

Fonti, pentimenti e montaggio finale del *Pittore storico*

Senza dubbio il titolo del libro, di cui si ripropone il testo in edizione anastatica¹, può lasciare perplessi, visto che questi

¹ Il testo di Selvatico è stato più volte antologizzato, innanzi tutto da Paola Barocchi (*Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, 1, *L'Ottocento: dal bello ideale al preraffaellismo*, Messina-Firenze, D'Anna 1972, pp. 94-138 e, più recentemente, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, 1, *Dai neoclassici ai puristi: 1780-1861*, Torino, Einaudi 1998, pp. 296-302, 318-336). Un'importante panoramica del dibattito sulla pittura di storia, affiancata da un'ampia ricognizione dei materiali depositati presso la Galleria d'Arte moderna di Firenze, emerge dalla rassegna *Romanticismo storico: celebrazioni per il Centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, catalogo della mostra a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi, S. Pinto, Firenze, Centro Di 1974 (si vedano in particolare gli studi di S. PINTO, *Il soggetto storico dalla Restaurazione all'Unità*, pp. 11-116, e di P. BAROCCHI, *Il campo storiografico*, pp. 117-219). Nell'ultimo decennio diversi brani del *Pittore storico* sono stati antologizzati e contestualizzati grazie ad un imponente apparato di note e rimandi bibliografici nel volume *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli, Ricciardi 1998, pp. 302-307, 358-374, 529-567, 599-601 (dello stesso autore si veda inoltre l'approfondimento sul tema della pittura di genere e l'analisi delle tesi selvaticiane nel più ampio contesto della cultura manzoniana in *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano, Il saggiaiore 1985, pp. 75-81, e, più recentemente, sul versante didattico ed istituzionale con particolare riferimento all'amicizia con Adeodato Malatesta: *Gli anni veneziani 1833-1837. Il rapporto con il Selvatico*. Milano: Giuseppe Rovani e la questione dei generi, in *Modelli d'Arte e di Devozione: Adeodato Malatesta, 1806-1891*, catalogo della mostra, Milano, Skira 1998, pp. 41-55). Sempre nell'ambito delle antologie,

Pensieri, sparsi per ben cinquecentoquarantatre pagine, potrebbero anche chiamarsi ‘trattato’. L’autore precisa invece che il suo testo vuole essere «un’indicazione di quanto a me sembra da farsi pel vantaggio vero dell’arte» (35-36) e quindi esso si propone come insieme di «pensieri intesi ad indicar le

ma più sintetico negli apparati e per lo più identico alle precedenti esperienze (almeno per quanto riguarda Selvatico), è il volume di S. BORDINI, *L'Ottocento, 1815-1880*, Roma, Carocci 2002, pp. 115-118, 162-165, 275-277, 413-417; particolarmente interessante invece la voce del *Pittore storico* nell'utilissima bibliografia ragionata, a cura della stessa autrice, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, Leonardo-De Luca 1991, pp. 220, 246, 250, 254. Per la figura e l'opera di Selvatico rimandiamo agli unici studi monografici per ora esistenti sull'autore: G. CITTADELLA, *Pietro Selvatico nell'arte*, Venezia, Antonelli 1884 e F. BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza, Neri Pozza 1974 (per il problema della pittura di storia, cfr. in part. pp. 55-95). Importanti aperture verso la questione della didattica artistica, con interessanti riferimenti a Selvatico, sono presenti nell'introduzione di C. DEL BRAVO, *La natura per artisti toscani del secolo XIX*, in *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Del Bravo, Firenze, Olschki 1971, pp. 7-28. Per la ricostruzione del percorso editoriale del *Pittore storico* risulta indispensabile il carteggio selvaticiano con Carlo d'Arco, che è stato pubblicato da P. CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico a Carlo d'Arco, 1839-1847*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, 2 voll., a cura di G. Mazzi, Padova, Liviana Editrice 1982, II, pp. 713-758. Fra gli interventi più recenti dedicati al dibattito sulla pittura di storia ci limitiamo a segnalare quelli di A. SCAPPINI, *Pietro Selvatico, Camillo Boito e la pittura storica a Firenze alla metà dell'Ottocento*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, a cura di G. Ricci e G. D'Amia, Milano, Mimesis 2002, pp. 417-432; E. CARRARA, *Dall'arte per una nazione all'arte della Nazione: la pittura di storia come "genere nazionale"; testimonianze di un dibattito (1840-1871)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVII, 2003, pp. 248-257; e infine lo studio di M. CARDELLI, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze, tip. Capponi 2005, pp. 125-140.

norme del come abbiassi a scrivere» un trattato d'arte (205)². Il *Pittore storico* (questo il titolo che comunemente si attribuisce al testo) non è dunque un trattato artistico convenzionale, un manuale oppure una raccolta di ricette pratiche, bensì un'analisi costruttiva della situazione artistica italiana vista nel più ampio contesto sociale ed istituzionale. Mentre la scelta del termine «pensieri», piuttosto che evocare un'ormai lontana matrice pascaliana, vuole ricollegarsi a due fonti fondamentali per l'opera di Selvatico: i *Pensieri critici* di Manzoni, sorta di manifesto critico in frammenti (apparso sulla prima annata del «Ricoglitore italiano e straniero», 1837), e i pensieri *Della bellezza educatrice* (1838) di Niccolò Tommaseo che saranno, come si vedrà più avanti, più volte rievocati nel testo selvaticiano.

Almeno dal punto di vista metodologico, l'aspirazione alla completezza aveva peraltro raggiunto un livello notevole con l'opera monumentale, in 10 volumi, di Jacques-Nicolas Paillot de Montabert intitolata appunto *Traité complet de la peinture* (1829). L'opera del pittore francese, allievo di David, riunisce in un ordine rigorosamente metodico precetti e tecniche noti ed ignoti, rivolgendosi ai pittori studiosi che «[...] sentent tous les jours le besoin d'un ouvrage didactique, dont l'usage serait facile, qui comprendrait vraiment toutes les questions essentielles, et enfin dont le style serait absolument technique, c'est-à-dire très significatif pour les artistes»³. Sel-

² Pietro SELVATICO ESTENSE [in seguito abbreviato con l'acronimo PSE], *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova, coi tipi del Seminario 1842. Per agevolare il lettore, evitando un'eccessiva proliferazione di note al testo, si è pensato di indicare nel corpo del testo, messi tra parentesi, i numeri delle pagine citate dal *Pittore storico*.

³ J.-N. PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de la peinture*, 10 voll., Paris, J.-F. Délion 1829-1851, I, pp. IX-X. Per l'opera di Paillot, cfr. BORDINI, *Materia e immagine* cit., pp. 212-213. Ringrazio Chiara Savettieri d'avermi segnalato l'edizione *online* del testo di Paillot: <http://gallica.bnf.fr/>.

vatico farà ampio uso di quest'opera, di cui però non condivide l'impostazione enciclopedica e quindi prevalentemente tecnica, nonché l'ideologia classicista, per non parlare della «inutile prolissità» (31-34). A differenza di Paillot, Selvatico parte dall'analisi dei testi «primitivi», come il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini e il trattato di Leonardo, perché oltre ad essere indispensabili fonti per la comprensione delle tecniche artistiche del passato, quei testi riconducono il mestiere della pittura ad una dimensione «domestica» ed artigianale, mettendo nel giusto rilievo aspetti morali e sociali che sono, secondo Selvatico, alla base di molti problemi istituzionali dell'arte contemporanea⁴.

L'uso di queste fonti costituisce la 'preistoria' del *Pittore storico* perché, prima di intervenire come «critico militante» nel dibattito artistico contemporaneo, Selvatico è uno storico dell'arte, nonché autore di una splendida monografia sulla Cappella degli Scrovegni (1836), testo nel quale dimostra di avere le idee ben chiare su come l'arte contemporanea possa nutrirsi del patrimonio artistico del passato. Presentandola come monumento nazionale, Selvatico offre della cappella due griglie ermeneutiche ben distinte, sintomo dell'intenzione di voler fondere artisti ed eruditi in un unico pubblico dell'arte italiana: l'analisi iconografica, che si ricollega alla riflessione di Romagnosi e Defendente Sacchi, e il giudizio estetico, con cui si mira a far notare pregi e difetti della pittura

⁴ Cfr. innanzi tutto i primi tre capitoli del Cennini noto ai tempi di Selvatico attraverso (l'assai discutibile) edizione Tambroni: *Di Cennino Cennini trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma, co' torchj di Paolo Salviucci 1821. Per la molteplicità degli aspetti pratici e soprattutto morali nella ricezione del trattato di Cennini, cfr. lo studio di M. D'AYALA VALVA, *Gli "scopi pratici-moderni" del Libro dell'Arte di Cennino Cennini: le edizioni primonovecentesche di Herringham, Renoir, Simi e Verkade*, in «Paragone. Arte», LVI, 669, 2005, pp. 71-91.

giottesca, non senza qualche cenno alla condizione presente della pittura italiana⁵.

Ma il palcoscenico pubblicistico, nonché laboratorio intellettuale del *Pittore storico*, saranno le riviste milanesi degli anni Trenta, il «Ricoglitore» e l'«Indicatore», testate che si fonderanno a partire dal 1838 nella «Rivista Europea» (1838-45)⁶ ed è da lì che occorre partire per la ricostruzione di un percorso editoriale fatto di pentimenti, censure, ampliamenti e montaggi di spezzoni testuali.

Nel suo primo intervento sulla pittura di storia, intitolato *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare* (1837), è ben evidente l'intenzione dell'autore di mantenere possibilmente lo sguardo imparziale di un 'intruso' venuto dagli studi storico-artistici, che esamina le condizioni della pittura moderna pur non essendo un abituale frequentatore degli ateliers (anche per non farsi condizionare dall'amicizia con certi artisti oppure dall'interesse mercantile di promuoverne altri). L'articolo, apparso in quattro puntate sull'«Indicatore», si propone come uno di «que' farmaci ministrati dai medici nelle malattie croniche, che se non fanno bene, non fanno neppur male»⁷. Siamo ancora ben lontani dalla fede positivista del letterato

⁵ PSE, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti. Osservazioni di Pietro Estense Selvatico*, Padova, coi tipi della Minerva 1836.

⁶ Cfr. F. BERNABEI, *Critici d'arte nella «Rivista Europea» (1838-1847)*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CXL, 1981-1982, pp. 115-132.

⁷ PSE, *Considerazioni sullo stato presente della pittura storica in Italia e sui mezzi di farla maggiormente prosperare*, Milano, Pirotta 1837, p. 4 (estratto dall'«Indicatore», 1837, fascicoli di marzo, aprile, maggio, luglio). Un esemplare di questo saggio con correzioni autografe dell'autore si conserva fra le miscellanee della Biblioteca Civica a Padova [in seguito BCP]: coll. H.2919.5052.6191.6721.

sperimentale che osserva e poi affonda il bisturi nelle parti malate del tessuto sociale, eppure anche Selvatico dimostra una notevole capacità di vedere l'arte in una più ampia prospettiva sociale ed economica, un fatto che almeno per i primi anni sembra riconducibile alle sue letture di Pecchio (letture di cui però nel testo non si fa cenno, per ovvie ragioni politiche)⁸, maturate in parallelo alle riflessioni di Giuseppe Bianchetti, il cui saggio *Dei lettori e dei parlatori* (1842) rappresenta «un manuale, oggi si direbbe, di sociologia della letteratura, anzi più propriamente di teoria della ricezione»⁹. In modo simile anche Selvatico affronta l'analisi della pittura contemporanea secondo i due punti di vista della produzione e della ricezione dell'arte. Nel primo caso si tratta innanzi tutto di questioni legate alla didattica e alla formazione artistica (il confronto tra bottega ed accademia, i metodi tradizionali e qualche spunto di innovazione didattica), nel secondo caso si parla invece di pubblico e committenza (il mercato d'arte antica visto come ostacolo alla promozione dell'arte contemporanea, la scarsa imparzialità del giornalismo artistico, l'educazione dei committenti borghesi e le loro dubbiose predilezioni per il melodramma): entrambi questi nuclei tematici saranno però accomunati dall'insegnamento del disegno, che gioverebbe – se ben diffuso e migliorato rispetto alle precedenti pratiche – sia agli artisti sia ai committenti e quindi all'intera cultura artistica.

Il saggio contiene già in nuce la struttura portante della

⁸ G. PECCHIO, *Sino a qual punto le produzioni scientifiche e letterarie seguano le leggi economiche della produzione in generale*, Lugano, Ruggia e C., 1832. Selvatico conosce senz'altro le riflessioni di Pecchio, come emerge da una postilla all'estratto sopra citato delle *Considerazioni*, dove parlando della pittura di paesaggio aggiunge: «Provò giustissimamente Pecchio che la quantità della merce sta sempre in ragione del numero de' consumatori [...]» (p. 48a).

⁹ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori 1998, pp. 34-35.

versione definitiva del *Pittore storico*: gran parte dei problemi didattici ed istituzionali accennati sarà soggetta a un'attenta rielaborazione, tuttavia (grazie innanzi tutto all'indicizzazione compiuta in quest'occasione) è possibile individuare nella versione finale diversi brani di testo appartenenti a questo primo intervento. Il primo paragrafo del saggio del 1837 si ritrova nel testo definitivo sotto il titolo *Cause degli errori notati nei precedenti capitoli* (100-118, 122-123, 129-132), mentre l'altro paragrafo del primo articolo sarà riproposto (almeno in parte) nel capitolo *Dei mezzi e degli incoraggiamenti necessari a rialzare la scaduta dignità della pittura italiana* (483-485). Altri frammenti di testo li troviamo in diversi paragrafi sparsi per i libri della versione definitiva: *Scelta degli allievi* (146), *Sul colorito* (264-265), *Scelta de' maestri* (141) e *Scopo morale considerato nella scelta de' soggetti* (399-402).

Una spia linguistica dell'ampio uso che il giovane Selvatico fa delle fonti storiografiche settecentesche (Lanzi, Milizia) è un termine di memoria lanziana come «goticismo»¹⁰, che ricorre con una certa frequenza nel vocabolario dei suoi maestri accademici come Antonio Diedo¹¹. Parlando infatti dell'opera di Giotto, Selvatico lo definisce come liberatore dell'arte italiana dalle «morte gore del Goticismo»¹². Nella versione definitiva del testo l'autore sembra però depurare il proprio linguaggio, liberandosi dai residui classicisti e parlando, a

¹⁰ «Verso il fine del secolo XIV, quando il goticismo si veniva sbandendo dall'architettura, il disegno degl'intagliatori migliorò [...]». L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* (1808), p. 43. Ed. cons. (Firenze, Sansoni 1968-1974) in rete: http://servertesti.cribecu.sns.it/biblio/fonti_sa/.

¹¹ Diedo dimostra infatti tutta la sua insofferenza verso la goffaggine del «goticismo» che succede all'architettura greco-romana. A. DIEDO, *Ragionamento preliminare*, in *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della veneta Reale Accademia di Belle Arti*, 2 voll., Venezia, tip. Alvisopoli 1815-1820, I, s.p.

¹² PSE, *Considerazioni sullo stato presente* cit., p. 9.

questo punto, della «bizantina barbarie» cui pose termine il riformismo giottesco (100).

Ma a parte le questioni prettamente linguistiche, il tono più conciliante del primo intervento si manifesta anche nella valutazione dell'Accademia detta «degli Incamminati»:

In mezzo a tanta notte – scrive Selvatico – sorsero come luce fosforica i tre Carracci, e per opera loro la pittura si riebbe alquanto e respirò più libera. E perché si riebbe? Perché quegli uomini chiarissimi si posero alacramente a tornare in onore gli antichi desueti metodi d'insegnamento, e giunsero a ravviare ancora le arti sul buon sentiero, e ad ammaestrare con solidi e fermi principj molti giovani che divennero eccellenti artisti¹³.

Nel testo definitivo leggiamo invece giudizi ben più perentori:

In mezzo a tanta notte sorsero come luce, ma luce pur troppo fosforica, i tre Carracci; e per opera loro la pittura si riebbe alquanto, e respirò più libera. E perché si riebbe? Perché essi tentarono tornare in onore alcuni fra gli antichi metodi d'insegnamento, e giunsero a ravviare ancora l'arte, se non sull'ottimo sentiero (chè dall'ottimo furono molto lontani), almeno sopra uno men cattivo dell'anteriore, e ad ammaestrare con principii che sarebbero stati eccellenti se, in luogo di proporsi un bizzarro eclettismo d'imitazione sui grandi modelli, avessero avuto a norma solamente il vero (105).

L'atteggiamento cautamente riservato nei confronti dei Carracci nell'opera finale cederà il posto ad un'aperta ostilità. Altri esempi, come la posizione di fronte all'ormai oziosa *querelle* tra romantici e classicisti, illustrano ancor più chiaramente come il giovane Selvatico eviti avvedutamente d'infrangere le convenzioni estetiche. Abbiamo sì notevoli aperture ver-

¹³ PSE, *Considerazioni sullo stato presente* cit., p. 13.

so l'«umile poesia didascalica» dei soggetti domestici¹⁴, ma l'autore non si arrischia a bandire i temi mitologici, trovandosi anzi in diversi punti più dalla parte dei conservatori, se pensiamo all'ostentata avversione nei confronti della pittura *troubadour* e delle battaglie medievali¹⁵:

[...] i romantici aborriscono ancora più dei temi tolti da Roma, quelli tratti dalla mitologia, perché, dicono essi, furono a sazietà ripetuti, né più parlano una lingua significativa alla moderna civiltà. Risponderò francamente a queste difficoltà alcune parole, che parranno certo avventate ed audaci, ma che rettamente disaminate si troveranno forse giuste. Dissi fin dal cominciamento di questo discorso, e lo dissi perché veramente lo penso, che molti fra gli artisti viventi, nella invenzione e nella composizione dei soggetti peculiarmente tolti dall'antica favola, sovrastano alla più gran parte dei cinquecentisti. Perciò stimo che temi così fatti potrebbero inventarsi ora con molta maggiore profondità e filosofia di un tempo, e venirci quindi presentati in foggie più leggiadre e più nuove. E per quanto spetta alla seconda opposizione, non so poi come possano dirsi affatto muti all'animo gli argomenti mitologici, perché in sostanza quei miti degli antichi Greci, che altro furono se non o l'espressione de' varj aspetti della natura, od ingegnose allegorie ai varj gradi di perfezionamento sociale? Che altro furono se non un simbolo degli sforzi dell'uomo per dirozzare la selvatichezza de' suoi fratelli e condurli a civiltà?¹⁶

Tirando in causa il magistero accademico di Parini, ma anche qualche sparso pensiero di Goethe, Selvatico conferma pienamente la validità dei soggetti sia mitologici, sia di storia antica «ove il nudo trionfa»:

¹⁴ Cfr. *Scritti d'arte del primo Ottocento* cit., pp. 585-590.

¹⁵ Cfr. *Romanticismo storico* cit., pp. 127-132; ma anche BERNABEI, *Pietro Selvatico* cit., p. 18, e, più recente, CARRARA, *Dall'arte per una nazione* cit., p. 251.

¹⁶ PSE, *Considerazioni sullo stato presente* cit., pp. 52-53.

Gli argomenti cavati dalla favola e dalla storia antica potranno condurre l'arte ad accarezzare uno dei principali suoi fini; ma quelli delle età mezzane, trattati precipuamente colle minutaglie che or sono in voga, la forzeranno a curare solamente l'accessorio, come avviene ora ch'io scrivo, che per la tanta mania verso le barbute, i sarcotti ed i guastacuari dei sei secoli rozzi, non troviamo in Italia quasi più artisti che sappiano ben dipingere un nudo, e ci incamminiamo, senza accorgerci, a convertire i quadri storici in quadri di genere, o peggio in tante fiammingate pari alle taverne di Teniers, nelle quali non v'è da ammirare che la diligente imitazione delle stoffe e dei metalli¹⁷.

Più avanti, però, Selvatico si autocensurerà, e ne abbiamo traccia nella versione definitiva del testo, in cui aggiunge qualche parola per giustificare la propria conversione:

Appuntellai come meglio potei queste erronee mie idee, e via via camminando col mio ragionamento, mi trovai ancora invescato, senza avvedermene, fra alcuni pregiudizii di scuola, sinché giunsi a tale da consigliare i temi mitologici siccome mezzi allegorici atti a significare i varii aspetti della natura ed i varii gradi di perfezionamento sociale. Ora però mi accorgo del mio travimento, a cui forse mi trascinò un mal inteso eclettismo ed il desiderio di conciliarmi tutti i partiti; confesso candidamente il mio errore, mi sferro da quest'ultimo ceppo che mi aveano lasciato ai piedi i doganieri del pensiero, e pongo il suggello della disapprovazione sulle parole che in quel tempo mi uscirono dalla penna (399).

Per ora (1837), Selvatico trae le proprie ragioni direttamente dalle fonti antiche, dimostrandosi poco interessato

¹⁷ PSE, *Considerazioni sullo stato presente* cit., p. 54. Più avanti Selvatico aggiunge: «se ho detto doversi fare gran conto dei temi romani e mitologici, non fu già perché io li tenga veramente acconci ai nostri bisogni ed alla nostra civiltà, ma perché mi pajono ricchi di quel bello artistico, senza cui la pittura storica non può brillare di tutta la sua luce» (ivi, p. 55).

alla contemporanea riflessione didattica. Mancano infatti accenni sia all'opera di Tommaso Minardi, *Delle qualità essenziali della pittura italiana, dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione* (1834, 1835²), opera peraltro ben nota in ambiente milanese grazie ad un'articolata recensione di Cleto Porro sul «Ricoglitore»¹⁸, sia all'altro significativo esempio di didattica artistica in Italia, l'opuscolo *Sull'insegnamento della pittura* (1837) del pittore lucchese Michele Ridolfi, che resterà ignoto a Selvatico fino al 1843¹⁹.

D'altro canto – e lo dimostra un'interessante lettera da Parigi all'amico Jacopo Cabianca – Selvatico (le cui giovanili aspirazioni artistiche non vanno del tutto trascurate) sin dai primi anni Venti segue con molta attenzione gli sviluppi artistici del presente. Infatti, nel settembre del 1834 intraprende un viaggio a Parigi, avendo modo di frequentare, oltre al gruppo di alcuni scienziati ed esuli italiani (Cerise, Mamiani, Ferrari), anche gli ambienti intellettuali francesi, in quegli anni particolarmente attenti al mondo tedesco²⁰.

¹⁸ C. PORRO, *Delle qualità essenziali della pittura italiana, dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione*, in «Ricoglitore italiano e straniero», III, 5, 1836, pp. 633-647. Per il testo di Minardi, cfr. CARDELLI, *I due purismi* cit., pp. 118-123.

¹⁹ Soltanto nel 1843, tramite il suo amico il direttore delle Scuole Tecniche di Venezia Luigi Parravicini, Selvatico verrà a conoscenza dell'opuscolo di Ridolfi. Lo si evince da una lettera di PSE a Michele Ridolfi (Padova, 15 febbraio 1843): Lucca, Biblioteca Statale, ms. 3611/175. Ad ogni modo, il fatto che Selvatico ignorasse l'opera di Ridolfi è sorprendente dato che Michele Sartorio, parlando sul «Ricoglitore italiano e straniero» (ottobre 1837, pp. 526-574) delle *Opere di belle arti* di recente pubblicazione, dedica ampio spazio sia all'opera selvaticiana sulla Cappellina degli Scrovegni (1836) sia al testo già citato di Ridolfi (pp. 563-570).

²⁰ La lettera (Parigi, 12 settembre 1834), a lungo ignorata dagli studi su Selvatico, è stata pubblicata da Emilio Ventura (*Jacopo Cabianca: i suoi amici, il suo tempo*, Treviso, Vianello 1907, pp. 371-374) e segnalata da

Del tutto entusiastici sono i giudizi sulla scrittrice Hortense Cornu (1809-1875), che traduce e divulga letteratura tedesca in Francia²¹, e su suo marito Sébastien Cornu (1804-1870), un pittore allievo di Ingres che diffonde allo stesso modo, ma in ambito artistico, l'arte contemporanea tedesca sul periodico «L'Artiste»²². Notevole pertanto è la sua ammirazione per la contemporanea pittura francese: Scheffer, Vernet e Delacroix, di cui visita perfino lo studio, ammirando il «gigantesco ingegno» non senza constatarne i «giganteschi difetti».

Pare poi che già nel 1834 Selvatico volesse conoscere Alexis-François Rio, il cui libro *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (1836) eserciterà, come è stato recentemente constatato, una notevole influenza sul dibattito storiografico nell'Italia degli anni Trenta e Qua-

Fernando Mazzocca nel profilo biografico su Selvatico negli *Scritti d'arte del primo Ottocento* cit., p. 1081.

²¹ Hortense Cornu pubblica, talvolta sotto lo pseudonimo di Sébastien Albin, diversi studi sulla cultura tedesca ed italiana fra cui segnaliamo: *Ballades et chants populaires ancien set modernes de l'Allemagne*, Paris, libr. C. Gosselin 1841; *Goethe et Bettina: correspondance inédite de Goethe et de Mme Bettina d'Arnim trad. de l'allemand par Seb. Albin*, 2 voll., Paris, au Comptoir des imprimeurs unis 1843; *Essai sur l'histoire des arts en Italie*, Paris, Firmin Didot 1848.

²² Questa almeno la mia ipotesi, secondo cui dietro l'acronimo S.C. con cui sono firmati alcuni interessanti articoli apparsi sulla rivista «L'Artiste», si nasconde proprio Sébastien Cornu. Cfr. S.[Sébastien] C.[Cornu], *Les Beaux-Arts a Munich. Cornelius et Overbeck*, in «L'Artiste: journal de littérature et des beaux-arts», XI, 5, 1836 pp. 50-52; 6, pp. 64-67; Id., *Overbeck et l'école allemande*, in «L'Artiste: journal de littérature et des beaux-arts», XII, 1836, pp. 51-52. Per l'opera di Cornu, cfr. innanzi tutto B. FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena 1987, p. 225; e la rispettiva voce nell'*Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig, Saur, XXI, 1999, p. 266.

ranta²³. Fresco di stampa, il libro sarà subito integrato nella riflessione selvaticiana, anche perché sul «Ricoglitore», oltre ad un promettente annuncio di Tommaseo²⁴, Cesare Cantù provvede a tradurne un brano dedicato alla scuola veneziana, brano che vivacizzerà enormemente la riflessione sulla pittura veneziana. In questo testo se ne fanno risalire le origini – prescindendo dalle maestranze bizantine – alla presenza di Giotto e dei suoi allievi che «prepararono e determinarono lo sviluppo del genio nazionale», mentre si sostiene che grazie anche ad una collocazione geografica particolarmente favorevole Venezia ricevette notevoli stimoli culturali dal versante umbro-tosciano, da Padova e dal mondo d'oltralpe (dove l'arte cristiana si sarebbe conservata più a lungo, senza rimanere «infetta» dal classicismo)²⁵. Ma per quanto sia stimolante in vista delle sue ricerche in corso sulla pittura padovana del Quattrocento, il libro di Rio suscita subito notevoli perplessità in Selvatico:

Chi [Rio] scrisse a' di nostri con tanta sapienza, tanta veduta, tanto calore e vigoria d'animo sulla pittura cristiana, mi accuserà poco meno che di barbarie, perché mi son fatto qua e colà apostolo del *naturalismo* ch'egli tiene come precipua causa del decadimento dell'arte; ma sappia quel brav'uomo, se pur leggerà queste povere ciancie, sappiano quei pochissimi che avranno avuto l'eroica pazienza di scorrerle sino al fine, ch'io sono nel novero di quei disgraziati i quali pensano stare bensì la bellezza in un certo ideale, ma composto tutto

²³ Cfr. CARDELLI, *I due purismi* cit., pp. 159-234.

²⁴ Cfr. il giudizio di Tommaseo, secondo cui il libro di Rio invece di una storia dell'arte esauriente rappresenta una serie di «considerazioni intorno alla bellezza che all'arte venne dall'ispirazione cristiana». N. TOMMASEO, *De la poésie chretienne dans son principe, dans sa matiere et dans ses formes*, par A.F. Rio, in «Ricoglitore italiano e straniero», III, 9, 1836, p. 411.

²⁵ A.-F. RIO, *Poesia delle arti belle. La Scuola Veneziana*, trad. di C. Cantù, in «Ricoglitore italiano e straniero», III, 11, 1836, pp. 587-625, in part. p. 591.

di parti assennatamente tolte dalla natura, e quindi non essere mai il bello ciò che non è vero²⁶.

Spaventato dall'inclinazione ideologica con cui il problema del *naturalismo* viene combattuto nel libro di Rio, Selvatico preferisce distanziarsi da questo punto di vista eccessivamente militante. Diversi anni più tardi, in una lettera a Carlo d'Arco (Padova, 9 luglio 1844), egli espone in modo più circostanziato le ragioni delle sue perplessità:

Le vere e potenti ragioni per cui quel libro non diede né darà alcun vantaggio vero agli artisti, mi sembra non le abbiate dette o forse volute dire.

La più grande fra queste ragioni io la porrei nella assoluta impossibilità di applicar quel libro alla pratica artistica or che per educare bisogna dire, *si fa' così e così*. Le astrazioni per quanto sottili, ingegnose, acute, giovano a men che nulla quando si tratta di insegnare. Il Rio combattendo il Naturalismo nell'arte, volendola per forza tradizionale, impedisce ad ogni artista di poter concepire in qual maniera debba condursi nell'esercizio dell'arte²⁷.

A distanziarlo da Rio sono le tracce – ben visibili nel francese – di ideologia anti-illuminista, che non resiste alla tentazione di trasformare il Savonarola in «corifeo del Cattolicesimo» (un fatto che anche Carl Friedrich von Rumohr criticherà nelle annotazioni all'edizione veneziana del testo)²⁸. Secondo Selvatico, lo storico dell'arte francese esprime idee «tutt'altro che favorevoli al popolo»²⁹, e il latente conservatorismo del testo caratterizzerà anche la ricezione, per lo più anti-progressista, del libro di Rio in Italia (Laderchi, F. de Boni). Non

²⁶ PSE, *Considerazioni sullo stato presente* cit., p. 63.

²⁷ CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico* cit., pp. 741-742.

²⁸ Cfr. CARDELLI, *I due purismi* cit., pp. 84-88.

²⁹ CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico* cit., pp. 741-742.

a caso Selvatico, venuto a sapere che la traduzione veneziana del testo era stata attribuita a lui, non esita a correggere pubblicamente questo malinteso, anche perché contemporaneamente Amico Ricci stava intraprendendo un'altra edizione italiana del testo³⁰. Di fronte al d'Arco, che nutre simili simpatie nei confronti del conservatorismo, Selvatico difende dunque le ragioni di un cattolicesimo liberale, restio a rompere i ponti con il Settecento (il punto di riferimento rimane in tal senso Manzoni):

Voi gridate contro il *Tollerantismo* predicatore di asili infantili, di casse di risparmio ecc ed io invece pongo il *Tollerantismo* come pri-

³⁰ Questa notizia emerge da una lettera di Selvatico ad Amico Ricci (Padova, 21 dicembre 1839): «Godo moltissimo che abbiate condotto a termine la traduzione dal Rio. Prima di darla in luce non dimenticate di esaminare ed i begli articoli di Achery sulle Miniature del Medio Evo, inseriti negli *Annales de Philosophie Chretienne* di quest'anno, ed il grandioso lavoro di Sommerard *Les Arts au Moyen Age* in cui l'arte cristiana è considerata con viste opposte a quelle del Rio, vale a dire con tutto il corredo positivo e storico di un archeologo alla vecchia. L'erudizione però si è grandissima e molte l'anime. L'una e l'altra di quelle opere potrà fornire al vostro ingegno belle ed interessanti note. Molti altri libri uscirono intorno a questo gran tema, ora tanto di moda, quali voi forse conoscete, ma se per caso non li conoscete, non ve ne pigliate gran briga, poiché poco io credo gioverebbero al vostro bisogno, benché i più non son altro che bei sogni dovuti. Non so se sappiate che a Venezia si fa altra traduzione del Rio, che uscirà coi tipi di Gondoliere, fra non molto. Per una furfanteria libraia che mi ha fatto andare veramente in collera, fu annunciata come lavoro mio. Ne ho fatta formale protesta che verrà posta fra giorni sulle pubbliche gazzette. Figuretevi se a me poteva pure passare per capo di tradurre il Rio quando sapevo che voi vi mettevate mano! Ciò sia a vostra norma e a vostra giustificazione». Per il carteggio Ricci rimando alla prossima pubblicazione, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, cui ringrazio d'avermi gentilmente trasmesso alcune fra le lettere di Selvatico.

ma virtù cristiana, e credo che siasi più reso servizio alla religione colle casse di risparmio e gli asili infantili che non con la Crociata degli Albignesi e la cieca elemosina ad una poveraglia scostumata e corrotta. Io adoro Manzoni più per la sua rara tolleranza che pel divino suo ingegno e diffido di quegli *ultra-Cattolici* che a guisa di Simon di Monfaut, comandano la fede colla spada alla mano³¹.

Nel 1838, Cesare Cantù coinvolge Selvatico come redattore artistico della «Rivista Europea»³², una scelta che potrebbe essere in contrasto con i principi da lui esposti in precedenza. Leggiamo infatti fra le correzioni in margine ad un estratto del suo primo intervento sulla pittura di storia (1837), correzioni databili intorno al 1840, che, prima di mettere piede nello studio degli artisti, il critico vuole dichiarare, tramite il *Pittore storico*, una sorta di «professione di fede»:

Nel parlare dello stato presente della pittura italiana qualcheduno s'aspetterà ch'io vada di città in città noverando quanti artisti vi sono per poi tutti passarli allo straccio della critica. Io questo non voglio fare, perché sarei forzato a pronunciare verità dolorose a molti che attizzerebbero contro me furiosi sdegni, e mi farebbero gettar adosso la taccia d'uomo predominato dallo spirito di parte, ovvero mi converrebbe usare di certi blandimenti i quali nuocerebbero al fine ch'io mi propongo di scoprire le piaghe non per farle più acerbe, ma per vedere s'è possibile mitigarne il cruccio. Disaminerò dunque la cosa largamente senza entrare per dir così nello studio di questo

³¹ CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico* cit., p. 742.

³² Per il rapporto Selvatico-Cantù, cfr. gli interventi di S. DELLA TORRE, *L'opera di Cesare Cantù per la conoscenza e la conservazione dei monumenti*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», CLXVI, 1984, pp. 149-163; Id., *La facciata di San Pietro a Trento: il medievalismo e altre questioni nelle lettere di Pietro Selvatico a Cesare Cantù*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano, Mazzotta 1989, pp. 354-360.

o di quello. Questo uffizio io mi propongo compierlo quando avrò dato in luce il presente libro ed avrò mostrato al pubblico la mia professione di fede. – Allora certo io non avrò paura che nessuno dica aver io dettata l'opera per rafforzare i giudizi pronunziati sui quadri de' singoli pittori. Il pubblico mi proverà forse che ho torto a pensarla come io la penso, ma non mi accuserà certo di mancar di coscienza: sosterrò allora gli emessi principii adattandoli alle opere che mi verranno vedute – Dio faccia che quando quel dì giungerà io non debba se non lodare. Oh ! come sarò contento se dovrò ritrattare questo ed il seguente capitolo!³³

Sulla «Rivista Europea» del 1839 appare dunque un altro brano dedicato sempre all'analisi dell'arte contemporanea, scritto che formerà un intero paragrafo nella versione definitiva del testo (54-97) e nella cui rielaborazione sono intervenuti Tommaso Minardi e Francesco Salghetti, come sappiamo dai ringraziamenti in nota (54)³⁴. Questo secondo intervento

³³ Annotazione manoscritta dell'autore a PSE, *Considerazioni sullo stato presente* cit., p. 4a. L'esemplare con le annotazioni e postille di Selvatico è conservato alla BCP: coll. H.2919.5052.6191.6721.

³⁴ Recandosi a Roma in seguito alla pubblicazione del brano sulla «Rivista Europea», Selvatico ebbe senz'altro modo di frequentare Minardi (probabilmente anche Overbeck), tanto da provocare alcune osservazioni caustiche di Jappelli (anch'egli a Roma in quel periodo) che lo vuole spingere nella nicchia dei mistici primitiveggianti (cui Selvatico, come si è visto, non vuole affatto appartenere). Scrive Jappelli: «Pietro Selvatico non fa fortuna nelle Società artistiche, consistendo qui le arti nel fare, e non nel dire. Io trovo in lui ogni sera un uomo scontento quanto Dandolo e Balbi quando durante il giorno non trovano una Vittima da stordire. [...] È vero che anche a Roma si trovano degli artisti invasi dal Demonio col misticismo, ma questi sono tanti Said [?] ai quali s'è fatto credere che il bello artistico consista nel fare il Corpo umano in quello stato in cui trovasi dopo una lunga carcerazione, o dopo un martirio. Il delirio del Selvatico è giunto al segno di non guardare, perché cosa profana, la Madonna di Foligno capo d'opera di Raffaello,

intitolato *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana* (1839), pur essendo simile nella sua prospettiva analitica, si presenta però con toni ben più decisi del primo. La parola chiave che distingue anche nell'immediato questo brano da quello precedente è il termine «convenzioni», desunto, come afferma lo stesso autore, dai discorsi di Giuseppe Bianchetti intitolati *Dello scrittore italiano* (1836):

Quella potente penna di Giuseppe Bianchetti – scrive Selvatico – bene disse nei suoi eccellenti discorsi sullo scrittore italiano, che «la mancanza dell'abitudine negli artisti ad osservare e meditare produce nelle arti quel ripetuto, quel freddo, quel convenzionale da cui pochissimi lavori vanno fatti salvi, e che tanto offende la verità, e porci la bellezza»³⁵.

e di proclamare che nella Madonna della Seggiola il gran Pittore fù al di sotto di se stesso [...]». Lettera di Giuseppe Jappelli (Roma, 18 gennaio 1840) pubblicata da M F. APOLLONI, *Lettere da Roma di Giuseppe Jappelli*, in «Ricerche di Storia dell'arte», XVIII-XXIX, 1986, pp. 145-147, in part. pp. 146-147. Ringrazio Stefano Grandesso d'avermi segnalato questa fonte.

³⁵ PSE, *Uno sguardo sulle convenzioni della odierna pittura storica italiana*, in «Rivista Europea», II, 1, 1839, pp. 1-42 (estratto), in part. pp. 34-35. Oltre a *Dello scrittore italiano* (1836) Selvatico citerà più volte anche un'altra opera di saggistica dello stesso scrittore veneto: *Degli uomini di lettere* (1839). Finito il lavoro sul *Pittore storico*, egli invia una copia del testo a Bianchetti che lo ringrazia in una lettera (a noi nota grazie ad una minuta): «Il suo libro non mi giunse che lunedì sera. Volevo aspettare di averlo letto prima di rispondere alla gentilissima lettera che lo accompagnava; ma lettine quattro capi della prima parte, ne ho già quanto basta per provare un bisogno quasi irresistibile di renderla subito molte grazie del piacere ed istruzione che mi ha procurati e mi procurerà, di congratularmi con lei per una sì dotta, nobile e coraggiosa fatica, che le dee far certo tanto di onore, quanto sarà il profitto che ne trarranno, un giorno o l'altro, le arti italiane. Anche dell'aver ricordato con benevolenza nella sua opera il mio nome io le deggio essere molto riconoscente e lo sono. In un con essa ricevei pure il *Racconto storico*

Nasce così il binomio di vero e convenzionale che caratterizza, almeno in quella fase, il vocabolario dell'autore: un concetto estetico così denso di implicazioni e significati come quello del vero³⁶, viene infatti applicato con disinvoltura e pragmatismo dall'autore. Per la maggior parte dei casi «vero» equivale semplicemente all'assenza di convenzioni, ma a seconda del contesto il termine rappresenta la natura («disegnato dal vero»), la verosimiglianza (allo stesso modo del *Traité complet* di Montabert) e anche la verità con tutte le sue implicazioni etico-morali. Dal canto suo, il termine «convenzione» è la testimonianza più chiara di come nell'argomentazione selvaticiana si confondano le categorie estetiche con i principi morali. Gli artisti che invece di desumere le leggi del colorito e del chiaroscuro dall'osservazione della natura preferiscono imitare modelli cinquecenteschi sarebbero, secondo l'autore, lo specchio degli stessi comportamenti snaturati avvertibili nella società dei «codini». Riprendendo, allo stesso modo di Bianchetti, alcuni temi appartenenti ad una tradizione settecentesca di critica culturale, Selvatico tende dunque a mettere arte e comportamento morale allo stesso livello³⁷:

del sig. Crescini con cui vorrei pregarla, se non fosse troppo ardire, di far intanto le mie parti, e di ringraziarlo anticipatamente del piacere che avrò leggendolo. Io desidero assai che V.S. mi tenga sempre quale ec.». Minuta di Giuseppe Bianchetti a PSE (Padova 22 dicembre 1842). Biblioteca Nazionale Centrale Firenze [in seguito BNCF], Carteggi Vari 31/1076.

³⁶ Per non parlare del corso di filosofia di Cousin (1818), dove «vrai», insieme a «beau» e «bien» assumeranno in termini neoplatonici la valenza di «idee assolute»: *Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818, par M.V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, Paris, Hachette 1836.

³⁷ Infatti, i lettori più attenti dei saggi di Bianchetti riconobbero la matrice settecentesca di molte sue argomentazioni. Lo si vince da una recensione del suo *Degli uomini di lettere* (1839), nella quale si fa presente che l'autore ebbe un precedente significativo nell'opera di Garnier, *L'homme*

[...] ma gli artisti, anziché studiarlo [= il vero] nella natura, anziché cercare in quel gran libro i modi di temperarlo, lo imitano servilmente, non già da Paolo, o dal Correggio, che sarebbe men male; ma dal Tiepolo, dal Tiepolo barocco, più volto all'effetto che ad una scrupolosa osservanza del vero. Così un principio da prima consigliato dalla verità, spinto oltre i limiti, rovinò in convenzione, e questa stessa, imitata freddamente, divenne convenzione di convenzione: figurati, lettore, quanto ora essa sia l'espressione della natura. Non in altro modo molte verità del più liberale e più confortatore dei libri, il Vangelo, furono falseggiate dalla nequitosa scaltrezza dei potenti, e si conversero in abbominandi delitti; finché sotto velo di ipocrita religione rapirono al giusto gli averi, la pace, l'innocenza, gli affetti. Fuggano i miei artisti la ricordata convenzione, come gli onesti e gl'interi fuggono quelle turpi intolleranze, quella petrosa giustizia, che non vergogna simulare pietà ed ammantarsi colla veste incontaminata della fede³⁸.

Il vero, in questo specifico caso, viene messo in parallelo con la Verità, e quel che manca alla pittura di vero, manca nell'«ipocrita religione» dei contemporanei di Verità evangelica. Nel testo finale (69) passi come questo, di aperta polemica contro le convenzioni religiose e sociali della società contemporanea, subiranno tagli significativi nelle parti più esplicite. È chiaro che tali frasi saranno ben poco gradite all'autorità politica e infatti, in una lettera a Carlo d'Arco (con

de lettres où l'on traite de la nature de l'homme de lettres, du principe fondamental de toutes les sciences, de la culture des arts (Paris, Panckoucke 1764). Bianchetti non cita tale lavoro, probabilmente non lo conosce, tuttavia il confronto dei due testi sarebbe, secondo il recensore, indicativo per capire «la differenza che vi ha fra una mente francese ed una italiana quando si volgono a materie di filosofica meditazione». PREDARI, *Degli uomini di lettere. Libri quattro di Giuseppe Bianchetti*, in «Rivista Europea», III, 2, 1840, pp. 496-508, in part. p. 597.

³⁸ PSE, *Uno sguardo sulle convenzioni* cit., p. 16.

data 11 maggio 1840), il marchese annuncia di aver incontrato problemi tali con i censori (che definisce «doganieri del pensiero», non a caso allo stesso modo dei «tutori incipriati del classicismo»), da risulturne l'uscita del libro significativamente ritardata:

Il mio lavoro intorno al Mantegna è come le scrissi altra volta, avanzatissimo, ma prima di intraprenderne la stampa è forza dare in luce l'altro di cui credo averle fatto parola, sulla *Educazione conveniente al Pittore Storico Italiano Lib: IV*. Senza certe spigolisterie della censura ne sarebbe già bene avviata la stampa. In onta a ciò tiro innanzi. Molto mi preme darlo fuori, poiché è in certa guisa la mia proposizione di fede, il vessillo sotto cui combatto, ed avversando io spesso dalle opinioni di certi *amatori mecenati* ed *artisti* mi è bisogno mostrare che poso le basi de' miei principi a fine di rendere ragione della mia maniera di vedere qualunque essa siasi³⁹.

E gli interventi della censura evidentemente non sono del tutto marginali, tanto che, in seguito alla pubblicazione del testo, Selvatico si lamenterà «che in quel libriccio testè pubblicato sull'Educazione del Pittore Storico dovetti risecare parti importanti»⁴⁰.

In altri casi i tagli sembrano invece attribuibili al consiglio del più ortodosso Minardi, la cui mano pare riconoscibile in un altro passo dello stesso paragrafo citato in precedenza,

³⁹ Lettera di PSE a Carlo d'Arco (Padova 11 maggio 1840), in CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico* cit., p. 721. In realtà il percorso editoriale del testo non si conclude a questo punto, come ben emerge da un'altra lettera allo stesso destinatario: appena terminata la redazione del testo, Selvatico informa d'Arco (30 novembre [1841]) che a questo punto andrà a Venezia «sotto il coltello della Censura», per poter subito cominciare a stamparlo. Ivi, p. 728.

⁴⁰ Lettera di PSE a Carlo d'Arco (Padova, 9 marzo 1843), in CARPEGGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico* cit., p. 730.

quando Selvatico, invece che con la «scuola accigliata del purismo»⁴¹, se la prende con quella, sempre accigliata, degli «stilisti» (68): entrambi i termini sono naturalmente riferibili ai classicisti, ma l'uso del termine «purismo» assume un significato ben preciso con la pubblicazione del manifesto di Minardi (1843) ed è ovvio che Selvatico non ha alcun interesse a connotarlo diversamente poco prima della sua uscita. Ma ci sono anche altri casi in cui il pentimento linguistico vuole mitigare la versione definitiva del testo: nell'articolo del 1839 Selvatico constata che i costumi attuali, «le nostre speculazioni filosofiche e, se vogliamo, anche i progressi della scienza che giunse quasi a decomporre il creato, *non possono* annodarsi col misticismo voluto dalla pittura sacra»⁴². Nel testo del 1842 il misticismo non è più visto in totale contraddizione con i costumi presenti, semmai quest'ultimi «*durano gran fatica* ad annodarsi col misticismo voluto dalla pittura sacra» (78)⁴³. Anche qui si avverte un crescente distacco dalle tesi di Rio.

All'inizio del 1840, in seguito a un soggiorno romano, la struttura del testo suddiviso in quattro libri sulla *Educazione conveniente al Pittore Storico Italiano* è ormai saldamente definita, come sappiamo da una lettera a Carlo d'Arco (11 maggio 1840)⁴⁴. A questo punto, conclusa la fase dell'analisi critica della pittura sullo sfondo dei malesseri sociali ed istituzionali, Selvatico passerà a discutere problemi più tecnici di metodologia didattica del disegno. Il saggio *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura*. *Pensieri* appare nell'autunno del 1840 sulla «Rivista Europea» e sarà poi «incol-

⁴¹ PSE, *Uno sguardo sulle convenzioni* cit., p. 16.

⁴² Il corsivo è di chi scrive (AdH). PSE, *Uno sguardo sulle convenzioni* cit., p. 25.

⁴³ Il corsivo è di chi scrive (AdH).

⁴⁴ Lettera di PSE a Carlo d'Arco (Padova, 11 maggio 1840), in CARPEGIANI, *Lettere inedite di Pietro Selvatico* cit., p. 721.

lato» nel testo finale, ma con alcune variazioni e spostamenti su capitoli diversi⁴⁵. Temi come quello del disegno dimostrano quanto l'elaborazione del *Pittore storico* sia intrecciata con le ricerche storiche di Selvatico: l'idea prospettata da molti anni, ma poi interrotta, di scrivere una monografia sul Mantegna e la pittura padovana nel Quattrocento non avrà il seguito previsto, perché l'autore si disaffeziona semplicemente del proprio argomento di ricerca⁴⁶. Ad ogni modo, anche un artista raziocinante, forte nel pensiero e – purtroppo – debole nel sentimento, come il Mantegna, sarebbe capace di trasmettere utili insegnamenti ai giovani studenti del disegno, come dimostrano nella sua opera i casi di prospettiva e resa delle estremità:

Ove il Mantegna supera anche molti de' contemporanei è nelle estremità, che trattò veramente da valentissimo. Vorrei che i giovani, pur troppo condannati spesso da alcune Accademie a studiar male, o a non istudiar per nulla così importante parte del corpo umano, si facessero a ritrarre molti dei piedi e delle mani del nostro autore. Essi apprenderebbero da tale esercizio un mezzo più prontamente efficace a ben sentire la verità, e a non vituperare lo ingegno in molte di quelle convenzioni che, lo ripeterò mille volte, sono la vera peste dell'arte e la più contagiosa⁴⁷.

Nel frattempo, Selvatico viene a conoscenza del *Traité complet de la peinture* di Paillot de Montabert, il quale mette al bando le raccolte di stampe didattiche sul modello di

⁴⁵ PSE, *Intorno ai metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura*. *Pensieri*, in «Rivista Europea», III, 4, 1840, pp. 45-60, 207-222.

⁴⁶ Cfr. a questo proposito gli accenni in G. AGOSTI, *Su Mantegna*, 1, *La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli 2005, p. 493.

⁴⁷ PSE, *Sul merito artistico del Mantegna*. – *Memoria letta nell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella seduta XI giugno MDCC-CXXXIX*, Padova, coi tipi di Angelo Sicca 1841, pp. 8-9.

Volpato e Morghen, insistendo sull'opportunità per l'allievo di esercitarsi innanzi tutto sulle figure geometriche non solo bidimensionali, ma anche a rilievo. A questo punto Selvatico inizia una revisione critica dei materiali didattici che vengono utilizzati da molte accademie italiane sin dai primi anni dell'Ottocento: vivo è dunque l'auspicio che vengano adottate dai maestri di disegno stampe da pitture quattrocentesche, che si mettano finalmente al bando i calchi e le stampe dai «troppo lodati marmi di Canova», ormai sostituibili con calchi dai busti di Tenerani e Bartolini. Porre in questo modo fine a un'enorme fortuna come quella del Canova, i cui calchi sono presenti nelle accademie italiane sin dai primissimi anni del secolo, è senz'altro un'aggressione ai numerosi cultori del mito canoviano all'interno dell'Accademia di Venezia. Selvatico osa rendere esplicito questo suo punto di vista perché consapevole di come all'estero si stia riducendo il numero degli ammiratori di Canova⁴⁸.

Sul versante propriamente tecnico, l'autore aggiunge consigli pratici circa l'uso degli strumenti da adottarsi (matite nere

⁴⁸ Basti pensare a Johannes Gaye e gli altri collaboratori del «Kunstblatt» (Ludwig Schorn), i quali – memori delle obiezioni d'inizio secolo (Carl Ludwig Fernow, August Wilhelm Schlegel) – riservano ben poca stima verso il Canova. Selvatico conosce senz'altro queste loro obiezioni e già nel racconto storico *Il Castello di Montegalda* (1838) emerge (però in maniera implicita) il suo scarso entusiasmo per le «civetterie» graziose dello scultore veneto. Poi, avendo letto il saggio di F. MERCEY, *La peinture et la sculpture en Italie* (in «Revue des deux mondes», s. IV, XXIII, 1840, pp. 256-278, in part. pp. 273-278), pare che il marchese abbia anche osato rendere pubblica questa sua ribellione contro Canova, o meglio contro gli ormai attardati residui canoviani all'interno dell'Accademia veneziana (Pietro e Luigi Zandomeneghi). Cfr. F. MAZZOCCA, *Fortuna sfortuna di Canova negli anni della Restaurazione*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo 2004, pp. 309-323.

francesi invece del carbone e della penna) per poi esporre un metodo, sperimentato a Napoli dal pittore svizzero Carl Theodor Müller, secondo cui sarebbe utile che l'aspirante pittore oltre al disegno apprendesse anche la modellazione in creta⁴⁹. Questo caso è sintomatico del fatto che, durante la rielaborazione del *Pittore storico*, prevalga un ragionamento storico-artistico, attento sì alle novità metodologiche, ma abituato a filtrare i metodi innovativi attraverso uno sguardo rassicurante sulla tradizione. Infatti, nella versione definitiva del testo, dopo aver esposto il sistema del Müller, Selvatico aggiunge un paragrafo inedito dovuto evidentemente ad una rilettura del Vasari:

Non saranno pochi quelli che accuseranno la riforma qui da me proposta come un desiderio matto di novità. Sappieno però a loro quiete quei signori, come un così fatto sistema sia tutt'altro che cosa mia e molto meno cosa recente. Andrea del Verrocchio, che viveva quattro secoli fa e morì nel 1488, usava costantemente questo sistema. Ce lo narra senza equivoci il Vasari nella vita di lui, ove dice «che Andrea usò di formare con forme così fatte (di plastica) le cose naturali per poterle con più comodità tenere innanzi ed imitare, cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi»⁵⁰. E il Verrocchio fu

⁴⁹ PSE, *Intorno ai metodi più opportuni* cit., p. 59.

⁵⁰ «Si dilettò assai Andrea di formare di gesso da far presa, cioè di quello che si fa d'una pietra dolce, la quale si cava in quel di Volterra e di Siena et in altri molti luoghi d'Italia. La quale pietra, cotta al fuoco e poi pesta e con l'acqua tiepida impastata, diviene tenera di sorte che se ne fa quello che altri vuole, e dopo rassoda insieme et indurisce in modo che vi si può dentro gettar figure intere. Andrea dunque usò di formare con forme così fatte le cose naturali per poterle con più comodità tenere inanzi e imitarle, cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi. Dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, uscì, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e na-

maestro del sommo Leonardo che a quanto pare praticò il metodo medesimo: come pure lo praticarono il più gran numero dei corretti pittori del quattrocento, i quali sembra valessero nel disegno un po' meglio di quello [che] valgano la più gran parte dei nostri artisti, con tutto l'indefesso loro studio sopra le antichità greche e sopra Raffaello. In nome dunque di quei grandi luminari del quattrocento, prego maestri e presidi delle accademie a non tardare più oltre a far adottare universalmente il metodo ch'io richiamai dall'abbandono vergognoso in cui fu per tanto tempo lasciato (178).

L'anno prima della pubblicazione del *Pittore storico*, Selvatico darà alle stampe un altro opuscolo, questa volta di ampio respiro, intitolato *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*⁵¹. Il testo reca le tracce del suo secondo soggiorno parigino (1840), come emerge dai molteplici riferimenti al dibattito estetico (Mazure, Robert) ed erudito (Alexandre du Sommerard) in Francia⁵², per non parlare degli scritti di uno dei più accesi sostenitori dell'arte religiosa in Francia, Charles Forbes de Montalembert, le cui opere sono comunque ben presenti nella pubblicistica italiana di quegli anni⁵³. Ma per Selvatico questo saggio è innanzi

turali che paiono vivi». G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, ed. Giuntina, 1568, III, pp. 543-544. Consultabile in rete: <http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/index.html>.

⁵¹ PSE, *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, in «Rivista Europea», IV, 1, 1841, pp. 3-40 (estratto).

⁵² Du Sommerard, proprio nell'estate del 1840, si reca a Venezia, come emerge dalla corrispondenza de «L'Artiste»: A. DU SOMMERARD, *Correspondance – Venise, 31 août 1840*, in «L'Artiste», s. II, VI, 1840, pp. 236-239.

⁵³ Basti qui pensare al notevole interesse che suscita presso la pubblicistica italiana la sua opera dedicata alle vicende di S. Elisabetta d'Ungheria. Cfr. l'annuncio del traduttore N. NEGRELLI, *Storia di Santa Elisabetta d'Ungheria, Langravina di Turingia (dal 1207-1231) del conte di Montalembert*, in «Biblioteca Italiana», LXXXVI, 1837, pp. 143-144, e la recensione di B.C.,

tutto l'occasione per confrontarsi con la fonte senz'altro più significativa del *Pittore storico*, ovvero con la *Bellezza educatrice* di Niccolò Tommaseo (1838). Di questo primo incontro abbiamo notizia da una lettera che qui riportiamo:

Padova 21 Aprile [1841]

Signore!

A molti sembrerebbe audacissima temerità che un uomo oscuro, senza punto avere personale conoscenza osasse inviare ad un levato ingegno una sua opericciuola⁵⁴: a Lei ciò non sembrerà sicuramente, perchè in Lei l'animo deve essere pari alla penna, onesto e forte. Leggendo io i nerboruti e gagliardi concetti di che va ricco il suo lavoro intorno alla *Bellezza educatrice*, mi accorsi che a buona ragione io poteva serrar nell'animo un sentimento di caro orgoglio; quello cioè di venir d'accordo con lei anche nelle parti che spettano alle discipline del bello visibile. Io dovetti scrivere ora qualche simili pensieri sull'architettura civile e religiosa, e li scrissi con tanto migliore animo chè mi pareva avermi quasi a guida ed a sostegno molti de' suoi insigni pensamenti intorno alle arti. Oso inviarglieli, perchè Ella mi dica sinceramente se le pare che alla buona volontà abbia tenuto dietro la lena; se le pare che seguitando o disviluppando quegli informi cenni, si potesse scrivere alcuna cosa, specialmente sulla Architettura cristiana, ancora derisa da tanti, e così osservata da pochi.

È quasi un dovere dei forti stendere la mano al debole. Sarò io dunque tenuto in conto di temerario se mi valgo di questo mezzo per

Storia di santa Elisabetta d'Ungheria, langravia di Turingia, del conte di Montalembert [...], versione dell'abate Nicola Negrelli, in «Biblioteca Italiana», XC, 1838, pp. 112-117.

⁵⁴ Selvatico accenna al suo *Sulla architettura civile e religiosa, pensieri di P. Selvatico* (Padova, coi tipi della Minerva 1840), testo nel quale utilizza per la prima volta l'opera di Tommaseo (p. 98) a proposito dell'insormontabile divario tra le dispendiose pubblicazioni illustrate dei monumenti italiani e la tediosa uniformità dell'architettura presente.

accostarmele in qualche modo, e pregarla che non le increzca di porre nel novero di coloro che meglio stimano la potenza del cuore e dell'ingegno suo anche il,

Suo Dev.^{mo} Servitore
Pietro Selvatico ?⁵⁵

Sarà questo l'inizio di un dialogo costruttivo che si rinsalda negli anni Quaranta, tanto da coinvolgere il Tommaseo fra i collaboratori del «Giornale Euganeo», ma il rapporto fra i due sarà poi incrinato dal susseguirsi degli eventi politici. Ad ogni modo, i «nerboruti e gagliardi concetti» del Tommaseo toccano le corde di Selvatico, che ha più volte modo di lamentarsi del «gergo appena intelligibile di filosofia» in alcuni testi di riflessione didattica⁵⁶ (mentre lui stesso sarà poi criticato per la sua estetica trattata «con un piglio un po' brusco»)⁵⁷:

Quando leggo certe filosofie e certe estetiche destinate per l'arte – scrive Selvatico –, mi vien sempre a mente il fatto di quel galantuomo che trovandosi ad una predica di oratore tenebroso nella dizione, ma lodato dai più (e forse lodato perché tenebroso), andava dicendo al suo vicino tutto orecchi ad ascoltare: *Amico io nulla comprendo di questo labirinto di argomentazioni*; a cui l'altro rispondeva stizzito: *E come vuoi che s'intenda, se la è tutta filosofia?*

Se io dovessi consigliare ad un giovane artista un libro di estetica utile all'arte sua veramente, direi, *La Bellezza educatrice* del Tomma-

⁵⁵ Lettera di PSE a Niccolò Tommaseo (Padova, 21 aprile s.a. [1841 ca.]). BNCf: carte Tommaseo 179, 24-26. Sempre presso la Biblioteca Nazionale di Firenze è conservata una copia del *Pittore storico* con dedica dell'autore a Tommaseo (Tommaseo 179, 24).

⁵⁶ PSE, *Della suprema educazione degli artisti discorso di Lodovico Luzi di Orvieto* (Napoli 1839), in «Rivista Europea», IV, 1, 1841 pp. 100-107, in part. p. 104.

⁵⁷ G. VENANZIO, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, in «Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo di scienze, lettere e arti», VII, 1843, pp. 265-275, in part. p. 275.

seo. – Quanta verità incalorita sempre dall'affetto! quanti voti, né superbi, né irosi, consolati da fervida speranza! – E quella varietà di forme e di osservazioni stretta da un vincolo potente ed uno, come aggiunge efficacia e bellezza!⁵⁸

Infatti, si deve all'autorevole appoggio di Tommaseo l'ormai tardiva revisione di alcuni concetti chiave dell'estetica, basti qui pensare al più volte apprezzato «stupendo discorso» sul bello ideale (45, 380), ma anche ad altri problemi più generali, come l'avversione ai consueti modelli di erudizione, collegata all'idea di una storia comparata dell'arte antica tesa ad evidenziare l'impatto culturale dovuto alla diffusione della fede cristiana (328), per non parlare dell'assunzione di una prospettiva storicistica («la storia d'un'arte è sì collegata ai principii dell'arte stessa, che questa a quelli, e quelli a questa vicendevolmente essere sogliono illustrazione» 325), secondo cui la storia dell'arte sarebbe la migliore esemplificazione dei propri principi teorici, del tutto dunque in linea con quanto all'inizio del secolo era stato formulato da Friedrich Schlegel («*Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte*», 1812)⁵⁹.

A conclusione di un esteso percorso editoriale, l'esempio di Tommaseo, che riunisce articoli nati come recensioni inserendoli poi in un'opera di ampio respiro come *Della Bellezza educatrice* (1838), dimostra al Selvatico quanto sia fondamentale l'esperienza del dibattito giornalistico, ovvero come riflessioni sistematiche possano benissimo essere il frutto di un percorso «empirico». Infatti, anche nel *Pittore storico* l'autore rielabora diversi altri scritti come la recensione alla raccolta dei costumi di tutti i tempi e tutte le nazioni del suo

⁵⁸ PSE, *Pensieri intorno alla educazione letteraria* cit., p. 11.

⁵⁹ Cfr. R. DONANDT, *Historismus*, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, a cura di U. Pfisterer, Stuttgart-Weimar, Metzler 2003, pp. 139-143, in part. p. 140.

antico maestro Lodovico Menin (1839)⁶⁰, al *Carteggio inedito* di Johannes Gaye (1840)⁶¹, alla traduzione italiana del *Laocoonte* di Lessing (1841)⁶² e infine all'intervento *Sulle pubbliche esposizioni italiane* (1842)⁶³. L'ultima mano dell'autore tende però a 'epurare' gli scritti precedenti. Selvatico ha sempre ben presente il proprio intento di manifestare una «professione di fede» e qualsiasi riferimento critico agli artisti italiani viventi vuole semmai apparire casuale (anche se i lettori informati comprendono benissimo che dietro quell'«illustre vivente» che segue la «franca e libera tavolozza del Tiepolo» si cela Francesco Hayez)⁶⁴.

Stabilita e rinforzata la struttura del libro, grazie anche all'opera di Tommaseo, occorrono molte aggiunte sulla metodologia didattica, e in quei casi (che non sono affatto pochi) Selvatico si serve spesso ampiamente del trattato di Paillet de Montabert, assai ricco di fonti d'approfondimento. Troviamo infatti nel secondo capitolo (*Poca utilità che può trarsi dai trat-*

⁶⁰ PSE, *Il costume di tutti i tempi dell'abate L. Menin*, in «Rivista Europea», II, 2, 1839, pp. 341-363.

⁶¹ PSE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV-XV-XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dottore Giovanni Gaye*, in «Rivista Europea», III, 3, 1840, pp. 243-272.

⁶² PSE, *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing*, in «Rivista Europea», IV, 4, 1841, pp. 347-351

⁶³ PSE, *Sulle pubbliche esposizioni italiane*, in *Non ti scordar di me. Strenna alla gentildonna F.G.P.*, Milano, coi tipi di Felice Rusconi, s.d. [1842], pp. 3-11 (estratto). Nel testo definitivo l'articolo verrà inserito con un taglio leggero nella parte finale (PSE, *Sull'educazione del pittore storico* cit., pp. 471-482).

⁶⁴ «Aluni giovani artisti altamente sentono il delirio dell'ora annunciata convenzione, né si lasciano affascinare dalle incantevoli tinte corregggesche, né dalla franca e libera tavolozza del Tiepolo, e neppure da quella di un illustre vivente che segue quelle orme sicuro, e forse se avverrà che egli inciampi o sdruciolli, non per questo cadrà, ma sarà certo ragione che molti rovinino seguitandolo». PSE, *Sull'educazione del pittore storico* cit., p. 69.

tati di pittura pubblicati sin ora, 23-34), quando l'autore passa in rassegna e commenta la trattatistica precedente, diversi testi citati dal *Traité complet*, il cui primo volume contiene un ampio regesto bibliografico che segnala tutte le opere di metodologia tecnica, nonché di didattica artistica⁶⁵. Si è detto come nei casi più specificamente tecnici Selvatico utilizzi ampiamente il trattato di Paillot: lo dimostrano innanzi tutto il corso di prospettiva, ma anche l'anatomia, la fisiologia, la gestualità e perfino l'architettura dipinta. Invece per quanto concerne il colorito, l'opera del francese si rivela per lo più inadeguata a causa dell'eccessivo peso attribuito alla tecnica dell'encausto⁶⁶, mentre il marchese padovano mira piuttosto a conoscere, nonché perfezionare, le tecniche tradizionali che hanno segnato le vicende della pittura italiana e che adesso rischiano di essere dimenticate a causa dell'uso improprio fattone nel tempo. Il recupero dell'antica ricetta della pittura ad olio, come Antonello da Messina l'ha appresa nello studio di van Eyck introducendola poi nella laguna veneta, è per vari motivi di interesse cruciale (infatti, oltre che negli studi

⁶⁵ PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de la peinture* cit., I, pp. 233-422. Ad esempio si deve al *Traité complet* il rimando al saggio di F. GUIZOT, *De l'état des beaux-arts en France et du Salon de 1810*, testo che parla del problema dell'allegorismo, come ben emerge da un breve commento di Paillot («*Sur les allégories en peinture*», I, 308) e infatti Selvatico lo citerà poi nella versione definitiva del testo per discutere, o meglio confutare l'utilità delle allegorie pittoriche (pp. 403-404). Ad ogni modo, le spie più affidabili per individuare le rispettive fonti delle citazioni in nota sono gli errori ortografici e le datazioni sbagliate riscontrabili sia nella fonte sia nel testo di Selvatico. Dall'analisi delle fonti citate emerge inoltre che, ad eccezione di pochissimi casi (quello ad esempio del *Trattato della pittura* di Francesco Bisagno), Selvatico non utilizza quasi mai nel corso della redazione del *Pittore storico* il repertorio bibliografico della Biblioteca Cicognara.

⁶⁶ Cfr. l'ampio paragrafo in PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de la peinture* cit., VIII, pp. 526-661.

storico-artistici e scientifici, tale tema suscita grande interesse in novellieri ed artisti, come dimostra un dipinto di Antonio Zona che il Nostro recensirà per le «Gemme d'arti italiane», 1848)⁶⁷. La tecnica ritrovata facilita innanzi tutto gli interventi di restauro delle opere quattrocentesche e poi riconduce i giovani all'uso, assai caro a Selvatico, delle velature che danno luminosità e dettagli ad una pittura narrativa dall'effetto verosimile, capace di resistere nel tempo, a differenza dell'impasto grasso, che annerisce troppo precocemente. È chiaro che ai diversi cultori di una venezianità identificatasi ormai con la pittura corposa, gaia ed apparentemente spontanea, il modo in cui Selvatico pone la questione del colorito, e cioè della pittura ad olio secondo le antiche ricette fiamminghe introdotte e perfezionate poi sul suolo italiano, risulterà come un ulteriore sacrilegio con cui il marchese tende a rovesciare le tre teste coronate (Tiziano, Palladio, Canova) dell'orgoglio locale veneziano.

Casi come questo, di un Selvatico che riconduce gli artisti alle tecniche e tradizioni artistiche locali, non sono dunque privi di risvolti storiografici, bensì riflettono alcuni dei suoi interessi prioritari riscontrabili negli stessi anni: proprio per questo motivo leggere il *Pittore storico* come un manuale didattico e metodologico rischia di essere un approccio parziale, perché spinge il testo nella nicchia dei libri di precettistica

⁶⁷ Sul versante della narrativa storico-artistica mi limito a segnalare un racconto apparso contemporaneamente su «L'Artiste»: H. BERTHOUD, *Légende des frères van-Eyck*, in «L'Artiste», s. II, I, 1839, pp. 24-26, 206-213. Per la fortuna ottocentesca dei fratelli van Eyck (e quindi il tema dell'invenzione e diffusione della pittura ad olio), cfr. V. LUNZER, *Die Forschung zur Kunst der Brüder van Eyck im 19. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Università di Vienna, 1983. Mentre per l'aneddotica storico-artistica nella pittura ottocentesca, cfr. le importanti aperture in F. HASKELL, *Gli antichi maestri nella pittura francese dell'Ottocento* (1971), in *Arte e Linguaggio della Politica e altri saggi*, Firenze, S.P.E.S. 1978, pp. 137-164.

dai quali l'autore tende a svincolarsi per cultura personale, ma anche per la sua aspirazione ad inserirsi nel vivo del dibattito civile e culturale.

ALEXANDER AUF DER HEYDE