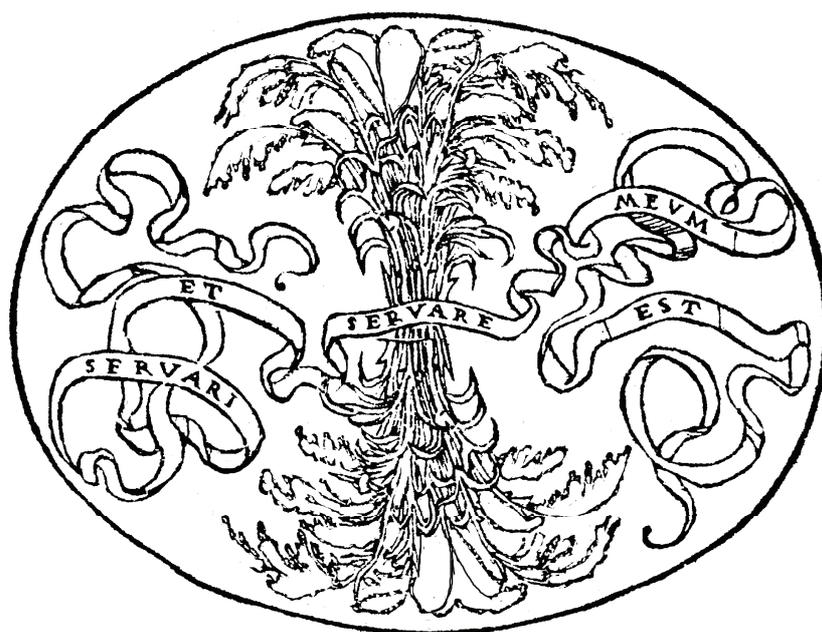


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

6/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Irene Calloud, Elena Miraglio

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

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

IL VIAGGIO E LA MEMORIA: I TACCUINI DI ADOLFO VENTURI

Nell'Archivio di Adolfo Venturi, conservato presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa, esistono dieci faldoni di carte non ancora inventariate. Al momento dell'acquisizione del materiale venturiano da parte della stessa Scuola Normale, avvenuta nei primi anni Novanta, l'attenzione degli studiosi giustamente si concentrò sull'amplessissimo carteggio, avviando un riordinamento che può dirsi oggi completato¹. Restarono quindi esclusi da questa prima indagine altri documenti, riuniti senza ordine nei summentovati dieci faldoni. Questi comprendono circolari ministeriali a stampa, appunti su lezioni universitarie, pubbliche conferenze, bozze degli ultimi volumi della *Storia dell'Arte*; qualche altra lettera, per lo più di ambito familiare; un piccolo gruppo di fotografie, in parte raffiguranti lo stesso Venturi, in parte opere d'arte (dipinti) sul cui tergo Venturi ha argomentato la sua attribuzione formulando un breve commento; infine, sono presenti numerose carte frutto di spogli archivistici e bibliografici. Tale materiale, nonostante l'estrema eterogeneità, riesce utile per aggiungere ulteriori testimonianze intorno al modo di lavorare di Venturi, specialmente degli ultimi decenni della sua vita².

La nostra indagine ha preso avvio da questi materiali e, dopo una generale ricognizione, si è soffermata su una particolare tipologia documentaria: i taccuini di viaggio. Si tratta nello specifico di piccoli libretti di vario formato, redatti a penna (con l'utilizzo di inchiostri di vario colore) o a matita, nella maggioranza dei casi ancora integri ma anche mutili, quando addirittura non smembrati e spesso anche divisi in diversi faldoni, divenuti perciò di fatto singole carte sciolte. In essi sono registrate le numerose opere d'arte studiate da Venturi durante i suoi viaggi in Italia e in Europa, effettuati tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e il primo del Novecento, ma concentrati soprattutto negli anni a cavallo tra i due secoli.

Che Adolfo Venturi avesse fatto uso del taccuino di viaggio come strumento di lavoro era cosa già nota. Una prima indicazione della presenza di taccuini tra le carte venturiane superstiti era stata infatti fornita in occasione della mostra tenuta per celebrare il centenario della nascita di Adolfo (1956). Nella lista degli oggetti esposti, composta per lo più da documenti cartacei o 'cimeli' di famiglia e organizzata secondo un ordine cronologico, figurava anche tale tipologia documentaria: sebbene priva di datazione precisa, essa risulta però collocata tra i documenti datati 1894 e quelli riferibili ai primissimi anni del Novecento. Questa la voce catalogografica relativa: «Schede di appunti di viaggio. Interessantissime sia per il modo come appuntava pittoricamente un paesaggio, una pala d'altare o un orecchio e sia per la sintesi delle sue impressioni immediate e sempre acute»³. Descrizione alquanto generica e approssimativa che però qualifica con apprezzabile chiarezza la peculiarità di questo materiale manoscritto, dovuta soprattutto alla presenza di appunti grafici e alla natura di impressione immediata, di cui si poneva in risalto, accanto alle notazioni «pittoriche», il particolare anatomico («l'orecchio»). È significativo rilevare che nella selezione dei documenti da esporre

¹ Sull'Archivio di Venturi a Pisa si vedano gli ormai 'classici' *Incontri venturiani*: AGOSTI 1990; AGOSTI 1991; AGOSTI 1992; AGOSTI 1995a. La corrispondenza di Adolfo Venturi è stata scansionata ed è disponibile sul sito web della Biblioteca della Scuola Normale (<http://opendlib.sns.it/>): il suo studio ha contribuito in modo sostanziale all'arricchimento della bibliografia su Adolfo Venturi che oggi conta numerosi contributi: i principali testi di riferimento sono AGOSTI 1996; VALERI 1996; SCIOLLA-VARALLO 1999; VENTURI 2008.

² La prima ragionata considerazione di questo materiale miscelaneo si trova in BAROCCHI-AGOSTI 1994, pp. 13-15 e anche in AGOSTI 1992, ad esempio pp. 83-84. Tutti questi documenti sono stati nuovamente presi in considerazione nell'ambito del progetto FIRB (2008-2011), da parte dell'unità di lavoro dell'Università di Udine coordinata da Donata Levi.

³ VENTURI 1957, p. 46, voce 17. La documentazione mostrata in questa occasione è quella poi passata in larga parte alla Biblioteca della Scuola Normale di Pisa, dato che in questa esposizione documentaria vi figurano altre carte oggi nel fondo Venturi di Pisa (si vedano, ad esempio, le bozze del prosieguo della *Storia dell'arte*: voce 38, datata 1941).

in quella occasione celebrativa, i taccuini siano entrati in qualità di documenti degni di segnalazione, testimonianza tangibile di un'alacre attività lavorativa condotta 'sul campo'.

Lo studio dei taccuini di viaggio di Adolfo Venturi, però, non è stato in seguito ripreso né approfondito dagli studiosi. Si è dovuto attendere un cinquantennio, e nuove celebrazioni venturiane – stavolta i 150 anni dalla nascita –, perché il tema fosse affrontato di nuovo, in particolare attraverso la segnalazione di un altro gruppo di taccuini, oggi conservato nell'Archivio Lionello Venturi dell'Università La Sapienza di Roma⁴. La stessa fisica collocazione di questo nuovo gruppo di taccuini non costituisce un particolare secondario poiché apre la possibilità che, almeno in una parte del materiale superstite, sia possibile registrare la compresenza di padre e figlio nella redazione dell'appunto di viaggio. In una parola che Lionello non solo avesse accompagnato Adolfo nei suoi viaggi di studio – secondo quanto attestato anche da altri documenti – ma avesse anche preso alcuni appunti sui taccuini del padre, insieme al padre: ipotesi più che plausibile vista la ben nota propensione all'utilizzo del taccuino come strumento di lavoro pure da parte di Lionello.

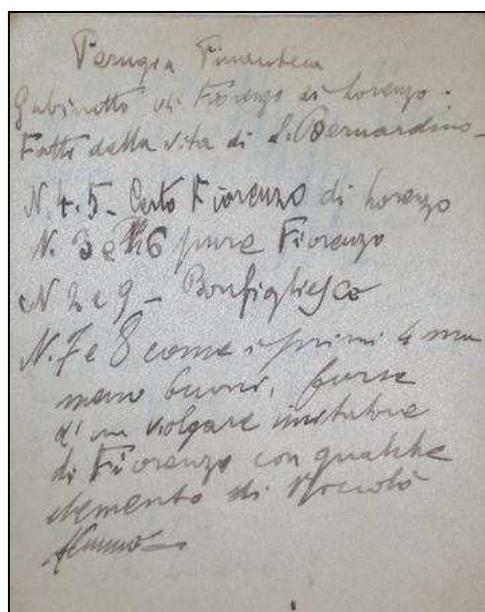
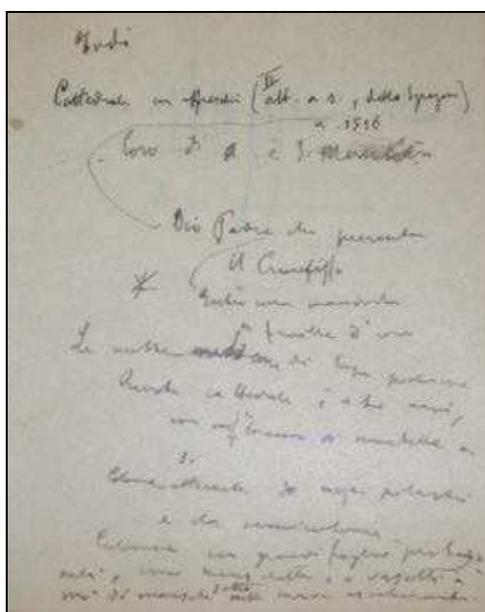


Fig. 1. Adolfo Venturi, *Taccuino: Todi*, Archivio Lionello Venturi, Roma, La Sapienza

Fig. 2. Lionello Venturi, *Taccuino: Perugia*, Archivio Lionello Venturi, Roma, La Sapienza

L'identità di formato di questi taccuini 'romani' (nove in tutto) – una tipologia di carte rettangolari tenute assieme da un fermo a metallo – con un gruppo di taccuini oggi nell'archivio di Adolfo Venturi a Pisa (sei in tutto, più qualche carta sciolta del medesimo formato), rafforza l'impressione di una seppur occasionale comunanza di lavoro, da collegare alla giovinezza di Lionello quando questi accompagnò il padre nei viaggi di studio⁵. Ciò spiega

⁴ DANESI SQUARZINA 2008, pp. 55-62; in particolare si tratta del faldone CLXI: cfr. VALERI-BRANDOLINI 2001, p. 135.

⁵ Si sa con certezza, ad esempio, che nell'estate del 1902 Lionello accompagnò Adolfo nei suoi viaggi e che lo stesso Adolfo avesse sempre consigliato a Lionello di viaggiare: AGOSTI 1996, risp. pp. 171 e 168. Sui taccuini di Lionello Venturi si veda IAMURRI 2002, pp. 93-99; la stessa studiosa è tornata sul tema con una relazione dal titolo *Un laboratorio per la storia dell'arte moderna: le "note di viaggi" di Lionello Venturi*, presentata al convegno *Dall'occhio alla penna: il taccuino dello storico dell'arte tra '800 e '900*, tenuto a Udine il 19 e 20 aprile 2010. Una eloquente testimonianza diretta dell'utilizzo di taccuini da parte di Lionello, anche in giovane età, si evince proprio nella sua corrispondenza col padre, in particolare nella lettera a questi scritta da Edimburgo l'8 luglio 1908: Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi, *Archivio Venturi*, (da ora SNS, AV), *Lionello Venturi*.

la coesistenza delle grafie dei due Venturi sia nei taccuini romani (Figg. 1, 2), redatti in maggioranza da Lionello, sia – in un solo caso – in quelli di Pisa, scritti invece per la maggioranza da Adolfo⁶.

Tale, dunque, lo stato delle ricerche sui taccuini di viaggio venturiani avanti l'avvio della ricognizione del fondo pisano: la presenza di nuovo materiale collegato alla pratica del viaggio in questo archivio apre pertanto tutta una serie di nuovi problemi.

Descrizione: caratteri generali

Il nucleo più consistente dei taccuini di viaggio di Adolfo Venturi si conserva a Pisa. Sono carte esclusivamente autografe: soltanto in qualche raro caso – e si tratta di brevi inserti, singole parole o piccoli passaggi – si è avuto il sospetto dell'esistenza di un'altra mano; se non è la grafia di Adolfo leggermente modificata, dato che negli ultimi anni essa tende a ingrandirsi leggermente, non è possibile capire a chi possa appartenere perché non può essere accostata a quella di Lionello, il quale come detto prima, in un caso è presente accanto al padre⁷. L'autografia comprende sia l'appunto scritto sia i disegni e gli schemi grafici: i taccuini venturiani, infatti, sono arricchiti da una serie di schizzi che si integrano con le parti scritte (Fig. 3).

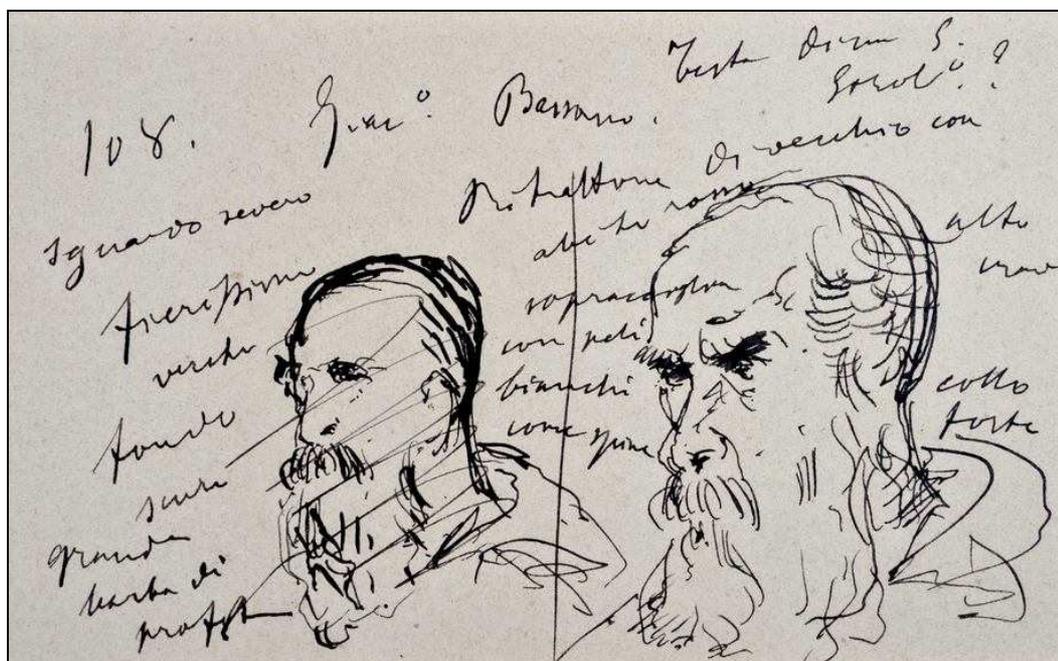


Fig. 3. Adolfo Venturi, *Taccuino: Budapest, Bassano, Testa di vecchio*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

⁶ Le grafie dei due Venturi sono assai diverse: minuta quella di Adolfo, molto più grande e aperta quella di Lionello. Sui taccuini romani si veda DANESI SQUARZINA 2008, in part. p. 56-57 (per le due grafie e il giovane Lionello come compagno di viaggio del padre): le foto 1-4 e 9 qui pubblicate raffigurano le pagine di taccuino autografe di Lionello; le foto 5, 7 e 8 di Adolfo; quindi LORIZZO 2010, pp. 183-184 e nota 8, p. 205. Il taccuino di Pisa in cui si registrano le due grafie riguarda la città di Pavia e la locale certosa: su 26 carte scritte, 10 sono di Adolfo e, tra queste, 4 (cc. 2-5) sono del medesimo formato ma di diverso colore e grammatura, nonché scritte a inchiostro (mentre tutto il resto del taccuino è a matita): probabilmente gli appunti di padre e figlio possono anche essere stati ricomposti in un secondo momento, unendo parti diverse.

⁷ Ringrazio Antonello Venturi che si è gentilmente prestato a un controllo delle diverse grafie, senza peraltro riuscire a dirimere con certezza la questione, confermando anzi la nostra titubanza e prudenza in merito: si tratta di una grafia (o più grafie) ben distinta da quella minuta di Adolfo. A volte si ha la sensazione che sia un esercizio di stile dello stesso Adolfo.

Si tratta di disegni elaborati o di semplici ‘accenni grafici’, volti ad esempio a fissare la struttura di un polittico o di un monumento. Nella riproduzione grafica dell’opera Venturi si appunta sia sulle parti principali – come le figure (una Madonna col Bambino o un ritratto, ad esempio) –, sia su singoli particolari, anatomici (per sculture e pitture: mani, occhi, capelli), delle vesti (pieghe, decorazioni) o del paesaggio (nel caso delle pitture: case, alberi, piante, nuvole). Egli utilizza quindi una forma di traduzione grafica complessiva e allo stesso tempo di focus diretto su singoli elementi. Naturalmente questo è un aspetto complesso: basti segnalare intanto che Venturi ricorre piuttosto spesso allo strumento grafico e, se questo certo non predomina sulla parola, cioè non sta in un rapporto uno a uno con essa, nemmeno si trova in una posizione di decisa subordinazione, tale cioè da rendere casuale o persino occasionale il suo impiego, specialmente nei taccuini cronologicamente più datati, risalenti alla metà degli anni Novanta dell’Ottocento.

Prima di scendere nel dettaglio della descrizione delle singole unità o gruppi di taccuini, è bene illustrare alcune altre caratteristiche generali che accomunano tutti i pezzi conservati. Un taccuino venturiano possiede infatti una serie di costanti, in parte riconducibili alla pratica di scrittura del taccuino stesso – giunto nel corso dell’Ottocento a crescente fortuna presso gli storici dell’arte⁸ –, in parte riferibile al suo personale modo di intendere questo strumento di ricerca. In particolare, seguendo quest’ottica ‘comparativa’, il caso di Venturi sarebbe da approfondire soprattutto in rapporto ai taccuini di Cavalcaselle, dato che Venturi stesso ha ricordato alcune occasioni in cui poté studiare alcune opere d’arte, con relativa redazione di appunti, in compagnia proprio di Cavalcaselle⁹. Quest’ultimo potrebbe aver quindi inciso non solo sull’utilizzo del taccuino da parte di Venturi, ma anche sul suo stesso modo di concepire l’appunto, di tradurre l’impressione visiva sulla carta attraverso la grafica, peraltro qualitativamente non mediocre, e la parola.

Intanto è bene specificare che i taccuini di Adolfo Venturi sono senz’altro taccuini di viaggio, perché registrano in assoluta maggioranza impressioni di opere d’arte analizzate durante i vari suoi spostamenti in Italia e in Europa. Tuttavia la dizione di ‘taccuini di lavoro’, o forse meglio ancora soltanto taccuini – lasciando alla parola il suo intimo rimando alla notazione immediata, anche nel suo carattere di stretto uso personale –, resta forse la migliore e probabilmente la più adatta. Infatti, sebbene le osservazioni inerenti opere viste durante le trasferte venturiane costituiscano la dorsale contenutistica di questi manoscritti e li qualificano, capita di imbattersi, ad esempio, tra la descrizione di una collezione pubblica o privata, di una chiesa o di un museo, in semplici ricapitolazioni delle cose viste, in liste di artisti o singole opere, in indirizzi di persone da cercare, in capitoletti ‘monografici’ dedicati a singoli artisti, dove, sotto il nome di un maestro, si trovano una serie di località in cui sono conservate le opere di quel maestro. Tutti questi aspetti possono essere ancora legati in modo stretto al viaggio: leggermente diversi sono però i casi in cui si incontrano passi di libri commentati, indicazioni bibliografiche, oppure notazioni generali su un singolo artista. È probabile sempre che si tratti della menzione di libri magari consultati nelle biblioteche visitate durante il viaggio, o riflessioni vergate come appunti sempre durante gli spostamenti. Tuttavia è innegabile che alcuni di questi taccuini assumano in questo modo una connotazione più lata rispetto alla secca registrazione di dati legata alla visita e quindi alla descrizione delle opere conservate nei musei o nelle chiese italiane e straniere. Restano comunque marginali rispetto al quantitativo di

⁸ Tanto quanto sono approfonditi gli studi sui singoli studiosi che fecero uso del taccuino come strumento di lavoro (Morelli, Eastlake, Cavalcaselle), tanto più si avverte l’esigenza di una valutazione complessiva, soprattutto in via comparativa, delle varie pratiche di appunto: utili indicazioni in LEVI 1988, pp. 42-56; la stessa studiosa è intervenuta sul tema con una comunicazione dal titolo *I taccuini dei conoscitori* al già citato convegno di Udine *Dall’occhio alla penna*.

⁹ VENTURI 1927a, pp. 60-63; DANESI SQUARZINA 2008, p. 57. E sul rapporto tra i due si veda soprattutto LEVI 1988, pp. 293-294; AGOSTI 1996, pp. 68-69.

osservazioni dirette sulle opere: la loro presenza però segnala il carattere di strumento di lavoro assunto da queste carte e la stretta interrelazione che esse hanno col resto del materiale miscelaneo conservato nei faldoni del fondo Venturi di Pisa. I taccuini cioè devono essere inseriti all'interno di questo multiforme complesso di carte, e solo pensandoli su questo sfondo è possibile capirne la natura e la finalità.

Venturi, infatti, spesso creava fascicoli 'monografici' (ad esempio Bianchi Ferrari o «Gabriele Frisoni a Mantova», «Scultori e tagliapietra») e inseriva al loro interno uno spoglio di documenti tratti da archivi o libri editi, tra cui a volte si trovano anche fogli di taccuini di viaggio inerenti il detto artista. Ciò documenta una palese compenetrazione tra questi due aspetti della ricerca: quello dello scavo archivistico e quello della visione diretta dell'opera, ossia le due colonne del metodo venturiano. La fruttuosa relazione tra documento e opera è la vera guida nel lavoro di Venturi, sintesi metodologicamente matura della imprescindibilità dell'occhio, cioè della visione diretta dell'opera e della sicurezza del documento cartaceo frutto dello scavo documentario: un legame scientemente perseguito e ritenuto imprescindibile nello svolgersi dell'indagine, percepibile nella sua concreta evidenza proprio in questo materiale di lavoro ancora oggi conservato¹⁰.

Il formato dei taccuini è variabile, perché a volte si tratta proprio di blocchetti aventi la struttura fisica del taccuino (tascabili, con costola rigida, stesso formato e qualità della carta), ma nella maggioranza delle occorrenze essi sono composti da singoli quadernetti ricavati da gruppi di fogli più grandi piegati in due, a volte a dimensione variabile. Come è facile comprendere, questo comporta l'estrema mobilità delle carte e determina, oltre alla accidentale scomposizione di gruppi in origine omogenei, la possibilità che un singolo taccuino contenga più viaggi compiuti in un arco cronologico esteso, redatti su blocchi di carte separati e rimontati in una fase successiva. La plausibile e non rapsodica connessione geografica della successione delle tappe, e il fatto che in qualche caso Venturi stesso abbia numerato le singole carte e riunito insieme i vari quadernetti, indica la coerenza in questi insiemi. La mancanza di rilegatura non consente però di avere la certezza sull'originaria struttura di numerose singole unità.

Nella redazione degli appunti Venturi segue uno schema costante. Egli indica in apertura, a guisa di titolo, la città che sta descrivendo; in qualche caso nei fogli iniziali, oppure in quelli in cui è inserito il taccuino stesso, come una sorta di copertina, è presente anche la lista integrale delle città descritte, almeno le tappe principali, o, in qualche raro caso, dei monumenti visitati nella singola città. Si tratta di città italiane, per lo più del centro-nord, ma ci sono anche taccuini riguardanti Puglia, Campania e Lazio meridionale, nonché le grandi capitali europee, da Budapest a Londra, da Vienna a Madrid. Nel singolo taccuino, carta dopo carta (quasi mai numerate), vengono sempre indicati, come fossero sottocapitoli, i luoghi toccati dalla visita, in particolare chiese, musei o altri monumenti pubblici e le collezioni

¹⁰ Il materiale dei dieci faldoni è in corso di catalogazione e riordinamento. La presenza, tra le carte venturiane, di un fittissimo spoglio di documenti di carattere emiliano, specialmente ferrarese e modenese, e la nutrita presenza anche della documentazione sulla storia della Galleria estense (tra cui anche alcuni documenti primo ottocenteschi originali, che Venturi ha trattenuto tra le sue carte), permettono di considerare questo materiale come collegato soprattutto ai lavori giovanili sulla cultura estense tra Quattro e Cinquecento, sfociato in numerose pubblicazioni, edite a partire dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento (per la bibliografia completa di Adolfo Venturi si rimanda a TOESCA 1923; SAMEK LUDOVICI 1942, pp. 362-373; VENTURI 1944-1946, pp. 25-86; VALERI 2006b). Sono note le frequenti pubblicazioni di documenti d'archivio nei saggi venturiani, specialmente quelli giovanili, anche qualora non si tratti di affondi specifici su singoli artisti: si veda ad esempio, VENTURI 1882, pp. 18-19, 25 e *passim* (laddove si tratta di riferimenti archivistici nel testo che si aggiungono alle apposite appendici documentarie apposte ad ogni capitolo del libro); VENTURI 1886, pp. 1-20. Le circolari ministeriali conservate in questi faldoni rimandano ovviamente al periodo di lavoro al Ministero, mentre più avanzati cronologicamente sono gli appunti per le lezioni universitarie (alcune datate agli anni Trenta) e le "bozze" inerenti l'architettura del Seicento redatte per il prosieguo della *Storia dell'arte*, queste verosimilmente degli ultimi anni Trenta e primi Quaranta.

private. Ogni visita viene scandita dalla descrizione delle opere, una per una, preceduta dal numero di catalogo qualora si tratti di musei. Per le città italiane, in particolare, esiste un bilanciamento piuttosto equilibrato tra visite ai musei e agli edifici principali che compongono il tessuto urbano, mentre per le città straniere i taccuini riportano solamente le visite ai principali istituti museali o alle più importanti collezioni private: praticamente non sono state rintracciate annotazioni (o prove di annotazioni) al di fuori delle mura dei singoli istituti.

L'interesse di Venturi è fortemente esclusivo. La pittura e la scultura costituiscono il principale oggetto di studio. Entrambe le arti sono intese nell'estesa accezione che sarà propria della *Storia dell'arte*: per la prima ciò significa peculiare attenzione alla grafica, specialmente di fronte alle grandi collezioni di musei come il Louvre o il British Museum di Londra, e alla miniatura¹¹; per la seconda si registra invece un'attenzione 'onnivora' che parte dalla statuaria monumentale e arriva a smalti, nielli, placchette e medaglie. Molto rari, invece, per non dire quasi assenti, i riferimenti all'architettura, limitati a qualche sporadica indicazione sull'arredo urbano delle città o alle caratteristiche peculiari di qualche singolo monumento (ci sono ad esempio alcuni appunti sulle basiliche ravennati, o su alcuni campanili di piccole città della Campania settentrionale, comparati ad esempi ferraresi). L'architettura viene segnalata, nella maggioranza dei casi, solo se arricchita da una significativa decorazione scultorea, come le facciate delle cattedrali o dei battisteri (Parma su tutti), i grandi portali del romanico italiano, oppure certi capitelli, come quelli di San Michele a Cremona e a Pavia, in qualche caso anche perché già musealizzati.

I riferimenti alle opere del Seicento, e soprattutto del Settecento, sono del tutto occasionali, anche se è pur presente qualche annotazione per lo più dovuta o all'eccellenza dell'opera o alla scarsità di altri elementi di maggiore interesse da descrivere (come il dipinto del Saraceni a Sessa Aurunca); mentre risulta assente il materiale archeologico. Cronologicamente, invece, il periodo in cui si concentra maggiormente l'attenzione dello studioso è quello che corre dall'alto Medioevo – meglio, dalla tarda antichità – al Rinascimento maturo; gli artisti presi in considerazione sono per la massima parte italiani. Rari i riferimenti agli artisti non italiani che, quando vengono annotati, sono per lo più fiamminghi, con cui Venturi aveva acquisito una discreta familiarità a partire dalla riorganizzazione delle gallerie romane, in particolare della Galleria Nazionale d'Arte antica¹².

I taccuini, quindi, rispecchiano perfettamente le ben note aree di ricerca venturiane, e in particolare il grande cantiere della *Storia dell'Arte* (che inizialmente si doveva arrestare al Cinquecento), al quale, come si vedrà meglio, sono indubbiamente collegati. A partire soprattutto dagli anni Venti, però, è documentata l'estensione del suo interesse, che corre a coprire tutto il Seicento e parte del Settecento italiano, di cui non vi è traccia in questi taccuini. Proprio rispetto ai taccuini rimasti, colpisce infatti quanto Venturi pubblicò in *Studi dal vero*, un volume che è frutto di nuovi viaggi in Europa compiuti nei primi anni Venti e che fu pubblicato nel 1927, in cui è presente anche un capitolo appositamente dedicato ai «maestri italiani dal Seicento all'Ottocento»¹³. Tale scritto, che nasce dichiaratamente in seguito a questo ennesimo *tour* europeo, ha alla base una concezione 'taccuinistica', cioè di registrazione di singole opere e riflessione intorno a quanto recentemente veduto con un'inedita (per lui) attenzione deputata al Seicento e al Settecento (quello di Tiepolo e Piazzetta in primo luogo), pur senza superare mai le rassicuranti colonne d'Ercole di Canova¹⁴.

¹¹ Specificamente su questo tema si veda IACOBINI 2008, pp. 269-286, in part. pp. 274-275.

¹² NICITA 2009, pp. 11-176, in part. pp. 143-144, 165-166.

¹³ Per i viaggi europei degli anni Venti si veda AGOSTI 1996, pp. 223-226.

¹⁴ VENTURI 1927b, in particolare pp. 377-415. Da verificare quanto può aver inciso su Venturi lo svilupparsi delle ricerche degli allievi del perfezionamento, che spesso indagavano ambiti cronologici ulteriori rispetto al progetto iniziale della *Storia dell'arte*: cfr., ad esempio, il caso di Longhi, su cui LORIZZO 2010. Bisogna comunque considerare che il ricordato impegno nella riorganizzazione museale a Roma, e quindi la pubblicazione de «Le Gallerie Nazionali Italiane» a partire dal 1894, implica comunque, sin da queste date, un'attenzione per artisti

Infine resta da dire che, considerato il tipo di scrittura del taccuino, d'una immediatezza percepibile anche nella disposizione stessa dei singoli passaggi sulla pagina – le cancellature sono molto poche, di frequente la scrittura non è centrata, bensì disassata o addirittura disordinata, il che può indicare condizioni di scrittura non agevoli –, è difficile possa trattarsi di una sistemazione a posteriori sul filo di un pur fresco ricordo. Ciò non esclude che in qualche caso si registri la presenza di chiose redatte in una fase successiva, brevi note volte soprattutto a ripensare un'attribuzione, segno comunque che questo materiale costituiva un effettivo strumento di lavoro. La lettura molto fine di alcuni particolari pittorici, però, il carattere vivo dell'impressione che pure traspare da moltissimi passi, a volte con un graduale processo che porta alla formulazione del nome dell'autore dell'opera – quando riconosciuto, segnalato di solito col punto esclamativo come *eureka* dell'occhio –, l'aggettivazione insistita e assai elaborata sul colore, ma soprattutto i riferimenti allo stato conservativo delle singole opere o ai restauri effettuati (rarissimi invece i richiami alla tecnica esecutiva) indicano con chiarezza la natura di appunto *au vif*.

Il Taccuino del 1896-1897: il primo tour europeo

È dunque possibile proporre una schematica distinzione e quindi un raggruppamento ragionato che permetta una prima identificazione dei singoli taccuini – o di alcuni di essi, almeno quelli che conservano una parziale integrità – e una conseguente distribuzione cronologica, se non accertata con assoluta sicurezza, quanto meno orientativa. L'omologia della struttura fisica di alcuni taccuini consente di formare nuclei omogenei, da collegare o a un viaggio unico o a viaggi diversi ma condotti nel medesimo periodo.

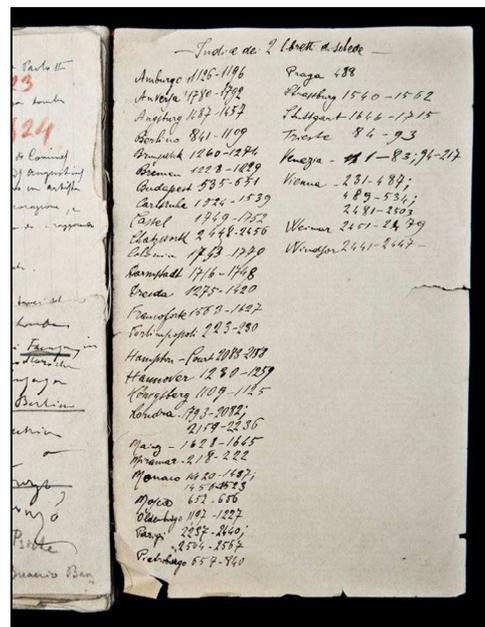
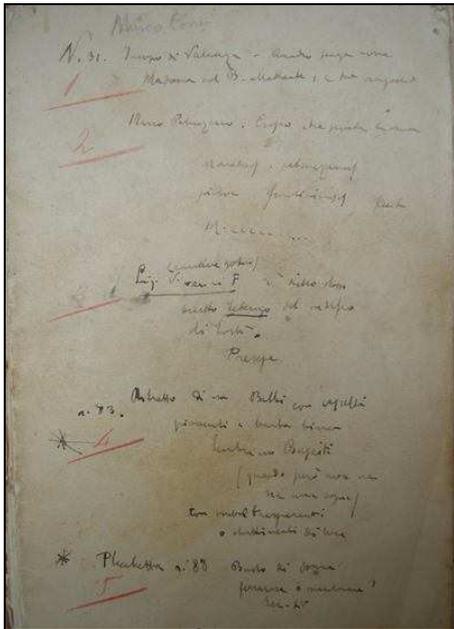


Fig. 4. Adolfo Venturi, *Taccuino europeo*: c. 1, Museo Correr, Venezia, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

Fig. 5. Indice del *Taccuino europeo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

Nel gruppo dei taccuini venturiani esiste un esemplare unico, perché presenta caratteristiche fisiche e contenutistiche peculiari. È un taccuino di cm 18,5x12,4 che

italiani e stranieri seicenteschi e settecenteschi (van Dyck, Rubens, Preti, Ribera): NICITA 2009, pp. 162-165; cfr. anche AGOSTI 1993.

chiameremo *Taccuino europeo* (con un blocco di carte, all'interno leggermente più piccolo, cm 17,5x11) (Fig. 4).

Questo taccuino era originariamente composto da singoli quaderni che sono stati rilegati insieme in un momento successivo, una rilegatura oggi quasi completamente saltata. Tale rilegatura include anche una carta su cui è registrato un indice a penna, autografo di Venturi, nel quale sono indicate le città visitate disposte in ordine alfabetico, il che consente di verificare le lacune del taccuino, poche ma presenti (su tutte San Pietroburgo) (Fig. 5). Sono tutti elementi che dimostrano come esso sia stato inteso quale libretto di agevole consultazione. È l'unico caso, tra quelli oggi conservati, di taccuino composto di singoli libretti rilegati insieme.

Il taccuino possiede la numerazione a matita rossa delle singole opere, non delle carte¹⁵. La presenza della numerazione in rosso e della rilegatura contribuisce comunque a ipotizzare che si tratti di un insieme di carte omogeneo, pertinente a un solo, lungo spostamento. Si parte dal Museo Correr di Venezia e si arriva a toccare l'estremo est e l'estremo ovest d'Europa, da Budapest e Mosca a Londra e Madrid, passando per molte capitali europee. La città di Vienna ricorre due volte: potrebbe trattarsi di due viaggi poi riuniti insieme, ma considerando che Venturi ha rilegato formati di carte diverse (in fondo al taccuino si trova la sopra ricordata tipologia di foglio più piccolo e con righe trasversali), potrebbe anche trattarsi dell'utilizzo di taccuini diversi nel medesimo *tour*, poi ricomposti assieme¹⁶.

Uno dei motivi per cui questo taccuino occupa una peculiare posizione nelle note di viaggio venturiane risiede nel fatto che si tratta probabilmente del suo 'primo' vero taccuino, da collegare al 'primo' prolungato *tour* europeo citato nelle *Memorie* come il «record di viaggio storico-artistico». Infatti esso registra una scansione delle varie tappe che ricalca, con leggeri mutamenti dovuti anche alle lacune del taccuino, quelle appunto ricordate nell'autobiografia¹⁷. Certo non è detto che si tratti del primo taccuino scritto da Venturi mentre è invece sicuro che non fu il suo primo viaggio europeo. Non era infatti la prima volta che lo studioso percorreva l'Europa, né, a queste date, mancava di contatti europei, ormai consolidati dopo le sue collaborazioni scientifiche alle riviste francesi («L'Art») e tedesche (su tutte lo «Jahrbuch» dei musei berlinesi), risalenti alla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, e in seguito all'organizzazione della mostra sui ferraresi tenuta al Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1894. Tuttavia è questa la prima circostanza in cui Venturi si metteva in viaggio appositamente per studiare musei e opere d'arte, il che rende ragione anche del particolare rilievo assunto da questo viaggio all'interno delle *Memorie autobiografiche* (che non hanno motivo per essere smentite).

¹⁵ L'abitudine a numerare i propri documenti con la matita rossa non è atipica nelle carte venturiane. Si trova infatti anche in altri insiemi documentari: ad esempio le copie delle circolari ministeriali possiedono una numerazione a matita rossa a correre, e anche altre schede di appunti, come quelle di carattere monografico su singoli artisti, in cui sono raccolte informazioni di varia natura, presentano in alto una numerazione progressiva a matita rossa. Ha studiato in particolare questo taccuino G. de Pascal, *I taccuini di Adolfo Venturi*, tesi di laurea, Università di Udine, A.A. 2008-2009, relatore Donata Levi; altri taccuini sono stati studiati, sempre con tesi di laurea dell'Università di Udine (relatore Donata Levi), da G. Scussolino, *Il taccuino spagnolo di Adolfo Venturi*, (2009-2010); K. Marchini, *Il taccuino di Adolfo Venturi: il viaggio a Londra nel 1901* (2010-2011).

¹⁶ In effetti questo più piccolo insieme di carte è disorganico geograficamente: oltre Vienna contiene Parigi (anch'essa citata prima), Windsor, Weimar, Chatsworth; inoltre l'indice apposto in fondo a questo taccuino è intitolato «Indice dei 2 libretti di schede». Anche in altri taccuini sono presenti 'ritorni', come nel taccuino in cui sono descritti i musei di Strasburgo, di Francoforte, Colonia e quindi di nuovo Francoforte dove però si trova anche interpolato un appunto che si riferisce a Colonia, poi Magonza e quindi di nuovo Colonia: non è facile capire se si tratti di ritorni nelle città oppure se gli appunti siano presi confusamente. In questo caso però, al contrario del *Taccuino europeo*, i fogli non sono separati, bensì fissati a una costola rigida.

¹⁷ VENTURI 1927a, p. 110; altri, successivi tragitti europei sono indicati in VENTURI 1927b, pp. 7-8. Si veda anche DALAI EMILIANI 2008, p. 26.

Una serie di riferimenti incrociati attesta una plausibile datazione di questo ‘primo’ esemplare alla metà dell’ultimo decennio dell’Ottocento¹⁸. Intanto alcuni elementi permettono una sicura datazione *ante quem*. Il principale è costituito dalla pubblicazione del primo volume della *Storia dell’arte* (1901), giacché qui si ritrovano diverse trasposizioni letterali da questo taccuino. Anzi, tali primi sistematici appunti di viaggio possono aver fornito debita sostanza al più ampio progetto della *Storia dell’arte*: Venturi si muove nei maggiori musei europei con attenzione soprattutto per la pittura, la scultura e la grafica italiana tra l’arte paleocristiana e il XVI secolo. Questo ‘primo’ taccuino, cioè, comincia a mostrare un intento osservativo specifico, assai ampio ma già selezionato, cui era sottesa l’elaborazione di una grande opera sull’arte italiana fino al Rinascimento. Molto del materiale raccolto in questo taccuino di viaggio sarebbe debordato anche in altri contributi, dedicati ad alcune collezioni, come ad esempio quelle ungheresi¹⁹. Tra questi un posto di rilievo è occupato anche dal catalogo della collezione Crespi di Milano, apparso nel 1900, che può contribuire ad accorciare di un anno il *terminus ante quem* per la datazione del taccuino. Sia che si tratti proprio del viaggio del 1896 o meno, questo manoscritto presenta forti legami con la pubblicazione del catalogo della collezione Crespi. A partire dallo stesso sottotitolo del libro, *Note e raffronti*, Venturi indica bene il metodo utilizzato: dettagliata analisi delle opere e comparazione delle testimonianze figurative ai fini della ri-considerazione dell’attribuzione. Ma, cosa che più conta, nella prefazione compare un diretto riferimento ai «ricordi di viaggio». Oltre a specificare la ferma intenzione di giustificare le varie attribuzioni proposte per le opere della Galleria Crespi attraverso un confronto con quelle conservate nelle gallerie d’Europa, Venturi scrive:

Per chiarire le opinioni, alcuna volta richiameremo i nostri ricordi di viaggio, i nostri studi intorno all’attività degli antichi maestri, applicando nuovi principî di critica e recando spigolature alla storia dell’arte. Si è cercato di segnare modernamente i caratteri degli artisti con l’indicare, e non senza incertezze, questa o quella particolarità, che si ripete d’ordinario nelle opere loro; ma di molte altre la critica potrà fornire il disegno, ricercando d’ogni artista la fisionomia sua propria, che si determina nelle abitudini della mano e nello speciale sentimento delle proporzioni e del colore.²⁰

Inizia pertanto, col volume Crespi, uno studio sistematico delle opere conservate nelle maggiori gallerie europee, con annessa verifica delle singole attribuzioni, non più legata ai protagonisti del solo rinascimento estense, ma gradualmente esteso all’intero Quattro e Cinquecento italiano, ripartito per scuole. L’uso sistematico del viaggio implica la visione diretta delle opere e ha come risultante l’appunto preso ‘dal vero’ che a sua volta diventa (o può diventare) la base per l’edito. Tale stretto rapporto tra edito-inedito è esattamente

¹⁸ Conferme documentarie per fissare l’esordio del viaggio europeo di studio alla metà dell’ultimo decennio del Novecento si trovano in altri passi delle *Memorie*, in cui Venturi afferma di aver allargato le sue conoscenze europee tra 1888 e 1898 e in cui precisa: «Da quarant’anni, a mezza estate, mi metto in viaggio, in cerca di tesori d’arte italiani» (VENTURI 1927a, pp. 98, 110), il che porterebbe alla fine degli anni Ottanta; stessa cronologia proposta in VENTURI 1927b, p. 1; cfr. AGOSTI 1996, in part. pp. 97-98, 102-117. Si veda anche VENTURI 1894b, pp. 237-249; AGOSTI 1993; AGOSTI 1995b, pp. 73-88.

¹⁹ VENTURI 1900a, pp. 187-240. Rimando qui a FEDERIGHI 2008-2009 e al saggio della stessa studiosa in questo numero di «Memofonte». Il periodo tra i due secoli segna un momento di svolta nel percorso venturiano: VENTURI 1900b; VENTURI 1900c. Su questo momento della biografia venturiana si veda AGOSTI 1996, pp. 143-151. Sulle riviste venturiane si rimanda in particolare a SCIOLLA-VARALLO 1999 e alle ulteriori precisazioni di PAPI 2008.

²⁰ VENTURI 1900b, p. IX. Si consideri che nella prefazione a questo volume Venturi cita dipinti conservati a Vienna (p. X), a Parigi (p. X), a Budapest, Monaco, Francoforte e Berlino (p. XII, tutte opere di cui contesta l’attribuzione corrente), a Londra (p. XIII), a Karlsruhe (p. XXIII), Pietroburgo (pp. 131, 156). Si segnala in particolare la citazione, nella collezione del principe Clary a Tepliz (p. 72), del dipinto di Lorenzo Costa raffigurante i *Fasti del marchese Francesco Gonzaga*, minuziosamente descritto nel *Taccuino europeo*.

documentabile: spie evidenti sono infatti tutte quelle locuzioni utilizzate nel materiale pubblicato che recano in sé il germe dell'osservazione dal vivo, e che si trovano registrate in abbondanza in questo come in altri taccuini. Qualche esempio, tratto dal *Taccuino europeo* e quindi presente nel testo Crespi e in altri cronologicamente contigui, è di per sé sufficiente a capire il tipo di trasposizione dall'appunto alla pubblicazione: «taglio delle narici» o delle labbra, «curva del mento», «linea della fronte» o del naso, «estremità rotondeggianti», «dita tronche», «iridi chiare», capelli «radi», «setosi», rosa «tenui» e bianchi «rosei» costituiscono un livello minimo di corrispondenza; quindi si sale verso un registro più personale, fatto di carni «ammaccate», «alabastre», «aranciate», «scure», «annebbiate», «giallicce», «giallette», «rossicce», «trasparenti», «rosse di brace» (si noti la peculiare attenzione al colore), i peli «spinosi», gli artisti «aggranchiti», «fiacchi», «grossolani», i «volti di legno», le teste come «tonde zucche tra ali variopinte», le palme come scimitarre, i ciottoli come uova, le vesti adattate «come sopra un cilindro di ferro», le carni «coperte d'un guanto di lustro», le pieghe «a cannelloni come stoffa bagnata», «segnate a capriccio», le nubi come «cumuli lucenti», «calde del tramonto», le «cassette palizzate e biancherie sciorinate», le «montagne coniche dorate nel fondo», la «striscia serpeggiante di terra come lunga coda ritorta», i bianchi che hanno «l'argentato umidore delle strisce lasciate dalle lumache nel loro cammino», le «deità del fondo come tratte da una scatola di legno per trastullar bambini e messe intorno a un tavolo»²¹. Tutte notazioni, queste, che da un lato attestano l'effettiva visione diretta delle opere, dichiarata e quasi rivendicata dallo stesso Venturi, e dall'altro documentano l'utilizzo del taccuino come serbatoio di appunti per l'elaborazione delle pubblicazioni.

Gli altri taccuini e le carte sciolte: le date e i luoghi

Passiamo ora a descrivere brevemente le caratteristiche degli altri taccuini venturiani. In primo luogo vanno segnalati otto libretti di forma rettangolare di piccole dimensioni (cm 6,8x12,8), con costola rigida nera su un lato breve e gli altri tre bordi esterni delle pagine dorati mentre il quarto, quello vicino alla costola rigida, è tratteggiato per favorire lo strappo: questa struttura ha spesso causato la mutilazione di tali taccuini, poiché la tratteggiatura ha facilitato lo strappo e quindi la perdita delle prime pagine (Fig. 6).

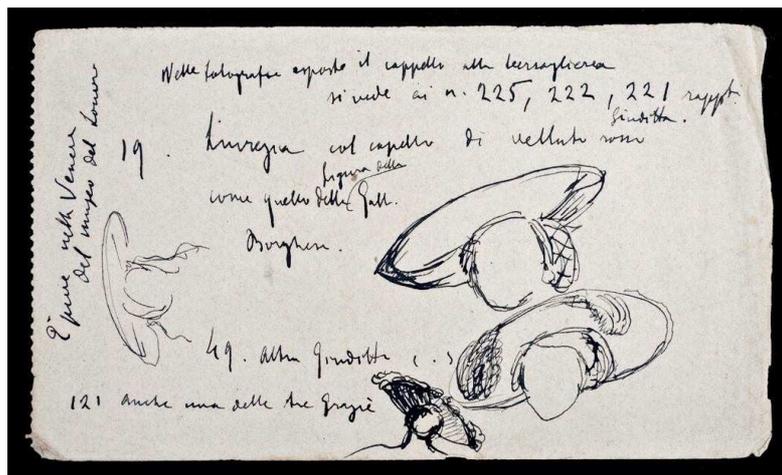


Fig. 6. Adolfo Venturi, *Taccuino con costola rigida*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

²¹ VENTURI 1900b, *passim*, ma si veda in particolare tutta la prefazione pp. V-XXV (parzialmente riedita anche in SCIOLLA-FRASCIONE 1994, pp. 41-55). Spesso Venturi riproduce nel taccuino le eventuali iscrizioni presenti sulle opere, soprattutto firme, che sistematicamente ritornano poi nel testo pubblicato: ad esempio VENTURI 1900a, pp. 206, 207, 218, 220, 232. Linguaggio analogo nei contributi de «Le Gallerie Nazionali Italiane»: alcuni esempi in NICITA 2009, p. 163.

Sono scritti a penna (con inchiostro seppia e cilestrino o a matita) e le carte non hanno traccia di numerazione. Di solito, in questi piccoli quadernetti, Venturi ha descritto un'opera per pagina. Come nel *Taccuino europeo* precedentemente menzionato anche in questo vi sono registrate sia città italiane (Lombardia, Emilia, Campania ecc.), sia europee (Londra, Budapest). È probabile che ogni taccuino si riferisca a una singola tappa, mentre non è possibile stabilire se si tratti di un unico viaggio. I disegni e gli schemi grafici, anche qui, sono abbastanza frequenti. In uno di questi taccuini, mutilo perché comincia *ex abrupto*, si trovano una serie di notazioni su miniature di manoscritti conservati nella Biblioteca Estense di Modena; quindi sono presenti citazioni da Cassiodoro e riferimenti all'*opus sectile*. Ciò contribuisce a spingerne la datazione antecedentemente al 1901, cioè all'edizione del primo volume della *Storia dell'arte*, dove ricorrono considerazioni su questo tema. Un'ulteriore conferma deriva da un altro taccuino di questa medesima tipologia, recante il resoconto di un viaggio londinese, in cui si ha la citazione di un'esposizione tenuta nel 1901 a Londra e alcune osservazioni su manoscritti miniati conservati al British Museum e alla National Library, riprese alla lettera nel primo volume della *Storia dell'arte*²². Ed è pertanto probabile che il blocco di questi otto taccuini possa datarsi tra gli ultimi anni dell'Ottocento ed entro questo primo anno del secolo successivo.

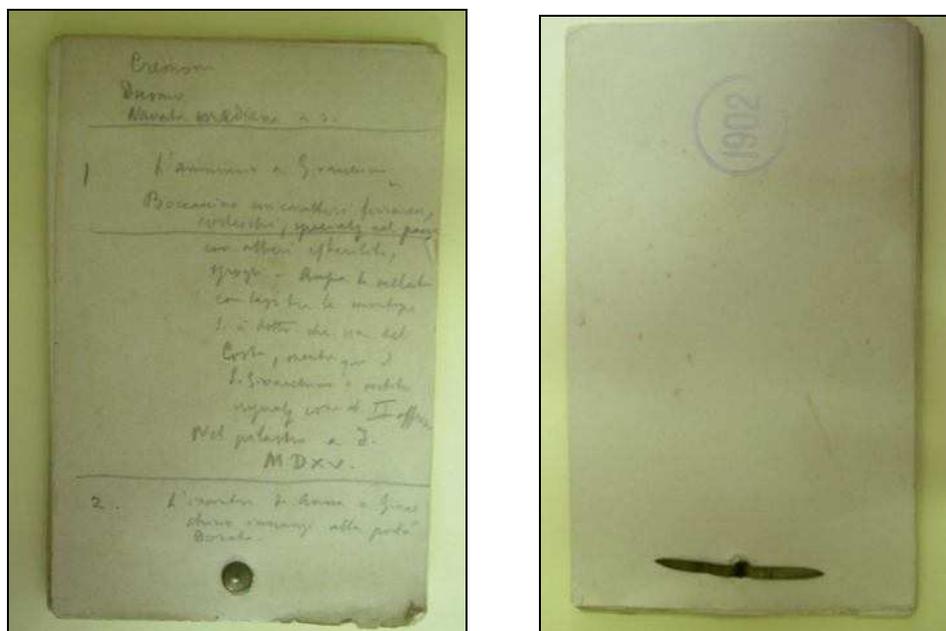


Fig. 7. Adolfo Venturi, *Taccuino con fermo in metallo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteca e Archivi

Nelle carte venturiane si conservano poi sei taccuini, scritti con inchiostro seppia e matita, ben distinguibili rispetto agli altri per un fermo in metallo che tiene insieme più fogli di formato rettangolare più grande rispetto alla precedente tipologia (cm 15x9,5), fermo che si

²² Un solo esempio per tutti: una carta del *Psalterium romanum* del British Museum viene così registrata nel taccuino: «[...] Sembra invece piuttosto una imitazione di cosa carolingia, piuttosto che un modello. V. c. 1. Il Cristo nella mandorla lobata, con le pieghe dai contorni a zic zac. E si vedrà cosa del tempo degli Ottoni. A c. 30 Davide tra i cantori. Si noti la punteggiatura che involge molte forme; e si noti a c. 1v. la lettera B. con una serie di rami intrecciati fittamente con animali, nei cerchi rimasti vuoti, e genietti che saltano di intreccio in intreccio»; così nella *Storia dell'arte* (vol. II, p. 292): «Il salterio di Sant'Agostino, nel British Museum (Vespas. A. I), è indicato, secondo la tradizione, come uno dei codici mandati da San Gregorio in Inghilterra; ma è posteriore, anzi ha molti rapporti con miniature dell'età carolingia, sì nel Cristo entro una mandorla a quattro lobi, come nella scena di Davide tra i cantori»: specificatamente a questi taccuini londinesi è dedicata la citata tesi di Karen Marchini.

inserirsi in un foro tondo praticato nel lato breve del foglio (Fig. 7). Questa conformazione, come la precedente, ha facilitato il distacco di alcuni fogli. Sono dello stesso identico formato di quelli conservati nell'Archivio di Lionello Venturi a Roma e le carte, anche in questo caso, non recano traccia di numerazione. Eccezion fatta per uno (mutilo, che riguarda l'Abruzzo), gli altri cinque (che trattano di Firenze, di Karlsruhe, di Cremona, di Pavia e di un viaggio da Trento a Monaco) possiedono un numero nella parte rimasta bianca delle varie carte (chiamiamolo *verso*), che potrebbe indicare anche una datazione, essendo presenti i numeri «1902» (redatto con un timbro a inchiostro violetto) e «1904» scritto a matita (verosimilmente autografo di Venturi)²³. La rispondenza testuale tra alcuni passaggi in essi contenuti e i primi due volumi della *Storia dell'arte*, apparsi entro il 1904, rafforzano questa ipotesi. Tuttavia il taccuino in cui è contenuta la descrizione di Pavia è timbrato «1902», ma al suo interno si legge: «Pavia. Museo. Tutti i frammenti pubblicati nel III vol. come prov. da San Michele, provengono invece dalla distrutta basilica di San Giovanni in Borgo». Il terzo volume della *Storia dell'arte* è stato pubblicato nel 1904, quindi la data del viaggio va forse spostata dopo questo anno, tanto più che questa notazione non sembra essere un'aggiunta posteriore²⁴. Considerato nel suo insieme, però, anche questo gruppo di taccuini non dovrebbe eccedere il primo lustro del Novecento. Una conferma indiretta deriva anche dal fatto che, se questi esemplari sono da collegare a quelli romani, una datazione ai primi del Novecento calzerebbe perfettamente con l'ipotesi di un giovane Lionello Venturi, nato nel 1885 e quindi non ancora ventenne, in viaggio col padre. In più, in questi taccuini ricorrono espressioni che attestano come Venturi avesse già visitato alcune località, specie tedesche, il che contribuisce a spostare questi esemplari a una datazione successiva ai primi viaggi europei e forse anche ai taccuini con costola rigida che si datano entro il 1901.

Si conservano poi due grandi taccuini composti quasi esclusivamente da carte del medesimo formato (cm 15x20), più grande rispetto alle altre tipologie sin qui descritte, le più grandi in assoluto tra quelle utilizzate da Venturi per questi appunti di viaggio (Fig. 8).

Venturi ha piegato in due i fogli a formare singoli blocchetti, di cui poi usa solo la pagina di destra, lasciando per lo più bianca la sinistra. Con certezza, per la verità, si dovrebbe parlare di un solo taccuino: Venturi, infatti, in un solo caso ha ricomposto varie carte in un blocco unitario, stavolta senza rilegatura, ma vergando nella parte destra in alto una numerazione a correre a matita rossa carta per carta (e non opera per opera come nel *Taccuino europeo*), da 1 a 843, sebbene sia presente qualche lacuna. Il taccuino è scritto utilizzando inchiostro in prevalenza seppia, in qualche caso blu, e con la matita. Ricorrono ancora città italiane e città europee: quindi tale taccuino potrebbe costituire il resoconto di una di quelle escursioni europee che Venturi ha di frequente compiuto a partire dalla fine dell'Ottocento.

Ora, questo comporta alcuni problemi. Intanto, il fatto che Venturi stesso abbia utilizzato questa numerazione in successione non implica affatto che i singoli gruppi di fogli che compongono il blocco corrispondano a una successione effettivamente cronologica delle visite. Venturi, cioè, può aver numerato a correre i diversi luoghi visitati anche ponendo prima una città rispetto a un'altra, capovolgendo quindi l'ordine dell'itinerario: nessuno ci dice infatti che il blocco di Siena, per fare un esempio, sia precedente, come lo è stando alla numerazione, a quello di Vicenza. Potrebbe anche darsi che Venturi abbia unito taccuini afferenti a più viaggi, certo effettuati in mesi o anche anni ravvicinati, pertinenti cioè a una medesima

²³ Bisognerà verificare come questo gruppo pisano di taccuini possa integrarsi con quelli conservati a Roma; si segnalano ad esempio, a Pisa, un gruppo di carte sciolte di questo formato che potrebbero provenire anche dai taccuini romani, mentre la mutilazione di certi taccuini conservati a Pisa potrebbe essere colmata con il materiale oggi a Roma. Si veda ad esempio il caso del taccuino avente per oggetto l'Abruzzo (Tagliacozzo, L'Aquila) presente sia a Pisa (mutilo) che a Roma, in entrambi i casi scritto a matita, mentre già si è descritto il peculiare caso di quello pavese: si veda *supra*, nota 6.

²⁴ Si veda il volume terzo della *Storia dell'arte* (in part. pp. 215-216: qui ci si riferisce a capitelli del Museo civico di Pavia che sono detti provenienti da San Michele).

ricognizione, ma appunto non assolutamente ricostruibili con certezza seguendo l'ordine attuale: ipotesi che non può essere esclusa a priori data la struttura di questi grandi taccuini composti da più quaderni mobili (tanto più che molte carte erano confuse nel resto della documentazione e solo grazie alla numerazione è stato possibile riunirle).

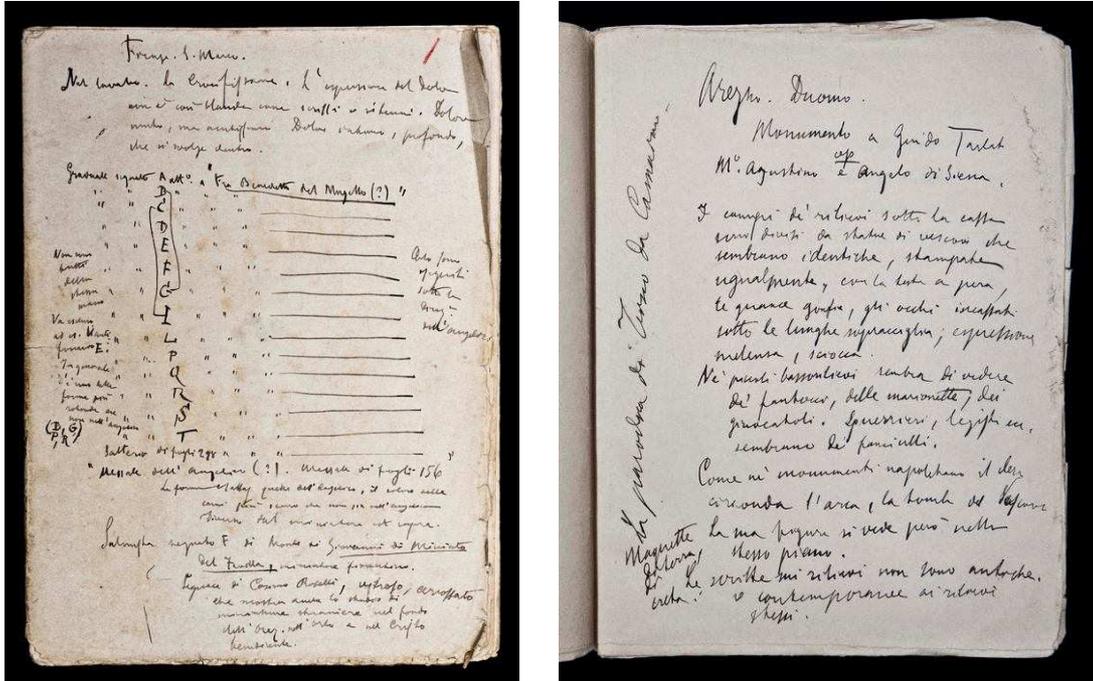


Fig. 8. Adolfo Venturi, *Taccuino pittorico* e *Taccuino scultoreo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi

Esiste però un secondo taccuino di analogo formato per il quale la certezza dell'unità non è accertabile con assoluta evidenza. Questo secondo blocco è del tutto privo di indicazioni: interamente scritto a inchiostro seppia, non possiede alcuna numerazione interna. I fogli si trovavano in parte già accostati nell'originaria dislocazione all'interno dei faldoni, mentre altri sono stati ricomposti per l'analogia della dimensione delle carte, la medesima dell'altro grande taccuino con numerazione in rosso appena descritto. In alcuni casi i singoli quaderni sono raccolti in fogli di quaderno a quadretti, al cui interno sono state disposte anche altre carte, di altro formato ma contigue per tema trattato (la solita città, il solito museo o collezione). È un insieme di carte più disorganico rispetto all'altro con numerazione in rosso. Entrambi questi blocchi, però, possiedono un'importante caratteristica che ha guidato la loro ricomposizione: il primo, infatti, con la numerazione in rosso, è dedicato completamente alla pittura, mentre questo secondo interamente alla scultura. Potremmo definirli quindi un *Taccuino pittorico* e un *Taccuino scultoreo*, tenuto sempre presente che quello 'pittorico' possiede la traccia sicura di una numerazione che permette di ricostituirlo in unità, anche se magari raggiunta a posteriori, mentre quello *scultoreo* non ha evidenze sensibili che ci consentano di accertare la pertinenza in un insieme delle singole carte.

È un dato importante però rilevare che esistano gruppi di carte esclusivamente dedicati alla scultura e alla pittura, caratteristica che distingue questi due taccuini dagli altri, in cui scultura e pittura erano trattate insieme. Pur essendo presente la descrizione di alcuni monumenti nelle piazze o di qualche decorazione scultorea esterna, nel *Taccuino pittorico* i

riferimenti alla scultura sono ridotti veramente al minimo²⁵. Lo stesso dicasi per il *Taccuino scultoreo*: le carte di questo gruppo contengono qualche riferimento anche a opere pittoriche, ma si registra il netto prevalere della scultura. Non è da escludere l'ipotesi che, visitando la medesima città, Venturi abbia utilizzato carte diverse per registrare opere di queste due 'arti maggiori', deliberatamente quindi operando una distinzione. Tale specificità 'monografica' permette anche di precisare la datazione dei due blocchi, dato che larga parte delle notazioni presenti in questi più grandi quaderni è stata riversata nei volumi della *Storia dell'arte* pubblicati tra 1906 e 1915, cioè proprio quelli che ineriscono la pittura e la scultura del Trecento e del Quattrocento italiano²⁶. Una prova molto forte che tali taccuini siano stati elaborati in vista di studi specifici sul Quattrocento è dato dalla parte dedicata a Budapest, che Venturi aveva visitato più volte in anni precedenti (è già presente nel *Taccuino europeo*, ad esempio), che compare ancora in questo taccuino ma con annotazioni inerenti solo artisti del Quattrocento²⁷.

Passiamo infine all'ultima tipologia di taccuino, che può essere divisa a sua volta in due sottocategorie. Una prima che comprende alcuni esempi per formato non avvicinabili alle precedenti tipologie descritte, ma che presentano l'integra registrazione di singoli viaggi. Si tratta per lo più di fogli a righe, piccoli quaderni: esemplificativo è il quadernetto a righe con bordatura rossa che racchiude il resoconto di un viaggio fatto certamente in treno da Venezia a Pistoia, in cui sono scandite le tappe-fermate nelle città di Ferrara, Bologna e Prato; oppure uno interamente dedicato alla Spagna, che comprende Madrid e Barcellona. Può darsi che si tratti di appunti espressamente legati a un singolo viaggio oppure quaderni da affiancare ad altri taccuini, usati cioè nel medesimo spostamento.

L'altra sottocategoria è quella delle carte sciolte (Fig. 9), quella che presenta i maggiori problemi di organizzazione e interpretazione. In qualche caso Venturi stesso – o chi per lui – le ha riunite insieme, raccogliendole all'interno di buste o di fogli più grandi piegati in due a guisa di contenitore, ma senza seguire un particolare ordine, anzi spesso alla rinfusa. Si tratta di una serie di fogli, redatti con inchiostro seppia, blu o a matita grigia (la maggioranza), che innegabilmente appartenevano a taccuini come dimostra, oltre che l'oggetto dello scritto, anche la tipologia di scrittura, abbreviata, descrittiva di opere d'arte e spesso corredata dagli appunti grafici. Quasi per intero si tratta di carte di piccolo formato, e spesso diverso da quello degli altri taccuini. Si ha come l'impressione che siano appunti legati a singoli viaggi, magari brevi incursioni (molte sono dedicate a Venezia, sia alle chiese che alla Galleria dell'Accademia), una situazione ben diversa cioè dal profilo di organizzazione che si riscontra nella gran parte dei taccuini sin qui menzionati. Va tuttavia rilevato che in qualche caso Venturi stesso smembrava i taccuini, strappava i fogli dalla loro sede originaria e li appiccicava all'interno di altri contesti. Fascicoli monografici inerenti determinati artisti o fogli più grandi in cui le carte dei taccuini sono applicate e commentate, a ricomporre un quadro generale dedicato a un determinato artista, testimoniano questo asserto (Fig. 10).

Laddove possibile alcune carte volanti sono state ricondotte alla loro collocazione originaria: i fogli che appartenevano ai taccuini delle prime due tipologie, quelle con la costola rigida e quelle col fermo a farfalla, sono stati agevolmente riconosciuti per il peculiare formato che non lasciava dubbi al proposito. In altri casi è stato invece molto più difficile ricomporre

²⁵ Si veda il caso del monumento in piazza a Brescello, o la minima attenzione dedicata alle sculture sull'esterno del Battistero di Parma, a fronte delle numerose carte che, ad esempio, sono dedicate a quest'ultimo monumento, con una minuziosa partizione di mani di singoli maestri e botteghe, in un taccuino dalla costola rigida marrone dedicato all'Emilia e alla Lombardia.

²⁶ Si veda, della *Storia dell'arte*, il quarto volume (*La scultura del Trecento e le sue origini*), apparso nel 1906; il quinto (*La pittura del Trecento e le sue origini*) ancora del 1906; e quindi il sesto (*La scultura del Quattrocento*), del 1908, e il settimo (*La pittura del Quattrocento*), suddiviso in quattro parti, rispettivamente del 1911, 1913, 1914, 1915. Questi volumi segnano anche una generale ristrutturazione del lavoro attorno alla *Storia dell'arte*. AGOSTI 1996, pp. 175-177. Cfr. poi anche VENTURI 1904.

²⁷ FEDERIGHI 2008-2009, p. 10.

insiemi unitari. Ad esempio alcuni fogli inerenti i pittori Cossa e Grandi si trovano insieme a gruppi di carte che sembrano avere come tema portante questi due pittori e in cui si riuniscono notizie sul loro conto tratte da varie fonti, dallo spoglio bibliografico a quello archivistico. Probabilmente l'avanzamento delle ricerche riuscirà a collocare questi fogli o gruppi di fogli entro un dato viaggio o ad avvicinarli, seppure con approssimazione, ad altre carte sciolte. Particolarmente significativi appaiono gli appunti vergati su carta intestata «Crespi», comprensivi di alcune città del Nord Italia, soprattutto lombarde, che li pone senz'altro in rapporto col periodo in cui Venturi lavorò alla ricordata pubblicazione della collezione Crespi di Milano edita nel 1900; oppure un piccolo taccuino che è il resoconto della visita alla mostra sulla pittura lombarda tenuta al Burlington nel luglio del 1898, di cui l'anno successivo uscirà il relativo *Catalogue of pictures by masters of the Milanese and allied schools of Lombardy*. Di fatto questi 'taccuini sparsi' risultano una specie di costellazione che gravita attorno ai blocchi di taccuini più strutturati.

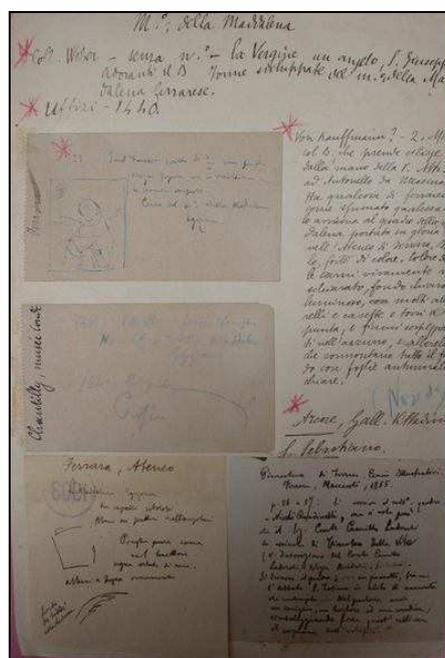


Fig. 9. Adolfo Venturi, *Appunti su carte sciolte: Milano, collezione Crespi*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi

Fig. 10. Adolfo Venturi, *Maestro della Maddalena: utilizzo di fogli strappati dai taccuini*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro Biblioteche e Archivi

Nel complesso si può affermare che si tratta di un insieme di carte assai nutrito, capace di confermare la qualità di autentico viaggiatore di Venturi, il quale scriveva di fronte alle opere, spesso ritornando sulle medesime collezioni, veramente per «vedere e rivedere». Un materiale quantitativamente così ingente attesta che lo strumento taccuino fosse portante nella strumentazione di lavoro dello studioso, ed entro certi limiti invita pure a una rinnovata lettura della sua produzione edita.

Prima e dopo i taccuini

I taccuini, come accennato sopra, sono tutti databili tra la metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento e la metà di quello successivo. Le domande che si pongono sono: esistono o esistevano taccuini precedenti e successivi a questa fase cronologica? Venturi ha cominciato a usare il taccuino di viaggio nel suo primo *tour* europeo e lo ha pensato come uno strumento

legato in particolare all'elaborazione della *Storia dell'arte*? Oppure lo usava anche prima e lo ha continuato a usare dopo nonostante manchino testimonianze in questo senso?

L'impressione che si ricava dallo studio del materiale conservato a Pisa è che, seppure non si possa escludere del tutto la presenza di taccuini *ante* e *post* questo decennio di alacre lavoro, sia stata in particolare questa la fase di utilizzo del taccuino da parte di Venturi. Anche perché risulterebbe piuttosto difficile, seppure certo non impossibile, postulare un naufragio di tutte le carte attinenti altri periodi.

I problemi non riguardano però un fattore meramente cronologico e sono ben più complessi, perché toccano il cantiere della scrittura venturiana, che proprio l'analisi dei taccuini invita a riconsiderare con attenzione. Nelle pubblicazioni venturiane antecedenti il 1896-97, anno del 'primo' taccuino, si percepiscono movenze sintattiche e costanti linguistiche che si troveranno poi nei taccuini successivi, con un passaggio inverso edito-inedito: su tutti si ricordi quella «luce di bengala», presente nel *Taccuino europeo*, riferita ad alcuni quadri del Francia conservati a Bologna, mal restaurati e pertanto «illuminati a fuochi del Bengala», come si legge nell'articolo *Per la storia dell'arte* del 1887²⁸. Questo esempio, come altri (in particolare si pensi alle già ricordate «Le Gallerie Nazionali Italiane»), costituisce la spia precisa di una scrittura derivante dalla visione diretta dell'opera che non attiene alla mera descrizione, al racconto dell'immagine (posizione delle figure, presenza del paesaggio), ma si muove per fissare un'impressione immediata, che la parola traduce sulla carta. È legittimo pensare che di taccuini, o insomma appunti *au vif*, ce ne dovessero essere anche di precedenti a questa faticosa metà anni Novanta dell'Ottocento, magari segnatamente da riferire alle visite nelle gallerie italiane. Ma i viaggi, e in particolare questo primo *tour* europeo condotto appositamente per vedere e per scrivere di fronte alle opere, avevano permesso un arricchimento del materiale di studio, ampliato in modo enorme la possibilità di confronto e, infine, acuito la già cospicua sensibilità descrittiva venturiana. La necessità di cogliere, sul momento, l'impressione viva di un'opera che non poteva essere vista e rivista agevolmente, contribuiva ad affinare una strumentazione linguistica capace di registrare il carattere saliente del singolo manufatto, e lo rendeva utilizzabile nella narrazione della storia dell'arte italiana. La parola e lo schizzo grafico registrati su taccuino recavano così un giudizio di merito e spostavano la descrizione da un racconto dell'immagine all'analisi critica di questa, alla sua lettura: non è un caso che proprio nei taccuini si rafforzi la sistematica revisione delle attribuzioni, specialmente delle gallerie straniere. E non è un caso che nei taccuini manchino praticamente del tutto le città in cui Venturi abitava o aveva abitato – Modena e Roma –, nelle quali cioè poteva vedere e rivedere con comodità le opere d'arte; in particolare è significativo il caso di Roma, tanto più che la descrizione delle opere d'arte conservate in musei romani come la Galleria Corsini (pubblicate nei vari volumi de «Le Gallerie Nazionali Italiane») presenta, come abbiamo già detto, significative tangenze con il linguaggio dei taccuini²⁹.

Si possono aggiungere ulteriori dettagli, risalenti più addietro negli anni. In effetti altre tracce, seppur labili, di un 'taccuinare' antecedente a questa fase si possono evincere da altra documentazione superstite. Nella biblioteca di Adolfo Venturi, conservata a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro, esistono ancora numerosi testi appartenuti ad Adolfo – su cui è apposto il suo *ex libris* (Fig. 11) – che lo Stato riuscì ad acquistare al momento della sua morte³⁰. In alcune di queste pubblicazioni, non molte in verità, sono presenti alcune

²⁸ SNS, AV, *Taccuino europeo*, numero in rosso 2282 (la mancanza del riferimento del catalogo non ha permesso la sicura identificazione dell'opera). VENTURI 1887; VALERI 2006a, pp. 61-83, in part. p. 77. Sul riuso delle solite espressioni in Venturi si veda AGOSTI 1990, pp. 74-75, ma soprattutto LEVI-TUCKER 2008, pp. 211-218, in part. p. 211.

²⁹ NICITA 2009, pp. 111-176, in part. p. 163.

³⁰ È interessante rilevare come esistano anche tutta una serie di fascicoli "monografici" in cui sono stati inseriti estratti – per lo più da riviste (e molti con dedica dei vari autori al Venturi) – attorno a un dato tema (pittura

annotazioni a lapis o a penna, autografe di Venturi. In particolare è utile qui ricordare la *Guida del Museo civico e raccolta Correr*, pubblicata a Venezia nel 1881. Questo testo conserva svariati veloci appunti del giovane Venturi: in molti di questi egli effettua un confronto con le collezioni della Galleria Estense di Modena, di cui era diventato ispettore nel 1878 e di cui avrebbe redatto il catalogo nel 1882 (Fig. 12). Ad esempio si registrano appunti come «Ne abbiamo una simile», in riferimento a una *Festa di genietti bacchici*, oppure «simili alle nostre due» (riferendosi a un'*Erma*, di cui traccia anche un disegno a lato), e altre frasi di questo tenore («simili al nostro»). La conferma di un procedere che anticipa poi il foglio bianco del taccuino viene in riferimento a un'opera, un candelabro, su cui Venturi scrive: «Noi abbiamo un putto che rammenta questo stile. Capelli con un riccio nel mezzo al fronte occhi con le grosse palpebre, forme rotondeggianti». La scrittura è intervallata da un disegno che riproduce la forma di questo riccio, secondo un procedimento che coniuga descrizione verbale e notazione grafica, tipico dei primi taccuini venturiani. Tanto che si registrano poi commenti anche in merito alle singole pitture, come nel caso di un *Busto d'uomo vecchio con berretto*, per il quale Venturi specifica essere «lo stesso che noi abbiamo sotto il nome di Piazzetta, ma questo è più robusto nella fattura»³¹.

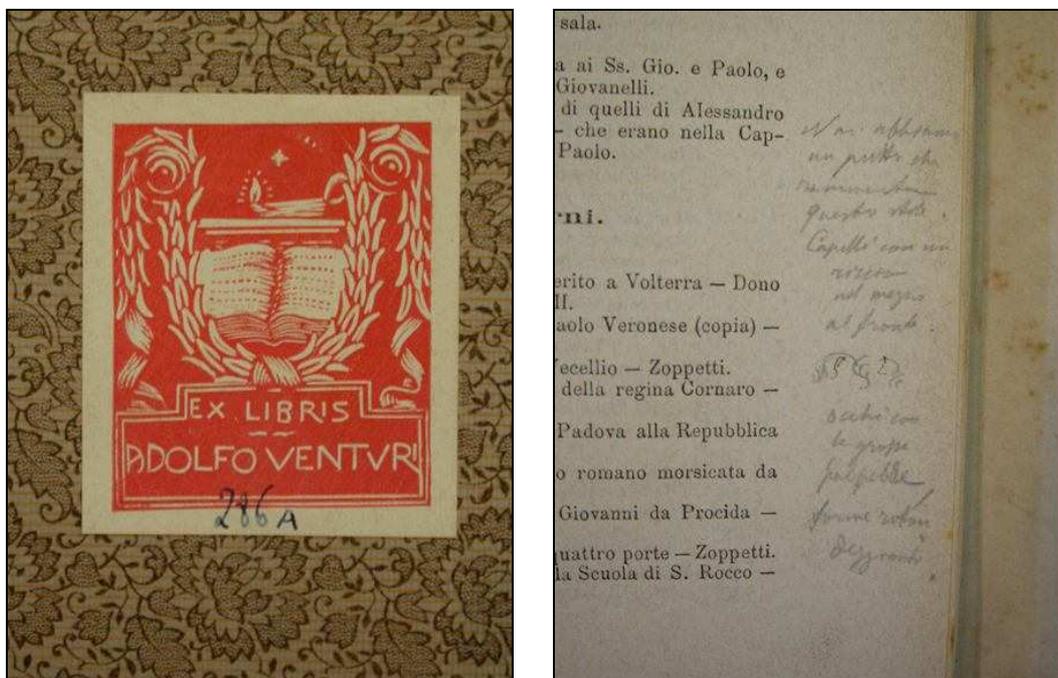


Fig. 11. *Ex libris* Adolfo Venturi

Fig. 12. Appunti autografi di Adolfo Venturi sulla *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr*, Venezia 1881, Biblioteca Adolfo Venturi, Roma

Stesso tipo di problema per il periodo successivo alla metà del primo decennio del Novecento, entro cui si colloca la scrittura dei taccuini più tardi. L'assenza di materiale manoscritto sta a fronte della pubblicazione di testi, come i già citati *Studi dal vero* del 1927, che di fatto sono resoconti di viaggio. Intanto va detto che Venturi non cessò di viaggiare, anzi

veneziana, cataloghi d'asta, Pisanello, Donatello ecc.): non si sa se il materiale era stato organizzato così da Venturi o lo sia stato successivamente.

³¹ *CORRER* 1881, p. 19, voce n. 27: «Festa di cinque genietti bacchici – sec. XVI – Correr»; le altre citazioni sono tratte dalle pp. 21, 22, 25, 50 (disegno del riccio), 57 (commento sul Piazzetta). Si veda anche VENTURI 1882, p. 82; VENTURI 1894c. Su Venturi e la Galleria Estense di veda BENTINI 1994; BERNARDINI 2008, pp. 43-53 (con bibliografia *ivi* indicata a p. 53); cfr. anche DI MACCO 2008.

forse lo fece di più. Se si eccettua il problema alla vista che lo tenne fermo tra il 1912 e il 1914, egli poi avrebbe ripreso a girare per l'Europa. Così scriveva infatti, da Roma, a Bernard Berenson il 7 giugno del 1914:

Guarito della malattia agli occhi, che mi costringeva in questi ultimi due anni a dettare i miei volumi, sento ora la necessità di correre, di rivedere, di volare anche in America, e un giorno o l'altro io vi andrò, a salutare la terra che ha dato al mio paese un nobile studioso suo pari³².

Proprio dal carteggio con Berenson si evincono importanti testimonianze al proposito. Il 12 maggio del 1921, ad esempio, Venturi si trovava a Francoforte, da cui scriveva: «Ora cerco un sollievo dalle fatiche del viaggio. Visiterò Hannover, Brunswick, Bremen, Amburgo, Oldenburgo, Copenaghen, Stoccolma, Berlino, Gotha, Weimar, Dresden, Krakau, Budapest, Vienna. È un gran piacere di rivedere tanti pezzi di patria lontani!»³³. Da Roma, due anni dopo, esattamente il 10 dicembre del 1923, scriveva ancora allo studioso americano:

Speravo d'incontrarla nel settembre a Parigi, dov'ella era fuggita, e come non fuggire? dalla stupida laide Ferronière! E poi speravo di incontrarla a Londra, a Oxford o altrove; ma anche alla visita della raccolta Hulford, io vidi il suo nome nel registro della famiglia, senza che io potessi veder lei, che mi aveva preceduto di due giorni. Eravamo vie parallele, che non s'incontravano mai. Da Londra partii per il Portogallo e poi per la Spagna, a rinfrescare le mie cognizioni e far nuove ricerche. Ebbi a Madrid la fortuna di trovare il capolavoro della miniatura italiana, opera di Francesco di Giorgio Martini, il grande naufrago della storia.

Ancora a Berenson, da Roma il 12 dicembre 1925:

Nell'estate e nell'autunno ho viaggiato per tre mesi di seguito, e, specialmente in Germania; ho veduto come sia necessaria una revisione generale delle cognizioni che i tedeschi stanno ruminando da cinquant'anni. Con la loro poca sensibilità d'arte hanno adoperato uno strumento molto pericoloso, quello dell'analisi, e sono rimasti pietrificati con il loro strumento in mano. In Austria poi, la metafisica e la erudizione han soffocato, parmi, ogni conoscenza. So ch'ella è andata, poco dopo che io vi fui, a Vienna. Ha veduto il nuovo ordinamento della Galleria, e i restauri che fanno, come mi diceva un ispettore della Galleria, novissimi i quadri?³⁴

Dovevano insomma essere stati anni intensi questi, che avrebbero portato infatti alla pubblicazione di alcuni volumi appositamente redatti per dar conto di queste notizie, come i *Grandi artisti italiani* del 1925, l'articolo sulla biblioteca Witt (edito su «L'Arte» nel 1927) e

³² The Berenson Archive, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, courtesy of the President and Fellows of Harvard College (da ora BA, VI); lettere di Adolfo Venturi. Sul rapporto Berenson-Venturi si veda IAMURRI 2008.

³³ Il 7 luglio di quell'anno era rientrato, dacché scriveva a Berenson, da Roma, che «Il mio viaggio è stato fecondo di buoni risultati, e avrò caro di parlarne con lei»: BA, VI; lettere di Adolfo Venturi. Tra le carte di Venturi si conserva anche l'abbozzo di un itinerario, datato 9 febbraio 1921 (Fig. 13) che prevedeva le seguenti tappe: 29-30 aprile Verona, Trento, quindi in maggio dall'1 al 3 Monaco di Baviera, il 4 Augsburg, dal 5 al 9 Vienna, 10 e 11 Budapest, il 12 Dresda, dal 16 al 19 Lipsia, Gotha, Weimar e Dessau, dal 20 al 23 Berlino, il 24 Brunswick, il 25 Hannover, il 26 Bremen, il 27 Oldenburg, dal 28 al 30 Amburgo, dal 31 maggio al 1 giugno Copenaghen, dal 2 al 4 Stoccolma, dal 6 al 7 Gand, dall'8 al 9 Bruxelles, dal 9 al 10 Lille, dall'11 al 12 Düsseldorf, dal 13 al 15 Francoforte, dal 16 al 18 Magonza, Darmstadt e Strasburgo, dal 19 al 22 Basilea, Milano, Roma. Significativamente l'appunto termina con «25 [giugno] esami all'Università». Venturi eseguiva anche mappe delle città con le indicazioni dei principali monumenti e opere (Fig. 14).

³⁴ BA, VI, lettere di Adolfo Venturi. Il riferimento alla «laide ferronière» è alla polemica scoppiata nel 1920 tra l'antiquario Duveen e la signora Hahn in merito a una copia del dipinto di Raffaello giudicata da Duveen non autografa; nel gruppo di esperti che nel 1923 fu chiamato a dare un giudizio sul dipinto c'era anche Venturi, che, concordemente con gli altri esperti (tra cui Berenson), giudicò la copia posteriore di un secolo: AGOSTI 1996, pp. 226-227. Sul rapporto di Venturi col modo tedesco si veda AGOSTINELLI 2010.

soprattutto gli *Studi dal vero* dello stesso 1927, in cui debitamente è raccolto «quanto ho racimolato nelle vigne dell'arte italiana trapiantata fuori d'Italia»:

In questi tre ultimi anni, come nei trentatré precedenti, ho corso il mio paese e l'Europa, persuaso che più vedendo meglio si veda, e sempre compensato a usura dei sacrifici, delle fatiche, dell'assiduo lavoro. Sì, quanto più si vede, tanto più il compasso visuale si apre, e più si allarga il nostro orizzonte. A meglio render questa mia fede con una immagine, vi dirò: l'esperienza è come una macchina che più rotea, più vince l'attrito e accelera la sua corsa; o come un grave che, al cadere, più lungo ha il cammino dall'alto, più acquista di potenza, di velocità, di calore.³⁵

Di tutti questi viaggi non resta nemmeno un taccuino. Le ragioni possono essere molteplici: intanto, dato il frequente viaggiare, Venturi si trovava davvero a «rivedere», cioè di fronte a opere già viste e quindi con una minore urgenza di scrittura diretta. Poi, se si considera che molto del materiale dei taccuini costituì la base per i volumi della *Storia dell'arte*, bisogna rilevare che, a partire dai primi anni Venti, erano in elaborazione i volumi inerenti l'architettura, per la quale Venturi avvertiva una grande insufficienza negli studi³⁶. Non poteva sussistere un rapporto diretto tra la permanenza all'estero, le frequenti visite soprattutto ai musei, e la scrittura sull'architettura, che è tutta italiana e che peraltro, come abbiamo ricordato sopra, occupa uno spazio davvero marginale nell'intero complesso dei taccuini. Da considerare, e quindi da valutare con attenzione, anche un infittirsi della collaborazione non solo con Lionello, il quale viaggiava spesso per le gallerie europee e che forniva a volte al padre particolareggiate rendicontazioni, ma anche col resto degli allievi della Scuola di perfezionamento di Roma, esortati – quando non obbligati per statuto accademico – al viaggio, e spesso raggiunti *in loco* da Adolfo stesso³⁷.

Difficile invece determinare il ruolo giocato dalla fotografia: in che misura cioè l'aumento del medium fotografico abbia potuto incidere sull'elaborazione del taccuino. Il tema è complesso e richiederebbe ben altro svolgimento, ma è un fatto che nei taccuini 'pittorico' e scultoreo', che cronologicamente sono tra i più tardi, cala infatti in modo vistoso il numero dei disegni e tornano invece richiami all'esecuzione di fotografie con l'indicazione dei particolari da far riprodurre³⁸. Allo stesso tempo si avverte una maggiore sintesi nell'appunto, specialmente per quello che concerne la mera descrizione: in qualche taccuino lo strumento descrittivo diviene un surrogato dell'immagine, come ad esempio nella descrizione dei rilievi con le *Storie di san Pietro* nel duomo di Sessa Aurunca, o dell'atteggiamento dei monaci raffigurati da Tommaso da Modena in San Niccolò a Treviso. La minuzia della descrizione

³⁵ VENTURI 1927a, p. 1 (ma si veda tutta la prefazione, pp. 1-10); VENTURI 1925.

³⁶ BA, VI, lettera a Berenson da Francoforte del 7 giugno 1921. Sarà infatti edito nel 1923-24 il volume ottavo della *Storia dell'arte* interamente dedicato all'architettura del Quattrocento, il primo esclusivamente dedicato all'architettura, cui si aggiunse solo quello sull'architettura del Cinquecento, l'undicesimo, edito tra 1938 e 1940, che chiude la stessa *Storia dell'arte*.

³⁷ Per i resoconti di Lionello si veda il carteggio conservato nella SNS, AV, in particolare le lettere del 20 e 28 maggio, 8 luglio 1908, 19 luglio 1912, 9 e 21 settembre 1913. Molto interessante il caso di Roberto Longhi, una cui inedita relazione è stata recentemente pubblicata: LORIZZO 2010, e qui in part. pp. 183-184, note 6 e 16 a p. 205 per altri casi (Toesca, Pacchioni, Fogolari). L'esempio di Adolfo Venturi può aver segnato anche l'abitudine al viaggio degli allievi: cfr. il caso di Giuseppe Fiocco, i cui taccuini sono ancora conservati: BERNABEI 2005, in part. p. 231.

³⁸ Cito dal *Taccuino scultoreo*, dal capitolo inerente Firenze, Santa Trinita, la cappella Sassetti: «Conviene prendere la fotografia dei due bassorilievi sotto la tomba di Francesco Sassetti, del suo ritratto entro un tondo tra i bassorilievi, della placchetta a finestra nell'arco rappresentante i due coniugi, dei due tondi lungo l'arco. Così sotto la tomba della Sassetti il suo ritratto, le rappresentazioni mitologiche ne' quadrati alle imposte dell'arca, ne' due tondi entro l'arco». Ma si veda anche VENTURI 1927b, p. 9: «Le fotografie son mezzi mnemonici preziosi solo per chi abbia avuto davanti agli occhi le cose, pericolosi per gli altri. Nella riproduzione tanti mezzi di vita vengono meno: il colore si perde, i gradi della luce si alterano, le forme si fanno lisce sulle lastre isocromatiche».

BIBLIOGRAFIA

G. AGOSTI 1990

Archivio Adolfo Venturi. 1. Introduzione al carteggio 1876-1908, a cura di G. Agosti, Pisa 1990.

AGOSTI 1991

Archivio Adolfo Venturi. 2. Elenco dei corrispondenti, a cura di G. Agosti, Pisa 1991.

AGOSTI 1992

Archivio Adolfo Venturi. 3. Introduzione al carteggio 1909-1941, a cura di G. Agosti, Pisa 1992.

AGOSTI 1993

G. Agosti, *Adolfo Venturi e le gallerie fidecommissarie romane (1891-1893)*, «Roma Moderna e Contemporanea», 3, 1993, pp. 95-120.

AGOSTI 1995a

Archivio Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani (23 gennaio-11 giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa 1995.

AGOSTI 1995b

G. Agosti, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno (Venezia 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso 1995, pp. 73-88.

AGOSTI 1996

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

AGOSTINELLI 2010

R. Agostinelli, *Adolfo Venturi e la storia dell'arte in Germania attraverso la corrispondenza (1878-1912): il modello tedesco*, «Annali di Critica d'Arte», 6, 2010, pp. 149-187.

BAROCCHI-AGOSTI 1994

P. Barocchi, G. Agosti, *I materiali venturiani della Scuola Normale Superiore di Pisa: un indice di problemi*, in *VENTURI* 1994, pp. 13-15.

BENTINI 1994

J. Bentini, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo moderno allestimento*, in *Venturi* 1994, pp. 127-134.

BERENSON 1894

B. Berenson, *The venetian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1894.

BERENSON 1896

B. Berenson, *The florentine painters of the Renaissance*, New York-Londra 1896.

BERENSON 1897

B. Berenson, *The central italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1897.

BERENSON 1907

B. Berenson, *The north italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907.

BERNABEI 2005

F. Bernabei, *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, in GIUSEPPE FIOCCO 2005, pp. 225-241.

BERNARDINI 2008

M. G. Bernardini, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei Musei di Modena*, in VENTURI 2008, pp. 43-53.

BROWN 1979

D.A. Brown, *Berenson and the connoisseurship of italian painting. A handbook to the exhibition*, Washington 1979.

CORRER 1881

Guida del Museo civico e raccolta Correr, Venezia 1881.

DALAI EMILIANI 2008

M. Dalai Emiliani, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in VENTURI 2008, pp. 25-30.

DANESI SQUARZINA 2008

S. Danesi Squarzina, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in VENTURI 2008, pp. 55-62.

DI MACCO 2008

M. Di Macco, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in VENTURI 2008, pp. 219-230.

FEDERIGHI 2008-2009

E. Federighi, *Adolfo Venturi e la città di Budapest: taccuini di viaggio e corrispondenza*, Tesi di Laurea di Storia dell'Arte, Università di Siena, A.A. 2008-2009.

GIUSEPPE FIOCCO 2005

Il magistero di Giuseppe Fiocco, Atti del convegno (Padova 6 giugno 2005), pubblicato in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 29, 2005.

IACOBINI 2008

A. Iacobini, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in VENTURI 2008, pp. 269-286.

IAMURRI 1997

L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 69-90.

IAMURRI 2002

L. Iamurri, *Gli appunti di viaggio di Lionello Venturi, 1932-1935*, «Storia dell'Arte», 101, 2002, pp. 93-99.

IAMURRI 2008

L. Iamurri, *Adolfo Venturi e Bernard Berenson*, in VENTURI 2008, pp. 187-192.

LEVI 1988

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

LEVI 1994

D. Levi, «Cosa venite a fare alla Minerva?». «Il mio dovere». *Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della Pubblica Istruzione*, in VENTURI 1994, pp. 25-36.

LEVI-TUCKER 2008

D. Levi, P. Tucker, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in VENTURI 2008, pp. 211-218.

LORIZZO 2010

L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'Arte», 125-126, 2010, pp. 183-208.

NICITA 2009

P. Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2009.

PAPI 2008

F. Papi, *Adolfo Venturi fra letterati e connoisseur: la fondazione dell'«Archivio Storico dell'Arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli, Cantalamessa*, in VENTURI 2008, pp. 237-244.

SAMEK LUDOVICI 1942

S. Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma 1942, pp. 360-373.

SCIOLLA-FRASCIONE 1994

A. Venturi, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino 1994.

SCIOLLA-VARALLO 1999

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

TOESCA 1923

P. Toesca, *Adolfo Venturi*, in «Bollettino del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 1923, pp. 6-23 (con appendice bibliografica di S. Ortolani).

VALERI 2006a

S. Valeri, *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*, Roma 2006.

VALERI 2006b

Adolfo Venturi. La bibliografia. 1876-1941, a cura di S. Valeri con la collaborazione di A. Angelelli, Roma 2006.

VALERI 2007

S. Valeri, *Venturi Adolfo*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 634-642.

VALERI-BRANDOLINI 2001

L'archivio di Lionello Venturi, a cura di S. Valeri e R. Brandolini, Milano 2001.

VENTURI 1882

A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

VENTURI 1886

A. Venturi, recensione ad A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova e studi negli archivi mantovani*, Modena 1885, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi» e ripubblicata in «Archivio Storico Italiano», XVII, 1886, pp. 1-20 (numerazione delle pagine dell'estratto presso la Biblioteca Venturi di Roma).

VENTURI 1887

A. Venturi, *Per la storia dell'arte*, «Rivista Storica Italiana», IV, 1887, pp. 229-250.

VENTURI 1894a

A. Venturi, recensione a B. Berenson *The venetian painters of the Renaissance*, «Nuova Antologia», CXXXV, 1894, pp. 566-567.

VENTURI 1894b

A. Venturi, *Una mostra artistica a Londra (nel "Burlington Fine Arts Club")*, «Nuova Antologia», CXXXVI, 1894, pp. 237-249.

VENTURI 1894c

A. Venturi, *Nelle regge dell'arte: II. Galleria Estense*, in «Nuova Antologia», CXXXVIII, 1894, pp. 5-14.

VENTURI 1900a

A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, «L'Arte», V-VIII, 1900, pp. 185-240.

VENTURI 1900b

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti*, Milano 1900.

VENTURI 1900c

A. Venturi, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, Milano 1900.

VENTURI 1904

A. Venturi, *La scuola di Nicola d'Apulia. Impressioni e note*, «L'Arte», 7, 1904, pp. 1-7.

VENTURI 1925

A. Venturi, *Grandi maestri italiani*, Bologna 1925.

VENTURI 1927a

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, [Milano 1927], edizione a cura di G. C. Sciolla, Torino 1991.

VENTURI 1927b

A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927.

VENTURI 1944-1946

«L'Arte», 1944-1946, XLVIII-XLIX (fascicolo interamente dedicato a Venturi, con uno scritto postumo e un *Discorso commemorativo* di G. Nicodemi).

VENTURI 1957

Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956), Modena 1957, a cura di vari autori, Modena 1957.

VENTURI 1994

Gli anni modenesi di Adolfo Venturi, Atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), a cura di vari autori, Modena 1994.

VENTURI 2008

Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, Atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.