Volkmann in the Eastlake Library is the three-volume *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* of 1770-1771, which is shelved at: NG Lib. GL.4.32-34; see VOLKMANN 1770-1771. I am grateful to Giles Waterfield for this observation.

³³ See AVERY-QUASH 2011, II, Appendix III, «List of annotated guidebooks from the Eastlake Library», pp. 145-151.

modern or eighteenth-century French painting and sculpture)³⁴. This gap in the Gallery's library remained unaddressed until as late as 1953³⁵.

Eastlake made use of his books for a host of literary projects over the years. As his wife noted, Eastlake's «varied studies in art, technical and philosophical [were] reflected in them»³⁶. Aware of the dearth of art historical material in England, and the lag in scholarship in his own native country compared with the pioneering work being undertaken in Italy and Germany, he noted: «I feel it a duty to lend my assistance in putting good and historically correct things before the public»³⁷. With relevant books in his library and the advantage of being able to speak and read a number of European languages, Eastlake laboured diligently. He began to write with confidence and authority from the 1830s, starting with three articles for Charles Knight's *Penny cyclopaedia* (on «Fine arts» in 1834, on the Bolognese School in 1835, and on basso-relievo in 1836) before going on to write, between 1834 and 1835, biographies of Leonardo, Correggio, Murillo and Reynolds for Knight's *Gallery of portraits*³⁸.

Eastlake's true works of scholarship, however, were written in the 1840s, beginning with a long review of Johann David Passavant's *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* for the «Quarterly Review» of 1840³⁹, and an edition of the first part of Mrs Hutton's translation of Franz Theodor Kugler's survey of early Italian art which was published in 1842⁴⁰. In these writings, Eastlake constantly reminded his readers of the novel approach taken by Passavant and Kugler. He saw this as breaking free from Vasarian traditions and exemplifying a pioneering brand of scholarship, forged in Italy and subsequently honed in Germany, that was based on a mixture of fresh observation in front of works of art themselves and an in-depth reading of archival and other reliable sources, both old and contemporary. Able to trace the development of this new approach to the study of art through his own library's holdings⁴¹,

³⁴ The following is a breakdown of the Eastlake Library by type of book, with (in brackets) the number of volumes and the percentage total of each category: Works on Western European painting - histories of schools/periods of art and monographs on individual artists (about 450 titles = 20%); miscellaneous works covering subjects that in the mid-twentieth century were not considered relevant to the National Gallery Library, including publications on antiquities, architecture, prints, the fine arts in general, literature, etc. (about 330 titles = 15%); miscellaneous tracts/pamphlets covering a wide range of subjects – art history, theory, aesthetics, collecting, etc. (about 270 titles = 12.5%); works on the visual arts in general, on the theory and philosophy of art and on aesthetics (about 55 titles = 2.5%); dictionaries of art (about 30 titles = 1.5%); iconography (about 25 titles = 1.2%); collected writings on art, including works by artists, e.g. Reynolds (about 15 titles = 0.6%); private collection catalogues (about 325 titles = 15%); public collection catalogues (about 200 titles = 9%); travel guides (about 165 titles = 7.5%); auction catalogues (about 95 titles = 4%); practical guides & technical literature (about 220 titles = 10%); miscellaneous, including runs of periodicals, institutional exhibitions in series, etc. (about 25 titles = 1.2%).

³⁵ WOOD 2005, p. 41, notes that on 9 September 1953 the then Keeper, Willie Gibson, made a special plea in a letter to the Treasury for extra funding to supplement the Library's «French Nineteenth century section. As a section of the collection which has only recently become of any size, this has been neglected up to date as far as the Library is concerned, but the need for books is now becoming urgent with the prospect of a fresh edition of the French catalogue in the not distant future».

³⁶ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 13 February 1870, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 320).

³⁷ Cited in ROBERTSON 1978, p. 56.

³⁸ See EASTLAKE 1834, EASTLAKE 1835(a) and EASTLAKE 1835 (b), and EASTLAKE 1836.

³⁹ For Passavant's original text, see PASSAVANT 1839-1858. There are a few minor annotations in the Eastlake Library copy of this work, which is shelved in the National Gallery Library at NG Lib. NH 1085 RAPHAEL Passavant. Volumes 1 and 2 both have «C.L. Eastlake» written in pencil on a flyleaf, and also a «Bound by Hayday» stamp, but the third volume does not have these additions, which might mean that it is from a different set. For Eastlake's review of Passavant's work, see EASTLAKE 1840, which was reprinted in EASTLAKE 1848, pp. 180-271.

⁴⁰ See EASTLAKE 1842. Rather oddly, the Eastlake Library does not appear to include a copy of this book, although Eastlake owned copies of both the original German text and its second edition; see KUGLER 1837 and KUGLER 1847 (both editions shelved at NG Lib. NH 20 Kugler).

⁴¹ The Eastlake Library contains works authored by Luigi Pungileoni on Correggio, Giovanni Santi, Raphael, Timoteo Viti and Bramante: see PUNGILEONI 1817-1821 (shelved at NG Lib. NH 1085 CORREGGIO

Eastlake noted in his review of Passavant's book how the Italian historian Luigi Pungileoni had «proved that it was still possible to wrest from the mouldering records of convents and similar archives a few important facts and chronological data, with which, as safe links, other materials might be connected»⁴²; and how Karl Friedrich von Rumohr, the first German art historian to adopt this approach, had set new standards of criticism by combining the «scrupulous spirit of investigation» with «the views of an enlightened historian and a skilful connoisseur». It was as a new link in this chain that Passavant, according to Eastlake, was worthy of attention: «The same spirit of accurate research, the same conscientious principle as to actual inspection, a still more practised eye, and a still more artist-like feeling, are united in Passavant with a more cautious indulgence of particular opinions and impressions». While praising the new information revealed by Passavant and seeking to summarize it as carefully as possible – after all the book had not been translated into English - Eastlake was not shy of adding much new data and analysis of his own to the subject⁴³, including an argument about the importance of the court of Urbino to Raphael's artistic development⁴⁴.

In relation to Kugler's *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837), what Eastlake found particularly valuable was the fact that it was the first history of Italian art to give a positive account of the schools before Raphael. Characteristically, Eastlake was not overawed by Kugler's scholarship and the new material related in his book. Instead, he immediately sought to correct its inaccuracies in the light of newer contributions to art historical knowledge, bringing to bear his own knowledge acquired from reading Passavant's *Rafael*, Waagen's *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Schorn's edition of Vasari, and the articles in the «Deutsches Kunstblatt» by Passavant, Forster, Gaye and Quandt⁴⁵ – all sources readily available to Eastlake in his private library. Thus when Eastlake's English edition of the first volume of Kugler's *Hand-book on the history of painting, Italian schools* appeared in 1842 it was more than a translation as it was more accurate than the original German. Eastlake's edition became instantly popular with his fellow countrymen and was used by them, in conjunction with Murray's guidebooks⁴⁶, as a reliable text on tours of Italy. Furthermore, when the second German edition was published in 1847, it was revised by Jakob Burkhardt and included Eastlake's remarks.

Eastlake did not use his library solely to help him to write reviews or to edit the work of other writers. In his capacity as Secretary of the Fine Arts Commission, established in 1841 to find native artists to paint in fresco scenes from British literature and history to decorate the new Houses of Parliament, he prepared a number of reports, including several on the history of the fresco technique, which were published as official «blue books». As his research into the

Pungileoni), PUNGILEONI 1822 (shelved at NG Lib. NH 1085 SANTI Pungileoni), PUNGILEONI 1829 (shelved at NG Lib. NH 1085 RAPHAEL Pungileoni), PUNGILEONI 1835 (shelved at NG Lib. NH 1085 VITI Pungileoni) and PUNGILEONI 1836 (shelved at NG Lib. NH 1085 BRAMANTE Pungileoni). It also included various books by Karl Friedrich von Rumohr on the history of Italian art: see RUMOHR 1827-31 (shelved at NG Lib. NH 1071 Rumohr), RUMOHR 1832 (shelved at NG Lib. AVIII.2.7) and RUMOHR 1837 (shelved at NG Lib. NH 215/6 :C Rumohr).

⁴² EASTLAKE 1848, p. 182; quoted in ROBERTSON 1978, pp. 55-56.

⁴³ Similarly, in his 1840 annotated translation of Goethe's *Farbenlehre* (which was published by John Murray as *Goethe's theory of colours*), Eastlake presented copious footnotes that were rich in references not only to the scientific work on optics such as those by Newton and Brewster, but also to older treatises of Cennino, Leonardo, etc; for further details see ROBERTSON 1978, pp. 54-55.

⁴⁴ Eastlake's work inspired James Dennistoun's later book on the court of Urbino, which the author dedicated to Eastlake; see DENNISTOUN 1851.

⁴⁵ A point made by ROBERTSON 1978, p. 56.

⁴⁶ In 1836 John Murray published his first travel guide titled *A handbook for travelers on the continent*. From 1840 Murray and Baedeker began to publish more travel guide titles for the continental Europe travel market in English and German, respectively. Oddly, none of these guidebooks formed part of the Eastlake Library, acquired by the National Gallery.

history of painters' materials and techniques, ranging from classical authors to Sir Joshua Reynolds, was deemed of potential interest to painters and others, some of Eastlake's work from the «blue books» was republished in 1847, by Longmans, with the title of *Materials for a history of oil painting*⁴⁷. In the book, Eastlake sought to elucidate the painting techniques employed by the old masters, concentrating on the introduction of oil painting by Flemish artists. His main concern was to re-examine a view associated with Vasari, which had become standard, that it was the van Eycks who had discovered the technique of oil painting. Eastlake concluded that they were not the inventors but rather had been influential in its development and diffusion. He also referred to the figure of Antonello da Messina, whom Vasari had credited with bringing oil painting to Italy. While not disputing that artist's role in popularising the technique south of the Alps, Eastlake drew his readers' attention to other contributing factors in the dissemination process, notably the influence of Flemish artists and paintings travelling abroad.

His main sources of evidence, in addition to what he had discovered from a close first-hand examination of relevant paintings, were numerous manuscripts and books on artists' techniques (of which he had copies in his library), ranging from eighteenth-century sources such as Raspe's editions (1781) of Eraclius and Theophilus⁴⁸ to more modern writings such as Fiorillo's *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden* (1815-1850)⁴⁹, Lodovico Antonio Muratori's eighteen-volume work on the history of Italian art (1818-1821)⁵⁰ and Gaye's *Carteggio inedito d'artisti* (1839-1840)⁵¹. Once again, Eastlake was able to draw richly on his own private art library to support his scholarly arguments. Sir Edmund Head, one of the reviewers of *Materials*, wrote fulsomely of Eastlake's achievement: «It is seldom, indeed, that such qualifications for writing on the history of painting meet in the same person, or that practical excellence and ardent love for his own art are seconded, as in this case, by the capacity for acquiring knowledge, and communicating it in an agreeable form»⁵². John Eagles, writing for «Blackwood's Magazine», was also laudatory and said that English artists would benefit⁵³, and John Ruskin noted that «Mr Eastlake has done his duty excellently» - although in his case he doubted that such an erudite book would have any direct effect on improving contemporary artistic practice⁵⁴. Not surprisingly, Eastlake's *Materials* was also well received abroad: it was soon translated into German and Italian, and Passavant reviewed it positively in the learned «Deutsches Kunstblatt»⁵⁵.

Eastlake also used his collection of art history books to help solve problems regarding the attributions of paintings, to fill in gaps over their provenance or to supply biographical details about their makers. A practical testing ground for Eastlake's ever-increasing abilities as a connoisseur came with his association with the National Gallery, which started in 1841 when his views on certain potential acquisitions were sought. His official employment began in 1843 when he was appointed Keeper, a post he held for four years, and it resumed as an ex-officio Trustee in 1850, in consequence of his election as the President of the Royal Academy. He remained a Trustee until his appointment as first Director in 1855. Eastlake's practice of

⁴⁷ The title is indicative of the way that Eastlake viewed the holdings of his own library. There is no copy of *Materials* in the Eastlake Library.

⁴⁸ See RASPE 1781 (the Eastlake Library's copy is shelved at NG Tech. Lib. 75.021.321 RAS).

⁴⁹ See FIORILLO 1815-1850 (the Eastlake Library's copy is shelved at NG Lib. NH 711 Fiorillo). Eastlake also owned two other books by the author.

⁵⁰ See MURATORI 1818-1821 (the Eastlake Library's copy is shelved at NG Lib. GI.1.1-18).

⁵¹ See GAYE 1839-1840 (the Eastlake Library's copy is shelved at NG Lib. NH 1066 Gaye). For further sources referred to by Eastlake in *Materials*, see ROBERTSON 1978, pp. 70-71.

⁵² See HEAD 1847, pp. 188-214; quoted in ROBERTSON 1978, p. 72.

⁵³ See EAGLES 1847, pp. 301-311.

⁵⁴ See RUSKIN 1848, pp. 390-427.

⁵⁵ See PASSAVANT 1850, pp. 4-5 and 14-15.

carefully examining paintings, together with wide research of available documentary evidence and reliable secondary literature, was now incessant and part of his job. A couple of early instances bear witness to the practical use to which he put his working library, and to the scholarly reputation that he built up as a result - a reputation that certainly helped him to secure the directorship of the Gallery⁵⁶.

As early as 1841, on the suggestion of Sir Robert Peel, the National Gallery Trustees requested that five painters – Martin Archer Shee, Augustus Wall Callcott, William Etty, Henry Howard and Eastlake – be asked to give their opinion about a *soi-disant* Raphael that the Gallery was thinking of purchasing. Eastlake submitted his report and declared the work to be not by Raphael, but by Fra Bartolommeo. Privately, he noted:

I am afraid it will be rather humiliating to them (*entre nous*) [...] I have been able to give the whole history of the picture, for it is described in more than one work, and this kind of lore (with the help of the artistic library which I have by degrees collected) I have, as you know, at my fingers' ends⁵⁷.

Doubtless as a result of Eastlake's infallible proof, the Trustees decided not to pursue the picture but they probably also realized the value of the novel kind of work that Eastlake was undertaking.

His informed research proved useful again when Raphael's *Vision of a knight* came up for sale. Various outside opinions were sought but there was no consensus about its authorship: Thomas Emerson accepted the picture as by Raphael, but the dealer C.J. Nieuwenhuys did not. Ultimately the Gallery felt able to make the purchase in March 1847, not least because Eastlake had discovered that an old German description of the Borghese Palace listed the work as an early Raphael⁵⁸, that it had been taken from there by William Young Ottley, «who was a good judge», and that Passavant had recognised it in the collection of Lady Sykes⁵⁹. The following claim by Eastlake demonstrates how valuable he found his library and thus how justified he felt in having built it up, despite the time and cost involved:

I am very certain that none are in possession of the historical facts I have adduced. This letter is full of boasting, but it is true; and as I have sometimes been thought to have wasted time in acquiring this kind of knowledge and, I may add, spending a good deal of money gradually in collecting materials, it is a satisfaction to know that all this tells at last⁶⁰.

Eastlake's accumulated knowledge about paintings meant that on countless occasions he was able to suggest alternative attributions, many of which have stood the test of time. His research regarding pictures acquired by the National Gallery complemented that of Otto Mündler concerning pictures in the Louvre and that of John Charles Robinson (a curator and later an art referee at the South Kensington Museum) in relation to the collection of drawings at Oxford⁶¹. Many of Eastlake's discoveries were published in the National Gallery catalogue, a publication that developed in scope under Eastlake's direction. His first intervention came in 1847 when, together with Wornum, he produced a *Descriptive and historical catalogue of the pictures*

⁵⁶ Some sought to attack Eastlake's reputation after the acquisition of the so-called 'Bad Holbein', but this was an isolated incident and should not be taken as representative of Eastlake's scholarship. For further details of this episode, see ROBERTSON 1978, pp. 84-87.

⁵⁷ EASTLAKE 1870, p. 158. See also ROBERTSON 1978, pp. 53-54.

⁵⁸ Presumably Eastlake found this reference in RAMDOHR 1787 (the Eastlake Library's copy is shelved at NG Lib. NH 1071.63 Ramdohr).

⁵⁹ For fuller details of this episode, see ROBERTSON, 1978, pp. 93-94 and note 70 on p. 94.

⁶⁰ EASTLAKE 1870, p. 159. Note Eastlake's use of the word «materials» here and see earlier footnote to this article, number 47.

⁶¹ See, most notably, MÜNDLER 1850 and ROBINSON 1870.

in the National Gallery; with biographical notices of the painters by Ralph N. Wornum, revised by C.L. Eastlake, which replaced the older style of catalogue that had been arranged by National Gallery number, and that had included the name and dates of the artist, as well as basic information about the picture's title, medium, dimensions, source of acquisition and, in some instances, a brief description of the subject. This format seems to have been instituted about 1838, replacing an even earlier one, which had been little more than a hand-list⁶². What really sets Eastlake and Wornum's catalogues apart from those which had gone before (in addition to the move from an ordering by National Gallery inventory number to an alphabetical arrangement) are the references to art historical texts in support of the opinions given⁶³. Source works such as Vasari, Ridolfi, Northcote, and more recent publications such as Rathgeber and Michiels on northern art are frequently cited – all books which were in Eastlake's Library⁶⁴. The catalogues made public some of Eastlake's re-attributions; for instance *Saint Bernard's vision of the Virgin* (NG 248), acquired from the E. Jolly de Bammerville collection in 1854 as a Masaccio, was published under its correct attribution to Filippo Lippi, in the catalogue of 1857. Eastlake's other types of research were added into the official catalogue too, including his compilation of artists' signatures, monograms and inscriptions so carefully copied in his notebooks, which were first published in the *Foreign schools* catalogue of 1863⁶⁵. Likewise, any new information concerning a painting's provenance, which Eastlake gleaned from his reading of secondary literature or his personal correspondence, was given a fresh airing; witness the very full account of the provenance history supplied by Eastlake for Costa's *Virgin and Child with Saints* (NG 629.1-5)⁶⁶. This process of correcting or amplifying

⁶² The hand-list format of National Gallery catalogues, which continued up to 1834 (possibly later, but the 1834 catalogue is the last one that the National Gallery Library has in that format), consisted merely of a note of the National Gallery inventory number, artist, title, acquisition source (if a bequest) and dimensions. The earliest catalogues, prepared by William Young Ottley (the National Gallery Library has only a copy of the 1832 and 1835 editions, although the Director, Dr Nicholas Penny, has an earlier edition, possibly dating to 1826), are arranged chronologically and are more descriptive of the pictures than any of the later catalogues, but they still do not contain any information about the artist or school of the painting in question, such as can be found in the new style 1847 catalogue.

⁶³ The preface to the 1847 *Foreign schools* catalogue made clear the scope of each entry: «The plan of the catalogue is historical, as well as descriptive. Biographical notices of the several painters precede, in most cases, the descriptions of their works: the history, as far as known, of each picture is also given; together with its dimensions, the material on which it is executed, and other details which may sometimes serve to identify it. Among the sources of information which have reference to the history of art, the opinions of eminent critics on the merits of particular masters, and of remarkable works, have not been overlooked».

⁶⁴ Eastlake owned copies, for instance, of: VASARI 1550 and VASARI 1568 (both shelved at NG Lib. NH 1066 VASARI) as well as of Giorgio Vasari's text with notes by Manolesi, Bottari, Della Valle and Le Monnier; RIDOLFI 1648 (shelved at NG Lib. NH 1066 RIDOLFI), NORTHCOTE 1830 (shelved at NG Lib. NH 1085 TITIAN Northcote), RATHGEBER 1844 (shelved at NG Lib. NH 711 Rathgeber) and MICHIELS 1845-1849 and MICHIELS 1846 (shelved at NG Lib. NH 711 Michiels and NG Lib. NH 745.62 Michiels, respectively).

⁶⁵ See *National Gallery proofs (144 items) of signatures, monograms and inscriptions from 63 pictures for the National Gallery catalogue foreign schools*; dated October to December 1862 (NG Archive, ref: NG32/60). See also Wornum's preliminary Notice to the 1863 catalogue that includes the following statement: «The present catalogue is thus designed, not merely as a book of reference for visitors in the Gallery, but also as a guide to the history of painting, as represented by the examples in the collection: it may be used likewise, so far as it extends, as a Biographical Dictionary of Painters. The first edition, printed in 1846, was published in the beginning of 1847. To this edition are now first added the painters' monogrammes and signatures, engraved in wood, from copies in fac-simile made by me in October 1862. I have omitted some few, which are too obscure for reliable reproduction; most of them are of the size of the originals, the very large only have been reduced».

⁶⁶ For details of the provenance of the Costa picture, see the 1860 National Gallery catalogue (the Calvi – CALVI 1780 - that is given as a reference is in the Eastlake Library, shelved at NG Lib. NC 340 HERCOLANI =2 1780). See also letter from C.L. Eastlake to the National Gallery Trustees, dated 26 November 1859 (NG Archive, ref: NG5/280/1) and letter from C.L. Eastlake to R.N. Wornum, dated 8 December 1859 (NG Archive, ref: NG5/302/2), both of which delineate information concerning the provenance of the Costa picture.

information must have been a relief to the perfectionist and anxious Director, who characteristically cautioned Wornum (whose work he tended increasingly to find haphazard):

If the National Gallery Catalogue is good for anything it is valuable for the correctness of its facts and for avoiding those loose statements which are common in foreign works of the kind. One such arbitrary assertion or rather false assertion [...] would be enough, with cursory readers to condemn the book⁶⁷.

It was not only Eastlake who, in his own day, exploited his library. Early on Eastlake let fellow artists consult and even borrow his books when he was living abroad in Rome⁶⁸, and he continued to lend them during his time as President of the Royal Academy. His only proviso was the obvious one that his books should be returned. In that connection, it is curious to learn he was forced to write to the up-and-coming art critic John Ruskin on several occasions in an attempt to retrieve certain volumes after Ruskin's infamous divorce proceedings had started and he had left London with some of Eastlake's precious books. Lady Eastlake, who became a vociferous advocate for Ruskin's estranged wife, Effie, even mentioned the matter to her: «Sir Chas hopes they [Ruskin and his father] are not gone as J.R. has 2 or 3 books of his – single volumes out of sets – but those will be easy to reclaim in some way»⁶⁹.

Surely the most regular user of Eastlake's books after Eastlake himself was his wife, who translated German art historical texts into English (even before her marriage to Eastlake). She was a regular contributor to the «Quarterly Review» on a variety of topics, including art history (especially from the latter years of her marriage). She recorded how she enjoyed «ransacking» her husband's library for information⁷⁰. In the mid-1860s, when she was undertaking work to complete the volumes of *Sacred and legendary art* left unfinished by the death of her friend Mrs Anna Jameson, she learnt, as she put it, «to know his [Eastlake's] library. My darling was like a boy jumping up and down to find the references I wanted, and, if possible, through the book I learnt to know him better»⁷¹. Particularly during her widowhood, with more time at her disposal and a desire to alleviate her grief through work, she undertook various art historical projects, including compiling a second volume to Eastlake's *Materials for a history of oil painting* (published in 1869), a second volume also to his *Contributions to the literature of the fine arts* (1870, which included a memoir of his life by Lady Eastlake)⁷², as well as a new edition of Kugler⁷³. In all these cases she used Eastlake's library (including a portion which she retained from the sale of the bulk of it to the Gallery, a decision discussed in greater detail below) to undertake the extra new research needed. Doubtless due to their association with Eastlake, his widow always felt in his presence whenever she was with «the old Dear books»⁷⁴.

⁶⁷ Letter from C.L. Eastlake to R.N. Wornum, dated 1 January 1858 (NG Archive, ref: NG32/71/35).

⁶⁸ See letter from Eastlake to Jeremiah Harman, dated 18 April 1822 from Rome (NG Archive, ref: NG5/7/9) where he notes of his books: «some of them are in the possession of artists & others who have taken care of them for me».

⁶⁹ See letter from Lady Eastlake to Effie Ruskin, dated 9 May 1854, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 148).

⁷⁰ Lady Eastlake to John Murray, dated 26 November 1864, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 223): «Many thanks for the packet of books. I am sure they will furnish much information. I have also been ransacking Sir Chas' library with good effect».

⁷¹ HARE 1896-1900, III, pp. 154-155; SMITH 1895, pp. 136-137.

⁷² Lady Eastlake to W. Boxall, dated 19 July 1867, from Fitzroy Square (SHELDON 2009 p. 266): «I shall not give up the Library during the ensuing winter, as I have much need of it myself in editing certain of Sir Chas' MSS».

⁷³ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 10 February 1871, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/52/1871): «I only want permission to have access to the books unrestrictedly – so as to take a few notes necessary for my present Kugler work».

⁷⁴ Lady Eastlake to R.N. Wornum, dated 21 January 1871, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/52/1871).

During her literary endeavours, Lady Eastlake would not have found it hard to locate any book she needed because her spouse had been meticulous in the way that he arranged his library. Although it is uncertain that he ever produced a detailed hand-list or catalogue of them – certainly none has survived in his own hand - he appears to have employed some kind of press-mark system for there are several series of numbers inscribed on the title-pages of his books, one of which almost certainly denotes some kind of cataloguing system devised by him. He also shelved his books in a very particular order, a mental map of which he carried in his head, which proved useful when he was away from home. Thus during Eastlake's last illness (he died in Pisa on Christmas Eve, 1865), Lady Eastlake could write to Wornum and direct him towards relevant guidebooks that the invalid was keen to have consulted in connection with attempts to discover more about the provenance of a painting by Perugino at the Villa Albani at Rome. One of the books that Eastlake wished to have checked was Christian Karl Josias Bunsen's *Beschreibung der Stadt Rom*, and his spouse, acting as his amanuensis, wrote to Wornum that the relevant volume could be found: «in Sir Chas Library in upper shelf of the compartment opposite fire place. Our servant will let you in. Also in lower shelf of same compartment you will find an early edition of Vasi»⁷⁵.

Given his methodical character and his own interests, it is not surprising that Eastlake was chosen to serve as Librarian of the Royal Academy for two years from 1842, a body to which he had been elected a full member in 1830 and whose President he would become in 1850. Although there is scant evidence of what his duties involved, it is clear from his correspondence that he took the post seriously and had implemented certain «improvements»⁷⁶. On other occasions he assisted with the negotiations to buy books for fellow institutions or for colleagues and friends. Thus in 1854 he was involved with the British Museum's purchase of one of the most important bound collections of drawings to survive from the Renaissance: that of Jacopo Bellini⁷⁷. And later on, in 1863, he wrote to the National Gallery's Keeper, Wornum, that he was sending him certain books as gifts, including a catalogue of the Lille Gallery⁷⁸.

⁷⁵ Lady Eastlake to R.N. Wornum, dated 10 September 1865, from Hotel de la Ville, Milan (NG Archive, ref: NG5/161/12). The two volumes mentioned in the letter remain in the Eastlake Library: see PLATNER, BUNSEN ET AL 1830-1842, and VASI 1797. Elspeth Hector notes that the location for the Bunsen text volumes is C1 and the Vasi is C6, but how these references relate to their original ordering on the shelves of Eastlake's library at Fitzroy Square is impossible to determine.

⁷⁶ See C.L. Eastlake to Thomas Uwins, dated 23 November 1843, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG5/54/1): «I myself, having long attained the idea of giving up the office at Easter, I had, I confess, looked forward to a busy time in the library to complete if possible the improvements which I have begun & in which I take an interest but it is a satisfaction to me to know that should my occupations make it frequently inconvenient for me to attend, there is so willing a deputy as yourself ready (of course in legitimate conditions) to act for me». Lady Eastlake subsequently gave a copy of the second edition of Eastlake's *Contributions* – EASTLAKE 1870 - to the Library of the Royal Academy. Its preliminary leaf is inscribed in ink, «Presented to the Library of the Royal Academy by Lady Eastlake 5. February 1870».

⁷⁷ Lady Eastlake to R.L. Brown, dated 12 July 1854, from 7 Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 162): «As regards the Mantovani book he bids me assure you that he is inciting the Trustees of the B: Museum to purchase it & that some-one will probably be in Venice this autumn to inspect it». It appears that the volume in question is a sketch-book by Jacopo Bellini that is inscribed «Disegni di Giacomo Bellini Veneto anni 1430./l'appartieni alli signori Gerolamo Domenico Mantovani fino [...] Libreria di Famiglia». It was purchased through Rawdon Brown in 1855 (British Museum, ref: 1855,0811.1).

⁷⁸ See, for instance, letter from Eastlake to R.N. Wornum, dated 9 August 1863, from Namur (NG Archive, ref: NG5/152/6): «Before leaving Lille I sent you by book post the Lille catalogue and Reiset's catalogue of the Campana pictures, selected for the Louvre. The first is a present for you, the other you will keep for me till my return». Presumably the «Lille catalogue» refers to REYNART 1850, a copy of which is shelved at NG Lib. NC 30 LILLE Bea. 1850. The National Gallery's copy does not have an Eastlake stamp nor does it contain any other location information. It would therefore appear that this is not Eastlake's copy, though clearly there was a copy in Eastlake's Library when Green prepared his catalogue. There is no way of knowing what happened to Eastlake's copy, but the National Gallery may have got a second copy via Wornum and then disposed of the Eastlake one.

2. *The Purchase of the Eastlake Library by the National Gallery*

Lady Eastlake's decision to sell her husband's library may seem callous or possibly even mercenary. Yet, ultimately it was not her decision - she made it known that it had been Eastlake's unambiguous desire to have his library placed permanently in the National Gallery⁷⁹. Indeed, she herself expressed certain reservations about this wish, believing that there was no fitting accommodation at Trafalgar Square to receive the books⁸⁰; that the Gallery's Keeper, Wornum, was incapable of looking after them properly⁸¹; and that she personally might benefit from a more favourable financial offer for the library from another quarter, notably from William Ward, 1st Earl of Dudley who, in 1867, was in touch with her about the purchase of both the library and Palma Vecchio's *Virgin and Child* (a painting which he was successful in acquiring)⁸². However, once she had fallen in with her husband's desires (coming to view it as her «duty»⁸³ to do so), she made it her job to keep the Trustees' minds focussed on the matter of purchasing the Eastlake Library for the nation. To follow every twist and turn in the negotiations - from Lady Eastlake's first letter on the topic, dated 2 April 1867⁸⁴, until some three years later when, in May 1870, the purchase of the Eastlake Library was stated to be completed⁸⁵ - is unnecessary: key moments are recorded and commented on here.

The price fixed on the Eastlake Library of £2,008. 9s was decided by an independent arbiter. Initially, Lady Eastlake, acting as her husband's sole executrix, had mentioned her willingness to sell some of the books at the prices that her husband had originally paid for them⁸⁶. In the end, however, a Mr Nattale from the auction house of Christie's was brought in

For further details of the catalogue of the Campana Collection, see REISET 1863, a copy of which is shelved at NG Lib. NC 30 PARIS Lou. 1863. For another example of Eastlake's donation of books to his colleagues, see letter from Eastlake to R.N. Wornum, dated 2 November 1864 from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG5/158/9): «I have one or two books as presents for you, but they are coming by sea so that you cannot have them immediately». This practice of gift-giving had started earlier for two letters dated 12 October 1850 and 30 September 1851 from Eastlake to Wornum mention the donation of certain pamphlets (NG Archive, ref: NGA02/3/3/9 and NGA02/3/3/10, respectively).

⁷⁹ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 9 August 1867, from Sevenoaks, Kent (SHELDON 2009, p. 269).

⁸⁰ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 19 July 1867, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 266): «I must say at once that until I see that there is a fitting accomodation [sic] for the extensive Library & the sumptuously bound illustrated works I shall be unwilling to make them over to Mr. Wornum's tender mercies».

⁸¹ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 19 July 1867, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 266).

⁸² Lady Eastlake to W. Boxall, dated 9 August 1867, from Sevenoaks, Kent (SHELDON 2009, p. 269): «This morning a request reached me from one of our English magnates to know whether I would part with the Art Library & with the Palma picture [...] As regards the Art Library I shall never depart from my desire (because it was Sir Charles's) to see it attached to the N: Gallery». It is interesting to note that the initiative to approach Lady Eastlake about the possibility of purchasing the Eastlake Library came from a private buyer rather than a public institution. The 1st Earl of Dudley later became a Trustee of the National Gallery, serving in that office between 1877 and 1882.

⁸³ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 31 January 1867, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 260): «As time passes I begin to feel the duty of doing something – by way of plan regarding the pictures & library left in my hands».

⁸⁴ NG Archive, ref: Minutes of the Board of Trustees, 2 April 1867, p. 400: «Read a letter from Lady Eastlake dated March the 25th [...] asking the Trustees whether they would be disposed [...] to buy at a valuation the Library of Art literature and Illustrated works collected by him [Eastlake]».

⁸⁵ See relevant Minutes of the Board of Trustees, 2 and 11 April 1867, 12 April and 3 May 1869, 7 February and 2 May 1870, and 9 January 1871.

⁸⁶ See NG Archive, ref: Minutes of the Board of Trustees, 2 April 1867, p. 400. See also letter from Lady Eastlake to W. Boxall, dated 31 January 1867 from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 260): «I may add that as regards the volumes of engravings (Galleries) Sir Charles once told me that he wd wish them offered to the N.G. at the price he gave for them. The receipts for them still existing I believe, &. to this once expressed wish I shd adhere, believ.g that the N.G. would thus obtain them on lower terms than if present market price were

and it was he who made the valuation noted above – one that was considered rather too low by Lady Eastlake⁸⁷. Regrettably, the copy of the document in which Nattale recorded his valuations of the books, which Lady Eastlake sent to the Trustees on 11 April 1867, is missing⁸⁸. The ensuing negotiations in which Lady Eastlake succeeded in selling her late husband's library to the National Gallery were very protracted – in part because the Trustees were divided over the true worth of what they were being offered (even though George Ward Hunt, the Chancellor of the Exchequer, considered the acquisition of Eastlake's library to be «most desirable»⁸⁹), but to an even greater degree because of a shortage of funds: the Board had first to consider the validity of spending funds on books instead of on paintings and then to decide from where the necessary funds were to be drawn.

Throughout the settlement negotiations we find, on the one hand, Lady Eastlake constantly attempting to keep up the pressure on the Gallery to purchase Eastlake's library and, on the other, the Trustees holding out against any Treasury initiative that would deflect vital funds from the purchase of pictures. The nub of the matter lay, as the Chancellor of the Exchequer succinctly put it, in «whether the purchase money should be provided out of the annual amount voted for the Gallery or whether an extra sum should be taken for the purpose»⁹⁰. The Treasury favoured moving funds from the grant voted annually for picture purchasing⁹¹, but when this suggestion was put to the Trustees on 12 April 1869, it met with immediate opposition from the Trustees⁹². From their point of view it was preferable to leave the annual grant intact for the acquisition of pictures and instead to tap into the accumulated surplus accrued when that grant (based on «Estimates») exceeded the sum actually spent on pictures. By the early 1870s this was estimated to be in excess of £2,000⁹³. This latter approach was also favoured by Lady Eastlake, who had suggested it in her first missive to the Trustees⁹⁴.

ascertained. However, this wd not be reduced to a certainty, & if the gain were to be the other way then I shd feel at liberty to depart from his direction».

⁸⁷ See Lady Eastlake to A.H. Layard, dated, 8 April 1870 (SHELDON 2009, p. 326): «Great treasures came out, and it appears that the appraiser recommended by Christie's was not quite up to the mark in knowing the value of books».

⁸⁸ Lady Eastlake to the National Gallery Trustees, dated 11 April 1867 (NG Archive, ref: NG5/392); see also Meeting of the Trustees, held 11 April 1867 (NG Archive, ref: NG1/4, pp. 403-404).

⁸⁹ Chancellor of the Exchequer to W. Boxall, dated 30 July 1868 (NG Archive, ref: NG5/397/1).

⁹⁰ Chancellor of the Exchequer to W. Boxall, dated 30 July 1868 (NG Archive, ref: NG5/397/1).

⁹¹ See letter from George A. Hamilton to R.N. Wornum, dated 6 April 1869 (NG Archive, ref: NG5/409/2), quoted in WOOD 2005, p. 18: «I am desired by the Lds. Commrs. of H.M. Treasury to state for the information of the Trustees & Director of the National Gallery [...] that my Lords are pleased to sanction the purchase of the Library of the late Sir Charles Eastlake. [...] I am to add that my Lords have directed a special item of £2,008 to be placed in the Estimate for the current year for the purchase of this Library and the item for the purchase of pictures to be reduced to the sum of £7,002, making together the sum of £10,000 set forth in the National Gallery Estimate – head D». This rather confusingly-worded passage suggests that although a special grant was to be made, it was to be granted at the expense of the picture purchase allowance.

⁹² Meeting of the Trustees, 12 April 1869 (NG Archive, ref: NG1/4, p. 449): «Read a letter from the Treasury dated April the 6th sanctioning the purchase of the Library of the late Sir Charles Eastlake, and stating that their Lordships had directed a special item of £2,008 to be placed in the estimates for the current year, for the purchase of the Library, and the item for the purchase of pictures to be reduced to the sum of £7,992, making together the sum of £10,000, set forth in the Estimate, under the head D. The draft of a letter to the Treasury, objecting to this arrangement, was agreed to».

⁹³ See WOOD 2005, p. 15, who quotes from a letter of R.N. Wornum to the Treasury, dated 12 March 1869, where Wornum noted that: «it is proposed to transfer a portion of the savings from the sub-head 'Incidentals' for the purchase of this Library».

⁹⁴ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 31 January 1867, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 260): «The same considerations apply to the Library – tho' I do not say that I shd bribe the N.G. (as in the case of the pictures by lowness of price) to purchase that. [...] But it has struck me that in the event of a surplus in your hands before the Treasury year terminates, you might think it expedient – with the concurrence of Trustees, to request Government to allow that surplus & any future one for the next year or two to be retained for the purpose of

In turn, when the Treasury heard of this suggestion, it remained immovable «on the subject of the means whereby provision has been made for the purchase of the Eastlake Library», and the Director and Trustees were informed on 23 April 1867 that: «My Lords are unable to make any alteration in the Estimates which have been submitted»⁹⁵. In response, the Trustees decided to renew their application for a special grant the following year and informed Lady Eastlake of the postponement in the purchase of the Eastlake Library.

Frustratingly, at this crucial moment in negotiations the records become obscure. It appears that Parliament, in the face of continued Gallery opposition to its response during 1868, went ahead and finally voted the sum for the purchase of the Eastlake Library in July 1869. What is almost certainly the case too is that Lady Eastlake became restless in the face of on-going indecision: in December 1869, her friend, the Trustee of the National Gallery, Sir Henry Austen Layard, wrote to the Director from Madrid informing him: «Lady Eastlake has written to me about the Library wishing to know what the Trustees have decided on doing. I trust that some arrangement will be come to at once in this matter. Pray see Lady Eastlake about it and do not let her think that we are neglecting her. I do not quite remember what the last decision of the Trustees was with regard to the £2,000 voted by Parliament but at any rate they decided that the Library was to be purchased»⁹⁶. There is no record of whether Boxall actually met with Lady Eastlake but presumably, whether in person or otherwise, she would have pressed for the purchase of her late husband's library without further delay or continued wrangling between officials at the Gallery and the Treasury. Things moved swiftly from this point: according to a Minute of the Board of Trustees of 7 February 1870: «The Director was requested to complete the purchase of the Eastlake Library, in pursuance of the Vote of the House of Commons in July last»⁹⁷ and he was able to report in May that its purchase «was completed»⁹⁸.

While money matters dominated the negotiations, no space was given over in any of the debates to a discussion of the perceived purpose or benefits to be accrued from acquiring the Eastlake Library. At a time when the discipline of art history was burgeoning in Britain, often within the confines of museums (at this point the discipline was not sufficiently established to form part of any university's standard teaching curriculum), some public art institutions were becoming cognisant of the benefits of scholarly resources, including libraries⁹⁹. Leaving aside the early positive attitude expressed towards its library by the privately-run Royal Academy (founded in 1768)¹⁰⁰, we can think of the activities of Sir Henry Cole at the South Kensington Museum who established as part of his original Museum of Ornamental Art in 1857 a library

purchasing the Library – wh: wd in part at least obviate the necessity of applying for a grant expressly for that purpose. You may like to consult Layard about this».

⁹⁵ See letter from the Treasury to R.N. Wornum, dated 23 April 1869.

⁹⁶ See letter from A.H. Layard to W. Boxall, dated 20 December 1869; quoted in WOOD 2005, pp. 18-19.

⁹⁷ Minutes of the Board of Trustees, 7 February 1870 (NG Archive, ref: NG1/4, p. 462).

⁹⁸ Minutes of the Board of Trustees, 2 May 1870 (NG Archive, ref: NG1/4, p. 470).

⁹⁹ For further discussion about the nurturing of art historical scholarship in UK museums in the absence of the subject being taught at native universities, see WHITEHEAD 2009, *passim*.

¹⁰⁰ In the Instrument of Foundation for the Royal Academy, dated 10th December 1768, it was declared (point XX) that: «There shall be a Library of Books of Architecture, Sculpture, Painting, and all the Sciences relating thereto» and «prints» and «all other things useful to Students in the Arts». It was stated that the library was to be «open one Day in every Week to all Students properly qualified», while «every Academician shall have free ingress at all seasonable Times of the Day to consult the Books, and to make Designs or Sketches from them». The assembling of a good collection of books was made immediately possible by the generosity of the King. Such statements and facts indicate that the Academy was established to bolster the nation as a place for the arts in particular and for scholarship and learning more generally, and that the library had a clear part to play in this endeavour. For further details, see SAUMAREZ SMITH 2012, pp. 100-101, 116, 134, 159, 162. For more about the subsequent fate of the Royal Academy Library, see FENTON 2006, pp. 25-26, 296. No such justification was noted for the Eastlake Library during the negotiations leading up to its acquisition by the National Gallery.

that was «accessible to all and provided quick and helpful service»¹⁰¹ (the nucleus of what is the National Art Library of the Victoria & Albert Museum, a public reference library that holds the world's largest collection of documentation on art, craft and design). In a similar vein, Antonio Panizzi, who was appointed Keeper of Printed Books at the British Museum from 1837 and subsequently Principal Librarian from 1856, devoted so much time to increasing that institution's library holdings that under his direction it became the largest publicly-accessible library in the world¹⁰². Whether the National Gallery's decision to purchase the book collection of its first Director in 1870 can be seen as another proactive step in this more general development is questionable: the evidence suggests that the decision was more a response to circumstances – Lady Eastlake's approach to the Gallery's Trustees - than anything more premeditated or policy-driven. What is clear is that the National Gallery was not established with a working library to its name, unlike other British art institutions, and prior to the acquisition of the Eastlake Library there seem to have been very few books at the National Gallery¹⁰³. Yet such comparisons need qualification. It should be remembered that the National Gallery was established as a «picture gallery», whereas a «museum» like the British Museum accepted much reference material (for instance, trays of fossils and coins) so books were a natural adjunct; a «teaching institution» like the Royal Academy that provided lectures for students necessarily required books; and the South Kensington Museum also differed from the National Gallery in that some sort of training in design was fundamental to its purpose.

A closer look at the records reveals that the allocated £2,008 did not purchase quite all of the Eastlake Library. From the very start of Lady Eastlake's negotiations with the National Gallery, she expressed a desire to retain an unspecified portion of the books at the family home, no. 7, Fitzroy Square, London. For instance, in her letter of 2 April 1867, which opened negotiations, she stated: «Should the Trustees entertain the project of purchasing the Library, I must add that a few of the works may be withdrawn by me, and a few others, omitted in the catalogue, and still to be valued, added – only affecting the sum total in a very slight degree if at all». The fact that she succeeded in keeping back some books is clear from a letter she wrote to John Charles Robinson, who had initially been put in charge of the South Kensington Museum's library - on 9 November 1870: «On my return from the country where I rec[eive]d your kind letter, I find the valuable vol[ume]: of which you have spared me a copy. I assure you that I add it gratefully to a remnant of works on art which have remained to me from my dear Sir Chas' Library»¹⁰⁴. From other correspondence it is clear that such books were retained largely because she needed ready access to them for her own art historical research¹⁰⁵.

¹⁰¹ See BURTON 1999, pp. 89, 228; and PHYSICK 1982, p. 9. Until 1863 the Art Library at the South Kensington Museum was under the control of John Charles Robinson, the only member of staff with specialist knowledge of art history. It was with Robinson that Lady Eastlake conducted some correspondence, for more details of which see the main text below. Cole also instigated an unprecedented and comprehensive art bibliography, supervised by J.H. Pollen, which was published in 1870 as the *Universal catalogue of books on art*. This undertaking, which received greater credit abroad than in the UK, was one that reflected Cole's wider vision to promote international co-operation. For further details of this project, see BONYTHON-BURTON 2003, pp. 144, 236-238.

¹⁰² For the history of the library at the British Museum during Panizzi's (not wholly untroubled) time as Librarian, see MILLER 1967, especially pp. 81-84, 134-135, 207-208, 272-275, and WEIMERSKIRCH 1982.

¹⁰³ A fact noted in a reply from the Keeper of the National Gallery to B. Hunnisett, dated 13 March 1970: «In his [the Director] opinion, the acquisition of the Eastlake Library can be taken as the beginning of the existence of a library here, and he doubts whether there were many books, other than our own printed catalogues, before that date».

¹⁰⁴ Lady Eastlake to J.C. Robinson, dated 9 November 1870, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 336). Further evidence that Lady Eastlake kept back books from her late husband's library may be found in her correspondence with Layard, dated 17 July 1887 (SHELDON 2009, p. 534). Here she refers to a set of proofs of TOSCHI 1846, which, according to her, «were selected especially by Toschi for Sir Chas, & have Toschi writing in pencil upon them. I heard from Colnaghi's a few years ago that their market value was 60 gui. I would willingly know them in the Eastlake Library for half that. They are all in their original numbers & in perfect preservation». She went on to mention in the same letter two further titles (ARRINGHI 1651 and to BOSIO 1632) which

So keen was Lady Eastlake to preserve a sense of Eastlake's former ownership of the books that were destined for the National Gallery, that she informed Layard of her plan to «print upon the title page of each work the letter E, or some other small & unobtrusive sign of its having belonged to Sir Chas.»¹⁰⁶. From subsequent correspondence we know that she set to work on this self-appointed task on Saint Valentine's Day 1870¹⁰⁷ and that by 22 February she had «got forward with stamping, & otherwise going through the books»¹⁰⁸. Apparently the job kept her «happily busy».

The logistics of physically moving Eastlake's library books from Fitzroy Square to Trafalgar Square is succinctly told by Lady Eastlake. Writing to Layard on 8 April 1870 she recorded:

You will be glad to hear that the transfer of the Art Library has been made. The necessary preparations on my part were rather trying and fatiguing. The Nat. Gal sent me an able expert to identify the volumes, and he spent the greater part of 5 days in that occupation – docketing the catalogue and handing over the books to the packers. Twenty five huge cases gradually left their old abode, and now that all is over I can truly say that I am very glad and thankful [...] the result – is just what I could most wish¹⁰⁹.

Lady Eastlake was indeed grateful for «the privilege of keeping Sir Chas' library together and placing it in such a position»¹¹⁰. Partly as a sign of this indebtedness she decided, against the better judgement of some of her friends, to donate Giovanni Bellini's *Assassination of Saint Peter Martyr* (NG 812) to the national collection. This was her second and last gift of a painting from Eastlake's private art collection to the National Gallery: three years earlier, in 1867, she had presented Pisanello's *Virgin and Child with Saints George and Anthony Abbot*, in memory of Eastlake. Writing to Boxall now, in May 1870, she explained:

It has been my intention, as you are aware, to bequeath the Bellini landscape, lately exhibited, to the Nation. [...] I feel that the present time is, for two reasons, opportune. 1stly because its merits have been publicly acknowledged; & 2ndly because I deeply feel my obligation to Her Majesty's Government in their recent purchase of Sir Charles' Art Library. [...] Sir Charles considered this landscape by Gian Bellini & the small picture by Pisano [the Pisanello] the most interesting and valuable ornaments of his collection, & it will therefore be the greater pleasure to me to see them both occupying places in the National Gallery"¹¹¹.

presumably had been acquired by Eastlake during his lifetime and once again she offered them for sale to the Gallery. The Gallery did not buy any of these volumes but it is possible that the South Kensington Museum purchased the latter two (Arringhi and Bosio) from her. It is likely that she left the residue of her library to her nephew, Charles Eastlake Smith, but it is not clear that there were any art history books among the bequest that was subsequently sold by Smith's widow in 1920 (see RIGBY 1920). I am indebted to Prof. Julie Sheldon for supplying me with information about the fate of Lady Eastlake's books after her death, and to Carly Collier for supplying me with a copy of the relevant sale catalogue.

¹⁰⁵ See main text above, p.14.

¹⁰⁶ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 6 May 1869, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 300). In just one or two instances, the books in the Eastlake Library that Lady Eastlake stamped with the Eastlake 'sign' were in fact her own property. For instance, in Mrs Grote's *Memoir of the life of Ary Scheffer*, published in London in 1860 (NG Lib. NH 785 SCHEFFER Grote) there is a hand-written dedication on the title-page by the author to her close friend, Lady Eastlake. Perhaps Lady Eastlake felt that its subject matter warranted its inclusion in the Eastlake Library? I am grateful to Elspeth Hector for drawing my attention to this inscription.

¹⁰⁷ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 13 February 1870, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 319).

¹⁰⁸ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 22 February 1870, from Fitzroy Square (*Ibidem*, p. 323).

¹⁰⁹ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 8 April 1870, from The Ridgeway (*Ibidem*, p. 326).

¹¹⁰ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 8 April 1870, from The Ridgeway (*Ibidem*, p. 326).

¹¹¹ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 4 May 1870, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/431870). In another letter (dated 8 April 1870, for which see SHELDON 2009, pp. 326-327) she wrote that one reason for her «giving the Landscape Bellini now» was her «desire to be free of any imputations of picking the public pocket –

3. *Green's catalogue*

The immediate decision by senior staff at the National Gallery to catalogue the Eastlake Library may be taken as a sign of the importance that they attributed to the newly acquired books, even though - and perhaps more tellingly - the idea of getting it printed for wider dissemination would come from beyond the confines of the Gallery itself. According to the Gallery's Minutes of the Board of Trustees, it was Boxall, in his capacity as Director, who proposed at the start of 1871 «that a catalogue should be at once made of the Eastlake Library, the books being already classified and placed on their shelves»¹¹², even though in correspondence with the Keeper he had raised the matter of a catalogue earlier still, at the end of 1870¹¹³, and it was even mentioned (over-optimistically) in the 1870 Annual Report as being «in course of preparation». What classification system is being referred to remains unclear, although it was doubtless a new one which replaced the one originally devised by Eastlake - as mentioned earlier there are at least two different numbering systems found at the front of many of Eastlake's books. The person employed to produce a written catalogue to the library was Mr George Morgan Green of Molini and Green, booksellers, of No. 27, King William Street, Strand, near the National Gallery. Green submitted his report and catalogue eight weeks later, on 10 March 1871¹¹⁴. He was clearly impressed by what he had seen and it was he who, in his accompanying report, pressed the Trustees to have his manuscript catalogue properly printed:

In announcing the completion of my catalogue of the Eastlake library, I venture to suggest that its usefulness would be very greatly increased if it were printed. In a MS. form a catalogue cannot be easily perused and consequently aids only a search for any particular book of which the title is known, whereas if it can be read through it frequently points out sources of information previously unknown to the person consulting it. With this view I may add that I should be happy to prepare the catalogue for press and read and correct the proofs without making any additional charge.

Green's suggestion of providing such a catalogue (whether at his own personal expense is unclear) was taken up, and a version was printed by Eyre and Spottiswoode for H.M. Stationery Office in 1872. Green's catalogue was laid before the Board, approved on 5 February 1872, and the following month 250 copies were printed by H.M.S.O.¹¹⁵.

such as were leveled at me last summer». See also letter from A.H. Layard to W. Boxall, dated 3 March 1870, from Madrid (NG Archive, ref: NGA1/1/39/1): «I am glad to hear that the library question is settled. Lady Eastlake writes to me about her intention of bequeathing the Peter Martyr of Bellini to the Gallery: There are others of her pictures which I should like to see there».

¹¹² Meeting of the Trustees of the National Gallery, 9 January 1871, p. 480 (NG Archive, ref: NG1/4).

¹¹³ See letter from W. Boxall to R.N. Wornum, dated 14 November 1870, concerning practicalities in relation to getting the Eastlake Library shelved and catalogued: «If the shelves are dry enough for the safety of the Eastlake Library (as the damp weather is now to be expected) should not the Boxes be opened and placed on the Book cases. A catalogue should be made of them, but the sanction of the Trustees must first be given» (quoted in WOOD 2005, p. 22).

¹¹⁴ G.M. Green to R.N. Wornum, *Report on the Eastlake Library – desiderata, duplicates, &c.*, dated 10 March 1871, from 27, King William Street, Strand (NG Archive, ref: NG5/439). Read at a meeting of the Trustees on 15 March 1871.

¹¹⁵ Peter Wood, the first person to undertake research into the Eastlake Library, has written positively about Green's publication: «The resulting catalogue is magnificent and sensibly ordered with subject headings and author entries, coupled with succinct bibliographic descriptions [...] This catalogue was not to be superseded for forty years, additions to the collection were merely added in manuscript» (see WOOD 2005, p. 23). The two annotated versions of Green's catalogue, which by now are in a very fragile condition, are preserved in the pre-

In addition to his manuscript catalogue, Green submitted two lists with his letter of 10 March 1871. One was «a list of books of which the library contains more than one copy». The majority of this material comprised catalogues to Italian private collections and artists' biographies, usually in Italian. Green's recommendation was for «the exchange or disposal» of these duplicates. On examination it is clear that his proposal was not taken up: the duplicates remain in the Library¹¹⁶. The second list compiled by Green enumerated «certain deficiencies which it seems desirable should be supplied to complete the books now in the collection»¹¹⁷. In effect this was a notification of incomplete volumes or sets (some of which are noted as such in his published catalogue), although Green did not here suggest any other works which should be acquired to add to the comprehensiveness of the collection as a whole. When the gaps discerned by Green are analysed, we find that most relate to modern reference works, notably in the field of German and British art history. It is striking that the Eastlake library did not contain complete sets of standard works by Passavant, Waagen and Ruskin: this is peculiar since the Eastlakes were good friends of both German scholars and had been directly involved in producing revised editions of their work. Perhaps these books were retained by Lady Eastlake at Fitzroy Square for use in her revision of Kugler? But why, if this were the case, were these volumes never reunited with their series at some future date, most obviously at her death? Another explanation for the existence of these incomplete series may be that Eastlake simply never acquired them as complete sets, nor thereafter sought to replace them with perfect copies.

4. Later history of the Eastlake Library at Trafalgar Square

Despite Lady Eastlake's evident relief that negotiations with the National Gallery over her husband's library had reached a positive outcome, her subsequent letters reveal continued concerns for the future welfare of the books. Her anxieties focussed on four points: what his library should be called, where the books were to be housed, who should have care of them, and whether she might continue to enjoy access to them.

Lady Eastlake was determined from the start, as she made clear to both Boxall and Layard, that her husband's art library should be known as «The Eastlake Library». This title had been suggested by Gustav Waagen and endorsed by Layard¹¹⁸. As an encouragement to

1850 store of the National Gallery's library. The Annual Report of 1913 records that C.H. Collins Baker had been granted £200 to compile «a much needed new catalogue of the "Eastlake" Library [...] and the re-arrangement of the books, photographs, etc.» It was at some point in that year that the National Gallery Library's card catalogue was instituted – initially consisting of G.M. Green's catalogue entries pasted onto 5x3 in. cards and new additions written out by hand. Later on, the Annual Report of 1980-1981 recorded that Elspeth Hector had been granted funds for an extensive project to re-catalogue and classify the book stock, broadly based on the Library of Congress Classification system but modified to meet the specific requirements of the National Gallery Library.

¹¹⁶ Elspeth Hector has compiled a list of Green's duplicates, which may be consulted in the Librarian's office. Five of these duplicates cannot now be located; in the case of four other listed titles more than two of Eastlake's copies remain in the Library.

¹¹⁷ Elspeth Hector has undertaken a thorough search through Green's list of gaps in the Eastlake Library and has drawn up a list of them, which is available in the Librarian's office. The following gaps noted by Green were filled at some point after 1913 (until this date new acquisitions were added by hand to an interleaved copy of Green's catalogue and none of the following titles feature in that marked-up copy): MARIETTE 1851-1854; MERLO 1850; PINCHART 1860; RUSKIN 1843; VATOUT 1823; and WAAGEN 1837-1839 (vol. 3 of Waagen was subsequently acquired and bears the bookplate of Henry Hobart Cust and the date 1904, so clearly this particular book did not come from Lady Eastlake).

¹¹⁸ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 11 February 1870, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/37/1870): «It is not for me under the circumstances of its purchase by the Nation to make conditions, but I have mentioned to you I think before – & I wrote to Layard long ago – that I greatly wished it shd be called "The

the Gallery's Trustees to adopt her favoured title, Lady Eastlake told Layard in a letter of 11 February 1870 that: «If the Trustees see no objection to this it will be an additional inducement for me to add to the Library at some future time»¹¹⁹. In the event the title, «The Eastlake Library», was adopted and remained in use until the 1980s, by which point it had come to refer not only to Eastlake's own books but to the entire contents of the National Gallery libraries, including all the subsequent book purchases. From the 1980s, however, the title reverted to denoting solely the collection purchased from Lady Eastlake, while the more generic title of «The National Gallery Library» was adopted to refer to the holdings as a whole.

Lady Eastlake's concern about the lack of space at the National Gallery to display the Eastlake Library was not unfounded. Certainly, when the book collection reached its new home in 1870 it was relocated a number of times before a permanent home was found¹²⁰. Originally it was put in the room that had formerly housed «Turner Drawings and Sketches» (part of the vast Turner Bequest of 1856) in the East Wing, in a room recently vacated by the Royal Academy (which had occupied the Eastern half of the Wilkins Building until 1869)¹²¹ but this space had to be vacated when it became the Director's office in August 1871¹²². The Eastlake Library was moved, about 1885, to rooms in the West Wing¹²³. It was reported on 27 February 1906 that the Library had been transferred, once more, to what was then the Board Room¹²⁴, but this was too small to accommodate the whole of it so some of the books had,

Eastlake Library.» This was strongly urged upon me by our dear old friend Waagen. I must leave this in your hands, being quite aware on my own part that sellers like beggars, must not be choosers. I will only add that Layard quite agreed with me in the desire that it shd be called as I propose».

¹¹⁹ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 11 February 1870, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/37/1870).

¹²⁰ As Peter Wood has discovered, two early notions concerning possible locations for the Eastlake Library were both quickly abandoned: the first was to house it in the Sculpture Room of the Royal Academy. See letter from R.N. Wornum to the Royal Academy, dated 31 January 1870, cited in WOOD 2005, p. 21. The second proposal was to deposit the Eastlake Library in Wornum's apartments but the Keeper objected, noting how inconvenient such a move would be for him. See letter from R.N. Wornum to W. Boxall, dated 19 March 1870, cited in WOOD 2005, p. 22.

¹²¹ WOOD 2005, p. 21, quotes from a letter from R.N. Wornum to the Ministry of Works, dated 21 February 1870: «It is desired to fit up the present room containing the Turner Drawings with Book shelves to contain the Eastlake Library; with lock up cupboards below, and glass doors and locks above». Clearly delays occurred for Wornum had to write to the Treasury on 3 May 1870 to beg «without delay, accommodation to be provided for the Eastlake Library, the purchase of which was completed on the 25th of March last; and the books are still packed in boxes» (quoted in WOOD 2005, p. 22). This request was granted and the Treasury sanctioned £187 to be spent on the erection of book shelves and other necessary alterations. Elspeth Hector notes further that the 1870 Annual Report states that, following the National Gallery being given a portion of a room from the Royal Academy, «the former repairing room has been appropriated for [...] that portion of the Turner Drawings and Sketches which is kept in cases; and the former room used for this purpose has, by sanction of the Treasury, been fitted up with glass book-cases for the library of the late Sir Charles Eastlake» and that the books were «arranged and classified on their shelves in the month of November» and also that a catalogue was reported as being «in course of preparation». This first location for the Eastlake Library is probably on the ground floor in either the current east wing café or the east wing shop.

¹²² See letter from William Law of the Treasury, dated 14 August 1871, which states: «the First Commissioner of Works has been directed to prepare and furnish the room containing the Eastlake Library as an office for the use of the Director».

¹²³ It was reported in the Minutes of the Board of Trustees on 18 March 1884: «Sir Henry Layard suggested that the Turners might be hung in one of the public Rooms at the extreme west of the Gallery; that the Modern pictures thus displaced might be hung in the Library and adjoining room after transferring the book cases to the present Messenger's Room which was identical in size with the Library» (NG Archive, ref: NG1/4, p. 274). In this connection, the 1885 Annual Report notes: «The ground-floor room in the central block formerly occupied by the Reference Library being now devoted to the exhibition of cabinet pictures belonging to the British School, the Library has been transferred to the West Wing, where it is more conveniently accessible to the officers of the Gallery». The second location of the Eastlake Library is probably where the run of curatorial offices are today.

¹²⁴ In 1906 the Annual Report noted that «The "Eastlake" Library has gained urgently needed space by being transferred to the Board Room». I am grateful to Elspeth Hector for drawing my attention to this reference. It is

inconveniently, to be stored elsewhere. They were finally reunited and moved to their current location in 1934¹²⁵. Today the Eastlake Library remains integrated (catalogued and shelved) within the rest of the National Gallery Library collections.

Linked to the issue of lack of space was that of accessibility. Interestingly, an original Parliamentary condition placed on the purchase of the Library was that it should be «available for the use of students and others»¹²⁶. This provision was further discussed in a debate in the House of Commons in 1869 when the government sought to defend itself against charges of profligacy in purchasing both Eastlake's pictures and his library. Mr Ayrton, MP, explained: «The Library will not be kept open as a public library in the strict sense of the term on account of the expense that would thereby be entailed but any person taking an interest in art would be allowed to refer to the books it contained on making application to the gentleman under whose care it is placed»¹²⁷. The failure of any follow-up to this request for public accessibility is noteworthy. Indeed, the stipulation was almost immediately forgotten for during Wornum's Keepership there was «a little wooden gate [...] to show that [the Library] beyond was forbidden ground to the visitors to the Turner Drawings»¹²⁸. Nothing, however, was going to keep the formidable Lady Eastlake at bay! She sought Boxall's «permission to have access to the books unrestrictedly»¹²⁹, and repeated her request in several letters over a number of years, attempting to deflect any possible refusal on his part by adding: «As I know the look of the books so well I shall not be hindered by the absence of a catalogue»¹³⁰. There is no official record, however, of whether she did visit the Gallery specifically for research purposes.

The issue of responsibility for the Eastlake Library was troublesome for Lady Eastlake because, by this time, she strongly disapproved of the Gallery's Keeper, Wornum, whom she thought lazy and ignorant. Clearly she would have preferred another member of Gallery staff to have had charge of her husband's precious heritage (which, seemingly, she viewed almost as progeny). She wrote about the matter in acrimonious fashion to Layard: «I think you will have to combine the office of Librarian with that of Director. Mr. Wornum will never undertake this in addition to all he does not do, altho' for such services as he renders he is much overpaid»¹³¹. According to the Gallery's records, the responsibility for the Eastlake Library remained in the hands of its Keeper for many years; indeed, it was only in the early 1980s that an independent, salaried Librarian position was created¹³².

unclear where the 1906 Board Room was precisely located, but it is likely that it was somewhere along the curatorial corridor, probably in the vicinity of the current Director's and Deputy Director's offices.

¹²⁵ See letter from the Keeper to Mr B. Hunnisett of Hove, dated 13 March 1970, which summarizes all the moves imposed on the Eastlake Library, and finishes with the note that: «On 9th January 1934 it was reported that the library had been placed in the present room», to which a hand-written note was added that reads: «This was then called The Sand Room».

¹²⁶ Letter from G.A. Hamilton to R.N. Wornum, dated 6 April 1869 (NG Archive, ref: NG5/409/2). Hamilton added that the Lords Commissioners of H.M. Treasury «desire that it may be understood that the purchase is now sanctioned subject to that question».

¹²⁷ Report of a speech by Mr Ayrton, MP, in «The Times», 20 July 1869.

¹²⁸ Letter from R.N. Wornum to the Ministry of Works, dated 20 September 1870; quoted in WOOD 2005, p. 22.

¹²⁹ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 10 February 1871, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/52/1871); see also her earlier request in a letter to A.H. Layard, dated 12 May 1869, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 301).

¹³⁰ Lady Eastlake to W. Boxall, dated 10 February 1871, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/52/1871); see also Lady Eastlake to Boxall, dated 21 January 1871, from Fitzroy Square (NG Archive, ref: NG14/52/Jan 1 – Feb 28 1871).

¹³¹ Lady Eastlake to A.H. Layard, dated 12 May 1869, from Fitzroy Square (SHELDON 2009, p. 301).

¹³² Elspeth Hector, appointed as «Assistant Librarian» in 1979, was the first qualified librarian, although her predecessors, Margaret Cooke and before that Anne Trinder, were the first non-keeper staff with specific responsibility for the day-to-day upkeep of the Library. Previous to that, «the task of looking after the library [had] simply been given to some member of the Keeper staff [...] and the designation of Librarian is not given in the Imperial Calendar. A real interest began to be taken in adding to the library here in the early 1930s» (see reply

In an interesting turn of events, Eastlake's nephew, the eponymous Charles (Locke) Eastlake, was appointed Keeper and Secretary of the National Gallery on 18 February 1878, in succession to Wornum¹³³. It was during his Keepership that fresh attention was focussed on the Library and its holdings of books started to expand. The first sign of this growth came in March 1878, soon after Wornum's death, when the Gallery purchased some books from Wornum's collection, an action made possible by a one-off Treasury grant of £100¹³⁴. Although a comparatively small collection, the acquisition of part of it went some way to filling various gaps in the Eastlake Library's book collection, especially in the field of British art¹³⁵. Soon afterwards, in February 1879, the Gallery took the initiative of writing to the Treasury requesting «the annual application of a sum not exceeding £100 to the purchase of books for the Library»¹³⁶. According to a follow-up letter, again signed by Charles Locke

from the National Gallery's Keeper to B. Hunnisett, dated 13 March 1970: ref: NG Archive). From the late 1930s to the mid-1950s, responsibility for assembling and maintaining the Library fell to the senior Deputy Keeper, namely, Ellis Waterhouse, Philip Pouncey and Martin Davies. During the 1970s, the Librarians were, in turn, Allan Braham and Christopher Brown. At the beginning of 1988, as a result of a structural re-organisation within the Gallery as a whole, those members of the Curatorial Staff who had previously had nominal overall responsibility for the Library (as well as for the Photographic Library, Slide Library and Archive) were relieved of this particular aspect of their duties, and the responsibility was given to the staff who had been carrying out the daily running of these sections, under the overall direction of the Librarian as Head of Department.

¹³³ For further details about the appointment of Charles Locke Eastlake as Keeper at the National Gallery and Lady Eastlake's part in it, see AVERY-QUASH & SHELDON 2011, pp. 207-209.

¹³⁴ See Minutes of the Board of Trustees, dated 28 December 1877: «The Director recommended that some means be taken to secure for the Eastlake Library such books belonging to the late Mr Wornum's library as might be desirable for the former. In reference to this object, the Director to enquire into the terms of the Lewis fund» (quoted in WOOD 2005, pp. 24-25). The Trustees on 4 March 1878 applied to the Treasury for a special grant (see NG Archive, ref: NG1/5, p. 93). A subsequent letter from the Treasury, dated 12 April 1878, (NG Archive, ref: NG8/1/15), confirmed that £100 had been allocated to purchase books from Wornum's library and that: «A selection of books from the collection of the late Mr. Ralph N. Wornum having been recommended to the Trustees as desirable for acquisition, has, by authority of the Treasury, been bought and deposited in the Library of the National Gallery». These documents, drawn to my attention by Elspeth Hector, indicate that the Gallery bought books from the Wornum Library before the auction of its remaining contents took place on 16 April 1878. A copy of the latter sale catalogue, which belonged to Robert Gray Wornum, is preserved in the National Gallery (NG Archive, ref: NGA2/2/30); see WORNUM 1878.

¹³⁵ See a letter to H.G. Reid, dated 22 June 1878, returning a signed list of the books purchased at the sale of Mr Wornum's library (NG Archive, ref: NG6/5/273). Notable too is a copy in the National Gallery Library of a *Catalogue of printed books chiefly on the history and theory of painting. Catalogue of books collected by Wornum since 1835* (NG Archive, ref: item NGA2/2/1). This item is arranged in two divisions: division I contains works on the history of art listed by country (Italy, Netherlands, Spain, France, Germany, Great Britain, Greece and Rome) and also biographical dictionaries, engraving, theory and criticism, theory and practice, journals, collections, galleries, books of prints and miscellaneous. Division II, of less relevance to the present discussion, enumerates works on general literature, history, science, philosophy, theology and language. I am grateful to Alan Crookham for drawing this catalogue to my attention.

¹³⁶ See Minutes of the Board of Trustees, dated 4 February 1879. The letter had been triggered when in 1878 the Library had written to HM Stationery Office (HMSO) asking for two books for the Library, only to be told by the Controller of HMSO that «the Department had no general authority from the Treasury to spend money for such a purpose» (quoted in WOOD 2005, p. 25.) See also Annual Report for 1879 that confirmed the book-purchasing grant: «At the request of the Trustees the Lords Commissioners of Her Majesty's Treasury have been pleased to sanction the annual purchase of books on art to a value not exceeding £100 for addition to the «Eastlake Library», such books to be selected by the Director and supplied by Her Majesty's Stationery Office». Furthermore, see Microfilm NG15/3: National Gallery Blue Note 1894: Purchase of Books for the Gallery: «It is recorded above that in 1869-70, Sir C. Eastlake's art library was bought out of a special purchase grant. With this exception, however, all books (including many of the late Mr. Wornum's) purchased for addition to the library of the Gallery have been procured through the Stationery Office and charged to the Stationery Vote. The Annual Purchase Grant in the National Gallery Estimate is considered to be exclusively for the purchase of pictures to be hung on the walls of the Gallery. In 1879 the Treasury gave a standing authority to the Comptroller of the Stationery Office to buy books for the Library up to 100l. per annum (3256/79).» This grant appears to have remained in place until 1907 when the Annual Report announced that «a sum, not exceeding £25 [...] or less»

Eastlake, the annual fund would make good the deficiency «in many recently published books and art serials published from time to time». Any new purchases, together with the books already in the collection, were considered «most essential for general reference & indispensable for a periodical revision of the Catalogues of Pictures»¹³⁷. This recognition of the library's holdings as of fundamental value in the preparation of the Schools Catalogues is notable and shows that in certain quarters an appreciation existed for Eastlake's advocacy of scholarship and the need to invest in research tools to that end. The grant was sanctioned by the Treasury in a letter of 26 February 1879, and in the immediately ensuing years, efforts were made to build on perceived strengths of Eastlake's original library. Indicative of this policy was the official identification in the mid-1880s that the acquisition of sales catalogues was to be a priority.¹³⁸ Expansion of the library's holdings also came about through gifts to it both from public institutions and private individuals¹³⁹, and, from the mid-20th century, through copies (mainly of sale catalogues), microfilms of printed material, and exchanges of bibliographical material with other museums and libraries in Europe and the United States¹⁴⁰.

5. The importance of the Eastlake Library in helping to forge the identity of the National Gallery

Due to the steady, if slow, accumulation of further books into the library's holdings at Trafalgar Square, the Eastlake Library (both in its original configuration and when considered as part of the entire book collection now held by the National Gallery Library) continued to act as a significant, and arguably unique, scholarly tool for the research undertaken by Gallery curators. Indeed, in 1915, as part of a *Report* commissioned to look into «the retention of important pictures in this country and other matters connected with the National Art

might be used to provide «books expressly for the use of the Gallery of British Art [the Tate Gallery at Millbank], to be kept there for the convenience of reference» - which meant that the library at Trafalgar Square was now only guaranteed an annual grant of £75. It was only in 1924, according to that year's Annual Report, that the Gallery Library grant was restored to the original figure of £100; it received a further increase to £160 per annum in 1930; and the Annual Report of July 1956-June 1958 recorded another «slight increase». In a letter from the Keeper to B. Hunnisett of 13 March 1970, a postscript reveals that by that date the Library was receiving an annual grant of £550 and the technical library an additional sum of £70. In 2012-2013 the National Gallery Library received a total of £35,250 for the purchase of book, periodicals and on-line subscriptions, as well as for auction catalogue subscription, of which £3,000 was specifically allocated for the acquisition of books and periodicals for the Technical Library.

¹³⁷ Charles Locke Eastlake to the Treasury, dated 12 February 1879. The letter also requested that «the Keeper be at liberty to order direct from a bookseller instead of through HM Stationery Office – a course which frequently involves inconvenience and delay». Although the grant was sanctioned by the Treasury in February 1879, all book requests continued to go through H.M.S.O., a cumbersome procedure that remained in place until the early 1970s.

¹³⁸ The Minutes of the Board of Trustees dated 25 July 1881 records that £50 was spent in purchasing Christie's sales catalogues and from 1885 £3 a year was reserved to continue the acquisition of this type of material.

¹³⁹ An early gift to the Eastlake Library, recorded in the «Annual Report» of 1889, was the presentation by the Committee of the Burlington Fine Arts Club of a complete set of the catalogues of the works of art lent to the Club from 1868 to the date of the gift. All subsequent gifts of books to the Eastlake Library were recorded in each Annual Report. In 1890, according to the Annual Report, the Trustees of the British Museum presented the Library with «Part II of the *Reproductions of prints*, new series (early German)». Gifts of photographic reproductions, including those in 1887 from both the British Museum (of early Italian and German woodcuts) and the firm of Braun & Cie (of Old Master pictures from the National Gallery's collection), were also received by the Eastlake Library. In a letter of 14 July 1883 Charles Locke Eastlake agreed that any part of the £100 annual book grant might be used to «purchase of photographs or autotypes of Pictures in Foreign Galleries, or in private hands». A separate Photographic Library was created in 1932.

¹⁴⁰ For further details of these arrangements, see Annual Report for 1938-1954, «The Materials of Scholarship. Books», pp. 47-48. Interestingly, it was noted at the end of this report: «The Trustees have continued to support, with contributions from the Lewis Fund, Mr F. Lugt's great work of recording sale catalogues».

Collections», the significant nature of its contents was specifically mentioned, and precisely because of its potential value it was suggested that greater efforts should be made to open up the Eastlake Library, especially to «art critics and advanced students»¹⁴¹.

Perhaps the best example of the Library being used to research Gallery pictures is the cataloguing programme initiated during the Second World War, under the direction of Philip Pouncey and Martin Davies. Against the better judgment of some of his colleagues, Davies insisted that the Eastlake Library be brought to Wales, where the Gallery's paintings were stored for safety, eventually in a disused slate mine at Manod Quarry, Snowdonia. A single black and white photograph in the Gallery's archive (Fig. 4) attests to the little-known fact that the Eastlake Library was kept there too (after an initial period with some of the pictures in the National Library of Wales, Aberystwyth), out of harm's way – as a result of strong arguments from Davies about the rarity value of the material as well as his practical need to have research material close to hand¹⁴². The resulting catalogues by Davies, which appeared from 1945, and which were more thorough and scholarly than any previously published catalogues¹⁴³, were Janus-like in the way that they looked both backwards to Eastlake's earlier achievements and forwards to a future when scholarly endeavours at the Gallery would be the norm. Today Eastlake's books and subsequent additions to the library's holdings are the first port of call for any curator involved with producing a volume of the revised and extended Schools Catalogues – a new series launched to critical acclaim in the 1990s.

Despite such strong evidence in favour of its research value, the picture that emerges from the available – but often scant – evidence in relation to the Eastlake Library's reception on the part of the National Gallery authorities and subsequent history at the Gallery is one of ambivalence and hesitancy. It seems fair to deduce from the extant sources that important senior Gallery staff and Government ministers sometimes saw the books as acting as a rival or distraction, both in terms of funding and staff time, to the main purpose of the institution – to acquire and conserve first-rate Old Master paintings. It has been noted above, for instance, even after the decision to purchase the Eastlake Library had been taken, that the Gallery often reacted only slowly, and then sometimes ungenerously, to such inevitable issues as its cataloguing, housing and public access.

This hesitancy in relation to the Eastlake Library and its subsequent expansion on the part of the Gallery relates to the bigger question of the perceived purpose of the institution and, in particular, whether it should be a place with a strong academic profile, in contrast to other artistic bodies such as the British Museum. Interestingly, such questions about the institution's identity and role never appear to have been raised directly in the context of the

¹⁴¹ Quoted from *National Gallery Committee Reports 1913 to 1915*, p. 35; noted by WOOD 2005, p. 29. The report remarked that the «art critics and advanced students [...] might be of assistance to the Director and staff in cataloguing and in research work generally in connection with the Gallery».

¹⁴² During its short stay at Aberystwyth the Library was not unpacked, which caused Philip Pouncey to write a warning note to Willie Gibson on 17 December 1940: «I hope that the Library, wherever it may be, will not in future be unusable and that work on the catalogue will be carried on by someone». A return to London, however, was not considered a satisfactory solution – «I feel doubtful of the rightness of bringing the Library back to London as we have had a lot of bombs about here» (see letter from W. Gibson to P. Pouncey, dated 30 December 1940; quoted in WOOD 2005, p. 34). The Director confirmed that the Library should remain in Wales, and soon the decision was made to re-locate everything – paintings and books – to the Manod Quarry – a process that took place in August 1941. For fuller details of the episode of the Eastlake Library in exile during the 1940s war years and the work done there by Davies on the National Gallery catalogues, see WOOD 2005, pp. 31-39.

¹⁴³ See letter from the National Gallery's Keeper to B. Hunnisett of 13 March 1970, where Davies's work is cited as exemplary: «If you have an opportunity to consult the sectional catalogues of the various schools of painting here, you would see under the references to any particular picture the kind of reference material that is needed in a library of this kind. A good example would be the entry for the *Virgin of the Rocks* in the *Earlier Italian schools* catalogue by Martin Davies, 1961».

discussion of the acquisition of Eastlake's library, though we should recall how little we in fact know about the types of discussion the offer of its sale elicited. Given this, we should perhaps also attribute the ambivalent response to the fact that Eastlake himself never made it clear that he thought that there should be a library at the National Gallery¹⁴⁴ nor made any efforts to facilitate this (aside from his apparently stated wish to his wife that his own library be acquired by the institution).

Yet with the announcement in 2009 of four «research strands» at the Gallery, including one to investigate issues to do with the buying, collecting and display of art, and the resultant forging of numerous research partnerships with the scholarly community, the academic character of the National Gallery has become more explicitly a part of the institution's profile. It is my hope, as part of this new emphasis on scholarship at the Gallery, that new research into the Eastlake Library will broaden knowledge of and interest in this unique resource. After all, the Eastlake Library is the beginning point of the establishment of the National Gallery's libraries, and contains some of its rarest and most historically-significant books, which, *inter alia*, remain of seminal use in cataloguing and curating the Gallery's painting collection.

¹⁴⁴ As Nicholas Penny notes, Eastlake never thought of the National Gallery as a place where he might carry out his research. Instead, Eastlake conducted his academic study from home, at Fitzroy Square, London.

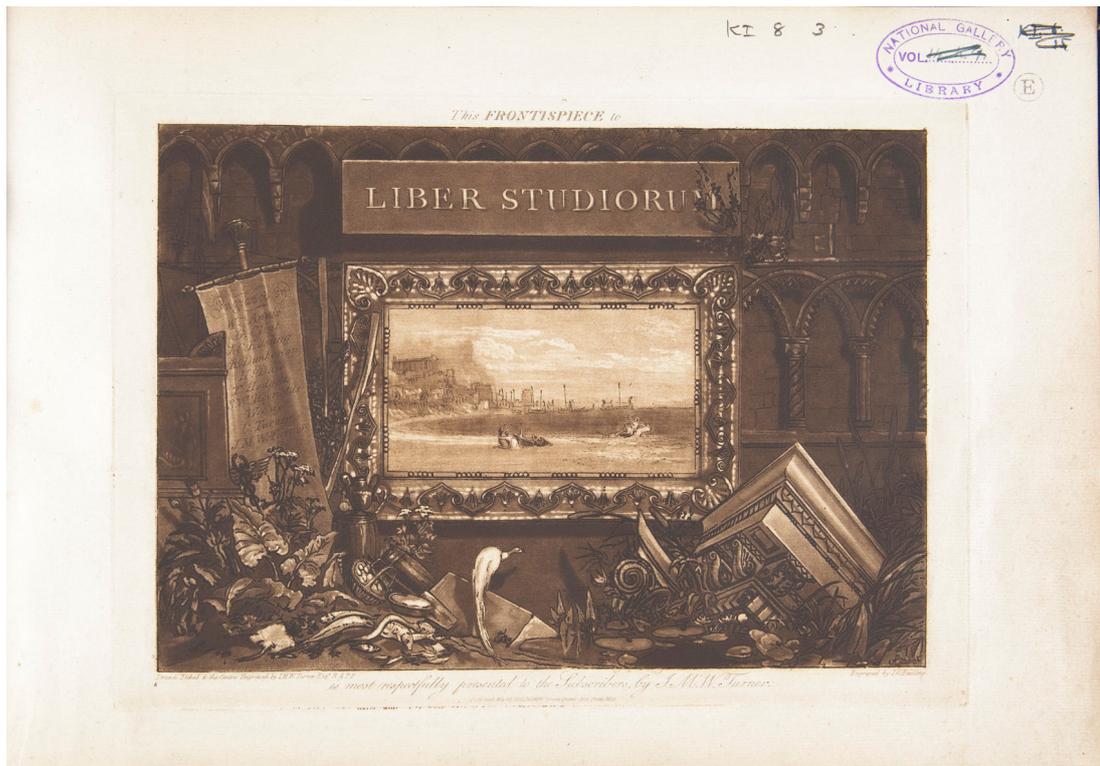


Fig. 1: Title page of Turner's *Liber studiorum* (1808-1819) showing the Eastlake stamp in the top right-hand corner ©The National Gallery, London



Fig. 2: Selection of books from the Eastlake Library in the National Gallery Library today ©The National Gallery, London

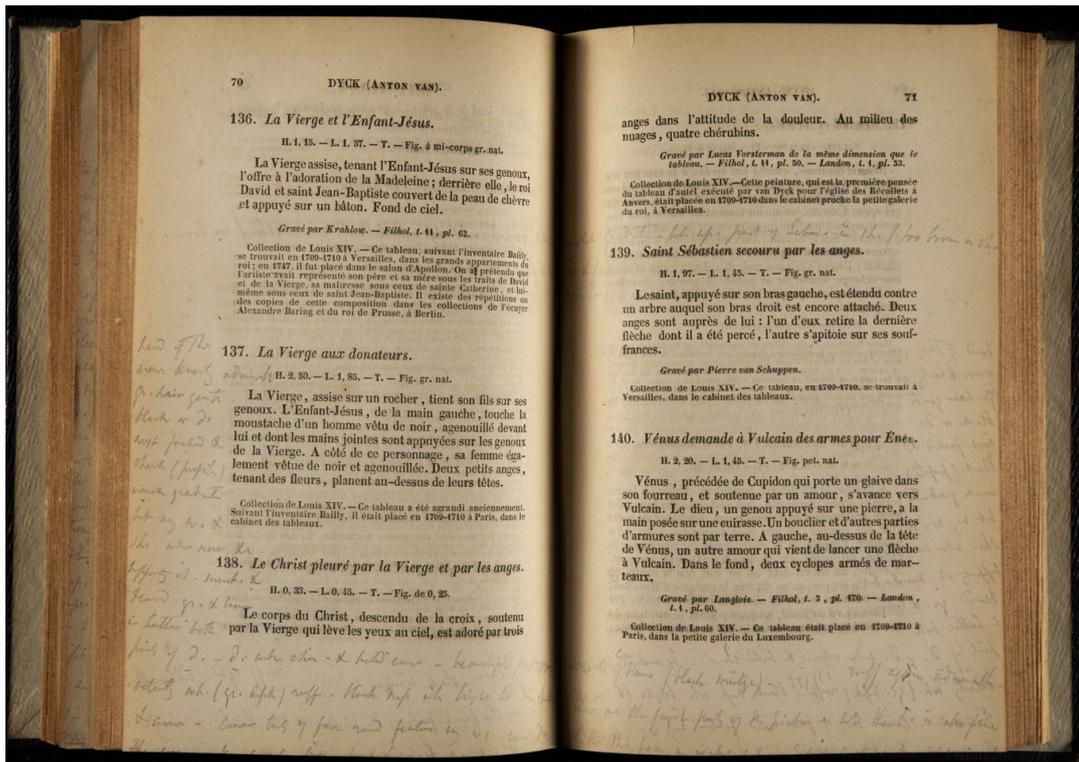


Fig. 3: Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre* (1854) with Eastlake's annotations ©The National Gallery, London



Fig. 4: National Gallery books in storage during World War II, at the Manod Quarry, Wales ©Keystone (Getty Images®)

DOCUMENTARY APPENDIX

Mr Green's Report on the Eastlake Library – Desiderata, Duplicates, &c

Letter from Green to R. N. Wornum
(NG Archive, ref: NG5/439/1)

27 King William St. Strand
10 March 1871
R. N. Wornum Esq

Dear Sir

In announcing the completion of my catalogue of the Eastlake library, I venture to suggest that its usefulness would be very greatly increased if it were printed. In a MS. form a catalogue cannot be easily perused and consequently aids only a search for any particular book of which the title is known, whereas if it can be read through it frequently points out sources of information previously unknown to the person consulting it. With this view I may add that I should be happy to prepare the catalogue for press and read and correct the proofs without making any additional charge.

I enclose herewith a list of books of which the library contains more than one copy and recommend the exchange or disposal of the duplicates.

I have also to draw your attention to another list noting certain deficiencies which it seems desirable should be supplied to complete the books now in the collection

I am, Dear Sir
Your obliged Servt
George M. Green
of Molini & Green

Duplicates in the Eastlake Library
(NG Archive, ref: NG5/439/1/ii)

Account of pictures exhibited at British Institution from 1813 to 1822. London 1824 8^{vo}

Barotti. Pitture &c di Ferrara. 8^{vo}

Baruffaldi. Pittori Ferraresi. 2 vols. 8^{vo}

Bencivenni sulla Galleria di Firenze. 2 vols. 8^{vo}

Biondo. della Pittura. 12^{mo}

Bisagno della Pittura 12^{mo}

Böttiger. Ideen zur Archäologie der Malerei. 8^{vo}

Boschini. Pitture di Venezia. 1733. 12^{mo}

Bosse. Sentimens.. de diverses manières de Peinture &c 12^{mo}

Britton's Account of Corsham House. 8^{vo}

Callery. Galerie royale de Turin. 12^{mo}

Calvi. Memoria del Francia - 8^{vo}

Camper. Moyen de représenter les différentes Passions &c 4to

Carasi. Pitture &c di Piacenza. 8^{vo}

Catalogo Colonna. 4^{to}

Catalogo Madrazo. 8^{vo}

Catalogo Vianelli. 4^{to}

- Catalogo delle Pitture di Pesaro &c. 1783. 12o
Catalogue of works of Art in possession of Sir PP Rubens by Dawson Turner 1839. 8vo
Catalogue – Esterhazy. 8vo
Catalogue of Pictures of Rev. J.ⁿ Sanford. 8vo
Catalogue – Sale – Bretts 1864. 8vo
do- do van den Schrieckh. 8vo
Caylus et Majault. Peinture a l'Encaustique 8vo
Chiusale – Itinerario &c. 12mo
Chizzola. Pitture &c di Brescia. 8vo
Cranach's Leben ... van Schuckardt. 2 vols. 8vo
D'Argenville – Vie des Peintres 1762. 4 vols. 8vo
Descrizione delle pitture &c di Genova. 1780. 8vo
Discorsi dell'Accademia di Venezia 1812-15. 8vo
Essai sur la Peinture en Mosaique. 12mo
Fei. Cat. della Pinacoteca di Ferrara 12mo
Fielding's Theory & Practice of Painting 8vo
Furietti. Musivis. 4o.
Giordani. Guida dell'Accad. di Bologna 12o
Guevara. Comentarios de la Pintura. 8vo
Kate. Ideal Beauty, &c. 8vo
Lams. Graticola di Bologna. 8vo
Laugier. Maniere de bien juger &c. 12o
LeClerc Dupuy... Excellence de la Sculpture antique 8vo
Leoni. Pitture del Correggio. 8vo
Lettere su le Belle Arti. 4o
Marchesello. Pitture di Rimini. 8vo
Memorie de' Pittori Messinesi. 8vo
Mongeri. Conservazione del Cenacolo del da Vinci 8vo
Notice ... des tableaux de l'Ermitage. 12o
Nuova Guida ... di Padova. 12o
Pagani. Pitture &c di Modena. 12o
Panni. Dipinture &c di Cremona. 8vo
Passavant. Verz. der Städel'schen Kunst. Instituts 8vo
Patmore's British Galleries of Art. 8vo
Pitture &c di Brescia. 1834. 12mo
Practical Treatise on Painting in Oils 1795. 8vo
Prandi. Vita e Opere del Leonbruno. 8vo
Pungileoni. Vita &c del Bramante. 8vo
Raczynski. Les Arts en Portugal. 8vo
Ramdohr. Gallerie Brabek. 4o
Söder par S. de S. Roland. 8vo
Statuti dell Accademia di S. Luca. 4o
Temanza. Vita di Sansovino. 4o
Tibaldi ed Abbati. Pitture illustrate dal Zanotti. folio
Verzeichniss des Giustinianischen Gemälde 12mo

Wanting in the Eastlake Library

- Osservatore Fiorentino 1821. 8vo Vol. 8.
Paoletti. Fiore di Venezia Sheet 1 of Vol. 4

(Vatout) Catalogue des Tableaux du Duc d'Orleans Paris 1823. 8^{vo} all after Vol. 1.
Krafft. Katalog du Belvedere zu Wien. All after Band 1 of 1 Abtheilung Wien 1854
Hotho. die Malerschuler Huberts van Eyck – all after Zweiter Theil. Erste lieferung
Heller's Albrecht Durer. Supplement to 2nd vol.
Calvi's Professori di Milano – all after pt. 1.
Zaist. Pittori Cremonesi wants the Discorso of Lamo & the Parere of Campo
Felibien's Entretiens – all after Vol. 3. 1679
Merlo. Kölnische Künstler. Vol. 2.
Pinchart. Archives des Arts &c. all after Première Serie Tome 1. Gand 1860
Ruskin's Modern Painters Vols 4 & 5
Museo Borbonico 4^o all after pl. XLIII of vol. XIV.
Jackson's Wood Engraving – Third Preface
Marianne. Abecedario vols 3-6.
Millin Antiquités Nationales folio vol. 5
Bottari Lettere 4^o vol. 7
Schnaase Geschichte der bildenden Künste vols. 3-7
Förster's Geschichte der deut. Kunst Vols 1, 4 & 5
Waagen's Kunstwerke &c Künstler in England und Paris vol. 3
Passavant. Peintre Graveur vol. 6
Supplement to Armeria Real de Madrid
Quadreria Medicea vols 4 & 5
Prenner Theatrum artis pictoriae folio Parts 3 & 4
Eijnden u. Willigen Geschiedenis der Vaderlandsche Schilder-Kunst, 8^{vo} vol. 4
Romberg u. Faber. Conversations – Lexicon der bildenden Künste. 8^{vo} all after vol. 6

A.-----	82
B -----	144
C-----	532
D-----	73
E-----	27
F-----	90
G-----	174
H-----	58
I.J.-----	16
K-----	22
L-----	75
M-----	156
N-----	28
O-----	19
P.-----	121
Q-----	7
R-----	160
S-----	103
T-----	45
U.V.-----	98
W.-----	51
Y.Z.-----	24

2105

Titles of duplicates &

queries not included when the above were counted	108
Cross references	595

	2808

BIBLIOGRAPHY

ARRINGHI 1651

P. ARRINGHI, *Roma subterranea novissima, in qua post Antonium Bosium Antesignanum. Et celebres alios scriptores antiqua Christianorum et praecipue Martyrum Coemeteria, tituli, monumenta, epitaphia, inscriptiones, ac nobiliora sanctorum sepulchra sex libris distincta illustrantur et quamplurimae res ecclesiasticae iconibus graphice. Opera et studio Pauli Aringhi. Cum duplici, indice, capitum & rerum locupletissimo*, Roma 1651.

AVERY-QUASH 2011

The travel notebooks of Sir Charles Eastlake, edited by S. AVERY-QUASH, «The Walpole Society», 73 (2 vols), 2011.

AVERY-QUASH & SHELDON 2011

S. AVERY-QUASH & J. SHELDON, *Art for the nation: the Eastlakes and the Victorian art world*, London 2011.

BARTOLI c.1690

P. S. BARTOLI, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant tum in arcubus et vetustis ruinis tum in capitolio, adibus, hortis virorum principum, &c., a P. S. B., delineata incise [...] notis Jo. P. Bellorii illustrate [...] suis sumtibus, &c., edidit J. J. de Rubeis*, Roma, c.1690.

BARTOLI 1693

P. S. BARTOLI, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia, &c. [...] typis edita a J. J. de Rubeis, restituit, auxit Domin. de Rubeis, anno 1693*, Roma, 1693.

BARTOLI no date

P. S. BARTOLI, *Colonna Trajana [...] scolpita con l'histoire della Guerra Dacica la prima e la seconda expeditione, e vittoria contro il re Decebalo nuovamente disegnata et intagliata da P. S. B., con l'espositione di Ciaccone compendiata, &c., accresciuta di medaglie, iscrizioni e trofei da Gio. P. Bellori*, Roma (s.a.).

BIONDO 1549

M.A. BIONDO, *Della nobilissima pittura et della sua arte, etc.*, Venice 1549.

BOLTON 1919

A.T. BOLTON, *Popular description of Sir John Soane's house, museum & library, written in 1835 by Mrs. Barbara Hofland. Edited from the «Description» of 1835 by Sir John Soane [...] with illustrations, etc.*, Oxford 1919.

BONYTHON-BURTON 2003

E. BONYTHON and A. BURTON, *The great exhibitor: the life and work of Henry Cole*, London 2003.

BOSIO 1632

A. BOSIO, *Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio romano, antiquario ecclesiastico singolare, compita, disposta, & accresciuta dal M.R.P. Giovanni Severani da S. Severino [...] nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma; del sito, forma, et uso antico di essi [...] nuovamente visitati, e riconosciuti dal Sit. Ottavio Pico*, Roma 1632.

BRONTIUS 1541

N. BRONTIUS, *Libellus compendiarium tum virtutis adipiscendae, etc.*, Antwerp 1541.

BROOKE 1977

J. BROOKE, *The library of King George III*, «Yale University Library Gazette», vol. 52, no.1 (July 1977), pp.33-45.

BURTON 1900

Catalogue of the library of Sir Frederic W. Burton [...] deceased [...] which will be sold by auction by Messrs. Christie, Manson & Woods at [...] King Street, St James's Square, on Thursday, May 31, 1900 [...], London 1900.

BURTON 1999

A. BURTON, *Vision and accident: the story of the Victoria and Albert Museum*, London 1999.

CALVI 1780

J.A. CALVI, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal sig. marchese Fil. Hercolani, &c.*, Bologna 1780.

CATALOGUE 1866-1868

Catalogue of the first (second and third) Exhibition of National Portraits on loan to the South Kensington Museum, I-III, London 1866-1868.

CATALOGUE 1870

Catalogue descriptive and historical of the National Gallery of Scotland, &c., Edinburgh 1870.

CATALOGUE 1871

Catalogue descriptive and historical, of the G.F. Mulvany, Works of Art in the National Gallery of Ireland, &c., Dublin 1871.

CICOGNARA 1807

L. CICOGNARA, *Vita di S. Lazzaro monaco e pittore preceduta da alcune osservazioni sulla Bibliomania*, Brescia 1807.

CICOGNARA 1808

L. CICOGNARA, *Del bello*, Firenze (Pisa), 1808.

CICOGNARA 1816

L. CICOGNARA, *Relazione di due quadri di Tiziano Vecellio*, Venezia 1816.

CICOGNARA 1821

Catalogo ragionato dei libri d' arte e d' antichità posseduti dal conte Cicognara, 2 volumes, Pisa 1821.

CICOGNARA 1823-1824

L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione all' opere di Winkelmann e di d'Agincourt, &c.*, Prato 1823-1824.

CICOGNARA 1831

L. CICOGNARA, *Memorie spettanti alla storia della calcografia*, Prato 1831.

CONLIN 2006

J. CONLIN, *The nation's mantelpiece: a history of the National Gallery*, London 2006.

DENNISTOUN 1851

J. DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts, and literature of Italy, from 1440 to 1630*, 3 volumes, London 1851.

DISCORSI 1815

Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della distribuzione de premj degli 1812, 1813, 1814, 1815, Venice 1815.

EAGLE 1847

[J. EAGLE], Review of C.L. Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, «Blackwood's Magazine», 62, September 1847, pp. 301-311.

EASTLAKE 1834

[C.L. EASTLAKE], *Canova*, «The Gallery of Portraits: with Memoirs», vol. 3, London 1834, pp. 165-175.

EASTLAKE 1835 (a)

[C.L. EASTLAKE], *Basso-rilievo*, «The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge», vol. 4, London 1835, pp.57-66.

EASTLAKE 1835 (b)

[C.L. EASTLAKE], *Lionardo da Vinci, Reynolds and Murillo*, «The Gallery of Portraits: with Memoirs», vol. 4, London 1835, pp. 21-28, 35-44 and 137-146, respectively.

EASTLAKE 1836

[C.L. EASTLAKE], *Bolognese School of Painting*, «The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge», vol. 5, London 1836, pp.92-95.

EASTLAKE 1840

[C.L. EASTLAKE], Review of J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, «Quarterly Review», 66, June 1840, pp. 1-48.

EASTLAKE 1842

F.T. Kugler, *Handbook of the History of Painting, Part 1: Italian Schools*, edited by C.L. EASTLAKE, London 1842.

EASTLAKE 1847

C.L. EASTLAKE, *Materials for a history of oil painting*, I, London 1847.

EASTLAKE 1848

C.L. EASTLAKE, *Contributions to the literature of the fine arts*, London 1848.

EASTLAKE 1868

E. EASTLAKE, *Fellowship: letters addressed to my sister mourners*, London 1868.

EASTLAKE 1870

C.L. EASTLAKE, *Contributions to the literature of the fine arts: second series. With a memoir by Lady Eastlake*, London 1870.

FEI 1863

G. FEI, *Catalogo dei quadri esistenti nella Pinacoteca Comunale di Ferrara*, Ferrara 1863.

FENTON, 2006

J. FENTON, *School of Genius: a history of the Royal Academy of Arts*, London 2006.

FIORILLO 1815-1850

J.D. FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, 4 volumes, Hannover 1815-50.

GAGE 1984

J. GAGE, *Turner's Annotated Books: Goethe's Theory of Colours*, «Turner Studies», IV: 2, Winter 1984, pp. 34-52.

GAYE 1839-1840

G. GAYE, *Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV., XV., XVI. pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, 3 volumes, Firenze 1839-40.

GEMMET 1972

R. GEMMET, *Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons. Vol 3. Poets and Men of Letters. William Beckford*, London 1972.

GEMMET 2000

The consummate collector: William Beckford's letters to his bookseller, edited by R. GEMMETT, Norfolk 2000.

GILBERT 1885

J. GILBERT, *Landscape in Art before Claude and Salvator*, London 1885.

GRAPHAEUS 1550

C. GRAPHAEUS, *Spectaculorum in susceptione etc.*, Antwerp 1550.

GREEN 1872

G.M. GREEN, *Catalogue of the Eastlake library in the National Gallery*, London 1872.

HARE 1896-1900

A.J.C. HARE, *The story of my life*, I-VI, London 1896-1900.

HARRIS 1990

E. HARRIS, assisted by N. Savage, *British architectural books and writers 1556-1785*, Cambridge 1990.

HEAD 1847

[E. HEAD], Review of C.L. Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, «Edinburgh Review», 86, July 1847, pp. 188-214.

HILLES 1936

F.W. HILLES, *The literary career of Sir Joshua Reynolds*, New York and Cambridge 1936.

HOBSON 1978

A. HOBSON, *William Beckford's Library*, «Connoisseur» 191, April 1976, pp. 298-305.

JEFCOATE 2003,

G. JEFCOATE, *Most curious, splendid and useful: the King's Library of George III*, in K. Sloan and A. Burnett, eds., *Enlightenment: discovering the world in the Eighteenth Century*, London 2003, pp.38-45.

KETHAM 1500

J. DE KETHAM, *Fasciculus Medicinæ, &c.*, Venezia 1500.

KUGLER 1837

F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 volumes, Berlin, 1837.

KUGLER 1847

F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei. Zweite Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt*, 2 volumes, Berlin 1847.

MANIAGO 1823

F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti Friulane; edizione seconda ricorretta e accresciuta*, Udine 1823.

MARIETTE 1851-1854

P.J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. M. et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes, ouvrage publié [. . .] et annoté par Ph. Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris 1851-1854.

MERLO 1850

J.J. MERLO, *Kunst und Künstler in Köln. Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*, Köln 1850.

MICHIELS 1845-1849

A. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, 5 volumes in 4, Bruxelles 1845-1849.

MICHIELS 1846

A. MICHIELS, *Les peintres brugeois*, Bruxelles 1846.

MILLER 1967

E. MILLER, *Prince of Librarians: the life and times of Antonio Panizzi of the British Museum*, Ohio 1967.

MILLINGTON 2008

J. MILLINGTON, *William Beckford: a bibliography*, Warminster 2008.

MÜNDLER 1850

O. MÜNDLER, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée du Louvre: accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Paris 1850.

MURATORI 1818-1821

L.A. MURATORI, *Annali d' Italia dal principio dell' era volgare sino all'anno 1749*, 18 volumes, Milano 1818-1821.

NORTHCOTE 1830

J. NORTHCOTE, *Life of Titian, with anecdotes of the distinguished personages of his time*, 2 volumes, London 1830.

PAINTIN 1989

E.M. PAINTIN, *The King's Library*, London 1989.

PANZERI-BRAVI 1987

M. PANZERI e G.O. BRAVI, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, Bergamo 1987.

PARAVIA 1823

Del quadro di Tiziano, rappresentante S. Pietro Martire da P.–A. Paravia, Venice 1823.

PASSAVANT 1839-1858

J.D. PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 volumes, Leipzig 1839-1858.

PASSAVANT 1850

[J.D. PASSAVANT], Review of C.L. Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, «Deutsches Kunstblatt», 7 and 14 January 1850.

PAUSANIAS 1817-1818

PAUSANIAS, *Descrizione della Grecia di Pausania nuovamente dal testo Greco tradotta da A. Nibby*, 4 volumes, Roma 1817-1818.

PHYSICK 1982

J. PHYSICK, *The Victoria and Albert Museum: the history of its buildings*, London 1982.

PINCHART 1860

A. PINCHART, *Archives des Arts, Sciences et Lettres, documents inédits publiés et annotés par A. P.*, I, Gand 1860.

PLATNER, BUNSEN et al 1830-1842

E. PLATNER, C. BUNSEN, E. GERHARD AND W. RÖSTELL, *Beschreibung der Stadt Rom*, I-III, Stuttgart and Tübingen 1830-1842.

PROOFS 1870

The first proofs of the universal catalogue of books on art compiled for the use of the National Art Library and the Schools of Art in the United Kingdom, I-II, London 1870.

PUNGILEONI 1817-1821

L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Ant. Allegri detto il Correggio*, 3 volumes, Parma 1817-1821.

PUNGILEONI 1822

L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino 1822.

PUNGILEONI 1829

L. PUNGILEONI, *Elogio Storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino 1829.

PUNGILEONI 1835

L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Timoteo Viti*, Urbino 1835.

PUNGILEONI 1836

L. PUNGILEONI, *Memoria intorno alla vita ed alle opera di Donato o Donnino Bramante*, Roma 1836.

RAMDOHR 1787

F.W.B. VON RAMDOHR, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, 3 volumes, Leipzig 1787.

RASPE 1781

R.E. RASPE, *Critical essay on oil-painting, proving that the art [...] was known before the pretended discovery of John and Hubert Van Eyck; to which are added Theophilus de Arte pingendi, Eraclius de Artibus romanorum, &c. &c.*, London 1781. Facsimile.

RATHGEBER 1844

G. RATHGEBER, *Annalen der niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst*, Gotha 1844.

REISET 1863

F. REISET, *Notice des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les salles de la colonnade au Louvre*, Paris 1863.

REYNART 1850

E. REYNART, *Notice des Tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les Galeries du Musée des tableaux de Lille*, Lille 1850.

REYNOLDS 1824

J. REYNOLDS, *Complete works of Sir J. Reynolds, with an original memoir, and anecdotes of the author*, 3 volumes, London 1824.

RIDOLFI 1648

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell' arte, ovvero le vite de gl' illustri pittori veneti e dello stato, ove sono raccolte le opere insigni, i costume e i ritratti loro*, &c., 2 volumes, Venezia 1648.

RIGBY 1920

A catalogue of [...] books comprising the libraries of E. Rigby, Lady Eastlake and others, sold at auction 1920, London 1920.

ROBERTSON 1978

D. ROBERTSON, *Sir Charles Eastlake and the Victorian art world*, Princeton 1978.

ROBINSON 1870

J.C. ROBINSON, *A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, Oxford 1870.

RUMOHR 1827-1831

C. F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 volumes, Berlin and Stettin 1827-1831.

RUMOHR 1832

C. F. VON RUMOHR, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832.

RUMOHR 1837

C. F. VON RUMOHR, *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*, Leipzig 1837.

RUSKIN 1843

J. RUSKIN, *Modern painters: their superiority in the art of landscape painting to all the ancient masters, proved by examples of the true, the beautiful, and the intellectual from the works of modern artists, especially from those of J.M.W. Turner, by a Graduate of Oxford*, I (the first of five volumes), London 1843.

RUSKIN 1848

[J. RUSKIN], Review of C.L. Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, «Quarterly Review», 82, March 1848, pp. 390-427.

SAUMAREZ SMITH 2012

C. SAUMAREZ SMITH, *The company of artists: the origins of the Royal Academy of Arts in London*, London 2012.

SHELDON 2009

The letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake, edited by J. SHELDON, Liverpool 2009.

SMITH 1895

Journals and correspondence of Lady Eastlake, edited by C.E. SMITH, I-II, London 1895.

TICOZZI 1813

S. TICOZZI, *Storia dei letterati e degli artisti del dipartimento della Piave. Tomo 1*, Belluno 1813.

TOGNERI DOWD 1985

C. TOGNERI DOWD, *The travel diary of Otto Mündler*, «The Walpole Society», 51, 1985.

TOSCHI 1846

P. TOSCHI, *Tutti gli affreschi del Correggio in Parma e quattro del Parmigianino disegnati ed intagliati in rame da P. Toschi e dalla sua scuola [with descriptions by P. Giordani]*, Parma 1846.

TURNER 1808-1819

J.M.W. TURNER, *Liber studiorum*, London 1808-1819.

VASI 1797

M. VASI, *Itineraire instructif de Rome [...]*, vols 1-2, Rome 1797.

VASARI 1550

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori esCultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri, &c.*, 3 parts in 2 volumes, Firenze, 1550.

VASARI 1568

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da G. V., di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l' aggiunta delle vite de' vivi & de' morti dall' anno 1550 insino al 1567*, 3 volumes, Florence 1568.

VATOUT 1823

I. VATOUT, *Catalogue historique et descriptif des Tableaux appartenans à S. A. S. Mgr. le Duc d'Orléans*, I, Paris 1823.

VOLKMANN 1770-1771

J.J. VOLKMANN, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien welche eine genaue Beschreibung dieses Landes [...] und insonderheit der Werke der Kunst u. s. w. enthalten*, 3 volumes, Leipzig 1770-1771.

WAAGEN 1837-1839

G.F. WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Berlin 1837-1839.

WEIMERSKIRCH, 1982

P.J. WEIMERSKIRCH, *Antonio Panizzi and the British Museum Library*, in «The 1981 AB Bookman's Yearbook», 1982.

WHITEHEAD 2009

C. WHITEHEAD, *Museums and the construction of disciplines: art and archaeology in nineteenth-century Britain*, London, 2009.

WILTON 1987

A. WILTON, *Turner in his Time*, London 1987.

WOOD 2005

P. WOOD, *The library of the National Gallery: a history*, unpublished MA thesis, University College, London 2005.

WORNUM 1858-1867

R.N. WORNUM, *Descriptive and historical catalogue, &c., Foreign Schools*, 23rd, 32nd, 39th, 40th, 41st, 42nd, and 46th editions, London 1858-1867.

WORNUM 1870

R.N. WORNUM, *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery, with biographical notices of the deceased painters*, I-II, London 1870.

WORNUM 1878

Catalogue of the valuable library of the late Ralph Nicholson Wornum, Esq. [...] to be sold by auction by Messrs Sotheby, Wilkinson and Hodge, on Tuesday 16th April 1878, London 1878.

ZANETTI 1771

A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771.

ABSTRACT

Sir Charles Eastlake (1793-1865), painter, scholar and arts-administrator, was appointed first Director of the National Gallery in 1855. In this role he acquired over one hundred and fifty pictures for the nation and put the study and management of the collection on a professional footing. He also purchased pictures for himself throughout his life and amassed a pioneering scholarly library that reflected his broad-ranging interests in the developing field of art history, notably with questions concerned with the attribution of paintings and with the history of artistic techniques. His library was sold to the National Gallery, in 1870, by his widow. An official catalogue of the Eastlake Library, compiled by G.M. Green, was published in 1872. Since October 2012 an annotated transcription of Green's catalogue has been available on-line at: <http://www.memofonte.it/ricerche/biblioteche.html#eastlake>.

The creation of Eastlake's private art library, its subsequent sale and later reception are an under-studied subject in the Gallery's history. This is not surprising given that such research may seem to be tangential to the Gallery's primary purpose – to look after, research, and augment its world-ranking collection of European Old Master paintings. But study of the Eastlake Library is illuminating on a number of fronts as this article demonstrates.

First, and most obviously, it gives us an insight into the evolving interests and concerns of Sir Charles Eastlake, whose role in the history of the creation of a British culture of public art was considerable. Secondly, by examining Eastlake's diverse use of his unusually comprehensive library, especially when he became Director of the National Gallery, we can begin to understand the way in which, under his leadership, that institution began to be transformed into one that sought to emulate the great galleries of continental Europe. Thirdly, by tracing the sometimes tortuous history of the acquisition of Eastlake's library by the National Gallery, and its evolving place there, we gain a particular insight into how perceptions of the Gallery's role and identity changed over time - and indeed continue to change.

Sir Charles Eastlake (1793-1865), pittore, studioso e amministratore di collezioni d'arte, venne nominato primo direttore della National Gallery nel 1855. In questo ruolo acquisì più di centocinquanta dipinti per la nazione e portò il tenore degli studi e la gestione della collezione su un piano di alta professionalità. Durante tutta la sua vita Eastlake acquistò dipinti anche per la propria collezione e creò una pionieristica biblioteca accademica che rifletteva i suoi interessi di ampio respiro nei campi più innovativi della storia dell'arte: soprattutto in ambito attribuzionistico e di storia delle tecniche artistiche.

La sua biblioteca fu venduta alla National Gallery nel 1870 dalla vedova. Un catalogo ufficiale della Biblioteca Eastlake, compilato da G.M. Green, è stato pubblicato nel 1872. Dall'ottobre 2012 una trascrizione annotata del catalogo di Green è disponibile on-line all'indirizzo: <http://www.memofonte.it/ricerche/biblioteche.html#eastlake>.

La creazione della biblioteca d'arte privata di Eastlake, la sua successiva vendita e conseguente acquisizione, rappresentano un soggetto alquanto trascurato nella storia della *National Gallery*. Ciò non sorprende giacché tale studio può sembrare tangente allo scopo primario della Galleria - tutelare, stimolare la ricerca e aumentare la sua collezione di rango mondiale dedicata agli antichi maestri europei. Questo articolo dimostra come lo studio della Biblioteca Eastlake possa considerarsi illuminante su diversi fronti.

Il primo, e più ovvio, fornisce un'idea degli interessi in continua evoluzione e delle inclinazioni di Sir Charles Eastlake, il cui ruolo nella storia della creazione di una cultura britannica di arte pubblica è stato considerevole. In secondo luogo, attraverso l'esame della

varia e insolitamente completa biblioteca Eastlake, specialmente dopo la sua nomina a direttore della National Gallery, possiamo cominciare a comprendere il modo in cui, sotto la sua guida, tale istituzione ha conosciuto un'evoluzione, nel tentativo di emulare le grandi gallerie dell'Europa continentale. In terzo luogo, tracciando la storia a volte tortuosa dell'acquisizione della biblioteca di Eastlake da parte della National Gallery, e il suo ruolo in evoluzione all'interno di tale istituzione, otteniamo una specifica panoramica del cambiamento della percezione del ruolo e dell'identità della Galleria nel corso del tempo - e di come in effetti continua a cambiare.

NASCITA DI UNA CAPITALE MODERNA NELLE GUIDE E NEI DIARI DI VIAGGIO DEL *GRAND TOUR*

Torino e il Grand Tour

Nel contesto del *Grand Tour* settecentesco - fondamentale esperienza di iniziazione alla cultura e all'arte per i nobili rampolli dell'aristocrazia europea - si può facilmente intuire come quella italiana fosse ritenuta una tappa indispensabile per chi volesse avere una formazione completa¹. I viaggiatori che percorrevano la penisola si avvalevano dell'apporto di guide locali e compilavano *in itinere* diari e resoconti, in cui annotavano giudizi e impressioni su quanto vedevano, lasciandone anche dettagliate descrizioni a uso del futuro lettore. Una volta tornati in patria, infatti, queste opere venivano spesso editate, contribuendo a formare l'immagine di un determinato paese all'estero; per questo motivo, assumono oggi una valenza di fondamentale importanza per acquisire informazioni sui complessi rapporti di scambio culturale tra i diversi Stati europei, nonché sulle loro vicende storiche e artistiche².

Torino rappresentava spesso la prima tappa per chi giungeva in Italia, con il valico del Moncenisio a segnare il confine maggiormente praticato tra il Piemonte e la Francia. Inizialmente reputata dai viaggiatori come una sosta necessaria prima di raggiungere mete più ambite, solo con il passare del tempo, in evidente concomitanza con lo sviluppo della città, aumentò anche l'interesse dei visitatori stranieri nei confronti della capitale sabauda.

A partire dal 1563, anno in cui Emanuele Filiberto di Savoia vi trasferì la sede del suo ducato da Chambéry, la città conobbe un processo di crescita e trasformazione che la portò, nell'arco di due secoli, a diventare uno dei centri politici più importanti d'Italia³. I Savoia si fecero fin da subito promotori di un radicale rinnovamento urbanistico e architettonico, con il quale intesero manifestare la propria autorità e grandezza, oltre che uno stretto controllo sul territorio; lo fecero in modo programmatico e controllato, affidando a esperti architetti l'ampliamento e l'abbellimento della città⁴. Il Seicento fu il secolo di questa trasformazione grazie alla fortificazione militare, all'allineamento delle strade con il tracciato ortogonale di epoca romana e alla realizzazione di facciate tutte egualmente eleganti da predisporre sulle nuove vie e piazze.

Si andava così costituendo una realtà ben definita entro le coordinate di un preciso progetto politico che tendeva ad "esprimere" il potere attraverso le opere architettoniche⁵. I Savoia, in questo senso, furono la dinastia italiana che meglio comprese, sull'esempio della vicina Francia, l'importanza e l'efficacia di questo tipo di intervento quale mezzo privilegiato per manifestare, e allo stesso tempo creare, la propria magnificenza e di conseguenza dare rappresentazione della propria autorità⁶. Lo dimostra anche lo sforzo editoriale per la

Ringrazio la Professoressa Chiara Gauna e il Professor Emanuele Kanceff per avermi trasmesso la passione per il tema della letteratura di viaggio. Inoltre, ringrazio il Dottor Edoardo Vigo per avermi spronato a continuare a coltivare questo interesse.

¹ Per un'analisi generale sul fenomeno del *Grand Tour*: VENTURA 1973, pp. 987-1481; DE SETA 1982, pp. 127-264; BRILLI 1987; BLACK 2003. Nello specifico, per il fronte piemontese: *IL PIEMONTE DEI GRANDI VIAGGIATORI* 1991; LEVI MOMIGLIANO 1987, pp. 129-184; *DALLE ALPI A TORINO* 1970; *LA CITTÀ RACCONTATA* 1997.

² In questo ambito di studi si segnala il lavoro di ricerca svolto con passione e rigore dal Cirvi (*Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia*) di Moncalieri (To), che promuove da anni convegni, approfondimenti e l'edizione di un bollettino scientifico dedicato a questo tema, con l'apporto di docenti e studiosi internazionali (www.cirvi.it).

³ Per un approfondimento sulle vicende dell'architettura moderna in Piemonte, cfr. WITTKOWER 1993, pp. 353-380; POMMER 2003; DARDANELLO 2000, pp. 380-423; COMOLI MANDRACCI 1983.

⁴ COMOLI MANDRACCI 1999, pp. 349-369.

⁵ COMOLI MANDRACCI 1989, p. 54.

⁶ KIEVEN 2007, p. 103.

creazione di un'opera che potesse fungere da adeguata propaganda in tal senso, qual è il *Theatrum Sabaudiae*⁷, solenne panegirico per immagini⁸ pensato per far conoscere i territori sabaudi all'estero.

Alla luce di questo intento politico e del conseguente impegno per concretizzarlo, si può comprendere meglio la fisionomia di una città dall'aspetto grandioso, ma al contempo austero e regolare, quale dovette apparire a tutti quei viaggiatori che, a partire dal Seicento, iniziarono a percorrerne le vie. A fine secolo, ad esempio, il francese Maximilien Misson ne segnalava le strade «larges & droites à la ligne», unitamente alle «maisons grandes, hautes & presque toutes uniformes»⁹. E così si esprimeva ancora negli stessi anni un altro viaggiatore d'oltralpe, Robert De Cotte, a proposito dei nuovi interventi urbanistici osservati nella città sabauda: «le rue droite, large et décoré de bastiments dont le facade sont de cimétrie et orné d'ordre d'architecture d'assé bon goût»¹⁰. Bastano queste poche annotazioni seicentesche per comprendere come andasse prendendo forma il progetto dei Savoia di plasmare una capitale che fosse adeguata sede del proprio potere.

Con il trattato di Utrecht del 1713, che pose fine alla guerra di successione spagnola, Vittorio Amedeo II ottenne finalmente il tanto ambito titolo regio per la sua dinastia; da questo momento ebbero inizio le vicende del regno sabauda¹¹. Questo avvenimento tanto rilevante dal punto di vista storico e politico comportò per la città anche una serie di importanti conseguenze sul piano urbanistico, architettonico e artistico. Con l'intento di innalzarsi al rango delle altre corti italiane ed europee, i Savoia infatti promossero numerosi lavori di ammodernamento delle residenze già esistenti e di costruzioni *ex novo*, rivolgendosi nel 1714 al messinese Filippo Juvarra, attivo per ventidue anni come architetto regio, con il compito di rendere Torino una capitale degna di questo nome. Seppur all'interno di uno scenario dai caratteri già ben individuati e delineati, nelle nuove vesti di capitale di un regno Juvarra si trovò a lavorare come su di una “pagina bianca”¹² e, prendendo le mosse da quel modello seicentesco precostituito, i suoi interventi risultarono di una tale portata, non solo costruttiva ma anche culturale, da innovare completamente quella situazione di partenza. È così che a partire dai primi decenni del nuovo secolo, la percezione della città da parte dei visitatori stranieri iniziò a cambiare, come si evince facilmente dalla disamina dei diari del periodo. Il viaggiatore tedesco Johan Georg Keyssler, a Torino nel 1729, a conclusione della sua visita annotava che «if Turin continues to increase in largess and magnificence, a sit has done hiterto, it will certainly have the noblest streets of any city in Europe»¹³; mentre nel 1740 il celebre viaggiatore francese Charles de Brosses riportava nel suo diario questo giudizio entusiastico: «Torino mi sembra la città più bella d'Italia, e forse d'Europa, per le strade dritte, la regolarità degli edifici e la bellezza delle piazze»¹⁴. Dalla metà del secolo in avanti, la pubblicazione delle prime guide moderne ad opera degli eruditi locali contribuì poi notevolmente a favorire la conoscenza e la comprensione del patrimonio artistico e culturale cittadino.

Queste due tipologie di documenti storici, le guide e i diari dei viaggiatori, veicolando in modo diretto il punto di vista dei contemporanei, ci restituiscono oggi un'immagine interessante sia della nascita di Torino come capitale moderna, sia della straordinaria fioritura dell'architettura piemontese nel periodo del suo massimo splendore, ovvero quello compreso tra Sei e Settecento. È proprio guardando al di là delle tradizionali fonti teoriche e

⁷ FIRPO 1984-1985.

⁸ La definizione è di Luigi Firpo: FIRPO 1965, I, p. XIII.

⁹ MISSION 1743, pp. 170-171.

¹⁰ JESTAZ 1966, p. 250.

¹¹ SYMCOX 1985.

¹² La definizione è di Andreina Griseri: *FILIPPO JUVARRA* 1989, p.18.

¹³ KEYSSLER 1740 (edizione inglese consultata: KEYSSLER 1756-1757, I, p. 262).

¹⁴ DE BROSSES 1799 (edizione italiana consultata: CAFASSO 1991, p. 728).

indirizzandosi verso queste testimonianze meno canoniche, ma ricche di notizie e spunti di riflessione, che è possibile conoscere e approfondire al meglio un momento tanto cruciale nella storia della città.

Perché digitalizzare una guida di Torino del Settecento?

Nell'ambito dei progetti di digitalizzazione promossi dalla Fondazione Memofonte, l'opera che si è scelto di analizzare è la *Nuova guida per la città di Torino*, redatta nel 1781 dal libraio, editore e tipografo Onorato Derossi, con l'apporto dell'erudito Giuseppe Vernazza. Non è la prima opera di questo genere edita nella capitale sabauda, come l'aggettivo "nuova" ci lascia intendere facilmente: già nel 1753, infatti, Giovanni Gaspare Craveri aveva pubblicato la *Guida de' forestieri per la real città di Torino*¹⁵, destinata a rimanere per alcuni decenni l'unico strumento a disposizione dei visitatori stranieri per conoscere la città. Le mutate condizioni storiche e culturali avevano però fatto sorgere l'esigenza di una guida aggiornata, che contenesse una descrizione puntuale e concisa delle più significative «pitture, sculture e architetture», una sorta di vademecum pensato per offrire al viaggiatore le notizie essenziali per la sua visita; il tutto corredato da una pianta di Torino molto raffinata per impaginazione tipografica e facilmente consultabile¹⁶.

La compilazione di guide come queste è da mettere in relazione, come si è detto, alla presenza crescente di viaggiatori provenienti da tutta Europa e alla ricca letteratura odeporica legata al fenomeno del *Grand Tour*, che interessò anche la capitale subalpina a partire dal Seicento. Tra le fonti storiche che ci forniscono informazioni sul volto del ducato sabauda in questo periodo vi sono le incisioni del *Theatrum Sabaudiae*¹⁷, il cui scopo manifestamente propagandistico le rendeva però poco attendibili, anche agli occhi degli stessi contemporanei. Già il tedesco Keyssler segnalava il forte scarto esistente tra le immagini proposte dal *Theatrum* e la realtà fisica della città che gli si proponeva davanti agli occhi, accorgendosi perspicacemente di come la visione ideale della stampa «magnifies its subject beyond reality, exhibiting streets and buildings which never were, and probably never will be built»¹⁸. Le guide di viaggio costituivano, invece, dei documenti maggiormente affidabili per ricavare informazioni sulla città e venivano usate come riferimento dai visitatori, per trarre notizie e talvolta puntuali descrizioni di tutto ciò che negli intenti degli eruditi locali poteva essere di giovamento alla comprensione e, soprattutto, alla celebrazione di Torino. Nella guida del Craveri del 1753 lo scopo manifesto era proprio quello di fornire brevi descrizioni dei vari monumenti della città, suddividendoli lungo un itinerario da compiere in quattro giornate, con particolare attenzione alle cose mirabili e interessanti da osservare. Craveri fu il primo a comprendere come ai viaggiatori non servisse consultare le ingombranti tavole del *Theatrum Sabaudiae*, ma uno strumento più agevole e attendibile; da qui l'idea di una guida tascabile, la prima di questo genere per Torino.

Il percorso suggerito prendeva avvio dal complesso monumentale di piazza Castello, dedicando una rapida descrizione alle sale del Palazzo Reale, da integrare con la *Descrizione delle Pitture, Sculture e Cose più Notabili del Real Palazzo e Castello di Torino* elaborata dallo stesso autore nel 1754. Venivano poi individuati i luoghi di culto più importanti, di cui erano sempre fornite notizie riguardanti la storia della fondazione, gli arredi e i tesori, e ancora si accennava a luoghi significativi, come il Museo di Antichità, all'epoca allestito nel palazzo dell'Università, o le altre residenze di Casa Savoia che andavano a comporre la cosiddetta "Corona di Delizie". Le

¹⁵ CRAVERI 1753.

¹⁶ LEVI MOMIGLIANO 1987, p. 140.

¹⁷ Cfr. note 6 e 7

¹⁸ KEYSSLER 1756-1757, I, p. 194.

opere più significative di questo genere letterario redatte nei decenni successivi si presentano molto variegata per contenuti e finalità, ognuna con delle proprie peculiarità. Nel 1776 veniva data alle stampe dall'antiquario Giuseppe Bartoli l'opera *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese... di tutte le più rinomate delle Città d'Italia*¹⁹. Rispetto alle sintetiche descrizioni del Craveri emerge qui un maggiore sforzo per offrire al lettore anche commenti e giudizi sulle varie opere osservate; minore era però l'interesse per ciò che riguardava l'aspetto architettonico. La *Guida per la Città di Torino*²⁰ di Onorato Derossi del 1781 si proponeva, invece, come un aggiornamento di quelle precedenti, con l'obiettivo di dar conto delle ultime novità legate allo sviluppo della capitale, segnalandone ancora una volta i "luoghi principali" degni dell'attenzione dei visitatori stranieri, con la descrizione delle principali contrade e piazze, degli edifici legati alla corte e di quelli pubblici più significativi. Per quanto concerne le guide settecentesche, un ultimo accenno va fatto alla *Guida alle Cascine, e Vigne del territorio di Torino e contorni* di Amedeo Grossi, pubblicata nel 1791, che però si distingueva da quelle finora citate per le diverse finalità di descrizione del territorio perseguite²¹.

La lettura di tali opere consente di delineare un quadro dettagliato di Torino in epoca moderna, offrendo allo stesso tempo un valido strumento di conoscenza e verifica del suo patrimonio artistico. Complementare a quella delle guide, la disamina della vasta letteratura di viaggio prodotta nello stesso periodo, diventa poi un'ulteriore fonte di notizie e descrizioni, ma soprattutto un mezzo per verificare il punto di vista e l'apprezzamento dei vari visitatori. A partire dagli ultimi decenni del Seicento, Torino infatti appare ai viaggiatori del *Grand Tour* come un enorme cantiere in costruzione e le osservazioni che essi annotano nei loro diari ci consentono di capire come venissero giudicate le «bizzarre e straordinarie»²² invenzioni dell'architetto teatino Guarino Guarini, il ruolo fondamentale giocato dal messinese Filippo Juvarra e, in seguito, da Benedetto Alfieri, solo per citare i nomi che più hanno contribuito a plasmarne il nuovo volto. Per quanto riguarda il barocco piemontese, tali fonti diventano ancor più preziose se si considera che vanno a colmare una carenza evidente nella riflessione critica italiana intorno a questo eccezionale caso di fioritura dell'architettura moderna²³.

La consultazione di documenti di questo tipo in formato digitalizzato offre la possibilità di scandagliarne a fondo i ricchi e variegati contenuti, consentendo altresì di verificare con agilità dati puntuali, come nomi di artisti o luoghi, date, ricorrenze di vocaboli chiave relativi all'urbanistica, all'architettura e alla committenza.

Nel corso degli ultimi anni hanno visto la luce diversi progetti relativi alla digitalizzazione di fonti e testi relativi alla storia sabauda. A partire dal 2008 alcune delle guide sette e ottocentesche di Torino sono state proposte come titoli *eBook* nella biblioteca virtuale del motore di ricerca Google, senza però un preciso piano o ordine redazionale. Nel 2010 è stato possibile ampliare la sezione tematica dedicata alle guide storiche delle varie città italiane, curata dalla Fondazione Memofonte, aggiungendo una voce relativa alla capitale sabauda. Dopo un'attenta analisi di quanto già presente in rete in formato digitalizzato, la scelta è ricaduta sull'opera del Derossi, una delle prime e più importanti guide moderne di Torino, oggi a disposizione degli studiosi sul sito della Fondazione. Occorre poi segnalare, per importanza ed estensione del materiale pubblicato, la sezione dedicata ai testi digitalizzati del progetto "Museo Torino", il Museo della Città che si propone di raccogliere, conservare e comunicare le conoscenze attraverso un innovativo concetto di sito Internet²⁴. Parte integrante

¹⁹ BARTOLI 1776 .

²⁰ DEROSI 1781.

²¹ GROSSI 1968.

²² Questi gli aggettivi maggiormente ricorrenti nei diari per descrivere il lavoro dell'architetto modenese nella capitale sabauda.

²³ GAUNA 2001, pp. 300-324.

²⁴ La *mission* del progetto è esplicitata sul sito www.museotorino.it: "Museo Torino è il Museo della Città di Torino aperto il 17 marzo 2011 in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Non è un nuovo museo ma un

del progetto è una Biblioteca virtuale che persegue l'obiettivo di mettere a disposizione di tutti gli utenti, in formato digitale, opere su Torino e la sua storia, a partire da edizioni antiche e rare, e di fornire indicazioni sulla collocazione dei testi citati all'interno delle biblioteche dell'area metropolitana torinese grazie a un MetaOPAC appositamente sviluppato per questo scopo. I testi scansionati e digitalizzati con indicizzazione e OCR sono fruibili in formato PDF sfogliabile e scaricabile sul sito del Museo. Tra le varie voci che compongono il catalogo della Biblioteca, è presente anche quella relativa alle "Guide e descrizioni della città" che, al momento, vanta ben 88 titoli riferiti a epoche e argomenti differenti, tra cui sono annoverate anche numerose guide sette e ottocentesche.

Il moltiplicarsi nel corso degli anni di progetti sulla digitalizzazione di documenti relativi alla storia di Torino permette da un lato di colmare una carenza in termini di conoscenze e quantità di materiali a disposizione degli studiosi, soprattutto se paragonati a quelli di altre città italiane interessate dal fenomeno del *Grand Tour*²⁵; dall'altro ne garantisce e agevola una migliore fruizione. In questo modo si raggiunge quello che dovrebbe essere uno degli obiettivi primari di ogni buon progetto di digitalizzazione: far sì che testi, fonti e documenti storici diventino un patrimonio comune realmente accessibile.

museo nuovo, che raccoglie, conserva e aggiorna la conoscenza della città. Nel fare dei luoghi e degli spazi urbani la sua 'collezione', MuseoTorino considera la città una collezione vivente, in mutamento e sviluppo costante. Museo della città presente - e quindi in costante progresso - MuseoTorino è anche un museo di storia della città che si presenta nella duplice forma di museo 'diffuso', grande come la città, e di museo virtuale, un sito: questo?"

²⁵ Si pensi, ad esempio, al progetto promosso dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sul tema *Grand Tour* in Toscana con la digitalizzazione di volumi antichi e manoscritti relativi al tema del viaggio.

BIBLIOGRAFIA

ARTE DI CORTE A TORINO 1987

Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice, a cura di S. Pinto, Torino 1987.

BARTOLI 1776

F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese... di tutte le più rinomate delle Città d'Italia*, Venezia 1776.

BLACK 2003

J. BLACK, *Italy and the grand tour*, Londra 2003.

BRILLI 1987

A. BRILLI, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Milano 1987.

CAFASSO 1991

G. CAFASSO, *Viaggio in Italia: lettere familiari*, Roma 1991.

COMOLI MANDRACCI 1983

V. COMOLI MANDRACCI, *Torino*, Roma-Bari 1983.

COMOLI MANDRACCI 1989

V. COMOLI MANDRACCI, *La proiezione del potere nella costruzione del territorio*, in FILIPPO JUVARRA 1989, p. 54.

COMOLI MANDRACCI

V. COMOLI MANDRACCI, *Torino paradigma per i modelli urbanistici e architettonici delle capitali nel Seicento e nel Settecento in Europa*, in TRIONFI DEL BAROCCO 1999.

CRAVERI 1753

G. G. CRAVERI, *Guida de' forestieri per la real città di Torino, in cui si dà, palazzzi, piazze, ed altre notizie generali, e particolari*, Torino 1753.

DALLE ALPI A TORINO 1970

Dalle Alpi a Torino con scrittori stranieri del passato, a cura di a. Peyrot, Firenze 1970.

DARDANELLO 2000

G. DARDANELLO, *Il Piemonte sabauda*, in *STORIA DELL'ARCHITETTURA* 2000, vol. I, pp. 380-423.

DE BROSSES 1799

C. DE BROSSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Parigi 1799.

DEROSSO 1781

O. DEROSSO, *Nuova guida per la Città di Torino*, Torino 1781.

DE SETA 1982

C. DE SETA, *L'Italia nello specchio notizia del «Grand Tour»*, in *STORIA D'ITALIA, ANNALI*, V, Torino 1982, pp. 127-264.

FILIPPO JUVARRA 1989

Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989.

FIRPO 1965

L. FIRPO, in *TORINO NEI SECOLI* 1965, I, p. XIII.

FIRPO 1984-1985

L. FIRPO, *Theatrum Sabaudiae, Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, I-II, Torino 1984-1985.

GAUNA 2001

C. GAUNA, *La scoperta dell'architettura moderna a Torino*, in *SPERIMENTARE L'ARCHITETTURA* 2001, pp. 300-324.

GRISERI 1989

A. GRISERI, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *FILIPPO JUVARRA* 1989, p.18.

GROSSI 1968

A. GROSSI, *Guida alle Cascine, e Vigne del territorio di Torino e contorni*, Torino 1968.

IL PIEMONTE DEI GRANDI VIAGGIATORI 1991.

Il Piemonte dei grandi viaggiatori, a cura di F. Paloscia, Roma 1991.

JESTAZ 1966

B. JESTAZ, *Le voyage d'Italie de Robert De Cotte. Étude, édition et catalogue des dessin*, Parigi 1966.

KEYSSLER 1740

J. G. KEYSSLER, *Neueste Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien, und Lothringen, worin der Zustand und das Merckwürdigste dieser Länder beschrieben und vermittelt der Natürl. Gelehrten, und politischen Geschichte, der Mechanik, Mahler-, Bau- und Bildbauerkunst, Müntzen und Alterthümer erläutert wird. Mit Kupffern*, Hannover 1740.

KEYSSLER 1756-1757

J. G. KEYSSLER, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorrein. Giving a true description of the present state of the countries*, Londra 1756-1757.

KIEVEN 2007

E. KIEVEN, *I Savoia e l'Europa: architettura*, in *LA REGGLIA DI VENARIA* 2007

LA CITTÀ RACCONTATA 1997

La città raccontata. Torino e le sue guide tra Settecento e Novecento, a cura di R. Roccia e C. Roggero Bardelli, Torino 1997.

LA REGGLIA DI VENARIA 2007

La Reggia di Venaria e i Savoia: arte, magnificenza e storia di una dinastia europea, Catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, Venaria Reale 2007.

LEVI MOMIGLIANO 1987

L. LEVI MOMIGLIANO, *La capitale del nuovo regno; gli osservatori stranieri e le guide locali*, in *ARTE DI CORTE A TORINO* 1987, pp. 129-184.

M. MISSON 1743

M. MISSON, *Nouveau voyage d'Italie, fait en 1688. Avec un Mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage*, Amsterdam-Parigi 1743.

POMMER 2003

R. POMMER, *L'architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittoni*, Torino 2003.

SPERIMENTARE L'ARCHITETTURA 2001

Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittoni, a cura di G. Dardanello, Torino 2001.

STORIA DELL'ARCHITETTURA

Storia dell'architettura italiana. Il Settecento, a cura di G. Curcio e E. Kieven, Milano 2000.

SYMCOX 1985

G. SYMCOX, *Vittorio Amedeo II, l'assolutismo sabauda. 1675-1730*, Torino 1985.

TORINO NEI SECOLI 1965

Torino nei secoli, a cura di A. Peyrot, I-II, Torino 1965.

TRIONFI DEL BAROCCO 1999

I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750, Catalogo della mostra, a cura di H. A. Millon, Milano 1999.

VENTURI 1973

F. VENTURI, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, III, Torino 1973, pp. 987-1481.

WITTKOWER 1993

R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1993, pp. 353-380.

ABSTRACT

Nel contesto del *Grand Tour* settecentesco la tappa italiana era ritenuta indispensabile per chiunque volesse avere una formazione culturale completa. I viaggiatori che percorrevano la penisola si avvalevano dell'apporto di guide locali e compilavano *in itinere* diari e resoconti, in cui annotavano giudizi e impressioni su quanto vedevano, lasciandone anche dettagliate descrizioni a uso del futuro lettore. Torino rappresentava spesso la prima tappa per chi giungeva in Italia. Inizialmente reputata dai viaggiatori come una sosta necessaria prima di raggiungere mete più ambite, con il passare del tempo, e in evidente concomitanza con lo sviluppo della città, aumentò anche l'interesse dei visitatori stranieri nei confronti della capitale sabauda. Inoltre, dalla metà del secolo in avanti, la pubblicazione delle prime guide moderne ad opera degli eruditi locali contribuì notevolmente a favorire la conoscenza e la comprensione del patrimonio artistico e culturale cittadino.

Queste due tipologie di documenti storici, le guide e i diari dei viaggiatori, veicolando in modo diretto il punto di vista dei contemporanei, ci restituiscono oggi un'immagine interessante sia della nascita di Torino come capitale moderna, sia della straordinaria fioritura dell'architettura piemontese nel periodo del suo massimo splendore, ovvero quello compreso tra Sei e Settecento.

Nell'ambito dei progetti di digitalizzazione promossi dalla Fondazione Memofonte, l'opera che si è analizzata è la *Nuova guida per la città di Torino*, redatta nel 1781 dal libraio, editore e tipografo Onorato Derossi, con l'apporto dell'erudito Giuseppe Vernazza. La consultazione di un documento di questo tipo in formato digitalizzato offre la possibilità di scandagliarne a fondo i ricchi e variegati contenuti, consentendo altresì di verificare con agilità dati puntuali, come nomi di artisti o luoghi, date, ricorrenze di vocaboli chiave relativi all'urbanistica, all'architettura e alla committenza.

In the XVIII century the Italian leg of the Grand Tour was considered a must for anyone who aspired to acquire a comprehensive cultural education. Foreigners travelling through the peninsula would avail themselves of local guides and write a diary and reports laying down their impressions and offering their assessment on what they had seen, providing detailed descriptions for the benefit of prospective readers. Torino has often represented the first entry point to Italy for Grand Tour travellers. While initially considered little more than a stop-over on the way to other more culturally and artistically reputable cities and destinations in the peninsula, gradually – and in conjunction with the development, urban and architectural boost of the city – the Savoy Reign capital saw an steady increase in interest from foreign visitors. Moreover, from mid Seventeenth century onwards, the publication by scholars and local intellectuals of what are now considered the first modern travellers and city guides was pivotal to foster and promote the knowledge and understanding of the city heritage. Indeed, it is through historical writings and documents such city guides and travellers diaries that we can now reconstruct – from such unique viewpoints – an image and an account of the city of Turin during its early days as a modern capital city, and as the host of the extraordinary flourishing of Piedmont architecture at its highest peak between the Six- and Seventeenth centuries.

The text 'Nuova Guida per Torino' / 'New Guide for Torino' has been analysed under the aegis of the Memofonte Foundation's digital data project. With scholarly support by Giuseppe Vernazza, bookseller, editor and typographer Onorato Derossi finalised and published the Guide in 1781. Granting access to and consultation of the text in a digital format allows delving into its rich content, shedding a light on the impressive data set of places, dates, historical events, and offer the possibility of triangulating key recurring concepts and descriptions from urban and architecture studies of the time.

In recent years, a number of digital data initiatives have sought to fill the gap in the digital art, history and literature on the Savoy period. Digital data sets on Torino still lag behind, if compared to the digitalisation work already accomplished on other key Italian cities touched by the Grand Tour. Hence, the importance of the Memofonte Foundation initiative as a much needed investment to enable historical documents and texts to become a resource and heritage commonly shared and accessible by an ever larger audience.

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)

1. I magazzini delle pinacoteche nelle prime riflessioni sul patrimonio museale statale

Nel corso dell'elaborazione di criteri e strumenti per il riordinamento delle pinacoteche statali, Giovanni Battista Cavalcaselle non tralascia la necessità di «visitare i depositi o magazzini delle gallerie per vedere se tra i quadri colà collocati, come io stesso ho avuto occasione di trovarne, vi fossero opere pregevoli specialmente per la storia dell'arte»¹. Prima del noto articolo del 1863, lo studioso aveva già sostenuto in forma privata al Ministro della Pubblica Istruzione, Carlo Matteucci, l'importanza di ricognizioni nei depositi delle gallerie statali, individuati come fonti di possibili acquisizioni critiche e giacimenti inesplorati di materiale prezioso per il completamento delle raccolte: nella lettera del 26 giugno 1862, elencando le attività svolte in favore degli studi artistici, vantava, ad esempio, il ritrovamento di un Beato Angelico dimenticato tra gli scarti nel magazzino della Pinacoteca di Parma².

L'emergenza conoscitiva e conservativa rappresentata dagli oggetti d'arte accumulati nei magazzini dei musei e delle pinacoteche statali (aggravata dall'afflusso indiscriminato di opere provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi) ricorre nelle prime manifestazioni di discorso pubblico sul patrimonio museale del neonato Stato italiano.

Nel 1871 è Giuseppe Mongeri, sulle pagine di «Nuova Antologia», a lamentare la condizione dei depositi delle gallerie statali. Imbastito un impietoso confronto tra l'arretratezza degli studi in Italia e il dinamismo della critica storico-artistica straniera, Mongeri domanda retoricamente al lettore:

Ora, che direbbero cotestoro [sic], non disposti a perdonarci la fortuna di tante ricchezze artistiche, congiunta a così superficiale amore di esse, se venissero in cognizione non avervi, forse neppur una delle Pinacoteche italiane, la quale non possenga emporii di dipinti da anni molti accumulati senza ordine e senza mano che gli abbia rovistati, senza un occhio che li abbia esaminati, intanto che il senso dell'arte ha preso un indirizzo così diverso da mezzo secolo, e la critica ha acuito le sue forze per rifare gli annali dell'arte e ricomporre gli alberi genealogici?³

Sulla scia delle proposte di Cavalcaselle, Mongeri riconosce nella verifica delle opere relegate nei magazzini l'occasione per l'aggiornamento dei giudizi critici secondo i metodi della moderna *connoisseurship* e la condizione imprescindibile per la selezione dei dipinti, la revisione delle attribuzioni e il riordinamento delle raccolte. Operazioni, queste ultime, che, secondo lo studioso, permetteranno finalmente anche alle gallerie italiane di adempiere alle loro peculiari funzioni: contribuire all'educazione generale e favorire gli sviluppi della «scienza artistica».

A causa delle difficoltà organizzative che in questi anni paralizzano gli organi centrali preposti all'amministrazione delle belle arti, e per colpa dell'incapacità governativa di promuovere interventi organici sulle pinacoteche, le richieste di riforma e aggiornamento avanzate dagli storici dell'arte non trovano immediato riscontro: i magazzini delle gallerie statali restano per quasi un ventennio senza inventari e perlopiù inesplorati; di fatto inutili agli studi e al completamento delle raccolte.

In questo contesto l'esposizione dei quadri provenienti dai magazzini degli Uffizi, realizzata a Palazzo Vecchio tra la fine del 1880 e il giugno del 1881, emerge come un interessante momento di svolta. L'episodio, segnalato da Paola Barocchi in un articolo

¹ CAVALCASELLE 1863, p. 94.

² Lettera pubblicata in appendice a LEVI 2004, pp. 70-72.

³ MONGERI 1871, p. 67.

dedicato alle vicende culturali e conservative della Firenze tra Otto e Novecento⁴, rappresenta infatti l'occasione per esplorare i magazzini alla ricerca dei dipinti meritevoli di essere esposti in galleria. Il lavoro della Commissione, costituita per l'occasione e composta da alcuni dei protagonisti della vita culturale e istituzionale fiorentina (Antonio Ciseri, Stefano Ussi, Amos Cassioli, Niccolò Barabino, Cristiano Banti, Stefano Bardini, Gaetano Milanesi), porta alla classificazione di diverse migliaia di opere in quattro categorie: 41 capolavori «degni della galleria», 420 «dipinti inferiori, anche per conservazione», 1422 opere «interessanti per storia e costumi», 1876 «dipinti privi di merito artistico e storico»⁵ e 727 ritratti classificati a parte. A conferma di quanto previsto da Mongeri e Cavalcaselle, non mancano scoperte e ritrovamenti eccezionali: primo fra tutti la *Madonna in trono e Santi* di Andrea del Verrocchio⁶.

Uno spoglio delle carte del Ministero della Pubblica Istruzione, condotto nell'ambito di una ricerca sulle politiche museali statali nei primi decenni post-unitari, ha consentito di assegnare proprio all'episodio fiorentino un ruolo centrale, all'interno del più ampio processo di elaborazione di una politica museale su scala nazionale. Lo stimolo propulsivo dell'iniziativa, ricostruita dalle sue origini, è rappresentato infatti da un progetto dello stesso Cavalcaselle, che legittima una lettura della vicenda in relazione alla nuova sensibilità promossa dagli storici dell'arte in merito alla gestione delle raccolte pittoriche statali.

2. I magazzini delle RR. Gallerie di Firenze

Nel novembre del 1878 il Commissario incaricato per le Regie Gallerie di Firenze, Luigi Pigorini, descrive così, in un'accurata relazione al Ministero della Pubblica Istruzione, la condizione dei depositi dislocati tra la Galleria delle Statue e Palazzo Vecchio:

In Palazzo vecchio esistono due magazzini dipendenti da questa Direzione, ma muove a pietà lo stato loro. Non vi è ingiuria alla quale quelle povere tele e tavole siano scampate e parecchie tele tolte dai telai e stese l'una sull'altra nel pavimento e fra la polvere e gli agenti atmosferici hanno finito per mutarsi in cenci. Nell'edificio poi della Galleria delle statue non vi ha stanza, sottoscala, bugigattolo, soffitta in cui alla rinfusa non esistano tavole, tele, telai, cornici quasi alla mercé di ognuno. Perfino le latrine si mutarono in magazzini. Nessuno sa quel che vi sia, nessuno può rispondere della conservazione e della custodia di tanto materiale⁷.

Il Commissario si dichiara convinto che, sepolti tra «cenci e rottami», si possano trovare «dipinti di qualche pregio come opere d'arte», quadri d'interesse storico e pitture che, se mancano di un particolare valore, «pure non sono da gettarsi». Propone quindi di incaricare una Commissione della ricognizione e della suddivisione delle opere nelle diverse categorie, per provvedere poi ad «aggiungere alle collezioni delle RR. Gallerie tutto ciò che ha valore storico od artistico», vendere o dare in deposito opere di nessuna importanza e infine «buttar via i rottami e i cenci, che sono tanti da farne certo un monte».

La risposta di Cavalcaselle, allora Ispettore alle Pitture presso il Ministero della Pubblica Istruzione, dimostra come nei primi decenni post-unitari manchi a livello istituzionale lo spazio per una progettualità organica e come la gestione del patrimonio storico-artistico statale sia affidata a provvedimenti isolati e d'urgenza. L'Ispettore si ricollega ai contenuti del citato articolo del 1863, ribadendo l'impellenza dell'inventario per la conservazione del materiale in

⁴ BAROCCHI 1999, pp. 297-311.

⁵ *Ibidem*, p. 301.

⁶ *Ibidem*, p. 302.

⁷ Lettera del Commissario incaricato delle RR. Gallerie e Musei di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 26 novembre 1878, in Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti* (d'ora in poi ACS, AA. BB. AA.) I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

deposito; ma in riferimento alla classificazione e alla selezione dei dipinti pare più cauto, e afferma che «è cosa questa le quale va condotta con tutta ponderazione, né può nuocere se sarà fatta in avvenire». Cavalcaselle si limita pertanto a suggerire una soluzione pratica e di emergenza: trovare un locale in cui sia possibile custodire le opere sottochiave⁸.

Sarà necessaria una decisa presa di posizione da parte degli organi di stampa perché si creino le condizioni adatte ad un intervento di più ampio respiro. Tra la fine di agosto e gli inizi di settembre del 1879, il giornale fiorentino «L'Italia artistica»⁹ denuncia ripetutamente, con toni aspri e polemici, lo stato di abbandono in cui sono lasciati in Palazzo Vecchio 6000 quadri di valenti artisti del Seicento, ed invoca a più riprese che le opere vengano esaminate accuratamente. Fanno rapidamente eco a «L'Italia artistica» alcuni articoli pubblicati sul quotidiano «Il Corriere Italiano»¹⁰.

Negli interventi, spesso imbevuti di retorica sul valore rappresentativo ed economico del patrimonio artistico nazionale¹¹, non mancano proposte concrete:

coi migliori di questi [dipinti di magazzino] potrebbe formarsi una nuova galleria, gli altri, veramente di scarto, si dovrebbero vendere e così provvedere alle riparazioni e al collocamento dei primi [...] Si tirino fuori questi poveri antichi dipinti, si pongano alla vista di tutti. Se si vuol nominare una delle solite Commissioni, la si nomini pure, ma in cosa di così grave importanza, il suo verdetto deve essere controllato dal giudizio del pubblico¹².

La polemica pubblica produce rapidamente effetto. Il Ministero sollecita Pigorini, che comincia ad occuparsi dei dipinti accumulati nei magazzini della Galleria delle Statue, nel convento di San Marco e nel Palazzo dei Giudici. I quadri, circa 2000, vengono fatti inventariare dall'Ispettore degli Uffizi, Cesare Rigoni, che li sistema razionalmente negli spazi chiusi al pubblico dell'edificio degli Uffizi: nelle ex sale della Direzione, a livello della Galleria, vengono distribuiti i ritratti e i pastelli; nelle tre Sale dei Disegni vengono collocati i così detti «costumi antichi»; in stanze piccole e buie del piano sottostante trovano ospitalità le pitture di genere; lo spazioso locale degli arazzi viene destinato a dipinti degli antichi maestri, dal XIII al XV secolo; la ex aula del Senato, infine, serve all'esposizione di marine e paesi¹³.

Queste manovre lasciano però ancora irrisolta la situazione dei dipinti, sempre di proprietà demaniale, accumulati in Palazzo Vecchio. La questione appare più grave dal punto

⁸ Parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 29 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

⁹ Periodico fondato nel 1860 a Firenze e diretto da Cesare Bordiga. La testata di cultura varia (dal 1865 al 1883 pubblicata con il sottotitolo «Giornale settimanale letterario, economico, artistico, teatrale»), meriterebbe uno studio approfondito in quanto appare assai attenta alle questioni del patrimonio storico-artistico (trovano spazio articoli di esponenti della Direzione delle RR.Gallerie e Musei di Firenze, ad esempio il restauratore Giacomo Conti). Dal 1883 è trasferita a Roma e si occupa esclusivamente di arti figurative e applicate. Rimarrà in vita fino al 1895. Tra i collaboratori: Giovanni Boschi, Arturo Giacomelli, Tullio Massarani, Ferdinando Russo, Roberto Tancredi, Antonio Tosi De Regis e Ettore Ximenes. Cfr. MAJOLO MOLINARI 1963, p. 506.

¹⁰ Testata fiorentina, inizialmente vicina alla Sinistra storica, fondata 1865 e attiva fino al 1907. Diretta da G.C. Cesana (1865-1869), E. Biraghi (1869-1889) e L. Bertelli (Vamba) (1889-1907). Cfr. CASTRONOVO – GHIACHERI FOSSATI – TRANFAGLIA 1979, p. 24 e p. 444.

¹¹ «Siamo in Italia e non fra gli Zulu. Non lasciamo a poco alla volta manomettere il nostro splendido patrimonio artistico, non facciamo gridare allo scandalo l'intelligente straniero che visita la terra delle arti e non può persuadersi della nostra vergognosa noncuranza. Ricordiamo che le pinacoteche e i monumenti sono e saranno sempre precipua fonte di ricchezza nazionale e che ci renderanno centuplicate quelle somme che Governo e Municipi debbono spendere per la loro conservazione», «Il Corriere Italiano», 15, 249, 6 settembre 1879 (già pubblicato in «L'Italia artistica»).

¹² «Il Corriere Italiano», 15, 249, 6 settembre 1879.

¹³ Relazione dell'Ispettore della Galleria degli Uffizi, Cesare Rigoni, al Commissario delle RR. Gallerie e Musei di Firenze, Luigi Pigorini, 19 settembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

di vista conservativo, ed è presa particolarmente di mira dall'opinione pubblica. L'adesione delle autorità cittadine alla preoccupazione generale fornisce finalmente la spinta per un più deciso intervento ministeriale. È proprio in risposta alle pressioni del Prefetto di Firenze¹⁴ che Cavalcaselle elabora, nelle relazioni del 12 dicembre 1879 e del 5 febbraio 1880, un ambizioso progetto coerente con la sua visione critica e amministrativa.

3. Cavalcaselle e il progetto per la mostra dei quadri di magazzino

Il progetto di Cavalcaselle prende avvio dalla definizione di una Commissione per l'esame dei dipinti di magazzino. Riconosciuta doverosamente l'autorità delle istituzioni statali preposte alla gestione del patrimonio artistico, lo studioso e Ispettore prevede che della Commissione facciano parte alcuni Professori dell'Istituto di Belle Arti e alcuni membri della Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia, incaricati dai rispettivi presidenti. Significativamente, tuttavia, il progetto di Cavalcaselle include nella Commissione anche un nuovo soggetto, non istituzionale ma dotato di competenze storico-artistiche specifiche. Nella prima relazione il nuovo soggetto, che deve essere eletto dai membri della Commissione Conservatrice, è descritto come «persona intelligente di arti belle, e del merito dei quadri delle vecchie scuole»¹⁵; nella seconda è inoltre definito «non esercente nessuna delle arti belle, ma studioso delle opere degli antichi maestri di pittura e di scultura»¹⁶. I giri di parole necessari per definire lo storico dell'arte in mancanza di un'etichetta condivisa, evidenziano, nonostante le spinte più volte operate dallo stesso Cavalcaselle, uno stadio ancora arretrato nel processo di affermazione della disciplina storico-artistica e dei suoi professionisti¹⁷.

In un secondo momento, forse in vista della preannunciata vendita delle opere di nessun pregio o anche solo in funzione di una stima del valore monetario, Cavalcaselle aggiungerà alla Commissione «un negoziante di oggetti di belle arti, esperto di tale materia»¹⁸. Sarebbero così rappresentati tutti i soggetti che agiscono intorno al patrimonio storico-artistico: le istituzioni (sorprendentemente però non si pensa al Ministero o alla Direzione delle Gallerie), la nascente storia dell'arte, il mercato.

Un ulteriore, decisivo, elemento di interesse del progetto di Cavalcaselle è rappresentato poi dalla sua precoce fiducia nella funzione e nel valore di un'opinione pubblica, via via più sensibile alle sorti del patrimonio storico-artistico. Cogliendo gli stimoli offerti dalla stampa cittadina, Cavalcaselle non si limita infatti a programmare una semplice selezione dei dipinti da parte di un gruppo di esperti. Nel proporre la realizzazione di una vera e propria mostra¹⁹, l'Ispettore punta ad un coinvolgimento il più possibile diretto del pubblico, opportunamente

¹⁴ Il 5 dicembre 1879 il Prefetto di Firenze preme per la nomina di una commissione per la selezione dei dipinti, da costituirsi «per due terzi dei migliori artisti fiorentini, per un terzo di patrizi fiorentini, fra i più favorevolmente noti della città». Condividendo opinioni apparse sulla stampa, il Prefetto sostiene che i quadri giudicati non meritevoli di essere conservati debbano essere venduti all'asta pubblica e i ricavi utilizzati «per i lavori, più volte progettati, di riordinamento generale da farsi in alcuni Musei di questa Città». Lettera del Prefetto di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 5 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

¹⁵ Primo parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 12 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

¹⁶ Secondo parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 5 febbraio 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

¹⁷ Sono ancora lontani i risultati delle battaglie per la professionalizzazione condotte da Venturi negli anni Novanta dell'Ottocento. Cfr. LEVI 2012.

¹⁸ Appunti di Cavalcaselle per nota ministeriale al Prefetto di Firenze, allegato A, 10 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

¹⁹ Per la ricostruzione del parallelo processo di affermazione del fenomeno delle mostre si rimanda a HASKELL 2001; CASTELNUOVO – MONCIATTI 2008.

stimolato dagli organi di stampa: «esposti che saranno [i quadri] la stampa cittadina annunzierà al pubblico detta esposizione, così in tal guisa l'opinione generale potrà manifestarsi»²⁰.

In quest'ottica, il progetto prevede che la mostra, da tenersi per circa un mese nel Salone dei Cinquecento²¹, sia articolata in diversi momenti. Una prima esposizione delle opere, «avanti ancora che la Commissione dovesse radunarsi per pronunciare il suo giudizio», deve essere seguita da una settimana di chiusura al pubblico, dedicata propriamente ai lavori di classificazione della Commissione (in proposito, Cavalcaselle indica genericamente tre categorie: i migliori, i meno buoni, gli scadenti). Successivamente è prevista una seconda esposizione, nella quale i visitatori possono effettivamente constatare (e, in qualche modo, tenere sotto controllo) i criteri adottati dai commissari:

Dopo il giudizio della Commissione i quadri dovranno rimanere esposti alquanti giorni; i prescelti dovranno essere trasportati in categorie, ed avere un numero, od un cartellino, il quale indichi a quale delle categorie appartengono [...]. In tal modo il pubblico potrà vedere la scelta e manifestare così il suo parere trattandosi di opere di proprietà nazionale²².

Il progetto di Cavalcaselle presenta, quindi, con convinzione, la conservazione del patrimonio artistico dello Stato come questione di interesse generale, da non relegarsi allo stretto ambito degli artisti, dei cultori e delle istituzioni competenti, ma da gestirsi in un circuito virtuoso tra esperti, istituzioni e opinione pubblica.

Molte difficoltà si oppongono alla realizzazione di un progetto così coraggioso. Ne individua alcune, nel marzo del 1880, il soprintendente Egisto Chiavacci, subentrato al commissario Pigorini e chiamato dal Ministero a riferire sugli aspetti pratici del progetto²³. Oltre alla carenza di personale delle RR. Gallerie, assolutamente insufficiente a predisporre e garantire anche questo servizio, spaventa il numero elevato dei quadri conservati nei magazzini (circa 5000). Chiavacci propone quindi di ridurre il numero di opere da trasportare nel Salone dei Cinquecento rendendo fruibili in loco quelle da poco sistemate nei magazzini degli Uffizi e selezionando, tra i restanti 3000 dipinti, 1000 o 1500 pezzi che, per qualità e stato di conservazione, meritino effettivamente di essere esposti, eventualmente in più momenti²⁴.

Cavalcaselle, fermamente ancorato ai principi che guidano la sua proposta, rifiuta ogni forma di preselezione. Per stimolare l'auspicato dibattito, la valutazione dei quadri di magazzino deve essere un'operazione completamente pubblica. Tutte le opere devono essere esposte, a prescindere dal loro stato di conservazione dato che «lo scopo dell'esposizione è quello di dare la maggior pubblicità possibile»²⁵.

²⁰ Primo parere dell'Ispezzore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 12 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

²¹ Qui i quadri dovranno «essere messi ritti sul pavimento e appoggiati alle pareti, e quindi non attaccate a quelle con chiodi per non recare danno». Primo parere dell'Ispezzore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 12 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

²² *Ibidem*.

²³ Giulio Rezasco, Capo del Provveditorato Artistico sottopone a Chiavacci i seguenti quesiti: «Si può egli raccogliarli [i quadri], come penso, nel detto salone in modo che tutti facciano bene mostra di sé? E dovendo collocarli per guisa che non abbiano a patirne alcun guasto le pareti dipinte di quella grande storica sala, crede S.V. Che convenga accomodarli, secondo che altri mi propone, su tavole rette da capre o su cavalletto? [...] A trasportarli basteranno i serventi di codeste gallerie e potranno esse dare il numero delle guardie che poi farà per richiedere la loro pubblica mostra? Il trasporto e collocamento di tutti quelli oggetti in che spazio di tempo potrà essere fornito e quale spesa porterà?». Lettera del Capo del Provveditorato artistico, Giulio Rezasco, al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze, Egisto Chiavacci, 18 febbraio 1880, in Archivio della Galleria degli Uffizi (d'ora in poi AGU), filza 1880, fasc. 57.

²⁴ Lettera del Soprintendente delle RR. Gallerie, Egisto Chiavacci, al Ministero della Pubblica Istruzione, 3 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

²⁵ Parere dell'Ispezzore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, Allegati A e B, 10 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

È più accomodante, Cavalcaselle, riguardo all'apertura dei magazzini della Galleria degli Uffizi e alla realizzazione di più mostre (della durata di quindici giorni) nel Salone dei Cinquecento, a patto che le opere selezionate restino visibili, dotate di cartellini con indicazione dell'autore, la datazione e la scuola di appartenenza, e che solo gli scarti siano sgombrati per lasciare spazio alle mostre successive, «cosicché, all'ultimo i visitatori vi troveranno tutti i dipinti che avrà scelto la Commissione a ciò eletta»²⁶.

Specificate le direttive ministeriali, spetta poi alle istituzioni locali – Direzione delle RR. Gallerie, Prefetto e Municipio – coordinare le operazioni necessarie per renderle effettive. Ed è in questo contesto che il progetto viene disatteso su più fronti. In primo luogo nella definizione della Commissione che, diversamente da quanto previsto, è nominata il 20 marzo 1880 interamente dal Prefetto (chiamato dal Ministero a presiederla) e, soprattutto, non prevede al suo interno nessuno storico dell'arte 'puro'. I componenti sono tutti molto noti in ambito fiorentino: i pittori Antonio Ciseri e Stefano Ussi rappresentano la Commissione Conservatrice, mentre Amos Cassioli e Niccolò Barabino, l'Accademia di Belle Arti. Vengono nominati poi Cristiano Banti, in quanto «già pittore, oggi ricchissimo possidente e molto intelligente di cose artistiche», e Stefano Bardini, «negoziante dei più stimati della città»²⁷. L'erudito Gaetano Milanese, Direttore dell'Archivio di Stato, si aggiungerà in seguito poiché giudicato competente nella valutazione del valore storico dei dipinti, grazie alle sue ricerche documentarie sulla produzione artistica toscana. La funzione di Segretario verrà assegnata a Cesare Rigoni, Ispettore degli Uffizi.

Saranno poi la mole delle opere, il numero delle mostre necessarie per esporle tutte, e il lungo lavoro di classificazione, a orientare Direzione delle RR. Gallerie e Commissione ad agire diversamente da quanto previsto dal Ministero. Dopo l'esposizione, le opere verranno trasportate in alcune sale del Quartiere di Eleonora da Toledo, in attesa dell'esame, senza tornare fruibili. Verrà così meno il presupposto fondamentale del progetto di Cavalcaselle: la possibilità da parte del pubblico di valutare il giudizio della Commissione.

Il risultato dell'operazione sarà comunque un evento di portata eccezionale: nel Salone dei Cinquecento, dal dicembre del 1880 al giugno del 1881, vengono esposti in sei tappe un totale di 2465 dipinti²⁸. I quadri vengono tutti «lavati e quindi spalmati con olio per renderli visibili all'occhio del pubblico»²⁹, e in buona parte rattoppati e rintelaiati sotto la direzione di Giacomo Conti, Conservatore delle Gallerie; saranno esposti su armature di legno distribuite lungo le pareti e al centro della sala, a creare sezioni trasversali. Le esposizioni a Palazzo Vecchio sono precedute, tra il 19 ottobre e il 2 novembre 1880, dall'apertura gratuita dei

²⁶ Lettera del Direttore del Provveditorato artistico, Giulio Rezasco, al Soprintendente delle RR. Gallerie e al Prefetto di Firenze, 1 aprile 1880 in ACS, AA. BB. AA., *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b 190, fasc. 33-61.

²⁷ Lettera del Prefetto della Provincia di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 20 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b.190, fasc. 33-61.

²⁸ Sulla consistenza delle mostre confrontare BAROCCHI 1999, p 301. La prima mostra presenta solo ritratti: 433 «personaggi distinti nella storia, per le loro gesta militari, e cognizioni letterarie». Poco si sa della consistenza della seconda (tra 24 gennaio e il 10 febbraio) e della terza esposizione (27 febbraio-16 marzo), mentre qualche informazione sulla quarta è fornita dalla relazione dello stesso Giacomo Conti: dal 2 al 19 aprile vengono esposti 365 quadri di grandi dimensioni, che in alcuni casi non possono essere trasportati dalle soffitte attraverso le scale e vengono calate dai merli. Si tratta perlopiù di opere seicentesche di interesse storico come le vedute delle piazze fiorentine, delle ville medicee, delle fortificazioni di Portoferraio e rappresentazioni di feste a Siena e a Livorno. «Interessantissime per la memoria storica e il costume» quattro tele lunghe dieci e otto metri che rappresentano l'incoronazione di Carlo V a Bologna; cfr Relazione di Giacomo Conti al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze, 8 aprile 1881, in AGU, filza 1881, fasc. 9. La quinta mostra, dal 6 al 23 maggio, propone, tra l'altro, «una bella copia del quadro i *Naufraghi della Medusa*, il cui originale è a Parigi, una serie di ritratti della famiglia medicea fra cui il più notevole è quello di Caterina, ed infine una collezione interessantissima di 130 bozzetti», «Gazzetta d'Italia», 16, 119, 29 aprile 1881, p. 3. L'ultima mostra di dipinti si terrà dal 6 al 23 giugno.

²⁹ Relazione di Giacomo Conti al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze, del 18 agosto 1881, in AGU, filza 1881, fasc. 9.

magazzini della Galleria degli Uffizi, dove il pubblico può visionare le circa 2000 opere da poco riordinate. L'operazione infine è completata da una mostra delle opere di scultura dei magazzini, aperta dall'8 agosto nel Museo di San Marco³⁰.

4. *Il progetto in pratica: tra ricezione pubblica e risultati scientifici*

L'impegno della Direzione delle RR. Gallerie non si rivolge soltanto all'organizzazione logistica della mostra, ma prende in considerazione anche l'avvio di un dibattito sugli organi di stampa, secondo quanto auspicato dallo stesso Cavalcaselle. È proprio l'Ispettore degli Uffizi, Cesare Rigoni, a celarsi dietro lo pseudonimo di Zeta, autore di una lunga recensione alla mostra dei quadri esposti nei magazzini degli Uffizi sulle pagine de «La Nazione», tra novembre e dicembre del 1880³¹. Quasi a scongiurare eventuali polemiche, Rigoni chiarisce innanzitutto che gli obiettivi istituzionali sono orientati al completamento delle Gallerie, piuttosto che allo smaltimento delle opere di minore valore³². Inoltre, Rigoni segnala puntualmente le più meritevoli delle opere esposte, avanzando persino alcune possibili attribuzioni. L'accento posto su riscoperte e opere immeritatamente scartate permette peraltro di individuare alcuni dei dipinti esposti in questa sede: una tavola datata 1410, capolavoro di Lorenzo Monaco proveniente dall'Oratorio di Monte Oliveto, dimenticato dal 1867 nei depositi; il *Ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici*, opera di Zanobi Strozzi; la *Tavola della Zecca di Firenze*, data 1373 e firmata Jacopo di Cione, Simone e Niccolao (opera già lodata da Cavalcaselle e Crowe), cinque virtù del Pollaiuolo da riunirsi alle due della stessa serie esposte in galleria.

L'articolo di Rigoni fornisce infine una rapida e positiva indicazione sull'afflusso da parte del pubblico, composto prevalentemente di amatori e addetti ai lavori³³.

Tuttavia, a differenza di quanto previsto da Cavalcaselle, e nonostante il tentativo dello stesso Rigoni, le esposizioni vengono accolte piuttosto tiepidamente dalla stampa, almeno all'inizio. Le mostre sono puntualmente annunciate sui quotidiani cittadini, ma non sembra prendere piede un vero dibattito sul valore delle opere, forse proprio a causa della realizzazione solo parziale del progetto ministeriale³⁴. Il «Fanfulla»³⁵, in un articolo del

³⁰ Nella mostra al Museo di San Marco sono esposti oltre 1800 pezzi antichi e moderni fra statue, busti, bronzi e oggetti di scavo. Per la valutazione di questo materiale vengono aggiunti alla Commissione due scultori, Ulisse Cambi e Emilio Santarelli. Le sculture selezionate saranno destinate in parte al Museo di Antichità nel Palazzo della Crocetta, in parte al Museo Nazionale. Tra queste compaiono una statua antica di «guerriero vestito di tutte armi e giacente», alcuni busti di imperatori romani e un bronzo etrusco con un braccio femminile, una virtù sedente del XV secolo, un tabernacolo eseguito in parte da Mino da Fiesole, due medaglie quattrocentesche con Alfonso I e Erasmo da Rotterdam. Relazione della Commissione per l'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

³¹ ZETA 1880, citato in BAROCCHI 1999, p. 307-308.

³² Prospettando soluzioni alternative e più utili (come cessioni a istituti pubblici e scambi con chiese), l'ispettore nega infatti l'ipotesi di vendita all'asta delle opere di minor pregio, più volte ventilata già dalla prima relazione di Pigorini: «se ciò dovesse avverarsi non esiterei un momento ad asserire essere questo un giudizio troppo azzardato, anche sotto il punto di vista dell'economia, essendo molto limitato il numero di quei quadri che a riguardo dell'arte e della storia conscienciosamente si potrebbero alienare». ZETA 1880, 6 dicembre, p. 3.

³³ «Se dovessi giudicare dal concorso degli amatori o più ancora da quello artistico intelligente non mi perirei nell'asserire che qualche tesoro, qualcosa di veramente straordinario fosse comparso». ZETA 1880, 11 novembre, p. 3.

³⁴ Purtroppo non è stato possibile rintracciare i numeri relativi de «L'Italia artistica», testata sensibile alle tematiche della conservazione, che in un articolo del novembre del 1880 dichiarava di voler seguire la vicenda delle mostre.

³⁵ Quotidiano moderato, molto apprezzato per i toni brillanti e ironici, fondato da Francesco Da Renzi, Giuseppe Augusto Cesana e Giovanni Piacentini a Firenze nel 1870 e trasferito a Roma nel 1871 dove resta attivo fino al

dicembre 1880, dimostra un interesse alquanto circospetto per la prima mostra:

È una raccolta sui generis in cui abbondano le tele sfondate e le cornici tarlate e muffite; in cui papa Giulio II sta accanto a Pietro Leopoldo e Boccaccio è confuso tra i pittori e gli scultori del XIII. Nessun criterio logico o cronologico ha presieduto sin ora alla collocazione di quei quadri, molti dei quali di un valore artistico assai discutibile. Ma certo da quella *olla podrida* si potrà con un po' di pazienza, e, discernendo il loglio dal grano, arricchire di qualche pregevole dipinto, o di qualche effigie interessante le nostre gallerie³⁶.

Mesi dopo, però, sulla stessa testata, l'ironia si trasforma in sarcasmo, dettato dalla scarsa qualità delle opere e dal loro cattivo stato di conservazione:

fra l'anno passato e questo (con grave dispiacere dei tarli, delle tignuole, dei ragnatelli e dei topi) sono andati a scavare nelle soffitte degli Uffizi e di palazzo Pitti le migliaia di tele che vi stavano ammucchiate. Indarno quelli animali protestarono i loro diritti su quel loro asse ecclesiastico, e fanno osservare che si sottrae ai loro denti e alle lor mandibole un ben di Dio che non può giovare all'arte [...]. Il salone dei Cinquecento pare un lazzareto di lebbrosi [...] tutte le forme possibili di malattie della pelle si possono studiare sulle epidermide di quei quadri [...] Superata la prima ripugnanza, c'è di che soddisfare la curiosità: e caso mai il senso estetico se ne trovasse troppo male, abbiamo a due passi la Galleria degli Uffizi a ristorarci³⁷.

Bisognerà attendere i primi risultati dei lavori della Commissione per ottenere l'entusiastica attenzione di uno dei maggiori quotidiani fiorentini. La notizia del ritrovamento di «una vera perla artistica, una perla che sarebbe sempre pagata poco con qualcosa più di un centinaio di mila lire», trova ampio spazio sulla «Gazzetta d'Italia»³⁸. Un articolo del 30 maggio annuncia infatti che la Commissione incaricata di esaminare i quadri dei magazzini, ha trovato un dipinto del Verrocchio («una vergine con santi sopra un fondo architettonico») che fino ad allora «non era registrato in nessun catalogo»³⁹: è la Madonna che allatta il Bambino in trono con San Zanobi, San Giovanni Battista, San Francesco e San Nicola da Bari, ora in deposito esterno.

Il quotidiano non si limita a presentare la scoperta sensazionale, ma torna sull'argomento il giorno successivo per riportarne i dettagli:

Abbiamo particolari sul quadro del Verrocchio, testè scoperto e di cui parlammo ieri. Appena la Commissione si trovò in faccia a quel quadro di dimensioni piuttosto grandi, stette sulle prime in dubbio se fosse del Verrocchio o del Pollaiuolo. Per avere una certezza i commissari opinarono che la seduta di domenica passata dovesse tutta occuparsi nello studio di quell'opera d'arte posta a raffronto dell'unica che si conosceva, dice il signor Milanese nei suoi commenti all'ultima edizione del Vasari, ed esistente nella galleria della R. Accademia delle belle arti. Fatto il paragone non vi fu più dubbio veruno, poiché alcune teste di angioletti sono identiche nelle due

1899. Diretto da Baldassarre Avanzini, tra i collaboratori Oreste Baratieri, Luigi Coppola, Gabriele D'Annunzio, Guglielmo De Toth, Carlo Lorenzini, Ernesto Mezzabotta, Pompeo Molmenti, Giuseppe Orgitano, Ugo Pesci, Gian Leopoldo Piccardi, Giuseppe Napoleone Primoli, Vincenzo Salvatore, Ferdinando Martini. Dal 1879 è accompagnato dal famoso domenicale «Il Fanfulla della Domenica». Con l'avvento della Sinistra al potere il giornale si allinea verso un «esasperato conservatorismo», che ne segna il declino. MAJOLO MOLINARI 1963, p. 376-378. Cfr. CASTRONOVO – GHIACHERI FOSSATI – TRANFAGLIA 1979, p. 34 e p. 444.

³⁶ «Il Fanfulla», 30 dicembre 1880, p.2

³⁷ ARISTO 1881, p. 2.

³⁸ Quotidiano moderato diretto da Curzio Pancrazi, nato a Firenze nel 1866 e trasferito a Roma nel 1882. Tra i collaboratori Baldassarre Avanzini, Giuseppe Bandi, Guido Carrocci, Ugo Pesci, Enrico Rossi. Cfr. MAJOLO MOLINARI 1963, p. 414-415.

³⁹ «Gazzetta d'Italia», 16, 150, 30 maggio 1881, p. 3.

tavole quasi che il Verrocchio avesse avuto un solo ed unico modello quando dipingeva quei quadri⁴⁰.

Trattandosi quindi della seconda opera pittorica fino a quel momento assegnata al Verrocchio (la testata riferisce infatti la posizione di Milanese nella recente polemica relativa alle tavole provenienti dalla Chiesa di San Domenico e appartenuta ad Alessandro Foresi), l'attribuzione della Commissione rappresenta un'acquisizione critica di fondamentale importanza, immediatamente riconosciuta dal quotidiano fiorentino⁴¹.

Aldilà della ricezione dell'evento pubblico, buona parte del merito dell'iniziativa risiede in effetti nell'operato della Commissione che, attiva dal 27 ottobre 1880 al 11 luglio 1881, classifica le migliaia di opere analizzate in quattro categorie⁴², individuando una quarantina di capolavori meritevoli di essere esposti in Galleria. I dipinti in questione, riportati nella relazione finale inviata al Ministero della Pubblica Istruzione il 23 maggio 1882, appartengono per un terzo circa al periodo compreso tra la seconda metà del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento (ad esempio, oltre al Verrocchio, un ritratto virile assegnato a Lotto, ora attribuito a Tiziano, il *Ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici* dipinto da Zanobi Strozzi, le cinque virtù del Pollaiuolo, un *Ritratto di senatore veneziano* ora assegnato a Bonifacio de' Pitati, due *Conviti* attualmente ricondotti a Jacopo del Sellaio, *Narciso alla fonte* di Boltraffio, dalla Commissione indicato come un possibile Leonardo da Vinci); un altro terzo è composto dalle opere più antiche (tra le più rilevanti il trittico di Lorenzo Monaco, quello di Bernardo Daddi, una *Madonna dell'Umiltà* ora assegnata ad Agnolo Gaddi, la *Tavola della Zecca* di Jacopo di Cione, Simone e Niccolao, una croce di inizio e una di metà Duecento, una Madonna dello stesso periodo); le rimanenti sono opere databili tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento (ad esempio, un *San Girolamo* di Bassano, un ritratto ora attribuito a Velasquez, il

⁴⁰ «Gazzetta d'Italia», 16, 151, 31 maggio 1881, p. 3. Sulle modalità del confronto maggiori informazioni sono fornite dai verbali delle adunanze della Commissione. La tavola rammenta immediatamente ai commissari la maniera del maestro fiorentino per la «preparazione verdastra usata per gli incarnati che è una delle caratteristiche proprie di questo pittore». I commissari richiedono però il confronto con il *Battesimo di Cristo*, conservato nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti. L'analisi visiva è immancabilmente preceduta dalla lettura di Vasari. «La commissione è di parere che dall'esame diligente dell'insieme e delle parte di questo dipinto, non che dal confronto suo coll'altro del *Battesimo di Cristo* appaia chiaramente come l'artista si sia servito del medesimo modello di teste, variate secondo il bisogno nel movimento e nell'attitudine, tanto nell'un quadro che nell'altro, cosicché lo stesso modello ha servito all'artefice e per la testa del San Giovanni nella tavola del *Battesimo*, come per quella di San Zanobi nella tavola in esame. È da notarsi la somiglianza quasi perfetta fra il volto della Madonna e quello dell'Angelo del Verrocchio, come pure la somiglianza fra i due bracci sinistri. Il sentimento della piega, i contorni del disegno, tutto rivelano quel carattere scritto proprio a quel maestro. Sono pure da ammirare per la loro esecuzione fine e graziosa i vasi che poggiano ai lati del trono della Vergine, la croce che impugna il S. Francesco, i Pastoral e gli ornamenti dei piviali, cose tutte che rammentano l'oreficeria, nella quale arte peritissimo era il Verrocchio». *Processo verbale dell'adunanza della Commissione incaricata dell'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie del 29 maggio 1881*, in AGU, filza 1882, fasc. 80.

⁴¹ «Il signor Milanese nega che sia del Verrocchio quella tavola fatta per le monache di San Domenico e che fu dal Dottor Alessandro Foresi venduta ad un signore scozzese or son parecchi anni. Il fatto è che il Verrocchio quando ebbe dipinta pei frati di Vallombrosa la tavola di San Salvi, quella dell'Accademia, nella qual opera fu aiutato da Leonardo da Vinci allora giovinetto e suo discepolo, non volle più toccare i pennelli, perché Leonardo aveva colorito un angiole *che era*, dice il Vasari, *molto meglio che le altre cose*. Comunque, siano due o tre i quadri che ci restano del Verrocchio, è certo che la scoperta fatta dalla benemerita commissione è importantissima non tanto per la storia dell'arte, quanto perché le nostre gallerie si arricchiranno di un vero capolavoro». «Gazzetta d'Italia», 22, 151, 31 maggio 1881, p. 3. Sulla polemica Foresi, Milanese, Cavalcaselle si veda PETRIOLI 1998, pp. 160-163.

⁴² «Nella prima figurano tutti i quadri che per merito artistico e per la loro conservazione furono creduti degni di appartenenza alle pubbliche Collezioni delle RR. Gallerie [...]. Nella seconda furono allogati quei dipinti giudicati, sia per Parte che per la conservazione, inferiori ai primi. Nella terza vennero riuniti tutti i dipinti che non avendo pregio d'arte, interessare potevano i Costumi e la Storia, e finalmente la quarta categoria è riserbata a quei dipinti privi di ogni merito artistico storico». Relazione della Commissione al Ministero della Pubblica Istruzione, 6 febbraio 1881, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

Ritratto del Cardinal Leopoldo de' Medici del Gaulli, tre ritratti ora assegnati a Suttermans, *La parabola dell'invitato a nozze* di Bernardo Strozzi; tra questi figurano anche opere d'oltralpe: *Pilato che mostra Cristo al popolo* di Joachim Beuckelaer e un paesaggio con pattinatori di Peter Quast)⁴³.

È significativo che la Commissione si soffermi anche sul valore straordinario delle 420 opere della seconda categoria, spesso inferiori ai capolavori soltanto nel loro stato di conservazione⁴⁴; anche queste sono giudicate meritevoli di essere esposte al pubblico.

L'opera di ricognizione e di classificazione dei dipinti di magazzino non è comunque fine a se stessa, ma implica importanti risvolti museologici che andranno a incidere sul riordinamento delle Gallerie. Il Ministero affida infatti alla stessa Commissione il compito di elaborare soluzioni per il collocamento dei quadri esaminati. Un primo progetto, «generale e grandioso», prevedeva addirittura la creazione di una nuova galleria statale, attraverso l'individuazione di un'apposita sede espositiva per i dipinti delle prime tre categorie (ne vengono proposte diverse: l'ex convento di Ognissanti, il «baraccone» e l'ex convento di S. Matteo, il Palazzo Riccardi). La seconda soluzione, approvata dal Ministero, è più modesta e si concentra sugli spazi disponibili a seguito del trasferimento di reperti al nuovo Museo di Antichità. A queste condizioni viene privilegiata la creazione di una raccolta di ritratti, appositamente classificati a parte, da collocarsi nel corridoio vasariano, liberato dagli arazzi e dalla collezione di disegni e stampe (spostati nelle sale poste infondo al corridoio di ponente). A partire dall'ottobre 1881 in questo ambiente vengono collocati i ritratti e i costumi di seconda e terza categoria, la collezione di uomini illustri esposti in alto nei corridoi della Galleria e gli altri ritratti medicei che «da Giovanni di Bicci vengono fino ad Anna Maria Luisa», provenienti dalla sala attigua a quella di Lorenzo Monaco.

L'esito degli interventi di ricollocazione appare particolarmente emblematico delle concrete difficoltà operative di questa fase della politica museale, stretta tra ambiziose linee ispiratrici e risultati pratici non sempre all'altezza. Basti accennare al fatto che, mentre i quadri della quarta categoria vengono assegnati ai magazzini della Galleria, è proprio la destinazione dei dipinti selezionati per la prima e la seconda categoria a venire meno, restando in sospeso almeno fino al decennio successivo.

Ma il contributo più significativo dell'opera di ricognizione riguarda gli strumenti amministrativi e conservativi. L'episodio, infatti, si connota soprattutto come una grande impresa conoscitiva che porta alla redazione dell'inventario completo delle opere delle RR. Gallerie, redatto in 12 volumi da Cesare Righi.

L'inventariazione non tiene conto solo delle opere d'arte ma coinvolge anche le cornici storiche. Un risultato particolarmente innovativo dei lavori della Commissione è infatti la riunione delle cornici antiche emerse dai magazzini. A queste viene assegnato un precoce valore storico-artistico: «sommano circa 1500, distribuite in un locale appropriato e ordinato possibilmente secondo il tempo e lo stile, potrebbero formare una utilissima aggiunta alle raccolte che arricchiscono la Galleria medesima»⁴⁵. È poi assai significativo il riconoscimento

⁴³ Per l'individuazione delle opere si rimanda alle schede dell'inventario del 1890, visionabili online, che riportano l'eventuale riferimento all'inventario 1880-1882 e alla categoria.

⁴⁴ «Essi sarebbero stati tali da farli degni di figurare nella raccolta della Galleria, se non fosse stata la difficoltà di trovar loro luogo conveniente. Certo è che nella stessa raccolta della Galleria vi sono opere che per il merito artistico vagliano assai meno di quelle [...] al quale potrebbe destinarsi un luogo che le mettesse alla vista del pubblico». Relazione della Commissione per l'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190, fasc. 33-61.

⁴⁵ Tre esempi servono a dimostrare l'importanza e la novità della collezione: «quella che ha per ornamento un fregio di fiori e frutta di terracotta invetriata e colorita secondo la maniera de' della Robbia, lavoro senza dubbio degli ultimi anni del secolo XV, e due squisitissime cornici di molta grandezza finissimamente intagliate e dorate che uomini intendenti non dubitano ad affermare opera di un eccellentissimo intagliatore senese chiamato Antonio Barili». Relazione della Commissione per l'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie, Pinacoteche*, b. 190,

di una particolare funzione museografica a questa collezione, che potrebbe consentire un allestimento modulato sui rapporti stilistici tra i quadri e le cornici stesse.

Le potenzialità dell'esperimento nel suo complesso sono riconosciute dal Ministero della Pubblica Istruzione sin dalla mostra nei magazzini degli Uffizi e dalla prima esposizione nel Salone dei Cinquecento. È da leggere in questo senso la circolare ministeriale del 23 dicembre 1880, redatta dallo stesso Cavalcaselle, che invita le direzioni delle pinacoteche statali a replicare l'esperienza fiorentina:

È intendimento di questo ministero di aprire una mostra al pubblico dei dipinti, o marmi, arazzi o altri oggetti d'arte giacenti nei magazzini di codesto istituto per farne poi una scelta, come ora si è fatto per i magazzini della Galleria di Firenze⁴⁶.

La realizzazione di interventi simili in altre pinacoteche statali deve ancora essere indagata in maniera organica, e ricollocata all'interno di quel processo di elaborazione su scala nazionale di politiche rivolte pinacoteche statali durante il periodo post-unitario, che attende ancora una ricostruzione complessiva e una lettura in relazione alle dinamiche di affermazione della storia dell'arte come disciplina autonoma.

fasc. 33-61.

⁴⁶ Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione inviata alla Direzione del Museo Nazionale di Napoli, al Presidente delle Accademie di Belle arti di Venezia e Milano, al Direttore della Pinacoteca di Torino, ai Direttori degli Istituti di Belle Arti di Modena, Parma e Bologna, al Commissario per gli Scavi e Musei di Sicilia, 23 dicembre 1880, in ACS, AA. BB. AA. II versamento, b. 117.

BIBLIOGRAFIA

ARISTO 1881

ARISTO, *Pitture da Soffitta*, «Il Fanfulla», 23 aprile 1881, p. 2.

BAROCCHI 1999

P. BAROCCHI, *Firenze 1880-1903: cultura figurativa e conservazione*, in *Storia dell'Arte e politica culturale intorno al 1900*, Atti del convegno (Firenze 21-24 maggio 1997), a cura di M. Seidel, Firenze 1999, pp. 297-311.

CASTELNUOVO – MONCIATTI 2008

E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI, *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008.

CASTRONOVO – GHIACHERI FOSSATI – TRANFAGLIA 1979

V. CASTRONOVO – L. GHIACHERI FOSSATI – N. TRANFAGLIA, *La stampa italiana nell'età liberale*, Bari 1979.

CAVALCASELLE 1863

G.B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. G.B. Cavalcaselle al signor Ministro della pubblica istruzione (1863)*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 20-21, 1987, pp. 85-112.

«Gazzetta d'Italia», 16, 119, 29 aprile 1881, p. 3.

«Gazzetta d'Italia», 16, 150, 30 maggio 1881, p. 3.

«Gazzetta d'Italia», 16, 151, 31 maggio 1881, p. 3.

HASKELL 2001

F. HASKELL, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa 2001

«Il Corriere Italiano», 15, 249, 6 settembre 1879 (già pubblicato in «L'Italia artistica»)

«Il Fanfulla», 30 dicembre 1880, p.2

LEVI 2004

D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G.B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti (1862)*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno (Palermo 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria 2004, pp. 53-76.

LEVI 2012

D. LEVI, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia (1870-1915)*, Atti del convegno (Bologna 7-9 novembre 2012), in corso di pubblicazione.

MAJOLO MOLINARI 1963

O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'ottocento*, I, Roma 1963.

MONGERI 1871

G. MONGERI, *Per l'ordinamento delle pubbliche pinacoteche in Italia*, «Nuova Antologia», 17, 1871, pp. 57-78.

PETRIOLI 1998

P. PETRIOLI, *Giovanni Battista Cavalcaselle e Gaetano Milanesi*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno (Legnano 28 novembre 1997 - Verona 29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 153-164.

ZETA 1880

ZETA [ALIAS C. RIGONI], *Brevi cenni artistici storici sopra i quadri dei Magazzini delle Regie Gallerie di Firenze*, «La Nazione», 22, 11 novembre, 19 novembre e 6 dicembre 1880.

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce il processo di elaborazione e realizzazione di un provvedimento di politica museale post-unitaria: l'esposizione dei quadri conservati nei magazzini delle Regie Gallerie di Firenze. Il progetto di una pubblica mostra dei quadri dei depositi, redatto da Giovanni Battista Cavalcaselle, rappresenta un interessante tentativo di dare soluzione operativa ad alcune delle problematiche relative alla gestione del patrimonio museale statale, emerse nel dibattito pubblico e di settore. Vengono in primo luogo individuati gli elementi di novità e aggiornamento contenuti nella proposta di Cavalcaselle: dal ruolo attribuito agli storici dell'arte fino a quello assegnato alla stampa e all'opinione pubblica. Infine sono valutati i risvolti pratici dell'operazione, tenendo conto sia della ricezione pubblica che dei risultati propriamente scientifici e museologici.

This article retraces the elaboration and realisation of a post-unitarian measure concerning museal policy: the exhibition of the paintings from the storerooms of the Royal Galleries in Florence. The project of a public exhibition of these paintings was designed by Giovanni Battista Cavalcaselle and represents an interesting attempt to solve some issues, appeared in public and sectorial debate, about the management of State museums. Firstly, the innovative aspects in Cavalcaselle's proposal are illustrated, considering the role appointed to art historians, press and public opinion. Finally the work evaluates the practical implications of the measure, taking into consideration both public reception and scientific and museal results.

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, arrostate 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 ricollocate 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 uscito 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 rosseggiano 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 ondulate. (Fig. 2) Nessun segno nell'orbite oculari. \ Agnolo e Agostino senesi /.

Il pilone a sinistra. Teste di donne grosse. Occhi con addentramenti negli 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 cooperano 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.

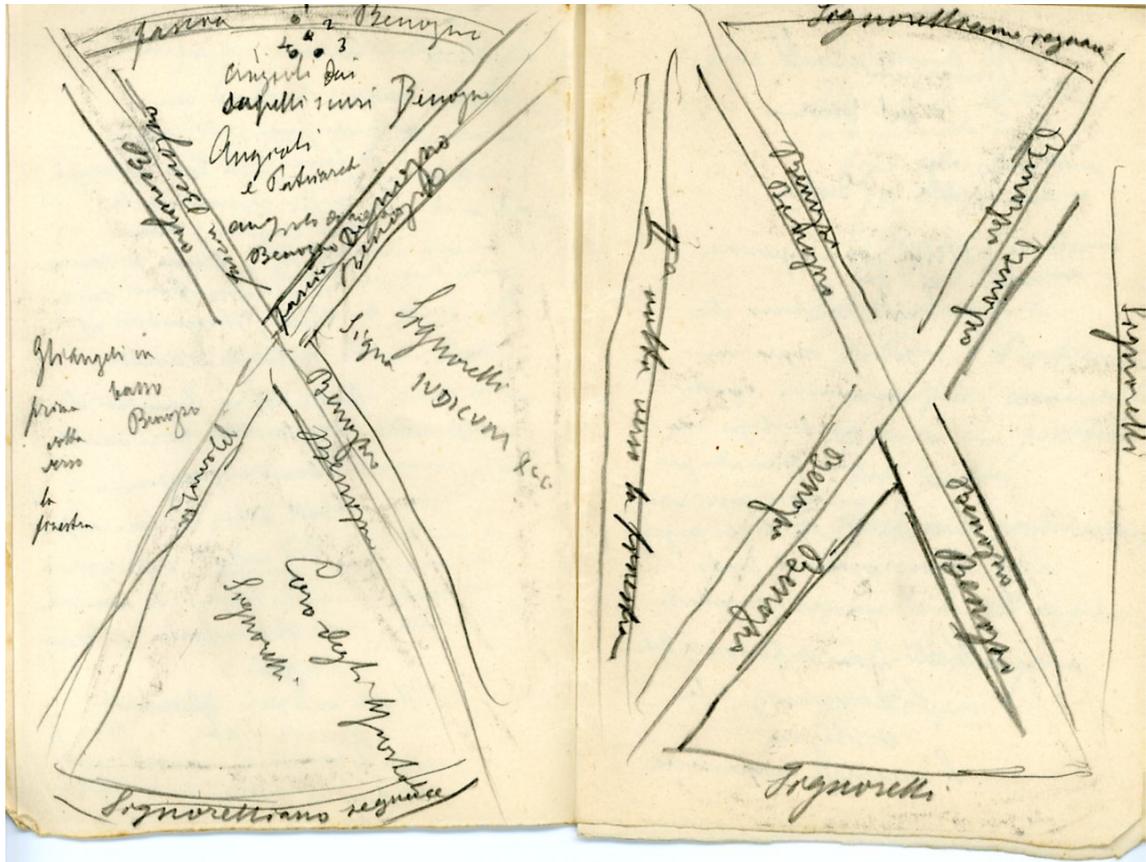


Fig. 1: Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti, c. 3v-4r.

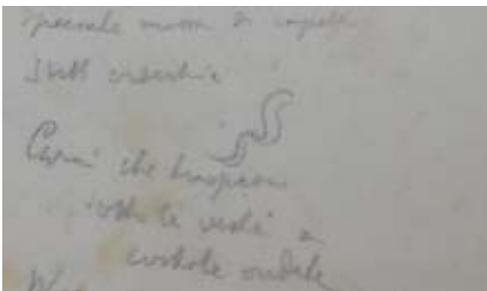


Fig. 2: Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti, c. 5v.

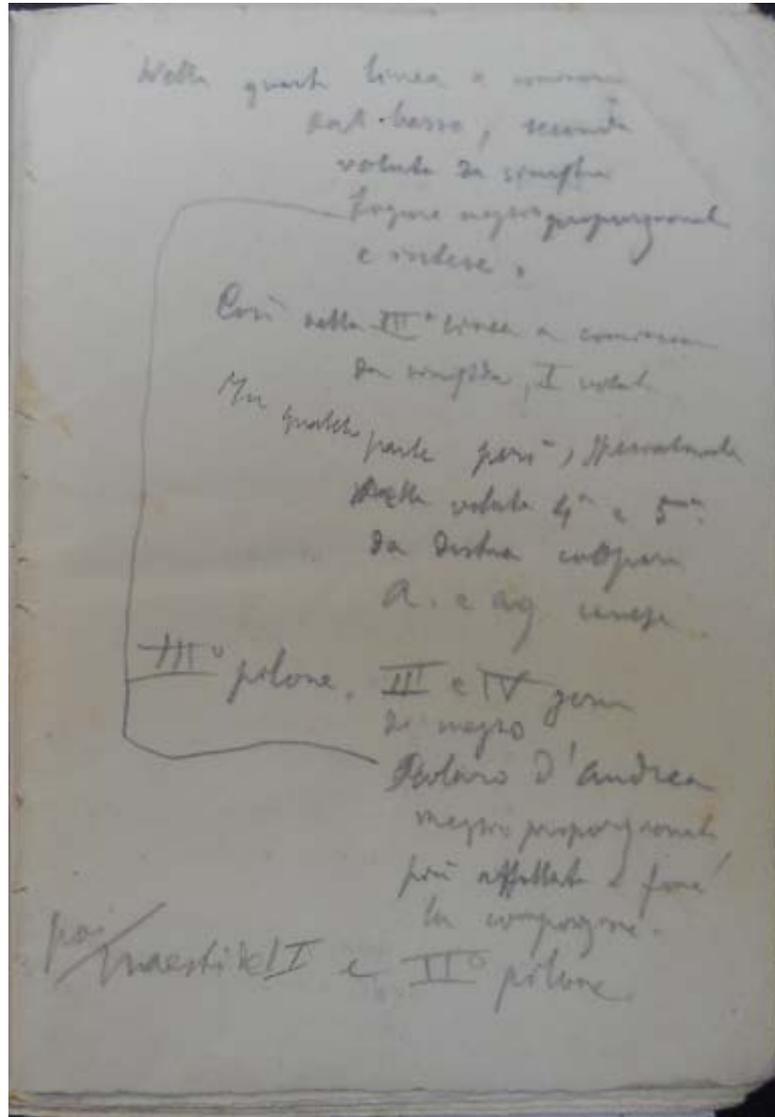


Fig. 3: Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, Taccuini, Faldone 2, fogli sciolti, c. 6r.

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.

CRUTTWEILL 1899

M. CRUTTWEILL, *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.

**«A CAVALLO DEL SERPENTE».
INTORNO ALLE PRIME TELE DI TINTORETTO AI CAMERLENGHI**

È merito dello studioso spagnolo Pedro Beroqui¹ aver riconosciuto in un noto passaggio dell'*Arte de la pintura* (1649) del pittore e teorico d'arte Francisco Pacheco (1564-1644) – più precisamente nel capitolo che tratta *De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención*² – il primo riferimento certo alla *Santa Margherita* (Fig. 1) di Tiziano, oggi al Prado³. In quell'occasione Pacheco ricordava di aver visto la tela nella chiesa madrilenana di San Jerónimo el Real, edificio di patronato regio popolarmente conosciuto come *Los Jerónimos*⁴, non facendosi sfuggire l'occasione di censurare il maestro per aver mostrato la giovane martire: «como a caballo sobre la serpiente, y desnuda casi toda la pierna hasta más arriba de la rodilla, como se ve hoy en San Gerónimo de Madrid»⁵. La notizia venne ripresa più tardi anche da Antonio Palomino de Castro y Velasco, nel suo *El Parnaso Español Pintoresco Laureado* (1724): «El célebre cuadro de Santa Margarita, que en otro tiempo debió de estar en este Convento de San Jerónimo de Madrid, según dice Pacheco»⁶. Il trattatista derivò la citazione da un passo del *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* di Lodovico Dolce edito a Venezia nel 1557 in cui, pur omettendo il nome del «cattivo maestro», l'autore riferiva in che modo quell'artista mostrò: «di aver bene avuto poca considerazione allora ch'ei dipinse la Santa Margherita a cavallo del serpente»⁷. Questa preziosa segnalazione è piuttosto valida come spunto di riflessione su un dibattito critico in passato non privo di una certa vivacità, che ha visto coinvolti Tiziano e Tintoretto nell'identificazione della sconveniente opera incriminata. Nel contempo la vicenda attributiva si è intrecciata con il dibattito teorico, di cui in passato hanno dato conto Roskill, Barocchi e Bernabei⁸, intorno alla posizione di Dolce nei confronti della maniera moderna, così come emerge nel testo del 1557, ma già in fase germinale nella seconda metà del quinto decennio. Una posizione di assoluta resistenza che in una sola battuta può essere riassunta attraverso il paragone, o meglio opposizione, con un altrettanto celebre giudizio formulato da Paolo Pino, il quale nonostante l'impegno di difendere il gusto pittorico dei veneti, non nega la

Per i consigli, la collaborazione e per avermi aiutato nei modi più vari, ringrazio Barbara Agosti, Alessandro Ballarin, Sarah Ferrari, Silvia Ginzburg, Barbara Maria Savy, Alessandra Pattanaro e in particolare Vittoria Romani. A lei e alla quotidiana discussione sulle vicende della pittura veneziana, queste pagine devono moltissimo.

¹ BEROQUI 1946, p. 135.

² PACHECO [1649] 1990, pp. 291-306. Il capitolo preso in considerazione è per gran parte modellato sull'esempio del *Dialogo* di Lodovico Dolce del 1557, quasi una traduzione della parte in cui il poligrafo veneziano si occupa della definizione di 'decoro': DOLCE [1557] 1960, pp. 141-206, apparati e note, pp. 343-347 e 432-493. Sul tema della dipendenza dei trattatisti d'arte spagnoli, tra XVI e XVII secolo, nei confronti della tradizione storiografica italiana contemporanea e precedente, si veda: CALVO SERRALLER 1981 e GAUNA 1998, pp. 57-78. Sull'opera pittorica di Pacheco, si veda VALDIVIESO-SERRERA 1985, pp. 16-116.

³ Nonostante la straordinaria qualità dell'opera, la bibliografia sulla *Santa Margherita* del Prado non è molto ampia e spesso ripetitiva. Inoltre, per lungo tempo, è stata viziata dalla confusione con la precedente versione dello stesso soggetto conservata all'Escorial (1552), attribuendo all'una o all'altra la letteratura esistente. Già collocata intorno al 1565 da Wetthey o al 1567 circa da Pallucchini, più recentemente è anticipata agli anni compresi tra il 1554 e il 1558 da Hope, Valcanover, Falomir e Humfrey; entro la prima metà del sesto decennio da chi scrive: DÍAZ 1999, pp. 67- 72; M. Falomir in TIZIANO 2003, n. 46, pp. 258-59; M. Grosso in L'ULTIMO TIZIANO 2008, n. 3.2, pp. 250-253.

⁴ GÓMEZ-LÓPEZ-PRADOS 2009, pp. 174-187.

⁵ PACHECO [1649] 1990, p. 298.

⁶ DE CASTRO Y VELASCO [1724] 1947, p. 795.

⁷ DOLCE [1557] 1960 p. 170.

⁸ ROSKILL 1968; BERNABEI 1978, pp. 307-337; per un profilo biografico di Lodovico Dolce si veda: ROMEI 1991, pp. 399-405; sulla sua attività di poligrafo: DI FILIPPO BAREGGI 1988, *ad indicem* e TERPENING 1997.

grandezza di Michelangelo e la diffusione del Manierismo lagunare: «et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezion dell'arte»⁹. Più incline a un purismo che Paola Barocchi definiva di tipo controriformistico – a cui fa da sottofondo l'attacco aretiniano del 1545 al *Giudizio sistino*¹⁰ – Dolce rifiuta queste raccomandazioni e affronta la questione della 'figura' con termini desunti dalla tradizione albertiana e leonardesca:

Ho da dire ancora, d'intorno alla materia della invenzione, alquante parole: come, che ogni figura faccia bene la sua operazione. Onde, se una siede, paia che ella siede commodamente; se sta in piede, fermi le piante de' piedi in guisa che non paia che trabocchi; e se ella si muove, sia il movimento facile [...] come soleva il medesimo Raffaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti l'uno dall'altro, una istoria, e tutti avevano grazia e stavano bene¹¹.

Assimilate le censure verso il Buonarroti e accolte quelle del Doni verso i michelangioleschi che storpiano le loro figure «muscolandole e ricercandole di soverchio e fuor di luogo»¹², questa testimonianza segna il definitivo distacco da una posizione iniziale che pure doveva apparire favorevole a Michelangelo e per riflesso anche a Pordenone, così come si presenta nel poemetto epico-cavalleresco intitolato *Il primo libro di Sacripante* di Lodovico Dolce, apparso a Venezia nel 1536 in seconda edizione e accresciuto dalla presenza di un frontespizio illustrato con *Sacripante vinto da Amore*; una figura scorciata di ispirazione michelangiolesca il cui disegno preparatorio di mano del pittore friulano, si trova oggi nella Biblioteca Ambrosiana¹³.

L'identificazione del «cattivo maestro» con Jacopo Tintoretto, ipotesi generalmente accolta dalla maggior parte della critica, è di Luigi Coletti che ha riconosciuto nell'«energico indietreggiar del busto» della principessa a cavallo del dragone, nella tela con *San Giorgio, la Principessa e san Luigi* (Fig. 2) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, la sconveniente amazzone dolciana¹⁴. Con questa tela destinata a una delle stanze del Magistrato del Sale nel Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, Tintoretto si inseriva di diritto nella precedente impresa decorativa avviata da Bonifacio de' Pitati nel 1529¹⁵. Il quadro fu commissionato dai *Provisores Salis*, Giorgio Venier (*quondam ser Francisci*) in carica dal 14 maggio 1550 al 13 settembre 1551 e

⁹ PINO [1548] 1971-1977, p. 761.

¹⁰ Mi riferisco all'infuocata invettiva epistolare dell'autunno 1545, in cui Aretino aveva mosso accuse di immoralità al *Giudizio finale*, in nome della convenienza e della invenzione; la polemica è stata ricostruita da Paola Barocchi in VASARI [1550-1568] 1962, pp. XIV-XXI. Si vedano anche le riflessioni di PALLUCCHINI 1981, pp. 29-31 e di PINELLI 1993, pp. 174-200.

¹¹ DOLCE [1557] 1960, p. 170.

¹² DOLCE [1557] 1960, p. 178. «Ben è vero che molti si son posti a volere avanzarlo [Michelangelo], con lor misure et arti, et in cambio di far giuste le figure l'hanno storpiate, et questo donde nasce che le misure non corrispondono»: DONI [1549] 1970, p. 8v.

¹³ Sul disegno dell'Ambrosiana si veda: FURLAN 1988, n. D80, pp. 311-315; per la stampa si veda la scheda di M.A. Chiari Moretto Wiel in *IL PORDENONE* 1984, n. 5.1, p. 237. Un primo riferimento a Michelangelo, in relazione a Tiziano, Pordenone e Bernardino Licinio, e più in generale sul concetto di 'imitazione', si trova già nella lettera dedicatoria a Pietro Aretino de *La poetica di Horatio*, edita da Dolce nel 1535; su questi argomenti si veda FURLAN 1996, pp. 19-25.

¹⁴ COLETTI 1940, pp. 12-13, seguito da: MOSCHINI MARCONI 1955-1970, n. 401, pp. 228-229; P. Rossi in PALLUCCHINI-ROSSI 1982, I, p. 39 e n. 162, pp. 165-166 (da ora in poi ROSSI 1982); PIGNATTI-VALCANOVER 1985, pp. 27-30; NICHOLS 1999, p. 67; COTTRELL 2000, pp. 668-671. Si veda anche R. Echols in *TINTORETTO* 2007, n. 17, pp. 254-256. La citazione è di VENTURI 1929, IX, p. 480, anche lui identificava la principessa con Santa Margherita.

¹⁵ Su Bonifacio de' Pitati e l'impresa dei Camerlenghi, si vedano: FAGGIN 1963, pp. 79-95; SIMONETTI 1986, pp. 83-134; COTTRELL 2000, pp. 658-678. Per il problema della formazione di Tintoretto e i rapporti con la bottega di Bonifacio de' Pitati, rimando alle considerazioni di: TIETZE 1948, pp. 32-35; PALLUCCHINI 1950, pp. 47-48 e più recentemente COTTRELL 1997, pp. 17-36; COTTRELL 2009, pp. 50-57.

Alvise Foscarini (*quondam ser Nicolai*) in carica dal 2 gennaio 1551 (*more veneto* 1550) al primo maggio 1552. A breve distanza, segue la commissione del dipinto con *Sant' Andrea e san Girolamo*¹⁶ (Fig. 3) destinato a quella stessa sede dai *Provisores Salis*, Andrea Dandolo (*quondam ser Aloysij*), in carica dal 7 maggio 1551 al 6 settembre 1552 e Girolamo Bernardo (*quondam ser Nicolai procuratoris*), dal 19 giugno 1551 al 9 ottobre 1552. Di questi estremi cronologici tramandati dal Segretario alle voci¹⁷, nel 1902 Ludwig ne pubblicava solo le date del *complevit* (di uscita)¹⁸, individuando in quelle un riferimento *post quem* per l'esecuzione dei dipinti. Questa ipotesi ha così fissato la commissione della prima tela nella seconda metà del 1552 – con una lunga e ingiustificata attesa da parte di Giorgio Venier – e nell'autunno dello stesso anno quella della seconda. Nel 1777 le due opere furono trasferite nell'Antichiesetta di Palazzo Ducale, per cui l'originale forma centinata venne adattata e trasformata in rettangolare con ampie giunte ai lati; asportate nel 1937, in occasione della mostra del Tintoretto¹⁹, vennero restaurate e ricondotte alle dimensioni originali. In realtà qualche precisazione sulla data di questi due dipinti resta ancora da fare.

Il Palazzo dei Camerlenghi, sede di magistrature finanziarie e cuore pulsante della vita economica della Serenissima, assunse l'attuale aspetto fra il 1525 e il 1528, sotto il dogado di Andrea Gritti²⁰. Ospitava una ventina di uffici amministrativi la cui ornamentazione pittorica costituì, accanto a quella di Palazzo Ducale, una delle imprese decorative pubbliche più importanti di Venezia. Era d'uso da parte dei patrizi chiamati a ricoprire cariche presso le magistrature ospitate in quel palazzo, di celebrare la nomina allogando un dipinto nel quale comparissero il santo omonimo del funzionario e lo stemma araldico dello stesso; di solito ne rappresentavano due o tre insieme. Gli estremi del periodo di servizio della durata di sedici mesi, congiuntamente agli stemmi nobiliari, costituiscono perciò utili riferimenti cronologici per la loro datazione. In un importante articolo del 1963 dedicato alla decorazione dei Camerlenghi, Faggin segnalava la presenza di tele commemorative di funzionari scomparsi nel corso della loro magistratura (*obiit*) o che *refutaverunt* (che si erano prematuramente dimessi dall'incarico), sostenendo l'ipotesi – per altro mai presa in considerazione nel caso dei quadri di Tintoretto – che le commissioni venissero fatte in entrata o nel corso dei sedici mesi di servizio, di sicuro non in uscita come ancora si crede²¹. Concordemente con quanto rilevato dallo studioso, si può dunque immaginare una retrodatazione di almeno un anno per la commissione della prima tela che Jacopo avrebbe potuto mettere in opera tra il gennaio e il febbraio del 1551 e lo stesso per quella della seconda, avviata già nell'estate seguente. Questo assestamento cronologico che riduce significativamente la distanza tra i due dipinti, non solo giustifica la loro stringente affinità stilistica, ma anche, come vedremo più avanti, l'unitarietà del programma iconografico. Secondo la descrizione di Boschini, le due tele collocate nella prima sala destinata al Magistrato del Sale, fiancheggiavano il quadro, anch'esso centinato, con la *Madonna, il Bambino e quattro Senatori* (1552, Venezia, Galleria dell'Accademia):

Dalla facciata poi della porta, all'incontro delle finestre, vi sono altri tre nicchi: sopra la porta vi è Maria, col Bambino, e quattro venerandi Senatori adoranti. Nell'uno degli altri due nicchi

¹⁶ ROSSI 1982, I, n. 163, p. 166; F. Ilchman in *BOTTICELLI TO TITIAN* 2009, n. 108, pp. 360-361.

¹⁷ Archivio di Stato di Venezia, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri. 1541-1552*, Pezzo: 2, *Per menses XVI/Per quatuor manus electionum/4 Provisores Salis*, cc. 14r-15v. Su questa magistratura e i compiti dei *Provisores Salis* (Provveditori del sale), si vedano: DA MOSTO 1937, I, pp. 141-142 e HOQUET 1990, in particolare pp. 98-106.

¹⁸ LUDWIG 1902, pp. 36-66, per le tele di Tintoretto, p. 45.

¹⁹ *LA MOSTRA DEL TINTORETTO* 1937, nn. 11-12, pp. 44-45.

²⁰ CALABI-MAROCHELLO 1984, pp. 306-313.

²¹ FAGGIN 1963, p. 82.

seguenti, vi è la Regina, liberata da San Giorgio, et evvi S. Luigi. Nell'altro li Santi Andrea, e Girolamo: tutti li detti tre nicchi del Tintoretto²².

Per di più, con questo terzo intervento, Tintoretto rinnovava significativamente la decorazione del palazzo, superando d'un colpo solo il tipo bonifacesco del santo con il sottostante emblema del funzionario e assegnando ai camerlenghi il ruolo di attori comprimari della sacra rappresentazione²³. Nella più tarda *Madonna dei tesorieri* (1566) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che in origine si trovava nella sala dei Camerlenghi di Comun al primo piano dell'edificio, questo concetto è ulteriormente amplificato attraverso l'impaginazione della scena dilatata in orizzontale e ritmata dalla presenza di un porticato monumentale, che si staglia sullo sfondo di un paesaggio lirico e di un cielo serotino, in cui la Vergine con il Bambino, affiancati dai santi patroni, si inchina ad accogliere e benedire l'omaggio dei tesorieri e del loro seguito²⁴. È verosimile che il coinvolgimento del Robusti nel 1551 all'interno del gigantesco cantiere fino ad allora organizzato e saldamente guidato dal maestro veronese, sia da indagare non solo nell'urgenza di rinnovamento decorativo rispetto ad una serialità ormai affaticata, ma anche nella sua attività di ritrattista che in quegli anni non conosce sosta e lo avvicina alle esigenze autocelebrative di un patriziato prossimo alle più alte cariche della Repubblica. Proprio in quella congiuntura – sfruttando anche le ripetute assenze di Tiziano impegnato ad Augusta (1548; 1550-1551) ad assolvere alle richieste, soprattutto ritrattistiche, di Carlo V e della sua corte – si collocano una serie di ritratti con cui il pittore andava progressivamente affermandosi sulla scena veneziana. Un lungo periodo di sperimentazione, illuminato e febbrile che dal 1548, termine cronologico segnalato da Paola Rossi²⁵ (e prossimo all'*exploit* tizianesco del superbo *Ritratto votivo della famiglia Vendramin*, 1543-1547, Londra, National Gallery; Fig. 4), culminerà nella prima metà del sesto decennio, con l'esecuzione di alcuni capolavori del calibro di un *Gentiluomo trentacinquenne* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1553)²⁶. Il personaggio è stato identificato da Suida con il giovane Lorenzo Soranzo²⁷, esponente di spicco di una delle più antiche e nobili famiglie veneziane per la quale, intorno al 1550, Tintoretto aveva dipinto un grande ritratto 'corale' e uno del decano Jacopo (1467-1551), oggi conservati a Milano nella Pinacoteca del Castello Sforzesco²⁸. Nato nel 1518, come sembra confermare la data posta sul dipinto: «MDLIII», Lorenzo fu impegnato in una lunga attività pubblica che lo portò a ricoprire alte cariche, tra cui quella di Camerlengo di Comun ricevuta il 12 luglio 1551.

Data la straordinaria qualità delle tele per il Magistrato del Sale, e alla luce delle nuove acquisizioni che sono emerse da alcune recenti mostre e convegni dedicati all'artista (Madrid 2007, Boston 2009 e Roma 2012), si propone in questa sede una rilettura circostanziata di quelle invenzioni, allo scopo di indicare nuove fonti per la complessa composizione formale e

²² BOSCHINI 1664, p. 271. La tela fu commissionata dai provveditori Giovanni Alvise Grimani, Giovanni Battista Donà, Nicolò Gritti, Jacopo Pisani, in carica tra il 1552 e il 1553. Per una ipotesi sulla collocazione originaria dei dipinti nella sala del Magistrato del Sale, si veda COTTRELL 2000, p. 669.

²³ ROSSI 1974, p. 39 e G. Nepi Scirè in *JACOPO TINTORETTO* 1994c, n. 30, pp. 138-139. A questa tipologia di ritratti votivi destinati al Palazzo dei Camerlenghi, appartengono la tela del Museo Correr di Venezia, *Santa Giustina con tre camerlenghi e tre segretari*, datata 1580 (P. Rossi in *JACOPO TINTORETTO* 1994c, n. 40, pp. 162-163) e quella di Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, con *San Marco, tre camerlenghi e i loro segretari* (NEPI SCIRÈ 1994, pp. 39-49).

²⁴ M. Binotto in *TINTORETTO* 2012, n. 12, pp. 110-113.

²⁵ P. ROSSI 1974, pp. 31-41. Si veda anche FALOMIR 2007, pp. 95-114.

²⁶ P. Rossi in *TINTORETTO* 1994c, n. 15, pp. 104-107; S. Ferino-Pagden e R. Wald in *TINTORETTO* 2007, n. 25, pp. 266-269.

²⁷ SUIDA 1946, p. 290.

²⁸ Per il ritratto di Jacopo Soranzo di Milano e quello più tardo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dalla Procuratoria de Supra, si vedano rispettivamente: M. Falomir in *TINTORETTO* 2007, n. 15, pp. 248-250 e G. Nepi Scirè in *TINTORETTO* 1994c, n. 11, pp. 96-97.

iconografica dei soggetti. Inoltre, una iniziale riflessione sulla storia redazionale del trattato dolciano, per altro poco indagata, potrà fornire nuovi elementi per una migliore comprensione dei dipinti e del dibattito critico sollevato dal letterato nei confronti di Tintoretto.

Tiziano, Tintoretto e l'Aretino di Lodovico Dolce

Nell'ambiguo passo del *Dialogo* citato qui in apertura (e non solo in quello²⁹) è doveroso riconoscere l'eco di un malumore mal celato, che la critica è generalmente concorde a far risalire alla presunta rivalità con Tiziano, a cui nel tempo non sono stati risparmiati condimenti dal sapore novellistico:

Se le prime opere del Tintoretto potevano essere sfuggite ai più, quelle eseguite per luoghi pubblici ponevano il pittore al centro della discussione negli ambienti artistici lagunari e di fronte all'alzata violenta di scudi dei conformisti: per cui l'artista, spezzando il cerchio della riluttanza e dell'indifferenza, quantunque giovanissimo, finiva per essere contrapposto allo stesso Tiziano³⁰.

E neppure bisognerà dimenticare, oltre all'ormai indiscusso primato tizianesco che inviolato andava declinandosi nella straordinaria stagione delle 'poesie' per Filippo II, l'inarrestabile avanzata sulla ribalta del mercato artistico veneziano di una schiera di pittori (più giovani, foresti o di ritorno), primo fra tutti il veronese Paolo Caliari, sui quali si concentrava non solo l'attenzione di una committenza sia pubblica che privata sempre più attenta ad accogliere le novità provenienti dalla terraferma, ma anche di trattatisti, scrittori e poeti pronti a celebrarne le lodi o segnalarne il dissenso schierandosi per l'uno o per l'altro artista. Solo così sarà possibile giustificare l'inaspettata quanto entusiastica citazione *in extremis* del pittore veneziano Battista Franco detto Semolei (1510 ca.-1561), campione della maniera michelangiolesca e figura emblematica per la diffusione veneta di questo gusto, a cui Vasari nel 1568 dedicherà una biografia non sempre lusinghiera³¹:

perciocché de' giovani non si vede risorgere alcuno che dia speranza di dover pervenire a qualche onesta eccellenza; e quei che potrebbero divenir rari, vinti dalla avarizia poco o nulla si affaticano nelle opere loro. Non così fa Battista Franco viniziano; anzi studia sempre con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Vinegia e di acquistare a sé stesso perpetua fama; onde è lodatissimo e chiaro maestro sì in dipingere come in disegnare³².

Battista era rientrato in patria nel 1552, dopo essere vissuto per quasi vent'anni nell'Italia centrale e aver lavorato per due facoltosi cardinali a Roma, per le corti di Alessandro e Cosimo

²⁹ Si legga il passo in cui Dolce cita il perduto telero di Tintoretto con la *Scomunica di Federico Barbarossa da parte di Alessandro III* – confrontandolo con quello di Tiziano, anch'esso perduto, con la *Sottomissione di Federico Barbarossa al Papa Alessandro III* – e lo accusa di sconvenevolezza, DOLCE [1557] 1960, pp. 168-169. Di contro, con questo dipinto, Jacopo susciterà «l'entusiasmo manieristico» di Vasari (si veda la nota di commento di Paola Barocchi in DOLCE [1557] 1960, p. 458), contenuto nell'inserito biografico che chiude la *Vita* di Battista Franco: «E fra l'altre cose capricciose che sono in questa storia, quella è bellissima, dove il papa et i cardinali gettando da un luogo alto le torce e cande, come si fa quando si scomunica alcuno, è da basso una baruffa d'ignudi che s'azzuffano per quelle torce e cande, la più bella e la più vaga del mondo. Oltre ciò, alcuni basamenti, anticaglie e ritratti di gentiluomini, che sono sparsi per questa storia, sono molto ben fatti e gl'acquistarono grazia e nome appresso d'ognuno.» (VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, p. 570).

³⁰ PALLUCCHINI 1982, p. 38. Questo argomento è stato al centro della mostra, *TITIAN, TINTORETTO, VERONESE* 2009.

³¹ VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, pp. 459-473.

³² DOLCE [1557] 1960, p. 206. Su Battista Franco si veda il profilo biografico tracciato da: SACCONI 1998, pp. 176-180, e la più recente monografia di BIFERALI-FIRPO 2007.

I de' Medici a Firenze e di Guidubaldo Della Rovere a Urbino, per le cattedrali di Fabriano e di Osimo. I principali lavori a lui affidati coincidono con la frenetica realizzazione degli apparati cerimoniali che si susseguirono tra Roma e Firenze per gli ingressi di Carlo V e di Margherita d'Austria nel 1536, e poi di Eleonora de Toledo nel 1539. Nel frattempo, a Venezia, Pietro Aretino ne prendeva nota grazie ai tempestivi ed eruditissimi aggiornamenti epistolari di Vasari³³. E non sarà da meno, ricordare la partecipazione al celebre cantiere romano di San Giovanni Decollato³⁴, per cui il veneziano affrescò la *Cattura del Battista* (1541-1542)³⁵ a prosecuzione del ciclo con le storie di San Giovanni Battista condotto da Francesco Salviati e Jacopino del Conte. Gli echi di questa importante impresa, lo avevano preceduto in laguna attraverso i recenti soggiorni di Cecchino (1539-1541) e poi di Vasari (1541-1542), ma soprattutto di monsignor Giovanni Della Casa giunto a Venezia nel settembre del 1544 in qualità di nunzio apostolico, uno dei personaggi più in vista della confraternita romana che Vasari ha indicato come promotore del Semolei³⁶. Al di là dell'ovvia visibilità procurata all'artista dalla partecipazione tra il 1556 e il 1557 a due prestigiosi cantieri cittadini, quali i cicli decorativi per una sala nel Fondaco dei Tedeschi e per il soffitto della Sala d'oro della Libreria Marciana, non bisognerà perdere di vista questo aspetto più precoce della sua fama che proprio nell'orbita dell'onnipresente Aretino – il quale nel giugno del 1550 gli rammentava un disegno di «istoria» da «gran tempo» promesso³⁷ – deve essere cresciuta e alimentata dalla circolazione delle sue stampe di invenzione e traduzione³⁸.

Altrettanto sintomatica di questa congiuntura, è la sorprendente esclusione di Tintoretto dal concorso per il citato soffitto marciano, indetto il 19 agosto del 1556, giudice Tiziano, che proclamerà vincitore proprio Veronese³⁹. L'estromissione di Tintoretto appare ancora più clamorosa se si ragiona sull'enorme visibilità procurata all'artista dalla rapida sequenza di capolavori che, tra consensi e dissensi, dipinse tra il 1547 e il 1549, dalla *Lavanda dei piedi* per San Marcuola (1547-1548; Madrid, Museo del Prado), al *Miracolo dello schiavo* (1548; Fig. 6), fino al *San Rocco visita gli appestati* (1549; Figg. 10-11) per l'omonima chiesa veneziana; ma soprattutto se si tiene conto degli omaggi letterari che presto ne derivarono: di Pietro Aretino fra il 1546 e il 1550⁴⁰, di Paolo Pino e Andrea Calmo nel 1548⁴¹, di Anton Francesco Doni e Ortensio Lando nel 1552⁴² e quello più altisonante ancora del Doni, che a Jacopo dedicherà il suo commento alle *Rime del Burchiello* (1553) per ringraziarlo del dono di un suo ritratto non più rintracciabile: «onde il Doni a chi gli dona, di quel tesoro che egli ha donato»⁴³. È noto che le idee espresse da Dolce nel testo del 1557, vennero sinteticamente preannunciate in due lettere indirizzate rispettivamente al gioielliere Gasparo Ballini e ad Alessandro Contarini, pubblicate

³³ CAZZATO 1985, pp. 179-204; per un quadro generale sulle tappe del viaggio cerimoniale di Carlo V, rimando al contributo di VISCEGLIA 2001(2002), pp. 5-50.

³⁴ TEMPESTA 2011, pp. 116-125.

³⁵ Per una ipotesi di datazione più avanzata (1544) si veda PIERGUIDI 2005, p. 27-28.

³⁶ VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, pp. 463- 464; cfr. ROMANI 2003, p. 47.

³⁷ ARETINO 1999-2002, V, n. 491, p. 390.

³⁸ Sull'attività grafica del Franco si vedano: DILLON 1981, nn. 142-160, pp. 314-319; SALVADORI RIZZI 1991, pp. 148-157; VAN DER SMAN 1994 (1995), pp. 101-114; SACCOMANI 2001, pp. 249-261; VARIK LAUDER 2009.

³⁹ Per un'introduzione generale al ciclo della Libreria Marciana, si vedano: PAOLUCCI 1981, pp. 287-299; REARICK 1995, pp. 67-78; ROSAND 2012, pp. 112-115; sull'intervento di Battista Franco si veda MYSSOK 2010-2012, pp. 115-132.

⁴⁰ Mi riferisco alla lettera del febbraio 1545, in cui Aretino loda i due soffitti dipinti per la sua casa a Rialto, pubblicata nel III libro delle *Lettere* (ARETINO 1999-2002, III, n. 162, pp. 167-168; R. Echols in *TINTORETTO* 2007, n. 4, pp. 196- 199), e quella dell'aprile 1548, pubblicata nel IV libro, celebrativa del *Miracolo dello schiavo* (ARETINO 1999-2002, IV, n. 429, p. 266).

⁴¹ PINO [1548] 1971-1977, p. 12, su cui si legga la riflessione di PALLUCCHINI 1982, p. 39; CALMO [1548] 1888, II, n. 30, pp. 132-133.

⁴² DONI 1552, p. 75-79; LANDO 1552, si veda in FALOMIR 2009, p. 68.

⁴³ DONI 1553, pp. 3-6. Queste fonti sono più agevolmente consultabili grazie al regesto di BOREAN 2007, pp. 417-450.

nel 1555 nella seconda edizione della raccolta di *Lettere di diversi eccellentiss. huomini* a cura del nostro autore⁴⁴. La prima, di data incerta, contiene una serie di temi attinenti al confronto tra Michelangelo e Raffaello⁴⁵ che, ulteriormente sviluppati e palesemente virati sulla supremazia dell'urbinate, confluiranno nel *Dialogo*; la seconda consiste in una lunga *ecfrasis* del quadro con *Venere e Adone* eseguito dal Vecellio e generalmente identificato con quello inviato a Filippo II nel 1554, oggi al Prado⁴⁶. L'urgenza di un avvicinamento a Tiziano e per riflesso alla corte spagnola, appare in quel momento più che mai rilevante. Lo prova, tra l'altro, la pubblicazione nella prima edizione (1554) di quella stessa raccolta di cinque lettere del cadorino, databili tra il 1553 e il 1554, accanto a una di Michelangelo e una di Raffaello⁴⁷. Non sarà un caso che la piccola selezione comprenda una lettera destinata a Carlo V, due a Filippo II, significativamente indicato «Re d'Inghilterra» in seguito al matrimonio con Maria Tudor celebrato il 25 luglio 1554, e una ciascuno a Giovanni Benavides e Giovanni Battista Castaldo, entrambi membri dell'*entourage* imperiale, il primo in qualità di oratore, il secondo come condottiero, nonché committenti di Tiziano. Verosimilmente, proprio in quegli anni condizionati dal magistero dell'Aretino – con la sua straordinaria capacità di parafrasare e sostenere l'opera del maestro cadorino in quanto fonte inestinguibile di autopromozione –, Lodovico può aver progettato la stampa del *Dialogo*. Mi chiedo se già a quell'altezza non ne circolasse a Venezia un manoscritto, magari messo in scena in occasione di riunioni accademiche o incontri tra umanisti così come era avvenuto nel caso, meglio documentato, del *Dialogo d'amore* (1542) di Sperone Speroni, letto in casa dell'Aretino nel 1537 presente lo stesso Dolce⁴⁸. Anche Barbara Agosti, riportando all'attenzione degli studi alcuni indizi contenuti nel testo, per esempio i richiami al viaggio romano del Vecellio (1545-1546) come a cosa recentissima, pensa che quest'opera sia stata concepita nella seconda metà degli anni quaranta⁴⁹. A queste significative tracce, se ne possono aggiungere di nuove altrettanto rivelatrici, come il richiamo all'amicizia tra Aretino e Michelangelo, a quell'altezza già pubblicamente compromessa dall'aspra polemica sul *Giudizio finale*, innescata dallo scrittore con la famosa lettera del 1545⁵⁰. Dopo un'apertura nel segno del commovente ricordo di due illustri umanisti veneziani da poco scomparsi, Giulio Camillo Delminio e Pietro Bembo – dei

⁴⁴ DOLCE 1555, rispettivamente pp. 499-507 e 530-534; su questi argomenti si vedano anche: ROSKILL 1968, pp. 212-216; HOPE 2007, pp. 37-41.

⁴⁵ Si legga in *SCRITTI D'ARTE* 1971-1977, I, pp. 780-791.

⁴⁶ WETHEY 1975, n. 40, pp. 188-190; HOSONO 2003, pp. 111-162.

⁴⁷ DOLCE 1555, le lettere di Michelangelo e di Raffaello si trovano alle pp. 226-227, quelle di Tiziano alle pp. 228-232, ora in PUPPI 2012, nn. 168, 175, 177, 179, rispettivamente, pp. 203, 210-211, 213-215. «Non essendo arte veruna di nobiltà più vicina alle lettere, di quella ch'è la pittura, nel mezzo di questi huomini per altezza d'ingegno e di dottrina illustri, ci è paruto metter alcune Lettere di tre chiarissimi lumi della Pittura, Michele Agnolo, Rafaelo d'Urbino, e Titiano Vecellio, acciò che si vegga, quanto oltre all'eccellenza dell'arte loro, nella quale è da credere, che essi in questo nostro secolo, habbiano vinto gli antichi, sarebbono anco riusciti mirabili in quella della penna, se avessero o voluto, o potuto porvi cura» (DOLCE 1555, p. 226), con questa avvertenza *Ai lettori*, Dolce giustifica l'inclusione delle lettere nella raccolta, ricalcando un elogio tributato da Vasari a Michelangelo nel *Proemio* della terza parte delle *Vite*: «Costui supera e vince non solamente tutti costoro, c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superano» (VASARI [1550-1568] 1966-1997, IV, pp. 10-11).

⁴⁸ ARETINO 1999-2002, I, *A Messer Sperone*, in data 6 giugno 1537, n. 139, pp. 209-210; l'evento è ribadito in una lettera inviata a Lodovico Dolce il 25 giugno 1537, *ivi*, n. 155, pp. 229-232. Su questa vicenda si veda GROSSO 2010, pp. 147-149.

⁴⁹ AGOSTI 2009, p. 5. Un'ipotesi di questo tipo è avanzata da F. Pertile in ARETINO 1955-1957, III, p. 190; sull'influenza del pensiero dell'Aretino nel trattato dociano si vedano anche le riflessioni di SHEARMAN 1995, pp. 208-212.

⁵⁰ «ARETINO: Voi [Fabrini] dovete ben sapere che Raffaello, vivendo, mi fu carissimo amico et altresì è ora amico mio Michelangelo [...] ma tutto che ambedue mi siano stati amici, e l'uno serbi, ancor vivendo, viva l'amicizia meco, m'è più amica la verità»: DOLCE [1557] 1960, p. 149.

quali Lodovico si apprestava a curare la pubblicazione dell'*Opera omnia* del primo (1554)⁵¹ e delle *Prose della volgar lingua* del secondo (1556)⁵² – ma anche dell'amico Antonio Anselmi ritratto da Tiziano⁵³ nel 1550, la terza ed ultima parte del *Dialogo* è interamente dedicata all'apologia del Vecellio. Qui si avvia un resoconto dettagliato dei primi anni della carriera e una selezione di opere principalmente esposte in pubblico a Venezia: le due pale dei Frari, l'*Assunta* (1516-1518) e la *Pala Pesaro* (1519-1526), i perduti *Martirio di san Pietro Martire* (1526-1530) per la chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo e il telero ducale con *Federico Barbarossa che si umilia davanti a papa Leone* (1522-1523), la produzione per i Farnese, nonché una serie di ritratti compresi tra il quarto e il quinto decennio. È inevitabile notare come in chiusura l'elenco venga rimpolpato frettolosamente con la citazione di un ristretto gruppo di opere destinate agli Asburgo e circoscritte nella prima metà sesto decennio (ad esclusione delle *Furie* per Maria d'Ungheria licenziate nel 1549): «come del quadro della Trinità, della Madonna che piange, del Tizio, del Tantalo, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone»⁵⁴. Sorprende che l'autore, fino a quel momento piuttosto preciso nella successione degli avvenimenti biografici del maestro, le inserisca in senso anacronistico cioè prima della menzione dei perduti *Cesari* per Federico Gonzaga dipinti fra il 1536 e il 1539. È chiaro che ci troviamo di fronte a un'integrazione del testo formulata in un momento più avanzato della sua stesura, probabilmente sulla base di due delle cinque lettere selezionate da Dolce, più esattamente quella inviata a Giovanni Benavides il 10 settembre 1554 e quella inviata (forse lo stesso giorno) a Filippo II. Lo provano la presenza della *Trinità* del Prado, il dipinto richiesto da Carlo V ad Augusta nel 1551 e consegnato nel 1554 e le due poesie per Filippo II, *Venere e Adone* e *Andromeda e Perseo* (di cui non si conoscono ulteriori menzioni epistolari)⁵⁵; mentre il richiamo a una «Divozione per la Maestà de la regina»⁵⁶, può aver suggerito allo scrittore il ricordo della prima versione della *Mater Dolorosa* (1554), quella a mani aperte su marmo, destinata all'imperatore e oggi al Prado. Lodovico non va oltre. A questo momento deve risalire pure la citazione della tela dei Camerlenghi, anch'essa ambiguamente innestata nel testo, ma assolutamente coerente ai principi del letterato che, sebbene in senso negativo, non gli impedirono di riconoscerne per primo la portata 'pericolosamente' innovativa dell'invenzione. L'improvvisa morte dell'Aretino (21 ottobre 1556) sul quale pochi mesi prima si era scagliato il *Teremoto* di Anton Francesco Doni⁵⁷, dovette innescare una potente accelerazione al progetto di stampa, tale da non permettere all'autore di affinare alcuni passi fondamentali come quelli qui indicati. In gran fretta, prima che sugli scritti di Pietro si abbattesse il fatale silenzio della censura, con il suo omaggio Lodovico riuscì a dare voce per l'ultima volta a colui che presto sarebbe diventato innominabile⁵⁸. Lo stesso Doni, vittima dei

⁵¹ CAMILLO 1554.

⁵² BEMBO 1556. «So che molti hanno scritto onoratissimamente di Raffaello: come il Bembo, che lo mette uguale a Michelagnolo e scrisse ciò a tempo che Raffaello era giovanetto» (DOLCE [1557] 1960, p. 150); si deve a Paola Barocchi (pp. 141-142) il merito di aver accostato questo passo del *Dialogo*, al celebre giudizio posto in apertura del terzo libro delle *Prose della volgar lingua* (1525), in cui Bembo: «seppe vedere nella lezione degli artisti [Giulio Romano, Michelangelo, Raffaello], anche se impegnati in arti molto minori, un'indicazione di metodo valida anche per risolvere la questione della lingua», ROMANI 2013, p. 46.

⁵³ Si tratta della tela proveniente dalla Collezione Thyssen-Bornemisza, in deposito a Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 404 (1930.115).

⁵⁴ DOLCE [1557] 1960, p. 205.

⁵⁵ L'identificazione con il dipinto della Wallace Collection di Londra (1554-1556) non è pacifica; per una sintesi su questo dibattito si veda il saggio di OST 2006, pp. 129-146; ma anche L. Puppi in TIZIANO 2007, n. 75, pp. 193-194.

⁵⁶ *Tiziano a don Giovanni Benavides*, Venezia, 10 settembre 1554, in PUPPI 2012, n. 175, p. 211.

⁵⁷ DONI [1556]1998, pp. 23-55.

⁵⁸ Sulla sfortunata critica dell'Aretino, che si protrarrà per tutto il XIX secolo e parte del XX, alimentando senza esitazione gli echi dei pregiudizi e «da volgarizzazione esagerata e accaldata della leggenda aretinesca» (INNAMORATI 1962, pp. 89-104), si vedano: LARIVAILLE 1995, I, pp. 3-21; MALATO 1995, II, pp. 1127-1150.

perentori pronunciamenti dell'Inquisizione, si attenne a questa consegna e nelle opere successive, come pure nelle ristampe delle precedenti, eliminò ogni compromettente riferimento al 'Flagello dei principi'. Malgrado la critica, anche la più recente⁵⁹, sia pressoché unanime nel sostenere la tesi antivasariana dell'origine del *Dialogo*, questa operetta non è una risposta alle *Vite* (o per lo meno non solo⁶⁰), piuttosto il secondo tempo di una partita tutta giocata sui ponti di Venezia, nell'ambito di quelle «schermaglie critiche»⁶¹ che verso la fine del quinto decennio videro confrontarsi in sede teorica scrittori, critici e poeti, di mestiere o dilettanti. Se c'è una risposta su cui bisognerà indagare, è quella che Dolce rivolse ai principi derivanti dal conformismo accademico toscano del *Disegno* del Doni (1549), sacrificando suo malgrado Jacopo Tintoretto, che reduce dalle sofisticazioni michelangiottesche trasfigurate nelle tele appena innalzate nel Magistrato del Sale, era stato riconosciuto dal poligrafo fiorentino quale interprete veneziano della sua poetica: «Non voglio entrare a lodare il vostro [di Tintoretto] intelletto per aver sì eccellentemente nobilitato la Natura con l'Arte; perciocché loderei me medesimo in più maniere, oltre che lodando il pittore con la poesia, è onorare la poesia con le pitture»⁶².

Nuove fonti e problemi di iconografia

Le tele dei Camerlenghi si collocano in apertura di un decennio che per Tintoretto si rivelerà ricco di stimoli e audaci sperimentazioni formali, secondo un comportamento stilistico che Giulio Lorenzetti, in un fondamentale contributo del 1938, avvertiva fatto di «presagi e di precorriti improvvisi ed insieme di riprese e di inattesi ritorni». La vicenda cronologica, ancora irrisolta, delle ante d'organo con i quattro evangelisti, *Matteo e Luca* a destra e *Marco e Giovanni* a sinistra (1552-1553 o 1557?), della chiesa veneziana di Santa Maria del Giglio – da cui scaturiscono le considerazioni dello studioso – è emblematica di quanto:

arduo, sconcertante, insolubile forse in molti casi, risulti [...] il problema della cronologia pittorica del Tintoretto, sia che esso venga esclusivamente basato su i confronti stilistici, sia che esso ricerchi e consideri il solo sussidio di dati documentari: quanta avveduta cautela richieda insomma la soluzione di un tale problema⁶³.

La stessa criticità di giudizio, mi sembra possa interessare anche le *Storie della Genesi* dipinte per l'Albergo della Scuola della Santissima Trinità, tra il 1550 e il novembre del 1553: la *Creazione degli animali* (Fig. 8), *Adamo ed Eva* e *Caino e Abele* (Fig. 9) ora alle Gallerie veneziane e il frammento con *Adamo ed Eva davanti all'Eterno* degli Uffizi; opere che già Coletti (1940), seguito da Pallucchini (1950) e Rossi (1982), riteneva collocabili più verso il primo che il secondo dei due termini cronologici. È in questo ciclo, infatti, che si avverte l'affacciarsi di un «nuovo senso panico della natura»⁶⁴, in cui «alberi, figure, terra, tutto suda oro»⁶⁵, a discapito di

⁵⁹ Cfr. POZZI-MATTIODA 2006, pp. 14-16.

⁶⁰ Tanto più se si tiene conto che nelle pagine del *Dialogo* manca qualsiasi cenno antivasariano, e di tutte le volte in cui Dolce ricorre all'autorevolezza delle *Vite*, non solo come fonte principale per i giudizi su Raffaello, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio e altri, ma più in generale per alcuni concetti fondamentali della teoria artistica contemporanea: «come posso io farvi fede e come scrive il Vasari con verità» (DOLCE [1557] 1960, pp. 150, 187, 198-199). Su questo punto si vedano le considerazioni di AGOSTI 2013, p. 97.

⁶¹ PALLUCCHINI 1981, p. 29.

⁶² DONI 1553, p. 116.

⁶³ LORENZETTI 1938, p. 137; ROSSI 1982, I, nn. 165-166, pp. 166-167.

⁶⁴ PALLUCCHINI 1982, p. 43; si veda anche la scheda di G. Nepi Scire' in *LE SIÈCLE DE TITIEN* 1993, n. 192, pp. 599-600. Per un confronto con il *Caino e Abele* di Andrea Schiavone nella Galleria Palatina di Firenze (1542 c.), si veda S. Marinelli in *JACOPO TINTORETTO* 1994b, n. 8, p. 55.

⁶⁵ VENTURI 1929, IX, p. 466.

quei raggruppamenti monumentali e di colore timbrico, caratteristici del telerò con *Ester dinanzi ad Assuero* (1547-1548 c., Hampton Court, The Royal Collection) o del *Miracolo dello schiavo* (Fig. 6). La pala con *San Marziale in gloria tra i santi Pietro e Paolo* (1549; Fig. 7) per la chiesa veneziana di San Marziale ne costituisce un precedente immediato. Pur recuperando suggestioni tizianesche affioranti nelle intonazioni ardenti dell'apparizione celeste di san Marziale, e nel candido rocchetto memori di quella «flagellazione cromatica»⁶⁶ già in corso nel *San Giovanni Elemosinario* (1545 c.), dipinto dal Vecellio per l'omonima chiesa di Rialto, le poderose figure dei santi Pietro e Paolo atteggiati in pose derivanti dal *Giudizio* sistino, già rivelano un diverso orientamento stilistico e un linguaggio che sarà tipico delle opere comprese nella prima metà del sesto decennio.

Sebbene impostati sul modello introdotto nel Palazzo dei Camerlenghi da Bonifacio de' Pitati (Fig. 5), la «sbrigliata fantasia» con cui il Robusti innalza i suoi santi su un cielo eccitato di nubi, interrompeva bruscamente lo schema simmetrico di quei prototipi ormai irrigiditi. Lo sfondo paesaggistico che nelle precedenti prove del più anziano maestro faceva capo alla migliore tradizione veneziana, è qui trasformato in uno spazio quasi privo di punti di riferimento, se si escludono l'arido altopiano che si intravede appena ai piedi di Luigi e che al Venturi faceva pensare «ai brulli sfondi michelangioleschi»⁶⁷, o lo sperone roccioso alle spalle di Girolamo dalla connotazione per lo più attribuita dell'anacoreta penitente, nonché elemento bilanciante della composizione. Se da un lato la magniloquente architettura di corpi messa in scena da Tintoretto segnava un distacco non più recuperabile da parte di Bonifacio ormai prossimo alla fine (1553), dall'altro, proprio quella vicinanza e l'esigenza di unificazione al ciclo preesistente, aveva costretto Jacopo ad investire la scena di una luce chiara e meridiana, lontana dagli esiti più drammatici dei suoi violenti risalti chiaroscurali. La modellazione delle figure che sul finire del decennio precedente si apriva a una pennellata impetuosa e timbrica, è adesso risolta con sofisticata accuratezza, come se Tintoretto, raccogliendo tutte le esperienze fin qua riscontrate, operasse un diverso controllo del *ductus* pittorico, capace di connotare i dipinti di un aspetto insolitamente finito. Anche le ombre non sono più rapide e profonde come nell'emozionante notturno del telerò di San Rocco⁶⁸ (Figg. 10-11), ma dense e trattenute, quasi sigillate dal disegno; mentre la luce, gettata artificialmente su quello «spedale pieno di letta e d'infermi»⁶⁹ per mezzo di molteplici fasci laterali, ora prende il sopravvento, sfumando sulla pelle sensualissima della principessa e sulle pagine della Bibbia di Girolamo, o addirittura bruciando gli effetti cromatici del metallo per sottolineare i riflessi secchi del piviale del giovane vescovo e dei risalti grinzosi dei potenti nudi di terracotta. Accanto alla lettura dei documenti, il termine di confronto più convincente che giustifica la collocazione cronologica delle tele del Magistrato del Sale al 1551, è costituito dal *Sant'Agostino risana gli sciancati* (Fig. 12), dipinto da Tintoretto tra il 1549 e il 1550 per «l'altare de' Godi» nella chiesa vicentina di San Michele⁷⁰. Innumerevoli i punti di tangenza, a partire dalle figure avvitate e di scorcio degli sciancati (Figg. 13-14), condotte con la medesima forza disegnativa e al contempo, nel digradare dei piani in profondità, con disinvoltura e scioltezza, indice di una ormai raggiunta qualificazione di stile e di espressione nell'ambito della cultura manieristica lagunare. Lo stesso Vasari – nel pur breve inserto biografico che dedica a Tintoretto in chiusura della *Vita* di Battista Franco – sembra aver riconosciuto in quella congiuntura, tra le «capricciose invenzioni» e gli «strani ghiribizzi del suo intelletto», un momento fondamentale per lo sviluppo della personalità dell'artista, ancora più rilevante nelle ante d'organo della Madonna

⁶⁶ LONGHI [1946] 1978, p. 21.

⁶⁷ VENTURI 1929, IX, p. 476.

⁶⁸ Si vedano le considerazioni di ROMANI 2007, p. 85 e n. 19, pp. 188-191.

⁶⁹ VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, p. 470.

⁷⁰ ROSSI 1982, n. 136, pp. 158-159.

dell'Orto con la *Presentazione della Vergine al Tempio* (1552-1553; Fig. 15)⁷¹. Un'invenzione dall'impianto prospettico monumentale in cui si avverte, ancora una volta, quella ripresa della componente michelangiotesca che aveva caratterizzato il primo periodo ai Camerlenghi, ma con una rinnovata intenzione luministica più calda e avvolgente, e che il biografo, sulla base di un confronto con i più tardi teleri del presbiterio, non ebbe difficoltà a definire: «finita e la meglio condotta e più lieta pittura che sia in quel luogo»⁷². Come giustamente sottolinea Vittoria Romani, sembra che Tintoretto stia compiendo un percorso per molti aspetti parallelo a quello che Tiziano aveva intrapreso dopo l'esperienza diretta dei grandi cicli decorativi di Michelangelo e Raffaello, nello sforzo di tradurre in idioma veneto la componente plastica del linguaggio manierista⁷³. Oltrepastata con successo la prova delle *Furie* per Maria d'Ungheria e ritornato al lavoro sullo straordinario *Martirio di san Lorenzo* (1547-1559; Fig. 16) per la chiesa dei Crociferi, contemporaneamente il Vecellio reagiva alle dinamiche estetiche centro-italiane interpretando lo spazio e la figura in senso del tutto nuovo, a favore di una ricerca luministica senza precedenti, capace di interpretare: «in una materia eccitata dalla luce il sentimento scultoreo della forma michelangiotesca»⁷⁴.

Il nodo con cui Tintoretto lega la principessa e il drago che franano illusionisticamente sul primo piano, sembra derivare dallo studio di modelli e bozzetti raccolti nella bottega, come testimonia quello per il gruppo scultoreo di *Sansone che lotta con due filistei* (Fig. 18)⁷⁵; anzi proprio quell'esercizio grafico, caratterizzato da una insistenza formale sulla muscolatura dell'eroe biblico, che il Robusti poteva replicare grazie alle molteplici vedute consentite dal modelletto michelangiotesco, può aver suggerito la resa del pannello così nervoso e vibrante⁷⁶. Lo si vede bene negli angoli delle pieghe filettate di luci che fanno da sottofondo all'ampia superficie tonale della veste arancione, ma anche negli stenografici tratti di biacca e lacca rossa che definiscono le articolazioni nodose del drago e nei riverberi scagliati sull'armatura di Giorgio. Questa seducente figura impastata di luce e acciaio, col gesto orante delle braccia rivolte al cielo in una specie di abbraccio pastorale, si china per accogliere sul lato destro del corsaletto a gloria di Dio onnipotente l'immagine rispecchiata della principessa (Fig. 17). Sul lato sinistro, appena accennato nella distorsione prospettica della superficie convessa, con colpi di pennello tirati di azzurro e arancione, il riflesso dei paramenti sacri di san Luigi. Una gestualità carica di *pathos*, derivante da modelli paleocristiani e bizantini⁷⁷ di cui a Venezia non mancavano certo esempi significativi, sia antichi che moderni, come quelli che ancora oggi affollano i mosaici della Basilica di San Marco e per cui lo stesso Tintoretto fornirà diversi cartoni preparatori⁷⁸. Jacopo se ne era già servito per la disperata preghiera di Niobe, in una delle *Metamorfosi* per un soffitto di Palazzo Pisani a Venezia, realizzato tra il 1541 e il 1542 su commissione di Vettor Pisani, oggi nella Galleria Estense di Modena⁷⁹, e più tardi la

⁷¹ ROSSI 1994, pp. 93-104.

⁷² VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, pp. 468-470.

⁷³ ROMANI 2007, n.19, p. 191

⁷⁴ ROMANI 2007, p. 53.

⁷⁵ RAGIONIERI 2000, n. 4, p. 42. I numerosi disegni che se ne conservano, primo fra tutti quello bellissimo del Musée Bonnat di Bayonne (inv. 143), attestano quanto il tema doveva essergli caro: ROSSI 1975, p. 5, 13-15; ROSSI 2007, pp. 73-117. Sui fogli con lo stesso soggetto conservati a Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (inv. KdZ 5228), e a Oxford, Christ Church (inv. JBS 763), si veda la scheda redatta da F. Ilchman e E. Saywell in *TINTORETTO* 2007, nn. 55-56, pp. 402-403.

⁷⁶ Per un confronto con la figura maschile di spalle, seduta in primo piano nel *Miracolo dello schiavo*, si veda ROMANI 2007, n. 18, pp. 182.

⁷⁷ RÉAU 1955-1957, I, p. 226.

⁷⁸ Si veda per esempio la monumentale figura di *San Marco* (1545), che campeggia nella mezza cupola del portale principale della Basilica, che Ridolfi diceva realizzata su cartone di Tiziano e oggi alternativamente attribuita a Orazio Vecellio o Lorenzo Lotto, cfr. WETHEY 1969, n. X-36, p. 179; si vedano anche: DEMUS 1984; ROSSI 1996, pp. 43-55.

⁷⁹ MASON RINALDI 1996, pp. 71-75.

recupererà nel telerò della chiesa veneziana di San Moisè, con la *Lavanda dei piedi* (1585-1590), dove una misteriosa figura femminile in rosso (la Fede?) all'estrema sinistra della composizione, introduce i donatori alla sacra rappresentazione⁸⁰. In realtà, mi chiedo se anche Tintoretto non avesse subito, come molti altri del resto, il fascino ellenico di una scultura antica allora ben nota a Venezia, l'*Adorante* bronzeo (fine del IV-inizio del III sec. a. C.; Fig. 20) dell'Altes Museum di Berlino, non solo per l'idea di quel gesto ampio e solenne che la statua pur mutila doveva suggerire, ma più in generale per il senso di antica monumentalità forgiata nel metallo che distingue il giovane soldato romano. In tal senso varrà la pena ricordare l'interesse costante del Robusti per la scultura antica presente nelle raccolte di «anticaglie» della città e oggetto di ripetute esercitazioni grafiche, come nel caso del cosiddetto *Vitellio* Grimani del Museo Archeologico di Venezia, di cui Tintoretto possedeva un calco⁸¹. Il bronsetto giunse a Venezia dall'isola di Rodi nel 1503, per volere di Andrea de' Martini, cavaliere dell'Ordine gerosolimitano di San Giovanni⁸², ispirando precocemente numerose repliche e varianti. Provocò l'ammirazione incondizionata di Pietro Bembo che contribuì al restauro con un frammento di piede bronzeo proveniente dalla sua collezione di antichità⁸³, di Isabella d'Este che lo menziona nella corrispondenza con Fra Sabba da Castiglione, altro cavaliere di Rodi, e di Pietro Aretino che in virtù dei suoi caratteri intrinseci di originale ellenico proveniente da territorio greco, ne suggerì una paternità fidiaca⁸⁴. Tuttavia non posso fare a meno di segnalare la suggestione provocata da un disegno di Pordenone conservato agli Uffizi (inv. 1747 F; Fig. 21), in cui compare una possente figura maschile in piedi, con le braccia levate verso il cielo, identificato da Hadeln come studio preparatorio per la perduta *Trasfigurazione*, affrescata dall'artista nel catino absidale della chiesa veneziana di San Rocco intorno al 1528-1529⁸⁵. Anche se non documentato da un'associazione sicura con il dipinto, è inevitabile evocare una connessione con il bronsetto berlinese e con il san Giorgio di Tintoretto che solo due anni prima, all'ombra di quegli stessi affreschi, innalzava il grande telerò con *San Rocco visita gli appestati*. Attraverso quel raffinato espediente illusionistico in cui si ravvisano i tratti moraleggianti di una allegoria della *Veritas* cristiana, Jacopo dà prova del suo adeguamento alle novità della Maniera, rivelando un impegno nello studio dei riflessi sulle superfici lucide e bruniti – tardo omaggio al *lumen* giorgionesco – e nella ricerca della tridimensionalità che rimarrà costante nel corso della sua lunga carriera⁸⁶. O ancora, è possibile intravedere un'inattesa partecipazione a quell'infuocato dibattito sul paragone delle arti, condotto al vertice della tensione interpretativa con l'intervento celeberrimo di Leonardo da Vinci sul finire del Quattrocento⁸⁷, e rinvigorito in modo ben più esplicito da Benedetto Varchi (1503-1565) con la sua inchiesta fiorentina sulla «maggioranza delle arti», indetta fra gli artisti nel 1547, fatalmente elusiva nei confronti di Tiziano e più in generale della cultura

⁸⁰ ROSSI 1982, I, n. 448, pp. 228-229.

⁸¹ Mi riferisco in particolare ai fogli di Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2982 Z, di Parigi, Department des Arts Graphique, inv. 398 e di Rotterdam (già), Museo Boymans-van Beuningen, I 341 (ubicazione ignota) inv. 398; si vedano in ROSSI 1975, pp. 2-3, rispettivamente, pp. 46-47; 51-52; 56-57.

⁸² Su Andrea de' Martini si veda: ZORZI 1988, pp. 45-47. Per la scultura, di cui esiste un'ampia bibliografia, rimando a: PERRY 1975, pp. 204-211; JESTAZ 2002, p. 320; DE PAOLI 2004, p. 62; FAVARETTO 2008, pp. 87-88; BOREAN 2008, pp. 297-298. Sulla copia rinascimentale conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Venezia (Inv. n. Br. 1), si veda L. Franchi Viceré in *LA FORZA DEL BELLO* 2008, n. 84, p. 346.

⁸³ VICO 1558, p. 41; LUCHERINI 2007, p. 45; DANZI 2005, pp. 13-56.

⁸⁴ L'evocazione delle grazie del bronsetto antico (identificato con un Ganimede), si trova nella lettera che Aretino indirizza nel gennaio del 1549 a monsignor Benedetto de' Martini, anch'egli cavaliere gerosolimitano, titolare della commenda di Verona, collezionista di ritratti del Torbido e, dopo la morte dello zio Andrea, possessore dell'*Adorante*: ARETINO 1999-2002, V, n. 173, pp. 135-136.

⁸⁵ C.E. Cohen in *IL PORDENONE* 1984, p.181 e n. 4.12, pp. 202-204; FURLAN 1988, p. 30, e n. D19, p. 260.

⁸⁶ F. Ilchman in *TITLAN, TINTORETTO, VERONESE* 2009, n. 15, pp. 137-139.

⁸⁷ LEONARDO DA VINCI 1993. Questo tema è affrontato da Barbara Agosti, in *LEONARDO DA VINCI* 2007, pp. 139-189.

artistica veneziana⁸⁸. Nell'episodio mitologico con *Venere, Vulcano e Marte* (1551-1552; Fig. 22), il dipinto conservato nell'Alte Pinakothek di Monaco, l'inserimento dello specchio in cui si riflette l'immagine di schiena di Vulcano, mette in luce l'interesse del giovane artista verso questo esercizio sottilmente intellettualistico, del tutto in linea con l'orditura antiquaria dell'intera composizione⁸⁹. Se è vero che fino ad allora i teorici d'arte della laguna non presero parte attivamente al dibattito, privando il Veneto di un'originale letteratura su questo tema, è altrettanto vero che lo fecero gli artisti nella pratica, innescando una gara fra pennelli e scalpelli che fu a lungo celebrata dalle fonti⁹⁰. La formazione di Tintoretto e in essa il ruolo giocato dal confronto con la scultura, sono stati oggetto di approfondite indagini da parte della critica, chiamata a dar conto del repertorio di calchi e copie di derivazioni michelangeloesche di cui si accennava prima, o soluzioni per gli schiavi della sepoltura di Giulio II, ai quali si aggiunge la notizia ridolfiana dei piccoli modelli di Daniele da Volterra che egli raccolse nel suo studio: «(cavati dalle figure delle sepolture de' Medici, poste in san Lorenzo di quella città), cioè l'Aurora, il Crepuscolo, la Notte e il Giorno; sopra i quali fece uno studio particolare, traendone infiniti disegni a lume di lucerna, per formarsi, mediante le ombre gagliarde prodotte da que' lumi, una maniera forte e rilevata»⁹¹. Di questa pratica, come ha osservato Paola Rossi, si rese perfettamente conto Raffaele Borghini che nel *Riposo* (1584) tracciò il profilo dell'artista definendolo «molto inchinato da natura al disegno» e ricordando i suoi esercizi di copia da statue antiche e da opere di Michelangelo e Sansovino: «si diede con gran diligenza a disegnare tutte le cose buone di Vinegia, e fece grande studio sopra le statue rappresentanti Marte, e Nettuno di Iacopo Sansovino, e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelangelo»⁹². A monte di quei calchi e copie, andrà comunque ribadita l'accertata circolazione di stampe e disegni dalle statue della Sacrestia medicea, da quelli inviati da Vasari⁹³ all'Aretino nel 1535, a quelli bellissimi di Salviati che poterono giungere a Venezia nel 1539 ed essere utilizzati dal Robusti come strumento di tirocinio, indagine e composizione⁹⁴.

Nella «gratiosa positura»⁹⁵ tutt'altro che scontata dell'assorto san Luigi all'estrema destra della composizione (Fig. 24) – commovente ritratto di adolescente, toppo presto gravato dal peso di quei solenni paramenti – si percepisce lo stratificarsi di suggestioni che sembrano più propriamente sensibili ai valori di eleganza espressi dalla corrente neo-salviatesca e per riflesso parmigianinesca: nel modo in cui la figura chiusa nell'ingombrante cotta episcopale bordata di gigli, poi raccolta sull'avambraccio sinistro, si avvita con eleganza puntigliosa, tutta risolta a vantaggio di una forma più squisitamente ornata; o nel modo in cui il ragazzo gira la testa dall'aria malinconica; o ancora nel breve indietreggiare del piede nudo. Un confronto con san Nicola di Bari nella *Madonna con il bambino in trono e santi* (Fig. 23), dipinta da Francesco Salviati a Venezia per le monache camaldolensi del convento di Santa Cristina della Fondazza nella

⁸⁸ VARCHI [1549] 1960, I, pp. 1-82. Per un quadro generale sul paragone tra scultura e pittura si vedano: MENDELSON 1982 e più recentemente BÄTSCHMANN 2010, pp. 85-96.

⁸⁹ ROSSI 1982, I, n. 155, pp. 163-164. Per una datazione anticipata al 1545 c. ma difficilmente credibile – soprattutto se si tiene conto del confronto con opere di quegli anni, come *La contesa di Apollo e Marsia* (1544-1545) del Wadsworth Atheneum di Hartford –, si veda R. Echols in *TINTORETTO* 2007, n. 5, pp. 200-203.

⁹⁰ COLLARETA 1988, pp. 573-575. Sul ricordo mitizzante di un pluririflesso *San Giorgio* dipinto da Giorgione e descritto da Paolo Pino e Vasari si vedano le considerazioni di BALLARIN 1979, pp. 234 e 247-248, nota 42.

⁹¹ RIDOLFI [1648] 1924, II, p. 176.

⁹² BORGHINI [1584] 1967, p. 551. Nella straordinaria quantità di studi sulla grafica di Tintoretto, oltre ai già segnalati contributi di Paola Rossi, si vedano anche: REARICK 1996, pp. 173-184; F. Ilchman e E. Saywell in *TINTORETTO* 2007, pp. 384-393.

⁹³ MCTAVISH 1981, p. 108.

⁹⁴ P. Joannides in *FRANCESCO SALVIATI* 1998, n. 8, pp. 96-97.

⁹⁵ RIDOLFI [1648] 1924, II, p. 58.

vicina Bologna tra il 1539-1541, ben documenta questo rapporto di suggestione formale, rilevabile anche nella figura di sant'Andrea (Fig. 25), dall'intento più spiccatamente classico⁹⁶.

È evidente che in quel celebre passaggio del *Dialogo*, ricalcato più tardi da Pacheco, Lodovico confonde la nobile fanciulla liberata da san Giorgio con santa Margherita. Lo stesso errore sarà rimarcato da Carlo Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte* e aggravato dall'identificazione del giovane in armatura con un san Teodoro:

Nel Magistrato sopra il Sale fece [Tintoretto] in oltre molti ritratti de' Senatori, alcuni de' quali adorano la Regina de' Cieli. In uno de' seguenti quadri divise i Santi Teodoro, Margarita e Luigi in habito episcopale in gratiosa positura, nell'altro Sant'Andrea appoggiato alla Croce con San Girolamo, che tiene un libro e seco favella⁹⁷.

L'audace corredo simbolico di cui Tintoretto investe la nostra eroina, «colta in una torsione tra le più caratteristiche della sintassi manieristica»⁹⁸, quali la corona di perle primo attributo di Margherita a cui allude il suo nome: «Margarita dicitur a quadam pretiosa gemma que margarita vocatur»⁹⁹ e la cintola-guinzaglio con cui anche santa Marta, secondo una legenda provenzale, condusse a morte l'ammansita *Tarasque*¹⁰⁰, giustifica, almeno in parte, la confusione generata per lungo tempo dalle fonti più antiche¹⁰¹; storie di vergini e draghi, tramandate attraverso la frenetica attività di *scriptoria* medioevali, di cui a Venezia non mancavano certo importanti riferimenti iconografici. Mi sembra opportuno, per un confronto con la singolare invenzione di Tintoretto, richiamare l'attenzione sulla suggestione provocata dal codice miniato It. Z. 13 (=4744), con illustrazioni tratte dalle leggende di san Giorgio e di santa Margherita, conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana, databile tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, in particolare la c.19 (Fig. 19), in cui la martire di Antiochia, vestita di una tunica azzurra, cavalca trionfante un dragone volante con una croce astile fra le mani¹⁰². Eppure quel serrato dialogo tra il cavaliere e la dama (dal sapore cortese più che estatico, assai caro alla cultura figurativa veneziana del XVI secolo)¹⁰³, nonché la lancia spezzata e conficcata nel cranio dell'infernale creatura dagli occhi a palla, non lasciano dubbi sul riconoscimento di quest'ultima con la protagonista della leggenda di san Giorgio. Per sciogliere ogni riserva sulla correttezza del pittore, basterà rivolgersi a quella straordinaria miniera iconografica di *Vitae e Passiones* che è la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (1230-1298); una fonte importantissima, a quanto mi risulta mai messa in relazione con la composizione dei Camerlenghi, che Pallucchini non esitò a definire teatralmente «violenta»¹⁰⁴:

Tunc Georgius equum ascendes et cruce se muniens draconem contra se uenientem audacter aggreditur et lanceam fortiter uibrans et se deo commendans ipsum grauitur uulnerauit et ad

⁹⁶ Cfr. PALLUCCHINI 1950, pp. 36-37. Per l'influenza di questo capolavoro di Salviati sulla cultura figurativa veneziana, da Tiziano ai più giovani Bassano, Schiavone e Tintoretto, e il ruolo fondamentale giocato dall'artista toscano (ma anche dal suo allievo Porta e da Vasari) per l'avvento della maniera moderna nel Veneto, si vedano le considerazioni di BALLARIN 1995, pp. 97-125.

⁹⁷ RIDOLFI [1648] 1924, II, p. 58. Sull'argomento si veda anche ROSKILL 1968, p. 282.

⁹⁸ PALLUCCHINI 1982, I, p. 44. Nella stessa posa Tintoretto dipingerà il san Pietro nell'anta d'organo con l'*Apparizione della Croce a san Pietro* (1556 c.) per la chiesa di Santa Maria dell'Orto.

⁹⁹ VARAZZE 2007, I, p. 689.

¹⁰⁰ REAU 1955-1957, III, pp. 893-896.

¹⁰¹ L'acquaforte realizzata da Andrea Zucchi (1679-1740) per *Il Gran Teatro di Venezia [...]*, di Domenico Lovisa, le cui stampe iniziarono a uscire mensilmente a partire dal 1715, riporta correttamente l'iscrizione: «La Regina liberata da S. Giorgio, et euui S. / Luigi dipinta dal Tintoretto nel Magistrato del Salle in VENETIA», in JACOPO TINTORETTO E I SUOI INCISORI 1994, n. 49, p. 63; così ZANETTI 1733, p. 280.

¹⁰² S. Marcon in *ORIENTE CRISTIANO E SANITÀ* 1998, n. 53, pp. 250-252.

¹⁰³ Nell'inconsueta articolazione scenica dell'episodio, Paola Rossi ravvisava un rapporto di Tintoretto col teatro contemporaneo, cfr. ROSSI 1982, n. 162, p. 165.

¹⁰⁴ PALLUCCHINI 1982, I, p. 35.

terram deiecit. Dixitque puelle: «*Proice zonam tuam in collum draconis nihil dubitans, filias*» Quod cum fecisset, sequebatur eam uelut mansuetissimus canis. Cum ergo eum in civitatem ducerent [...]»¹⁰⁵.

La conferma che Tintoretto doveva avere ben presente questo testo si trova nel *San Giorgio e il drago* (Fig. 26) della National Gallery di Londra, in cui il pittore affronterà lo stesso tema ma in maniera più estesa e pertinente a quella fonte medioevale. Il brano paesistico e la drammatica concitazione della scena concepita dal Robusti, godono della stessa potenza evocativa della narrazione di Varazze nella primissima parte della leggenda, quella che precede l'uccisione vera e propria del drago, con la suggestiva e brumosa apparizione della città libica, Silena, che si erge sulle rive di un grande lago, la principessa che fugge terrorizzata, un cadavere giacente e l'eroico assalto al demoniaco drago emerso dalle acque. Fedele a tal punto al dettato agiografico da poter declinare la paletta londinese con il titolo di *San Giorgio che ferisce il drago*¹⁰⁶. A ben guardare, dalla riflettografia a infrarossi (Fig. 27) si evince come in origine, alla sommità della cinta muraria della fortezza, Jacopo avesse previsto l'inserimento di alcune figure astanti, forse quei testimoni – tra cui lo stesso padre della malcapitata fanciulla – che impotenti avrebbero assistito all'inevitabile sacrificio umano¹⁰⁷. In tal senso, uno straordinario esempio a cui Tintoretto avrebbe potuto guardare con interesse, era già stato fornito da Paris Bordon in una delle sue più importanti prove, la monumentale pala per la chiesa di San Giorgio dei frati minori di San Francesco in Noale (Venezia) con *San Giorgio e il drago* (1525 c.; Fig. 28), oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana¹⁰⁸. Alle spalle del destriero rampante cavalcato in primo piano dal bel santo in armatura, sull'estrema sinistra della composizione compaiono molte figure di spettatori, curiosi e fuggiaschi accampati su un muretto di cinta o sporti tra gli interstizi del colonnato di una signorile dimora di terraferma, descritta da Paris in ogni suo elemento architettonico desunto dalla più consolidata tradizione veneta, bifore e logge tardogotiche comprese.

Mi domando, infine, se quella ammiccante *Veritas* riflessa sul corsaletto di Giorgio, non sia solo un brano di virtuosismo pittorico – sulla scia di una tradizione giorgionesca di santi in armatura a cui si accennava sopra e lungamente documentata dalle fonti – ma piuttosto un'allusione alla miracolosa conversione della principessa e più in generale all'evangelizzazione delle terre d'oriente compiuta dal «fidelissimus miles Christi»¹⁰⁹. Per segnalare quella trasformazione o metamorfosi interiore della giovane pagana, inconsapevole strumento di un più alto disegno divino, Tintoretto sembra ricorrere alla metafora dello specchio come già san Paolo, affrontando gli stessi argomenti, fece nella *Prima* e nella *Seconda lettera ai Corinzi*: «Ora noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora vedremo faccia a faccia» (I,13,12)¹¹⁰. Infatti, solo mediante l'adesione a Cristo che si compie attraverso il rito del

¹⁰⁵ VARAZZE 2007, I, pp. 442-143: «Giorgio allora, salito a cavallo e presa la croce a sua difesa, valorosamente attaccò il drago che gli veniva contro; scagliò la lancia con forza raccomandandosi a Dio e inferse al drago una grave ferita riuscendo a farlo cadere a terra. Disse allora alla fanciulla: “Ragazza mia, non aver paura e getta la tua cintura al collo del drago.” Lei fece come gli aveva detto; ed ecco che il drago la seguiva, buono e mansueto come un cane. Lo condussero così in città». Per un riscontro iconografico che tenga conto della leggenda narrata da Varazze, si veda la miniatura con san Giorgio che lotta con il drago e la principessa, nel codice ms. 1853 della Biblioteca Civica di Verona: TONIOLO 2011, p. 29. Sul problema della frequentazione di fonti agiografiche medievali da parte di Tintoretto, è intervenuto più volte MIDDELDORF 1944a e MIDDELDORF 1944b.

¹⁰⁶ Su questo dipinto si veda ROSSI 1982, I, n. 206, p. 175; per una cronologia anticipata al 1553, si veda R. Echols e F. Ilchman in TINTORETTO 2007, n. 26, pp. 270-274, accolta recentemente da M. Binotto in TINTORETTO 2012, n. 5, pp. 86-89.

¹⁰⁷ PENNY 2008, II, n. NG 16, p. 145. Si veda anche DUNKERTON 2007, pp. 144-147.

¹⁰⁸ CANOVA 1964, p. 86; GOULD 1987, pp. 91-94.

¹⁰⁹ VARAZZE 2007, I, pp. 446.

¹¹⁰ PITTA 2008, p. 71. Per un quadro generale sulla molteplice simbologia riferita allo specchio o che rimanda all'atto del rispecchiarsi, si vedano: SCHWARZ 1952, pp. 97-118; HALL 1983, pp. 377-378. Il legame tra specchio e

battesimo e gli *exempla* dei santi, i fedeli sono nello stesso tempo lo specchio che riflette la gloria di Dio e l'immagine che in esso si riflette: «E noi tutti, con il volto scoperto, riflettendo la gloria del Signore, siamo trasformati nella stessa immagine da gloria in gloria, come dal Signore dello Spirito» (II, 3, 18)¹¹¹. La principessa di Silena, che all'origine del culto di san Giorgio personificava la provincia di Cappadocia evangelizzata, col passare dei secoli divenne simbolo della Chiesa perseguitata dall'imperatore Diocleziano e più tardi dalle eresie protestanti; nell'eroica lotta del cavaliere contro il demone, il vessillo della conversione¹¹². In questione è dunque il tema della conversione attraverso il battesimo o meglio, secondo quest'ultima testimonianza saulina, la trasfigurazione dall'uomo vecchio al nuovo, così ben rappresentato dall'energia vitale dei tre giovani protagonisti. In controparte, a bilanciare quella diamantina esuberanza, le figure ammonitrici dei santi Andrea e Girolamo, il cui vigore plastico e nodoso delle membra appare smorzato dai segni di un'età ormai avanzata e dalla figura chiusa su se stessa del santo penitente: «Le membra sfigurate erano rese ruvide dal sacco, la pelle lurida era diventata nera come la carne di un etiopio»¹¹³. Al centro della composizione, sotto un fascio di luce proveniente da destra, si squaderna una Bibbia ebraica, come quelle che circolavano a Venezia nella prima metà del secolo, uscite per i tipi di Daniel Bomberg, Marc'Antonio Giustiniani o Alvise Bragadin e in cui sono state riconosciute due pagine commentate del Tenach¹¹⁴. Il volume, simbolo dell'*Hebraica veritas* a cui il santo si riferì per la stesura della *Vulgata*¹¹⁵, è sorretto da un rustico leggio puntellato su una pianta recisa (forse di ulivo) che comunque germina, in una metafora del Nuovo Testamento che da quello Antico si rigenera e prende vigore¹¹⁶. Con ritmo sostenuto lo sguardo si rivolge poi alla figura dell'apostolo Andrea, che offre alla contemplazione di Girolamo lo strumento del martirio; un'apparizione mistica tutta scorcio e illusione, che è allo stesso tempo attributo e *signum crucis* (a cui rimanda il ramo di fico che ad essa si protende), e con originalissima licenza, sostituisce infine il più convenzionale crocifisso.

Questi argomenti, imbevuti di dottrina cristiana e di epica cavalleresca, dovevano essere ben noti ai veneziani che da secoli a quel patrono avevano votato la loro città, e altrettanto adeguati alla retorica figurativa di Tintoretto e alla sua «sperimentale invenzione di nuove metafore»¹¹⁷. Ancor più significativi in quella congiuntura che precede le castigazioni del Tridentino, quando terminate le prime convulse sessioni sui dogmi della fede, il Concilio si avviava ad una brusca battuta d'arresto (28 aprile 1552) a causa dell'attacco a Carlo V compiuto dalle truppe francesi, congiunte alla lega dei principi riformati¹¹⁸ e l'ombra

Veritas è attestato nel Nuovo Testamento, oltre che dalle due lettere paoline già citate, anche dalla *Lettera* di Giacomo il Giusto: «Ma mettete la Parola in pratica, non vi limitate ad ascoltarla, ingannando voi stessi! Perché chi ascolta la Parola, senza metterla in pratica, è simile ad uno che si guarda allo specchio, vede la sua faccia riflessa, poi se ne va e subito dimentica com'era» (1, 22-24), si veda il commento di CHIANOZZO 2011.

¹¹¹ PITTA 2008, p. 67.

¹¹² RÉAU 1955-1957, III, pp. 571-579.

¹¹³ VARAZZE 2007, II, p. 1125. Il passo deriva dalla lettera *A Eustochio*: «Oh, quante volte, stabilitomi nel deserto, in quella vasata solitudine che, bruciata dal calore del sole, offre ai monaci una squallida dimora [...] Le mie membra ributtanti erano rese ruvide dal sacco, la mia pelle lurida era diventata nera come la carne di un Etiopio», SAN GEROLAMO [1989] 2009, pp. 106-107.

¹¹⁴ Questa ipotesi è stata formulata da WEDDINGEN 2009. Sulla tipografia ebraica a Venezia si veda TAMANI 2000, pp. 29-36. Per i profili dei personaggi citati, rispettivamente: CIONI 1969, pp. 382-387; CIONI 1971, pp. 659-66; ANTONUCCI 2002, pp. 255-257.

¹¹⁵ Si veda C. Moreschini in SAN GEROLAMO [1989] 2009, pp. 33-73.

¹¹⁶ Ancora un prestito dalla *Legenda aurea*: «Gerolamo fu esperto di tre lingue, e la sua interpretazione della Scrittura è superiore a quella degli altri, perché più attinente al significato delle parole, più chiara per la limpidezza dell'esposizione e più vera per l'interpretazione cristiana [...] Girolamo, a parte il merito della fede e la ricchezza delle sue virtù, è così istruito non solo nelle lettere latine e greche, ma anche in quelle ebraiche», VARAZZE 2007, II, p. 1129.

¹¹⁷ GENTILI 2009a, p. 20.

¹¹⁸ JEDIN 1973-1981, III, pp. 533-559.

dell'inquisizione si abbatteva su Venezia con un drastico «giro di vite»¹¹⁹. A breve distanza, il 21 ottobre 1553, il nunzio apostolico monsignor Beccadelli, dietro istruzioni provenienti da Roma, riuscì a far bruciare pubblicamente in Piazza San Marco e a Rialto centinaia di copie del Talmud fresche di stampa¹²⁰.

Nelle pale dei Camerlenghi – al di là del carattere votivo tradizionalmente riconosciuto – Tintoretto interpreta «*Ut Picturae Sermones*»¹²¹, il sentimento religioso e anche i momenti contraddittori che saranno propri della Venezia negli anni del 'disciplinamento'¹²², confermandosi autore di un linguaggio che, cresciuto sotto il consolidato predominio del colore tonale di Tiziano, si era progressivamente arricchito attraverso la ripresa di schemi postmichelangioleschi (chiasmi, torsioni, avvitamenti, scorci) di un iperbolico luminismo chiaroscurale. In breve tempo una nuova voce si sarebbe aggiunta all'esperienza della Maniera toscano-romana e il Robusti avrebbe ceduto alle lusinghe della raffinata *nouvelle vague* di Paolo Veronese, impegnato nel 1553, in compagnia di Gianbattista Zelotti (1526-1578), nella decorazione dei soffitti di Palazzo Ducale¹²³. Nelle « trasparenze cristalline »¹²⁴ della bella *Susanna e i vecchioni* (1555-1556) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, l'episodio di più alta poesia¹²⁵.

¹¹⁹ PULLAN 1982, II, p. 563.

¹²⁰ PULLAN 1982, II, pp. 570-571; GRENDLER 1983, pp. 135-138, 204.

¹²¹ Ricavo l'espressione da PALUMBO 1990, p. 51.

¹²² GENTILI 2009b, pp. 215-243.

¹²³ PALLUCCHINI 1981, pp. 38-44; BINOTTO in *TINTORETTO* 2012, n. 8, pp. 94-96.

¹²⁴ PALLUCCHINI 1961, p. 12.

¹²⁵ M. Binotto in *TINTORETTO* 2012, n. 8, pp. 94-96.

«A cavallo del serpente».
Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi

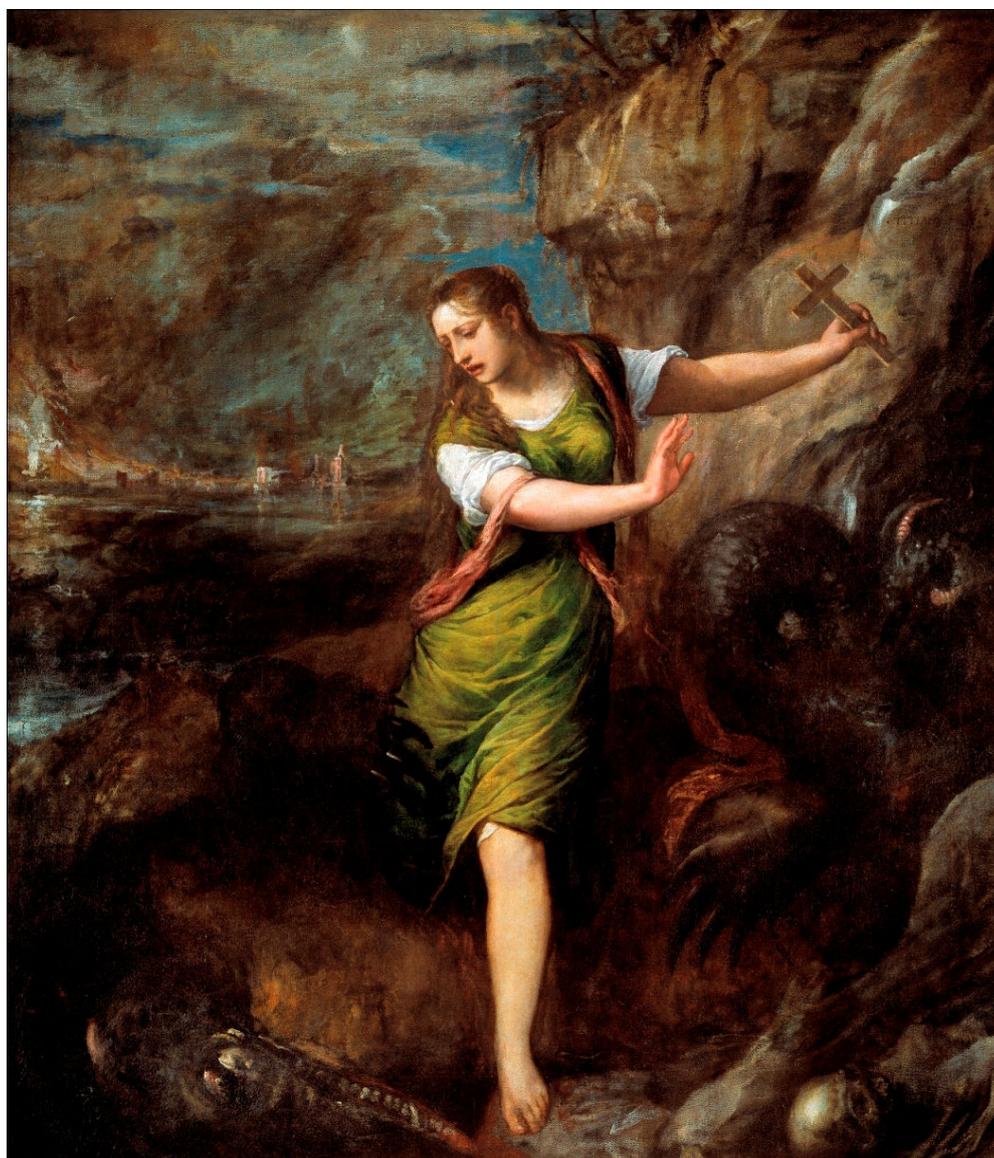


Fig. 1: Tiziano, *Santa Margherita*, 1552 c., olio su tela, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 2: Tintoretto, *San Giorgio, la principessa e San Luigi*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 3: Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 4. Tiziano, *Paliotto votivo della famiglia Vendramin*, olio su tela, 1543-1547, Londra, The National Gallery.



Fig. 5: Bonifacio de' Pitati, *San Marco e Sant'Oswaldo*, olio su tela, 1539 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito presso la Fondazione Cini.



Fig. 6: Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*, olio su tela, 1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 7: Tintoretto, *San Marziale in gloria tra i santi Pietro e Paolo*, olio su tela, 1549, Venezia, Chiesa di San Marziale.



Fig. 8: Tintoretto, *La creazione degli animali*, olio su tela, 1550-1553, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 9: Tintoretto, *Caino e Abele*, olio su tela, 1550-1553, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

«A cavallo del serpente».
Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi



Figg. 10-11: Tintoretto, *San Rocco visita gli appestati*, olio su tela, 1549, Venezia, Chiesa di San Rocco, intero e particolare.



Fig. 12: Tintoretto, *Sant'Agostino risana gli sciancati*, olio su tela, 1549-1550, Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati.



Fig. 13: Tintoretto, *Sant'Agostino risana gli sciancati*, olio su tela, 1549-1550, Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati, particolare.



Fig. 14. Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 15: Tintoretto, *Presentazione della Vergine al tempio*, olio su tela, 1552-1553, Venezia, Chiesa di Santa Maria dell'Orto.



Fig. 16: Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, olio su tela, 1547-1559, Venezia, Chiesa dei Gesuiti.



Fig. 17: Tintoretto, *San Giorgio, la principessa e san Luigi*, olio su tela, 1551, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 18: Tintoretto, *Studio dal gruppo "Sansone che lotta con due filistei" di Michelangelo*, gessetto nero e biacca su carta azzurra, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. KdZ 5228.



Fig. 19: Codice membranaceo della fine del XIII, inizio del XIV secolo, *Leggenda di santa Margherita*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 13 (=4744), c. 19r.



Fig. 20: Scultore ellenico della fine del IV, inizio III secolo a.C., *Orante*, bronzo, Berlino, Staatliche Mussen zu Berlin – Antikensammlung.

Fig. 21: Antonio de' Sacchis detto Pordenone, *Studio per una figura maschile con le braccia alzate*, matita rossa su carta bianca filigranata, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1747 F.



Fig. 22: Tintoretto, *Veneri, Vulcano e Marte*, olio su tela, 1551-1552, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek .



Fig. 23: Francesco Salviati, *Madonna con Bambino in trono e santi Cristina, Giovanni Battista, Filippo, Nicola e inginocchiati, Romualdo e la beata Lucia di Stifonti*, olio su tavola, 1539-1541, Bologna, Chiesa di Santa Cristina della Fondazza.



Fig. 24: Tintoretto, *San Giorgio, la principessa e san Luigi*, olio su tela, 1551, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 25: Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 26: Tintoretto, *San Giorgio uccide il drago*, olio su tela, 1555 c., Londra, National Gallery.
Fig. 27: Tintoretto, *San Giorgio uccide il drago*, riflettografia, Londra, National Gallery.



Fig. 28: Paris Bordone, *San Giorgio uccide il drago*, olio su tavola, 1525 c., Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2009

B. AGOSTI, *Il segretario del Bembo e gli artisti*, in PER GIOVANNI ROMANO 2009, pp. 4-5.

AGOSTI 2013

B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*, Milano 2013.

ANTONUCCI 2002

L. ANTONUCCI, *Giustinian (Giustiniani), Marcantonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2002, pp. 255-257.

ARETINO 1957-1960

P. ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. Pertile, a cura di E. Camesasca, I-III, Milano 1957-1960.

ARETINO 1999-2002

P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, I-VI, Roma 1999-2002.

BALLARIN 1979

A. BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *GIORGIONE 1979*, pp. 227-252.

BALLARIN 1995

A. BALLARIN, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salvati (1967)*, in *Jacopo Bassano: scritti 1964-1995*, I, a cura di V. Romani, Cittadella 1995, pp. 97-125.

BÄTSCHMANN 2010

O. BÄTSCHMANN, *The Paragone of Sculpture and Painting in Florence around 1550*, in *LE VITE DEL VASARI 2010*, pp. 85-96.

BEMBO 1556

P. BEMBO, *Le prose di M. Pietro Bembo, nelle quali si ragiona della volgar lingua [...] Divise in tre libri, et reviste con somma diligenza da M. Lodovico Dolce. Con la tavola*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1556.

BERNABEI 1978

F. BERNABEI, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1978, pp. 307-337.

BEROQUI 1946

P. BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid 1946.

BIERWIRTH 2002

M. BIERWIRTH, *Tizians Gloria*, Petersberg 2002.

BIFERALI-FIRPO 2007

F. BIFERALI, M. FIRPO, *Battista Franco "pittore veneziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007.

BOREAN 2007

L. BOREAN, *Documentation*, in *TINTORETTO 2007*, pp. 417-450.

BOREAN 2008

L. BOREAN, *Leonardo Mocenigo*, in *IL COLLEZIONISMO 2008*, pp. 297-298.

BORGHINI [1584] 1967

R. BORGHINI, *Il Riposo* [Firenze 1584], a cura di M. Rosci, Milano 1967.

BOSCHINI 1664

M. BOSCHINI, *Le Minere della pittura* [...], Venezia, F. Nicolini, 1664.

BOTTICELLI TO TITIAN 2009

Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces, Catalogo della mostra, a cura di D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey, Budapest 2009.

CALABI-MAROCHIELLO 1984

D. CALABI, P. MAROCHIELLO, *Rialto, 1514.1538: gli anni della ricostruzione*, in "Renovatio urbis". *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Tafuri, Roma 1984.

CALMO [1548] 1888

A. CALMO, *Il rimanente de le piacevoli et ingeniose litere indirizzate a diversi* [...] per M. Andrea Calmo. *Con gratia et privilegio* [1548], in *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, a cura di V. Rossi, Torino 1888.

CALVO SERRALLER 1981

F. CALVO SERRALLER, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid 1981.

CAMILLO 1554

G. CAMILLO, *Tutte le opere, cioè Discorso in materia del suo Theatro. Lettera del rivolgimento dell'Uomo a Dio. La idea. Due trattati: L'uno delle materie, l'altro della imitatione. Due orationi. Rime del detto / di M. Giulio Camillo*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, Venezia 1554.

CANOVA 1964

G. CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia 1964.

CAZZATO 1985

V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: L'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *GIORGIO VASARI 1985*, pp. 179-204.

CHIANOZZO 2011

R. CHIANOZZO, *Lettera di Giacomo*, Roma 2011.

CIONI 1969

A. CIONI, *Bomberg, Daniel*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969, pp. 382-387.

CIONI 1971

A. CIONI, *Bragadin, Alvise*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 659-666.

COLETTI 1940

L. COLETTI, *Il Tintoretto*, Bergamo 1940.

COLLARETA 1988

M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia*, II, Milano 1988, pp. 569-580.

COLLEZIONI DI ANTICHITÀ 1988

Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana), Catalogo della mostra, a cura di M. Zorzi, Roma 1988.

COTTRELL 1997

P. COTTRELL, *Bonifacio Veronese and the Young Tintoretto*, in «Inferno. The University of Saint Andrews Postgraduate Journal of Art History», VI, 1997, pp. 17-36.

COTTRELL 2000

P. COTTRELL, *Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice*, in «The Art Bulletin», LXXXII, 4, 2000, pp. 658-678.

COTTRELL 2009

P. COTTRELL, *Painters in Practise: Tintoretto, Bassano and the Studio of Bonifacio de' Pitati*, in *JACOPO TINTORETTO 2009*, pp. 50-57.

DA MOSTO 1937

A. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, I, Roma 1937.

DA TIZIANO A EL GRECO 1981

Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590, Catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Milano 1981.

DANIELE DA VOLTERRA 2003

Daniele da Volterra amico di Michelangelo, Catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze 2003.

DANZI 2005

M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra 2005.

DE CASTRO Y VELASCO [1724] 1947

A.P. DE CASTRO Y VELASCO, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles [...]*, Madrid 1724, in *El museo pictórico y escala óptica*, prologo de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid 1947.

DE PAOLI 2004

M. DE PAOLI, «*Opera fatta diligentissimamente*». *Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma 2004.

DEMUS 1984

O. DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice*, I-IV, Chicago-Londra 1984.

DI FILIPPO BAREGGI 1988

C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Il lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988.

DÍAZ 1999

M.J.I. DÍAZ, *Santa Margarita*, in TIZIANO 1999, pp. 67-73.

DILLON 1981

G. DILLON, *Batista Franco*, in DA TIZIANO A EL GRECO 1981, pp. 314-319.

DOLCE 1555

L. DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et Fratelli, Venezia 1554 (colofone 1555).

DOLCE [1557] 1960

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* [Venezia 1557], in TRATTATI D'ARTE 1960, I, pp. 141-206, apparati e note, pp. 343-347 e 432-493.

DONI [1549] 1970

A.F. DONI, *Disegno. Fac simile della edizione del 1549 di Venezia*, a cura di M. Pepe, Venezia 1970.

DONI 1552

A.F. DONI, *Tre libri di lettere del Doni* [...], per Francesco Marcolino, Venezia 1552.

DONI 1553

A. F. DONI, *Rime del Buechiello fiorentino comentate dal Doni*, per Francesco Marcolini, Venezia 1553.

DONI 1556 [1998]

A.F. DONI, *Contra Aretinum (Teremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere)*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1998.

DUNKERTON 2007

J. DUNKERTON, *Tintoretto's Painting Technique*, in TINTORETTO 2007, pp. 139-158.

FAGGIN 1963

G.T. FAGGIN, *Bonifacio ai Camerlenghi*, in «Arte veneta», 17, 1963, pp. 79-95.

FALOMIR 2007

M. FALOMIR, *Tintoretto's Portraiture*, in TINTORETTO 2007, pp. 95-114.

FALOMIR 2009

M. FALOMIR, *Tintoretto y Tiziano*, in JACOPO TINTORETTO 2009, pp. 66-71.

FAVARETTO 2008

I. FAVARETTO, «*La memoria delle cose antiche...*»: *il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in IL COLLEZIONISMO 2008, pp. 83-95.

FRANCESCO SALVIATI 1998

Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera, Catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998.

FURLAN 1988

C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988.

FURLAN 1996

C. FURLAN, *La fortuna di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in JACOPO TINTORETTO 1996, pp. 19-25.

GAUNA 1998

C. GAUNA, *Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana*, in «Scritti d'arte», 64, 1998, pp. 57-78.

GENTILI 2009a

A. GENTILI, *Tintoretto in contesto tra politica e religione*, in JACOPO TINTORETTO 2009, pp. 19-24.

GENTILI 2009b

A. GENTILI, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 2009.

GIORGIO VASARI 1981

Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, Sottobiesca di S. Francesco, Catalogo della mostra, Firenze 1981.

GIORGIO VASARI 1985

Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Atti del convegno di studi (Arezzo 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985.

GIORGIONE 1979

Giorgione, Atti del convegno internazionale di studio per il V centenario della nascita (Castelfranco Veneto 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto 1979.

GÓMEZ-LÓPEZ-PRADOS 2009

I.M. GÓMEZ, A. LÓPEZ-YARTO, J.M. PRADOS GARCÍA, *El arte de la Orden Ierónima. Historia y mecenazgo*, Madrid 2009.

GONZAGA 2002

Gonzaga. La Celeste Galleria. Le raccolte, Catalogo della mostra, a cura di R. Morselli, Milano 2002.

GOULD 1987

C. GOULD, *Paris Bordon: la pala di San Giorgio in Vaticano*, in PARIS BORDON 1987, pp. 91-94.

GRENDLER 1983

P.F. GRENDLER, *L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*, Roma 1983.

GROSSO 2010

M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura dell'Italia spagnola. Da Milano al vicereame*, Udine 2010.

HALL 1983

J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte, Introduzione* di K. Clark, trad. di M. Archer, ed. it. a cura di N. Forti Grazzini, Milano 1983.

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA 1985

Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII, a cura di E. Valdivieso, J.M. Serrera, Madrid 1985.

HOPE 2007

C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in TIZIANO 2007, pp. 37-41.

HOQUET 1990

J.-C. HOQUET, *Il sale e la fortuna di Venezia*, Roma 1990.

HOSONO 2003

K. HOSONO, *Venere e Adone: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in «Venezia Cinquecento», 25, 2003, pp. 111-162.

IL COLLEZIONISMO 2008

Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008.

IL PORDENONE 1984

Il Pordenone, Catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, Milano 1984.

IL RINASCIMENTO A ROMA 2011

Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello, Catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011.

ILCHMAN-SAYWELL 2007

F. ILCHMAN, E. SAYWELL, *Miguel Ángel y Tintoretto: el disegno y el dibujo*, in TINTORETTO 2007, pp. 384-393.

INNAMORATI 1962

G. INNAMORATI, *Aretino, Pietro*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 89-104.

JACOPO TINTORETTO 1994a

Jacopo Tintoretto e i suoi incisori, Catalogo della mostra, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel, Milano 1994.

JACOPO TINTORETTO 1994b

Jacopo Tintoretto 1519-1594. Il grande collezionismo mediceo, Catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini, S. Marinelli, A. Tartuferi, Firenze 1994.

JACOPO TINTORETTO 1994c

Jacopo Tintoretto. Ritratti, Catalogo della mostra, a cura di P. Rossi, S. Ferino Pagden, G. Nepi Scirè *et alii*, Milano 1994.

JACOPO TINTORETTO 1996

Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996.

JACOPO TINTORETTO 2009

Jacopo Tintoretto, Atti del convegno internazionale (Madrid 26-27 febbraio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2009.

JEDIN1973-1981

H. JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, I-IV, Brescia 1973-1981.

JESTAZ 2002

B. JESTAZ, *Bronzo e bronzetti nella collezione Gonzaga*, in *GONZAGA* 2002, p. 313-329.

L'ULTIMO TIZIANO 2008

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, Catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Venezia 2008.

LA FORZA DEL BELLO 2008

La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia, Catalogo della mostra, a cura di S. Settis, L. Catoni, Milano 2008.

LA PAROLA ILLUMINATA 2011

La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e Età Romanica, a cura di G. Castiglioni, Verona 2011.

LA RAGIONE E L'ARTE 1995

La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta, Catalogo della mostra, a cura di G. Da Pozzo, Venezia 1995.

LANDO 1552

O. LANDO, *Sette libri de cathaloghi a' varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne [...]*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia 1552.

LARIVAILLE 1995

P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino tra infrazione e censura*, in *PIETRO ARETINO* 1995, I, pp. 3-21.

LE CIVILTÀ DEL LIBRO 2000

Le civiltà del libro e la stampa a Venezia. Testi sacri ebraici, cristiani, islamici dal Quattrocento al Settecento, Catalogo della mostra, a cura di S. Pelusi, Padova 2000.

LE SIECLE DE TITIEN 1993

Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Catalogo della mostra, a cura di M. Laclotte, Paris 1993.

LE VITE DEL VASARI 2010

Le Vite del Vasari, genesi, Topoi, Ricezione, Atti del convegno, a cura di A. Nova, Venezia 2010.

LEONARDO 1993

L. DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano 1993.

LEONARDO 2007

L. DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano 2007.

LONGHI [1946] 1978

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* [1946], in *Opere complete di Roberto Longhi*, X, Firenze 1978.

LONGO 1992

A. LONGO, *Doni, Anton Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 158-167.

LORENZETTI 1938

G. LORENZETTI, *Una nuova data sicura nella cronologia tintorettiana*, in «Ateneo veneto», 123, 3-4, 1938, pp. 129-139.

LUCHERINI 2007

V. LUCHERINI, *La modernità degli antichi nel primo Cinquecento, o della collezione padovana di Pietro Bembo*, in «Venezia arti», 21, 2007, pp. 42-55.

LUDWIG 1902

G. LUDWIG, *Bonifazio di Pitati da Verona. Eine Archivalische Untersuchung*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 23, 1902, pp. 36-66.

MALATO 1995

E. MALATO, *Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant'anni*, in *PIETRO ARETINO* 1995, II, pp. 1127-1150.

MASON RINALDI 1996

S. MASON RINALDI, *Intorno al soffitto di San Paternian. Gli artisti di Vettor Pisani*, in *JACOPO TINTORETTO* 1996, pp. 71-75.

MC TAVISH 1981

D. MC TAVISH, *Vasari e Pietro Aretino*, in *GIORGIO VASARI* 1981, pp. 108-111.

MENDELSON 1982

L. MENDELSON, *Paragone. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Theory*, Michigan 1982.

MIDDELDORF 1944a

U. MIDDELDORF, *A note on two Pictures by Tintoretto*, in «Gazette des Beaux-Arts», 26, 1944, pp. 243-260.

MIDDELDORF 1944b

U. MIDDELDORF, *Reinterpretation of a Tintoretto*, in «Art Bulletin», 26, 1944, pp. 195-196.

MORETTI-NIERO-ROSSI 1994

L. MORETTI, A. NIERO, P. ROSSI, *La chiesa del Tintoretto. Madonna dell'Orto*, Venezia 1994.

MOSCHINI MARCONI 1955-1970

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, I-III, Roma 1955-1970.

MYSSOK 2010-2012

J. MYSSOK, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e cappella Grimani*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 2010-2012, pp. 115-132.

NEPI SCIRÈ 1994

G. NEPI SCIRÈ, *I dipinti votivi di Jacopo Tintoretto*, in *JACOPO TINTORETTO* 1994c, pp. 39-49.

NICHOLS 1999

T. NICHOLS, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London 1999.

ORIENTE CRISTIANO E SANTITÀ 1998

Oriente cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente, Catalogo della mostra, a cura di S. Gentile, Carugate 1998.

OST 2006

H. OST, *Tizian: Perseus und Andromede. Datierung, Repliken, Kopien*, in «Artibus et Historie», XXVII, 54, 2006, pp. 129-146.

PACHECO [1649] 1990

F. PACHECO, *El arte de la pintura*, [1649], a cura di B. Bassegoda, Madrid 1990.

PALLUCCHINI 1969

A. PALLUCCHINI, *Tintoretto*, collana «I diamanti dell'arte», 51, Firenze 1969.

PALLUCCHINI 1950

R. PALLUCCHINI, *La giovinezza di Tintoretto*, Milano 1954.

PALLUCCHINI 1969

R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, I-II, Firenze 1969.

PALLUCCHINI 1981

R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *DA TIZIANO A EL GRECO* 1981, pp. 11-68.

PALLUCCHINI 1982

R. PALLUCCHINI, *Profilo del Tintoretto*, in *ROSSI-PALLUCCHINI* 1982, pp. 11-122.

PALUMBO 1990

G. PALUMBO, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinquecento e Seicento*, Prefazione di C. de Frede, Napoli 1990.

PAOLUCCI 1981

A. PAOLUCCI, *La sala della Libreria e il ciclo pittorico*, in *DA TIZIANO A EL GRECO* 1981, pp. 287-299.

PARIS BORDON 1987

Paris Bordon e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi (Treviso 28-30 ottobre 1985), a cura di G. Fossaluzza, Manzato, Treviso 1987.

PENNY 2008

N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings*, II, Londra 2008.

PER GIOVANNI ROMANO 2009

Per Giovanni Romano. Scritti di amici, a cura di G. Agosti-G. Dardanello-G. Galante Garrone et alii, Savigliano (Cuneo) 2009.

PERRY 1975

M. PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, in «Burlington Magazine», 865, 1975, pp. 204-211.

PIERGUIDI 2005

S. PIERGUIDI, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in «Bollettino d'arte», 132, 2005, p. 27-28.

PIETRO ARETINO 1995

Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita, Atti del convegno (Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre-1 ottobre 1992, Toronto 23-24 ottobre 1992, Los Angeles 27-29 ottobre 1992), I-II, Roma 1995.

PIETRO BEMBO 2013

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento, Catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013.

PIGNATTI-VALCANOVER 1985

T. PIGNATTI, F. VALCANOVER, *Tintoretto*, Milano 1985.

PINELLI 1993

A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

PINO [1548] 1971-1977

P. PINO, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce [Venezia 1548]*, in *SCRITTI D'ARTE* 1971-1977, I, p. 754-766.

PITTA 2008

A. PITTA, *Seconda lettera ai Corinzi*, Roma 2008.

POZZI-MATTIODA 2006

M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

PULLAN 1982

B. PULLAN, *La politica sociale della Repubblica di Venezia. 1500-1620*, Roma 1982.

PUPPI 2012

Tiziano. *L'epistolario*, a cura di L. Puppi, *Postfazione* di C. Hope, Firenze 2012.

RAGIONIERI 2000

P. RAGIONIERI, *I bozzetti michelangioteschi della Casa Buonarroti*, Firenze 2000.

REARICK 1995

W.R. REARICK, *Post-Maniera*, in *LA RAGIONE E L'ARTE* 1995, pp. 67-78.

REARICK 1996

W.R. REARICK, *From drawing to painting. The role of "disegno" in the Tintoretto shop*, in *Jacopo Tintoretto* 1996, pp. 173-184.

RÉAU 1955-1957

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I-III, Parigi 1955-1957.

RIDOLFI [1648] 1924

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* [Venezia 1648], a cura di D. von Hdeln, I-II, Berlino 1924.

ROMANI 2003

V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 15-54.

ROMANI 2007

V. ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia: Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, collana «I Grandi Maestri dell'Arte. L'artista e il suo tempo», Firenze 2007.

ROMANI 2013

V. ROMANI, *Pietro Bembo tra cultura figurativa cortigiana e "maniera moderna"*, in *PIETRO BEMBO* 2013, pp. 32-47.

ROMEI 1991

G. ROMEI, *Dolce, Lodovico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 399-405.

ROSAND 2012

D. ROSAND, *Véronèse*, Parigi 2012.

ROSKILL 1968

M.W. ROSKILL, *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of de Cinquecento*, New York 1968.

ROSSI 1974

P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Milano 1974.

ROSSI 1975

P. ROSSI, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze 1975.

ROSSI 1994

P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto alla Madonna dell'Orto*, in *LA CHIESA DEL TINTORETTO* 1994, pp. 93-149.

ROSSI 1996

P. ROSSI, *I cartoni di Jacopo e Domenico Tintoretto per i mosaici della basilica di San Marco*, in «Arte Veneta», 48, 1996, pp. 43-55.

ROSSI 2007

P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti, precisazioni attributive*, in «Arte veneta», 64, 2007, pp. 73-117.

ROSSI-PALLUCCHINI 1982

P. ROSSI-R. PALLUCCHINI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I-II, Milano 1982.

SACCONI 1998

A. SACCONI, *Franco, Battista*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Roma 1998, pp. 176-180.

SACCOMANI 2001

E. Saccomani, *Tre studi preparatori per incisioni di Battista Franco e qualche appunto sulle sue fonti figurative*, in *Scritti in onore di Sylvie Béguin* 2001, pp. 249-261.

SALVATORI RIZZI 1991

L. SALVADORI RIZZI, *Riflessioni sull'opera incisa di Battista Franco*, in «Arte documento», 5, 1991, pp. 148-157.

SAN GEROLAMO [1989] 2009

SAN GEROLAMO, *Lettere* [1989], *Introduzione e note di C. Moreschini*, traduzione di R. Palla, Milano 2009.

SCHWARZ 1952

H. SCHWARZ, *The Mirror in Art*, in «Art Quarterly», 15, 1952, pp. 97-118.

SCRITTI D'ARTE 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, I-III, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971-1977.

SCRITTI IN ONORE DI SYLVIE BÉGUIN 2001

Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, Napoli 2001.

SHEARMAN 1995

J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»* [1992], Milano 1995.

SIMONETTI 1986

S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio De' Pitati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 15, 1986, pp. 83-134.

SUIDA 1946

W. SUIDA, *Clarifications and identifications of works by Venetian painters*, in «The Art Quarterly», IX, 1946, pp. 283-298.

TAMANI 2000

G. TAMANI, *Edizioni ebraiche veneziane dei secoli XI-XVIII*, in *LE CIVILTÀ DEL LIBRO* 2000, pp. 29-36.

TEMPESTA 2011

C. TEMPESTA, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *IL RINASCIMENTO A ROMA* 2011, pp. 116-125.

TERPENING 1997

R.H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997.

TIETZE 1948

H. TIETZE, *Tintoretto. The paintings and drawings*, Londra 1948.

TINTORETTO 1937

La mostra del Tintoretto, Catalogo della mostra, a cura di N. Barbantini, Venezia 1937.

TINTORETTO 2007

Tintoretto, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid 2007.

TINTORETTO 2012

Tintoretto, Catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Milano 2012.

TITIAN, TINTORETTO, VERONESE 2009

Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice, Catalogo della mostra, a cura di F. Ilchman, Boston 2009.

TIZIANO 1999

Tiziano. Técnicas y restauraciones, Atti del Simposio Internazionale (Madrid 3-5 giugno 1999), a cura di F. Checa, M. Mancini, Madrid 1999.

TIZIANO 2003

Tiziano, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

TIZIANO 2007

Tiziano. L'ultimo atto, Catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2007.

TONIOLO 2011

F. TONIOLO, *Il Duecento*, in *LA PAROLA ILLUMINATA* 2011, pp. 13-33.

TRATTATI D'ARTE 1960

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960.

VAN DER SMAN 1994(1995)

G.J. VAN DER SMAN, *Il percorso stilistico di Battista Franco incisore: elementi per una ricostruzione*, in «Arte documento», 8, 1994(1995), pp. 101-114.

VARAZZE 2007

I. DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di G. Paolo Maggioni, traduzione italiana a cura di F. Stella, I-II, Firenze-Milano 2007.

VARCHI [1549] 1960

B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* [1549], in *TRATTATI D'ARTE* 1960, I, pp. 1-82.

VARICK LAUDER 2009

Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inventaire Général des dessins italiens, Tome VIII. Battista Franco, a cura di A. Varick Lauder, Parigi 2009.

VASARI [1550-1568] 1962

G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, I-V, Milano-Napoli 1962.

VASARI [1550-1568] 1966-1997

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1997.

VENTURI 1929

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, III, Milano 1929.

VICO 1558

E. VICO, *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1558.

VISCEGLIA 2001(2002)

M.A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2001(2002), pp. 5-50.

WEDDINGEN 2009

E. WEDDINGEN, *Tintoretto und Hieronymus*, Berna 2009.

WETHEY 1969

H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The Religious Paintings*, I, Londra 1969.

WETHEY 1975

H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The Mitological and Historical Paintings*, III, Londra 1975.

ZANETTI 1733

A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia [...]*, presso P. Bassaglia, Venezia 1733, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1980.

ABSTRACT

Nel saggio, dedicato al primo intervento compiuto da Tintoretto nella decorazione del Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, si propone una rilettura circostanziata dei due dipinti con *San Giorgio, la principessa e san Luigi* e *Sant'Andrea e san Girolamo*, oggi alle Gallerie dell'Accademia. A partire da un passaggio del *Dialogo di pittura intitolato l'Aretino* (1557) di Lodovico Dolce, in cui si riconosce la più antica menzione della prima tela destinata al Magistrato del Sale, è stato possibile rintracciare nuove fonti, letterarie e figurative, per la complessa composizione formale e iconografica dei soggetti. Le due invenzioni si collocano in apertura di un decennio ricco di stimoli e audaci sperimentazioni, che vedrà il Robusti impegnato nella difficile ricerca di equilibrio tra forma michelangiotesca e cromatismo veneziano, indice di una ormai raggiunta qualificazione di stile nell'ambito della cultura manieristica lagunare. Attraverso una revisione dei documenti d'archivio e della letteratura dedicata a questo tema, è stato possibile fare qualche precisazione sulla cronologia delle due tele, sulla loro stringente affinità stilistica, ma anche sull'unitarietà del programma iconografico, fin qui non riconosciuta. Fondamentale si è rivelata una iniziale riflessione sulla storia redazionale del *Dialogo* dolciano – cresciuto all'ombra dei precetti dell'amico e collega Pietro Aretino a partire dalla seconda metà del quinto decennio – che ha fornito nuovi elementi per una migliore comprensione dei dipinti e del dibattito critico sollevato dal poligrafo veneziano nei confronti di Tintoretto.

This essay focuses on the first works by Tintoretto within the decoration of the Palazzo dei Camerlenghi in Rialto and suggests a new reading of the two paintings now in the Gallerie dell'Accademia, *Saint George, the princess and saint Louis* and *Saint Andrew and saint Jerome*. Starting from a passage in Lodovico Dolce's *Dialogo di pittura intitolato l'Aretino* (1557), the earliest reference to the first of the two paintings addressed to the Magistrato del Sale, the author has identified new sources, of both literary and figurative nature, in order to explain the elaborate formal and iconographic structure of the subjects. These two inventions belong to the opening of a very rich and experimental decade in Tintoretto's activity. At this point of his career, Robusti is deeply absorbed by his attempts to reach the difficult balance between Michelangelesque forms and Venetian colours, a struggle which now determines his style qualification in the Venetian Mannerist culture. By reviewing the archival sources and the literature on this theme, the author has also been able to clarify the chronology of the two paintings and to determine their stylistic affinities as well as their consistency within the entire decorative cycle, which is here recognized for the first time as a unitary iconographic project. As a starting point of this research, the editorial background of Dolce's *Dialogue* was of great importance, in order to gain a deeper understanding of these paintings and of the critical debate aroused by the Venetian poligraph over Tintoretto's *oeuvre*.

**DIFFONDERE LA CULTURA VISIVA:
L'ARTE CONTEMPORANEA TRA ARCHIVI, RIVISTE E ILLUSTRAZIONI.
UN PROGETTO FUTURO IN RICERCA 2012.**

Analizzare la diffusione della cultura contemporanea attraverso le riviste; sviluppare una riflessione storico-critica sul rapporto tra cultura 'alta' e cultura 'bassa'; approfondire le problematiche relative al dialogo tra arte e società, da cui ricavare nuovi strumenti di lettura della società contemporanea. Questi, in estrema sintesi, alcuni degli obiettivi del Progetto Nazionale Futuro in Ricerca 2012 *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni. La storia dell'arte dalla fine dell'Ottocento agli anni Ottanta del Novecento vista attraverso fonti inesplorate, coniugando metodologie e sistemi di analisi multidisciplinari: critica storico-artistica, letteratura, semiotica, arti visive* (codice RBF12EU9R, ammesso a finanziamento con D.D. 735 del 6 novembre 2012). Di durata triennale, la ricerca si articola in quattro Unità di ricerca¹, secondo un percorso di approfondimento volto a conciliare fasi di studio autonome e momenti di condivisione, nell'ottica di uno sviluppo multidisciplinare e, come si vedrà, metodologicamente innovativo. Il presente articolo presenterà la ricerca definendone obiettivi e strategie, contestualizzandola nel panorama degli studi attuale.

Dunque, storia dell'arte vista come chiave di accesso alla conoscenza della contemporaneità, intesa come periodo storico compreso tra la fine dell'Ottocento, inizio del Novecento e gli anni Ottanta del secolo scorso. Se il termine *ante quem* è motivato dalle necessità di riflessione storico-critica, la data di inizio è stata individuata nella nascita della moderna società di massa, con lo sviluppo impetuoso dei mezzi di comunicazione, l'emergere di situazioni artistiche dirompenti e il loro dialogare con una diversa concezione dell'immagine.

Saranno così messe a frutto conoscenze di molteplici settori disciplinari, dalla storia dell'arte alla semiologia, dalla letteratura alla critica artistica: l'arte contemporanea sarà studiata secondo un'angolatura nuova, funzionale alla comprensione non solo dei movimenti artistici, ma anche a quella, come già accennato, della società attuale. Emblematica in tal senso la riflessione portata avanti negli anni Cinquanta-Sessanta, quando esperti di diversi settori (tra gli altri, Umberto Eco, Roland Barthes, Gillo Dorfles, etc.) svilupparono una critica serrata alla società coeva e allo stesso tempo elaborarono efficaci strumenti di lettura del periodo primo novecentesco, individuando tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il momento aurorale della moderna società dell'immagine.

È infatti il 1957 quando Roland Barthes pubblica *Miti d'oggi* e Vance Packard *I persuasori occulti*, mentre nel 1962 uscirà *Opera aperta* di Umberto Eco². La lista delle date significative potrebbe ovviamente continuare *ad libitum*, ma quello che interessa sottolineare è l'inizio di una riflessione attorno al moderno significato delle immagini, cui ci si rivolge con la competenza del semiologo e del sociologo, del letterato e dello storico dell'arte. Non a caso, nel 1961 Eco scrive *L'Informale come opera aperta*³, provando ad analizzare l'arte contemporanea con gli strumenti della semiologia. Il concetto di immagine e di illustrazione travalica però i confini delle arti maggiori, coinvolgendo il cartellone murale, la pubblicità, la televisione, insomma, quella globale 'ricezione nella distrazione' di cui aveva già parlato Benjamin negli

Il presente articolo nasce dalla stretta collaborazione con gli altri coordinatori di Unità, ovvero Davide Lacagnina (Università di Siena), Veronica Pesce (Università di Genova) e Denis Viva (Università di Udine).

¹ Scuola Normale Superiore di Pisa (capofila Giorgio Bacci, coordinatore nazionale), Università di Udine (capofila Denis Viva), Università di Siena (capofila Davide Lacagnina), Università di Genova (capofila Veronica Pesce).

² BARTHES 1957; PACKARD 1962; ECO 1962.

³ ECO 1961.

anni Trenta del Novecento. Significativamente, come anticipato, il momento di avvio della moderna società delle immagini è individuato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con lo sviluppo impetuoso dei mezzi di comunicazione di massa. In tale ottica sarà riletta con attenzione l'illustrazione liberty e quella deco, quella naturalista e quella invece simbolista, studiando la ricezione di modelli artistici 'alti' nella cultura editoriale. Non solo un'analisi di tipo figurativo, ma anche, appunto, semiologico, cercando di capire il processo che portava nello stesso arco di anni (Sessanta-Settanta) a riflettere sul significato delle illustrazioni nei romanzi a dispense di inizio secolo e contemporaneamente a sviluppare sperimentazioni verbo-visive.

Il progetto di ricerca, partendo da una storicizzazione di tali riflessioni, le inserisce in un contesto storico-artistico più articolato, conciliando approcci metodologici diversi e tenendo sullo sfondo ma sempre presenti anche i contributi, più recenti, di studiosi come Karl Popper (*Cattiva maestra televisione*, 1994) o Michele Loporcaro (*Cattive notizie: la retorica senza lumi dei mass media italiani*, 2006), cosciente del fatto che studiare l'arte contemporanea significa anche attivare un costante confronto con i mezzi di comunicazione, in grado di esercitare una determinante influenza nella percezione del mondo attuale⁴. Non a caso, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo ha dedicato una delle sue mostre (2 febbraio – 6 maggio 2012) proprio a *Press Play. L'arte e i mezzi di informazione*, che, come spiegato nell'introduzione, «racconta il punto di vista degli artisti sulla società contemporanea dei media, un mondo saturo di immagini virtuali, in cui la realtà è apparentemente giunta a coincidere con la sua rappresentazione mediatica».

La comprensione di tali manifestazioni artistiche deve necessariamente partire, tuttavia, da una riconsiderazione storica cosciente e filologica, che analizzi riviste e periodici di diversa natura, partendo dalla fine dell'Ottocento, quando i nuovi mezzi di comunicazione irrompono sulla scena internazionale e cominciano a intravedersi le avanguardie storiche.

In tale contesto, assume importanza fondamentale il dialogo tra cultura visiva 'alta' e cultura visiva 'bassa', come attestano i periodici umoristici o i movimenti di contestazione, anche satirica, all'arte ufficiale 'da Salon' (come l'*Indisposizione di Belle Arti* a Milano del 1881 o il movimento francese de *Les Arts Incobérents*).

Ma alla fine dell'Ottocento, sempre nell'ottica del dialogo tra cultura 'alta' e 'bassa', si sviluppa anche, come viene solitamente osservato, uno degli ultimi movimenti 'globali', che spazia cioè dall'arredo di interni alle esposizioni d'arte, fino alla cartellonistica, ovvero lo stile liberty che, seppure già indagato ampiamente, si presta nel presente progetto ad uno studio completamente innovativo, affiancando l'analisi digitale di una rivista fondamentale come «La Riviera Ligure» (con la possibilità di avvalersi della collaborazione dell'archivio Novaro, dove è conservata integralmente la rivista ed anche la documentazione della redazione del periodico, dunque gli autografi di molti testi e le originali realizzazioni grafiche, nonché l'epistolario di Mario Novaro), a una invece di ambito più tecnico, come «Risorgimento Grafico», e all'archivio dei disegni della casa editrice Bemporad/Giunti. Si crea in tal modo un fitto dialogo che partendo dall'atmosfera liberty arriva ad abbracciare campi figurativi e culturali più ampi: da un lato la possibilità di indagare (grazie al lavoro dell'Unità genovese) «La Riviera Ligure» nella sua completezza anche archivistica, dall'altro l'occasione di studiare concretamente il ripercuotersi di stilemi 'alti' sulla produzione editoriale di largo consumo. L'archivio della Bemporad/Giunti (studiato dall'Unità della Normale) conserva infatti un patrimonio inestimabile di disegni originali, dalla fine dell'Ottocento agli anni Cinquanta del Novecento, compiuti dai maggiori artisti-illustratori del tempo: Attilio Mussino, Antonio Rubino, Aleardo Terzi, Piero Bernardini, Sergio Tofano, solo per citarne alcuni.

⁴ POPPER 1994; LOPORCARO 2006.

In particolare, «La Riviera Ligure», emerge non solo per l'alta qualità del dibattito letterario ospitato sulle sue pagine (a partire da Giovanni Pascoli, Luigi Pirandello, Umberto Saba, per proseguire con Dino Campana, Clemente Rebora, Gabriele D'Annunzio, Camillo Sbarbaro, fino a Giuseppe Ungaretti e molti altri) ma anche per il prezioso profilo artistico (tra gli altri, Franz Laskoff, Giorgio Kienerk, Edoardo De Albertis, Plinio Nomellini, Adolfo De Carolis). La rivista infatti, che nasce nel 1895 come bollettino pubblicitario della ditta dell'Olio Sasso di Oneglia (oggi Imperia), non tardò a trasformarsi per le cure del suo direttore e proprietario Mario Novaro, intellettuale, poeta, filosofo e imprenditore industriale, in un osservatorio privilegiato e incredibilmente avanzato sia della poesia italiana del primo Novecento sia dell'arte e della grafica aggiornata sullo stile liberty, senza mai perdere la propria vocazione 'aziendale' e l'intento promozionale e pubblicitario. Aspetto fondamentale per la tematica del rapporto tra testo e immagine è inoltre il fatto che Mario Novaro arrivò velocemente a svincolare il disegno dal testo senza obbligare l'artista a farsi necessariamente illustratore di idee altrui, anzi retribuendo l'autonoma realizzazione grafica al pari di quella letteraria.

Dal punto di vista operativo, l'unità di Genova⁵, potrà beneficiare delle collaborazioni in atto con la Fondazione Novaro e degli studi che sono stati sviluppati soprattutto per quel che riguarda la grafica imprenditoriale ligure: uno degli esiti più rilevanti è stata la costituzione del Fondo Azienda Liguria con sede presso la medesima Fondazione, oltre a numerose pubblicazioni di alto rilievo scientifico⁶.

Per quanto riguarda specificamente la rivista, si partirà dalla riconsiderazione dell'interesse critico estremamente ricco e vivace, cresciuto continuamente negli anni, spesso tuttavia, pur nella bontà dei risultati raggiunti, di tipo settoriale⁷.

Detto di «La Riviera Ligure», punti privilegiati di osservazione per una continua verifica del rapporto tra arti maggiori e minori, e proseguendo così il dibattito storico-critico già avviato, sono l'archivio disegni della casa editrice Giunti (che, grazie a una specifica collaborazione, consentirà la digitalizzazione e la catalogazione informatizzata dei disegni) e il periodico milanese «Il Risorgimento Grafico» (1902-1941, prestatato per l'occasione dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), oggetto di studio dell'Unità della Scuola Normale Superiore⁸, che rappresentano un'importante opportunità di analizzare nella sua evoluzione la grafica primo-novecentesca, indagata sia nelle sue possibilità tecniche, sia in quanto mezzo espressivo autonomo. Inoltre, mettendo fianco a fianco una rivista specializzata tra le più ascoltate e rispettate al tempo, e l'attività di un editore fondamentale come Bemporad, sarà anche possibile seguire 'in presa diretta' il dibattito figurativo, come quello, centrale per l'importanza della pubblicazione, sull'edizione di *Pinocchio* illustrata nel 1901 da Carlo Chiostrì. Si entra così in una sfera legata alla diffusione della cultura di massa, passando dalle atmosfere rarefatte di «La Riviera Ligure» a quelle più concrete del commercio librario.

Il periodico milanese, diretto da Bertieri, presenta anche le prime novità della nascente società di massa, ad esempio i cartelloni murali, di cui Cesare Ratta, nel n. 1-2 del 1905, legge acutamente il meccanismo di funzionamento, figurativo e sociale al tempo stesso. Osservando l'imporsi della tecnica cromolitografica, il critico constata infatti come i manifesti murali

⁵ L'unità afferisce al Dipartimento di Italianistica Romanistica Antichistica Arti e Spettacolo dell'Università degli Studi di Genova (DIRAAS), e si avvarrà della collaborazione di Franco Sborgi e Leo Lecci, rientrando nella generale linea di ricerca del dipartimento *Le dinamiche della cultura figurativa del XIX e del XX secolo: gli artisti, il contesto, le relazioni con l'ambiente internazionale*.

⁶ *IL MITO DEL MODERNO 2003; 1912-2012: I CENTO ANNI DELLA XILOGRAFIA ITALIANA 2012*.

⁷ *LA RIVIERA LIGURE 1984; BOSSAGLIA 1985*. L'archivio Novaro è stato oggetto di studi, anche recenti, tra i quali si segnalano alcuni lavori di Veronica Pesce: BOINE 2007 e NOVARO 2011. Per il settore della cartellonistica di ambito ligure cfr. invece *FILIPPO ROMOLI 2006*.

⁸ Il comitato scientifico dell'unità è composto, oltreché da chi scrive, anche da Massimo Ferretti e Miriam Fileti Mazza.

abbiano cambiato il panorama delle città, le cui strade, invase dai manifesti pubblicitari, sono diventate il 'museo del povero'. La rivista tuttavia non si limita ad ospitare articoli teorici, ma offre al lettore anche alcuni esempi visivi delle novità in campo editoriale e figurativo: dalle cartoline agli ex libris, dai concorsi per le copertine a quelli per i francobolli, sulle pagine del periodico sfilano i maggiori artisti del tempo. Molti di questi illustratori ricompaiono naturalmente nell'archivio storico della casa editrice Bemporad/Giunti, consentendo così di abbinare lo svolgimento delle polemiche figurative con le concrete opere di cui si parla, in un monitoraggio dei modelli iconografici altamente significativo. Proprio il ruolo delle immagini, anche nelle pubblicazioni scolastiche, è al centro delle riflessioni di Bemporad che, contrariamente agli indirizzi pedagogici predominanti al tempo, è convinto della loro importanza. Conservato in gran parte intatto, l'archivio dell'odierna Giunti consente di effettuare un affascinante viaggio nell'illustrazione italiana del primo Novecento⁹.

Negli stessi anni, essenziale per capire il dibattito intorno alla grafica primo novecentesca, si sviluppa l'attività critica di Vittorio Pica, che dalle pagine di «Emporium» (oggi interamente disponibile sul sito del Laboratorio di Documentazione Storico Artistica della Scuola Normale Superiore http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html), presentava le figure dei più importanti artisti contemporanei (da Rodin a Rops, da Daumier a Crane), entrando anche in polemica con «Il Risorgimento Grafico».

L'Unità di Siena¹⁰, occupandosi del «ruolo e dell'eredità di Vittorio Pica», come specificato nel singolo programma di ricerca, elaborerà un'analisi comparativa suddivisa per segmenti d'interesse, per aree tematiche (movimenti e correnti artistiche, fenomeni del gusto, storia del collezionismo, storia delle istituzioni culturali, etc.), geografiche (la situazione italiana, l'Europa, le Americhe, l'Oriente e il Giappone, l'Africa e l'Oceania relativamente agli interessi per l'arte primitiva e per il *japonisme*) o di continuità storico-critica e teorica (arte e letteratura, critica d'arte e teoria della ricezione, cinema e fotografia, architettura e decorazione, allestimenti museali, etc.). Dopo aver portato a termine una accurata mappatura dei fondi archivistici pubblici e privati dove sono reperibili materiali riconducibili al critico napoletano, e aver aggiornato la situazione bibliografica e archivistico-documentale, sarà sviluppata una circostanziata ricognizione sugli anni Trenta e i primi Quaranta, a partire dalle risorse archivistiche e bibliografiche dell'Archivio del gallerista Stefano Cairola, custodito presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Siena. Sul modello delle altre Unità, allo spoglio dei materiali farà seguito la selezione e l'acquisizione, tramite scansione digitale, di quelli ritenuti di maggiore interesse rispetto alle principali linee d'indagine che il progetto intende perseguire, per procedere quindi alla rielaborazione dei dati così raccolti ai fini di una loro organizzazione e presentazione coerente su piattaforma informatica, a beneficio di ulteriori possibilità d'indagine. L'approfondimento della figura di Pica consentirà, in maniera emblematica, di integrare arte moderna, critica d'arte, storiografia, collezionismo e contesti storici in un sistema di relazioni internazionali in cui meglio comprendere e definire una linea 'altra' dell'arte moderna europea, compresa fra Simbolismo e prime ricerche d'avanguardia.

Per quanto riguarda la situazione bibliografica intorno a Vittorio Pica, dopo un lungo oblio, persino nei più recenti studi di storia della critica d'arte in Italia, un importante aggiornamento è recentemente arrivato dal fronte degli studi di comparatistica, di storia della letteratura e della critica letteraria, che negli ultimi due decenni hanno riportato alla luce una mole notevole di documenti inediti sul lavoro del critico napoletano e sulle sue relazioni con la

⁹ Per un panorama bibliografico-critico aggiornato concernente gli studi sull'illustrazione otto-novecentesca si rimanda a BACCI 2013.

¹⁰ Il gruppo di ricerca senese potrà contare, oltre che su Davide Lacagnina, anche su Massimo Bignardi e Luca Quattrocchi. Hanno aderito formalmente all'unità senese anche Ara H. Merjian, Jordi Ibáñez Fanés e Rossella Froissart.

più accreditata *intelligenza* internazionale di fine secolo¹¹. È stato così possibile non solo riconoscergli un ruolo di primo piano quale traduttore, critico e sostenitore della letteratura simbolista francese in Italia, ma anche ridare qualità e spessore al profilo dei suoi contributi, sia sul piano della riflessione teorica, sia su quello della divulgazione letteraria. Si è avuto modo di delinearne nettamente la fisionomia, al punto da potere annoverare oggi, con cognizione di causa, il nome del critico napoletano fra quelli di riferimento della cultura europea di indirizzo decadentista¹². Se dunque si può parlare di un vero e proprio ‘fenomeno Pica’ con riferimento alla sua attività di critico letterario, meriterebbe un ulteriore approfondimento la sua monumentale produzione di critica d’arte, utilizzando al meglio le indispensabili basi fornite da studiosi del calibro di Lambertini, Picone e Pallottino¹³.

Le vicende enucleate fino a questo momento conducono alle soglie della Seconda Guerra Mondiale, proiettando così il progetto verso la sua seconda parte che ponendosi in termini dialettici e problematici verso la prima metà, presenta nuove sfide interpretative, leggibili, in modo innovativo, tramite un’analisi accurata e puntigliosa del sistema delle riviste. Significativamente, l’ambito artistico è ora fortemente contraddistinto dall’emergere e dall’affermarsi delle riviste di critica d’arte militante, fenomeno strettamente correlato al risorgere dei movimenti d’avanguardia, le cosiddette neo-avanguardie, che raggiungono la loro fase di massima influenza alla fine degli anni Sessanta.

Sulla scorta di alcuni isolati esempi della prima metà del secolo, come la rivista futurista «Lacerba» (già oggetto di numerosi studi e digitalizzazioni presso dipartimenti di ricerca internazionali), le neo-avanguardie del secondo dopoguerra italiano individuano nella rivista militante il più efficace e immediato strumento di auto-promozione e dibattito. Le riviste nascono principalmente con l’intento di aggirare i canali editoriali ufficiali, e raggiungere così un settore di lettori appassionati o specializzati, in grado di sostenere ed affiliarsi ai gruppi che le animano e le pubblicano. All’epoca, questo tipo di operazione culturale raggiunge i suoi scopi soltanto in rarissimi casi, divenendo però oggi una fonte documentaria preziosissima per conoscere dall’interno, e da una prospettiva parziale ma fondamentale, lo sviluppo di molte delle più significative vicende dell’arte italiana post-bellica. Come negli altri casi, l’Unità di Udine, che si occuperà di tali riviste, si prefigge lo scopo, tramite la collaborazione con case editrici e privati¹⁴, nonché grazie alle competenze specifiche maturate all’interno dell’Università¹⁵, di digitalizzare questo insostituibile patrimonio eseditoriale e di renderlo disponibile, assieme a tutti gli altri materiali documentari, in un unico e accessibile archivio

¹¹ cfr. almeno FINOTTI 1988; PICA 1996; N. D’ANTUONO 2002; PICA 2004.

¹² cfr. GAUDIO 2006.

¹³ cfr. LAMBERTINI 1975; *IL MANIFESTO* 1994; PALLOTTINO 2009. Tra i contributi di Davide Lacagnina dedicati alla figura di Pica, vanno ricordati LACAGNINA 2009, LACAGNINA 2010, LACAGNINA 2011.

¹⁴ In particolare, sono stati presi accordi con tre editori: le Edizioni Dedalo di Bari (<http://www.edizionidedalo.it/site/index.php>), che detengono i diritti della seconda serie della rivista «NAC. Notiziario d’Arte Contemporanea»; Giampaolo Prearo Editore di Milano (<http://www.prearoeditore.it/>) che detiene i diritti della rivista «Data. Dati internazionali d’arte»; la Fondazione D’Ars Oscar Signorini, una onlus che detiene i diritti e prosegue la pubblicazione di «D’Ars Agency» (<http://www.fondazionears.it/ita/index.html>).

¹⁵ Da segnalare la collaborazione con il laboratorio per la digitalizzazione, il LIDA (Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica dell’Università di Udine), in grado di fornire un prezioso riferimento e serbatoio di conoscenze collaudato (<http://lida.uniud.it/progetti/ARISTOS>), e la passata partecipazione al progetto PRIN 2008, finanziato dal Ministero, su «La moltiplicazione dell’arte e le sue immagini. La cultura visiva in Italia nell’epoca della sua riproducibilità tecnica»

(http://prin2008.miur.it/suddivisionefondi/pdf_vis_modello.php?db=MIUR9&modello=A&PREF_X_TABEL.LE=SFCOF08&c=20&codice=529414068302627L7306704160761580546709&chiave=ASDSDADSADSADSA). In secondo luogo, il Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali si contraddistingue, nel panorama accademico italiano, per la spiccata specializzazione e propensione allo studio delle vicende artistiche nazionali del periodo individuato. Sotto il tutorato di Flavio Fergonzi ed Alessandro Del Puppo, nella scuola di Dottorato in Storia dell’Arte sono stati avviati o portati a termine, negli ultimi sei anni, otto progetti di dottorato su questioni riguardanti l’arte nazionale, o le sue relazioni con l’estero, dagli anni Quaranta ai Settanta.

intermediale ed intertestuale. Sarà così offerto allo studioso un ricco apparato figurativo e critico, ripercorrendo le vicende dell'arte contemporanea attraverso l'esperienza di «AZ Arte d'oggi» (1949-1952); «Arti Visive» (1952-58); «Il Gesto» (1955-59); «L'Esperienza moderna» (1957-59); «Appia Antica» (1959-60); «Azimuth» (1959-60); «Metro» (1960-70); «Marcatrè» (1963-70); «D' Ars Agency» (dal 1960, digitalizzata sino al 1970); «NAC» (1968-1974); «Data» (1971-78).

Dal punto di vista metodologico, sarà sempre tenuto presente che i diversi periodici (utilizzando un termine per la verità 'improprio' data la tipologia anomala del materiale), si suddividono in realtà in due fasi storiche, pur con inevitabili sovrapposizioni e riprese. La prima, dal 1945 al 1965, è contraddistinta da uno spiccato attivismo eseditoriale, che vede protagonisti gli stessi artisti e critici coinvolti nel dibattito; nella seconda invece, dal 1960 al 1980, le riviste di settore tornano a una maggiore professionalizzazione, marginalizzando progressivamente il fenomeno eseditoriale.

Dal punto di vista bibliografico, i periodici in questione sono, nonostante la loro importanza, attualmente poco studiati e documentati. Specialmente nel settore della critica militante, le riviste eseditoriali sono fra la più citate dalle bibliografie storiografiche, a fronte di una pressoché totale mancanza di diffusione e riproduzione. Le antologie più accurate o gli studi di maggior rigore filologico, infatti, si sono limitati a trascrivere o a riportare semplicemente in nota la documentazione proveniente da queste rare riviste. Spesso, anzi, tali trascrizioni o citazioni avvengono in qualità di fonte secondaria, se non di terzo grado, disperdendo completamente parti dei documenti originali, il loro corredo illustrativo e la loro originaria veste grafica che, nel caso delle neo-avanguardie, svolge un ruolo fondamentale nel sostenere le poetiche ed i manifesti di ciascuna tendenza artistica. L'assenza dell'originale, dunque, e di qualsiasi ristampa anastatica – unici casi noti sono quelli della rivista milanese «Azimuth» e di «Arti Visive»¹⁶ – costituisce una lacuna irrimediabile per gli studi che, da un sempre maggior numero di enti ed istituti di ricerca internazionale, vengono avviati su questa fase della storia dell'arte italiana. Fase che ha saputo riscuotere e risvegliare un interesse decisamente internazionale, come attesta il prestigio raggiunto da artisti come Lucio Fontana, Alberto Burri, Piero Manzoni, o vicende del calibro dell'Arte Povera o della Transavanguardia.

La letteratura sulle riviste militanti, allo stato attuale, risente di due indirizzi eccessivamente parziali: lo studio di singoli esempi oppure, all'opposto, repertori catalografici esaustivi, ma limitati ai soli dati bibliografici essenziali.

Nel primo settore si registrano stimolanti e brillanti studi concentrati su una casistica monografica¹⁷, mentre nel secondo ambito spiccano iniziative di differente natura che hanno costituito il repertorio di partenza per individuare il *corpus* di riviste oggetto di questo settore del Progetto¹⁸.

Termine finale del Progetto Nazionale è il caso del movimento verbo-visivo, seguendo un percorso storico critico che giunge alla sua naturale conclusione con la rivista «Lotta Poetica», luogo di dibattito e confronto tra artisti, letterati, storici dell'arte ed esponenti del collezionismo. Se il movimento verbo-visivo era nato con la volontà di destrutturare la società contemporanea nelle sue stesse strutture linguistiche, la rivista bresciana diretta da Sarenco si

¹⁶ *AZIMUT* & *AZIMUTH* 2011; *ARTI VISIVE* 2011.

¹⁷ Nelle uniche due importanti antologie italiane sulla rivista d'arte fra Ottocento e Novecento sono apparsi pochi e precisi contributi sui singoli casi del dopoguerra: «Il Verri», studiato da Giuseppina dal Canton (*DAL CANTON* 2007), e tre riviste degli anni Sessanta e Settanta, studiate da Gaia Salvatori, Maria Teresa Roberto e Gianni Contessi e presentati in *RIVISTE D'ARTE* 2003. A queste incursioni monografiche si aggiungono due altri contributi recentemente pubblicati on-line, di *GIORDANO* 2010 e *SERGIO* 2011.

¹⁸ Sugli anni Quaranta e Cinquanta, lo studio lessicale di *FERGONZI* 1996; sui due successivi decenni, la ricognizione di *MAFFEI* 2005; mentre per un più generale e capillare archivio, il progetto PRIN della Seconda Università degli Studi di Napoli per costituire un archivio di riviste fra i due secoli, Ottocento e Novecento.

propone, come è dichiarato nel primo numero del giugno 1971, di «impostare una battaglia continua a due livelli:

- a) a livello linguistico per la distruzione delle strutture culturali della società borghese
- b) a livello politico a fianco dell'avanguardia della classe operaia e del movimento degli studenti».

Dunque, arte e società, un legame inestricabile che si fa ancora più complesso in un momento in cui l'artista si propone di ribaltare le strutture semantico-concettuali che lo circondano, elaborando un sistema di società totalmente alternativo a quello esistente. La possibilità di sfogliare le riviste consentirà al lettore di seguire un percorso culturale autonomo, secondo i propri interessi e indirizzi di ricerca. Non solo «Lotta Poetica» tuttavia, ma anche altre importanti riviste riconducibili al movimento della Poesia Visiva, tra le quali «Documento Sud» (1959-1961), «Quaderno» (1961-1962), «Linea Sud» (1963-1967), tutte prestate dal Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto¹⁹.

Prima di passare alla descrizione metodologica-progettuale, preme sottolineare la valenza internazionale e la rete di contatti della ricerca, a garanzia di un dialogo continuo e proficuo con altre istituzioni. Per quanto riguarda l'ambito della Poesia Visiva, appena citata, vanno ricordate, oltre al forte legame con la Biblioteca e l'Archivio del '900 del Mart di Trento e Rovereto (che svolgeranno un ruolo-cardine anche per le riviste degli anni Cinquanta e Sessanta), anche le fondamentali collaborazioni con la Fondazione Berardelli di Brescia e il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, che consentiranno di approfondire tematiche e argomenti particolari (dalla riviste ai libri d'artista). A livello europeo, saranno centrali le collaborazioni con il gruppo TIGRE (Texte et Image, Groupe de Recherche à l'École), coordinato in Francia da Evangelia Stead, con il Centre for Editorial and Intertextual Research dell'Università di Cardiff, diretto da Julia Thomas, e con la British Library di Londra²⁰. Ugualmente importanti saranno i rapporti stretti con università ed istituzioni italiane e straniere, come il Musée Rodin, l'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona o, ancora, l'Aix-Marseille Université e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Per quanto concerne le modalità di interazione e collaborazione, queste sono chiaramente leggibili all'interno di un quadro progettuale comune che si prefigge l'obiettivo di restituire il panorama dell'arte contemporanea (ma anche della letteratura) da un punto di vista innovativo, facendo interagire saperi e conoscenze di diversi settori scientifici. In particolare, il lavoro tecnico informatico farà capo al Laboratorio di Documentazione Storico Artistica della Scuola Normale, con il compito di monitorare costantemente l'evoluzione delle ricerche, grazie alla progettazione di una comune piattaforma informatica da dove sia possibile accedere

¹⁹ In tale settore di studi siamo di fronte ad un panorama bibliografico in evoluzione. Imprescindibile punto di partenza è PIGNOTTI-STEFANELLI 2011 (che aggiorna l'edizione del 1980), mentre intorno a «Lotta Poetica» sono da ricordare: CORGNATI 1998; *OMAGGIO A LOTTA POETICA* 2009. Per un panorama generale cfr. *LA PAROLA NELL'ARTE* 2007. Recenti sono poi *POESIA VISIVA* 2010 e *POESIA VISIVA* 2011; *CONTROCORRENTE* 2011; *LA POESIA VISIVA* 2013; *POESIA CONCRETA POESIA VISIVA* 2013. È da segnalare inoltre il progetto Fibr *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, coordinato da Teresa Spignoli presso l'Università di Firenze.

²⁰ La collaborazione con il MART, rappresentato per la parte archivistica da Paola Pettenella, consentirà di accedere sia a donazioni private (come l'Archivio Tullia Denza o il fondo Carrega), sia a riviste rare.

Il seminario TIGRE ha invece l'obiettivo di mettere a confronto e far convergere sul tema dell'illustrazione ottocentesca studiosi di diversa estrazione: storici della fotografia come Paul Edwards, della letteratura (Hélène Védérine) e di storia dell'arte (Ségolène Le Men). In particolare, l'attività di questo seminario sarà un fondamentale strumento di controllo e confronto continuo in merito alle problematiche che il progetto di ricerca svilupperà nel corso degli anni.

Il Centre for Editorial and Intertextual Research è invece all'avanguardia in ambito europeo per quanto riguarda la schedatura e la digitalizzazione informatica dell'illustrazione ottocentesca, avendo creato e messo online il *Database of Mid-Victorian Wood-Engraved Illustration*. La struttura della banca dati, stabilita nel 2007, è stata pensata con il proposito di definire e valorizzare l'illustrazione di epoca vittoriana.

ai singoli database (consultabile liberamente già dalle prossime settimane all'indirizzo www.capti.it).

Il Laboratorio di Documentazione Storico Artistica, di recente fondazione ma erede del Laboratorio di Arti Visive, struttura fondata nel 2003 da Massimo Ferretti, che ne è tuttora il direttore, raccoglie in parte l'eredità dell'ex CRIBeCU, istituito negli anni Settanta da Paola Barocchi, e rivolto all'applicazione dell'informatica ai Beni Culturali, in particolar modo per quanto riguarda le fonti storico-artistiche. Il centro si avvale del contributo di numerosi collaboratori, dagli studenti del corso ordinario di storia dell'arte presso la Normale, ai dottorandi, fino agli assegnisti e ai ricercatori, con il proposito di un interscambio costante di idee e di una proficua e virtuosa collaborazione che favorisca la crescita degli studiosi più giovani.

In particolare, il Laboratorio, come detto, è diretto da Massimo Ferretti coadiuvato da Miriam Fileti Mazza, curatrice di numerosi progetti, tra i quali l'archivio delle stampe di traduzione, la digitalizzazione di «Emporium» e il regesto informatico di «Dedalo». In ambito Otto-Novecentesco, si registrano i lavori dedicati all'acquisizione della fototeca appartenuta a Henry Thode e Gabriele d'Annunzio, conservata presso il Vittoriale degli Italiani, e la digitalizzazione dell'archivio disegni della casa editrice Salani. Il Laboratorio può inoltre avvalersi di un tecnico informatico, Andrea Ficini, che insieme a Giulio Andreoletti curerà lo sviluppo della piattaforma e delle banche dati connesse, in linea con uno degli obiettivi fondanti del Laboratorio stesso, ovvero mettere a disposizione online materiali di assoluto interesse, con accesso gratuito e libero. Particolarmente utili in relazione al presente progetto, sono l'anagrafe iconografica della rivista «Emporium» e la digitalizzazione dell'archivio Salani. «Emporium» è infatti oggi consultabile secondo diversi approcci (http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html): è possibile sfogliare i volumi, oppure effettuare una ricerca mirata attraverso una maschera operativa suddivisa per campi tematici (autore dell'articolo, autore dell'opera schedata, anno, volume, etc.) e per soggetti (architettonico, allestimento d'interni, archeologico, folklorico, etc.), arrivando così a una completa restituzione della rivista.

La digitalizzazione informatica dell'archivio disegni della Salani Editore (<http://www.artivisive.sns.it/salani/index.php>) ha portato, al momento, a catalogare e digitalizzare 26.563 disegni originali, 3.393 volumi, 736 autori, 203 illustratori dalla fine dell'Ottocento agli anni Ottanta-Novanta del Novecento. In questo caso è stata creata una scheda per ciascun disegno, studiato come oggetto d'arte (le caratteristiche tecniche e quindi la tipologia di illustrazione, la tecnica, le misure, il supporto, la data di esecuzione) e come illustrazione libraria rientrando in una sequenza specifica relativa al volume in oggetto (in tal senso sono state acquisite, laddove possibile, le informazioni relative al libro, comprendenti il titolo, la data di pubblicazione e la collana). Sono state inoltre approfondite le voci relative allo scrittore – data del contratto, compenso – e all'illustratore – data e importo del contratto. Il sistema di ricerca, interrelato, consente di passare da una voce all'altra senza soluzione di continuità.

Dall'esperienza maturata in questi e altri progetti (banche dati delle stampe di traduzione, del fondo Gamba della Biblioteca Marucelliana di Firenze, della caricatura, delle medaglie papali, delle analisi non invasive, delle riviste G.U.F., etc.) è stato possibile elaborare un sistema informatico appropriato per le presenti esigenze. Dalla home page di presentazione generale è possibile accedere alla descrizione delle singole Unità e degli enti che collaborano alla ricerca, mentre dalla barra in alto può essere selezionato l'ambito tematico desiderato (il settore delle riviste, degli archivi, delle illustrazioni), da dove poi svolgere una ricerca approfondita. Ogni rivista ha una propria scheda catalogografica (una bio-bibliografia, un'immagine di riferimento, etc.) ed è sfogliabile numero per numero, oltretutto ricercabile per singole voci di interesse grazie a un metodo avanzato di 'taggatura' delle immagini (opere

riprodotte, artisti, autori, naturalmente titoli degli articoli, riferimenti fotografici, etc.). Allo stesso modo, ogni archivio ha una propria scheda di presentazione generale, dalla quale accedere ad una analisi interna. È poi consentito all'utente di svolgere diverse tipologie di ricerca, dalla generale, di base (semplicemente inserendo un termine nella maschera apposita), a quella avanzata e specifica: grazie al sistema interrelato, la ricerca verrà effettuata automaticamente su tutto il database, restituendo un panorama ricco e complesso, diviso per settori di appartenenza (si vedranno ad esempio i casi in cui Picasso ricorre come autore di articoli, come artista di opera riprodotta, come autore di illustrazioni, etc.). Il punto di forza sarà proprio quello di restituire su una piattaforma condivisa la situazione frastagliata e mutevole dell'arte e della società contemporanee, mettendo a disposizione dell'utente non un percorso prestabilito (volontà che limiterebbe le aperture di ricerca), ma un panorama aperto attraverso il quale avventurarsi liberamente, seguendo una personale volontà di studio. Dunque, unità progettuale nel rispetto e nella valorizzazione delle singole specificità.

La piattaforma informatica, inoltre, progettata come sistema open-source, costituirà un portale liberamente accessibile e consultabile: l'obiettivo è quello di crescere costantemente, accogliendo anche proposte e collaborazioni esterne, in modo da arricchire continuamente i database (non vi è un limite al numero di riviste e archivi digitalizzabili) e diventare un punto di riferimento nell'ambito della ricerca internazionale.

BIBLIOGRAFIA

1912-2012: I CENTO ANNI DELLA XILOGRAFIA ITALIANA 2012

1912-2012: *I Cento anni della xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto ad oggi*, catalogo della mostra (Finale Ligure Borgo 3 marzo 2012-15 aprile 2012; La Spezia 11 maggio 2012-14 ottobre 2012; Collesalvetti, 26 novembre 2012-24 gennaio 2013), a cura di M. Ratti e G.C. Torre, Cinisello Balsamo 2012.

ARTI VISIVE 2011

Arti Visive 1952-1958, a cura di B. Drudi, G. Marcucci, Pistoia 2011.

AZIMUT & AZIMUTH 1989

Azimuth & Azimuth, a cura di M. Meneguzzo, Milano 1989.

BACCI 2013

G. BACCI, *Figure e libri: studi di storia dell'illustrazione*, «Nuova Informazione Bibliografica», 2/2013, in corso di stampa.

BARTHES 1957

R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino 1974 (I edizione Paris 1957).

BOINE 2007

G. BOINE, *Frantumi*, a cura di V. Pesce, prefazione di G. Bertone, Genova 2007.

BOSSAGLIA 1985

R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure: un modello di grafica liberty*, Genova 1985.

CONTROCORRENTE 2011

Controcorrente: riviste e libri d'artista dalle case editrici della poesia visiva, catalogo della mostra (Bologna, Brescia e Prato 2011-2012), a cura di M. Bazzini e M. Gazzotti, Torino 2011.

CORGNATI 1998

M. CORGNATI, *Il caso «Lotta Poetica»*, in *Poesia totale. 1897-1997: Dal Colpo di Dadi alla Poesia Visuale*, catalogo della mostra (Mantova, 1998), a cura di A. Mascelloni e Sarenco, Colognola ai Colli 1998, pp. 107-111.

DAL CANTON 2007

G. DAL CANTON, *Arti visive e critica nelle pagine del «verri»*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 489-499.

D'ANTUONO 2002

N. D'ANTUONO, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma 2002.

ECO 1961

U. ECO, *L'Informale come opera aperta*, «Il Verri», V (1961), 3, pp. 98-127.

ECO 1962

U. ECO, *Opera aperta*, Milano 1962.

FERGONZI 1996

F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'Italiano: la critica d'arte contemporanea 1945-1960*, Firenze – Pisa 1996, 2 voll.

FILIPPO ROMOLI 2006

Filippo Romoli. Manifesti d'artista 1928-1968, catalogo della mostra (Imperia, 14 luglio-26 agosto 2006), a cura di L. Lecci, con introduzione di P. Pallottino, Genova 2006.

FINOTTI 1988

F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Firenze 1988.

GAUDIO 2006

A. GAUDIO, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Roma 2006.

GIORDANO 2010

M. GIORDANO, «Collage»: un'esperienza di esoditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta, «teCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», n. 2, 29 dicembre 2010, pp. 108-126 (http://www.unipa.it/tecla/rivista/2_rivista.php)

IL MANIFESTO 1994

Il manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità: Vittorio Pica, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli 1994.

IL MITO DEL MODERNO 2003

Il mito del moderno: la cultura liberty in Liguria, a cura di F. Sborgi, Genova 2003.

LACAGNINA 2009

D. LACAGNINA, *Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica)*, in *Emporium: parole e figure 1895-1964*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009, pp. 403-433.

LACAGNINA 2010

D. LACAGNINA, *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes*, in *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*, edited by R. Neginsky, Cambridge Scholars Publishing 2010, pp. 455-480.

LACAGNINA 2011

«Le penombre di un giardino spagnolo». *Vittorio Pica e la fortuna di Santiago Rusiñol in Italia fra pittura e letteratura*, «Storia dell'arte», 130 (n.s. 30), 2011, pp. 94-109.

LAMBERTI 1975

M.M. LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'Impressionismo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, V.1975, pp. 1149-1201.

LA PAROLA NELL'ARTE 2007

La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 10 novembre 2007 – 6 aprile 2008), a cura di G. Belli e G. Zanchetti, Ginevra – Milano 2007.

LA POESIA VISIVA 2013

La Poesia visiva: 1963-2013, omaggio al Gruppo 70, catalogo della mostra (Viadana, 27 marzo – 5 maggio 2013), a cura di C. Cerritelli e M. Gazzotti, Viadana 2013.

LA RIVIERA LIGURE 1984

La Riviera ligure: momenti di una rivista, catalogo della mostra (Genova, 1984), a cura di P. Boero, M. Novaro, Genova 1984

LOPORCARO 2006

M. LOPORCARO, *Cattive notizie: la retorica senza lumi dei mass media italiani*, Milano 2006.

MAFFEI 2005

G. MAFFEI, *Riviste d'arte d'avanguardia: eseditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano 2005.

NOVARO 2011

M. NOVARO, *Murmuri ed echi*, edizione critica a cura di V. Pesce, Genova 2011.

OMAGGIO A LOTTA POETICA 2009

Omaggio a Lotta Poetica. 74 artisti e una rivista, catalogo della mostra (Brescia, Fondazione Berardelli, 2009), a cura di M. Gazzotti, N. Zanoletti, Colognola ai Colli 2009.

PACKARD 1957

V. PACKARD, *I persuasori occulti*, Torino 1958 (I ed. New York 1957).

PALLOTTINO 2009

P. PALLOTTINO, «*La finezza, il numero e la veracità delle illustrazioni*». *L'opera pionieristica di Vittorio Pica su Emporium*, in *Emporium: parole e figure 1895-1964*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009, pp. 203-234.

PICA 1996

V. PICA, *Lettere a Federico de Roberto*, introduzione e note di G. Maffei, Catania 1996.

PICA 2004

V. PICA, *Votre fidèle ami de Naples? Lettres a Edmond de Goncourt. 1881-1896*, a cura di N. Ruggiero, Napoli 2004.

PIGNOTTI-STEFANELLI 2011

L. PIGNOTTI - S. STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Udine 2011 (I edizione Roma 1980).

POESIA CONCRETA POESIA VISIVA 2013

Poesia concreta poesia visiva. La collezione Denza al Mart. Opere e documenti, a cura di M. Gazzotti, Cinisello Balsamo 2013.

POESIA VISIVA 2010

Poesia visiva: what to do with poetry. La collezione Bellora al Mart, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 5 giugno – 22 agosto 2010), a cura di G. Zanchetti e D. Ferrari, Cinisello Balsamo 2010.

POESIA VISIVA 2011

Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 19 novembre 2011 – 22 gennaio 2012), a cura di D. Ferrari, Cinisello Balsamo 2011.

POPPER 1994

K. POPPER, *Cattiva maestra televisione*, Milano 1994.

RIVISTE D'ARTE 2003

Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli, funzioni, a cura di G. C. Sciolla, Milano 2003.

SERGIO 2011

G. SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senza margine, Data)*, «Palinsesti», I, 1, 2011, pp. 83-100
(<http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26>).

ABSTRACT

L'articolo presenta il progetto Futuro in Ricerca 2012, finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni* (codice RBFR12EU9R). Il Progetto Nazionale, di durata triennale, si articola in quattro Unità: Scuola Normale Superiore di Pisa (con funzione di coordinamento nazionale), Università di Udine, Università di Siena, Università di Genova. La ricerca si propone di affrontare l'arte contemporanea secondo prospettive innovative, facendo convergere settori scientifici differenti: non solo storia dell'arte, ma anche storia del costume, sociologia, semiotica e letteratura. Storia dell'arte dunque vista come chiave di accesso alla conoscenza della contemporaneità, intesa come periodo storico compreso tra la fine dell'Ottocento e gli anni Ottanta del Novecento. Se il termine ante quem è motivato dalle necessità di riflessione storico-critica, la data di inizio è stata individuata nella nascita della moderna società di massa, con lo sviluppo impetuoso dei mezzi di comunicazione, l'emergere di situazioni artistiche dirompenti e il loro dialogare con una diversa concezione dell'immagine.

In particolare, il progetto si propone di rendere disponibili e liberamente fruibili materiali rari o comunque di difficile reperibilità, siano fonti archivistiche (la ricerca concernente Vittorio Pica), oppure riviste d'arte e letteratura («La Riviera Ligure», «Risorgimento Grafico», fino a «Il Gesto» e «L'Esperienza Moderna», solo per citarne alcune), o ancora illustrazioni originali (il fondo storico conservato presso la casa editrice Giunti a Firenze). In un'ottica multidisciplinare, saranno approfondite dunque non solo tematiche storico-artistiche, ma anche le problematiche relative al dialogo tra arte e società, da cui ricavare nuovi strumenti di lettura della società contemporanea.

Lo sviluppo del lavoro sarà documentato sia tramite pubblicazioni e momenti di riflessione condivisa, sia attraverso la definizione e la messa online di una piattaforma informatica comune (accessibile prossimamente all'indirizzo www.capti.it), che ospiterà le diverse sezioni del progetto, con la schedatura e la digitalizzazione dei diversi materiali oggetto di studio, dalle fonti d'archivio alle riviste, proponendosi dunque come una risorsa informatica di riferimento nel campo dell'arte contemporanea (e non solo), con la possibilità naturalmente di effettuare nuovi e diversi aggiornamenti e ampliamenti nel corso degli anni.

The essay presents the National Project 'Futuro in Ricerca 2012', sponsored by the Ministry of Education, University and Research: *Spreading visual culture: contemporary art through periodicals, archives and illustrations*. The Project, lasting three years, is divided into four Units: Scuola Normale Superiore of Pisa (which is also the national leader), University of Udine, University of Siena, University of Genoa.

The research aims to address contemporary art in innovative ways, bringing together different humanistic fields: not only art history, but also fashion history, sociology, semiotics and, of course, literature and publishing history. Therefore, contemporary art seen as a clue to understanding society nowadays, intending the historical period between the late nineteenth century and the 1980s. If the terminus ante quem is motivated by the critical-historical needs, the start date has been identified in the birth of the modern mass society, with the rapid growth of the media, the emergence of disruptive artistic movements and their approach with a different conception of the image.

In particular, the project aims to make freely available rare materials such as archival sources (e.g.: research concerning Vittorio Pica), or specialized periodicals («La Riviera Ligure», «Risorgimento Grafico», up to «Il Gesto» and «Esperienza Moderna», just to name a few), or original illustrations (preserved in the historical Giunti archive in Florence). In a multidisciplinary perspective, combining figurative and semiotic analysis, publishing and

historical fields, the Project will develop also an in-depth investigation of issues related to the dialogue between art and society, from which derive new tools able to provide a better understanding of contemporary society.

The improvement of the work will be attested through publications and conferences and, moreover, through the definition of an online common platform (soon available at www.capti.it), which will host the different sections of the project, containing the cataloging and digitalization of the different studied materials, from archival materials to periodicals, hopefully becoming a reference tool in the field of contemporary art (and generally in the field of social humanities).

ARTE & LINGUA

PIETRO SELVATICO (1803 – 1880). ASPETTI DI STILE E DI LESSICO

Il «Giornale Euganeo»

Nel 1843 Pietro Selvatico è tra i promotori del «Giornale Euganeo», la nuova rivista pubblicata a Padova con l'obiettivo di portare per il Veneto gli schemi di forma e contenuto del periodico moderno, strumento privilegiato del dibattito culturale ottocentesco, anche per le arti. «Al secolo delle Enciclopedie doveva per necessità tener dietro quello del giornalismo», scrive nel 1843 Antonio Meneghelli, suo primo direttore, presentando la nuova rivista. L'Ottocento romantico infatti individua nella stampa periodica il suo strumento privilegiato, tanto che sempre secondo Meneghelli i giornali, che nel secolo precedente avevano dato «appena segno di loro esistenza, nel nostro si moltiplicano all'infinito» e «la scienza appianata, sminuzzata in articoli» viene a proposito di chi «intende farne un pane quotidiano da frangersi alla moltitudine». Destinataria della stampa periodica è la moderna borghesia, alla quale «i mutati o riformati ordinamenti sociali avevano destato il bisogno potente di indagare, di conoscere, di sapere». Ad essa – protagonisti della nuova società e della nascente nazione – si rivolgono le riviste: così secondo un modello da tempo consolidato anche l'«Euganeo» «abbraccerà scienze, lettere ed arti esposte in forma non tanto umile che sia elementare, né tanto elevata che sia intesa da pochi»¹.

Benché anche per la nuova rivista rimanga valido quello stato di subordinazione dello spazio dedicato alle arti figurative già osservato per l'«Antologia»², gli oltre dieci anni di distanza tra la cessazione della rivista del Viesseux e l'avvio del periodico padovano, sembrano aver portato una diversa consapevolezza, con una novità da legare per lo più alla figura di Selvatico. Al critico dovevano spettare di fatto i contatti con i collaboratori che intervengono con articoli di argomento figurativo, come dimostrano i rapporti epistolari con Carlo d'Arco,³ Michele Ridolfi⁴ o Nicolò Tommaseo⁵. Inoltre Selvatico stesso pubblica a proprio nome scritti di grande impegno sulle pagine del «Giornale Euganeo»: lunghe recensioni a testi contemporanei caratterizzate da argomentate trattazioni sui temi più aggiornati, proposte critiche relative alla didattica delle arti e commenti alla contemporanea produzione artistica, in particolare scultorea⁶.

Del resto più volte Selvatico si esprime sul tema delle riviste e sulla loro importanza come strumento didattico cui affidare quella misura 'nazionale' che i protagonisti della cultura

Questo intervento riprende uno degli aspetti di ricerca della Tesi di Dottorato sulla figura di Pietro Selvatico e la sua attività nel «Giornale Euganeo» discussa presso l'Università degli Studi di Udine: VISENTIN 2005-2006.

¹ Il testo, distribuito su tre facciate senza numeri di pagina, è datato 10 novembre 1843. Numero zero della rivista, lo scritto è firmato da Antonio Berti 'compilatore', Jacopo Crescini 'editore', e Antonio Meneghelli 'direttore', al quale viene attribuito per motivi stilistici: MENEGHELLI 1843.

² BAROCCHI 1979, p. 9. I volumi dell'«Antologia» sono stati oggetto di un progetto di digitalizzazione da parte dell'Accademia della Crusca: <http://www.antologia-vieusseux.org/>.

³ CARPEGGIANI 1982.

⁴ Per la corrispondenza con Ridolfi si rimanda alla monografia di prossima pubblicazione dedicata da Alexander Auf der Heyde a Pietro Selvatico.

⁵ Biblioteca Nazionale Firenze, Ms. Tomm. 179, 24: 22 agosto, 28 agosto, 8 ottobre 1845, s.d., 27 agosto 1846; Ms. Tomm. 179, 26: 1845, dic. 1845, 11 aprile 1846. I documenti della Biblioteca Nazionale di Firenze si completano con le note pubblicate in: TOMMASEO 1946, pp. 358, 382, 392.

⁶ La quasi totalità degli scritti pubblicati da Selvatico nel «Giornale Euganeo» appartengono al primo biennio della rivista 1844 – 1845. Per l'elenco degli interventi si veda l'appendice: *Pietro Selvatico nel «Giornale Euganeo»*. Il «Giornale Euganeo» cessa la sua pubblicazione nel 1848 quando i fatti politici stabilirono un ordine del tutto nuovo e le riviste enciclopediche lasciano il posto ai più moderni giornali specializzati.

- nelle arti e nelle scienze – andavano cercando nella prima metà dell'Ottocento. Mettendo a fuoco una serie di questioni centrali nella moderna discussione figurativa, in maniera piuttosto precoce per il panorama italiano, nel '42 nel trattato *Sull'educazione del pittore storico* dedica un lungo capitolo in maniera specifica all'influenza del giornalismo sugli artisti e sulle arti con attenzione particolare alla definizione di chi dovesse scrivere d'arte nella stampa periodica. Con toni di biasimo si rivolge agli «amatori», che «non seppero mai che cosa vuol dire disegnare un naso od un occhio o le proporzioni di un capitello», richiamando così il *topos* tradizionale della necessaria competenza tecnica per chi scrive d'arte. Ugualmente Selvatico rivolge pesanti critiche anche contro i «letteratuzzi encomiatori» e i «giornalisti di professione, imparziali quanto lo possono essere genti che muovono la penna soltanto o per aver lucro o per guadagnare l'animo degli artisti e dei mecenati».

Per contro, mettendo la riforma delle accademie al centro del ripensamento del sistema delle arti, Selvatico auspica che siano proprio esse ad «affidare a scrittore valente e di animo fervidamente volto alla imparziale verità, il delicato ufficio di esaminare tutte le sentenze uscite sin allora dalle penne dei giornalisti che parlarono della esposizione.» A giudizio del critico spetta quindi alle accademie la funzione di «approvare o biasimare quanto fu detto dagli altri» e, secondo la funzione educatrice dello scrivere nel senso retoricamente democratico tipico del secolo, il compito di «condurre il pubblico a scevrare la verità dall'errore.»

Come per la formazione del pittore, Selvatico principalmente afferma la centralità dell'educazione letteraria al fine di garantire una comprensione dell'arte come espressione degli alti concetti - religiosi e civili - che la cultura dell'Ottocento idealista contrappone a quella di ogni materiale 'naturalismo'. In linea con quanto contemporaneamente avviene in Germania e in Francia infatti, solo la comprensione del valore 'spirituale' – nell'ispirazione, come nella missione educatrice che la modernità assegna alle arti - può garantire un dibattito figurativo in grado di cogliere le arti come espressione di 'affetti'. Con netta opposizione a ogni tecnicismo, tale funzione secondo il critico padovano non può spettare agli artisti, come invece si andava «gridacchiando su pei caffè e nelle scuole di pittura». E se «giusto» pare agli occhi di Selvatico «che gli artisti discorranò e decidano di quella parte della pittura che tocca solamente le pratiche tecniche», ai letterati spetta invece la funzione della «critica artistica», essendo infatti i soli in grado di giudicare «se la parte spirituale sia proprio portata a quel punto in cui più guadagna il cuore che l'occhio»⁷.

Entro tali contesti di ricerca sull'attività di Selvatico nella stampa periodica attraverso l'iniziativa del «Giornale Euganeo», interessanti spunti per un inedito contributo alla considerazione della figura del critico padovano sembrano venire dall'osservazione di alcuni aspetti delle scelte stilistiche e lessicali che caratterizzano suoi scritti. Insieme all'importanza che l'intero Ottocento assegna alla questione linguistica, sono gli appunti sulla lingua presenti nei suoi numerosi scritti, il ruolo da protagonista che egli riveste nel progetto editoriale della nuova rivista, oltre che l'importanza degli anni Quaranta nella sua attività, a suggerire l'osservazione dell'aspetto linguistico non come un valore secondario, ma come una prospettiva privilegiata di considerazione del pensiero di Selvatico. La lettura del «Giornale Euganeo» diventa così occasione di una serie di interrogativi sugli aspetti stilistici e lessicali dello scrivere d'arte di Selvatico, con la messa in evidenza di una lingua consapevole che si offre almeno a una doppia osservazione. Da una parte le scelte stilistiche, per quello che sembra il tentativo di messa a punto di un linguaggio specifico secondo motivazioni e modalità idonee al contesto tutto ottocentesco della stampa periodica e della centralità che nel secolo assumono le questioni della lingua. Dall'altra le scelte lessicali, subordinate nel complesso - come per lo stile - a una prioritaria efficacia comunicativa, oltre che sintomatiche dei sistemi

⁷ SELVATICO 1842, pp. 462-463 (si veda la recente edizione *SULL'EDUCAZIONE DEL PITTORE STORICO* 2007, con gli apparati a cura di Alexander Auf der Heyde).

tutti letterari dai quali attinge: dall'idealismo di origine tedesca al neocattolicesimo moderato della penisola.

Aspetti di stile e lessico

La lingua di Selvatico non poteva che rispecchiare le discussioni che da ormai trent'anni impegnavano il mondo delle lettere intorno alla messa a punto di una lingua moderna e italiana. La questione della lingua attraversava infatti i diversi ambienti della cultura e lo stesso «Giornale Euganeo» ospita tra i suoi collaboratori importanti voci del dibattito nazionale. Accanto agli interessi romantici per le tradizioni, in tal senso si spiegano infatti in particolare gli scritti che Tommaseo pubblica nelle pagine della rivista padovana intorno al ruolo del popolo nella creazione della lingua⁸.

Lungo il doppio binario - da una parte nell'impiego delle parole e delle forme 'vere' del popolo, dall'altra nel mantenimento delle formule dal passato - l'Ottocento delle lettere risponde alla ricerca di una lingua nazionale. Così mentre nel 1840 Manzoni fissa nel fiorentino colto la risposta alle esigenze della moderna comunicazione, di fatto i *Promessi sposi* si fanno strada a fatica come modello di scrittura letteraria capace di contrastare un certo aulicismo nelle lettere e ancora nel corso di non pochi decenni si continua a scrivere con le forme della tradizione.

Nel 1841 Pietro Selvatico scrive a Carlo d'Arco: «nominativo, verbo, accusativo; ecco la genesi più logica del pensiero». Invitando il critico mantovano a partecipare alla pubblicazione del «Giornale Euganeo», Selvatico con insistenza si sofferma a sottolineare l'importanza di «maniere rapide e semplici», così come era necessario - scrive - in particolare nella stampa periodica. Nelle lettere indirizzate a Carlo d'Arco tra il 1839 e il 1847, con il frequente riferimento agli aspetti linguistici, Selvatico si mostra in linea con i protagonisti del dibattito ottocentesco intorno alla lingua, con indicazioni di stile che si configurano come progetto per una lingua che nuova - nazionale e popolare - si ponesse a strumento del moderno dibattito intorno alle arti. Richiamando i *topoi* romantici della comunicazione, Selvatico invita alla semplificazione della forma e all'impiego della lingua del 'popolo': «quelle vostre energiche idee parmi farebbero doppio effetto, se dette con maggiore popolarità» - scrive nel 1843 - «né la popolarità esclude la eleganza, anzi la rigagliardisce, perché è a cento doppii più poesia nella lingua del popolo, che non in quella invescata nell'aulicume de' letterati e de' nobili»⁹. A conferma di una «maggiore limpidezza» e «maggiore nettezza di parole e di frasi», appaiono ad esempio i «piccoli cangiamenti o tagli» con i quali Selvatico interviene nell'articolo che Carlo d'Arco pubblica in uno dei primi numeri del «Giornale Euganeo», già che una «locuzione stentata, un periodo lunghissimo, un verbo in coda, un inciso intricato col filo principale dell'idea, annuvolano la mente, stancano l'attenzione, quindi ne viene sminuita l'efficacia anche delle verità più potenti»¹⁰.

Del resto le preoccupazioni intorno ai caratteri di democraticità della scrittura erano tutt'altro che esclusivi di Selvatico e al contrario segnavano gli intenti dei protagonisti del dibattito letterario contemporaneo, in particolare proprio relativamente alla stampa periodica. Basti ricordare ad esempio le parole di Carlo Cattaneo nella prefazione al «Politecnico» nel 1839: «negli argomenti scientifici studieremo la forma più semplice, più agevole, men tediosa;

⁸ TOMMASEO 1844a; TOMMASEO 1844b; TOMMASEO 1844c; TOMMASEO 1844d. Sulla figura di Tommaseo in riferimento particolare all'affermarsi del giornalismo nell'Ottocento: NICCOLO TOMMASEO 2002 e RASI 2010, pp. 93-103 (per Tommaseo e il «Giornale Euganeo»).

⁹ Le lettere di Selvatico sono riportate in CARPEGGIANI 1982, pp. 725, 731.

¹⁰ C. D'ARCO 1844. La lettera del Selvatico, datata 10 aprile 1844 è trascritta in: CARPEGGIANI 1982, p. 741.

cercheremo nella leggerezza della forma quella popolarità che altri giornali preferiscono cercare nella leggerezza della materia»¹¹.

Anche nelle recensioni pubblicate nel «Giornale Euganeo», in diverse occasioni Selvatico richiama l'aspetto linguistico quale criterio di giudizio, reclamando un prioritario carattere di «chiarezza». Se «nitida» gli sembra la «parola» di Michele Ridolfi¹² ed «efficace» quella di Francesco dall'Ongaro¹³, per contro ritiene «colpa grave» il «linguaggio» spesso «misteriosamente nebuloso» di Fortoul¹⁴. A giudizio di Selvatico infatti più volte il critico francese, invece di «alzare il pensiero», con «quel suo scrivere oracoleggiante» lo «avviluppa in quelle fitte caligini che non sono per certo sintesi a formule grandi e complesse idee»¹⁵.

Del resto tanto centrale doveva risultare nel sistema di cultura di Selvatico e del suo pubblico il tema linguistico - insieme a quello strettamente correlato dell'efficacia didattica - che nei suoi scritti lo richiama a metafora anche del necessario rinnovamento delle arti contemporanee. Il mantenimento nelle costruzioni moderne degli schemi classici infatti sembra a Selvatico «lo stesso che andar dal merciaio a comperar il panno in latino, e scrivere in greco le insegne delle botteghe», mentre al contrario «la lingua dell'architettura dev'essere intesa dall'universale, e non farsi un indovinello» perché la «prima legge delle arti» è «il parlare una lingua semplice, chiara, precisa»¹⁶.

Tuttavia, se negli intenti Selvatico non perde occasione di dichiarare la propria predilezione per una sintassi agile e vicina al parlato, nella scrittura si mantiene invece entro una prosa dai tratti fortemente letterari¹⁷. Si tratta di una prosa portatrice dei caratteri espressivi e retorici della tradizione, aspetti destinati a venire meno¹⁸, ma che come avviene durante gran parte del secolo rimangono caratterizzanti la scrittura di molti dei protagonisti della messa a punto del moderno giornalismo. Sono aspetti a proposito dei quali nelle pagine del «Giornale Euganeo» si segnala in particolare¹⁹:

- l'alta frequenza di periodi ipotattici in cui la principale regge strutture subordinate che si accumulano

Perché il Taccani, invece di affaticarsi tanto a svolgere questa sua ipotesi, che non potrà rinvigorire di prove concludenti mai, non dirci anch'egli, come i più assennati ora fanno, essere lo stile archi-acuto nato, nel settentrione, appunto perché colà il bisogno di far meno stazionarie e meno dannose ai tetti le nevi, suggerì l'espedito d'acuminarli molto, e quindi diventò una necessità sostenerli con archi-acuti più propri dei rotondi a reggere un tetto considerevolmente inclinato? [sem. I, 1845,192]²⁰;

¹¹ Il passo viene ricordato in: SERIANNI 1989, p. 35.

¹² SELVATICO 1844e, p. 593.

¹³ SELVATICO 1845a, p. 1.

¹⁴ SELVATICO 1844a, p. 33.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ SELVATICO 1845a, pp. 9, 3.

¹⁷ Per un quadro sugli studi linguistici ottocenteschi si veda: VITALE 1978, pp. 345-611; MIGLIORINI 1994, pp. 527-599; BRUNI 1999; MARAZZINI 1999, pp. 145-178.

¹⁸ Così Masini a proposito del giornalismo quotidiano politico e d'informazione nel corso del XIX secolo: MASINI 1994, p. 638.

¹⁹ Per lo schema degli aspetti sintattici rilevati nella scrittura di Selvatico si veda in particolare: MASINI 1994.

²⁰ Le citazioni proposte lungo il testo si limitano a una funzione di campione ed esempio dei diversi aspetti presi in considerazione, non hanno invece carattere di esaustività. Il riferimento alla citazione (abbreviata o integrata 'in tondo' per una minima contestualizzazione) viene fornito in maniera sintetica: semestre di pubblicazione [sem.], anno, pagina. Per l'indicazione completa si rimanda all'appendice: *Pietro Selvatico nel «Giornale Euganeo»*. Chi scrive sta curando l'indicizzazione degli aspetti lessicali degli scritti di Selvatico nel «Giornale Euganeo», nell'ambito di una ricerca avviata in collaborazione tra l'Università degli Studi di Udine e la Fondazione Memofonte. Il progetto sarà consultabile on line.

- la presenza di costruzioni implicite dipendenti dal predicato verbale, in particolare complete con l'infinito
aquarelli e disegni che mostrano cronologicamente il progredire ed il decadere d'ogni ramo dell'arte [sem. I, 1845, 359];
- l'impiego di numerose avversative
le ragioni per cui l'arte discese dall'altrezza di Raffaello, alle sapienti ma dannose convenzioni di Michelangelo [sem. I, 1848, 6]; *architettura, liberata adesso, è vero, dal greve incubo del classicismo [...] ma caduta invece nella idolatria di un rinascimento bastardo* [sem. I, 1848, 16];
- le costruzioni (in particolare sostantivo e aggettivo) basate sul contrasto
l'eclettismo tiepido de' Carracci, il barbaro naturalismo del Caravaggio, l'idealismo balzano del cavaliere d'Arpino [sem. I, 1848, 7].

D'altra parte occorre sottolineare che nei testi di Selvatico per il «Giornale Euganeo», pur in maniera meno caratterizzante, si rilevano anche tentativi di modalità più incisive, esito di una prosa più diretta. In particolare si segnala certa frequenza di strutture paratattiche, che se da una parte rispondono alla ricerca di una prosa più diretta, dall'altra – collocate entro una struttura nel complesso dal carattere aulico – contribuiscono attraverso il contrasto a un valore d'insieme fortemente letterario e ricercato. A tal proposito si veda il particolare:

- l'uso di strutture paratattiche
monumenti di Canova ingiuncati di archetti acuti, di pinnacoli leggeri, di sveltissime proporzioni [sem. I, 1845, 6]; *architettura settentrionale che mira a far prevaler di continuo la linea ascendente, a sopprimere la orizzontale, e ad iscrivere le parti singole* [sem. I, 1845, 190]; *solo dalla conseguita bellezza può venire fama ad un architetto, lustro alle città, gloria alle nazioni* [sem. I, 1845, 525]; *tela soave per ingenuità, per castità di linee, per bellissimo sentimento d'amor materno, e per un non so che di arcaico* [sem. II, 1845, 516];
- le frequenti coppie (e terne) di aggettivi
bellezza semplice e divina [sem. I, 1844, 30]; *arte ieratica e popolare, libera ed educatrice* [sem. II, 1844, 273]; *pennello fermo ed ardito* [sem. II, 1845, 165]; *pittura bizantina barbara e degradata* [sem. I, 1844, 506]; *l'arte svelta, lanciata, spirituale di Giotto* [sem. I, 1844, 508]; *serene ed elevate idee* [sem. I, 1845, 360]; a proposito di Hayez *forte e commovente affetto* [sem. II, 1845, 168]; *il vero sia grande ed efficace elemento dell'arte, quando va francato dalle circostanze accidentali e passeggero* [sem. I, 1846, 58];
- la proposta di catene nominali
dove l'arte *insegnò ad amare la religione, la famiglia, la patria, essa poté salire a grande altezza* [sem. II, 1844, 273]; *la grazia, la bellezza, la semplicità, l'affetto* del Quattrocento [sem. I, 1845, 359]; *rozza imitazione o della antica architettura di Roma, o della romano-cristiana, o delle fantastiche drapperie che decoravano le chiese* [sem. II, 1846, 411].

Nel complesso si può affermare che Selvatico tende a una generale nominalizzazione, caratterizzata dalla frequenza delle strutture ipotattiche con costruzioni nominali, le quali, se da una parte contribuiscono al mantenimento di una scrittura aulica e tradizionale, dall'altra sono in linea con la predilezione (o il gusto) per le catene nominali, spesso realizzate con coppie o terne aggettivali. Siamo in presenza di una scrittura sovrabbondante, che si manifesta nell'esigenza di privilegiare il nome e di accompagnarlo con coppie e triplette di aggettivi sinonimiche, in funzione di un rafforzamento del senso. Questo uso contrasta evidentemente

con l'efficacia comunicativa tanto sostenuta in teoria e appartiene invece al modello tradizionale della lingua dove si distinguono dal punto di vista della sintassi i due aspetti da una parte delle strutture ipotattiche con tendenze anche all'implicito, dall'altra delle serie nominali spesso arricchite con uso abbondante di aggettivi.

In quella che si va configurando come messa a punto di una sintassi finalizzata a una scrittura didattica ed efficace nel riferirsi alla discussione figurativa, significativa è la frequente adozione della coppia avverbio – aggettivo tipica del francese dell'Ottocento, struttura impiegata da Selvatico per qualificare i caratteri della qualità cui fa riferimento con la specificazione del modo²¹. Si veda ad esempio:

L'arte nuova della Germania è essenzialmente storica [sem. I, 1844, 29]; *l'arte gotica è intieramente opposta* [sem. I, 1844, 32]; *linee arditamente ascendenti delle cattedrali archi-acute* [sem. I, 1844, 33]; *tetti dolcemente inclinati [...] forme severamente semplici* [sem. I, 1844, 35]; *linguaggio misteriosamente nebuloso* [sem. I, 1844, 35]; *modi trivialmente ridicoli* [sem. I, 1844, 272]; *forme arditamente ascendenti della architettura settentrionale* [sem. I, 1844, 508]; *arte gelidamente imitatrice dell'antico* [sem. I, 1844, 509]; *direzione dell'arte essendo in Monaco quasi unicamente storica* [sem. I, 1845, 5]; *come angioletti lietamente volanti* [sem. I, 1845, 7]; *arte seccamente jeratica* (contrapposta al *pretto naturalismo*) [sem. I, 1845, 360]; *arte energicamente espressiva quella del medio evo civile* [sem. I, 1845, 627]; *arte evangelicamente cristiana* [sem. I, 1845, 632]; *correttamente semplice nella forma, severa nel concetto, seppè raggiungere l'idea che più si conformava al sentire della nazione* [sem. II, 1846, 641].

Quanto al lessico Selvatico afferma la predilezione per una prosa che, insieme ai caratteri generali di 'rigore' ed 'efficacia', presenta anche «grande proprietà nelle voci» e «forme parlate»²². Se, come per gli aspetti sintattici, questi sono gli intenti, di fatto il critico padovano affida i contenuti dei propri testi a un lessico che si inserisce nella tradizione colta e letteraria, rimanendo invece lontano dalle novità operate da Manzoni nel segno dell'uso e del parlato, e ponendosi in linea piuttosto con le scelte del romanzo storico di Cantù, di D'Azeglio, di Tommaseo, nomi che del resto spesso ricorrono nei suoi scritti a riferimento di significative consonanze di pensiero e di cultura²³. Si tratta di aspetti di carattere lessicale dei quali in particolare si segnalano:

- recuperi che possono qualificarsi come puristi: *favella, piglia, appigliare, imbrodolarsi*
- mantenimento di forme grafico fonologiche desuete e colte: *somigliare, immagini e immaginazione, consecrato, opinion, obediante e obedere, varii, artifizjo, temerarii*.
- mantenimento della *j*, uso che scompare nel linguaggio giornalistico della seconda metà del secolo: *formicajo, aja, dimenticatojo, pajono, Pollajolo, rejeta, jonico, jeratica* (ma negli stessi testi è presente anche la grafia *ieratica*)
- alternanza tra varianti di tono colto (*secreto*) accanto a usi che prevarranno nella seconda metà dell'Ottocento (*formula, formulare* invece di *formola*)²⁴.

²¹ Pur in altri contesti, l'uso della coppia avverbio – aggettivo viene sottolineato da Mengaldo (MENGALDO 2005, p. 26) ai cui studi si è fatto particolare riferimento nella stesura di questo contributo (si veda anche: MENGALDO 1970).

²² CARPEGGIANI 1982, p. 725.

²³ Nella considerazione del mantenimento della lingua colta nel XIX secolo è stato di utile lettura: BRICCHI 2000.

²⁴ Nell'osservazione di questi aspetti si è fatto riferimento in particolare a: MASINI 1977 e MASINI 1994. Per la verifica dell'attestazione dei lemmi si veda: *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1729-1738*; *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1863-1923*. Le diverse edizioni del vocabolario sono consultabili nel portale <http://www.accademiadellacrusca.it/>

D'altra parte occorre tuttavia precisare che si tratta nel complesso di caratteristiche che vanno intese anche con la definizione del pubblico colto e borghese cui realmente Selvatico si indirizza con i suoi scritti, anche nei casi in cui pubblicati nelle riviste. Inoltre nella definizione della lingua di Selvatico, accanto alle preoccupazioni didattiche e quindi dell'efficacia comunicativa insieme alla considerazione delle caratteristiche del pubblico cui idealmente si rivolge, vanno aggiunte quelle dell'affermazione del genere della scrivere intorno alle arti. Non nelle scelte manzoniane precoci per la scrittura dedicata al dibattito figurativo, ma lungo la strada di Tommaseo e secondo le priorità – magari anche solo negli intenti – della comprensibilità e della finalità educativa, la lingua di Selvatico trova così il valore 'moderno' e 'popolare' della contemporaneità, in un'apertura 'democratica' che, basata sul coinvolgimento sentimentale ed emotivo, trova misura e specificità nello scontro con la precedente generazione.

Tra contenuto e descrizione

Da tali caratteristiche risulta una lingua fortemente connotata, gravida di significati culturali, trasparente di un progetto politico e sociale che nella questione delle arti ha suo tema centrale. È una lingua civile, pubblica, militante: intrisa dell'idealismo di origine tedesca del quale Selvatico è mediatore per la penisola, e – in maniera strettamente congiunta – del neocattolicesimo liberale che impegna parte importante del dibattito ottocentesco.

Si tratta di una prosa in cui risultano protagonisti i valori semantici caratterizzanti l'età romantica, a partire dalle coppie *bello e vero*, *idea e natura*, *concetto e materia*: categorie che, in linea con i contenuti della cultura figurativa degli ultimi decenni, si ponevano al centro del sistema lessicale del critico padovano²⁵.

Qualificati – amplificati, sviluppati, precisati e definiti; chiariti o delimitati - attraverso l'accostamento ad aggettivi o ad altri sostantivi che ne declinano il contenuto, *bello e vero* in particolare sono i cardini dei testi di Selvatico che intorno ad essi costruisce il sistema di significanti e significati per quanto intendeva come valori di fondo della moderna discussione figurativa. Riferiti più al contenuto che ai valori visivi dell'opera, sono esemplari di un sistema di cultura in cui l'attenzione di chi scrive intende portare ai significati, all'*idea*. Così accanto al valore tradizionale di *ideale*, nella maggioranza dei casi nel sistema di Selvatico il bello è *morale*, magari qualificato attraverso l'evocazione di valori emotivi, anche inattesi.

Il pregio della scultura di Tenerani consiste ad esempio nell'aver saputo interpretare i soggetti «pagani» con «dignitosa calma» e quelli «cristiani» col «sentimento ben espresso del bello morale», «più assai che nella forma perfetta». Inoltre, richiamando una sensorialità diversa da quella della vista, si tratta di qualità che Tenerani a giudizio di Selvatico raggiunge grazie alla sua «ardente sete del bello morale».

squisitezze del bello morale e della espressione [sem. I, 1845, 366]; *Bello ideale* [sem. II, 1844, 505]; *Italia un popolo disposto al bello morale* [sem. II, 1844, 598]; *reputare il bello morale chiuso nell'uomo nudo [...] finirebbe a ridurre l'arte un mero dagherrotipo di belle forme, senza parola significativa, od un mezzo abietto di avviare ancor più al sensualismo* [sem. I, 1845, 366]; *con quella ardente sete del bello morale di Tenerani* [sem. I, 1846, 59]; *sentimento ben espresso del bello morale* [per Tenerani] [sem. I, 1846, 60].

Se riconosce la *bellezza* quale valore estetico autonomo, la tradizionale categoria del *bello* si qualifica con più precisione nell'accostamento alla *grazia*, alla *semplicità*, all'*affetto*, come

²⁵ Ereditate ad esempio dagli scritti di Bianchetti e Tommaseo.

avviene per le arti del Quattrocento. Del resto a giudizio di Selvatico la moderna storia delle arti ha necessariamente come proprio obiettivo la comprensione della «spirituale bellezza» - lo studio della forma come espressione dell'alta idea – superando invece i tradizionali schemi biografici e la semplice descrizione degli «artifici tecnici».

la grazia, la bellezza, la semplicità, l'affetto del Quattrocento [sem. I, 1845, 359]; una storia che non più tribolandoci con biografiche inezie e con lodi strabocchevoli agli artifici tecnici, brevemente ci insegnasse la spirituale bellezza [sem. II, 1845, 159-160].

In linea con l'affermazione del rapporto di necessità tra forma e funzione, tra *materia* e *idea*, anche nella considerazione della *bellezza* delle arti moderne è la *convenienza* a rappresentare per Selvatico il primo dei valori, in particolare per l'architettura dove l'edificio deve corrispondere «colla sua destinazione speciale e con tutte le condizioni impostegli dal sito». Infatti «primo elemento della [...] bellezza» dell'architettura «è la convenienza, vale a dire i rapporti armonici dell'edificio colla sua destinazione speciale e con tutte le condizioni impostegli dal sito».

architettura [...] ricca di quella bellezza che s'origina dalla convenienza [sem. I, 1845, 193]; primo elemento della loro bellezza è la convenienza, vale a dire i rapporti armonici dell'edificio colla sua destinazione speciale e con tutte le condizioni impostegli dal sito [sem. I, 1848, 15].

Accanto al *bello*, concetto chiave è il romantico *vero*. Avverso a ogni naturalismo – «quello che riproduce ciccia e panno soltanto» – Selvatico qualifica il significato del *vero* nel senso di un moderno purismo sentimentale, dove è centrale la rappresentazione di una realtà «che porta l'anima a forti pensieri, ad idee che il buono al bello congiungano». Così nelle pagine del «Giornale Euganeo», solo per portare alcuni esempi, si legge:

amore del vero e del bello [sem. II, 1844, 511]; la prima necessità dell'artista è il vero; ma non quello che riproduce ciccia e panno soltanto; sibbene l'altro che porta l'anima a forti pensieri, ad idee che il buono al bello congiungano [sem. I, 1845, 352]; studio del vero [sem. II, 1845, 166]; la più savia e profonda osservazione del vero [da parte di Raffaello] [sem. I, 1844, 595]; del pudico vero, sem. I, 1845, 35; lunghe e pazienti meditazioni sul vero [di Raffaello] [sem. II, 1845, 429].

Nello «studio del vero» Selvatico individua necessario momento della formazione e della pratica artistica, come risulta in particolare negli scritti dove dal «Giornale Euganeo» attraverso la considerazione delle accademie tedesche è promotore per la penisola della riforma della didattica delle arti.

non si può diventare valenti nella pittura senza lo studio del vero [sem. I, 1844, 35]; lunga osservazione del vero [sem. I, 1844, 595]; l'amore del grandioso, entrato troppo presto nelle menti de' giovanetti, toglie loro le forze ad insignorirsi del vero [sem. I, 1845, 351]; memoria educata sul vero ed affinata da squisito sentire [sem. I, 1845, 355].

In linea con la contemporanea cultura purista, Selvatico trova nella pittura dei maestri italiani del Trecento e del Quattrocento il modello per un'arte moderna come rappresentazione del *vero* sentimentale, *vivo* e *parlante*: così definisce «i buoni quattrocentisti» come coloro «che anelavano a riprodurre il vero vivo e parlante, non a far l'insignificante ritratto di una stoffa o di una armatura». Nello studio dei maestri del XV secolo e del *vero* Selvatico vede anche la qualità della pittura contemporanea, come a proposito della pittura di Malatesta che mostra a «quale altezza possa giungere un vigoroso ingegno coll'intelligente

studio de' quattrocentisti e del vero». Al contrario è l'imitazione della classicità - schermo e impedimento a un'osservazione diretta della natura - a distogliere Canova dal *vero*.

molti de' grandi maestri del quattrocento, i quali faceansi preparar sul vero moltissimi gessi, [...] prezioso mezzo è codesto a mantenersi fedeli interpreti del vero [sem. I, 1845, 353]; *buoni quattrocentisti, quelli per altro che anelavano a riprodurre il vero vivo e parlante, non a far l'insignificante ritratto di una stoffa o di una armatura* [sem. I, 1845, 355]; *Malatesta mostra a quale altezza possa giungere un vigoroso ingegno coll'intelligente studio de' quattrocentisti e del vero* [sem. II, 1845, 254]; *lunghe e pazienti meditazioni sul vero* [di Raffaello] [sem. I, 1845, 429]; *...imitare sempre l'antico, gli [a Canova] annaspava la vista, lo distoglieva dal vero, gli assiderava la immaginazione* [sem. I, 1845, 626].

Se nei testi di Selvatico il *bello* si qualifica primariamente come *morale*, il *vero* deve essere *spirituale*. Contrariamente, quando si limita alla rappresentazione dei «ninnoli dell'accidente» o all'esercizio delle «abilità meccaniche dello scalpello», il *vero* si fa *esteriore*, perdendo quel valore di formazione dello spirito cui l'Ottocento affida la missione delle arti. Per questo il *vero* deve essere *pudico* e ad esso l'artista deve rivolgersi con un'osservazione che è *meditazione*.

E non è già che lo studio del vero non possa farsi talvolta sorgente a degradazione [sem. I, 1844, 50]; *Ridolfi rifugge da quel fine materiale ed esteriore a cui molti vorrebbero circoscrivere l'arte de' pennelli* [sem. I, 1844, 594]; *paziente riproduzione [di Van Eyck] d'ogni minuzia del vero, ch'è spesso nemica della espressione* [sem. II, 1844, 596]; *pudico vero* [sem. I, 1845, 35]; *gli studi sulla verità materiale fanno scala e ponte a quelli della morale* [sem. I, 1845, 352]; *meditazioni sul vero* [sem. II, 1845, 429]; *sacrificare al vero esteriore, ed in quello reputar chiusa gran parte almen dell'idea, e quindi o perdere il vero spirituale, od inghirlandarlo co' ninnoli dell'accidente, colle abilità meccaniche dello scalpello* [sem. II, 1845, 518]; *ricchezza materiale, ma degradazione morale* [sem. II, 1844, 507]; *abbiezione morale d'infiniti statuarii e pittori* [sem. I, 1846, 55]; *Thorwaldsen conosceva come il vero sia grande ed efficace elemento dell'arte, quando va francato dalle circostanze accidentali e passeggera* [sem. I, 1846, 58]; *l'arte [...] fatta materiale nella fervida vita della materia cui il paganesimo solamente mirava* [sem. I, 1846, 59].

Descritti secondo le categorie di un cristianesimo sentimentale ed emotivo, sono i maestri italiani del XIV e del XV secolo. *Pure ed ingenua* sono ad esempio le «idee de' grandi trecentisti e quattrocentisti», al cui modello Tenerani si rivolge per la messa a punto di una moderna scultura cristiana. D'altra parte significativo è il giudizio negativo espresso a proposito della pittura bizantina per la quale la «ricchezza materiale» corrisponde però a una «degradazione morale».

casto trecento [sem. II, 1845, 159]; *ingenuo quattrocento* [sem. II, 1845, 159]; *tratti dai migliori artisti che si avesse Firenze nel casto trecento, nell'ingenuo quattrocento, e servono veramente a provare come l'arte avesse colà non solo infanzia robusta, ma la più vigorosa virilità* [sem. II, 1845, 159]; *castigate forme dei quattrocentisti* [sem. II, 1845, 428]; *statua pura, semplice, ingenua come quelle di Mino da Fiesole* [sem. I, 1846, 149]; *tela soave per ingenuità, per castità di linee* [sem. II, 1845, 516]; *alle pure ed ingenua idee de' grandi trecentisti e quattrocentisti parve poi ispirarsi il Tenerani* [sem. I, 1846, 146].

Allo stesso tempo gli aggettivi che qualificano la produzione dei primitivi possono essere carichi di forza: il «casto trecento» e l'«ingenuo quattrocento» non solo vengono descritti come «infanzia robusta», ma anche come «vigorosa virilità», come scrive nel testo di

recensione alla pubblicazione illustrata che nel 1845 presenta la collezione dei Primitivi conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze.

tratti dai migliori artisti che si avesse Firenze nel casto trecento, nell'ingenuo quattrocento, e servono veramente a provare come l'arte avesse colà non solo infanzia robusta, ma la più vigorosa virilità: tali sono Giotto, Bufalmacco, Taddeo Caddi, Gentile da Fabriano, il Beato Angelico, Masolino da Panicale, il Pollajolo, Fra Filippo Lippi, Cosimo Roselli, il Verocchio [sem. II, 1845, 159].

Se nel complesso i testi presi in esame abbondano di pagine e riflessioni che interessano la produzione figurativa quanto al contenuto, più raro è incontrare passaggi che possano definirsi come descrizione dell'opera negli aspetti formali e stilistici. Avverso al «fine materiale ed esteriore a cui molti vorrebbero circoscrivere l'arte de' pennelli»²⁶, Selvatico quando lascia spazio al genere dell'*ekphrasis* lo fa attingendo da un sistema di significanti e significati che fanno capo ai valori dell'idea e del contenuto.

Così tra i tanti esempi, delle opere esposte a Firenze presso le sale della Società Promotrice di Belle Arti, Selvatico apprezza una *Madonna col Bambino* del «modesto Marini» a proposito della quale il valore visivo delle «linee» viene spiegato richiamando le qualità dell'«ingenuità» e della «castità». Allo stesso modo il pennello del tedesco Friedrich Lessing gli sembra «fermo e ardito», mentre apprezza l'ottocentesco Le Sueur per la maniera «più casta, più sobria, più volta ad esprimere gli affetti». Gli esempi sono continui, così Thorwaldsen appare a Selvatico «nemico a quel lezioso, a quel sdolcinato di cui s'infettò talvolta il delicato scalpello di Canova».

Non mancano tuttavia scelte lessicali che portano in altre direzioni: se ad esempio una scultura di Tenerani gli sembra «pura, semplice, ingenua come quelle di Mino da Fiesole», la pittura di Giotto è sì «spirituale», ma anche «svelta» e «lanciata», così come – in negativo – Domenichino «inciampò in trivialità», ma anche «in iscorrezioni, in manierismi».

lodavansi allora ed il suo [di Lessing] pennello fermo ed ardito [sem. II, 1845, 165]; tela soave per ingenuità, per castità di linee [sem. II, 1845, 516]; L'arte svelta, lanciata, spirituale di Giotto [sem. II, 1844, 508]; statua pura, semplice, ingenua come quelle di Mino da Fiesole [sem. I, 1846, 149]; tela soave per ingenuità, per castità di linee [sem. II, 1845, 516]; [di Le Sueur] maniera più casta, più sobria, più volta ad esprimere gli affetti, che non a far pompa di teatrali movenze e di abbaglianti colori [sem. I, 1848, 8]; Thorwaldsen nemico a quel lezioso, a quel sdolcinato di cui s'infettò talvolta il delicato scalpello di Canova [sem. I, 1846, 58]; potente ma traviato ingegno del Domenichino, il quale colle idee più caste e più pure di un cuore sensitivo inciampò in trivialità, in iscorrezioni, in manierismi, colpa della incompiuta o torta educazione [sem. I, 1848, 10].

Entro tale modalità incline a descrivere i valori formali dell'opera attraverso un sistema di scelte lessicali, alcuni lemmi rivestono un ruolo cardine e sono significativamente ricorrenti. Tra l'aggettivazione impiegata da Selvatico è ad esempio indicativo l'uso di *barbaro*, impiegato per la pittura bizantina, per il «naturalismo del Caravaggio» o per la sterile «imitazione dell'antico».

Al contrario positivi nel sistema di valori proposto sono invece i lemmi *castigato* e *castigatezza*, *casto* e *castità*: per Mussini Selvatico parla di «castigatezza dello stile»; per il Quattrocento di «castigate forme»; «castigati» sono «segni dei Bellini, del Carpaccio, e soprattutto di Cima da Conegliano»; «casto è il pensiero» del Quattrocento. Nello stesso ambito di significato si registra l'uso abbondante dell'aggettivo *soave* e ad esempio una tela può essere «soave per ingenuità», qualità degli angeli del Francia e, tra i contemporanei, delle figure del

²⁶ Come scrive riportando il pensiero di Ridolfi. SELVATICO 1844e, p. 594.

tedesco Hess e del francese Le Sueur.

soavi gli angeli del Francia [sem. I, 1844, 274]; il dipinto di Hess è *parola soave che raccomanda all'uomo in commovente maniera, di amare i figli educandoli* [sem. I, 1844, 274]; *Danneker che sa congiungere nelle sue opere eleganza di proporzioni e soave dolcezza avviantesi a malinconia* [sem. I, 1844, 279]; nella pittura bizantina *contengasi soltanto ricchezza materiale, ma degradazione morale; perché nessuna è la espressione dei volti, nessuna la soavità degli affetti; per tutto forme che non danno un pensiero nobile* [sem. I, 1844, 507]; *pittura bisantina [...] barbara e degradata* [sem. I, 1844, 506]; *barbara maniera di ornare* [sem. I, 1845, 188]; *Vergini [...] soavissime di Hess* [sem. II, 1845, 245]; *tela soave per ingenuità* [sem. II, 1845, 516]; *soave innocenza di maniere di Marini* [sem. II, 1845, 51]; *romano-barbaro* [sem. II, 1846, 306]; *soave allegoria* [sem. II, 1846, 322]; *imbarbarita fantasia degli artisti vissuti in quelle età* [sem. II, 1846, 313]; *barbara imitazione dell'antico* [sem. II, 1846, 397]; *barbaro naturalismo del Caravaggio* [sem. I, 1848, 7]; *Le Sueur artista puro sì, espressivo talvolta e soave* [sem. I, 1848, 10]; *Delacroix tra gli spiriti energici che scuotono l'anima, sia colle soavi, sia colle tristi rappresentazioni* [sem. I, 1848, 12].

Una serie di aggettivi vengono impiegati da Selvatico sia in riferimento ai valori del contenuto che a quelli della forma. Frequente è la definizione di *semplice*: qualità delle idee e delle forme, dell'espressione, di un artista (della sua opera, delle sue maniere), delle linee (magari con significato accentuato dal contrasto con l'accostamento con «grandiose [...] forme»²⁷ ed «evidente espressione»²⁸). Con una certa ricorrenza Selvatico impiega il lemma *energico*: può essere energico un singolo artista e la sua opera; la purezza della pittura dei primitivi; è energica l'architettura gotica, oltre che «nobile» e «popolare purché si faccia ragione delle modificazioni volute dai climi e dallo spirito vario delle nazioni». Con *elegante* ed *eleganza* Selvatico fa riferimento sia all'architettura (più frequentemente), che alla pittura (per Benozzo) e alla scultura (per i puristi Tenerani, Finelli, Ferrari, Duprè)²⁹.

indovinare il pensiero profondo ed i semplici mezzi adoperati a raggiungere tanta verità di espressione [dei primitivi] [sem. I, 1844, 36]; *arte dei Greci, la quale con mezzi semplici* [sem. I, 1844, 271]; *Bindemann energico compositore di fatti giudaici* [sem. I, 1844, 276]; *Eberhard che, semplice quanto gli artisti del XIV e XV secolo* [sem. I, 1844, 279]; *la forma più conveniente a dar evidenza a grandi pensieri ed energici* [sem. I, 1844, 279]; *Cornelius conduce l'arte verso quella verità che guarda la forma come semplice veste d'alta idea* [sem. I, 1845, 351]; *Cornelius pensatore energico segnatore arditissimo* [sem. I, 1845, 351]; *energici lavori di Wiegmann* [sem. I, 1845, 361]; *stile gotico l'espressione più nobile, più energica e più popolare, purché si faccia ragione delle modificazioni volute dai climi e dallo spirito vario delle nazioni* [sem. I, 1845, 525]; *congiungendo leggiadramente le tradizioni dell'energico trecento con molte fra le maniere usate da Roma pagana e più dalla cristiana seppa farne uscire un'arte indipendente...* [sem. I, 1845, 525]; *Canova non trova le ineffabili rispondenze della forma col pensiero che fanno insigne l'arte de' Greci, ed energicamente espressiva quella del medio evo civile* [sem. I, 1845, 626]; *lo spirito dell'arte fiorentina tutto appare nella energica sua purezza* [sem. II, 1845, 158]; *allorché tutto disvilupposi il colossale ingegno suo, [Lessing] diventò il più energico rappresentante della verità,* sem. II, 1845, 165; *presenta mani d'una preziosa grazia, e panni semplici quanto giusti* [sem. II, 1845, 247]; *Semplici ne sono le linee, grandiose le forme, evidente l'espressione* [sem. II, 1845, 247]; *il principio semplice e grande degli antichi tolto dalle esteriori armonie della forma* [sem. II, 1846, 60]; *statua di sublime stile greco, ovvero pura, semplice, ingenua come quelle di Mino da Fiesole* [sem. I, 1846, 149]; *maniere semplici con decoro e soavità*

²⁷ «Semplici ne sono le linee, grandiose le forme, evidente l'espressione». SELVATICO 1845], p. 247.

²⁸ SELVATICO 1845], p. 3.

²⁹ Doppio significato quanto a forma e contenuto si riscontrano ad esempio anche nei lemmi *freddo, freddamente, gelido, gelidamente, materia, materiale, meschino, morale, natura, naturale, naturalismo*.

[sem. I, 1846, 154]; *Dignitosi e semplici ne sono i panneggiamenti, e senza vestire con troppi artifizii il sottoposto nudo, dal nudo prendono il loro motivo* [sem. I, 1846, 151]; *arte greca, la quale dagli accidenti dell'individuo alzandosi alla scienza de' tipi, correttamente semplice nella forma, severa nel concetto, seppe raggiungere l'idea che più si conformava al sentire della nazione* [sem. II, 1846, 641]; *prima legge delle arti il parlare una lingua semplice, chiara, precisa* [sem. I, 1848, 3]; *Delacroix è uno di quegli spiriti energici che scuotono l'anima* [sem. I, 1848, 12].

Accanto al prevalente riferimento ai valori del contenuto, Selvatico fa spazio a usi lessicali che più direttamente si qualificano come formali e visivi: le forme sono *aride*, la pittura è *succosa*, il disegno è *corretto* e *correttissimo*; le proporzioni sono *svelte*; le forme sono *squisite* (o *isquisite*); il colorito può essere *delizioso* o «intonato e saviamente disposto». Mentre parla di «armonia dolcissima» per il chiaro scuro dei veneti e di tele di gusto purista come «castigatamente pensate e condotte», una composizione può apparire come «simmetrica troppo od aridamente povera» e una scultura mostrare forme «scrupolosamente imitate dal vero».

In una scala di valori dove, secondo le mode puriste di cui Selvatico è protagonista, in cima doveva trovarsi il contenuto, carichi di significato nella descrizione visiva dell'opera sono il sostantivo *espressione* e l'aggettivo *espressivo*. Mentre nel complesso l'espressione deve prevalere sulla forma, da una parte la riproduzione minuziosa della natura può impedire l'espressione, dall'altra - «evitando gli scogli del volgare naturalismo» dei fiamminghi - la pittura tedesca contemporanea ha «maniere improntate di vigorosa originalità e di calda espressione». Così per descrivere l'opera di Mücke, pittore dell'Accademia di Düsseldorf e allievo di Shadow, scrive che «semplici ne sono le linee, grandiose le forme, evidente l'espressione»³⁰.

far signora l'espressione e suddita la forma [sem. I, 1844, 8]; *espressione cristiana che ci fa pensare a Dio prima di pensare all'arte* [sem. I, 1844, 25]; *colorire delizioso che produsse più tardi le Ancone insigni di Firenze e di Venezia* [sem. I, 1844, 505]; *Ridolfi raccomanda all'artista di non aspettar l'espressione dal modello che freddamente gli sta dinanzi, ma invece dalla natura sorpresa nelle sue azioni e nelle sue passioni istantanee* [sem. I, 1844, 595]; [per Van Eyck] *paziente riproduzione d'ogni minuzia del vero, ch'è spesso nemica della espressione* [sem. II, 1844, 596]; *una delle più belle e più espressive opere architettoniche de' tempi nostri* [sem. I, 1845, 2]; *individuali maniere improntate di vigorosa originalità e di calda espressione, perché attinte tutte dall'inesauribile libro della natura* [sem. I, 1845, 351]; *evitando gli scogli del volgare naturalismo, in cui urtarono i più antichi maestri tedeschi ed i grandi fiamminghi, uscirono in ritenere quello sfuggibile istante in cui è bene spesso il sommo della espressione; né se lo comporrebbe nella mente colle rifritte convenzioni ed imitazioni; e cesserebbe così quel dannoso bisogno che isterilisce il pensiero e guida l'arte al manecchinoso...* [sem. I, 1845, 355]; *Gli idealisti imitano le aride forme del trecento, perché trovano in quelle la espressione che cercherebbero indarno nel modello immobile* [sem. I, 1845, 355]; *raggiungerete l'espressione secondo verità, senza essere mai fiacchi riproduttori di vita materiale* [sem. I, 1845, 355]; *sucrose carni di Rubens* [sem. I, 1845, 357]; *squisitezze del bello morale e della espressione* [sem. I, 1845, 366]; *la testa del Cristo manca forse un pochino di espressione, ma nell'atteggiamento e nelle pieghe ricorda con nobile indipendenza i bei tipi dell'Umbria* [sem. II, 1845, 165]; *l'espressione [...] spesso vien raggelata dal bulino* [sem. II, 1845, 166]; *il disegno, senza essere purissimo, risponde al concetto con forme adatte alla espressione de' singoli personaggi: il colore è intonato e saviamente disposto, il chiaroscuro sebbene ricercò con troppo artificio...* [sem. II, 1845, 245]; *Schadow raccomanda agli alunni un accuratezza fin soverchia nel cercare le squisitezze della forma* [sem. II, 1845, 164]; *faticoso e spesso inutile lavoro di bozzetti sulle più succose tele di*

³⁰ Altri esempi di lemmi che si riferiscono alla dimensione formale sono: *materiale, imitazione, intonato, invenzione, leggiadria, lezioso, manecchinoso, manierismo, maniera*.

Tiziano e di Paolo [sem. II, 1845, 170]; *il colore è intonato e saviamente disposto* [sem. II, 1845, 246]; *Semplici ne sono le linee, grandiose le forme, evidente l'espressione* [sem. II, 1845, 247]; *figure di una stupenda espressione, o che provano quanto quest'uomo intenda i caratteri storici* [sem. II, 1845, 247]; *le mani in particolare sono veramente bellissime* [sem. II, 1845, 248]; *Sohn seppè pennelleggiare con maniere cotanto succose e trasparenti i ritratti* [sem. II, 1845, 249]; *armonia dolcissima di chiaro scuro dei veneti* [sem. I, 1845, 357]; *lavorati con quella eleganza e quella toccante espressione che sanno dare alle opere loro un Tenerani, un Finelli, un Ferrari, un Dupré ed altri valorosi scalpelli* [sem. II, 1846, 413]; *la Disputa del Sacramento, meravigliosa di espressione e di corretta originalità* [sem. II, 1845, 434]; *bel dipinto di biblico soggetto [di Zotti], meritevole di moltissima lode pel succoso colore, e per la bene svolta espressione*, sem. II, 1845, 516; *Composizione simmetrica troppo od aridamente povera* [sem. II, 1845, 429]; *gentile movenza aiutata da correttissimo disegno e da colore succoso ed intonato* [sem. II, 1845, 429]; *con maniera più succosa e più modellata* [sem. II, 1845, 432]; *colore succoso* [sem. II, 1845, 512]; *bel dipinto di biblico soggetto [di Zotti], meritevole di moltissima lode pel succoso colore, e per la bene svolta espressione* [sem. II, 1845, 516]; *opere castigatamente pensate e condotte* [sem. II, 1845, 518]; *la forma scrupolosamente imitata dal vero, e l'armonia delle linee, bastino a contentare il suo valoroso scalpello* [sem. II, 1845, 520]; *statua orante del Pontefice [Rezzonico, di Canova] vera, espressiva, bellissima perché scevera affetto di grecismo e di paganesimo* [sem. II, 1846, 640]; *Canova non trova le ineffabili rispondenze della forma col pensiero che fanno insigne l'arte de' Greci, ed energicamente espressiva quella del medio evo civile* [sem. II, 1845, 626]; *sveltissime proporzioni* [sem. I, 1845, 6]; *Tenerani emula alle greche famose per isquisitezza di forme, emula a quelle più commoventi de' trecentisti per malinconia sublime d'affetti* [sem. I, 1846, 153]; *Delacroix ha coraggio di porre in scena ogni più schifosa deformità della natura, e di trarne un'espressione sì viva, sì gagliarda da far rizzare i capelli del riguardante* [sem. I, 1848, 12]; *Le Sueur artista puro sì, espressivo talvolta e soave* [sem. I, 1848, 10]; *giardino poetico, espressivo, collegante l'ordine alla libertà* [sem. I, 1848, 15].

Disseminata di valori visivi è la descrizione con la quale Selvatico dimostra l'apprezzamento per l'opera di Tenerani, per le forme eleganti della sua scultura, in particolare quanto alla «difficilmente superabile bellezza» delle «estremità». È il caso delle figure «agilmente leggere leggere» di una madre e delle due figlie ritratte nel bassorilievo di un monumento funerario, o del San Benedetto «veramente libero da pastoi» che nella Basilica di San Paolo fuori le mura a Roma viene ritratto da Tenerani «seduto in atto compostamente grave». Le descrizioni di natura visiva caratterizzano in particolare il secondo degli articoli dedicati allo scultore purista³¹ dove Selvatico si dedica alle opere, adottando nel complesso una prosa che bene mostra come anche dove diventa caratterizzante un'attenzione di carattere formale essa viene mantenuta entro un lessico che appartiene all'area dei contenuti.

squisitamente eleganti ne sono le forme, e di una difficilmente superabile bellezza le estremità [sem. I, 1846, 142]; *agilmente leggere leggere* [sem. I, 1846, 146]; *seduto in atto compostamente grave* [sem. I, 1846, 149]; *E a mirar quella fronte pacatamente accigliata* [sem. I, 1846, 149]; *opera casta* [sem. I, 1846, 149]; *Al sublime volto risponde tutta la persona grandiosa, e stupendamente atteggiata* [I sem. I, 1846, 150].

Nel far riferimento alle categorie della storia delle arti, Selvatico partecipa alla codificazione dei *topoi* della critica del suo tempo: il Barocco è *sfarzoso*; gli epigoni di Michelangelo e Caravaggio sono ora *decorativi*, ora *imitatori* dell'antico; alle «terribili maniere di Michelangelo» accosta «il casto pensiero del quattrocento»; Bernini è autore di «pittoreschi

³¹ SELVATICO 1846b, pp. 141–154.

capiricci»; i Carracci ebbero «metodi eclettici», un *eclettismo* che è fiacco o tiepido; il Seicento si caratterizza per «delirii e [...] pesantezze»; è *divino* Raffaello, ma anche Canova; il tedesco Cartens è «gelidamente classico»³².

Raffaello, che dagli uni e dagli altri compose l'originalità del suo ingegno divino [sem. I, 1844, 269-270]; *vi sieno artisti italiani viventi che sovrastano d'assai il merito dell'illustre sì, ma non divino Possagnese* [sem. I, 1845, 364]; *arte or decorativa dei michelangioleschi e dei carracceschi, ora gelidamente imitatrice dell'antico* [sem. I, 1844, 509]; *naturalisti alla carraccesca* [sem. II, 1845, 518]; *al fiacco eclettismo de' Carracci* [sem. I, 1845, 559]; *le età corrotte ed i pittoreschi capricci del Bernini* [sem. I, 1846, 55]; *gelidamente classico al Carstens* [sem. II, 1846, 647]; *S. Pietro in Vaticano, apoteosi del più sfarzoso barocco* [sem. I, 1846, 148]; *divino Canova* [sem. II, 1846, 641]; *l'eclettismo tiepido de' Carracci* [sem. I, 1848, 7].

Anche l'adozione degli «-ismi» caratterizza la scrittura di Selvatico, significante che qualifica la sua prosa come alla ricerca di una specificità. Termini fortemente ideologizzati sono il positivo *naturalismo*, in particolare quello di Giotto, dell'Angelico, di Raffaello che «fecero l'arte potente parola del cuore», che però diventa *volgare* nel caso dei primitivi tedeschi e fiamminghi; connotato in negativo è invece il deprecato *eclettismo* «che colla stramba pretensione di cavar l'ottimo di ogni cosa, finisce di annestar insieme stili opposti ed inconciliabili».

quell'Arcaismo alemanno [sem. I, 1844, 24]; *eclettismo che domina per tutta l'opera e che egli tanto idoleggia* [sem. I, 1844, 27]; *quell'eclettismo che vuol riunire la forma pagana alla gotica* [sem. I, 1844, 31]; *romanticismo alemanno* [sem. I, 1844, 273]; *parteggiatore del simbolismo* [sem. I, 1844, 274]; *stile e naturalismo* [sem. I, 1844, 279]; *Fidia mescolò al naturalismo degli atleti dorici una maestà che li fece sacri* [sem. I, 1844, 505]; *valore di Raffaello nell'allegorismo religioso, quanto nello storico* [sem. I, 1844, 506]; *l'Iconoclastismo distruggendo in Bisanzio la pittura* [sem. I, 1844, 507]; *il naturalismo di Giotto, dell'Angelico, di Raffaello fecero l'arte potente parola del cuore* [sem. I, 1844, 507]; *Quel benedetto eclettismo, che colla stramba pretensione di cavar l'ottimo di ogni cosa, finisce di annestar insieme stili opposti ed inconciliabili* [sem. I, 1845, 7]; *fanatismo eccitatosi per le cose antiche* [sem. I, 1845, 180]; *i Nazaneri evitano gli scogli del volgare naturalismo, in cui urtarono i più antichi maestri tedeschi ed i grandi fiamminghi* [sem. I, 1845, 351]; *fiacco eclettismo de' Carracci* [sem. I, 1845, 359]; *Avanzi si tiene lontano così dall'arte seccamente jeratica come da un pretto naturalismo* [sem. I, 1845, 359]; *tendenza ad un naturalismo esteriore che fu rimproverato, e non ingiustamente, ad alcuni degli artisti di Düsseldorf* [sem. I, 1845, 360]; *senza imbrodolarsi nella moda dell'eclettismo* [sem. I, 1845, 365]; *sensualismo* [sem. I, 1845, 366]; *soggetti ove il misticismo poteva trionfare, ed il simbolismo religioso collegarsi ad un severo studio della natura* [sem. II, 1845, 162]; *partigiano del simbolismo* [sem. II, 1845, 162]; *simbolismo che può col vero stesso spiegarsi* [sem. II, 1845, 162]; *certo simbolismo atto a spargere di vaga idealità* [sem. II, 1845, 165]; *Trova la forma sempre nel più corretto naturalismo, ma trovatala la fa palpitare di affetti* [sem. II, 1845, 244]; *v'è sì il naturalismo, ma non quello tolto da nerboruti modelli solo buoni a manifestare la forma materiale* [sem. II, 1845, 245]; *naturalismo esteriore* [sem. II, 1845, 512]; *Salvator Rosa con tutto il suo manierismo* [sem. II, 1845, 514]; *l'allegorismo potrà bensì parlare all'intelletto* [sem. I, 1846, 146]; *simbolismo [...] dell'arte bizantina* [sem. II, 1846, 305]; *arcano simbolismo* [sem. II, 1846, 307]; *simbolismo* [sem. II, 1846, 394]; *simbolismo* [sem. II, 1846, 395]; *iconoclastismo* [sem. II, 1846, 396]; *allegorismo* [sem. II, 1846, 402]; *allegorismo scevero da paganesimo* [sem. II, 1846, 638]; *scultura scevera affatto di grecismo e di paganesimo* [sem. II, 1846, 640];

³² Nello stesso senso è da sottolineare anche l'ampio uso dei lemmi *manierismo* e *naturalismo*.

l'eclettismo tiepido de' Carracci, il barbaro naturalismo del Caravaggio, l'idealismo balzano del cavaliere d'Arpino, la sventurata eccentricità del Dominichino [I sem., 1848, 7]; *spregiatore d'ogni manierismo il Pussino* [I sem., 1848, 8]; *greve incubo del classicismo* [I sem., 1848, 15].

Nella descrizione delle architetture Selvatico sembra dirigersi verso una prosa specialistica. Benché non manchi l'aggettivazione appartenente all'area del contenuto – con forme *severe* e «robusti capitelli» affiancate ad «austere cornici» –, negli articoli dedicati all'architettura egli impiega anche definizioni più vicine alla natura visiva del manufatto: un'abside e i piedritti sono *svelti*; le forme (*arditamente*) *ascendenti*. Inoltre spesso si tratta di descrizioni per quali Selvatico specifica la qualità dell'aggettivo attraverso l'accostamento di un avverbio, secondo le modalità tipiche della contemporanea prosa francese.

robusti capitelli e le austere cornici [sem. I, 1844, 33]; *forme severamente semplici* [sem. I, 1844, 33]; *forme arditamente ascendenti della architettura settentrionale* [sem. I, 1844, 508]; *piedritti svelti ed altissimi* [sem. I, 1845, 192]; *svelta abside intorno a cui corre un ballatoio* [sem. I, 1845, 5]; *severa linea degli ordini greci* [sem. I, 1845, 183]; *quindi diventò una necessità sostenerli con archiacuti più propri dei rotondi a reggere un tetto considerevolmente inclinato* [sem. I, 1845, 192]; *e che giovano colla luce sì fantasticamente rifratta, sì leggiadramente divisa ne' varii suoi raggi* [sem. I, 1845, 192]; *raggi fra mezzo alle navi e sotto le volte del tempio, e da quelle essere variamente riverberati* [sem. I, 1845, 192]; *né il tetto dolcemente inclinato, né quella difficile ed imbrogliata disposizione del fregio* [sem. I, 1845, 192]; *e quindi lasciar l'ultimo piano senza alcun ordine, a fine di non buttare una cornice soverchiamente greve, confrontandola con quello* [sem. I, 1845, 523]; *severo ordine dorico de' Greci* [sem. I, 1845, 528]; *elegantemente severe moli del Brunulleschi, del Cronaca e dell'Alberti* [sem. I, 1845, 529]; *severa arte monumentale* [sem. I, 1848, 13]; *robusti capitelli e le austere cornici delle colonne doriche* [sem. I, 1844, 33].

Proprio nello scritto dedicato a Tenerani che in maniera più caratterizzante dimostra interesse - e strumenti - per la descrizione visiva dell'opera, Selvatico richiama il tradizionale argomento dell'ineffabilità dell'opera, significativamente risolto non sul piano delle forme, ma del contenuto³³. Se da una parte egli afferma di non essere in grado di «dire in modo acconcio i meriti» di Tenerani e «delle principali opere sue» (tanto da rinunciare a una descrizione delle sue sculture giacché «la parola» è «minore al soggetto»), poi risolve l'artificio dell'affermazione auspicando di riuscire a illustrare la sua scultura in termini «di sentimenti di libertà, di dignità, di fede», oltre che in quanto «effigiato di quella bellezza spirituale, ch'è raggio di Dio»³⁴.

Nel complesso si può affermare che la centralità assegnata all'idea sulla forma, al sentimento sulla materia conducono Selvatico a un linguaggio che non può definirsi tecnico. Esso infatti è privo di quei caratteri di specificità ed esattezza, di brevità e di efficacia necessari a un lessico che possa dirsi specialistico. Tuttavia questo non esclude l'impegno e la consapevolezza che Selvatico dimostra nel tema dello scrivere intorno alle arti, a suo giudizio compito di altissimo valore educativo che non può essere lasciato a una scrittura «academicamente adulatoria, più spesso gonfiamente rettorica, a proclamare ogni opera una gemma preziosa, ogni pittore quasi un Raffaello»³⁵. Così posto il primato di una descrizione intesa come giudizio e interpretazione³⁶, in Selvatico non mancano passaggi dove caratterizzante è invece l'attenzione al dato visivo. E' il caso ad esempio delle parole dedicate agli «strillanti mosaici tolti dai dipinti del Guercino e del Sacchi», alle «scogliose drapperie di Guglielmo dalla Porta» e a quelle «incartocciate del Bernini», alle «sapianti licenze di

³³ Sull'ineffabilità dell'opera si veda: MENGALDO 2005, p. 13.

³⁴ SELVATICO 1846a, p. 56.

³⁵ SELVATICO 1845j, p. 157.

³⁶ Categorie connesse all'*ekphrasis*: MENGALDO 2005, p. 13.

Michelangelo», alla «licenziosa ignoranza de' suoi imitatori», alle «scorrezioni macchinose del Maderno», ai «dorati bitorzoli d'intemperanti ornatisti»³⁷. Si tratta di descrizioni cariche di valori visivi, benchè nel senso fortemente connotato del giudizio, la cui tensione verso una resa della forma risulta anche dall'accostamento – da parte dello stesso Selvatico nelle pagine del «Giornale Euganeo» - a commenti generici come quello espresso a proposito della forma, «quasi sempre squisitamente bella», dei dipinti di Delaroche³⁸.

³⁷ SELVATICO 1846b, p. 149.

³⁸ SELVATICO 1848a, p. 13.

RINGRAZIAMENTI

Per l'attenta direzione delle mie ricerche di dottorato su Pietro Selvatico ringrazio Donata Levi e Flavio Fergonzi. Per le diverse suggestioni di studio sul critico padovano Alexander Auf der Heyde, Paola Barocchi, Tiziana Serena. Per la generosa lettura di questo testo Cristina Cescutti e Nicoletta Maraschio.

PIETRO SELVATICO NEL «GIORNALE EUGANEO»

SELVATICO 1844

- a) P. SELVATICO, *De l'art en Allemagne, Par Hippolyte Fortoul, deux vol. in 8. Paris par Jules Labitte 1842, Articolo I*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1844, pp. 22–36.
- b) P. SELVATICO, *Il costume di tutte le nazioni e di tutti i tempi, descritto ed illustrato dall'ab. prof. Lodovico Menin, vol. III, Padova presso una società editrice – co' tipi di Angelo Sicca 1843, sono pubblicati i primi tre fascicoli del vol. terzo*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1844, pp. 189–190.
- c) P. SELVATICO, *De L'art en Allemagne, par Hippolyte Fortoul, [...] Articolo II*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1844, pp. 269–280.
- d) P. SELVATICO, *De l'art en Allemagne, par Hippolyte Fortoul, [...] Articolo III*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1844, pp. 504–512.
- e) P. SELVATICO, *Scritti vari riguardanti le belle arti del dipintore Michele Ridolfi, Lucca 1844 tip. Guidotti, un vol. In 8 di pag. 350*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1844, pp. 593–599.

SELVATICO 1845

- a) P. SELVATICO, *Dell'arte moderna a Monaco e a Düsseldorf. Ziebland e gli architetti di stile archiacuto in Baviera. A Francesco Dall'Ongaro*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 1–10.
- b) P. SELVATICO, *Sulla storia dell'architettura, esame logico dell'architetto Taccani*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 177–196.
- c) P. SELVATICO, *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf. Dell'Accademia di Düsseldorf. Al prof. Adeodato Malatesta Dirett. dell'Accademia di Belle Arti a Modena*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 349–361.
- d) P. SELVATICO, *Sugli affreschi di Giotto nella chiesa dell'Incoronata in Napoli, lettere tre di Domenico Ventimiglia – Napoli, dalla tip. Del Giornale Il Salvatore Rosa 1844*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 362–363.
- e) P. SELVATICO, *I tre Pichler Maestri in Gliptica dell'ab. Pietro*
- f) P. SELVATICO, *Saggio intorno a Leonardo da Vinci di E. Delécluze, tradotto dal francese con note dei signori Porro e Milanese, e due lettere inedite di Luigi XII re di Francia. Siena 1844*, «Giornale Euganeo», I sem., 1845, pp. 364–366.
- g) P. SELVATICO, *Sulla storia dell'architettura ec. esame logico dell'architetto Francesco Taccani (2)*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 519–531.
- h) P. SELVATICO, *Museo bresciano illustrato - Brescia 1838-1844. Vol. primo*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 531–535.

- i) P. SELVATICO, *Il monumento di Palladio collocato nel pubblico cimitero di Vicenza opera del cavaliere Giuseppe Fabris*, in «Giornale Euganeo», sem. I, 1845, pp. 623–632.
- j) P. SELVATICO, *Galleria dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Firenze pubblicata da una società artistica, Firenze*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1845, pp. 157–160.
- k) P. SELVATICO, *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf. Dell'Accademia di Düsseldorf. Gli artisti*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1845, pp. 161–170.
- l) P. SELVATICO, *Dell'arte moderna a Monaco e Düsseldorf. Dell'Accademia di Düsseldorf. Gli artisti*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1845, pp. 244–254.
- m) P. SELVATICO, *Di un nuovo dipinto a fresco di Raffaello a Firenze*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1845, pp. 427–438.
- n) P. SELVATICO, *Della società promotrice di Belle Arti in Firenze*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1845, pp. 511–520.

SELVATICO 1846

- a) P. SELVATICO, *Artisti contemporanei d'Italia. Lo scultore Pietro Tenerani. I. L'artista*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1846, pp. 55–60.
- b) P. SELVATICO, *Artisti contemporanei d'Italia. Lo scultore Pietro Tenerani. II. Le opere*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1846, pp. 141–154.
- c) P. SELVATICO, *Sui simboli e sulle allegorie delle chiese cristiane del Medioevo*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1846, pp. 305–329.
- d) P. SELVATICO, *Sui simboli e sulle allegorie delle chiese cristiane del Medioevo (II)*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1846, pp. 392–413.
- e) P. SELVATICO, *Sull'ultimo scritto in difesa del monumento di Palladio eretto nel cimitero di Vicenza (1)*, «Giornale Euganeo», sem. II, 1846, pp. 635–647.

SELVATICO 1848

- a) P. SELVATICO, *Etudes sur les Beaux Arts et sur la littérature par M. L. Vitet Conseiller d'Etat, Député La Seine inferieure — Deux, vol. in 8.vo Paris, Charpantier 1846*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1848, pp. 3-16.
- b) P. SELVATICO, *Zestermann, De Basilicis – Libri tres, Bruxellis 1847, in 4.to.*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1848, pp. 17-27.

BIBLIOGRAFIA

ALLE ORIGINI DEL GIORNALISMO MODERNO 2010

Alle origini del giornalismo moderno: Niccolò Tommaseo tra professione e missione, Atti del convegno internazionale di studi (Rovereto, 3-4 dicembre 2007), a cura di M. Allegri, Rovereto, 2010.

BAROCCHI 1979

P. BAROCCHI, *Nota critica*, in *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833*, per cura di P. BAROCCHI, VI, Firenze, 1979.

BRICCHI 2000

M. BRICCHI, *La roca trombazzu. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria 2000.

BRUNI 1999

F. BRUNI, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette Studi*, Firenze 1999.

CARPEGGIANI 1982

P. CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico a Carlo d'Arco, 1839-1847*, in GIUSEPPE JAPPELLI 1982, pp. 713-758.

CATTANEO 1840

C. CATTANEO, *Fede e Bellezza di Niccolò Tommaseo*, «Il Politecnico», III, 1840, pp. 124-135.

CRITICA E STORIA LETTERARIA 1970

CRITICA E STORIA LETTERARIA, Studi offerti a Mario Fubini, II, Padova 1970.

D'ARCO 1838

C. D'ARCO, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova – Milano 1838.

D'ARCO 1844

C. D'ARCO, *Pensieri intorno alle arti ed al carattere nazionale che queste debbono avere*, «Giornale Euganeo», 3, 1844, pp. 220-233.

GIUSEPPE JAPPELLI 1982

Giuseppe Jappelli e il suo tempo, Atti del convegno internazionale di studi (21-24 settembre 1977), a cura di G. Mazzi, Padova 1982.

MARAZZINI 1999

C. MARAZZINI, *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattiti sull'italiano*, Roma 1999.

MASINI 1977

MASINI, *La lingua di alcuni giornali milanesi dal 1859 al 1865*, Firenze 1977.

MASINI 1994

MASINI, *La lingua dei giornali dell'Ottocento*, in *STORIA DELLA LINGUA ITALIANA* 1994, pp. 635-665.

MENGALDO 1970

P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *CRITICA E STORIA LETTERARIA* 1970, pp. 491-431.

MENEGHELLI 1843

A. MENEGHELLI, «Giornale Euganeo», 10 novembre 1843.

MENGALDO 2005

P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arte figurativa e critica*, Torino 2005.

MIGLIORINI 1994

B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, introduzione di G. Ghinassi, Milano 1994.

NICCOLO TOMMASEO 2002

Niccolò Tommaseo e il suo mondo: patrie e nazioni, Catalogo della mostra, a cura di F. Bruni, Monfalcone 2002.

RASI 2010

D. RASI, *Tommaseo e la letteratura veneta. La collaborazione al «Vaglio», al «Giornale Euganeo», al «Caffè Pedrocchi»*, in *ALLE ORIGINI DEL GIORNALISMO MODERNO* 2010, pp. 77-129.

SELVATICO 1842

P. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri*, Padova 1842.

SERIANNI 1989

L. SERIANNI, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'unità*, Bologna 1989.

STORIA DELLA LINGUA ITALIANA 1994

Storia della lingua italiana, a cura di L. Serianni, P. Trifone, II, *Scritto e parlato*, Torino 1994.

SULL'EDUCAZIONE DEL PITTORE STORICO 2007

Sull'educazione del pittore storico italiano. Pensieri di Pietro Selvatico, postfazione e indici a cura di A. Auf der Heyde, Pisa 2007.

TOMMASEO 1844a

N. TOMMASEO, *Dei canti del popolo dalmata*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1844, pp. 321-327.

TOMMASEO 1844b

N. TOMMASEO, *Dei canti del popolo dalmata*, «Giornale Euganeo», sem. I, 1844, pp. 403-410.

TOMMASEO 1844c

Proverbi turchi, «Giornale Euganeo», sem. II, 1844, pp. 803-810.

TOMMASEO 1844d

Proverbi turchi, «Giornale Euganeo», sem. II, 1844, pp. 927-933.

TOMMASEO 1946

N. TOMMASEO, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino 1946.

VISENTIN 2005/2006

M. VISENTIN, *Pietro Selvatico e il «Giornale Euganeo» 1844–1848*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2005-2006.

VITALE 1978

M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo 1978.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1729-1738

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quarta impressione, 6 vol. Firenze 1729-1738.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1862-1923

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione, 11 vol. Firenze 1862-1923.

ABSTRACT

Il testo propone la considerazione dei caratteri stilistici e lessicali degli scritti pubblicati da Pietro Selvatico nel «Giornale Euganeo» (1844-1848), quale prospettiva di interesse nella comprensione del suo pensiero critico. Accanto alla centralità che l'intero Ottocento assegna alla questione linguistica, l'importanza della definizione degli aspetti formali della scrittura di Selvatico dipende dai numerosi appunti sulla lingua che egli stesso lascia nei suoi testi, oltre che dal ruolo da protagonista che riveste nel progetto editoriale della rivista padovana e dall'importanza degli anni Quaranta nella sua attività.

The essay examines and analyses the articles which Pietro Selvatico published in the «Giornale Euganeo» (1844-1848) from a linguistic point of view. This approach can provide a deeper understanding of his critical thought. The choice of this point of view was determined both by the general emphasis placed on the issue of a national language during the 19th century in Italy, and by Selvatico's comments, in which he openly wrote of the importance of defining the formal features of the language, as used in discussing art and art history. Selvatico's leading role as editor of the Paduan magazine and the significance of this period in his career have also been considered.

ALCUNE PRIME OSSERVAZIONI SULLA LINGUA ARTISTICA DI LEONARDO

1. Leonardo, scrittore scomodo

La lingua di Leonardo, e il suo lessico, per lungo tempo non sono stati studiati in modo articolato e approfondito. In particolare fino al 2005 sono pochi e sporadici gli studi di linguisti. Dopo il saggio introduttivo agli *Appunti grammaticali e lessicali* pubblicato nel 1944 da Augusto Marinoni – che, col significativo titolo *L'educazione letteraria di Leonardo*, copre 350 pagine prima di dare spazio ai testi (e Marinoni non è un linguista) – il panorama degli studi linguistici è poco più che deserto. Nessun accenno a Leonardo è presente nella *Storia della lingua* di Migliorini¹ (che possedeva e aveva letto il saggio di Marinoni: nella Biblioteca dell'Accademia della Crusca è conservato un esemplare personalmente corretto nei refusi di stampa²); rari e lapidari gli accenni in alcuni saggi di altri (pochi: uno di questi è Nencioni, ad esempio³); nel 1951 Gianfranco Folena dedica un articolo su «Lingua Nostra» al *Chiaroscuro leonardesco*, reputando Leonardo l'inventore del primo fra gli *dvandva* (i composti copulativi) dell'italiano⁴ (ma studi successivi dimostreranno che in realtà il *chiaroscuro* leonardesco era frutto di un errore dell'editore ottocentesco Manzi reiterato in edizioni successive del *Libro di Pittura*⁵). Ma bisogna attendere il 1982 perché uno studio prenda il titolo pregnante *Considerazioni sulla lingua di Leonardo*, autrice Maria Luisa Altieri Biagi, che si sofferma sia sulla sintassi che sul lessico, concentrandosi in particolar modo sulla lingua dell'anatomia studiata a partire dalle carte del *Codice di Windsor*⁶.

I motivi di questa distanza, di questa cautela, di questi lunghi silenzi hanno una spiegazione profonda, quasi epistemologica. La storia della lingua è una disciplina relativamente giovane (la prima cattedra, a Firenze, tenuta da Bruno Migliorini è inaugurata nel 1938) e ai suoi esordi ha risentito fortemente della deriva dotta e letteraria propria della cultura italiana (e in particolar modo della lingua nazionale preunitaria, ma non solo). Ambiti come quello della scrittura tecnica sono stati a lungo trascurati fino a quando, ma siamo alla fine degli anni Ottanta del Novecento, si è invece verificata una vera e propria rivoluzione che ha portato al fiorire nutrito di studi sulla lingua *tout court*, e quindi anche sulle lingue tecniche⁷.

Non è possibile approfondire ulteriormente la questione in questa sede, ma è importante sottolineare che gli studi linguistici non erano pronti ad affrontare la lingua di Leonardo, per gli ambiti – molteplici – in cui si muove, e per il suo particolare profilo socio-linguistico. Come suggeriva giustamente Marinoni, ripreso anche dalla Altieri Biagi, Leonardo appartiene infatti alla classe culturale che Varchi definiva dei «non idioti», vale a dire le persone colte, ma non «letterate» di professione, e quindi senza un'adeguata conoscenza del latino⁸; un'appartenenza

¹ Cfr. MIGLIORINI 1960.

² La collocazione dell'esemplare è *Fondo Migliorini 4728*.

³ Alcune note sulla prosa leonardiana si ritrovano, per contrasto a quella di Vasari, in NENCIONI 1965.

⁴ Cfr. FOLENA 1951.

⁵ Cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, p. 69. A *chiaroscuro* (insieme a *sfumato* e a *prospettiva aerea*) fa riferimento anche Valeria Della Valle nel suo contributo sul lessico artistico italiano (DELLA VALLE 2001; per i 3 termini si vedano in particolare le pp. 324-325 e le note relative). La Della Valle accenna brevemente al *Libro di Pittura* e individua in Leonardo «la sintesi del lessico delle arti figurative formatosi nel Quattrocento» (DELLA VALLE 2001, p. 325; vedi anche più avanti). Sulla questione si veda anche VECCE 1993, p.121.

⁶ Cfr. ALTIERI BIAGI 1982. Questo il titolo dello studio, presentato come relazione a un convegno organizzato dal Centro ricerche leonardiane di Brescia, nella sua prima uscita all'interno del «Notiziario vinciano»; successivamente prenderà il titolo di *Sulla lingua di Leonardo*, come capitolo III del volume miscelaneo su lingua scientifica e lingua letteraria (ALTIERI BIAGI 1998, pp. 75-95).

⁷ Guardando a testi di riferimento generali, una linea di confine bibliografica da questo punto di vista può essere individuata in *STORIA DELLA LINGUA ITALIANA* 1993-1994.

⁸ Cfr. rispettivamente MARINONI 1944-1952, I, pp. 74-75 e ALTIERI BIAGI 1998, p. 79.

del resto evidenziata dallo stesso Leonardo nella celebre auto-definizione di «omo senza lettere» contenuta nel *Codice Atlantico*⁹.

Ma Leonardo era un «non idiota» tecnico e scienziato enciclopedico. Da qui l'altra grande difficoltà, sottolineata ancora una volta dalla Altieri Biagi, e cioè la necessità di conoscere bene i sottocodici e i registri pertinenti¹⁰; di conoscere bene i molteplici sottocodici e registri (di matematica, geometria, architettura, meccanica, anatomia, geografia, cosmografia, idraulica, fisica, ecc.; e poi di pittura, scultura...), e di conoscerli in diacronia. Nel 1982 quello di Leonardo appariva agli occhi dell'Altieri Biagi un «isolamento» linguistico¹¹, ma oggi, dopo che un'ampia serie di studi sulle lingue speciali del Quattrocento e del Cinquecento ha visto la luce a cura di vari studiosi, quello di Leonardo appare sempre meno un *apax* culturale: accanto a Leonardo trovano posto figure di «ingegneri», come Francesco di Giorgio; figure di artisti-scienziati come Piero della Francesca e Luca Pacioli (in cui il lessico tecnico si affianca a quello della matematica); o di artisti che nel corso del Cinquecento seminano in vari loro scritti consistenti tracce di una lingua tecnica specifica, come Masaccio, Michelangelo, Cellini. Emerge uno «strato culturale intermedio» (secondo la nota definizione di Carlo Maccagni¹²), composto da «non idioti» tecnici e scienziati formati e plasmati al tramonto delle *artes mechanicae* medievali e allo stesso tempo iniziatori di una nuova forma di cultura; «non idioti» tecnici e scienziati che in vari campi dello scibile umano testimoniano il vigore di lingue speciali ancora magmatiche e fluide, fondate sulla lingua tecnica volgare delle botteghe artistiche e artigiane (che bene rappresentavano quel particolare spicchio di cultura «non idiota»), ma consolidate con il recupero (tentato con vari gradi di successo) della componente dotta complementare e necessaria, di base latina, sia per quanto riguarda i contenuti che la

⁹ «So bene che per non essere io litterato, che alcuno presuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch'io potrei, quelli che dell'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliono concedere. Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperienza che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maest[r]a la piglio e quella in tutt'i casi allegherò» (*Codice Atlantico*, c. 327v). Le citazioni da Leonardo in questo contributo sono tratte dalla banca dati *E-LEO* realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci sulla base delle principali edizioni di riferimento per i vari testi. Attualmente sono consultabili il *Codice Arundel*, il *Codice Atlantico*, il *Codice Leicester*, il *Codice Madrid I* e il *Codice Madrid II*, il *Codice sul Volo degli Uccelli*, il *Codice Trivulziano*, i *Codici Forster*, il corpus dei *Disegni anatomici*, i *Manoscritti di Francia*, il *Libro di Pittura* (il lavoro di Melzi in vista della stampa, giunto nel *Codice Urbinate lat. 1270* della Biblioteca Apostolica Vaticana) e il *Trattato della Pittura* (nelle edizioni in italiano, in francese, in inglese, in spagnolo e in tedesco). Oltre che poter essere sfogliati, i testi sono interrogabili con un motore di ricerca per forme e possono essere sottoposti ad alcune ricerche di tipo statistico e a un sistema di classificazione automatica dei documenti. Ai testi si affiancano strumenti di approfondimento e di guida quali l'*Indice dei disegni*, a cura di R. Nanni e D. Russo, l'*Indice lessicale alfabetico da repertori leonardiani 1905-1999*, a cura di C. Maffei, e il *Glossario* (la versione elettronica che affianca l'edizione a stampa: *GLOSSARIO LEONARDIANO* 2011). La banca dati si sta progressivamente estendendo non solo per completare il corpus leonardiano, ma anche per affiancarlo con testi che ne compongono la cornice culturale d'insieme, tecnica e scientifica (nel portale è già presente Francesco di Giorgio Martini, con le riproduzioni in facsimile del codice *Vaticano Urbinate Latino 1757* della Biblioteca Apostolica Vaticana, quella del codice *Ashburnham 361* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, quella dei *Mss. Regg. A 46/9 bis* della Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia, che completano l'*Ashburnham*, ed è già annunciata quella del codice *III.141* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Su *E-LEO* cfr. anche BIFFI 2011.

¹⁰ Cfr. ALTIERI BIAGI 1998, pp. 75, 81.

¹¹ Cfr. ALTIERI BIAGI 1998, p. 81.

¹² L'etichetta è stata coniata da Maccagni, che è intervenuto sul tema a più riprese, fino alle sue ultime partecipazioni a convegni (si veda ad esempio la sua relazione dal titolo *La cultura dell'abaco e lo strato culturale intermedio* al *Convegno internazionale Science et Représentations. Colloque International en Mémoire de Pierre Souffrin*, organizzato dal Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, dal Centre National de la Recherche Scientifique, dal Museo Galileo di Firenze, dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, dall'Università di Pisa, e dalla Société Internationale Leon Battista Alberti, Vinci, Biblioteca Leonardiana di Vinci, 26-29 settembre 2012; gli atti sono in corso pubblicazione). Per una sintetica rassegna bibliografica su alcuni dei principali studi (anche sullo stesso Leonardo), si veda MACCAGNI 1996, in particolare p. 279 nota 1.

lingua. L'unione di queste due facce della stessa medaglia, formazione *mechanica* e nozioni *liberales*, avviene più spesso dal basso verso l'alto: un esempio è Francesco di Giorgio che, tipico «non idiota», recupera accanto al lessico delle botteghe e dei cantieri quello latino di origine vitruviana (faticosamente dominato) per formare un lessico architettonico nazionale; ma a volte avviene anche dall'alto verso il basso, come nel caso di Alberti¹³.

Il cambiamento di prospettiva ha fatto sì che nel 2005 la storia della lingua avesse affinato gli strumenti necessari per affrontare la lingua di Leonardo quando si è presentata l'occasione di una collaborazione fra la Biblioteca Leonardiana di Vinci, diretta da Romano Nanni, e il CLIEO (Centro di Linguistica storica e teorica: Italiano, Lingue Europee, lingue Orientali dell'Università degli Studi di Firenze). Nello specifico la collaborazione era legata a un progetto di approfondimento lessicale funzionale alla banca dati *e-Leo. Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, che raccoglie gli scritti di Leonardo in formato elettronico, interrogabili e consultabili anche per immagini¹⁴. Nella banca dati, allora limitata alla presenza dei *Codici di Madrid I e II e Atlantico*, era infatti prevista la realizzazione di un glossario della meccanica, poi uscito anche a stampa¹⁵. Lo studio del lessico è continuato in altri ambiti dell'enciclopedica attività leonardiana – anatomia, ottica e architettura – con la partecipazione di gruppi di ricerca di varie università italiane¹⁶; e il lavoro sui glossari ha portato anche a vari approfondimenti collaterali¹⁷. Oggi disponiamo quindi di strumenti e riflessioni più ampie e articolate sulla lingua di Leonardo, che ci consentono di provare a fare alcune considerazioni sul nostro tema.

Il primo punto preso in considerazione negli 'anni difficili' degli studi linguistici leonardiani è stato il rapporto con il latino, tema/problema affrontato assai precocemente nel primo fra gli studi citati, quello di Marinoni. Il saggio descrive un Leonardo che con gli appunti grammaticali evidenzia i suoi tentativi di auto-apprendere il latino, e che con le sue liste lessicali tenta di recuperare una povertà della *parole* di ambito dotto, letterato, soprattutto per quanto riguarda l'area semantica degli astratti¹⁸; un quadro interpretativo, quello tracciato

¹³ Sulla particolare situazione socio-culturale dell'ambiente tecnico-artistico tra Quattrocento e Cinquecento, sulla conseguente diglossia senza bilinguismo, e sulle problematiche legate al tentativo di superamento della frattura linguistica con la creazione di un lessico tecnico volgare, vari sono stati i contributi, sia a carattere generale sia relativi a singole figure. Per un inquadramento generale sul problema si veda MACCAGNI 1996, ma alcuni accenni sono presenti anche nei contributi specifici su Francesco di Giorgio (cfr. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002; BIFFI 2001, 2005 e 2006) e su Piero della Francesca (si vedano ad esempio GRAYSON 1996 e MARASCHIO 1996) in relazione al movimento dal basso verso l'alto; per il processo contrario si può invece far riferimento, ad esempio, ai lavori su Luca Pacioli (in particolare MATTESINI 1996), di cui tra l'altro sono note le frequentazioni leonardiane (sui rapporti tra Leonardo e Pacioli, anche come mediatore di Piero della Francesca, cfr. DALY DAVIS 1996, CIOCCI 2009 e ULIVI 2009). Per quanto riguarda Alberti si veda in ultimo BIFFI 2007, anche per la bibliografia, da integrare con ALBERTI/BERTOLINI 2011.

¹⁴ Vedi nota 9.

¹⁵ *GLOSSARIO LEONARDIANO* 2011.

¹⁶ Sono già in cantiere glossari sull'anatomia (Università di Napoli «L'Orientale», responsabile Rita Librandi; l'edizione è in avanzata fase di preparazione, per cura di Maria Rosaria D'Anzi), sulla prospettiva e l'ottica (Università per Stranieri di Siena, responsabile Giovanna Frosini; l'edizione di Margherita Quaglino è in seconde bozze e sta per uscire), sull'architettura (CLIEO, responsabile Marco Biffi).

¹⁷ Cfr. BIFFI 2008, MANNI 2008a, MANNI 2008b, BIFFI 2009 (per le parti relative a Leonardo), BIFFI 2010a, D'ANZI 2011a, D'ANZI 2011b, BIFFI 2012a, QUAGLINO 2013, BIFFI 2013, BIFFI 2014a, BIFFI 2014b, BIFFI 2014c.

¹⁸ Gli appunti linguistici riuniti da Marinoni (1944-1952) ruotano intorno ai due nuclei fondamentali della grammatica e del lessico. Al primo gruppo appartengono alcune carte del *Codice Atlantico*, dei codici I e H dei *Manoscritti di Francia*, del *Codice Forster* e del *Codice Arundel* (cfr. MARINONI 1944-1952, II, pp. 49-124); al secondo le liste di latinismi presenti nel *Trivulziano* (circa 8000 parole) e in alcune carte dell'*Atlantico*, con rarissime tracce in altri manoscritti leonardiani (cfr. MARINONI 1944-1952, II, pp. 125-259). Sul *Trivulziano* (Milano, Biblioteca Trivulziana, codice *Trivulziano 2162*) pochi anni fa è stata approntata una mostra presso la Sala delle Asse del Castello Sforzesco (24 marzo – 21 maggio 2006): il relativo catalogo rappresenta un'ottima sintesi sugli studi relativi a questo manoscritto leonardiano (*IL CODICE DI LEONARDO* 2006) ed è accompagnato da un CD-ROM

da Marinoni, che ha impiegato cinquant'anni per imporsi, dopo i primi tentativi di Edmondo Solmi, contrastato tenacemente da Luigi Morandi, che invece ha sempre creduto che Leonardo volesse scrivere la prima grammatica italiana e il primo vocabolario¹⁹. Perché questa è un'altra insita difficoltà in chi si accosti a Leonardo, e quindi anche alla sua lingua: il preconcetto che, vista la sua indiscussa genialità, Leonardo non potesse fare scelte semplici e strumentali, ma che dovesse essere in ogni modo creativo e originale.

Il latino nella *forma mentis* di Leonardo, nella sua specifica classe sociolinguistica di appartenenza (quella dello strato culturale intermedio, dell'«homo senza lettere», dell'illetterato «non idiota»), ha un antagonista fortissimo nel volgare. Sarà venuto certamente alla mente di tutti l'altro passo di riflessione metalinguistica di Leonardo, altrettanto famoso:

P ho tanti vocavoli nella mia lingua materna, ch'io m'ho piuttosto da doler del bene intendere le cose che del mancamento delle parole colle quali io possa bene esprimere il concetto della mente mia²⁰.

La lingua materna di Leonardo, il fiorentino, è, fra i volgari della penisola, quello che riscuote maggiore successo anche al di là dei confini municipali dopo l'influsso determinato dai capolavori di Dante, Petrarca e Boccaccio. Il fiorentino spesso si affianca al latino come lingua di prestigio di riferimento per le lingue di *koinè*, che si vanno formando nel corso del Quattrocento con l'avvio della costituzione di stati regionali; ed è usato come modello anche dagli scrittori. Il fiorentino e il toscano in generale hanno un ruolo guida particolarmente importante nel settore delle arti, dell'architettura e della meccanica, grazie alla presenza di figure come Filarete (che scrive il primo trattato di architettura in volgare, seppure in una forma letteraria e non trattatistica) e Francesco di Giorgio Martini (che avvia la trattatistica architettonica in volgare vera e propria, e traduce per primo il *De architectura* di Vitruvio). Prima di loro c'è Alberti, che ha scritto di pittura e di altre discipline in volgare (fiorentino contemporaneo), ma anche in latino (si pensi soltanto al *De re aedificatoria* e al *De Pictura*). Firenze è la città che ha ospitato Brunelleschi e il cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore, le cui tracce terminologiche sono conservate negli archivi, oggi consultabili in buona parte anche in forma di banca dati interrogabile (quella curata da Margaret Haines²¹). Firenze e

con la versione elettronica del codice corredata da numerosi strumenti di raffronto con le fonti ormai saldamente individuate per le liste lessicali (il volgarizzamento del *De re militari* di Valturio a opera di Ramusio, alcune parti volgari della grammatica latina di Perotti, il *Vocabulista* di Pulci, *Il Novellino* di Masuccio Salernitano; cfr. MARINONI 1944-1952, I, p. 10 per le prime tre, e PONTE 1976 per il *Novellino*).

¹⁹ Morandi ha creduto di riconoscere in questi appunti i primi abbozzi di un vocabolario e di una grammatica, per primo contrastato da Solmi all'interno di un'accesa polemica riassunta nelle fasi essenziali da Marinoni (1944-1952, I), che in ultimo precisa in modo chiaro la natura autodidattica dei materiali linguistici sparsi nei codici leonardiani, secondo una linea interpretativa ormai riconosciuta anche nelle osservazioni linguistiche dell'Altieri Biagi che, pur non attribuendo a Leonardo «intenzioni lessicografiche», vede nelle raccolte lessicali «il recupero di una competenza sottratta a Leonardo da un formazione linguistica artigianale» e sottolinea la «fame di vocaboli» non tanto dell'individuo, quanto dell'«istituto linguistico: un volgare che attinge al serbatoio delle lingue classiche più intensamente che mai, a realizzare l'arricchimento continuo di cui ha bisogno nel fiorire dell'attività letteraria ma anche nel moltiplicarsi delle attività tecniche, scientifiche, artistiche e nell'articolarsi delle esigenze sociali» (cfr. ALTIERI BIAGI 1998, p. 91). Sulla questione è ritornato recentemente Massimo Fanfani che recupera, anche se in una veste nuova, l'idea che dietro alle liste lessicali di Leonardo vi sia qualcosa di più che un semplice esercizio: «Liste di parole che, in mancanza di altre prove, ancora non costituiscono un lessico, come hanno dimostrato le fondamentali ricerche di Augusto Marinoni. Ma per come Leonardo le ha raccolte e disposte, rivelano la sua volontà di sviscerarne innanzitutto l'intimo congegno formativo e semantico, di afferrare la molla segreta della loro eccellenza, di riviverle pienamente nell'operazione del suo "vocabulary"» (FANFANI 2013, p. 413). Anche sotto questa luce non sembra comunque venir meno l'idea che le note leonardiane vadano nella direzione di un arricchimento del lessico dotto di base latina.

²⁰ Leonardo da Vinci, *Disegni anatomici*, c. 178 (cfr. E-LEO).

²¹ Cfr. AOD. Sulla banca dati si veda anche HAINES-BATTISTA 2006.

la Toscana hanno quindi un ruolo guida non soltanto per la lingua, ma anche per le arti, l'ingegneria e la meccanica con tratti di originale innovazione: le botteghe fiorentine e toscane sono all'avanguardia e grazie al loro prestigio diventano anche un canale privilegiato di diffusione sovraregionale del lessico che in esse si usa.

Il fiorentino quattrocentesco è senza dubbio la lingua di Leonardo²²; per le sue specifiche lingue tecniche il suo lessico è fondato su quello delle botteghe artistiche e artigiane della Firenze coeva. Da qui è tratta l'ossatura principale, e la muscolatura della lingua tecnica di Leonardo. Il lessico può arricchirsi mediante vari serbatoi lessicali, e fra questi il latino è soltanto uno dei tanti: dell'esercizio lessicale compiuto nelle liste citate per acquisire terminologia dotta di origine latina, rimangono poche tracce, disseminate soprattutto nelle parti più teoriche di meccanica e anatomia; ma accanto a questi si contano regionalismi (ad esempio alcuni settentrionalismi di area milanese nella meccanica²³) e prelievi dal patrimonio della tradizione medievale, di derivazione non solo greca e latina, ma anche araba (come nel caso di alcuni termini dell'anatomia)²⁴.

All'interno del suo volgare materno Leonardo (lo si vede bene nella lingua della meccanica) si muove partendo da una sorta di "vocabolario di base", un nucleo centrale di termini fondanti, più generici, che di volta in volta si specializzano grazie al collegamento al disegno (il termine generico *ruota* indica una specifica parte di un congegno, una ruota con una particolare funzione, semplicemente perché diventa la *ruota n*, con rimando al disegno relativo che identifica in modo univoco l'elemento meccanico specifico). Oppure si specializzano grazie alla suffissazione soprattutto basata sui diminutivi (*rotella*, *assetta*, *assicella*), o con la formazione di polirematiche (*leva falcata*, *leva materiale*, *leva potenziale*, *leva spirituale*). Quando si vede costretto a indicare oggetti o concetti nuovi, legati al suo nuovo modo di osservare la natura o alle sue invenzioni, Leonardo si fa onomatopoeo e inventa, ricorrendo alla metafora, alla risemantizzazione, assegnando un significato specifico a una parola o a un termine in base ad un'analogia di forma o di funzione (come avviene nella gran parte della terminologia più specialistica che egli riceve dal fertile e magmatico mondo delle botteghe). Quando dalla pratica si passa alla teoria, allora Leonardo può anche ricorrere a un latinismo, di quelli tratti dalle sue liste: *emisferio*, *equinozio/equinoziale*, *globo*; difficilmente vi ricorre nella meccanica applicata: *molla cocleale* (una sola occorrenza) è uno dei pochissimi latinismi rintracciabili nel *Glossario* relativo alle macchine²⁵.

Venendo più specificatamente al lessico artistico, con architettura e pittura siamo di fronte a due campi particolarmente interessanti per misurare il rapporto tra Leonardo e il latino come base di eventuali tecnicismi, per verificare e soppesare i legami con la tradizione, per saggiare il grado di innovatività lessicale.

Architettura e pittura sono su posizioni estreme e opposte per quanto riguarda il rapporto con il latino delle loro terminologie. In ambito architettonico l'umanesimo ha consolidato un'eredità pesante nel *De architectura* di Vitruvio: il testo, tra la fine del Quattrocento e nel corso del Cinquecento, diventa canone. A esso si guarda come fonte indiscussa e poco discutibile del sapere architettonico; e, in un'Italia senza una lingua unitaria e

²² Cfr. MANNI 2008a, p. 16; e MANNI 2008b, pp. 7-8.

²³ Cfr. BIFFI 2008 (p. 133 e note 32 e 33), MANNI 2008a (p. 16), MANNI 2008b (pp. 18-24 e 26-27) e BIFFI 2014a (p. 172); nel *Glossario* sulle macchine si registrano i settentrionalismi *baga*, *baghetta*, *birolo*, *crenna/crena*, *rozella*; denunciano una patina settentrionale *schizerolo* e probabilmente *beretta* e *servidore* (a lato a *servitore*); presentano la variante toscana e potenzialmente settentrionale *buso/buco*, *caldaiia/caldara*, *mortaio mortaro*, *rota/ruota/roda*, *telaio/telaro* e *vite/vide* (cfr. GLOSSARIO LEONARDIANO 2011, alle voci relative; va aggiunto anche *nosie*, presente in un'unica occorrenza come variante di *noce*, su cui cfr. la voce relativa).

²⁴ Per un inquadramento generale sul lessico della meccanica cfr. BIFFI 2008 e BIFFI 2014a; cfr. anche MANNI 2008b, pp. 24-32. Per l'anatomia, cfr. ALTIERI BIAGI 1998, D'ANZI 2011a e D'ANZI 2011b. A questi studi si rimanda per le osservazioni qui sinteticamente proposte.

²⁵ Cfr. GLOSSARIO LEONARDIANO 2011, voce *molle cocleale*.

particolarmente frastagliata proprio nell'ambito delle lingue tecniche, il trattato vitruviano diviene anche un terreno franco di individuazione e realizzazione di una terminologia basata sui latinismi vitruviani, riconoscibile pertanto da tutti e in grado di superare i confini regionali (e non solo, anche nazionali, tanto che la lingua architettonica italiana, infarcita di latinismi soprattutto in relazione agli ordini, e quindi nel settore centrale per tutta l'architettura fino all'Ottocento, sarà esportata in tutte le principali lingue europee). Questa sarà la strada di fatto progettata da Francesco di Giorgio, e proseguita da Serlio, che porterà a un lessico tecnico dell'architettura basato sui latinismi vitruviani, accompagnati dalle varianti regionali a cui il latinismo funge da *passerpartout* per collegare, inizialmente, vari geosinonimi, prima che la variante fiorentino-toscana prenda decisamente il sopravvento²⁶.

Diversa è la situazione nazionale per quanto riguarda la pittura, invece, per cui manca un testo canonico latino e dove quindi la tradizione medievale delle botteghe artigiane ha avuto campo libero fin dal *Libro dell'arte* di Cennino Cennini. Le tradizioni di bottega legate alle varie scuole presenti nella penisola hanno favorito le forze centrifughe, lasciando ampio spazio, soprattutto tra Quattrocento e Cinquecento, a una ricca varietà terminologica, incrementata dalle neoconiazioni dei trattatisti, non vincolati al rispetto di un autore di riferimento e anzi indotti alla sperimentazione lessicale dalle lacune del volgare di riferimento. Solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento, grazie alla migrazione di molti termini tecnici della pittura ai livelli alti della lingua, e grazie anche alla nascita della trattatistica storico e critico-artistica, si cominciò a privilegiare un lessico sovraregionale. La terminologia che si venne formando non trovò un riferimento certo e univoco, ma si caratterizzò come *koinè* di base fiorentino/toscana (grazie anche al sostanziale apporto della terminologia della critica d'arte, che inizia con Vasari), arricchita da alcune varianti locali di tutta Italia; una *koinè* che nel 1681 si depositerà nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci e da lì continuerà a irradiarsi anche nella tradizione successiva fino a raggiungere i moderni dizionari di termini d'arte e del restauro²⁷.

2. La terminologia architettonica

Gli scritti leonardiani relativi all'architettura non sono molti e non presentano quasi mai una certa estensione e organicità, per quanto si sia anche ipotizzato che i materiali rintracciabili nei vari manoscritti costituiscano degli appunti di lavoro in vista della stesura di un trattato (più forti e decisi in questa direzione sono gli indizi per pittura e meccanica). Occupandosi di architettura civile Leonardo tocca vari temi in modo episodico, spaziando dalla realizzazione di parti di edifici principeschi alla descrizione analitica di accorgimenti tecnici per migliorare ospitalità e sicurezza, per disporre una lavanderia, una stufa, un caminetto, o per la costruzione di una stalla perfetta. Spesso per Leonardo il problema architettonico è lo spunto per lo studio di un fenomeno, come la penetrazione della luce in un cortile, o i rapporti di forza negli archi; e comunque l'analisi quasi scientifica di un fenomeno è parte integrante del suo progettare edifici. Lo stesso approccio caratterizza gli scritti di architettura militare, su cui sembra soffermarsi maggiormente l'attenzione leonardiana: anche in questo caso le forme delle fortificazioni sono spesso collegate allo studio balistico dei colpi delle armi da fuoco.

²⁶ Sulla prassi lessicale martiniana e sulla sua estensione successiva, cfr. BIFFI 2001 e FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, pp. XXI-XXIV. Sulla formazione di una terminologia tecnica italiana dell'architettura, vedi anche BIFFI 2006; per una sintesi della questione cfr. BIFFI 2009 (pp. 61-64) e BIFFI 2010b.

²⁷ Per una ricostruzione sintetica della situazione linguistica relativa alla pittura, con alcuni riferimenti bibliografici essenziali, cfr. BIFFI 2010b.

I passi leonardiani relativi all'architettura sono concentrati soprattutto nell'*Atlantico*, nei codici *A* e *B* dei *Manoscritti di Francia*, nell'*Arundel*²⁸. Vanno poi aggiunte le ampie parti dedicate all'architettura, quasi esclusivamente militare, all'interno del *Madrid II*; ma per quest'ultimo si deve precisare che gran parte del materiale è costituito da appunti copiati dal *Trattato II* di Francesco di Giorgio Martini, che Leonardo ha conosciuto e di cui ha consultato anche il *Trattato I* (come è noto uno dei testimoni del testo, il codice *Ashburnham 361* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, contiene note autografe leonardiane)²⁹.

Per proporre qualche osservazione preliminare³⁰, scorriamo qualche passo particolarmente rappresentativo, come quello dedicato alla città ideale:

Le *strade M* sono più alte che le *strade p S* braccia 6, e ciascuna *strada* de essere larg[a] braccia 20 e avere 1/2 braccio di calo dalle stremità al mezzo, e in esso mezzo sia a ogni braccio uno braccio di fessura largo uno dito dove l'acqua che piove, debba scolare nelle cave fatte al medesimo piano di *p S*; e da ogni stremità della larghezza di detta *strada* sia uno *portico* di larghezza di braccia 6 in su le *colonne*. E sappi che chi volessi andare per tutta la *terra* per le *strade* alte, potrà a suo acconcio usarle, e chi volessi andare per le basse, ancora il simile. Per le *strade* alte non de andare carri né altre simile cose, anzi sia solamente per li gentili omini; per le basse deono andare i carri e altre some a l'uso e comodità del popolo. L'una *casa* de volgere le *schiene* all'altra, lasciando la strada bassa in mezzo, e da li *usc[i] N* si mettono le vettovaglie, come legne, vino e simili cose. Per le vie sotterrane si de votare *destri*, *stalle* e simili cose fetide. Dall'uno *arco* all'altro 5³¹.

O il brano dedicato al palazzo del principe:

Il *palazzo* del principe de avere dinanti una *piazza*.

Le *abitazione* in dove s'abbia a ballare o fare diversi salti o vari movimenti co' moltitudine di gente, sieno terrene, perché già n'ho vedute ruinare colla morte di molti. E sopra tutto fa che ogni *muro*, per sottile che sia, abbia fundamenta in terra o sopra a *archi* bene fondati.

[A sinistra:]

Sieno li mezzanelli delli abitacoli divisi da *muri* fatti di stretti *mattoni* e senza legnami per rispetto del fuoco.

Tutti li *necessari* abbino esalazione per le grossezze de' *muri* e in modo che spirino per li *tetti*.

Li mezzanelli sieno in *volta*, le quali saran tanto più forti, quanto e' saran minori.

Le catene di querce sien rinchiusse per li *muri*, acciò non sien offese dal foco.

²⁸ Una scelta molto ampia di testi architettonici leonardiani è raccolta nella sezione antologica curata da Corrado Maltese in *SCRITTI RINASCIMENTALI DI ARCHITETTURA* 1978, pp. 277-318 (Leonardo da Vinci, *Frammenti sull'architettura*). Anche Paola Barocchi ha raccolto, nel terzo volume degli *Scritti d'arte del Cinquecento*, alcuni passi che Leonardo dedica al tema della città (BAROCCHI 1971-1977, III, pp. 3105-3122).

²⁹ Per quanto riguarda Leonardo e il codice *Ashburnham 361*, cfr. PEDRETTI 1978 e FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/MARANI 1979, I, pp. XX-XXV; le postille sono state trascritte in entrambi gli studi: cfr. rispettivamente PEDRETTI 1978, p. 204 e FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/MARANI, I, p. 115. Sulla ripresa di brani tratti dal *Trattato II* di Francesco di Giorgio (nelle carte 86-98v del *Madrid II*), cfr. LEONARDO DA VINCI/RETI 1974, pp. 85-88, e BIFFI 2014c.

³⁰ Sul lessico dell'architettura di Leonardo cfr. BIFFI 2009, pp. 93-102; BIFFI 2014b; BIFFI 2014c. Questi studi, preparatori al glossario (vedi nota 16), sono in vario modo alla base delle considerazioni proposte in questo paragrafo.

³¹ Leonardo da Vinci, *Manoscritti di Francia*, B, c. 16 (cfr. *E-LEO*; il corsivo evidenzia parole comuni, il corsivo espanso parole comuni ma degne di particolare attenzione).

Le *stanze* d'andare a' *destri* sieno molte, che entrino l'una nell'altra, acciò che il fetore non ispiri per le *abitazioni*, e tutti li loro *usci* si serrino colli contrappesi³².

Come si vede, anche per le scelte lessicali nel campo dell'architettura il punto di partenza di Leonardo è la sua lingua materna, non solo intesa come fiorentino contemporaneo, come varietà diatopica (per usare la terminologia propria della linguistica), ma anche come specifica varietà diafasica nello spazio linguistico: si tratta infatti, come per la meccanica, di un lessico spesso comune, riferibile a un registro medio, non strettamente formalizzato; un lessico fatto di *strade*, *portici*, *colonne*, *case*, *stalle*, *archi*, *palazzzi*, *abitazioni*, *muri*, *mattoni*, *tetti*, *volte*, *stanze*, un lessico che ricorre a parole comuni usate metaforicamente per descrivere elementi architettonici (*schiena* per 'retro di una casa'); un lessico che ha una continuità nel tempo (soltanto *cava* 'fogna', *terra* 'città', *destro* e *necessario* 'latrina' non sono usati nell'italiano contemporaneo, ma variamente condivisi nell'ambiente cittadino dell'epoca); un lessico che si specializza appoggiandosi al disegno (la *strada p*, la *strada S*), ai diminutivi (*mezzanello*³³, *abitacoli*³⁴); un lessico, infine, che, esattamente come avviene per la meccanica (lo accennavamo sopra), si arricchisce di termini più tecnici tratti dalla tradizione medievale delle botteghe artistiche e artigiane (*catena*³⁵).

I latinismi nel lessico leonardiano dell'architettura sono pressoché inesistenti. Vitruvio è citato direttamente 9 volte nel *corpus* degli scritti di Leonardo (in molti casi con accenni generici a copie del suo trattato)³⁶; esattamente quanto Alberti³⁷, con il quale a volte è anche

³² Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, c. 209 (cfr. *E-LEO*; anche in questo caso il corsivo e l'espanso evidenziano termini oggetto di analisi: il corsivo parole comuni, il corsivo espanso parole comuni ma degne di particolare attenzione, l'espanso tecnicismi).

³³ *Mezzanello* ('ammezzato, mezzanino', e quindi piano di un edificio caratterizzato da un'altezza ridotta, generalmente ricavato tra il piano terreno e il primo piano di un edificio) è una variante usata da Leonardo fortemente minoritaria rispetto a *mezzanino*, largamente diffuso sia nei testi tecnici che in quelli di altro tipo (cfr. *GDLI*).

³⁴ *Abitacolo* ('abitazione, dimora') è attestato fin dal Duecento (in Bonvesin della Riva e nel volgarizzamento fiorentino del *Tresor* di Brunetto Latini, cfr. *GDLI* e *TLIO*).

³⁵ *Catena* ('elemento di rinforzo in ferro o in legno, legamento orizzontale perimetrale delle murature in pietra o in mattoni') è ampiamente attestato nel lessico architettonico fiorentino-toscano di origine artigianale; se ne trovano tracce anche nei documenti dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, e poi da Filarete a Leonardo, Cellini, Cosimo Bartoli, Vasari, in una linea tradizionale che arriva fino a Galileo Galilei e Filippo Baldinucci (cfr. *GDLI*, *ATTR*, *AOD*).

³⁶ Le occorrenze sono state rintracciate utilizzando i testi della banca dati *E-LEO*, indicizzati e trattati con il programma *DBT Data Base Testuale* di Eugenio Picchi (Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa). Il programma consente la creazione, l'indicizzazione e la consultazione di banche dati testuali interrogabili nei modi consueti per la linguistica computazionale (ricerca per forme, indici di frequenza alfabetica e decrescente, indici di concordanza, co-occorrenze statistiche ecc.) e prevede alcuni strumenti appositamente pensati per potenziare un motore di ricerca per forme nell'individuazione di varianti morfologiche e grafico-fonetiche. Anche tenendo conto di varianti grafico-fonetiche, quindi, questi sono i contesti individuati per *Vitruvio*: «Fermereno i nostri vasi di terra, di poi il corso dell'acqua ch'essce de' vasi mova una rota dentata nell'albero suo. Li quali denti apra[n] le canne dell'acqua che cade ne' vasi, di mano in mano, secondo il lor bisogno, come fa la mano sopra li tasti dell'organo. E ancora sia adattata che ssi possa sonar con mano. Domanda messer Marcello, del sono fatto con acqua da Vetrivio» (*Madrid II*, c. 55); «Secondo Palladio e Plinio, i legniami per edificare sieno tagliati insino al midollo, e llasciati stare ritti nelle se[l]ve, sopra i lor pedali, in modo che dissolino i loro omori. E questo primo taglio si facci a mezzo l'altunno. E ssi spichino dal pedale nel mezzo verno. Ma Vetrivio vol che ssi taglino in principio dell'altunno, prima che 'l vento Favonio cominci a regnare, cioè ponente» (*Madrid II*, c. 87); «Orazio scrisse della velocità del cielo. Specchi concavi. Libri da Vinegia. Vocabolista vulgare e latino. Coltelli di Buemia. Vetrivio. Meteura. Archimede: de centru gravitatis. Anotomia: Alessandro Benedetto. Il Dante di Nicolò de la Croce» (*Manoscritti di Francia*, F, verso di copertina I, colonna centrale); «Filosofia d'Aristotile. Messer Atavian Palavisino pel suo Vetrivio. Va ogni sabato alla stufa e vederai delli nudi [...]» (*Manoscritti di Francia*, F, verso di copertina I, colonna sinistra); «Cerca di Vetrivio tra' cartolai» (*Manoscritti di Francia*, F, verso di copertina II); «Del moto del mobile. La saetta tratta della prua di quella nave di contro al loco dove la nave si move, non si partirà del sito dond'ella è cacciata, essendo il moto della nave eguale al moto della detta saetta. Ma se la saetta di tal nave sarà

messo direttamente a confronto³⁸. Nella carta 44v del *Forster Ms. III* Leonardo disegna il profilo di una base di colonna ionica riportando la terminologia vitruviana (*toro superior, astragali, troclea, quadre, toro inferior, plinto*); ma della terminologia vitruviana nei suoi scritti non si salva quasi niente, fatta eccezione per *listello* (un'unica occorrenza nei *Manoscritti di Francia H*³⁹)

tratta in verso quel loco donde tal nave si fugge colla sopra detta velocità, allora tal saetta si sepererà dalla nave due volte il moto d'essa saetta. Del cognoscere quanto il navilio si move per ora. Hanno li nostri antichi usato diversi ingegni per vedere che viaggio faccia un navilio per ciascuna ora, in fra li quali Vetrivio ne pone uno nella sua opera d'architettura, il quale modo è fallace insieme cogli altri. E questo è una ruota da mulino tocca dall'onde marine nelle sue stremità, e mediante le intere sue rivoluzioni si descrive una linea retta, che rappresenta la linea circonferenziale di tal rota ridotta in retitudine. Ma questa tale invenzione non è valida se non nelle superficie piane e immobile de' laghi, ma se l'acqua si move insieme col navilio con equal moto, allora tal rota resta immobile; e se l'acqua è di moto più o men veloce che 'l moto del navilio, ancora tal rota non ha moto eguale a quel del navilio, in modo che tale invenzione è di poca valitudine. Ecci un altro modo fatto colla sperienza d'uno spazio noto da una isola a un'altra, e per questo si fa un'asse lieve percossa dal vento, che si fa tanto più o meno obliqua, quanto il vento che la percote è più o men veloce. E questo è in Battista Alberti» (*Manoscritti di Francia, G, c. 54*); «De quadratura del cerchio e chi fu il primo che la trovò a caso. Vetrivio misurando le miglia colle molte intere rivoluzioni delle rote che movano i carri, distese nelli sue stadi molte linee circonferenziali del cerchio di tali rote. Ma lui le imparò dalli animali motori di tali carri, ma non conobbe quello essere il mezzo a dare il quadrato eguale a un cerchio, il quale prima per Archimede siragusano fu trovato che la moltiplicazione del semidiametro d'un cerchio colla metà della sua circonferenza faceva un quadrilatero rettilineo eguale al cerchio. 5 once da tromba a tromba. I razzi grossi una oncia per lato e lo scanduppo una oncia. m - n - 1 3 2» (*Manoscritti di Francia, G, c. 96*); «Messer Vincenzio Aliplando, che sta presso all'Osteria dell'Orso, ha il Vetrivio di Iacomo Andrea» (*Manoscritti di Francia, K, c. 109v*); «Dice Vetrivio che i modelli piccoli non sono in nessuna operazione confermi dall'effetto de' grandi. La qual cosa qui di sotto intendo dimostrare tale conclusione essere falsa, e massimamente allegando que' medesimi termini coi quali lui conclude tale sentenza, cioè colla esperienza della trivella, la qual lui mostra essere fatto dalla potenza dell'omo uno buso di certa quantità di diametro e che poi un buso di duplicato diametro non sarà fatto da duplicata potenza di detto omo, ma da molto più. Alla qual cosa si po molto ben rispondere allegando che il trivello» (*Manoscritti di Francia, K, c. 53v*).

³⁷ Anche in questo caso le occorrenze sono state rintracciate utilizzando la banca dati *E-LEO* adattata per l'interrogazione DBT (vedi nota 36), tenendo conto di varianti grafico-fonetiche, sia per *Alberti* che per *Baptista*: «Batista Alberti in architettura» e «Un libro da misura di Bta. Alberti» (nella lista dei libri contenuta nel *Madrid II*, rispettivamente c. 2v e c. 3); «Quella cosa che più si profonda nell'acqua, meno è mossa dal vento, che percote quella parte d'essa cosa, ch'è for dell'acqua. Contro a Battista Alberti che dà regola generale, quanto il vento cacci un navilio per ora. b - e - a d (?) - c a b c d e è subita profondità» (*Manoscritti di Francia, F, c. 82*); «Ecci un altro modo fatto colla sperienza d'uno spazio noto da una isola a un'altra, e per questo si fa un'asse lieve percossa dal vento, che si fa tanto più o meno obliqua, quanto il vento che la percote è più o men veloce. E questo è in Battista Alberti» (*Manoscritti di Francia, G, c. 54*; il passo è riportato nel seguito della citazione da Vitruvio, vedi nota 36, ed è seguito nel margine destro della stessa carta dal passo riportato qui di seguito); «Il modo di Battista Alberti che è fatto sopra la sperienza d'uno spazio noto da una isola a un'altra; ma tale invenzione non riesce se non a un navilio simile a quel dove è fatto tale esperienza; ma bisogna che sia col medesimo carico e medesima vela e medesima situazione di vela e medesima grandezze d'onde. Ma il mio modo serve a ogni navilio sì di remi come di vela; e sia piccolo o grande, stretto o lungo, e alto o basso, sempre serve» (*Manoscritti di Francia, G, c. 54*); «Gitta senpre via il peso del minor braccio, e altrettanto peso gitta dal centro della gravità del braccio maggiore; di poi metti il peso che vò pesare, nello stremo del braccio minore el quale contasti col peso restato nel centro del braccio maggiore. E starà pari la bilancia. Riprova contro Batista Alberti» (*Arundel, c. 31v*); «Dice Batista Alberti in una sua opera titolata *Ex ludis rerum mathematicarum*, che, quando la bilancia a b c arà le braccia b a e b c in dupla proporzione, che ancora li pesi alli sua stremi attaccati, che 'n tal modo la dispongano, son nella medesima proporzione che sono esse braccia; ma è conversa, cioè il peso maggiore nel braccio minore. Alla qual cosa la sperienza e la ragion li mostra essere falsa proposizione; perché dove lui mette li pesi oppositi 2 contro a 4 nella bilancia che in sé pesa 6 libre, vole essere 7 contra a 2; e così resterà la bilancia ferma con equali resistenza di braccia. E qui errò esso altore per non fare menzione del peso dell'aste della bilancia, che è ineguale di peso. Quante volte il minor braccio di tal bilancia entra nel maggiore, tante il maggiore de' pesi che 'n tal modo la dispongano, riceve in sé il suo minore, secondo Batista Alberti» (*Arundel, c. 66, 2 occorrenze*); «Vedi de' navi, di messer Battista, e Frontino, de acquidotti» (*Leicester, c. 13*).

³⁸ Particolarmente significativo il caso del codice G dei *Manoscritti di Francia*, c. 54, in cui prima Leonardo riferisce la posizione di Vitruvio (vedi nota 36), e poi quella di Alberti (vedi nota 36 e nota 37).

³⁹ «L'abaco è 3/9 Ovo 4/9 Fusaiolo e listello 2/9 e 1/2» (Leonardo da Vinci, *Manoscritti di Francia, H, 121v*; cfr. *E-LEO*).

e per alcune parole, soprattutto legate agli ordini, ormai entrate nella lingua comune come *colonna*, *capitello*, *fregio*, *architrave*⁴⁰. La marginalità di Vitruvio è testimoniata dal fatto che nel citato disegno della base di colonna del *Forster* la terminologia vitruviana è affiancata a quella di Alberti (*toro superior*, *nextroli*, *orbicoli*, *quadre*, *toro inferior*, *latastro*); ed ha evidentemente quasi lo stesso peso, se si considera che Leonardo è uno dei pochi a usare *latastro* per *plinto* anche altrove⁴¹, a fronte di una pressoché totale assenza della terminologia strettamente albertiana nel lessico architettonico nazionale in via di formazione. Anche il parallelismo con Alberti latino è comunque limitato; più frequenti le intersezioni con quello volgare (quel poco di architettonico che emerge dalle varie opere e scritti, in particolare dal *De pictura* e dalla lettera a Matteo de' Pasti del 1554⁴²): si tratta di termini meno tecnicamente connotati e già inseriti nel repertorio letterario italiano, come *base*, *capitello*, *colonna*, tutti presenti in numerose opere albertiane; o di termini in comune con il *De pictura* (*architrave*); o infine di termini in comune con la lettera a Matteo de' Pasti (*pilaastro*, *cappella*, *volta in botte*, *occhio*)⁴³. Un parallelismo, va notato e sottolineato, dovuto soprattutto al fatto che entrambi attingono al medesimo serbatoio del mondo artigianale, artistico e cantieristico fiorentino quattrocentesco. Questo infatti è certamente il serbatoio fondamentale per il lessico architettonico leonardiano, come emerge particolarmente bene, ad esempio, in questo passo, contenuto nell'*Atlantico* che costituisce uno dei non numerosi lacerti in cui Leonardo usa termini legati agli ordini, dove cioè è più forte la spinta del latinismo, e dove egli preferisce senza esitazione la terminologia artistica e artigiana tradizionale (*uovolo*⁴⁴, *cornio*⁴⁵, *campana*⁴⁶) e persino la circonlocuzione *tavola che sta sopra il capitello* per il vitruviano *abaco*:

⁴⁰ Le occorrenze sono state rintracciate usando la banca dati E-LEO/DBT (vedi nota 36).

⁴¹ «Il latastro debbe essere largo quanto la grossezza di qualunque muro, dove tale latastro s'appoggia» (*Manoscritti di Francia*, L, c. 20; cfr. E-LEO).

⁴² La lettera, che ruota intorno alla realizzazione del tempio malatestiano, dopo Grayson (cfr. ALBERTI/GRAYSON 1960-1973, III, pp. 291-293) è stata pubblicata insieme ad altre lettere autografe da Patota nel suo studio sulla lingua di Alberti (cfr. PATOTA 1999, pp. 139-141) in appendice a un breve saggio *Sulla lettera a Matteo de' Pasti del novembre 1454 e su altri autografi volgari albertiani* (pp. 127-44). Infine è presente nel volume dell'Edizione nazionale dedicato alle lettere, corredata da una scheda a cura di Sara Donegà: cfr. CORPUS EPISTOLARE 2007, pp. 254-259. Sulla terminologia architettonica della lettera cfr. PATOTA 1999, pp. 139-141; sul lessico volgare dell'architettura in Alberti, cfr. BIFFI 2007, in particolare pp. 678-679.

⁴³ Le occorrenze sono state rintracciate usando la banca dati E-LEO/DBT (vedi nota 36).

⁴⁴ Il termine *uovolo* ('ciascun elemento ornamentale di forma ovoidale presente in una modanatura del capitello o della trabeazione', anche: 'modanatura composta con elementi ovoidali') entra stabilmente nel lessico dell'architettura nel Quattrocento: è usato (nella forma *ovolo*) da Francesco Colonna nell'*Hypnerotomachia Poliphili* e da Francesco di Giorgio Martini nei suoi *Trattati* (in parallelo con il latinismo di origine vitruviana *echino*); e attecchirà nella terminologia architettonica nazionale, usato da Serlio, Vasari, Palladio, Scamozzi (questi ultimi due nella forma *ovolo*), Lomazzo (cfr. ATIR). È presente nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* fin dalla prima edizione del 1612, dove, fra le varie accezioni, senza riportare esempi d'autore, si registra: «Uovolo ancora dicono gli architettori a un membro della cornice intagliato, il quale da' professori è detto comunemente cimazio» (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*). La definizione restringe il campo alla cornice della trabeazione, ma il termine è usato anche per indicare il particolare tipo di modanatura ovoidale del capitello, come avviene in Leonardo. In effetti la definizione nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci sarà più generica: «Uovolo m. Un membro degli ornamenti d'Architettura. V. Membri delli ornamenti»; e a proposito del capitello Baldinucci scriverà: «Il Capitello secondo la natura degli Ordini, come sopra si è detto, si compone, di collo, di regolo, d'uovolo, di campana, d'ornamenti, e di abaco» (BALDINUCCI/PARODI 1975, voce relativa). La definizione più larga sarà assorbita dalla quarta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca (1729-1738)*: «Uovolo, dicono ancora gli architettori a un Membro intagliato di superficie convessa fra gli ornamenti. Lat. *echino*» (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*). La diffusione nei principali trattati rinascimentali apre la strada al termine anche al di fuori dei confini nazionali: *ovolo* è tuttora usato in inglese in questa accezione architettonica (cfr. DIFTI).

⁴⁵ *Cornio* ('ciascuna delle estremità dell'abaco corinzio, o composito') è usato anche da Palladio e Scamozzi in riferimento alle estremità dell'abaco del capitello corinzio (cfr. GDLI e ATIR), ma l'uso metaforico rimane sempre troppo evidente perché possa consolidarsi come tecnicismo.

[Figura di capitello:]

Il *capitello* ha [a] essere in questa forma, cio[è] dividi la sua grossezza da capo in 7 e da piè ne metti 5/7. E fa che sia alto 5/7 e verrà a esser quadro. Di poi dividi l'altezza in 8, come facesti la *colonna*. Di poi poni 1/8 l'uovolo e un altro ottavo la grossezza della *tavola*, che sta di sopra al *capitello*.

[Sezione di capitello:]

I corni della *tavola del capitello* hanno a sportare fuori della maggior larghezza della campana 2/7, cio[è] settimi del disopra della campana, che tocca a ciascun corno di *sporto* 1/7. E la mozzatura de' corni vuole essere larga quanto alta, cioè 1/8. Il resto degli ornamenti lascio in libertà degli iscultori. Ma per tornare alla *colonne* e provare la ragione secondo la forma di lor fortezza o debolezza, dico così che quando le linie si partiranno dalla sommità della *colonna* e termineranno nel suo nascimento e la lor via e lunghezza sia di pari distanza o latitudine, dico che questa *colonna*...⁴⁷

Fortissimo è poi il rapporto di Leonardo con la tradizione per quanto riguarda lo specifico della terminologia architettonica militare⁴⁸, con evidenti parallelismi con Francesco di Giorgio. Come si è visto, del resto, una parte consistente degli scritti su questo argomento sono direttamente derivati dal *Trattato II* dell'“ingegnario” senese⁴⁹. Ma anche nelle parti comuni non sempre Leonardo accetta la terminologia di Francesco di Giorgio, e non è difficile individuare con chiarezza che il terreno di incontro terminologico tra Francesco di Giorgio e Leonardo è il lessico tecnico delle botteghe e dei cantieri, a cui, per questa specifica parte dell'architettura, si aggiunge quello degli addetti ai lavori della guerra, soldati e comandanti, con cui entrambi hanno avuto lunga frequentazione. Si veda ad esempio questo passo, in cui si evidenziano con il corsivo i casi in cui Leonardo mantiene i termini di Francesco di Giorgio, con l'espanso quelli in cui Leonardo se ne distanzia:

Delle parti comuni delle forteze, che son 14.

Quanto di minor difficoltà e più senplice sarà quello che cci conduce al desiderato fine, tanto più potente debbe essere reputato. La menbrificatione delle forteze sono 18. Delle quali la prima sia uno *pozo* o *citerna*, situata nel *maschio* ovvero *stanza del castella[no]*, aciò che lui la possa torre ad altri, e non altri a llui. E debba aver condotti, per li quali alle *stanze de' soldati* possa prevenire. Seconda è che vi sia il *mulino* e lle *macinelle* per la polvere da *bonbarde*. [...] Settima, che lla *forteza* sia di minore circuito che è possibile, salvando la debita proportione. La ottava sie che lle *mura del circuito* sieno alte per sé, ma in basso loco, e ssieno *scarpate* li 2/3 della altezza sua, colli *pionbatoi* infra lli *becatelli*⁵⁰.

⁴⁶ *Campana* (nel capitello corinzio, e composito ‘nucleo interno intorno al quale sono disposte le foglie di acanto e gli altri motivi ornamentale’) è registrato nei dizionari storici che riportano come esempi quelli di Baldinucci (nel passo citato alla nota 44) e di Francesco Milizia, che nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) offre una definizione molto chiara: «Membro degli ornamenti d'architettura. La campana del capitello corinzio è il fusto del capitello, il quale non eccede la grossezza del sommoscapo della colonna, risultando a foggia di vaso nella parte superiore dove si allarga» (cfr. *GDL*).

⁴⁷ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, c. 890 (cfr. *E-LEO*; con il corsivo si segnalano le parole comuni e le circonlocuzioni, con l'espanso i termini più decisamente tecnici).

⁴⁸ Accenniamo solo brevemente alla questione dell'architettura militare che già ai tempi di Francesco di Giorgio e di Leonardo, ma lo farà in modo spiccato e irreversibile nel corso del Cinquecento, si distacca progressivamente dall'architettura generale per avvicinarsi e sovrapporsi all'ingegneria militare, con rapporti sempre più stretti con la balistica e l'arte militare (e con pesanti incursioni del lessico delle milizie che spesso ne caratterizzeranno la terminologia). Sul lessico dell'architettura militare in Leonardo cfr. BIFFI 2009, pp. 98-102 e BIFFI 2014b.

⁴⁹ Vedi sopra e nota 29.

⁵⁰ Leonardo da Vinci, *Codice Madrid II*, c. 94v (cfr. *E-LEO*). Non è qui possibile soffermarsi sulle scelte che viziano l'edizione dei *Trattati* di Francesco di Giorgio curata da Corrado Maltese (FRANCESCO DI GIORGIO

I termini più strettamente tecnici accettati da Leonardo si collocano esattamente in questo terreno comune; sono quelli che attecchiscono rapidamente nella trattatistica architettonica e architettonica militare, si diffondono a livello nazionale e addirittura valicano i confini nazionali per innestarsi nelle varie lingue europee come italianismi⁵¹. Ma Leonardo non segue Francesco di Giorgio sulla strada del ricorso a parole di origine dotto che hanno già un termine preciso nella tradizione della propria lingua materna: usa quindi dei sostituti come *condotti per canali*, e *circuito per circonferenzia*; e non usa la dittologia *beccatelli o mutoli/mutali* eliminando il latinismo vitruviano aggiunto da Francesco di Giorgio nell'ambito della sua parallelizzazione lessicale tesa verso il lessico dotto⁵².

3. La lingua della pittura: dalle carte criptate al lessico europeo

Come è noto, i vari appunti sparsi, compilati e riuniti secondo le modalità tipiche di Leonardo, hanno trovato un'organica articolazione in un trattato, noto come *Libro di pittura*, "ricostruito" a posteriori da Francesco Melzi, l'allievo a cui Leonardo aveva lasciato per

MARTINI/MALTESE 1967) e sul perché sia opportuno, per un'analisi precisa, ricorrere direttamente ai manoscritti; questioni per le quali rimando a FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, pp. XLVI-XLVII. Riporto qui di seguito il passo secondo la versione di S (codice S.IV.4 della Biblioteca Comunale di Siena), e di M (codice III.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cc. 1-102), segnando in corsivo i termini mantenuti da Leonardo e in espanso quelli rifiutati: «La p(rima) che in esse uno *pozzo* o *cisterna* sufficiente almeno p(er) el victo et altre op(er) e occurrenti, situato nel *maschio* overo *stanza del castellano*, sì che vole(n)do possi torla alli altri et a llui no(n) possi dalli altri essere tolta. Et debba havere canali p(er) li quali li altri senza intrare nella p(ri)ncipale te(r)ra ne possino havere. La 2a che in la *rocca* sia uno <pristino> molino p(er) macinare frume(n)to et le *macinelle* p(er) la polvere da *bo(n)barda*. [...] La 7a che lla *forteza* sia di minore c(ir)cu(n)fer(e)ntia che possibile, e no(n) p(re)termite(n)do la ragionevole q(uan)tità et debita p(ro)po(r)tion. La 8a che le *mura* sieno grosse et p(er) sé alte, ma i(n) basso luogho situate, *scarpate* li due te(r)zi della alteza, co(n) *beccatelli* o *mutoli*; dove i(n)fra l'uno et l'altro sieno li *pio(n)batoio*» (S, c. 21v); «La prima ch(e) in esse sia uno *pozzo* o *cisterna* sufficiente almeno p(er) il victo et altre hopare occurrenti, situato nel *maschio* ho vero *stantia del chastellano*, sì che volendo possi torla alli altri et a llui non possi dalli altri essere tolta. Et debba havere chanali p(er) li quali li alle stantie de' soldati possi mandarle. La siconda ch(e) nella *rocca* sia uno pristino p(er) macinare frume(n)to et le *macinelle* p(er) la polvere da *bonbarda*. [...] La septtima ch(e) lla *forteza* sia di minore circonferenzia ch(e) possibile, salva la debita proportione. La octtava che le *mura del circuito* sieno alte per sé, ma im basso locho situate, *scarpate* li due terzi dell'alteza, con *beccatelli* ho *mutali* et infra l'uno e l'altro sieno li *piombatoio*» (M, c. 51-51v). I criteri di trascrizione per i testi di Francesco di Giorgio sono quelli usati in FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002 (sui quali vedi le pp. CXIX-CXXIV); per rendere più omogeneo il confronto, per il testo leonardiano in questo caso si è rinunciato alla versione di E_{LEO}, proponendo il passo con una trascrizione secondo criteri del tutto omogenei, quali quelli impiegati in GLOSSARIO LEONARDIANO 2011 (sui cui vedi le pp. XXXI-XXXII). Da notare che *pristino* è stato cancellato in S ed è presente in M: Leonardo pare aver copiato da un esemplare legato a M (cfr. BIFFI 2014c), e pertanto anche questo termine va ad aggiungersi, perfettamente in linea con quanto evidenziato sin qui, agli "scarti" leonardiani.

⁵¹ Nel brano citato troviamo *scarpate*. Continuando a scorrere lo stesso gruppo di carte riprese da Francesco di Giorgio ci imbattiamo ad esempio nei termini *cittadella*, *rivellino*, *parapetto*, *scarpa*, *casamatta* (cfr. Leonardo da Vinci, *Codice Madrid II*, c. 39), che passano tutti e cinque in altre lingue europee (cfr. DIFTI, alle voci relative): per *cittadella* si hanno *citadelle* nel francese (attestato dal 1495), *citadel* nell'inglese (attraverso il francese), *Zitadelle* in tedesco (attestato dal 1453); per *rivellino*, *ravelin*/*ravellin* (attestato dal 1450) e *revellin* (attestato dal 1500) nel francese, e *Revellin* o *Revellino* nel tedesco (forse dal 1571, ormai scomparso); per *parapetto*, *parapet* e *parapete* nel francese (attestato dal 1546), *parapet* nell'inglese (attestato dal 1583), *Parapett* nel tedesco (attestato dal 1795); per *scarpa*, *escarpe* nel francese (attestato dal 1549, ma *contrescarpe* dal 1546), *scarp* e *scarpe* nell'inglese (dal 1589), *Eskarpe* (e *Contrescarpe*) nel tedesco (attraverso il francese); per *casamatta*, *casemate* nel francese (attestato dal 1539), *casemate* nell'inglese (attestato dal 1575, prima proveniente da italiano e spagnolo, poi per influsso del francese), *Kasematte* per il tedesco (attraverso il francese). Sulla diffusione di italianismi delle arti in Europa e nel mondo cfr. anche MOTOLESE 2011, BIFFI 2012b (in particolare pp. 60-61 per l'architettura militare) e MOTOLESE 2012.

⁵² Vedi nota 50 per il confronto con le due versioni martiniane.

testamento, insieme ai disegni, anche «tutti et ciascheduno li libri»⁵³. Il lavoro di Melzi, raccolto nel codice *Urbinate latino 1270* in vista della stampa, non fu pubblicato che dopo la sua morte, nel 1651, a Parigi, con il titolo *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, per cura di Raphael du Frèsne⁵⁴. La raccolta di Melzi è preziosissima, non solo perché interpretando il desiderio più volte manifestato dal maestro riunisce in un unico testo organico i vari appunti sull'argomento, ma anche perché testimonia materiali leonardiani andati perduti.

Per quanto riguarda le scelte terminologiche⁵⁵, Leonardo si muove all'interno della consueta coordinata della lingua materna, tanto più che, come abbiamo visto, per la pittura mancano modelli latini di riferimento universalmente accettati, mentre la tradizione delle botteghe artistiche e artigiane trova una sedimentazione scritta già a partire dagli inizi del Quattrocento, con Cennini, Alberti, Piero della Francesca. Il lessico della pittura rappresenta un'interessante cartina di tornasole per misurare il peso onomaturgico di Leonardo. In architettura la speculazione di Leonardo non lo ha portato a spingere la lente del suo microscopio particolarmente in profondità; e nemmeno a tendere quella del suo telescopio molto lontano. L'architettura non è un settore in cui Leonardo sia stato significativamente inventivo. Questo spiega la pressoché totale assenza di parole da lui coniate. La tendenza è invece molto spiccata nella meccanica, dove la terminologia della tradizione è affiancata da un'intensa attività onomaturgica, morfologica e lessicale, legata all'estrema novità della speculazione leonardiana; e si ritrova anche nella pittura.

Le riflessioni di Leonardo sulla pittura sono da un lato una sintesi del passato ma dall'altro una preziosa miniera di innovazione, anche metodologica: da Cennini a Leonardo, nel corso di un secolo, si passa dalla pittura di bottega (quella della trasmissione della tecnica di composizione dei colori, dei segreti del mestiere), a una pittura basata sull'osservazione diretta dei fenomeni; una rivoluzione che non può che avere conseguenze anche sulla lingua. Alcune osservazioni a questo proposito si devono a Valeria Della Valle, che pone giustamente l'accento su due parole chiave legate al nuovo modo di dipingere di Leonardo, *sfumato* e *chiaroscuro*, termini che dimostrano la loro particolare forza innovativa nel concetto di *prospettiva aerea*, posto alla base del sistema pittorico leonardiano⁵⁶, e non a caso individuato da un nome di nuovo conio, definito dettagliatamente:

Della prospettiva aerea.

Ecci un'altra prospettiva, la quale chiamo aerea, imperò che per la varietà dell'aria si può conoscere la diversa distanza di vari edificii terminati ne' lor nascimenti da una sola linea. Come sarebbe il vedere molti edificii di là da uno muro, che tutti apparissino sopra alla stremità di detto muro d'una medesima grandezza, e tu volessi in pittura fare parere più lontano l'uno che l'altro. È da figurare una aria un poco grossa. Tu sai che in simile aria l'ultime cose viste in quella, come sono le montagne, per la gran quantità dell'aria che si truova in fra l'occhio tuo e la montagna, quella pare azzurra, quasi del colore dell'aria, quando il sole è per levante. Adunque farai sopra detto muro il primo edificio del suo colore, il più lontano fallo meno profilato e più azzurro. Quello che tu voi che fia più in là altrettanto, fallo altrettanto più azzurro. Quello che voi che sia cinque volte più lontano, fallo 5 volte più azzurro. E questa regola farà che li edificii, che sopra una linea

⁵³ Sul *Libro di pittura*, cfr. LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995, pp. 11-81. Sulla ricezione del *Libro di pittura* dalla morte fino alla pubblicazione del *Trattato della pittura* nel 1651, si vedano i numerosi lavori di Anna Sconza, a partire da SCONZA 2007 fino a LEONARDO DA VINCI/SCONZA 2012.

⁵⁴ Sul *Trattato della pittura* vedi in ultimo l'introduzione a LEONARDO DA VINCI/SCONZA 2012.

⁵⁵ Sporadici ed episodici sono per ora gli interventi sulla lingua della pittura in Leonardo: al già citato FOLENA 1951, possiamo aggiungere BOLELLI 1952 e i riferimenti a Leonardo in DELLA VALLE 2001 (pp. 323-325), BIFFI 2009 (pp. 103-104), BIFFI 2010a e BIFFI 2010b.

⁵⁶ Cfr. DELLA VALLE 2001, pp. 324-325.

paiano d'una medesima grandezza, chiaramente si conoscerà qual è più distante e quale è maggiore che li altri⁵⁷.

La prospettiva aerea rappresenta il superamento della prospettiva lineare, con il passaggio dalla resa dello spazio attraverso la griglia geometrica a una restituzione corporea della profondità realizzata con lo sfumato. L'aggettivo *aereo* ha qui il significato di 'aperto', e sottolinea il completamento della prospettiva lineare, chiusa dalle linee degli edifici, con una prospettiva libera nello spazio naturale. La dicotomia tra prospettiva geometrica e prospettiva aperta è ribadita, seppure con diverse parole, anche da Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del 1681:

Prospettiva detta da' Greci Scenographia, parte essenzialissima della Pittura. Questa (secondo ciò che ne scrive Pietro Accolti nel suo Libro intitolato l'inganno dell'occhio) è una rappresentativa sezione della piramide visiva. Questa prospettiva è quella, secondo lo stesso Autore, e secondo ciò che noi pure ne intendiamo, alla quale unitamente sta appoggiata la ragione del disegno, e la meravigliosa operazione del pennello, nelle proporzionate intensioni d'ombre, e di lumi. Leonardo da Vinci, nel suo Trattato di Pittura, disse: che il Giovane che vuole alla Pittura applicare, dee prima d'ogni altra cosa imparar Prospettiva, per le misure d'ogni cosa⁵⁸.

Per quanto il lessico della pittura di Leonardo sia radicato nella tradizione, la componente innovativa vi agisce costantemente, come del resto avviene anche nella meccanica, così che la sua terminologia è in continuo divenire: i significati dei termini spesso mutano e si riprecisano negli appunti stratificati nel tempo, con il progredire della riflessione, dell'osservazione e delle innovazioni. Per Leonardo, infatti, anche le parole sono strumenti speculativi, e lo sono tanto maggiormente in quelle discipline o tecniche in cui egli spinge maggiormente il suo scavo di analisi o il suo volo creativo, come avviene ad esempio proprio per la pittura⁵⁹.

Molte delle innovazioni lessicali di Leonardo sono state recuperate solo in tempi recenti dalla storia dell'arte; ma a lui si devono le prime attestazioni di termini decisamente stabilizzati, come ad esempio *ritratto* nel significato di 'raffigurazione delle fattezze e della figura intera o parziale di una persona'. Questo termine avrà già una densa storia al momento dell'uscita del *Trattato della pittura* nel 1651 (si ritrova in Bembo, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Cellini, Vasari, Lomazzo⁶⁰), ma non è così per altri, che avranno, come *ritratto*, fortuna come italianismi anche grazie alla pubblicazione del *Trattato* a Parigi, in versione italiana e francese;

⁵⁷ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, c. 105v (cfr. E-LEO). Questa carta del manoscritto, insieme ad altre, fu staccata nell'Ottocento da Guglielmo Libri, ricomposta e venduta a Lord Ashburnham: nel codice ricomposto, *Ashburnham 2038*, la numerazione è 25v. Il passo è confluito anche *nel Libro della pittura* (cap. CLXV del *Trattato della pittura*, p. 45 dell'edizione a stampa del 1651).

⁵⁸ BALDINUCCI/PARODI 1975, voce *prospettiva*.

⁵⁹ Sul concetto di lessico come strumento speculativo cfr. BIFFI 2014c, in cui si parte nella fattispecie dalla meccanica (sempre a proposito della meccanica Paola Manni ha parlato di «sistema terminologico che non ha ancora pienamente maturato la sua coerenza e la sua funzionalità», MANNI 2008a e MANNI 2008b). Va poi considerato che naturalmente il lessico tecnico della pittura si interseca e sovrappone con quello dell'ottica (e/o prospettiva) che, come si ricordava più sopra, è uno degli ambiti presi in analisi per i primi glossari in preparazione (vedi nota 16). In attesa dell'uscita del relativo glossario, che consentirà un'analisi più sistematica e complessiva, lo studio introduttivo di Margherita Quaglino (2013) sembra confermare anche in questo ambito la ricerca di una solida base di partenza lessicale nella tradizione, anche se l'elemento dotto, almeno dai primi sondaggi, sembra avere un maggiore impatto, come del resto ci si aspetta in un ambito più teorico e scientifico (così avviene anche per la meccanica teorica rispetto a quella applicata: vedi sopra); confermata risulta anche la prassi di un lessico in divenire (cfr. QUAGLINO 2013, pp. 116-124).

⁶⁰ Cfr. *GDLI* e *ATTR*.

una circostanza, quella della pubblicazione bilingue a Parigi, che aprirà al lessico della pittura di Leonardo, rimasto fino a quel momento nascosto tra le pieghe dei manoscritti semicriptati, una prospettiva europea che resta tutta da indagare⁶¹.

Nell’ottica della formazione di una terminologia artistica (e della critica d’arte) nazionale, e tendenzialmente europea, vale la pena proporre qualche osservazione iniziale sul rapporto tra il lessico leonardiano e quello vasariano. Naturalmente quella che unisce Leonardo a Vasari non può essere che una linea virtuale. Come si sa – per la difficoltà di accesso, per la loro intrinseca natura “segreta” (la scrittura invertita, le invenzioni in essi contenuti, i segreti militari), per la tormentata storia della trasmissione dei suoi manoscritti – la fortuna degli scritti leonardiani è scarsa: come si è visto è solo nel Seicento con il *Trattato della pittura* che il lessico tecnico-artistico leonardiano inizierà una fortuna che sarà europea già alla sua nascita. Quindi non può esservi un passaggio diretto da Leonardo a Vasari: il legame è costituito piuttosto da ciò che della tradizione arriva nella superficie degli scritti leonardiani e che rimane carsicamente attivo, continuando a premere verso la superficie dei trattati successivi, di architettura, di meccanica, di ottica, prospettiva⁶².

Da una prima analisi sistematica sul *Glossario* relativo alla nomenclatura delle macchine⁶³, ad esempio, emerge che su 345 lemmi, ben 57 mostrano una corrispondenza con Vasari in almeno un’accezione tecnica specifica⁶⁴. In una linea teorica che unisca Leonardo a Vasari, e che si prolunghi ai testi anteriori a Leonardo e a quelli posteriori a Vasari, per i 57 termini troviamo una pressoché costante presenza di corrispondenze con Baldinucci, ma anche l’intersezione con documenti quattrocenteschi dell’Archivio dell’Opera del Duomo, Filarete, Francesco di Giorgio, Cellini, Cosimo Bartoli, Cataneo, Palladio, Scamozzi⁶⁵, vale a dire con i

⁶¹ Con l’inclusione in *E-LEO* del *Libro di pittura* e del *Trattato di pittura* nelle sue varie traduzioni nelle principali lingue (vedi nota 9) si apre tra l’altro la possibilità, ora davvero concreta, di iniziare un percorso di individuazione di un lessico europeo della pittura e di misurare il suo rapporto di dipendenza da Leonardo. Con una serie di iniziative la Biblioteca Leonardiana di Vinci si sta già muovendo in questa direzione: si veda ad esempio il *Workshop* intitolato *La “scienza della pittura”*: il *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci e la sua circolazione europea*, svoltosi a Vinci il 19-20 settembre 2011, in coda all’annuale appuntamento con la Scuola estiva di alta formazione di Vinci. Qualche prima osservazione è contenuta in BIFFI 2012b (in particolare pp. 62-63). Da notare qui *en passant* che la terminologia leonardiana, bilingue, sarà accompagnata in questo processo dalla rappresentazione iconografica di Poussin: cfr. BARONE 2013.

⁶² Sulle congiunzioni “virtuali” tra Leonardo e scrittori tecnico-scientifici successivi, cfr. BIFFI 2013, in cui è approfondita in particolare modo la linea Leonardo/Galilei in relazione alla meccanica.

⁶³ GLOSSARIO LEONARDIANO 2011.

⁶⁴ Si applica qui a Vasari, l’“esercizio” già proposto in BIFFI 2013 per verificare la linea virtuale tra Leonardo e Galileo.

⁶⁵ Questa la lista dei 57 termini, per i quali si rimanda (anche per la dettagliata lista di corrispondenze) alle voci relative in GLOSSARIO LEONARDIANO 2011: *anima* ‘in fonderia, anima di un modello per lo stampo, la parte destinata a produrre nel getto una cavità’; *arcibuso/arcobuso* ‘arma da fuoco di dimensioni ridotte e di facile manualità’, ‘archibugio’; *arganetto* ‘piccolo argano’; *balestra* ‘balestra, arma composta da un arco fissato a un fusto di legno e dotata di un dispositivo che tende la corda e la rilascia di scatto’; *bilancia/bilanza* ‘bilancia’, ‘congegno per lo studio dell’equilibrio’; *bottino* ‘serbatoio d’acqua o altri liquidi’; *burbera* ‘piccolo argano’, ‘verricello’; *bussola* ‘strumento di orientazione’; *calcola/calcula* ‘specie di pedale che nelle macchine tessili serve per alzare e abbassare i fili dell’ordito’; *caldaia/caldara* ‘recipiente adoperato per far bollire liquidi’; *campanella* ‘elemento a forma di anello’; *canna* ‘canna (impiegata in vari tipi di costruzioni)’; *cannello* ‘parte finale di una condotta attraverso la quale un liquido esce da un serbatoio’; *cannone* ‘conduttura’, ‘canna’; *carretto*/[carretta] ‘mezzo di trasporto di piccole dimensioni’, ‘piccolo carro’; *carro* ‘veicolo di trasporto a due o quattro ruote, fisse o sterzanti’; *carrucola/carrucola* ‘carrucola, macchina semplice costituita da un disco con gola di guida della fune, girevole intorno al suo albero, sorretto da una staffa’; *catenaccio* ‘in ambito architettonico, elemento di rinforzo in ferro o legno’; *centina* 1. ‘ossatura provvisoria destinata a dare forma e sostegno agli archi durante la loro costruzione’, 2. ‘utensile opportunamente sagomato per creare una concavità (o convessità) in un oggetto’, ‘profilo sagomato creato dall’utensile stesso’; *cerbottana* ‘cerbottana, canna, tubo’; *chianarda* ‘organo di fessaggio simile a un grosso bullone’; *chiave* ‘rubinetto che regola l’afflusso di un fluido in un recipiente’; *chiocciola* nell’espressione a chiocciola, a uso di chiocciola ‘a spirale’; *chiodo* ‘chiodo, asticciola metallica acuminata a un’estremità e munita all’altra di una testa’; *dentatura/dintatura* ‘serie dei denti di un ingranaggio’; *fiasco* ‘recipiente di vetro o altro materiale per contenere liquidi’; *filatoio* ‘macchina per

testi che hanno raccolto la tradizionale terminologia derivata dalle botteghe artistiche e artigiane fiorentino-toscane tra Quattrocento e Cinquecento. Naturalmente anche Vasari, come Leonardo, plasma in parte un nuovo lessico tecnico fondando la prima terminologia della critica d'arte, ma proprio l'individuazione della trama comune consentirà di chiarire le specificità onomaturgiche dell'uno e dell'altro nel campo della pittura. Un primo passo in questa direzione è la realizzazione di un progetto che vede coinvolte Memofonte e l'Accademia della Crusca e che ha come obiettivo quello di verificare e misurare l'eventuale presenza, all'interno della trattatistica d'arte del Cinquecento, del nucleo terminologico vasariano individuato nel *Lemmario* artistico proposto nel portale *Vasari scrittore*⁶⁶. Ricordarlo qui mi pare un buon modo per chiudere questo contributo che inaugura in questa rivista una forma di collaborazione tra storici della lingua e storici dell'arte; una collaborazione che rimane l'unica vera strada maestra per gli studi sul lessico e più in generale sulla lingua artistica.

filare'; *forbice* 'strumento da taglio, essenzialmente formato da due lame imperniate al centro'; *fromba* 'fionda (sempre con riferimento a fionde azionate da catapulte)'; *fromola/frombola* 'fionda'; *ganghero* 'elemento costitutivo di una cerniera'; *guida* 'struttura o organo che vincola la posizione di un elemento'; *incatenatura* 'sistema di catene, travi o sbarre usato per rafforzare o costruire strutture edilizie'; *inchiodatura* 'fissaggio mediante chiodi'; *ingegno* 'congegno, meccanismo (di vario tipo)'; *lima/limia* 'lima, strumento metallico usato per asportare minute parti di superfici dure nei lavori di sgrossatura o rifinitura'; *madre* 'parte cava di un organo destinata a ricevere un altro elemento al suo interno'; *manovella* 'asta adoperata per la manovra manuale di un dispositivo'; *martello* 'martello, attrezzo che serve per battere colpi'; *molla* 'molla, organo meccanico elastico, per lo più d'acciaio, atto a deformarsi sotto carico o trazione assorbendo energia, e a restituire quest'ultima'; *pala* 'utensile per lavori di sterro', 'badile'; *pialla* 'pialla, strumento per la lavorazione del legno o del ferro che permette di spianare, lisciare, sagomare'; *piolo* 'piolo, elemento affusolato di forma cilindrica'; *puntello* 'barra, trave o paletto con funzione di sostegno o fermo di un elemento'; *rota/ruota/roda* 'puleggia', 'rotella di carrucola'; *saliscendo* 'congegno per chiudere porte, sportelli o finestre'; *scarpello* 'attrezzo per intagliare e scolpire'; *sega* 'sega, strumento o macchina per tagliare' o, più particolarmente, 'lama della sega' (solitamente dentata, tranne nel caso della sega per il taglio delle pietre, dove la lama agisce mediante lo smeriglio); *smeriglio/ismoriglio* 'polvere usata come abrasivo'; *spina* 'elemento che chiude il canale attraverso cui il metallo liquefatto esce dalla fornace'; *staffa* 'in fonderia, telaio in cui viene stivata la sabbia o la terra di una formatura, atto a sostenere la formatura stessa (nel procedimento noto come fusione a staffa)'; *taglia* 'paranco con più carrucole per sollevamento e trazione di pesi', 'bozzello'; *tirare* 'dispositivo o macchina per la trazione, lo spostamento o il sollevamento di carichi'; *tornio* 'tornio, macchina caratterizzata dal moto rotatorio del pezzo da lavorare e dal moto di avanzamento lineare dell'utensile'; *trapano* 'macchina utensile per forare legno, metallo o altro mediante una punta fatta girare rapidamente su se stessa'; *vite/vide* 1. 'vite', 'elemento cilindrico o conico filettato' (talora anche nell'espressione avv. a vite, a uso di vite 'a spirale'), 'vite per stringere, collegare, fissare ecc.', 2. 'vite senza fine', 'ruota dentata', 'vite di manovra'; *zoccolo* 'basamento'.

⁶⁶ Cfr. <http://vasariscrittore.memofonte.it/lemmario>. Il progetto – presentato nel 2008 da Accademia della Crusca e Memofonte all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, e intitolato *Le parole dell'arte da Leonardo a Vasari* – prevedeva anche la collaborazione della Biblioteca Leonardiana di Vinci. Aveva come obiettivo la creazione di un archivio unico di trattati storico-artistici del Cinquecento e del Seicento con lo scopo di individuare un lessico specialistico delle arti a partire da quello maturato con Vasari, di cui si intendeva verificare la presenza nella trattatistica coeva e successiva, per poi successivamente valutarne anche il rapporto con il lessico di Leonardo, la cui terminologia di base quattrocentesca riemerge a metà del Seicento con la pubblicazione in Francia del *Trattato della pittura*. Il finanziamento parziale ottenuto ha costretto l'Accademia e Memofonte a una rimodulazione che ha privilegiato la prima parte, lasciando momentaneamente in sospeso l'analisi del rapporto tra terminologia leonardiana e vasariana.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

AOD (Archivio dell'Opera del Duomo)

OPERA DI SANTA MARIA DEL FIORE (Firenze), *Gli anni della cupola. 1417-1436. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore*, Edizione di testi con indici analitici e strutturati a cura di M. Haines, Rappresentazione in HTML a cura di J. Büttner (Max Planck Institut per la Storia della Scienza, Berlino), consultabile al sito www.operaduomo.firenze.it/cupola.

ATIR

Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998 (in CD-ROM).

DIFIT

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di H. Stammerjohann, E. Arcaini et alii, Firenze 2008.

ENCICLOPEDIA DELL'ITALIANO

Enciclopedia dell'italiano, I-II, Roma 2010 (consultabile anche in rete al sito www.treccani.it/enciclopedia).

E-LEO

eLeo. Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, consultabile al sito www.leonardodigitale.com.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, di S. Battaglia (poi diretto da G. Bàrberi Squarotti), Torino 1961-2002, 21 volumi; con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, diretti da E. Sanguineti, Torino 2004 e 2009, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino 2004.

LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE

Lessicografia della Crusca in rete. Edizione elettronica delle cinque impressioni del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, a cura di M. Fanfani, M. Biffi (per immagini digitali; ma con testo elettronico annotato e interrogabile per le prime quattro edizioni), consultabile al sito www.lessicografia.it.

TLIO

Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR - Firenze), *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile al sito <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

Studi ed edizioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2011.

ALBERTI/GRAYSON 1960-1973

L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, I-III, Bari 1960-1973.

ALBERTI E LA CULTURA DEL QUATTROCENTO 2007

Alberti e la cultura del Quattrocento, Atti del convegno internazionale di studi, organizzato dal Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Firenze 16-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze 2007.

ALTIERI BIAGI 1982

M.L. ALTIERI BIAGI, *Considerazioni sulla lingua di Leonardo*, «Notiziario Vinciano», 22, 1982, p. 11 e sgg. (poi in ALTIERI BIAGI 1998, pp. 75-95).

ALTIERI BIAGI 1998

M.L. ALTIERI BIAGI, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998.

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. Parodi, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione del 1681).

BAROCCHI 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

BARONE 2013

J. BARONE, *Leonardo nella Francia del XVII secolo: eredità paradossali*, XLVIII Lettura vinciana (Vinci 21 aprile 2012), Firenze 2013.

BERNARDINO BALDI 2005

Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura, Atti del convegno di studi (Milano 19-21 novembre 2003), a cura di E. Nenci, Milano 2005.

BIFFI 2001

M. BIFFI, *Sulla formazione del lessico architettonico italiano: la terminologia dell'ordine ionico nei testi di Francesco di Giorgio Martini* in *LE PAROLE DELLA SCIENZA* 2001, pp. 253-290.

BIFFI 2005

M. BIFFI, *Dal latino all'italiano e ritorno: il De verborum vitruvianorum significatione e la formazione del lessico architettonico italiano*, in BERNARDINO BALDI 2005, pp. 143-174.

BIFFI 2006

M. BIFFI, *Il lessico dell'architettura nella storia della lingua italiana*, in *COSTRUIRE IL DISPOSITIVO STORICO* 2006, pp. 75-132.

BIFFI 2007

M. BIFFI, *La terminologia tecnica dell'Alberti tra latino e volgare*, in *ALBERTI E LA CULTURA DEL QUATTROCENTO* 2007, II, pp. 655-682.

BIFFI 2008

M. BIFFI, *La lingua tecnico-scientifica di Leonardo da Vinci*, in *PROSPETTIVE NELLO STUDIO DEL LESSICO ITALIANO* 2008, I, pp. 129-136.

BIFFI 2009

L'italiano tra scienza, arte, tecnologia, a cura di A. Antonini, E. Benucci et alii, Firenze 2009 (parti relative ad *Alberti e la lingua dell'architettura*, pp. 48-60; *Parole dell'architettura*, pp. 61-64; *Leonardo inventore di lingua*, pp. 71-75; *Leonardo e il volgare*, pp. 76-80; *Leonardo e la lingua dell'architettura*, pp. 93-102; *Leonardo e la lingua della pittura*, pp. 103-104).

BIFFI 2010a

M. BIFFI, *Leonardo da Vinci*, voce in *ENCICLOPEDIA DELL'ITALIANO*, I, pp. 772-774. (consultabile anche in rete alla pagina [www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-da-vinci_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-da-vinci_(Enciclopedia_dell'Italiano)/))

BIFFI 2010b

M. BIFFI, *Arte e critica d'arte, lingua dell'*, voce in *ENCICLOPEDIA DELL'ITALIANO*, I, pp. 106-108. (consultabile anche in rete alla pagina [www.treccani.it/enciclopedia/arte-e-critica-d-arte-lingua-dell_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-e-critica-d-arte-lingua-dell_(Enciclopedia_dell'Italiano)/))

BIFFI 2011

M. BIFFI, *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*, «Studi Italiani», 45, 2011, pp. 201-207.

BIFFI 2012a

M. BIFFI, *Note sulla lingua scientifica e tecnica di Leonardo da Vinci*, in *LEONARDO IN RUSSIA* 2012, pp. 273-323.

BIFFI 2012b

M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in *ITALIANO PER IL MONDO* 2012, pp. 52-71.

BIFFI 2013

M. BIFFI, *La tradizione linguistica da Leonardo a Galileo*, in *LA LINGUA DI GALILEO* 2013

.

BIFFI 2014a

M. BIFFI, *Alla ricerca di un lessico delle macchine*, in *LEONARDO E LE ARTI MECCANICHE* 2014, pp. 166-177.

BIFFI 2014b

M. BIFFI, *Prime osservazioni sulla lingua dell'architettura di Leonardo*, in *Science et Représentations. Colloque International en Mémoire de Pierre Souffrin*, Atti del convegno internazionale (Vinci 26-29 settembre 2012), in corso di stampa.

BIFFI 2014c

M. BIFFI, *Ingegneria linguistica tra Francesco di Giorgio e Leonardo*, LIII Lettura vinciana (13 aprile 2013), in corso di stampa.

BOLELLI 1952

T. BOLELLI, *Osservazioni linguistiche sul «Trattato della pittura» di Leonardo da Vinci*, «Lingua Nostra», XIII, 1952, pp. 65-68 (poi in T. Bolelli, *Leopardi linguista e altri saggi*. Messina-Firenze 1982, pp. 83-92).

CIOCCI 2009

A. CIOCCI, *Luca Pacioli tra Piero della Francesca e Leonardo*, Sansepolcro 2009.

CORPUS EPISTOLARE 2007

Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti, a cura di P. Benigni, R. Cardini, M. Regoliosi, con la collaborazione di E. Alfano, Edizione nazionale delle Opere di Leon Battista Alberti, Firenze 2007.

COSTRUIRE IL DISPOSITIVO STORICO 2006

Costruire il dispositivo storico: tra fonti e strumenti, a cura di J. Gudelj, P. Nicolin, Milano 2006.

D'ANZI 2011a

M.R. D'ANZI, *Appunti sul lessico anatomico di Leonardo da Vinci*, in *LEONARDO DA VINCI'S ANATOMICAL WORD* 2011, pp. 43-60.

D'ANZI 2011b

M.R. D'ANZI, *Il lessico anatomico di Leonardo da Vinci e la tradizione medica in volgare: continuità e discontinuità*, in *VOLGARIZZARE, TRADURRE, INTERPRETARE* 2011, pp. 209-21.

DALY DAVIS 1996

M. DALY DAVIS, *Luca Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci: tra «proporzionalità» e «prospettiva» nella «Divina proporzione»*, in *PIERO DELLA FRANCESCA* 1996, pp. 355-362.

DELLA VALLE 2001

V. DELLA VALLE, *«Ci vuol più tempo che a far le figure»*. *Per una storia del lessico artistico italiano*, in *LE PAROLE DELLA SCIENZA* 2001, pp. 307-326.

FANFANI 2013

M. FANFANI, *Marinoni e gli «appunti grammaticali e lessicali»*, in *LEONARDO '1952'* 2013, pp. 389-413.

FOLENA 1951

G. FOLENA, *Chiaroscuro leonardesco*, «Lingua Nostra», XII, 1951, pp. 57-63 (poi in G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, pp. 242-254).

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *La traduzione del De architettura di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di M. Biffi, Pisa 2002.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/MALTESE

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, I-II, a cura di C. Maltese. Trascrizioni di L. Maltese Degrossi, Milano 1967.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/MARANI 1979

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura*, I-II, presentazione di L. Firpo. Introduzione, trascrizione e note di P.C. Marani, Firenze 1979.

GLOSSARIO LEONARDIANO 2011

Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico, a cura di P. Manni, M. Biffi, Firenze 2011.

GRAYSON 1996

C. GRAYSON, *L'edizione critica: progetto e problemi*, in PIERO DELLA FRANCESCA 1996, pp. 197-206.

HAINES-BATTISTA 2006

M. HAINES, G. BATTISTA, *Cresce la Cupola: documentazione online per la fabbrica di Santa Maria del Fiore di Firenze*, in COSTRUIRE IL DISPOSITIVO STORICO 2006, pp. 43-74.

IL CODICE DI LEONARDO 2006

Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco, Catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, Milano 2006 (con CD-ROM).

ITALIANO PER IL MONDO 2012

Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni, a cura di G. Mattarucco, Firenze 2012.

LA LINGUA DI GALILEO 2013

La lingua di Galileo, Atti del convegno di studi (Firenze 13 dicembre 2011), a cura di E. Benucci, R. Setti, Firenze 2013.

LE PAROLE DELLA SCIENZA 2001

Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV), Atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), a cura di R. Gualdo, Galatina 2001.

LEONARDO '1952' 2013

Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel dopoguerra, Atti del convegno internazionale (Vinci 29-31 ottobre 2009), a cura di R. Nanni, M. Torrini, Firenze 2013.

LEONARDO DA VINCI/PEDRETTI 1995

LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, I-II, Firenze 1995.

LEONARDO DA VINCI/RETI 1974

LEONARDO DA VINCI, *I codici di Madrid*, a cura di L. Reti, I-V, Firenze 1974.

LEONARDO DA VINCI/SCONZA 2012

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura* a cura di A. Sconza, Parigi 2012.

LEONARDO DA VINCI'S ANATOMICAL WORD 2011

Leonardo da Vinci's anatomical word. Language, context and "disegno", a cura di A. Nova, D. Laurenza, Venezia 2011.

LEONARDO E LE ARTI MECCANICHE 2014

Leonardo e le arti meccaniche, a cura di R. Nanni, Milano, in corso di stampa.

LEONARDO IN RUSSIA 2012

Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo, a cura di R. Nanni, N. Podzemskaia, Milano 2012.

LETTERATURA ITALIANA 1982-2000

Letteratura italiana, I-X, diretta da A. Asor Rosa, Torino 1982-2000.

MACCAGNI 1996

C. MACCAGNI, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in PIERO DELLA FRANCESCA 1996, pp. 279-292.

MANNI 2008a

P. MANNI, *Riconsiderando la lingua di Leonardo. Nuove indagini e nuove prospettive di studio*, «Studi Linguistici Italiani», XXXIV, 2008, pp. 11-51.

MANNI 2008b

P. MANNI, *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*, XLVIII Lettura vinciana (Vinci 12 aprile 2008), Firenze 2008.

MARASCHIO 1996

N. MARASCHIO, *Latino e volgare in Piero*, in PIERO DELLA FRANCESCA 1996, pp. 223-237.

MARINONI 1944-1952

A. MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, I-II, Milano 1944-1952.

MATTESINI 1996

E. MATTESINI, *Luca Pacioli e l'uso del volgare*, «Studi Linguistici Italiani», XXII, 1996, pp. 145-180.

MIGLIORINI 1960

B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1960.

MOTOLESE 2011

M. MOTOLESE, *Appunti per una storia dell'italiano in Europa in ambito artistico (sec. XV-XVIII)*, «Studi Linguistici Italiani», XXXVII, 2/2011, pp. 39-55.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1965

G. NENCIONI, *Il Vasari scrittore manierista?*, «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze», XXXVII, 1965, pp. 260-283 (poi in G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino 1983, pp. 69-88).

PATOTA 1999

G. PATOTA, *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*, Roma 1999.

PEDRETTI 1978

C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano 1978.

PIERO DELLA FRANCESCA 1996

Piero della Francesca tra arte e scienza, Atti del convegno internazionale (Arezzo-San Sepolcro 8, 12 ottobre 1992), a cura di in M. Dalai Emiliani, V. Curzi, Venezia 1996.

PONTE 1976

G. PONTE, *Una fonte lessicale vinciana: il «Novellino» di Masuccio Salernitano*, «Esperienze letterarie», I, 1976, pp. 62-72 (poi in G. Ponte, *Studi sul Rinascimento. Petrarca, Leonardo, Ariosto*, Napoli 1994, pp. 181-194).

PROSPETTIVE NELLO STUDIO DEL LESSICO ITALIANO 2008

Prospettive nello studio del lessico italiano, Atti del IX congresso SILFI (Firenze 14-17 giugno 2006), a cura di E. Cresti, Firenze 2008, I, pp. 129-136.

QUAGLINO 2013

M. QUAGLINO, *Leonardo «trattatore della luce». Prime osservazioni sul lessico dell'ottica nei codici di Francia*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXX, 2013, pp. 93-132.

SCONZA 2007

A. SCONZA, *La réception du Libro di pittura de Léonard de Vinci, De la mort de l'auteur à la publication du Trattato della pittura (Parigi 1651)/La ricezione del Libro di pittura di Leonardo da Vinci, dalla morte dell'autore alla pubblicazione del Trattato della pittura (Parigi 1651)*, Tesi di Dottorato in Études italiennes, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e Università degli Studi di Macerata, sotto la co-direzione di A. Boillet e di C. Vecce, 2007.

SCRITTI RINASCIMENTALI DI ARCHITETTURA 1978

Scritti rinascimentali di architettura, a cura di A. Bruschi, C. Maltese *et alii*, Milano 1978.

STORIA DELLA LINGUA ITALIANA 1993-1994

Storia della lingua italiana, I-III, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Torino 1993-1994.

ULIVI 2009

E. ULIVI, *Documenti inediti su Luca Pacioli, Piero Della Francesca e Leonardo Da Vinci, con alcuni autografi*, «Bollettino di storia delle scienze matematiche», XXIX, 1, 2009, pp. 15 -160.

VECCE 1993

C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *LETTERATURA ITALIANA 1982-2000, Le Opere. Dal Cinquecento al Settecento*, t. II, Torino 1993, pp. 95-124.

VOLGARIZZARE, TRADURRE, INTERPRETARE 2011

Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secc. XIII-XVI, Atti del convegno internazionale (Salerno, 24-25 novembre 2010), a cura di S. Lubello, Strasbourg 2011.