

CONCORSO

arti e lettere

I

2007

intorno a Giovan Battista Cavalcaselle
il caso Bramantino

concorso

arti e lettere I 2007

direttore editoriale: Claudia Torriani
direttore responsabile: Simone Facchinetti

redazione: Matteo De Donatis, Martina De Petris
Federica Nurchis, Michele Pistocchi

coordinamento: Roberto Cara, Alessandro Uccelli

trascrizione delle conferenze: Luca Pietro Nicoletti
trascrizione del manoscritto di G.B. Cavalcaselle: Simone Bertelli,
Davide Bonfatti, Benedetta Brison, Matteo De Donatis,
Martina De Petris, Adam Ferrari, Alessandro Frangi,
Luca Pietro Nicoletti, Federica Nurchis, Stefano Saponaro

progetto grafico e impaginazione: Fade Out

stampa: ZETAGRAF s.n.c. Milano

AUT. DEL TRIBUNALE DI MILANO N. 316 DEL 9 MAGGIO 2006
QUESTA RIVISTA È REALIZZATA CON IL FINANZIAMENTO
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
AI SENSI DELLA LEGGE 3 AGOSTO 1985, N° 429



SOMMARIO

7 *Editoriale*

Dante Isella 9 *Intorno ai taccuini lombardi di
Simone Facchinetti Giovan Battista Cavalcaselle:
note per un'edizione critica*

Giovanni Romano 39 *Un seminario su Bramantino*

Giovan Battista Cavalcaselle 71 *Bramante e Bramantino*

143 *Album Cavalcaselle*



The Virgin and Child with Saints
Giovanni Bellini
Santa Maria della Salute, Venice

A HISTORY OF PAINTING IN NORTH ITALY

VENICE, PADUA, VICENZA, VERONA
FERRARA, MILAN, FRIULI, BRESCIA
FROM THE FOURTEENTH TO THE
SIXTEENTH CENTURY :: BY J. A.
CROWE AND G. B. CAVALCASELLE
EDITED BY TANCREDO BORENIUS, Ph.D.

IN THREE VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. I

LONDON

JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET, W.



The Presentation of the Virgin Mary
Hans Memling
Kloster Brabant, Namur, Belgium

A HISTORY OF PAINTING IN NORTH ITALY

VENICE, PADUA, VICENZA, VERONA
FERRARA, MILAN, FRIULI, BRESCIA
FROM THE FOURTEENTH TO THE
SIXTEENTH CENTURY :: BY J. A.
CROWE AND G. B. CAVALCASELLE
EDITED BY TANCREDO BORENIUS, Ph.D.

IN THREE VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. II

LONDON

JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET, W.

1912



The Tempest
Giovanni Veronesi
Galleria Palatina, Venice

A HISTORY OF PAINTING IN NORTH ITALY

VENICE, PADUA, VICENZA, VERONA
FERRARA, MILAN, FRIULI, BRESCIA
FROM THE FOURTEENTH TO THE
SIXTEENTH CENTURY :: BY J. A.
CROWE AND G. B. CAVALCASELLE
EDITED BY TANCREDO BORENIUS, Ph.D.

IN THREE VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. III

LONDON

JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET, W.

1912

DANTE ISELLA
SIMONE FACCHINETTI

*INTORNO AI TACCUINI LOMBARDI DI
GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE:
NOTE PER UN'EDIZIONE CRITICA**

Premessa sul metodo

Rigoroso osservante delle competenze specifiche, mi sento in qualche modo fuori luogo a parlare di problemi strettamente connessi con la disciplina storico artistica. Sono chiamato però a vestire i panni del tecnico, e in questa veste accetto volentieri di avere una parte in un seminario, che vorrei chiarire nella sua essenza. Esso mi riporta agli anni in cui, per la prima volta, venendo da un'Italia sconvolta dalla guerra, ho conosciuto la pratica del seminario in una università di impianto germanico, quale era quella di Friburgo, in Svizzera. In Italia si usava, e si continuò ad usare per molti anni, la cosiddetta lezione ex cathedra: il professore teneva un corso in cui erano organizzati i risultati di una ricerca personale, trasmessi in una serie di lezioni tese ad essere esemplari, almeno sul piano del metodo. Il corso non aveva la funzione di fornire una prospettiva culturale ampia, ma era concentrato su un argomento di struttura ristretta.

A Friburgo il seminario ci occupava un'ora alla settimana, tempo nel quale lo studente veniva chiamato a rendere conto, sulla base di un

* Trattandosi di un intervento a due voci, si è ritenuto opportuno operare una distinzione di carattere fra gli interventi di Dante Isella (in corsivo) e quelli di Simone Facchinetti (in tondo). Alle citazioni bibliografiche sciolte direttamente nel testo vanno aggiunti, per quanto attiene il problema posto dall'edizione critica dei manoscritti di Cavalcaselle, i seguenti studi di DONATA LEVI: *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in 'Prospettiva', 26, 1981, pp. 74-87; *Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', s. III. XII, 1982, pp. 1131-1171; *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della "History of Painting in North Italy"*, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 11-21.

elenco di titoli segnalati, dei risultati di questa o di quella ricerca che veniva successivamente inquadrata dal professore in un panorama più ampio che non fosse quello specifico del libro preso in esame. Nell'ambito del seminario il professore è semplicemente il più anziano degli altri, ponendosi a caso vergine davanti al problema, naturalmente con delle competenze e delle attrezzature che sono solo sue; ma in realtà è tutto il gruppo dei partecipanti che porta avanti la ricerca. Noi oggi ci poniamo di fronte al problema di un'edizione dei manoscritti di Giovan Battista Cavalcaselle a terreno vergine. Non che sull'argomento non si sia accumulata bibliografia specifica, ma se vogliamo affrontare il problema alla sua radice dobbiamo porci come se fossimo i primi a calpestare questo terreno.

Giovan Battista Cavalcaselle non era un personaggio dotato di strumenti per poter egli stesso impostare la ricostruzione di una storia figurativa: era un uomo di straordinarie doti di lettura, di quella specie molto rara che è il conoscitore. Quando il nome di Cavalcaselle figura come secondo autore, abbinato a quello dell'inglese Joseph Archer Crowe, nelle opere che i due scriveranno a quattro mani nel corso degli anni, la prima domanda che ci si pone è legata all'individuazione dell'effettiva parte giocata dai due nell'estensione dei testi.

Cavalcaselle incontra casualmente Crowe ad una stazione di posta, durante un viaggio di trasferimento per Berlino. Questo incontro si dimostrerà decisivo: Cavalcaselle individuerà in Crowe la figura indispensabile per costruire quelle storie che non avrebbe mai saputo scrivere da solo.

Procederei dando il puro elenco degli scritti usciti a stampa sotto il doppio nome di Crowe e Cavalcaselle. La prima opera riguarda la pittura fiamminga e dà corpo a una passione di Crowe. Cavalcaselle era assolutamente lontano da questo mondo figurativo. The Early Flemish Painters esce a Londra nel 1857. Se ne avrà una seconda edizione (arricchita di documenti) nel 1872, e una terza seguirà nel 1879. Vale la pena di osservare come quest'opera goda di una certa fortuna, attestata dalle numerose traduzioni, uscite in tempi molto ravvicinati: prima in Belgio (Bruxelles 1865), poi in Germania (Lipsia 1875), e

solo molto più tardi in Italia (Firenze 1899). Questo ritardo della cultura italiana nei confronti delle opere di Crowe e Cavalcaselle è un elemento molto importante nel giudicare la situazione culturale del nostro paese in rapporto agli svolgimenti della disciplina storico artistica nel resto d'Europa.

L'opera a cui Crowe e Cavalcaselle attendono in una sorta di sodalizio che dura per una vita intiera è la New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century, di cui abbiamo un primo ed un secondo volume del 1864 ed un terzo volume del 1866. La seconda edizione, ampliata ed accresciuta, uscirà postuma con il titolo mutato di A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century (Londra 1903-1914). La terza edizione – ristampa della princeps – uscirà nel 1908-1909. La traduzione tedesca, accresciuta con delle note dell'autore e del curatore, esce a Lipsia (dal 1869 al 1876). L'edizione italiana, accresciuta con note di Cavalcaselle, uscirà a Firenze tra il 1875 e il 1908, e gli ultimi quattro volumi (sono in tutto undici) usciranno postumi.

Vorrei introdurre una di quelle varianti di percorso non strettamente connesse al filo del discorso che stiamo seguendo. Quando diciamo History o New History of Painting in Italy, dobbiamo domandarci una cosa: che cosa è una "history" all'altezza degli anni che stiamo indagando? E che cos'è l'idea di arte di cui questa "history" intende occuparsi? Direi che a un giovane forse può interessare il fatto che il mondo della cultura, gli oggetti e gli strumenti dello studio, sono elementi in movimento in un universo mai acquietato, in continua trasformazione. Gadda, per ricordare un autore a me caro, diceva che ogni conoscenza introduce un elemento nella realtà che modifica la realtà stessa, cioè ogni nostra acquisizione, immessa nel tessuto del nostro sapere, modifica l'intero nostro sapere. Dobbiamo quindi domandarci che cos'è la cultura, cos'è l'arte in quel momento. Non possiamo dare una risposta adeguata a questa domanda, ma semplicemente suggerire una problematica all'orizzonte. Cos'è l'arte all'altezza di questi anni in cui se ne occupano il Crowe e il Cavalcaselle?

Dobbiamo innanzitutto domandarci che cosa sia l'arte per noi oggi. La nascita e la conoscenza di tutte le nuove correnti artistiche modifica il concetto stesso di arte, e modifica non solo il concetto dell'arte odierna, ma anche il nostro modo di porci di fronte all'arte del passato. E cosa vuol dire fare "storia" per Crowe e Cavalcaselle? Si può leggere quel bellissimo libro di Croce, che è uno degli autori che hanno dominato la cultura di buona parte del Novecento, Storia della storiografia: cioè la storia del modo di fare storia. Qual è l'impianto teorico che sta dietro a questa History? oppure quali sono gli interessi che muovono gli autori di questa History? Noi possiamo, per quanto riguarda l'oggetto della pittura, fermarci un attimo sul fatto che Cavalcaselle, venuto al mondo nel 1819, nasce suppergiù negli anni in cui a Roma un folto gruppo di tedeschi inaugura il gusto dell'arte preraffaellita, cioè il cosiddetto movimento dei Nazareni. Questi pittori reagiscono al Neoclassicismo, criticano la cultura figurativa dominante, e la loro rivolta è in nome di quello che si chiamerà il "gusto dei Primitivi", cioè il riportarsi a prima di Raffaello, vedendo nel pittore di Urbino un traguardo verso il quale confluisce tutto il lavoro dell'arte anteriore. Una cultura che elude completamente il Sei e Settecento. Questi Nazareni, questo preraffaellismo ha una grande fortuna anche fuori d'Italia, ed evidentemente condiziona il gusto dell'Ottocento, il modo di leggere la pittura nell'Ottocento. Ecco quindi un primo elemento che riguarda l'oggetto di quella History of Painting, che è un genitivo oggettivo (che ha come oggetto il "painting" e come soggetto la "history"). Che cosa interessa lo storiografo all'altezza di questi anni? Innanzitutto la storia è storia di erudizione che individuava un grande modello in Vasari. Oppure poteva essere storia dei documenti che vedeva nella testimonianza d'archivio la fonte di un'informazione non acquisibile in altro modo. Oppure poteva anche essere una lettura dell'opera d'arte come documento di una storia del pensiero e delle idee, non nel suo aspetto specifico di arte figurativa. Come vedete in tutti questi indirizzi è assente la lettura diretta dell'opera d'arte, lettura che verrà, al contrario, fornita da Cavalcaselle. Conclusa questa lunga digressione, completiamo rapidamente il qua-

dro bibliografico che stavamo tracciando. L'opera su cui in seguito concentreremo la nostra attenzione, A History of Painting in North Italy, esce a Londra nel 1871 (e ristampata nel 1912, accresciuta dalle annotazioni di Tancred Borenius). Dopodiché, cessati i due tomi della History (che avrebbero dovuto completarsi con altri volumi integrativi), escono due opere monografiche su Tiziano (Titian: his life and times with some account of his family, chiefly from new and unpublished records, Londra 1877; seconda edizione 1881) e su Raffaello (Raphael: his life and works with particular reference to recently discovered records and an exhaustive study of extant drawings and pictures, Londra 1882, il primo volume, 1885 il secondo, con immediata traduzione tedesca e italiana).

Termina qui l'enumerazione delle edizioni in cui si è depositato il lavoro di collaborazione di Crowe e Cavalcaselle. Avremo modo di tornare successivamente su questo tema, per mettere a fuoco qual è la partita di dare e di avere, di profitti e di perdite, che si istituisce nella collaborazione fra i due storici dell'arte, ma solo dopo aver introdotto l'argomento della fortuna degli scritti di Cavalcaselle in Italia, attraverso tre personalità della storia della critica del Novecento.

*Fortuna italiana novecentesca di Cavalcaselle:
Adolfo Venturi, Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti*

Facendo il verso a Ragghianti si può constatare come le opere di Cavalcaselle siano state lette, o consultate, esclusivamente da specialisti, specialisticamente. Perciò la ricezione e il dibattito su Cavalcaselle non è mai uscito dai ranghi strettissimi della disciplina storico artistica.

Cavalcaselle inizia ad operare in un'età in cui il mezzo fotografico deve ancora perfezionarsi, raggiungendo esiti soddisfacenti – nel campo della riproduzione di opere d'arte – solo nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Va rilevato che a partire dagli anni novanta faranno capolino, nelle opere a stampa di

Cavalcaselle, riproduzioni fotografiche, obbligate a convivere con mediocri incisioni a solo contorno. L'assenza di un adeguato surrogato dell'opera d'arte obbliga Cavalcaselle a elaborare lunghe descrizioni di descrizioni. Subito dopo la sua morte, avvenuta nel 1897, i libri di Cavalcaselle inizieranno ad essere consultati esclusivamente per le attribuzioni lì formulate, e in questa direzione un indicatore di rilievo viene dal fatto che la carenza più macroscopica è spesso individuata proprio nell'assenza di indici adeguati, a corredo delle sue opere. Anche oggi continuiamo a non leggere Cavalcaselle e a considerare i suoi scritti solo come cave da cui estrarre attribuzioni, da piegare, secondo il caso, alle nostre necessità.

Tanto era solitario Cavalcaselle (tesseva, tesseva un vestito che non si sapeva chi avrebbe mai indossato), quanto era circondato da allievi Adolfo Venturi. Venturi nasce a Modena nel 1856. Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti (esperienza formativa comune a quella di Cavalcaselle) dà sfogo ad una vocazione positivista che raggiunge un apice di storia della cultura nella *Regia Galleria Estense in Modena* (1883), opera che conferisce fama internazionale al suo autore. A Modena Venturi è in rapporto con il pittore Adeodato Malatesta, già maestro di Cavalcaselle. Nel 1888 viene trasferito alla sede centrale del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma, lasciando l'incarico presso la Galleria Estense di Modena. Sappiamo che Cavalcaselle era stato a Modena, per incontrare il sottoposto Venturi, nel 1884. Alla Minerva Venturi viene chiamato per redigere il catalogo generale del regno, impresa affidata diciassette anni prima proprio a Cavalcaselle. Si capisce che tra i due avviene il passaggio del testimone. Venturi in una lettera privata a Cavalcaselle (risalente al 1886) considera i suoi scritti "il vangelo degli studiosi".

Lo stile letterario di Venturi non era apprezzato da un lettore della qualità di Gianfranco Contini (lo definiva uno stile kitsch). Questo giudizio non vale per le Memorie autobiografiche (1927, ma qui

citare nell'edizione del 1991, rispettivamente alle pp. 58-59, 68 e 78-79), dove riscontriamo un ritratto di Cavalcaselle molto penetrante.

Accompagnai varie volte il Cavalcaselle a Nonantola, a Carpi, a Mantova. Lo storico doveva iniziare la traduzione della sua grand'opera, e andava, nelle vacanze, rivedendo or questo, or quello, prima di riposare a San Gimignano, che lo aveva proclamato cittadino onorario. Si disegnava a contorno ogni pittura che avesse per lui uno speciale interesse, e notava a raggi tirati da ciascun disegno le sue impressioni di forma e di colore, riscontri con altre opere della stessa mano o affini, caratteri particolari. Ammiravo quel metodo, che avrebbe preparato, se inteso bene dal suo autore, un grande catalogo della pittura italiana. Dal catalogo alla storia c'era un lungo passo, che non fu fatto da Cavalcaselle e dal suo aiuto Crowe.

Seguii, ammirando, il maestro a Nonantola, ove a uno scaccino fastidioso, egli, voltando la faccia coi grandi occhi profondi e la gran barba bianca, tonò: "Guardami". Lo scaccino lo fissava imminchionito, ed egli a lui: "Non vedi il Padre Eterno?". A Mantova si unì a noi certo Portioli, che il Cavalcaselle ascoltava quasi timidamente, mentre avrebbe potuto mostrare a quel cronista, talvolta cantastorie, il suo volto di maestà, come allo scaccino nonantolano. Sempre il Cavalcaselle era timido davanti agli eruditi, e dava loro un gran peso. Per esempio, a Ferrara, nel palazzo di Schifanoia, aveva designato, col suo fine intuito, Francesco del Cossa quale autore di affreschi nella parete orientale del salone; ma, trovando che il Laderchi aveva discorso di Piero della Francesca, di Galasso, di Bono, del Costa, ripeté quella rassegna di nomi. Simile miscela di osservazioni sicure con la male applicata erudizione era lavoro chimico del Crowe, compagno al Cavalcaselle; e questi lasciò fare, lasciò passare. Quasi illetterato, aveva per i letterati la riverenza che si ha per il mistero; e chiudeva i suoi grandi occhi davanti agli storici, ai letterati, agli eruditi anche impostori. Bene poteva tenerli spalancati l'uomo che, sin dal '46, coi solo rudimenti datigli dall'Accademia veneziana, ardente di desiderio di vedere le opere d'arte in terra straniera, aveva visitato la Pinacoteca di Monaco di Baviera, insieme con un biondo figlio d'Albione incontrato in viaggio: il Crowe. Nel '47,

con la sua bisaccia sulle spalle, pellegrino dell'arte, era corso a piedi per le gallerie sulle rive del Reno, e s'era inoltrato a grandi passi nel Belgio e in Olanda.

Questo è un primo ritratto del Venturi che abbiamo isolato. Poche righe più avanti troviamo una descrizione di Cavalcaselle nelle vesti di ispettore generale:

L'ispettore generale, Giambattista Cavalcaselle, era vecchio, stanco, solo intento alla versione italiana della sua storia della pittura italiana. Raramente era consultato; e io lo sollevai, del resto, da ogni fatica di consigli; se ne stava sempre nella sua stanza, sfogliando il dizionario inglese-italiano per tradurre letteralmente la prosa del suo compagno Crowe. Ne uscivano periodi zoppicanti, parole incerte: e allora ricorreva a certo Pognisi, colto burocrate, e ad altri revisori, che sfarinavano gomma, o manovravano di raschietto sulle sue minute. Venne la volta mia; ma ad ogni mutamento proposto mi sentivo dire che il Crowe, compagno di lavoro, il quale del resto aveva mal tradotto appunti dialettali e scorretti del Cavalcaselle, si sarebbe lamentato dei mutamenti. Non c'era possibilità di revisione, e dopo aver faticato alquanto a raddrizzar la grammatica e a ritoccare l'ortografia, abbandonai quella traduzione al mio caro Natale Baldoria, giovane padovano che mi ero preso a segretario nel Ministero.

Un terzo, e ultimo, profilo, è questo:

Un giorno il Cavalcaselle mi mostrò la fotografia di un'opera del Sodoma rappresentante le Parche, dicendomi l'importanza evidente dell'acquisto e invitandomi a proporlo con lui. Risposi ch'egli m'aveva insegnato a non fidarsi mai delle fotografie, preziosi mezzi mnemonici per chi abbia veduto le opere d'arte riprodotte, insufficienti a giudicarle per chi non le conosca *de visu*. Si fece venire la pittura, e una mattina Giambattista Cavalcaselle, con il Direttore generale e con me, mosse a vedere il quadro ospitato nel Palazzo dell'Esposizione in via Nazionale. Giunti davanti al dipinto, il Direttore generale nel mezzo, il Cavalcaselle alla destra, io alla sinistra, aspettammo con certa ansia che fosse calato il drappo stesovi sopra. Appena caduto questo, io fuggii da una parte, il Cavalcaselle dall'altra, piantando in asso l'eccellentissimo Direttore

generale a guardar attonito la povera copia del seicento, dalla fotografia gabellata per originale.

La diffusione della fotografia, che a noi potrebbe sembrare un evento storico eccezionale, in realtà non risolve i problemi che Cavalcaselle chiariva assai meglio ponendosi con la sua matita e il suo taccuino direttamente di fronte all'opera d'arte.

Qui rifletterei anche sul fatto che Venturi sta scrivendo queste memorie molto tardi, nel 1927 (morirà nel 1941). Anche il ricordo può fare qualche scherzo: quando infatti racconta di un incontro con Cavalcaselle, risalente al 1888, Venturi dice che lo storico doveva dare il via alla traduzione della *New History*, mentre sappiamo che essa era già iniziata fin dal '75. L'aneddoto di grande suggestione sul "Padre Eterno", verrà rivenduto dallo stesso Venturi, travestito sotto altre forme. In occasione del decennale della morte di Cavalcaselle (cioè nel 1907), Venturi racconterà dell'episodio di un cicerone che si era offerto a Cavalcaselle, il quale "mostrò la testa maestosa per la gran barba bianca dicendo: Guardami, io sono Padre Eterno?" (A. VENTURI, *Gian Battista Cavalcaselle*, Legnago 1908, p. 15). L'elemento che colpisce è la lettura offerta da Venturi di un Cavalcaselle molto anziano, ormai completamente fuori dai giochi: un ritratto in cui si sta rispecchiando lo stesso Venturi, mentre sta stendendo le *Memorie autobiografiche*.

Il reale recupero di Cavalcaselle arriverà con le generazioni successive: sarà Roberto Longhi il primo ad interpretarlo in modo diverso. Potremmo datare *ad annum* il movimento di pensiero di Longhi su di lui. Se prendiamo un testo centrale come le *Cose Bresciane del Cinquecento* del 1917 (ora in *Scritti giovanili 1912 - 1922*, I, Firenze 1961, pp. 327-343), verifichiamo che Longhi non ha ancora deciso con chi schierarsi: di fronte alle meravigliose ante d'organo di Lovere, non sa da che parte stare. I suoi occhi gli dicono che le opere sono di Romanino

(Cavalcaselle le aveva attribuite correttamente a Moretto, ma Giovanni Morelli le aveva date a Romanino). È in evidente difficoltà, poiché non ha ancora maturato un giudizio sicuro sull'opera storiografica di Morelli e su quella di Cavalcaselle. Morelli è per noi una grande personalità dell'Ottocento, di certo un grande antagonista di Cavalcaselle. È stato scritto che fino a un certo punto la storia dell'arte in Italia è quella scritta da Cavalcaselle, da un certo momento in avanti è quella scritta da Morelli. Non credo sia vero: la figura di Morelli si impone in un clima di positivismo imperante. Egli aveva eletto, o meglio trasformato, quelle che erano le consuetudini della pratica del conoscitore in regole, in leggi. Morelli scrive a partire dal 1874, quindi in un'epoca in cui tutte le maggiori opere di Cavalcaselle sono già in circolazione. Cavalcaselle elabora una storia della pittura in Italia, Morelli, al contrario, glossa la storia di Cavalcaselle. La differenza è anche letteraria: gli scritti di Morelli sono penetrati da lampi di intelligenza, da fattori di intuizione che vengono propagati nel testo come grandi colpi di teatro. Si risente la facilità con cui Morelli corregge un'attribuzione altrui, intervenendo però su episodi isolati. La figura di Morelli ci serve per capire alcuni travestimenti di Longhi, perché dietro la maschera di Morelli c'è lo spettro di Bernard Berenson, mentre dietro la maschera di Cavalcaselle c'è l'ombra cinese dello stesso Longhi. Da un certo punto in avanti Longhi sta molto chiaramente dalla parte di Cavalcaselle.

A partire dalla metà degli anni '20 questo fenomeno si chiarisce progressivamente nella testa di Longhi: è dal momento in cui ha acquisito consapevolezza di essere un conoscitore che adotta a modello la figura di Cavalcaselle. Tale cambio di pelle avviene alla fine di un lungo viaggio europeo, e si misura su un testo che ha quasi il valore di un manifesto, le *Precisioni nella Galleria Borghese* (una serie di articoli usciti su 'Vita Artistica' nel 1926-1927, raccolti in volume nel 1928). È uno

scritto in cui Longhi si misura con l'operazione che molti anni prima aveva tentato Morelli. Nel corso del tempo, poi, la verifica, il controllo delle opere di Cavalcaselle lo porta a mutare e a mantenere intatto un giudizio di profondo rispetto nei suoi confronti, tanto che nel corso degli anni verrà definito da Longhi: "Vecchio rabdomante della storia dell'arte italiana" (*Quesiti caravaggeschi* (1929), ora in *Me Pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, IV, Firenze 1968, p. 108), "Il maggior storico dell'arte del secolo scorso" (*La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale* (1934-1935), ora in *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, VI, Firenze 1973, p. 48), "Principe dei conoscitori italiani" (*Aspetti dell'antica arte lombarda* (1958), ora in *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, VI, Firenze 1973, p. 234), "Il primo grande conoscitore dell'antica pittura italiana" (*Apertura sui trecentisti umbri* (1966), ora in *Giudizio sul Duecento' e Ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, VII, Firenze 1974, p. 149). Si faccia caso che in un solo episodio Cavalcaselle è definito storico dell'arte *tout court*.

Merita una lettura distesa un passo dalla *Fortuna storica di Piero della Francesca* del 1927 (ora in *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, III, Firenze 1963, pp. 134-135):

D'altro canto il grande conoscitore G.B. Cavalcaselle, al quale siamo soliti a dire non sia mancato che un corso regolare di studi classici per riescire il più grande storico dell'arte dell'Ottocento, nella sua fondamentale *Storia della pittura in Italia*, pubblicata prima in inglese nel 1864, poi in tedesco dal '69 al '76 e, finalmente, in italiano dal 1886 al 1900, tratta dell'opera di Piero con ben altre certezze da quelle comuni ai poveri filologi e amatori di quel tempo.

E s'intende che nessuno dovrà chiedere al Cavalcaselle molto di più di quella sua sicurezza di conoscitore, per esempio, la capacità di dare del grande maestro di Borgo un'interpretazione nuova. In questo campo della critica i suoi dettami sono, per lo più, quelli delle ultime falangi dell'accademismo

«progressivo» del Settecento, ancora fiorenti e annidati negli Istituti di Belle Arti italiane de' suoi tempi, con appena un qualche sentore dei motivi romantici e alquanto più delle spiegazioni naturalistiche avanzate dai tedeschi.

Un'incertezza circa il giudizio definitivo da recare sull'artista era dunque inevitabile; e, dopo aver dato a Piero più e più volte la lode di eccellenza per questo o quel riguardo, egli parrebbe concludere che «mancò in lui per altro la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per esser tra i più eccellenti». Ma, ad onta di queste oscillazioni, quanto preziosi, anche per la valutazione estetica di Piero con il Van Eyck e con l'Alberti; i frequenti confronti con Paolo Uccello; quelli con l'arte greca arcaica e con le parti più pittoriche delle «Stanze»; le osservazioni sul modo tenuto da Piero nell'applicare la prospettiva alla forma umana, nel trattar la luce etc. Sarebbe poi troppo lungo riferire qui tutti i meriti del Cavalcaselle nella ricostruzione filologica dell'opera di Piero. Se anche egli non giunge sempre a risultati accettabili di cronologia, come quando propone troppo tardi, a nostro parere, la 'Flagellazione' e il 'Battesimo', è certo che il suo catalogo può ancor oggi servire di base per la considerazione dell'artista. Egli è il primo che riassorba decisamente le attribuzioni a Fra Carnevale nel corpus di Piero ed è altrettanto severo nell'escludere dall'indice del maestro opere come la 'Madonna Villamarina', quella di Oxford, i ritratti femminili del Museo Poldi, di Londra, di Firenze etc. Quasi ogni controversia d'attribuzione trova in lui un savio chiarimento; i laterali del 'Battesimo' e l'Assunzione' dei serviti ritornano al Vecchietta e a Matteo di Giovanni; l'Assunzione' di Santa Chiara a Francesco da Castello, l'Incoronazione della Vergine' in Città di Castello alla bottega del Ghirlandaio, etc., etc.

Longhi in sostanza registra una carenza culturale di Cavalcaselle, che già in altri suoi scritti aveva messo in evidenza: per esempio nell'*Officina Ferrarese* (1934) ricorda come i limiti di formazione l'avrebbero condizionato nella comprensione degli eccentrici. Per quanto attiene poi l'opera di Piero, dà forti meriti a Cavalcaselle sia sul piano interpretativo sia di ricostruzione filologica. Longhi tiene a sottolineare i metodi

interpretativi perché li farà propri (i rapporti di Piero con Van Eyck, quelli con Paolo Uccello, le osservazioni con le parti più pittoriche delle Stanze, i confronti con l'arte greca arcaica).

La terza figura da considerare, che ci porta molto più vicini ai nostri anni, è quella di Carlo Ludovico Ragghianti, il quale ha forse meriti anche maggiori, riguardo la ricezione dell'opera di Cavalcaselle, sia rispetto a Venturi che a Longhi: è il primo, comunque, ad avere l'occasione di mettere direttamente le mani sui manoscritti cavalcaselliani. L'avvicinamento a Cavalcaselle da parte di Ragghianti avviene grazie a due movimenti non simultanei. Il primo affonda le sue radici nella sua formazione politica: Ragghianti nasce nel 1910 a Lucca (una generazione successiva a quella di Longhi, che è nato nel 1890); il padre è un antifascista. Giovanissimo Ragghianti aveva fatto conoscenza con le idee mazziniane e aveva letto i classici del socialismo. All'età di diciassette anni viene aggredito e picchiato da una squadra di fascisti, da lì la decisione della famiglia di inviarlo a Firenze, dove entrerà in contatto con Matteo Marangoni, col quale si laureerà nel 1932. Una possibilità di avvicinamento alla figura storica di Cavalcaselle poteva scaturire, nella mente di Ragghianti, anche nel recupero della sua attività patriottica.

Data la posizione antifascista di Ragghianti qualsiasi aspirazione di un incarico pubblico non potrà aver seguito. Questo lo mette in gravi condizioni di sopravvivenza economica. Solo grazie all'intervento di Giovanni Gentile verrà chiamato a prendere parte alla catalogazione del patrimonio artistico italiano (come Cavalcaselle e Venturi prima di lui) e inviato a Rovigo e a Bassano, durante il biennio 1937-1938, periodo in cui frequenta gli uffici della Soprintendenza di Venezia e con essi le carte di Cavalcaselle (all'epoca lì depositate e utilizzate strumentalmente dagli ispettori per lo studio e il controllo del patrimonio del territorio).

Il secondo movimento è quello che attira un integralista cro-

ciano come Ragghianti verso il mondo dei conoscitori e, in particolare, del maggior conoscitore allora vivente: cioè Longhi. Il passo a ritroso da Longhi a Cavalcaselle rientrava in questo aspetto volontaristico, volto a impossessarsi dei testi e dei ferri del mestiere del conoscitore. Il saggio dove sono ripercorse vita e opere di Cavalcaselle è stato scritto da Ragghianti nel 1942, ma pubblicato solo nel 1946.

Sicuramente è uno dei testi che mi sentirei, da lettore immediato di quel tempo, di suggerire anche ai giovani di oggi. È il testo scritto da un uomo costretto al carcere e che, in assenza di libri, ricostruisce a memoria un Profilo della critica d'arte in Italia (qui citato nell'edizione fiorentina del 1973, rispettivamente alle pp. 8-9 e 24-27). Si sente una eccezionale tensione intellettuale. Sembra un testo scritto in assenza della vita, quasi fosse l'ultimo pensiero di un uomo che pensa di non uscire vivo dal luogo in cui è stato rinchiuso.

Dovrei spendere lunghe pagine se volessi qui descrivere ciò che ha significato per la mia vita interiore l'aver potuto riprendere un più profondo possesso di me stesso col ricondurre alla perfetta presenza nel mio spirito tanta parte della mia vita – non memoria soltanto, ma anche giudizio – che restava latente, o si era ormai ridotta ai margini della coscienza, quasi cancellata.

I giorni, adoperati in quel modo, sono lunghi, fortunatamente lunghi, e si può far molto. In virtù della presunta punizione che mi si infliggeva, ne passai in questo modo, liberamente, ben più di cento almeno (negli altri non potei evitar di subire gli incidenti che portava seco un simile caso), e ne sento ancora i frutti benefici. Dovrei quindi sciogliere un meritato inno di grazie al carcere delle Murate.

Per gente di cultura come noi, la privazione del leggere e dello scrivere – in un luogo dove sinanco i più opachi ladri e truffatori diventano, oltreché giurisperiti, più o meno letterati – era forse, anzi senza forse, la più penosa a superare.

A lungo andare, la 'Gazzetta dello Sport', egregio ma unico giornale ironicamente concesso ai detenuti politici, non bastava alla fame del leggere. La biblioteca carceraria ci era vietata, durante l'istruttoria, allo scopo di inasprire le nostre condizioni: e

comunque, quando ci fu consentito di aver libri, nella cesta settimanale portata in cella non era dato trovare, dentro le bisunte legature, altro che libercoli di divozione, romanzacci triviali di ottant'anni prima, un'inesauribile letteratura di cappa e spada, e una colluvie di scritture fascistiche obbligatoriamente acquistate e distribuite. Ricordo ancora la caccia ansiosa che demmo tutti a un volume spaiato e incompleto della rivista informativa e antologica 'Minerva', mi pare del 1918-19. Fu una lettura prelibata e gelosa. Ci fu chi riuscì, con machiavellica manovra, a strappare il volume due volte; e ne menò giusto vanto.

Questo per precisare le condizioni in cui era nato quel testo. Venendo poi specificamente a parlare di Cavalcaselle:

Tarda fama e rispetto adeguato ebbe tra noi anche il massimo lavoro di storiografia artistica italiana: la *Storia della Pittura in Italia* del Cavalcaselle. Sulla quale occorrerà diffondersi un poco, per la sua straordinaria qualità.

Finché non sia stata eseguita una edizione, o almeno una ricognizione critica intelligente e completa del vastissimo materiale di appunti e note manoscritte lasciate dal Cavalcaselle (e appare veramente strano che nessun giovane studioso abbia mai intrapreso tale auspicabilissimo e meritorio lavoro), la sua opera non è separabile dal complemento, anzi dalla stesura del mediocre giornalista ed amatore inglese Crowe.

Il confronto della edizione italiana posteriore (apparve fra il 1896 e il 1908) con quella inglese originaria non presenta, dal punto di vista dell'impostazione, delle direttive e dei criteri struttivi e connettivi di lavoro, sensibili divergenze: a parte nuovi contributi, correzioni, integrazioni e simili. Segno probabile che il Cavalcaselle non aveva obiezioni sostanziali da fare all'elaborazione del Crowe, quanto a criteri storiografici ed estetici. Questi del resto eran quelli diffusi nel tempo, e di più comune accettazione, fondandosi sul progresso o perfezionamento graduale dell'arte, il "rinascimento", l'imitazione naturale, la teoria degli "affetti" o sentimenti espressi nelle figure, i cànoni essenziali come composizione, bellezza oggettiva, verosimiglianza e così via.

Che il Crowe non fosse una gran mente, neanche al suo

tempo, nessun dubbio: appunto un abile riduttore ed espositore, privo di qualsiasi iniziativa ed originalità culturale. Il significato storiografico della *Storia* (composta fra il 1864 e il 1871) è da questo punto di vista, per ciò, pochissimo considerevole, per non dire nullo affatto, e si legge oggi per questa parte con completa indifferenza e senza frutto.

Vero è che il Cavalcaselle, la cui vita avventurosa è ben nota (come Thoré-Burger, fu un attivo patriota), non sarebbe stato in grado, da quanto sappiamo e possiamo constatare, di sostituire di suo un ripensamento personale all'elaborazione passiva data al suo materiale da Crowe. Uomo di poche lettere, di formazione e di patrimonio culturale del tutto scarsi (spesso usa scrivere i suoi appunti in dialetto veneto), il Cavalcaselle, che s'era da giovane indirizzato alla pittura, esaurì la propria attività in un incessante vedere, in un vedere non filosofico o maturamente conscio, ma piuttosto raffinatamente sensorio. Poverissimo, percorse spesso a piedi quasi tutta l'Europa, Musei, Gallerie pubbliche e private, Chiese, analizzando dipinti stranieri (fiamminghi, olandesi, spagnoli, francesi e tedeschi) e italiani dal sec. XIII al pieno Cinquecento, e accumulando un'esperienza diretta di opere d'arte veramente formidabile, e sinora forse mai eguagliata. Nella completa mancanza di mezzi ausiliari, come le fotografie, il Cavalcaselle si servì di una memoria visiva e associativa senz'altro eccezionale, sussidiandola con schizzi e disegni (copiosamente annotati per i colori, per le caratteristiche di tecnica o di *ductus*, per ogni circostanza di fattura o di restauro che gli sembrasse di rilievo), fatti di sua mano ed eseguiti con rara fedeltà e vigore, tantoché spesso costituiscono una trascrizione critica, ed acutissima, degli originali. Migliaia e migliaia di opere, centinaia e centinaia di artisti furono considerati dal Cavalcaselle con tale pervicace e sottile attenzione, con tale incisiva completezza analitica: che tutt'ora stupiscono.

Ma questo lungo e complesso lavoro, neppur tutto consegnato ai numerosi e stipati volumi, non deve esser considerato soltanto alla stregua della sua quantità ineguagliata, della sua solerzia, e dell'assoluta dedizione che richiese al suo autore. Tanto varrebbe a giustificare anche le industriossime ed inutili "Memorie" di Pickwick; ma qui ben diverso è il caso. A

mio vedere, l'attività di Cavalcaselle, con tutti i suoi limiti evidenti, non manca di un robusto valore costruttivo, a saperlo sceverare. Generalmente i suoi lavori sono stati consultati e vengono consultati ancor oggi da specialisti, specialisticamente: vale a dire che in quell'esercizio, ancor oggi tanto coltivato, di conoscitori e "attribuzionisti", le sue singolari opinioni, i suoi battesimi, vengono citati, riscontrati e discussi. Né si tratta sempre di quella sorta di "attribuzioni" empiriche, raggiunte estrinsecamente e non giustificate, se non con i vecchi procedimenti di esterno confronto antiquario. Ora, non si vuole esaltare fuor di misura l'opera del Cavalcaselle: ma ci sembra necessario ristabilire che essa contiene valori ben più positivi, anche se spesso si esige da parte nostra un completamento o un inveramento di essi.

Prescindendo, come si è detto, dalla tessitura del Crowe, le parti più originali e significative della *Storia* del Cavalcaselle sono quelle relative all'esame tecnico-figurativo delle opere, ai raggruppamenti e alle attribuzioni, ai nuovi scaglionamenti, alle rettifiche cronologiche e simili. Chi legga attentamente certe pagine (che non posso citare qui per disteso), in cui si persegue minutamente e con una sensibilità capillare l'apparenza stilistica delle opere, la loro "maniera", si accorgerà che non si tratta di un esame del tutto estrinseco, e che, se si resta al di fuori della personalità dell'artista (in quanto intimità creativa, o poesia, cioè), si riesce a delimitare spesso con la massima nitidezza di contorni la sua *originalità*, i suoi caratteri distintivi ed univoci. È sulla base di questa delicata e precisa identificazione dei modi pittorici che il Cavalcaselle fonda le sue attribuzioni, le quali spesso ancor oggi meravigliano per la loro giustezza, specie quando vi si ritorna con mezzi critici intrinsecamente più scaltriti ed affinati, e dopo tanto ulteriore lavoro di chiarimento e di scoperta.

Lo stesso Ragghianti pubblicherà nel 1952 un articolo monografico sulla rivista 'Selearte' (periodico di grande diffusione finanziato da Adriano Olivetti) intitolato *Come lavorava un critico dell'Ottocento* (a. I, n. 2, settembre-ottobre 1952, pp. 3-11). È

la prima volta, dalla morte di Cavalcaselle, che i suoi manoscritti vengono esaminati e considerati come nuova fonte di conoscenza immediata.

L'officina Crowe-Cavalcaselle

I manoscritti di Giovan Battista Cavalcaselle si conservano presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Dietro consiglio di Giulio Cantalamessa la vedova di Cavalcaselle, Angela Rovea, donò all'istituzione veneziana le carte e i libri del marito nel 1904. Cinque anni dopo i manoscritti vennero depositati presso la Soprintendenza, per tornare infine alla Marciana nel 1945. Questo fondo si integra con quello di Joseph Archer Crowe conservato al Victoria and Albert Museum di Londra. È un episodio di crisi quello che ci permette di entrare nell'officina di Crowe-Cavalcaselle. Nel loro progetto originario non avrebbe dovuto esserci nessuna cesura tra l'edizione della *New History* e quella della *History of Painting in North Italy*. Per motivi strettamente editoriali l'opera, nata unitaria, ha prodotto una costola.

Sappiamo per certo che durante la preparazione degli *Early Flemish Painters* Cavalcaselle risiedeva a Londra. Per la stesura della *New History of Painting in Italy* soggiognerà a Lipsia, dove Crowe svolgeva funzioni diplomatiche (gennaio-aprile 1862; luglio 1863; febbraio-aprile 1865; dicembre 1866-aprile 1867). Nel 1867 si registra il momento di crisi, determinato dall'assunzione da parte di Cavalcaselle dell'incarico di ispettore presso il Museo Nazionale del Bargello a Firenze. Questo incarico lo allontana da Crowe: Cavalcaselle non avrà più modo di spostarsi dall'Italia, se non in casi episodici. Da questo punto in avanti possediamo un'opera scritta solo di suo pugno.

Nel momento in cui viene meno la collaborazione gomito a gomito fra i due amici, si rende necessario un altro modo di procedere. Se in un

primo tempo i taccuini di viaggio di Cavalcaselle servivano a Crowe per stendere la sua storia (Cavalcaselle forniva i materiali di lettura delle opere che Crowe avrebbe ricucito in un impianto storiografico), in un secondo tempo questa possibilità di lavoro viene meno. Si determina allora la necessità, per continuare il sodalizio, che sia il medesimo Cavalcaselle a stendere un saggio storico, successivamente rielaborato da Crowe in vista dell'edizione.

La stesura di Cavalcaselle (in servizio del Crowe) si legge come una narrazione aperta al dialogo, non si contano le indicazioni e le raccomandazioni indirizzate all'amico, come "vedete se", "controllate se" etc.

La minuta cavalcaselliana ha, a tratti, un andamento epistolare. Nel capitolo dedicato a Bramante e Bramantino, ad esempio, si legge (c. 506e.a): "Caro mio ho veduto qualche disegno dato a Bramante ma non ne parlo per non confondere la cosa. Teniamoci così sulle generali".

Per verificare quale sia il procedimento che porta Cavalcaselle a tradurre gli appunti dei taccuini in una prima stesura, infine ridotta o accresciuta da Crowe nel testo a stampa, un caso esemplare è rappresentato dalla Crocifissione di Bramantino ora a Brera. Il disegno e gli appunti di Cavalcaselle non sono datati, ma si possono collocare nel corso del settimo decennio dell'Ottocento, in anni successivi al 1861, periodo in cui la tela di Brera venne ritirata dal deposito esterno presso la chiesa di Villincino.

Nella parte alta del foglio Cavalcaselle registra la seguente nota (Cod. Marc. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVI): "Color liquido trattato di decorazione alla prima e largamente / tutto calcolo / carne giallastra, carni da malato / modo di dar la luce molto sfumato". Sul lato destro del foglio scrive: "Luci ombre decise / morbidezza / carne biggio / abiti, toni interi" (TAV. 9). Vicino alle vesti e agli edifici campiti nel paesaggio vengono registrati i loro colori. Poi sono individuati alcuni aspetti che colpiscono il giudizio di Cavalcaselle: la testa di Cristo è definita "meschina"; la Maddalena ai piedi della croce è detta

“gentile”. Infine qualche tratto di stile viene tradotto stabilendo improvvise relazioni con autori e opere: la testa del cattivo ladrone richiama alla mente “Leonardo”; sulla Maria che sostiene la Vergine è scritto “Layard”, con riferimento all’Adorazione dei Magi di Bramantino già in collezione Layard a Venezia, ora alla National Gallery di Londra.

Ora passiamo alla minuta, tenendo in mente gli snodi principali delle note appena lette (cc. 557-560):

Un quadro che dal paese di Villincino fu trasportato a Brera ed ora vedesi in un magazzino di quella galleria. Il soggetto prendetelo dal qui unito disegno (la crocifissione). Eccovi le mie note. Color con pochissimo corpo, liquido. Trattato in modo facile e fatto in fretta. Sente del modo di decorazione. Fatto alla prima e largamente, a larghe masse e prontamente, come se avesse lavorato a fresco. Colore della carne giallastro con ombre che tendono al biggiastro al tristo – così è l’intonazione del quadro. I toni dei colori delle vesti decisi. La luce, gli viene da un lato mettendo così le figure, e tutto ciò che vi è dipinto, in mezza ombra, e qui la pittura manca di massa decisa e di scuri. Nel trattamento, nella tecnica esecuzione, come in tutto ricorda il principio ed il modo sopra notato che dal quadro di S. Angelo (il primo sopra ricordato) che viene successivamente svolgendosi nelle altre opere fino a qui. Così nel fondo abbiamo quel carattere sopra notato, tutto proprio di questi quadri, come si notò fino a principio nel quadro a S. Angelo. La distribuzione generale geometricamente parlando è buona, tutto vedesi bilanciato, sente in ciò dell’arte di Pier della Francesca, ed il carattere delle figure e le movenze loro ricordano pur anco Leonardo da Vinci. Vedesi molto calcolo, unito ad una esecuzione che sente della decorativa, pronta spontanea ma un poco strapazzata. Nel tutto vi è del rilasciato e dell’abandonato sia nel disegno, nelle estremità, e più di tutto nelle pieghe, le quali nel partito sono buone, ma nel dettaglio sono tirate via in fretta e trascurate, ma un’arte che ricorda la moderna arte di Leonardo.

C'è poi un'aggiunta (c. 560): "L' angelo inginocchiato al lato destro del Cristo ha gli stessi caratteri di quello nel quadro a S. Sebastiano" (intendendo il Martirio di San Sebastiano di Vincenzo Foppa ora al Castello Sforzesco, da Cavalcaselle creduto un'opera di Bramante).

Questo è il brano che arriva sul tavolo di Crowe, che lo tradurrà e lo ridurrà drasticamente, dandogli una posizione, all'interno dell'economia della vita di Bramante e Bramantino minima (solo una nota a piè di pagina: ed. 1871, II, p. 30):

Milano, Brera. Depot; from the church of Villincino. Canvas with figures of life size. In the middle, the crucified Saviour with the Magdalen grasping the foot of the cross. Between the two thieves an angel kneels on a cloud to the left. A fiend kneels similarly to the right of the Saviour. In the foreground, the Virgin swooning in the arms of the Maries, the Evangelist, and the other figures. The colours are very thin and hastily put in with grey shadows, and deep vestment tints. The figures half in shade – the distribution geometrically good; the masks and forms derived from the Leonardesque school – a clever picture of rapid decorative execution, with sketchy neglected drawing.

È un caso in cui Crowe interviene con equilibrio e con mano leggera, rispettando e conservando le principali considerazioni stilistiche del conoscitore.

Vediamo ora un episodio diverso, più articolato e complesso. Partendo dallo studio delle opere credute di Bramantino Cavalcaselle si sforza di dedurre, in generale, i caratteri della scuola milanese, individuando nell'uso del colore e nell'impiego della luce radente due costanti stilistiche che informano i suoi principali protagonisti. Da queste acute osservazioni Crowe non sarà in grado di trarre dei nessi interpretativi, esse rimarranno sparpagliate nei passi corrispondenti alle descrizioni delle singole opere. Se ne possono trarre alcuni

esempi di chiarimento. Alle cc. 465-466 della minuta si legge:

Ciò che è caratteristica dei pittori di questa categoria in Milano si è il colorito, il quale ha corpo ed è di tinta spessa, grassa e cruda, e di tinta non biggia, olivastra e bassa e cupa di tono. Fisionomia questa dei pittori della scuola di Milano.

Riguardo alla Pala Lampugnani del Louvre, oggi unanimemente data a Bernardo Zenale (c. 474), scrive:

Il colore benchè meno difettoso pure è sempre crudo duro e di tono biggiastro scuro-tetro; vedesi quel modo di dare la luce e riflessare le parti.

Sull'affresco di Bramantino all'Ambrosiana (cc. 484-485), proveniente dalla chiesa milanese del Santo Sepolcro, trae le seguenti conclusioni:

Abbiamo un'altra caratteristica, pure sopra notata nei quadri a S. Angelo, ed a Parigi e che vedremo in altre opere, cioè che la pittura è rischiarata di modo che la massa principale è quella della mezza tinta e delle ombre; la luce è ristretta e gli viene di fianco ed anco talvolta in modo tagliente, cavando il rilievo e l'effetto col mezzo di riflessi portati – per esempio entro la massa degli scuri nelle parti sporgenti – che sarebbero la parte del cranio che sporgie in fuori sopra l'occhio (ecco il profilo) e così – quella del naso sopra il labro; il labro superiore; la parte sotto il labro inferiore; il sotto gola et. ec. producendo per conseguenza un effetto contrario nelle parti opposte – per esempio se resta illuminato [dal sotto in sù] il labro superiore, ne viene che il labro inferiore è in ombra – e così via via.

A proposito del Martirio di San Sebastiano di Vincenzo Foppa (cc. 489-490), da Cavalcaselle creduto di Bramante:

Le pieghe sono spesse ed angolari al modo detto, la massa della

luce e dell'ombra al modo che è stato indicato – cioè la luce viene di traverso e quasi alla sfuggita et radente, per cui fa un effetto tagliente, ed è ristretta, mentre la massa principale è quella della mezza tinta colle ombre. Per cui il passaggio dalla luce alla mezza tinta è marcato e risoluto e produce una linea la quale girando sul corpo nudo serve a rendere le forme, od ajuta all'effetto del rilievo e della forma. Così abbiamo quell'effetto o giuoco di riflessi sopra notato.

L'intera serie di riflessioni sulle caratteristiche della pittura lombarda non farà accendere nessuna lampadina nella testa di Crowe. L'attacco del capitolo sui milanesi è tutto farina del suo sacco (ed. 1871, II, p. 1):

That travellers should invariably, and almost exclusively, connect Milan with the names of Bramante and da Vinci is due to the lustre which these great artists shed on the Milanese school. During the fifteenth century Florentine taste was partially introduced into Lombard edifices by Michelozzo and Filarete, but the understructure of Lombard architecture was northern; and the master universally acknowledged by painters was Mantegna. It was under Mantegna that Vincenzo Foppa – the oldest craftsman of any repute in Milan – was formed. It is to the influence of Mantegna that we owe the early works of Suardi, Butinone, Zenale, and Civerchio; but when the more attractive art of Umbria and Florence was carried to Milan at the close of the century, the Mantegnesque period came abruptly to an end; those who clung to the Paduan manner lost their market, and success attended only those who consented to follow the lesson of Bramante and Leonardo.

In nessuna delle pagine del manoscritto cavalcaselliano troverete un passo così articolato. Crowe introduce bruscamente il nome di Mantegna, come capofila della scuola lombarda, tratto da alcuni circostanziati ragionamenti di Cavalcaselle su alcune opere di Vincenzo Foppa.

Cavalcaselle non azzarda mai una formula interpretativa generale, si limita, nel caso specifico, a discutere i Tre Crocifissi e il San Gerolamo dell'Accademia Carrara di Bergamo, letti in chiave squarcionesca, e il successivo Martirio di San Sebastiano di Brera, interpretato come chiara testimonianza di un viaggio padovano di Foppa, un riflesso delle pareti della Cappella Ovetari agli Eremitani. Per noi oggi è più agevole sostituire il nome di Mantegna prima con quello di Jacopo Bellini (per i Tre Crocifissi) e poi con quello di Bramante (per il Martirio di San Sebastiano), mentre Cavalcaselle continua a muoversi su un terreno scivoloso e infido, soprattutto quando arriva a confrontare, come fosse una prova del nove dei suoi ragionamenti, i due martirii di San Sebastiano di Foppa, quello di Brera e quello del Castello (creduto però di Bramante):

Se si confronta questo fresco del martirio di S. Sebastiano col-l'altro dello stesso soggetto e che vedesi nella chiesa di San Sebastiano qui a Milano pure, sopra notato nel capitolo ove si parlò delle opere del Bramantino, abbiamo questa differenza, che colà nella chiesa di Sebastiano vedesi qualità sia nel comporre, come nel rimanente che mostra un carattere, come la si indicò, che tiene all'umbro-fiorentino, mentre qui nel fresco a Brera del Foppa abbiamo l'arte sulla via Mantegnesca.

Il castello interpretativo è quasi esclusivamente frutto del lavoro chimico di Crowe, che interviene nella traduzione attraverso sostanziali riduzioni del testo. Molte volte non è in grado di cogliere gli aspetti originali della lettura offerta da Cavalcaselle, e questo è probabilmente il limite più evidente della loro collaborazione. Il nostro esame della minuta cavalcaselliana deve essere dunque molto attento. Penso ad esempio all'associazione, formulata sotto il nome di Bramantino, della Pala Lampugnani del Louvre e di un affresco monocromo visto nel chiostro di Santa Maria delle Grazie a Milano.

Per Cavalcaselle entrambe le opere sono di Bramantino, mentre oggi non abbiamo nessun dubbio a riconoscere in Zenale (poco oltre il 1510) l'autore del trittico del Louvre. Al contrario del celebre dipinto parigino l'affresco milanese è rimasto a ciondolare nel limbo dell'anonimato. Malgrado le non buone condizioni conservative dell'affresco, mi pare non sia difficile dargli una casa sicura sempre all'interno del catalogo di Zenale, intorno a quella stessa data (p.35, figg. 1-2)

Quest'ultimo esempio serviva solo a richiamarci alla memoria un monito di Giovanni Romano, formulato un quarto di secolo fa a proposito di Roberto Longhi (*Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, "maniera"* (1980), ora in *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, p. 27), e che può benissimo essere utile anche per Cavalcaselle:

Le forme dell'arte non sono ai nostri occhi così trasparenti e univoche come apparivano ai suoi, per accanita disciplina, per aggressiva curiosità, per ampiezza di registrazioni visive; oggi si direbbe per paziente microanalisi.

La filologia d'autore applicata a un non autore

Fino ad ora abbiamo illustrato le varie tipologie di materiali su cui si dovrà basare un'edizione degli scritti di Cavalcaselle inerenti la History of Painting in North Italy: i taccuini e una redazione della History precedente agli interventi redazionali (e alla traduzione) operati da Crowe.

Si è già accennato ai limiti di scrittura di Cavalcaselle. Quando ci troveremo di fronte a una sua pagina manoscritta torturata da correzioni e cassature, o intervallata da parentesi quadre che isolano dei segmenti di testo etc., siamo in presenza di imperizie espressive di Cavalcaselle. Questi in prima battuta scrive in un certo modo e in un secondo tempo si corregge. Nel caso delle cassature il problema merita un supplemento di riflessione: poiché in alcuni casi esse riguardano intui-

zioni che l'autore decide di abbandonare o di non approfondire. Qui dobbiamo operare una distinzione: non siamo di fronte al testo di un letterato, poniamo di un Longhi che quando interviene sui propri testi può sostituire un'espressione con un'altra ancora più centrata. In un caso abbiamo un'imperizia, nell'altro una suprema perizia che tende sempre più ad una precisazione che meglio definisca l'oggetto che sta descrivendo. Che senso avrebbe, allora, registrare nella trascrizione le correzioni di Cavalcaselle? Nessuno. Le correzioni di tipo linguistico (non oso dire stilistico) nella nostra trascrizione non andranno registrate: non siamo in presenza di varianti, ma solo di tentativi di perfezionamento di un testo privo di qualsiasi qualità letteraria. Esistono però anche dei casi in cui nella cassatura Cavalcaselle aveva inserito un'intuizione che merita di essere recuperata e messa in valore.

Un esempio è tratto dal discorso sui caratteri generali della scuola milanese. Secondo Cavalcaselle una specificità della scuola è rappresentata dall'uso del colorito. Perciò scrive (c. 466): “Fisionomia questa dei pittori della scuola di Milano, >che vengono in continuazione, come per esempio lo vedremmo anco nello stesso Zenale, e perfino nello stesso Gian Pedrino seguace di Leonardo / seguace del Leonardo / seguace anco del Leonardo<”. La cassatura avviene in tempi diversi: prima viene soppresso “e perfino nello stesso Gian Pedrino seguace di Leonardo / (con la variante) seguace del Leonardo” mentre sopravvive temporaneamente “Zenale seguace anco del Leonardo”, infine l'intero periodo viene abolito. Questo è un episodio che va in una direzione diversa rispetto alla correzione stilistica o linguistica, è una correzione legata a un dettaglio specifico, a un tema e a un contenuto che poi non ritorneranno più a galla nel testo di Cavalcaselle. Di fronte a cassature come queste, dunque, è buona cosa registrare in apparato anche i periodi che sono stati eliminati, perché contengono un'allusione, un confronto, un rimando che Cavalcaselle al momento non mantiene ma che potrebbe in qualche modo essere ancora valido per lo storico dell'arte. Non ci interessa in alcun modo che il Cavalcaselle scri-

va “di Leonardo” per correggerlo in “del Leonardo”, oppure che ritenti di riformulare la stessa espressione in due o tre modi diversi. Di fronte ai manoscritti di un illetterato la filologia d'autore depone le armi.

Si affaccia il sospetto che il collega inglese abbia inserito nel testo delle parentesi quadre, volte a segnalare le parti ridondanti e da tagliare. Si può prendere un caso in cui Cavalcaselle sta parlando di una diversa caratteristica della scuola milanese, l'uso della luce radente (c. 469):

Se il colore delle carni oltre essere spesso; ha corpo ed è di pasta cruda e screpolato; di tono olivastro e basso e cupo [fisionomia dei pittori Milanesi e fino un certo punto anco dello stesso Zenale seguace del Leonardo]. Abbiamo che le vesti sono di tono locale forte deciso ed intero ma cupo e basso di tinta.

*La parentesi quadra è sovrapposta ad un trattino. Questa parentesi potrebbe essere stata introdotta dallo stesso Cavalcaselle, ma ciò è molto dubbio: è più probabile che quando Crowe riceve il manoscritto inizi a farne una riduzione, e, currenti calamo, stabilisca la nuova lezione. Quando dovremo rappresentare la minuta, se questa contiene delle eliminazioni operate dal Crowe noi potremmo ovviamente registrarle, senza però perdere il testo integrale di Cavalcaselle. Dell'edizione a stampa della *History* (risalente al 1871) si conosce un esemplare che reca delle note marginali di mano del Crowe (conservato presso la Fondazione Roberto Longhi a Firenze). Ad un primo esame ci si è resi conto che queste note sono già state riassorbite nell'edizione curata e accresciuta da Tancred Borenius nel 1912. Nella maggior parte dei casi Crowe interviene esclusivamente con aggiornamenti relativi ai passaggi di proprietà delle opere o alla materiale correzione di refusi di stampa.*

Il problema più grosso, però, non è costituito dalla minuta fin qui esaminata, le difficoltà maggiori sono poste dai taccuini, quei fogli rilegati o sciolti ricchi di appunti e disegni che Cavalcaselle si portava

dietro durante i suoi viaggi e le sue visite alle opere d'arte. Ho avuto il grande piacere di commentare per primo il taccuino che Gadda aveva in tasca durante la cattura di Caporetto e il suo successivo internamento. Le prime pagine erano assolutamente illeggibili perché il sudore del corpo (avendo il taccuino avuto contatto diretto con la pelle del suo proprietario) aveva spanto l'inchiostro e quindi creato una zona di leggibilità attutita. Anche i taccuini di Cavalcaselle hanno una carica di sapore umano, quasi un sentore di corpo umano. Le pagine dei taccuini offrono dei casi estremi, magari accostati a casi più semplici, dove le annotazioni non si aggrovigliano mescolandosi una con l'altra. Come possiamo pubblicare un testo di questo genere? Una soluzione da me proposta, ma che va verificata nella sua possibilità di attuazione, è di riprodurre la pagina del taccuino così come essa è, sovrapponendo alla pagina un lucido, in maniera tale da poter mettere, in corrispondenza con le varie didascalie, un numero, magari seguendo un criterio di lettura da sinistra a destra, dall'alto in basso, dividendo mentalmente il taccuino in tre zone orizzontali. Nella pagina a fianco sarà fornita la trascrizione dei testi. Questa mi pare una soluzione che consente di non snaturare le pagine del taccuino, ma di apprezzarle per quello che sono, nella loro accattivante irregolarità e illeggibilità, offrendo al contempo la possibilità di interpretarle.

Trascrizione della conferenza riveduta dagli Autori.

Nella pagina a fianco:

FIG. 1: Bernardo Zenale, Circoncisione con i Santi Ambrogio, Caterina d'Alessandria, Baudolino, Gerolamo e il canonico Giacomo Lampugnani. Parigi, Musée du Louvre.

FIG. 2: Bernardo Zenale, San Pietro Martire e Santa Caterina da Siena. Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Chiostro della Sacrestia.



FIG. 1



FIG. 2