

ANNALI
DI CRITICA D'ARTE

n. 5, 2009

Nino Aragno Editore

Direttore: Gianni Carlo Sciolla.

Comitato di redazione: Franco Bernabei, Silvia Bordini,
Rosanna Cioffi, Donata Levi, Giovanna Perini, Edouard
Pommier, Massimiliano Rossi.

Segreteria di redazione:
Roberta D'Adda, Annamaria Ducci.

© 2009 G. C. Sciolla

Nino Aragno Editore

sede legale: via San Francesco d'Assisi, 22/bis - 10121 Torino

sede operativa: strada Santa Rosalia, 9 - 12038 Savigliano

ufficio stampa: tel. 02.34592395 - fax 02.34591756

e-mail: info@ninoaragnoeditore.it

sito internet. www.ninoaragnoeditore.it

SOMMARIO

Riproposte

- Alois Riegl, *Estetica oggettiva. Su Paul Richer, «Introduction a l'etude de la figure humaine»*,
con una nota di Gianni Carlo Sciolla 7

Ricerche sulle fonti

- Daniela Caracciolo, *Per una Wunderkammer letteraria: Mergellina, la «fatica marittima» di Giulio Cesare Capaccio* 33
Elizabeth Cropper, *Ancient and Moderns: Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli, and the experience of modern art* 81
Tiziano Marghetich, *Felice Durando di Villa, la letteratura artistica e l'Accademia di Pittura e Scultura di Torino* 103

Argomenti di critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento

- Alexander Auf der Heyde, *L'apprendista stregone: Pietro Selvatico tra opinionismo pubblico e storiografia specializzata nell'Italia pre-quarantottesca* 153
Luca Ciancabilla, *Guido Zucchini, una biografia* 205

Dossier delle riviste d'arte

- Piera Giovanna Tordella, *Charles A. Loeser, Die Handzeichnungen der Königlichen Bibliothek in Turin. Connoisseurship, collezionismo, cultura della conservazione dei disegni antichi tra Otto e Novecento* 231
Maria Clelia Galassi, *«Technical Studies in the Field of the Fine Arts» (1932-42). Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard* 277

Storia del gusto, del museo, del collezionismo, delle tecniche e delle istituzioni

- Simona Rinaldi, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato italiano e la precedente normativa pontificia* 311

Cristina Giannini, « <i>Dipinta a lume di luna...</i> ». <i>Sulle tracce di Gaudenzio e di Lanino: i restauri di Giuseppe Steffanoni in Piemonte</i>	345
Silvia Silvestri, <i>Lo studio delle tecniche pittoriche in Italia alla fine dell'Ottocento: pittori e restauratori a confronto</i>	393
Extra moenia. Problemi di metodo, discussioni e confronti	
Eliana Carrara, <i>Due lettere inedite di Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari e una segnalazione bibliografica</i>	423
Anne Lafont, Michela Passini, « <i>L'établissement d'un type national d'imagination</i> ». <i>Les enjeux nationaux dans le discours sur l'art du premier XXe siècle: un programme de recherches à l'INHA</i>	433
Indice dei nomi	455

Hanno collaborato a questo numero:

Alexander Auf der Heyde, borsista, Kunsthistorisches Institut Firenze

Daniela Caracciolo, dottore di ricerca, Università di Lecce

Eliana Carrara, ricercatrice, Università del Molise, Campobasso

Luca Ciancabilla, assegnista di ricerca, Università di Ravenna

Elizabeth Cropper, direttore del CASVA, National Gallery, Washington

Maria Clelia Galassi, professore associato, Università di Genova

Cristina Giannini, professore associato, Seconda Università di Napoli

Anne Lafont, professore associato, Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

Tiziano Marghetich, professore di storia dell'arte, Liceo Artistico Cottino, Torino

Michela Passini, ricercatrice, Institut national d'histoire de l'art, Paris

Simona Rinaldi, professore associato, Università della Tuscia, Viterbo

Gianni Carlo Sciolla, professore ordinario, Università di Torino

Silvia Silvestri, professore di storia dell'arte, Liceo Gioberti, Torino

Piera Giovanna Tordella, professore associato, Università di Torino

L'APPRENDISTA STREGONE:
PIETRO SELVATICO TRA OPINIONISMO PUBBLICO
E STORIOGRAFIA SPECIALIZZATA
NELL'ITALIA PRE-QUARANTOTTESCA

L'anno dopo la pubblicazione del suo manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842), Pietro Selvatico si rende conto che l'indispensabile riforma della didattica artistica in Italia deve andare di pari passo con un aggiornamento sul piano storiografico. In altre parole, per creare una consapevolezza nazionale verso i problemi figurativi occorrono innanzi tutto nuovi libri di storia dell'arte:

M'accorsi per altro che proclamare il principio non bastava: non bastava tentar di dare qualche consiglio di educazione meno rea agli artisti: bisognava attaccare l'antico albero dell'errore nelle sue numerose radici, perché non si ringiovanisse mettendo robusti polloni. E l'errore mi pareva più fondo che non apparisse nelle accademie o ne' maestri corrotti; mi pareva venuto a noi tutti dall'infanzia, e mantenuto nelle declinanti come nelle novelle generazioni, dai libri; – dai libri, scala adesso di ogni utile verità e d'ogni colpa sociale. In questa età nostra, nella quale popolo e patrizii, lettere ed arti, il commercio e la politica, la scienza e la industria, levarono ogni rappresentazione alla parola parlata, per darla alla scritta, il libro diventa l'interprete e a così dire il conservatore dell'opinione pubblica; dunque per tentare di distruggere una malattia qualsiasi della società, è necessario farsi a sradicarla dai libri¹.

L'accento qui posto sul termine «opinione pubblica» è sintomatico dell'approccio selvaticiano, che ripone, in quegli

¹ P. Selvatico Estense, *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. Rosini. Considerazioni di P. Selvatico*, Padova 1843, p. 6.

anni, la massima fiducia nel mezzo giornalistico quale veicolo predestinato all'elaborazione e circolazione delle idee². Le riviste lombardo-venete di cultura (innanzi tutto la «Rivista Europea» e il «Giornale Euganeo») fungono – come s'è visto – da laboratorio pubblicistico e palcoscenico ricettivo alle idee formulate nel suo manuale pittorico³; sempre attraverso i periodici Selvatico compie un'azione di monitoraggio critico della recente storiografia artistica, ma la fiducia nel mezzo delle riviste, nel dibattito pubblico e quindi nella libertà di stampa si incrinerà pesantemente verso la fine degli anni Quaranta, a seguito di diverse polemiche sfuggitegli di mano. L'atteggiamento del polemista Selvatico ricorda, infatti, quello dell'apprendista stregone di Goethe, che perde il controllo degli spiriti da lui stesso evocati e quindi per fermare le dinamiche innescate dalla controversia nell'opinione pubblica occorre l'intervento dello stregone, ossia della censura austriaca. Un atteggiamento simile si riscontra anche sul piano politico, tanto che nel marzo del 1848, in una lettera a Niccolò Tommaseo, ormai ministro dell'educazione pubblica presso il governo provvisorio di Manin, Selvatico avverte il suo corrispondente di non abolire in maniera del tutto incondizionata la censura:

A nome di quella coraggiosa lealtà che vi fa sì amato dai buoni, vi scongiuro a mandar fuori presto, non foss'altro provvisoriamente, una legge o almeno una norma per la stampa, che da un dì all'altro può farsi licenziosa, come quasi sempre quell'arma terribile, quando è posta senza freno nelle mani, spesso irosamente vendicative, di chi fin jeri fu schiavo⁴.

Il presente studio ripercorre, dunque, senza alcun stringente ordine cronologico: 1.) l'evolversi delle problematiche figurative all'interno dei periodici di cultura nell'Italia pre-quaran-

²Selvatico stesso, nel suo *Pittore storico*, fa l'elogio del giornalismo artistico, perché garante di partecipazione pubblica della produzione artistica soprattutto contemporanea. P. Selvatico Estense, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri* (Padova 1842), edizione anastatica a cura di A. Auf der Heyde, Pisa 2007, pp. 459-470. Per un quadro esaustivo sulle condizioni della pubblicistica veneta, cfr. lo studio di G. Bertì, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia 1989.

³Cfr. a questo proposito A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del 'Pittore storico'*, in Selvatico Estense, *Sull'educazione...* cit., pp. 547-579.

⁴Lettera di P. Selvatico Estense a N. Tommaseo ([Venezia], 25 marzo [1848]). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, carte Tommaseo: 179/24.

tottesca e la tendenza alla politicizzazione di problematiche (l'«influenza») che hanno origini per lo più dialettologiche e linguistiche; 2.) il tentativo d'istituire delle piattaforme specialistiche per i soli addetti ai lavori. Viene però da chiedersi se la pubblicistica specializzata dell'arte e dell'architettura emersa negli anni Cinquanta del XIX secolo sia esclusivamente da considerarsi come conquista o se il contenitore specialistico in realtà non costituisca una specie di recinto entro il quale la storia dell'arte viene disimpegnata o disarmata, e quindi tenuta a riparo dalle strumentalizzazioni dell'opinione pubblica⁵.

1.

L'occasione della sopra citata insistenza di Selvatico sui nuovi, migliori libri di storia dell'arte è – com'è noto – la pubblicazione della *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* (7 voll., 1839-47): un'impresa tanto monumentale quanto ambiziosa di Giovanni Rosini, che delude però le aspettative delle ultime leve degli storici dell'arte italiani, tanto da provocare una serie di interventi critici apparsi sui periodici. Ispirata, come la *Storia della scultura* di Cicognara, al principio bettineliano (e poi foscoliano) della storiografia «filosofica», l'opera di Rosini pretende di dare un quadro complessivo della pittura italiana, basato, ed è sintomatico, sull'esperienza museografica ormai datata del Musée Napoléon. Considerando tale premessa vagamente anacronistica, non stupisce che l'opera continui tuttora a essere poco altro che un «attardato *pendant*» di d'Agincourt e dello stesso Cicognara⁶.

⁵ Gli esempi più significanti e vistosi di pubblicistica specializzata sono in ambito architettonico il «Giornale dell'ingegnere-architetto e agronomo» (Milano: Saldini, 1853-67) e in quello storico-artistico il «Buletino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia» (Firenze: Mariani, 1853-54). Quest'ultimo, essendo di breve durata, è seguito dal giornale ebdomadario «Le arti del disegno» (Firenze: Boschi, 1855-56) e dal «Buletino delle arti del disegno» pubblicato insieme alla «Rivista di Firenze» del patriota Atto Vannucci (Firenze: Mariani, 1857-59).

⁶ D. Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione in Italia*, Torino 1988, p. XXII. Il tema della polemica tra Selvatico e Rosini è stato accennato per la prima volta da B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono, seconda edizione riveduta con appendice sulla storiografia recente*, 2 voll., Bari 1930, vol. I, pp. 284-289; alcuni accenni si trovano anche nella monografia di F. Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento*, Vicenza 1974, pp. 29-30, e

Rosini abbandona intenzionalmente il modello settecentesco di geografia storica (Tiraboschi, Lanzi), che, per quanto motivato ai primi anni del secolo nuovo, non viene però aggiornato in base al metodo storico-critico formatosi altrove (soprattutto in ambito tedesco): manca, infatti, sul piano strumentale la capacità di interpretare le fonti non più come autorità, ma come testimonianze parziali, nonché riflessi dei tempi che le produssero. Al di là, però, delle evidenti debolezze sul piano metodologico, nell'ambito di una cultura storiografica dominata dalla ricerca di comuni denominatori e quindi dall'intento di strumentalizzare lo sguardo al passato in vista di costruire l'arte italiana del presente, il gusto eclettico di un tardo classicista certamente non rigoroso, ma senz'altro insensibile alle nuove correnti dell'arte cristiana, non può che risultare estraneo alla generazione di giovani studiosi che traggono notevoli spunti dalla lettura di Rio e Montalembert. Allo stesso modo, dunque, degli artisti da lui stimati, che come lui mettono in pratica una variante tutta italiana del Romanticismo, rassicurante e dal forte sapore locale (sono rappresentativi, in tal senso, artisti come Palagi, Bezzuoli e Podesti), Rosini guarda con particolare ammirazione alle correnti classiciste ed eclettiche del primo Seicento (*in primis* i Carracci, ma anche autori toscani come Cigoli) quali modelli degni d'attenzione: rispetto agli interessi seicenteschi che monopolizzano ormai la sua attività erudita e la sua scrittura creativa, lo studio dei maestri tre e quattrocenteschi da cui egli era partito all'inizio del secolo sembra del tutto marginalizzato⁷.

La posizione assunta nel corso delle varie dispute eccellenti emerse durante gli anni Quaranta – quella concernente l'affresco peruginesco di Sant'Onofrio e l'altra intorno alla cappella Brancacci – darà poi ragione ai suoi critici, mettendo in risalto la scarsità delle sue capacità di conoscitore rispetto alla sensi-

nel recente approfondimento di M. Cardelli, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005, pp. 311-324. Per l'impronta bettunelliana della *Storia della scultura*, cfr. B. Steindl, *Per un inquadramento della «Storia della scultura»: impostazione storiografica e rapporto con Giordani*, in *Storia della scultura dal suo Risorgimento fino al secolo di Canova (1823-24)*, edizione anastatica a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, Bassano del Grappa 2007, pp. 15-62: in particolare p. 22.

⁷ Cfr. a questo proposito M. Nezzo, *Giovanni Rosini amatore d'arte*, in *Leopardi a Pisa: ... cambiato il mondo appar...*, catalogo della mostra (Pisa 1997-1998), a cura di F. Ceragioli, Milano 1997, pp. 183-193, in particolare p. 187.

bilità tecnico-formale dei suoi avversari. D'altro canto, e proprio il caso del *Cenacolo* peruginesco lo dimostrerà con tutta chiarezza, sia Rosini che il suo principale avversario Selvatico ragionano in base a criteri normativi tendenti a strumentalizzare la storia dell'arte come scuola del gusto: mentre l'uno (Selvatico) si accanisce nel voler dare l'affresco a tutti i costi a Raffaello, per giustificare in questo modo una lettura nazareneggiante dell'Urbinate, l'altro (Rosini), che crede in altri modelli del gusto, sostiene le ragioni totalmente fuorvianti dell'erudizione cartacea non sorretta da un confronto diretto con le opere d'arte.

La scarsa propensione rosiniana all'autopsia e all'analisi ravvicinata dei manufatti fanno sì che il professore pisano cerchi il confronto con interlocutori competenti, cui affida la conduzione di ricognizioni grafiche dei monumenti che lo interessano. Nasce così, a partire dal 1835, un dialogo serrato e cordiale con Selvatico, protrattosi fino all'alba della durissima recensione pubblicata nel 1843⁸. Il carteggio tra i due, al di là della stima reciproca, dà l'idea dell'unione di comodo: da una parte il letterato pigro che ha costantemente bisogno di conferme e dati visivi, dall'altra parte il giovane e ambizioso aristocratico padovano, che conosce profondamente il territorio veneto e che si aspetta evidentemente qualche balzo di notorietà dall'amicizia con l'illustre collega, editore e autore de *La Monaca di Monza*.

La strategia selvaticiana di spezzare i margini ristretti dell'erudizione locale e di (ri)costruire un discorso storico-artistico ad ampio respiro emerge sin dal 1836, quando lo studioso pubblica l'assai apprezzata monografia illustrata sulla cappella degli Scrovegni⁹: l'oggetto del suo interesse va intenzionalmente al di là dei limiti della «patavinità», poiché il testo tratta del padre della pittura moderna in Italia e quindi della diffusione, seppure in ambito veneto, di una matrice linguistica toscana¹⁰; parte integrativa, anzi veicolo principale dell'operazione 'lin-

⁸ Archivio di Stato di Milano (d'ora in avanti ASM), fondo Galletti, carteggio Rosini, vol. 48 (Sarchiani-Selvatico), ins. 210; vol. 49 (Selvatico-Severi), ins. 211-226.

⁹ P. Selvatico Estense, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sugli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Padova, Minerva, 1836.

¹⁰ L'analogia con la situazione degli studi linguistici era ben evidente ai lettori contemporanei, come dimostra una recensione di D. Sacchi, *Giotto e Dante*, in «Gazzetta Privilegiata di Milano», 63, 4 marzo 1837, pp. 251-252.

guistica' compiuta da Selvatico sono le tavole di corredo, da lui stesso disegnate ed incise da Antonio Bernati, che puntano a illustrare con parole povere il significato delle rappresentazioni allegoriche, ma soprattutto a compiere un'analisi estetica del pittore storico Giotto in base ai vigenti criteri normativi noti dalla tradizione sei e settecentesca: sintomatico, infatti, che Selvatico non pensi affatto di abbandonare gli schemi di valutazione ormai – dopo le riflessioni di Rumohr – obsoleti (disegno, colorito, espressione ecc.), ma anzi estenda l'oggetto dell'analisi estetica a oggetti che sino ad allora non erano stati, se non marginalmente, contemplati da questo modello.

Rosini menziona, nel primo tomo della sua *Storia della pittura*, il volumetto sulla cappella degli Scrovegni come «libro scritto con grand'abilità da un mio egregio amico»¹¹. D'altro canto il giovane collega mostra grande interesse nei confronti dell'impresa storiografica che egli s'accinge a pubblicare:

Oh ! il suo lavoro sulle origini e sui progressi di quelle colossali arti toscane vuol pur riuscire la bella cosa, dettato come sarà dalla franca ed imparziale sua penna e da quel suo squisito gusto in fatto d'arti. In questa tanto ventata patria delle belle arti abbiamo se io non erro ancora bisogno di scrittori, che scevri da confuse parzialità e da municipali pregiudizii ci pongano in chiara luce i monumenti che onorano questa classica terra. A dirlo all'orecchio che nessuno ci ascolti, i libri municipali che versano sulle arti sono in generale poco più che magre biografie o sterili elenchi di date ed i libri artistici che si dilargano su tutto il tenere della nazione non sono forse tutto quello che dovrebbero essere. La storia dell'Architettura ci manca affatto; la storia della scultura del Cicognara è un gran lavoro è vero; ma forse non si apponea male il bibliotecario Morelli quando lo paragonava al Caos *frigida cum calidis sine pondere habentia pondus*¹². La storia pittorica del Lanzi è una bell'opera scritta con garbo; ma son poi sempre giusti quei suoi giudizi? Son posti in pien meriggio tanti bellissimi nostri dipinti? Si fa dunque benemerito della nazione chiunque con sana critica si addentra in quell'argomento delle arti che è pur tutto nostro e che non può esserci rapito dalla invidia degli stranieri¹³.

¹¹ G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, vol. 1 (*Epoca prima da Giunta a Masaccio*), Pisa, Capurro, 1839, vol. I, p. 56.

¹² La citazione si ispira liberamente all'episodio della creazione in Ovidio, *Metamorfosi*, I, 7-20.

¹³ Lettera di P. Selvatico a G. Rosini (Padova, 14 marzo 1835). ASM, vol. 48, ins. 210.

In questa fase iniziale della sua carriera Selvatico è ancor ben lontano dall'esterofilia che (come vedremo) sarà ben presto l'obiettivo prediletto dei suoi avversari. Nata con l'intento di illustrare in maniera possibilmente completa ciò che sembrava destinato all'imminente perdita per colpa del disinteresse dei proprietari, la piccola monografia selvaticiana parte con l'intento polemico di denunciare chi – fra i proprietari – trascura i monumenti d'appartenenza nazionale e chi – fra i conoscitori stranieri – esprime giudizi e valutazioni improprie riguardo alle condizioni dei monumenti. Soprattutto sul conto di Rumohr egli esprime delle osservazioni poco galanti, tese a denunciare l'ambigua connivenza di curiosità erudita e rapacità nei conoscitori stranieri. Simili forme di polemica si trovano negli stessi anni in Giulio Ferrario, il quale, prendendosi con gli eruditi e viaggiatori francesi (Aubin-Louis Millin e Jean-Baptiste-Louis Séroux d'Agincourt), invita i propri lettori a compiere uno sforzo per riappropriarsi attraverso studi e pubblicazioni del proprio patrimonio monumentale:

Tanti e sì gravi sono gli sbagli, che presero gli scrittori forestieri ed in ispezie i Francesi nel descrivere la nostra Italia, particolarmente in questi ultimi anni malgrado della immensa luce di che illuminati furono gli avvenimenti e le cose italiane da accuratissimi scrittori nostrali, che il lamento ne scorre per le bocche di tutti.

Quindi sarebbe a desiderarsi che in ciascuna città si trovasse chi spinto dall'amore della verità e della propria patria imprendesse ad emendare gli sbagli, e rivendicasse i torti che per tristissima fatalità anche dagli scrittori di gran rinomanza furono fatti alla nostra Italia¹⁴.

L'illustrazione grafica, ovvero la “medializzazione” dei monumenti eccellenti – come appunto nel caso di Selvatico e Ferrario – rappresenta senz'altro un tentativo di riprendere possesso, di rendere pubblico quel patrimonio lacerato, che ha sofferto durante il trentennio precedente e che non si vorrebbe lasciare ‘in preda’ agli studiosi stranieri¹⁵. La riscoperta sul

¹⁴G. Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'Imperiale e Reale Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano, Tipografia dell'autore, 1824, p. 85.

¹⁵Cfr. a questo proposito il saggio di V. Schmidt-Linsenhoff, *Der kolonisierende, männliche Blick: Dominique Vivant Denons «Voyage d'Égypte» (1802)*, in *Orte der Seh-*

piano estetico dei monumenti, il loro inserimento all'interno di un percorso di crescita artistica è la migliore garanzia della loro sopravvivenza e appartenenza pubblica. La storiografia selvaticiana si muove in base a questo principio.

2.

L'iniziale entusiasmo del giovane studioso padovano e l'enorme mole di lavoro da affrontare spingono Rosini a invitare il suo collega non solo a partecipare all'impresa della sua *Storia della pittura*, ma, anzi, a esserne l'ideale continuatore¹⁶. Selvatico però, pur dichiarandosi disponibile ad aiutarlo nello scambio d'informazioni e materiali iconografici, per non parlare delle indispensabili verifiche sul luogo, preferisce declinare l'invito per motivi di salute (sin dal 1838 pare abbia dei problemi al cuore), essendogli difficile di compiere i necessari viaggi¹⁷. Negli anni di preparazione delle sue «dichiarazioni di fede» – i pensieri *Sull'architettura civile e religiosa* (1840) e *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) – Selvatico preferisce affiancare la riflessione didattica al compimento di ricognizioni su un territorio circoscritto, come appunto mostrano le ricerche ormai decennali sul Mantegna e l'ambiente pittorico padovano dei suoi tempi oppure gli studi sull'architettura medievale a Venezia e nella Marca Trevigiana.

Temi ricorrenti del dialogo con Rosini sono i giotteschi, la presenza a Padova di Altichiero e la presunta partecipazione di Jacopo Avanzi alla decorazione dell'oratorio di San Giorgio, le opere del Mantegna e dello Squarcione, ma anche di pittori veneziani come Jacopo Bellini, Antonello da Messina e Carpaccio, per non parlare dei cinquecentisti (Tiziano e Tintoretto), che lo interessano soprattutto dal punto di vista della tecnica

sucht: mit Künstlern auf Reisen, catalogo della mostra a cura di H. Arnhold, Regensburg 2008, pp. 45-50.

¹⁶ Cfr. la lettera di P. Selvatico a G. Rosini (Padova, 17 settembre 1836). ASM, vol. 49, ins. 211.

¹⁷ I problemi di salute, in particolare al cuore sin dal 1838, emergono anche da una prima lettera di dimissioni dal suo incarico accademico, redatta in data 6 novembre 1857 e diretta alla luogotenenza. Cfr. *Segretario e ff. di Presidente dell'Accad. di B.A. in Venezia domanda della sua dimissione – consegna dell'ufficio*, Archivio di Stato di Venezia, I.R. Luogotenenza, 1857-1861, b. 958, f. XXXVII 2/17.

pittorica¹⁸. Oltre poi al ruolo di consulente, Selvatico offre il proprio aiuto nel coordinamento delle campagne di ripresa grafica dei dipinti, condotte nell'ambito padovano e veneziano da Vincenzo Gazzotto, un allievo di Giovanni Demin, che sembra in quegli anni il suo disegnatore di fiducia, mentre il Rosini gli invia tutti i materiali iconografici relativi al Mantegna e all'ambito mantegnesco, che interessano il progetto selvaticiano del catalogo completo dell'artista. Ben presto, però, visto che Rosini chiede a Selvatico di leggere e approvare il proemio e l'introduzione alla sua opera, emergono quei dissensi sul piano 'ideologico' che porteranno poi alla rottura tra i due¹⁹. Prima di pubblicare una prima recensione critica sulla «Rivista Europea», Selvatico annuncia per correttezza le proprie perplessità in una lettera all'autore²⁰:

Posso forse Egregio Amico ingannarmi su questi dubbii che le esposi; ma ove fossi per distendere un art: non cesserei certo dall'accennarli rispettosamente e ne' dovuti modi, dopo aver fatte le giuste e sincere lodi al suo bellissimo lavoro; e li accennerei perché tengo nell'animo fermo il principio, sia debito della critica non mentire a coscienza; ne fossi schiavo di nessun riguardo, di nessuna amicizia. Quel tanto contaminato ufficio del Giornalista non sarà mai da me buttato con false moine. Sò bene che niuno scapito ne verrebbe all'eccelsa sua fatica, quando fra i molti pregi queste mende notassi; ma potrebbe forse spiacerle ch'io il facessi: ed a portare volontariamente dispiacere ad un amico non sarà mai ch'io dipenda come non dipenderò mai a dire ciò che non

¹⁸ P. Selvatico Estense a G. Rosini (Padova, 10 aprile 1838). ASM, fondo Galletti, carteggio Rosini, vol. 49 (Selvatico-Severi), ins. 214.

¹⁹ Infatti, in una lettera del 12 luglio 1839, il marchese padovano difende le ragioni del Quattrocento («Io tengo per fermo che il *naturalismo* e la Prospettiva sieno state le cagioni primarie del gran movimento della pittura nel Sec. XV e del totale mutamento de tipi»), schierandosi con veemenza contro l'esagerata considerazione dei cinquecentisti e soprattutto del Cinquecento avanzato («Non mi pare che 50 anni dopo l'Urbinate si vedessero fruttare i semi del bello che si erano propagati da un capo all'altro di Italia. Dopo i primi trent'anni di quel troppo vantato Sec. XVI, la pittura corre al convenzionale ed al decorativo: perché negarlo?»). A parte il giudizio su Giulio Romano, Alessandro Allori, Cigoli, Cignani e altri, emerge soprattutto un rimprovero per l'eccessiva considerazione attribuita a David: «Per carità non lodi poi tanto David da cui ebbe origine quella scuola teatrale, fa[lsa], tutta convenzioni, che ci ammorbò e ci ammorberà ancora tanto, tenendoci lontani dal vero». Lettera di P. Selvatico a G. Rosini (Padova, 12 luglio 1839). ASM, fondo Galletti, carteggio Rosini, vol. 49 (Selvatico-Severi), inss. 224-224a.

²⁰ P. Selvatico, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti dal professore Giovanni Rosini*, in «Rivista Europea», II, p. III, 16, 1839, pp. 365-368.

penso. Spero che questa franca sincerità le tornerà cara; perché le sarà prova dell'amore e della stima ch'io le professo, e servirà a giustificarmi presso di Lei, se prima di scrivere l'art. attendo il permesso di dettarlo con le osservazioni sopra accennate²¹.

Naturalmente il professore non riconosce alcuna importanza a questo genere d'etica giornalistica e quando, quattro anni dopo il primo avvertimento, esce la recensione selvaticiana ai primi quattro volumi della *Storia*, sembra scoppiare il finimondo: la vanità personale del vecchio «barone» viene intenzionalmente offesa da un galantuomo ambizioso e aggressivo, che non evita appunto di sferrargli dei colpi bassi. Una delle presunte malignità riguarda il linguaggio dell'autore de *La Monaca di Monza*, il quale essendo – come scrisse Sergio Romagnoli – «il tipico rappresentante (...) di quella sopravvivenza Toscana linguaiola e pedante», non gustò certo il riferimento selvaticiano a un detto manzoniano²². Selvatico conclude, infatti, la sua risposta al primo *pamphlet* polemico firmato Paoli, ma scritto da Rosini, con una citazione dal capitolo XXXI dei *Promessi sposi*: «Si potrebbe nelle cose grandi e nelle piccole evitare in gran parte un corso lungo e torto, prendendo il metodo proposto da tanto tempo, di osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare»²³.

Manzoni, trattando della peste a Milano, sottopone le fonti storiografiche seicentesche sulla peste – soprattutto Giuseppe Ripamonti – a un esame critico, constatandovi non solo la mancanza di un disegno generale, ma anche la presenza eccessiva di imprecisioni e omissioni. Poi puntualizza:

Nessuno scrittore di epoca posteriore s'è proposto di esaminare e raffrontare quelle memorie, per ritrarne una serie concatenata degli avvenimenti, una storia di quella peste; sicché l'idea che se ne ha quasi generalmente, debb'essere di necessità molto incerta e un po' confusa: un'idea indeterminata di grandi ideali

²¹ Lettera di Selvatico a Giovanni Rosini (Padova, 12 luglio 1839). ASM, fondo Galletti, carteggio Rosini, vol. 49 (Selvatico-Severi), inss. 224-224a.

²² Cfr. S. Romagnoli, *La Monaca di Monza del Rosini*, in *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze 1984, pp. 248-252.

²³ Selvatico Estense, *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli...* cit., pp. 39-40. La stessa frase la troviamo in una raccolta dal forte sapore programmatico, *Pensieri critici di Alessandro Manzoni*, apparsi nel «Ricoglitore italiano e straniero, ossia Rivista mensile europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà», IV, I, 1, 1837, pp. 5-24, in particolare p. 10.

e di grandi errori (...), un'idea composta più di giudizi che di fatti, alcuni fatti dispersi, scompagnati talvolta dalle circostanze loro più caratteristiche, senza distinzione di tempo, cioè senza sentimento di causa e d'effetto, di corso, di progressione. Noi, esaminando e raffrontando, con molta diligenza se non altro, tutte le relazioni stampate, più d'una inedita, molti (...) documenti, come dicono, ufficiali, abbiam cercato di farne, non già quel che si vorrebbe, ma qualche cosa che non è ancor stato fatto. (...) Solamente abbiam tentato di distinguere e di accertare i fatti più generali, e più rilevanti, di disporli nell'ordine reale della loro successione, per quanto il comporti la ragione e la natura di essi, di osservare la loro efficienza reciproca, e di dar così, per ora e finché altri non faccia di meglio, una notizia succinta, ma sincera e continua di quel disastro²⁴.

È evidente che Selvatico, identificandosi nel magistero manzoniano, ne coglie tutti gli aspetti sia linguistici che ideologici, per non parlare della componente empirica che affianca nel ragionamento manzoniano una base bossuetiana di storiografia provvidenziale dai forti accenti moralizzanti²⁵. Nella sua corrispondenza privata Selvatico è naturalmente ben più esplicito nel prendersi gioco del Rosini, che chiama il «Nestore della letteratura seminaristica»²⁶. L'accento posto non solo sui

²⁴ A. Manzoni, *I promessi sposi: storia milanese del secolo XVII*, Parigi, Baudry, 1827, III, pp. 146-147.

²⁵ L'opera *Discours sur l'histoire universelle* di Bossuet rappresenta il modello più noto di storiografia determinata d'Ancien Régime: il testo, finalizzato a uso e consumo del Dauphin e futuro re di Francia, si basa sul principio che a guidare il corso della storia sia la provvidenza divina.

²⁶ Lettera di P. Selvatico Estense a F. Salghetti-Drioli (Padova, 5 settembre [1839]). Biblioteca del Senato Giovanni Spadolini, Roma (d'ora in avanti BSR), Fondo dalmata Cippico-Bacotich, cassetta 6 (Corrispondenza F. Salghetti-Drioli, O-S): «Non so ancora l'effetto che gli abbiemo fatte [le mie parole]; sò però che a Firenze se ne menò un qualche rumore, né certo a mio scapito: questo mi conforta alquanto (...). Staremo a vedere cosa diavolo risponderà quel Nestore della letteratura seminaristica: per mè penso che senza badare a queste nostre che egli chiama *fantasticherie romantiche* e *mistiche*, come se non fosse vero fatto, proseguirà il suo cammino e ci regalerà sulle basi di quella cara Introduzione tutta intera l'Opera. Oh! quanto la godrei che egli se la prendesse con me e scaraventasse sui giornali qualcheduna di quelle sue polemiche in cui tutt'altro vi spicca che la urbanità e la moderazione; allora sì che potrei dire il pensiero mio alla scoperta e sempre colla debita civiltà, notare i molti errori di raziocinio di che va zeppo il suo lavoro! Anche se questo però non accadrà tanto e tanto dirò il mio parere liberamente perché non sarà mai ch'io rinneghi la mia coscienza. – Vi ringrazio dell'avvertimento che mi date intorno a quanto dissi sulle Incisioni di quell'Opera: sì, avete ragione, fui troppo indulgente; lo veggio: ma ho temuto disappro-

contenuti, ma anche sul veicolo linguistico, viene invece sentito dalla controparte come critica particolarmente umiliante²⁷. Scrive, infatti, Tommaso Paoli al suo maestro:

Aspetto con ansietà la posta di domani, per leggere la prima *Selvaticiana*²⁸. Io non ho mai dubitato un momento ch'ella abbia ragione; solo mi sono indignato contro la replica del Salvatico; mal comportando che uno sconosciuto insulti a un nome europeo. Dei suoi spropositi non dico, perché in fatto di arti poco sò; parlo solo della malignità di cui è piena quella lettera da un campo all'altro. La legga attentamente, e vedrà che vuol farla passare niente meno che per *eretico*. La prego a bene osservare le pagine 20, 21, e 22, e vedrà che razza di ragionare maligno ed iniquo è quello del Salvatico. Per distinguere le sue coglionerie sull'arte cristiana, non abbisogna artistica erudizione; basta un poco di buon senso e poche cognizioni storiche; ma caro il mio professore, quella lettera è informata dalla aberrazione menzognera, infatti si termina con una citazione del Manzoni, nella quale si dice racchiusa amara e solenne sentenza!... detta già dal Padre

vando anche quanto v'era di meno sconcio, di controperare al mio fine, e di far sospettare nel mio scritto invidia o malevolenza: avrò forse fatto male, ma almeno l'intenzione fu certo retta».

²⁷ Contrapponendo il linguaggio di Cicognara a quello di Séroux d'Agincourt, Tommaseo sostiene che l'erudito ferrarese «a trouvé l'arte de joindre la barbarie cavalière de l'aristocrate à l'affecterie précieuse du parvenu». N. Tommaseo, *Cicognara, ou le connaisseur* (1834), in *Bellezza e civiltà o Delle arti del bello sensibile*, Firenze, Le Monnier, 1857, pp. 328-335, in particolare p. 332.

²⁸ La prima *Selvaticiana* è seguita da altre quattro lettere (incluse, naturalmente, le rispettive risposte): *Lettera I. del dottore Tommaso Paoli al marchese Pietro Salvatico in risposta ai due suoi articoli sulla Storia della pittura italiana del professor Rosini inseriti nei numeri 8, e 9 della Rivista Europea*, Bassano, Baseggio, 1843 (nell'opuscolo si accenna alla preistoria della lite, ai rapporti cordiali tra i due e addirittura a una visita di Salvatico a Pisa nel 1836); *Lettera II del dottore Tommaso Paoli al signor marchese Pietro Salvatico in risposta ai due suoi articoli sulla Storia della pittura italiana del professor Rosini inseriti nei numeri 8, e 9 della Rivista Europea*, Bassano, Baseggio, 1843; Salvatico risponde con l'opuscolo sopra citato *Sulla lettera prima del dott. Tommaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. Rosini* (Padova 1843), cui seguono invece la *Lettera III Salvaticiana in replica alle considerazioni del signor marchese Pietro Salvatico sopra la lettera I. del dottor Tommaso Paoli*, Bassano, Baseggio, 1843; la *Lettera IV Salvaticiana del dottore Tommaso Paoli al signor marchese Pietro Salvatico in risposta ai due suoi articoli sulla Storia della pittura italiana del professor Rosini inseriti nei numeri 8 e 9 della Rivista Europea*, Bassano, Baseggio, 1843; *Lettera V Salvaticiana del dottor Tommaso Paoli al signor marchese Pietro Salvatico in risposta ai due suoi articoli sulla Storia della pittura italiana del professor Rosini inseriti nei numeri 8 e 9 della Rivista Europea*, Bassano, Baseggio, 1843. L'ultimo capitolo della diatriba sembra il discorso ravennate di Salvatico *Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia* (Padova 1844).

[Francesco] Soave e da li scolastici, che a dritto, o a torto ebbero nome di filosofi. Ma se si vogliono le ispirazioni nella poesia, nei romanzi, e perfino nella commedia, e si dà la peggio a Goldoni perché non è ispirato, parve a lei non debba volersi ispirazione anche nei pittori, scultori scalpellini? E le ispirazioni, donde meglio possano sorgere che dalla religione cristiana? Ecco il segreto; ed Ella meglio e prima di me non avrà scoperto. – Intanto la posizione delle cose è la seguente. Protesta il Salvatico, non volere più rispondere a me; solo prenderà la penna quand'Ella, o dichiarerà dividere con me le opinioni, o le ratificherà col silenzio. Sicché, o Ella si svela, e il Salvatico deve rispondere, o Ella sta in silenzio, è il Salvatico deve parlare contro di lei, altrimenti il suo avvilimento è completo. Questo cane, fra le altre cose, vuole insegnarci la lingua; a noi!.. a noi toscani sulla culla dei quali canta la mamma le nenie nella lingua del Boccaccio!...

Ha ragione il Salvatico che disputa d'arti... ma se facesse mai Dio che potessi tirarlo a combattere su quattro dita di mio terreno;.. io vorrei dolermi di me se non facessi il mio dovere, ma egli dovrebbe accorgersi se fa d'uopo a un toscano imparare la lingua da chi, per questo lato almeno, può dirsi straniero in Italia. Anche il Calvi, per quanto mi si dice, il celebre Calvi ha scritto un articolo nella Rivista Europea contro di me, cioè contro di Lei, e in difesa del Salvatico²⁹. Non l'ho anche letto, ma in giornata spero di leggerlo. Lo legga... Il Salvatico però, credo non ami tanto pentirsi dei suoi peccati, quanto d'aver preso bega con lei su questi temi... ma se davvero sono infiammati di Christiana Religione, vadano a fare i missionari alla Chiesa, si gettino nella propaganda, ma non vengano a rompere i ... parlando d'arti, di scienze, e di lettere, pretendendo innornarvi la religione, come unica motrice, ispiratrice, formatrice d'ingegni, capace sola di perfezionare... E sia detta fra noi, recò all'arti più danno la religione cristiana iniziante, sorgente, crescente, e trionfante, che di tutte le orde dei Goti, Visigoti, Ostrogoti, Vandali, Svevi e non manca il mezzo di provarlo... E la notte barbarica italiana attende davvero quelle invenzioni, e solo per opera dei fanatici novatori cristiani, che dettero la peggio a quanti monumenti d'arte pagani esistevano... ma che parlo io di ciò a Lei? Fors'Ella non sa queste cose? E non basta!...

²⁹ Non è corretto. Invece che di Girolamo Calvi si tratta di C. Laderchi, *Sulla lettera prima del dottor Tomaso Paoli in difesa della Storia della pittura italiana del prof. G. Rosini, considerazioni di Pietro Salvatico*, in «Rivista Europea», 1, IV, 22, 1843, pp. 235-238.

dunque mi pettini il Salvatico, e la risposta sia apodittica alla risposta, mostri a questo Saltamattino ciò ch'ella vale davvero³⁰.

3.

Nel suo discorso *Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia* (1843), Selvatico puntualizza la propria idea di storiografia artistica, sottolineando l'indissolubile intreccio delle espressioni artistiche all'interno del contesto monumentale e architettonico. Ad eccezione del Cicognara, la cui *Storia della scultura* offre molteplici aperture sul piano dell'unità delle arti, manca la consapevolezza che l'arte sia una sola e che le storie dell'architettura, pittura e scultura non vadano disgiunte, come nel caso dell'*Histoire* di Séroux d'Agincourt, bensì opportunamente intrecciate. Tale idea ispirerà, nel 1847, il bel libro selvaticiano *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* e naturalmente anche la sua *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-56). Nel frattempo, però, appaiono altri modelli similmente sensibili all'idea di unitarietà delle arti, ma dal forte accento filosofico, che va talvolta a scapito delle verifiche empiriche. È, infatti, il caso, nel 1845, della *Storia delle belle arti in Italia*: un testo che sembra accogliere l'idea selvaticiana, dovuto alla penna di Ferdinando Ranalli, che è uno dei più fermi oppositori alle correnti di storiografia purista, nonché deciso fautore dell'idea di bello naturale³¹. Considerando tale premessa 'ideologica', non stupisce la reazione di Selvatico che scrive all'amico Milanese: «Che orrore! altro che Rosini!!»³². Da un foglio di appunti conservato fra le sue carte emerge poi una valutazione più circostanziata del libro: Ranalli trascurerebbe, a suo parere, «quell'alto pensiero d'Hegel che la missione dell'arte consista nel rappresentare

³⁰ T. Paoli a G. Rosini (Firenze, 28 agosto 1843). ASM, fondo Galletti, carteggio Rosini, vol. 35 (Pacchiani-Pelzer), ins. 56.

³¹ Un possibile modello, sul versante letterario, poteva invece essere la *Storia delle belle lettere in Italia* (Firenze 1844) di Paolo Emiliani Giudici, un testo che veniva apprezzato assai dai contemporanei come appunto Tenca (1852) e Selvatico. Cfr. Croce, *Storia della storiografia italiana...* cit., vol. I, p. 268. Per la figura e l'opera de «L'ultimo dei Puristi» (così De Sanctis definirà Ranalli sulla «Nuova Antologia» del 1868), cfr. Cardelli, *I due purismi...* cit., pp. 342-362.

³² Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Roma, 5 ottobre 1845). Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (d'ora in avanti BCI), ms. A.V.37.

sotto forme sensibili lo svolgimento libero della vita, rendendo lo esterno simile all'idea francata da quelle circostanze accidentali che la mantengono nel finito»³³. L'autore, almeno secondo l'impressione del suo critico, sembra essersi limitato a compendiare dei testi precedenti:

Solo di suo pose una prefazione ed una gran confusione di stili di principii di cose d'uomini, un piccolo saggio del caos da cui è difficile cavare un'idea netta. – Un brevissimo esame della sua prefazione basterà forse a darci un'idea di tutto il suo lavoro giacché colà tentò dichiararci il suo principio estetico. – Egli seguitando il rancido principio cui grazie al cielo nessun da più retta è ben lontano dal considerare l'arte nella sua eccelsa spiritualità, e tenerla come il potente bisogno dell'uomo ad innalzare un monumento misterioso alla divinità, monumento che fosse ad un tempo segno all'adorazione de' fedeli, testimonio di affetto a Dio. – Oh nò: per lui l'architettura non è la prima dell'arte se non perché gli uomini *prima d'ogni altra comodità vollero procacciare di guardarsi dai morsi delle fiere e dagli oltraggi delle stagioni*³⁴.

Nella sua *Storia* Ranalli ripropone in effetti un'interpretazione razionalistica dell'origine dei monumenti, ed è uno dei molti sintomi di un'interpretazione laica della cultura artistica segnata per altro dal paradigma della libertà civile, noto da Winckelmann e Cicognara. Il Medioevo nel suo libro è considerato come fase di degrado, superata soltanto con l'avvento delle Repubbliche e naturalmente del Rinascimento fiorentino. L'aspetto forse più considerevole e controverso del libro emerge però dal modo in cui l'autore introduce uno dei problemi centrali nel dibattito storiografico del momento: la questione dell'influenza e quindi della contaminazione degli stili e linguaggi. Si legge, infatti, all'inizio del suo lavoro che l'intento è d'illustrare «età per età, l'alzarsi vicendevole delle scuole e degli artefici d'ogni paese; e l'utile, o danno che gli uni spesso ricevono, guardando gli altri: che con vocabolo (forse non abbastanza proprio) è detto dai moderni *influenza delle scuole e degli artefici tra di loro*»³⁵.

³³Biblioteca Civica di Padova (d'ora in avanti BCP), carte Pietro Selvatico Estense, b. 5, f. 66.

³⁴*Ibid.*

³⁵F. Ranalli, *Storia delle belle arti in Italia*, Firenze 1845, p. 18.

In effetti, i tempi d'attesa affinché l'ambiguo termine «influenza» venisse sottoposto a una verifica critica sono stati assai lunghi: in un celebre «*Excursus*» contro la definizione di 'influenza' (1985), dedicato appunto alla presunta 'influenza' di Cézanne su Picasso, Michael Baxandall mette in chiaro che ad agire non è certo il pittore di Aix, bensì il più giovane catalano, che reinterpreta Cézanne condizionando attraverso la propria opera il nostro modo di percepire il suo modello³⁶. Invece – per tornare a Ranalli – a disturbare lui e altri eruditi del suo tempo sono piuttosto le implicazioni politiche di un concetto che nasconde – a loro parere – degli approcci colonialistici mimetizzati sotto forma di dialogo o affratellamento culturale. L'influenzare appare dunque nello specifico contesto risorgimentale come un esercizio di potere; chi invece è sottoposto all'influenza sembra passivamente subire un processo di omologazione culturale. L'insistenza sul contributo delle popolazioni barbariche e dell'impero germanico alla formazione della cultura e della civiltà italiana si presenta agli eruditi risorgimentali come sottinteso tentativo di ridimensionare l'impatto civilizzatore della civiltà romana: in una fase, nella quale tutti – tra mazziniani, neoguelfi e moderati – si interrogano sull'identità di questa nazione italiana durante i «secoli bui», tali insistenze sono un fastidioso ostacolo al quesito principale, vale a dire l'individuazione, nella molteplicità delle espressioni regionali, di un denominatore comune che si chiama stile nazionale.

La dimensione propriamente politica di questioni tecniche che, però, sconfinano nel terreno delicato delle questioni identitarie, emergono con particolare chiarezza a partire dalla pubblicazione dell'*Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) di Franz Kugler. Il testo, ben presto noto a Selvatico, rappresenta l'unico modello di storia dell'arte universale accettabile per il momento, un ottimo «vademecum» artistico, anche per l'immensa mole di materiale che sistema sotto forma di cartografia artistica. Il messaggio emerso dalla lettura di Kugler è la consapevolezza che l'arte italiana è una tessera (pur significativa) all'interno di un mosaico ben più complesso dell'arte uni-

³⁶ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven - London, 1985 (trad. it. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, a cura di E. Castelnuovo, Torino 2000, pp. 88-92).

versale, che include ormai anche territori extra-europei come l'Oceania, le Americhe, il vicino e il lontano Oriente; a questo proposito è stato più volte osservato quanto il procedimento classificatorio di Kugler debba alla contemporanea descrizione del mondo a opera di Alexander von Humboldt³⁷. Nel suo *Kosmos* (1845-62) lo scienziato prussiano introduce una nuova dimensione e nuovi criteri descrittivi, distinguendosi dai precedenti modelli empirici. La terra, nella sua opera, non è vista soltanto all'interno del proprio sistema solare, bensì nel «più vasto, (...) più luminoso orizzonte» dell'infinito cosmo, del quale, infatti, si cercano d'individuare le leggi immutabili³⁸.

4.

Kugler organizza il suo vastissimo materiale secondo stili epocali ed espressioni geografiche, che relativizzano notevolmente la precedente lettura classicista incentrata sull'asse Italia-Grecia. Selvatico parte da questa consapevolezza e approfondisce uno dei temi più cari alla storiografia artistica tedesca del primo Ottocento, creandosi – come si vedrà più oltre – un'impressionante quantità di avversari: si tratta, cioè, della reciproca influenza tra arte italiana e tradizione settentrionale, di cui proprio nel Veneto si hanno numerose testimonianze.

La pubblicazione, nel 1800, dell'*Anonimo Morelliano*³⁹ mette in evidenza l'importanza che ebbe nel Quattro e nel Cinquecento il collezionismo dei pittori nordici per la genesi e le vicende successive della grande pittura veneziana. Per ora però sembra che del problema si interessino soltanto gli artisti ed eruditi tedeschi, i quali, formati con l'esperienza del *Musée*

³⁷ Cfr. F. Forster-Hahn, *Moving apart: practicing art history in the old and new worlds*, in *The art historian: national traditions and institutional practices*, a cura di M.F. Zimmermann, New Haven - London 2003, pp. 67-77.

³⁸ L'opera di Humboldt, pubblicata nel 1845, giunge in Italia attraverso la traduzione francese (1846), ed è sempre nel contesto padovano del «Giornale Euganeo» che il libro viene recepito, come mostra una recensione assai benevola a opera di F. Scolopi, *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde par Alex. de Humboldt*, in «Giornale Euganeo», 4, 2, 1847, pp. 162-172, 312-327, in particolare p. 171.

³⁹ [M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno, nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo. Pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli*, Bassano 1800.

Napoléon, vedono il testo come precoce conferma del *topos* romantico della fratellanza artistica tra Dürer e Raffaello. Non a caso Ludwig Schorn, il redattore del «Kunstblatt», critico fiancheggiatore dei nazareni, nonché maggiore interprete di una storia dell'arte "ghibellina" ispirata alle idee dei fratelli Boisserée, intraprende un viaggio per dare delle risposte scientificamente attendibili a una serie di interrogativi inaspriti con la pubblicazione della *Storia della Scultura*⁴⁰. Si reca quindi a Venezia per analizzare il *Breviario Grimani* nella Biblioteca Marciana⁴¹; poi visita Firenze per vedere la *Pala Portinari* di Hugo van der Goes accanto alle opere del Ghirlandaio fiammingheggiante⁴²; infine si trattiene a Napoli per conoscervi le opere di Colantonio e di altre maestranze locali che ebbero contatti con modelli settentrionali⁴³. È dunque lecito constatare che sulla falsariga dell'*Anonimo morelliano* la storia dell'arte tedesca comincia a muoversi verso l'Italia, con l'intento di posizionare la scuola germanica nel panorama artistico europeo.

⁴⁰ Cicognara, pubblicando e commentando il trattato di Teofilo Monaco, respinge infatti l'idea secondo cui Van Eyck avrebbe inventato e Antonello da Messina divulgato in ambito veneziano la pittura a olio. Cfr. Cicognara, *Storia della scultura...* cit., vol. III, pp. 146-172. Carl Friedrich von Rumohr si meraviglia invece del fatto che Giuseppe Tambroni, nella prefazione alla sua edizione del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, attaccasse Vasari per il fatto di ignorare il trattato del suo predecessore, mentre questi sembrerebbe aver utilizzato semplicemente un altro codice dello stesso trattato: «Quell'attacco contro il Vasari serve al curatore per introdurre remotamente il suo studio sull'origine ed età della pittura ad olio. Ma anche in questo caso egli non sembra aver conosciuto o utilizzato tutto ciò che venne scritto sull'argomento. Il fatto che l'uso degli oli nella pittura fosse noto molto prima di *Jan van Eyck*, che talvolta Vasari non era del tutto correttamente istruito, era emerso sufficientemente sin dalla pubblicazione di *Theophilus* e gli studi approfonditi, che ad essa succedevano, hanno eliminato qualsiasi dubbio. Più tardi Cicognara ha cercato di dimostrare che *Theophilus* sia italiano e che tale applicazione artistica sia originariamente italiana. Ma anche se tutto ciò fosse attendibile, resterebbe ad ogni modo agli antichi fiamminghi la fama di aver sviluppato per primi tutti i vantaggi della pittura ad olio e quindi di essere stati il modello degli italiani nel perfezionamento di quest'arte. E ciò mi pare più meritevole della mera invenzione». C.F. von Rumohr, *Di Cennino di Drea Cennini, trattato della Pittura, messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Gius. Tambroni*, in «Kunstblatt», 45, 4 giugno 1821, pp. 177-178, in particolare p. 178.

⁴¹ L. Schorn, *Nachrichten aus Venedig, Bologna, Mantua und Parma. Aus einem Brief an Hrn. Dr. S. Boisserée vom Herausgeber* (Roma, 18 gennaio 1823), in «Kunstblatt», 14, 17 febbraio 1823, pp. 53-55.

⁴² L. Schorn, *Domenico Ghirlandaio. Eine Andeutung*, in «Kunstblatt», 1, 1 gennaio 1824, pp. 1-4; 2, 5 gennaio, pp. 5-6.

⁴³ L. Schorn, *Ueber einige Gemälde von altdeutschen und altneapolitanischen Meistern in Neapel*, in «Kunstblatt», 39, 15 maggio 1823, pp. 154-155; 40, 19 maggio 1823, pp. 157-160.

Lo stesso progetto culturale si fa per altro evidente nelle politiche museali di Berlino, dove – grazie agli acquisti di Rumohr e Waagen – viene allestito un museo d'ispirazione parigina in cui sono contrapposte due braccia dedicate rispettivamente all'arte italiana e a quella nordica, intorno a un vano centrale nel quale sono disposti gli autori 'di confine' (Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Jan van Eyck), capaci appunto di documentare il simbolico abbraccio tra le due scuole⁴⁴. L'arte italiana, ed è opportuno sottolinearlo, serve alla storiografia tedesca da indispensabile filtro estetico per nobilitare le proprie tradizioni: giustamente Gabriele Bickendorf parla a questo proposito dell'italocentrismo che vige nella storiografia artistica tedesca⁴⁵.

A ogni modo, fra gli eruditi italiani Selvatico sembra il primo a porsi veramente il problema dell'incontro e dell'influenza dei pittori nordici sui loro colleghi italiani del Quattrocento, e lo spunto forse più significativo si deve alla lettura della *Poesie de l'art chrétienne* di Alexis-François Rio (1836) – un autore che riserva grandissima stima ai pittori settentrionali, considerandoli puri e incontaminati dall'eredità pagana dell'antichità⁴⁶. Grazie a una lettera al bibliotecario della Marciana, Bartolomeo Gamba, si sa poi con precisione quando e in quali circostanze Selvatico cominciò a interessarsi della miniatura fiamminga in Italia. Siamo nell'aprile del 1838 e il marchese sta preparando i suoi *Studi storico-critici* su Francesco Squarcione (1839): un brano di lavoro che dovrà poi confluire nella monografia (mai pubblicata) sul Mantegna e la pittura padovana⁴⁷. In esso Selvatico definisce l'artista il «fatale riformatore» che pose termine

⁴⁴ Cfr. a questo proposito le memorie di C.F. Von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832, pp. 285-286.

⁴⁵ Cfr. G. Bickendorf, *Deutsche Kunst und Deutsche Kunstgeschichte: von Winckelmann bis zur Berliner Schule*, in *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, a cura di T. Schilp, B. Welzel, Gütersloh 2004, pp. 29-44.

⁴⁶ Scrive Rio: «Da questo canto nulla aveva a temere la pittura cristiana, poiché l'assenza di monumenti profani l'aveva mantenuta purissima in Germania, sul Reno e nel Belgio: onde i pittori di colà furono sempre accolti in Venezia con favore ispeciale, come ne sono prova le tante opere ch'essi vi lasciarono». A.-F. Rio, C. Cantù (trad.), *Poesia delle arti belle. La Scuola Veneziana*, in «Ricoglitore italiano e straniero», III, 11, 1836, pp. 587-625, in particolare p. 598.

⁴⁷ Cfr. la lettera di P. Selvatico Estense a B. Gamba (Padova, 1 aprile 1838; Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, Epistolario Bartolomeo Gamba, XIV.A.48-2258): «Egregio Signore! nel porgerle i più vivi ringraziamenti pel gentilissimo di Lei foglio 26 decorso, mi fo un dovere di prevenirla che nel giorno 19 del corr: Apri-

alla stagione del riformismo giottesco (giudizio che era stato espresso anche da Rio⁴⁸ e che si distingue dalla valutazione del Cicognara, secondo cui la scuola dell'artista padovano sarebbe stata un influente «ateneo» artistico)⁴⁹. Tuttavia, invece di confermare la tradizione biografica che considera il pittore padovano una specie di classicista *ante litteram*, Selvatico passa all'analisi autoptica dei dipinti conservati nella collezione Lazara, e si accorge che in essi vi sono ben poche tracce di classicismo⁵⁰. A proposito del polittico Lazara egli scrive:

In quest' ancona ben più assai che nelle altre opere dello Squarcione si vede palesemente l'influenza che su di lui esercitò la scuola tedesca. Quella tanto finitezza di pennello, che pure si ammira ancora nella parte non guasta da mano profana; quei capelli così minutamente eseguiti, che si potrebbero quasi numerare; quel contorno piuttosto arido che puro, manierato nella sua secchezza medesima; quell'affettazione di non omettere niuna vena, niun effetto di carne; sono tutte circostanze che provano, se non erro, ad evidenza come il nostro Squarcione avesse posto grande studio nei maestri alemanni, che allora operavano in Venezia e nei paesi propinqui a quella gentile Uride del mare⁵¹.

Selvatico delinea dunque due filoni d'influenza settentrionale nell'arte veneta del Quattrocento: il versante fiammingheggiante di Antonello da Messina e dei Bellini, che deve molto ai Van Eyck e ad Hans Memling, e quello alemanno,

le farò di portarmi costà, a fine di esaminare il prezioso Breviario Grimani di cui tanto abbisogno pel lavoro che adesso ho fra mano».

⁴⁸ Secondo lo studioso francese, lo Squarcione «mutò la direzione di questa scuola [*i.e.* quella dei grotteschi padovani], precipitandola nelle vie del paganesimo, pel quale aveva un ceco entusiasmo». Rio, Cantù (trad.), *Poesia delle arti belle...* cit., p. 593.

⁴⁹ L. Cicognara, *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, Prato 1831, p. 175.

⁵⁰ «Non v'ha suo biografo, il quale non affermi come egli per questi viaggi, e pei ruderi che di là aveva tratti, non andasse cotanto pazzamente acceso verso le statue antiche, da sdegnare quasi di più consultare il vero, ed ostinarsi ad adottare per modelli solo gli avanzi di cui teneva ornato lo studio. Se non erro, la vera conferma di quest'asserzione dovremmo trovarla ne' suoi dipinti; ma invece, quand'io mi faccio ad esaminarli diligentemente, m'è forza portare opinione tutta contraria, e persuadermi che dell'antico non profitasse quasi per nulla». P. Selvatico Estense, *Il pittore Francesco Squarcione. Studi storico-critici*, Padova 1839, p. 11. Per la fortuna ottocentesca del pittore, cfr. F. Bernabei, *Itinerari ottocenteschi dello Squarcione*, in *Francesco Squarcione: «pictorum gymnasiarcha singularis»*, a cura di A. de Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 37-52.

⁵¹ Selvatico Estense, *Il pittore Francesco Squarcione...* cit., pp. 30-31.

che sarebbe innanzi tutto rappresentato dai Vivarini e appunto dallo Squarcione. A ogni modo le forme di contaminazione stilistica non sono affatto il frutto di importazioni accidentali, bensì del tutto naturali in un quadro culturale, come quello del Quattrocento veneto, in cui i pittori nordici ebbero una notevole fortuna collezionistica:

Se è vero, come mi sono forzato di provare, che tanto egli traesse dalle scuole alemanne sparse allora fra noi, è manifesto che il suo stile, tuttoché difettoso, dovesse piacere assai, perché molto piacevano, molto si accarezzavano e si pagavano i dipinti fiamminghi e tedeschi operati da Giovanni di Bruges, da Hemmelink, e da quei tanti altri stranieri che posero in così gran voga la scuola chiamata, come dicemmo, in Venezia *ponentina*⁵².

Una lettura di questo genere però non è priva di trappole: esistono, infatti, numerose resistenze a un'interpretazione così esterofila della pittura veneziana. Lo stesso Selvatico, recensendo il *Carteggio inedito* (1839-40) di Johannes Gaye, ammette:

È da un pezzo che io penso aver avuto una qualche influenza sugli Italiani del secolo XV le arti tedesche; ma questo pensiero tenni per lungo tempo rinchiuso nel petto, per tema, il confesso, di quei moltissimi che avrebbero gridato all'eresia, se avessi osato pronunciarlo liberamente. Vennero intanto ed il barone di Rumohr e monsignor Rio a persuadere una così fatta assimilazione se non altro nelle scuole venete. Allora anch'io osai avanzare le mie congetture sulla preponderanza che i pittori alemanni poteano aver esercitato sullo Squarcione; le dissi però trepidando, perché non aveva bastevoli fatti che mi accertassero come non soltanto in queste contrade ma per tutta l'Italia fossero pregiate le arti tedesche. Le prove che il dottissimo Gaye ne offre di ciò, e le energiche parole con cui le rafforza, mi rincuorano a rimanere sempre più fermo nelle mie opinioni⁵³.

Quattro anni dopo, recensendo l'opera di Hippolyte Foutoul *De l'art en Allemagne*, Selvatico ha modo di commentare alcuni passi di questo libro e dell'appena pubblicato *Handbuch*

⁵² P. Selvatico Estense, *Il pittore Francesco Squarcione ...* cit., pp. 42-43.

⁵³ P. Selvatico Estense, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV-XV-XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dottore Giovanni Gaye con facsimile*, in «Rivista Europea», III, 3, 1840, pp. 243-272, in particolare p. 266.

der Kunstgeschichte, che considera – come s'è detto – un «ottimo vademecum» per chi s'accinge allo studio della storia dell'arte. Spinto dalla semplificazione classificatoria e dagli eccessi dell'amor di patria, Kugler arriva a definire «stile germanico» ciò che oggi si tende a chiamare gotico europeo: tale definizione, che riprende l'antica rivendicazione goethiana del gotico come architettura germanica per eccellenza, si mostra, però, del tutto fuorviante nell'ambito pittorico. Ai lettori italiani dispiace comprensibilmente l'opinione dello storico dell'arte prussiano, secondo cui Giotto sarebbe stato «il primo maestro della fiorentina scuola, il quale seguitasse il germanico stile»⁵⁴. L'idea cioè che il padre della pittura italiana sia figlio o parente spirituale di quella tedesca non può che risultare inaccettabile per chi – fra eruditi e opinionisti – matura in quegli anni l'idea di Giotto e della scuola fiorentina come origine della pittura moderna in Italia⁵⁵.

5.

Le perplessità da parte degli studiosi italiani nei confronti di approcci dal forte sapore “colonialistico” negli studi settentrionali di storia dell'arte, linguistica ed etnografia italiana, emergono con molta chiarezza in una recensione di Gabriele Rosa alla *Geschichte der italienischen Poesie* di Emil Ruth (1844-47). Senza giri di parole Rosa se la prende con l'esagerata attenzione che i suoi colleghi settentrionali rivolgerebbero alla questione delle «influenze storiche [che] agirono potentemente e variamente sulla coltura italiana»:

⁵⁴ A proposito di Kugler e del suo intento di voler identificare proprio in Giotto uno dei padri dello stile germanico in pittura, Gabriele Bickendorf constata che lo storico dell'arte prussiano spinge *ad absurdum* il progetto di una storia dell'arte tedesca. Cfr. G. Bickendorf, *Deutsche Kunst und Deutsche Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule*, in *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, a cura di T. Schilp, B. Welzel, Gütersloh 2004, pp. 29-44, in particolare p. 39.

⁵⁵ Infatti, cfr. a questo proposito soprattutto i commenti di V. Marchese in *Galleria dell'I. e Reale Accademia di Belle Arti di Firenze pubblicata con incisioni in rame ad una società artistica ed illustrata da chiare e intelligenti penne italiane*, Firenze, presso la Società Artistica Editrice, 1845, dove appunto viene respinta la tesi kugleriana.

Questo principio esagerante l'influenza nordica sull'Italia, dalla decadenza dell'impero romano, da Ruth fu sublimato; ma è comune da un mezzo secolo a molti scrittori oltramontani, i quali negando la potenza civilizzatrice romana ed italica, vorrebbero ricattarsi dei tributi pagati all'impero, e del debito de' principii di civiltà per due fiate ricevuti: 1. colle leggi romane; 2. colla irradiazione della gerarchia ecclesiastica, e la diffusione delle reliquie del sapere antico, e del buon gusto nelle arti belle, col mezzo delle scuole italiche. Il nostro esame sarà quindi precipuamente inteso a provare coi fatti l'erroneità del principio che l'Italia va debitrice del suo risorgimento all'influenza delle razze settentrionali⁵⁶.

D'altro canto (ri)spuntano naturalmente delle controtendenze da parte degli studiosi italiani: si ha, dunque, in ambito linguistico l'idea di un comune sostrato italico che sarebbe esistito sul territorio della penisola prima ancora del dominio romano⁵⁷; invece nell'ambito storico-artistico si assiste a degli autentici deliri di provincialismo, in affermazioni come quella di Carlo Milanesi, secondo cui la scuola senese «si mantenne così originale che, mentre le altre scuole italiane ebbero a ricevere quale più quale meno la influenza esterna, la senese serbossene intatta e indipendente»⁵⁸. Tentativi simili, ma assai più maldestri, e imbevuti dello stesso spirito di rivalsa emergono da un articolo di Giuseppe La Farina, che porta avanti la riflessione sui pittori primitivi, retrodatando però, in base a considerazioni iconografiche, una tavola trecentesca ai primissimi anni del Duecento, per avalorare così la tesi di un'immunità stilistica della pittura toscana rispetto alla possibile influenza bizantina⁵⁹.

⁵⁶ G. Rosa, *Geschichte der italienischen Poesie – Dott. E. Ruth – Lipsia 1844*, in «Giornale Euganeo», 3, 1, 1846, pp. 391-405, in particolare p. 392.

⁵⁷ Cfr. G. Picci, *Della linguistica applicata alla storia e dell'antichità della lingua italiana*, in «Giornale Euganeo», IV, 2, 1847, pp. 342-355, 469-499.

⁵⁸ C. Milanesi, *Documenti inediti riguardanti le belle arti e gli artisti in Siena. Al marchese Pietro Selvatico*, in «Giornale Euganeo», III, I, 1846, pp. 414-431, in particolare p. 414.

⁵⁹ «Dissi italiano e poteva dire toscano. Volendo vedere il tipo primitivo di queste pitture non v'è duopo andare fino a Costantinopoli: esaminate bene le opere etrusche e voi vi scoprirete una mirabile somiglianza». G. La Farina, *Osservazioni sulla pittura italiana anteriore a Cimabue, a proposito di un quadro nuovamente scoperto*, in «Giornale Euganeo», II, 1, 1845, pp. 11-27, in particolare p. 24.

Occupandosi invece di un territorio così ricco di contaminazioni stilistiche e di incontri culturali come quello veneto, Selvatico non può certo sottrarsi all'evidenza dei fatti, e talune delle classificazioni kugleriane, per quanto inverosimili e imbevute di spirito 'ghibellino', gli sembrano quindi molto adatte a scuotere l'orgoglio campanilistico mostrato da alcuni suoi colleghi. Infatti, recensendo sul «Giornale Euganeo» (1844) il libro di Fortoul sull'arte tedesca, Selvatico riporta la proposta del Giotto teutonico, con l'evidente intento di stuzzicare il più volte rimproverato provincialismo degli eruditi locali:

Io mi figuro lo sdegno di cui saranno invasati i così detti amici d'Italia vedendo gli oltramontani tentar di rapirci fin quest'ultima gloria da nessuno contrastata mai, la pazienza nelle arti, e diranno che simili proposizioni si denno nonch  combattere deridere; diranno che il sostenerle sarebbe un mostrarsi nemici alla patria, e tante altre belle cose diranno che non importa di qui ricordare. N  io gi  dico che abbiano il torto, e che le accennate sentenze sieno da prendersi come vangeli: io anzi desidero e le spero insussistenti; ma fra le altre cose in questo fatto potrebbe esservi alcuna parte di vero; e allora? oh! da senno che tutto l'amor per l'Italia non varrebbe a distruggerlo. Non sarebbe meglio invece prima d'adirarsi o di ridere, esaminare queste asserzioni, spassionatamente, guardar quanto vi entri di quell'amor proprio nazionale o di quello spirito di singolarit  che spesso annuvola le viste pi  acute: indi istituire molti, pazienti, e bene scelti confronti per cavarne un giusto criterio di verit ? Il quale criterio poi, quando pure dovesse trascinarci a concedere una qualche fraternit  fra l'arti italiane e le tedesche, rimarrebbe a noi soli sempre la gloria di aver posseduti gl'ingegni che pi  si alzarono sopra gli altri, e convertirono in una meravigliosa originalit  qualunque influenza potesse aver condotti i lor passi⁶⁰.

L'intento provocatorio coglie naturalmente nel segno e l'eco alle sue affermazioni non si lascia aspettare. A insorgere   Giuseppe Cecchini Pacchierotti, che pubblica sempre sull'«Euganeo» un articolo intitolato *L'arte di Giotto non pi  italiana!* (1844). Qui si accusa Kugler di «anti-italianismo», per non parlare di Selvatico, il quale militerebbe «sotto lo stendardo di

⁶⁰ P. Selvatico Estense, *De l'art en Allemagne par Hippolyte Fortoul*, in «Giornale Euganeo», I, 1, 1844, pp. 22-36; 7, pp. 269-280; 14, pp. 504-512, in particolare pp. 26-27.

scrittori francesi e tedeschi» che vogliono «strappare alla povera Italia moderna perfino la primazia di genio creatore nelle arti belle, giammai in addietro contrastata»⁶¹. A questo primo opuscolo ne segue poi un altro, sempre dello stesso autore, intitolato *Brevi cenni ... sullo stato attuale delle arti belle in Italia ed oltr'alpe nonché intorno la pretesa influenza e fraternità de' pittori tedeschi sulla scuola di Giotto* (1844), in cui sono circostanziate le accuse contro Selvatico e i redattori dell'«Euganeo», che avrebbero assecondato il marchese nel suo intento di denigrare il nome dell'Italia.

Evidentemente sorpreso dall'aggressività degli attacchi personali cui è sottoposto, Selvatico si rivolge all'ufficio censura di Padova, cui chiede d'intervenire a suo favore. Ma non trovando favore alla sua richiesta, decide di passare all'ultima istanza, l'ufficio centrale della censura (presieduto in quegli anni dal suo amico Luigi Alessandro Parravicini), per impedire la pubblicazione del testo di Cecchini Pacchierotti, che considera lesivo nei confronti della sua personalità. La censura padovana, costretta a questo punto a giustificare le proprie scelte, considera la polemica un fatto privato e di scarsa rilevanza politica: anzi, con la sua risposta Cecchini Pacchierotti avrebbe giustamente difeso «se medesimo, ed in tutti due [gli scritti] poi l'intera Nazione Italiana». Il censore di Padova si dimostra anzi indignato dell'accusa selvaticiana di «connivenza in private polemiche e risentimenti» per aver permesso l'inserimento nel «Giornale Euganeo» dell'articolo di Cecchini Pacchierotti, trattandosi, con il marchese, di un nome ormai noto agli uffici di censura non solo del Lombardo-Veneto, ma anche a Roma e Ancona a causa delle polemiche contro il monumento vicentino a Palladio, contro le imbiancature della basilica del Santo e soprattutto a causa dei suoi attacchi polemici contro Rosini. L'aulico consigliere De Contin, in una relazione del 5 maggio 1844, destinata al governatore conte Palffy, esprime dunque un giudizio salomonico:

ha torto il marchese *Pietro Estense Selvatico* nell'essersi lasciato trasportare un po' troppo a biasimare ciò che in oggetti di arte si è fatto, e si fà in Italia; ha torto nell'aggravarsi degli articoli del *Pac-*

⁶¹ G. Cecchini Pacchierotti, *L'Arte di Giotto non più italiana*, in *Brevi cenni di Giuseppe Cecchini Pacchierotti sullo stato attuale delle arti belle in Italia ed oltr'alpe nonché intorno la pretesa influenza e fraternità de' pittori tedeschi sulla scuola di Giotto*, Padova, coi tipi della Minerva, 1844, pp. 15-18, in particolare pp. 15-16.

chierotti, quando già il marchese stesso pubblicamente dichiarava che alle sue parole si *avrebbe gridato anatema*, e trovavasi perciò disposto ad essere anatemizzato; ha torto il Censore Provinciale di Padova per aver permesso gli articoli del Pacchierotti, conscio com'era delle contumelie spese contro il marchese e per l'articolo della Gazzetta, e per le *Selvaticiane* del dottor *Tommaso Paoli*, lasciando così ad ogni modo aumentare anche per parte sua la furia dell'incendio contro il povero marchese; ha torto, finalmente, lo stesso censore accusando questo ufficio di Revisione di libri e stampe di aver permesso, licenziando il fascicolo VII dell'*Euganeo*, la stampa delle parole del *Selvatico*, ch'esso, con poca logica, rivolge a suo danno, e che pur abbiamo veduto innocenti⁶².

Insomma, ad aver torto sono – secondo il consigliere – quasi tutte le persone e istituzioni coinvolte; tuttavia, per quanto concerne *Selvatico*, egli constata:

Ma poiché, oltre i cittadini, convenevolmente gli Uffizii di Censura si querelano, ed altamente, del dispetto che il *marchese Selvatico* dimostra di tutti, del tuono dittatorio, con cui pronunzia le sue derisioni, *talvolta con ingiuriosi sarcasmi contro famigerati artisti, e talvolta contro rispettabili Istituti*, provocando così dispiacenze a sé stesso, e noia alle autorità pubbliche, propongo sia da dichiararsi all'Uff.º di Revisione di libri e stampe, eziandio per l'opportuna avvertenza agli Uffizii provinciali di Censura, che libero il chiarissimo *Selvatico* di trattare la favorita sua dottrina, contro la diffusione delle quali niuno può opporsi, imperocché ad ognuno è lecito di manifestare le proprie opinioni, ove esse non ledano la religione, il principe ed il costume, abbia però esso *Selvatico* ad attenersi strettamente a ciò che dice egli medesimo nel suo primo articolo sopra l'opera del *Fortoul* (a pag. 27. del fascicolo I del Giornale *Euganeo*) cioè che prima (...) sarebbe meglio che si facesse ad esaminare spassionatamente le cose per (...) istituire molti, pertinenti, e bene scelti confronti, per cavarne un giusto criterio di verità⁶³.

Resta il fatto che una classificazione stilistica è in quegli anni capace di compromettere l'ordine pubblico: la venerazione degli eroi locali e nazionali, la stessa rivendicazione del prima-

⁶² Cfr. *Selvatico Estense Pietro: reclamo pel permesso della stampa d'un articolo di G. Cecchini Pacchiarotti* (ms., 1844), Archivio di Stato di Venezia, I.R. Governo 1840-44, Censura, f. XXII 10/59.

⁶³ *Ibidem*.

to artistico italiano compensano l'insofferenza di molti italiani, specie veneti, nei confronti della dominazione austriaca. Quando, in occasione del Congresso degli Scienziati del 1847, Alfred von Reumont presenta una relazione intitolata *Dell'influenza che l'architettura ravennate esercitò su di quella d'Aquisgrana*, sembra trattarsi piuttosto del tentativo di riconciliazione da parte di un diplomatico prussiano, che guarda – almeno in quel periodo – con simpatia al movimento patriottico⁶⁴.

6.

Sempre nel *Pittore storico*, Selvatico propone di organizzare dei congressi artistici nazionali sul modello di quelli scientifici, e si tratta qui del primo importante tentativo di trasferire anche in ambito artistico il clima di socialità, confronto e compattezza creatosi nell'ambito dei congressi degli scienziati, cui egli stesso partecipa nel 1842 a Padova⁶⁵:

Si rin[n]ovano ogni anno (pensiero fecondo di vigoroso avvenire) unioni di scienziati; perché non farle anche di artisti, e colà discutere su quale andamento condurre adesso le scuole di belle arti, per renderle consone ai bisogni ed allo stato presente della società? Esposte le piaghe in comune, in comune verrebbero consigliati i rimedii⁶⁶.

⁶⁴ Per la figura di Reumont nel suo rapporto con l'Italia, cfr. J. Petersen, *Alfred Reumont und Italien* (1987), in Id., *Italienbilder – Deutschlandbilder*, Köln 1999, pp. 9-34.

⁶⁵ L'appuntamento del congresso padovano nel 1842 coinvolge anche Selvatico, che partecipa attivamente ai lavori, intervenendo a favore di una cultura agraria progressista e liberale, particolarmente attenta alle innovazioni tecnologiche (cfr. M. Berengo, *L'agricoltura veneta dalla caduta della repubblica all'unità*, Milano 1963, pp. 190-191, 240). Sempre in quell'occasione egli pubblica il *Pittore storico* e insieme ad altri autori redige la parte relativa ai monumenti artistici, civili e religiosi all'interno dell'ormai consueta guida della città e del suo territorio. P. Selvatico Estense, *Principali oggetti d'arte esposti al pubblico*, in *Guida di Padova e della sua provincia*, Padova 1842, pp. 143-307.

⁶⁶ Selvatico Estense, *Sull'educazione...* cit., p. 514. La proposta sembra ispirarsi a iniziative come il *Dürerfest* di Norimberga; di fatto, però, bisogna aspettare quasi vent'anni, fino al 1861, quando si svolge ad Anversa il primo congresso artistico internazionale. A questa iniziativa segue in ambito italiano il primo congresso artistico nazionale, svoltosi nel 1870 a Parma (cfr. *Atti ufficiali del primo congresso artistico italiano*, Parma 1871). Fra le carte selvatiche si trovano delle notizie relative al congresso di Anversa. I problemi posti in quell'occasione sono naturalmente assai vari: la questione del diritto d'autore fortemente indebolito dalla

Proposte del genere non sono isolate, bensì emergono anche in altri rami delle scienze umane. Ad esempio, lo storico Agostino Sagredo si lamenta in una lettera a Giampietro Vieusseux (14 giugno 1843) del peso a suo parere schiacciante che hanno i contributi naturalistici e tecnologici nell'ambito dei congressi degli scienziati italiani, e quindi auspica l'istituzione di un congresso di soli storici:

I signori naturalisti che hanno il coraggio di chiamarsi *Scienziati Italiani*, quasiché la scienza in Italia si stringesse ai concimi, negli insettacci, nelle baruffe dei medici, nelle incertezze dei geologi ed in mille vacuità e la scienza italiana non si stendesse nelle regioni del pensiero e dell'affetto, i signori naturalisti possono adunarsi per chiacchierare, mangiare e divertirsi. E noi che coltiviamo i sacri studi di storia, le utili statistiche, l'economia pubblica, noi siamo scomunicati. Che bella cosa che si potesse unire un Congresso storico italiano!⁶⁷

In realtà, Sagredo ha ben pochi motivi di lagnarsi, dato che proprio nel campo degli studi storici pochi anni prima sono stati compiuti i primi passi verso l'ormai indispensabile specializzazione: lo stesso Vieusseux, con l'appoggio di Niccolò Tommaseo e Gino Capponi, mette in piedi, con l'«Archivio Storico Italiano» (1841-54), un periodico di studi storici destinato innanzi tutto alla raccolta di documenti, ma con un'appendice

diffusione della fotografia, il problema dell'arte monumentale, dell'insegnamento congiunto delle tre arti sorelle (tema caro a Selvatico) e infine le «(q)uistioni d'interesse filosofico», ovvero le relazioni tra filosofia e arte, nonché la questione dell'influenza dell'arte sullo sviluppo intellettuale e morale delle nazioni. *Il Congresso artistico ad Anversa*, BCP, carte Pietro Selvatico Estense, b. 8, f. 15.

⁶⁷ Lettera di A. Sagredo a G. Vieusseux (14 giugno 1843), cit. in I. Porciani, *L'«Archivio Storico Italiano». Organizzazione della ricerca ed egemonia moderata nel Risorgimento*, Firenze 1979, p. 56. I congressi, inaugurati nel 1839 per volontà di Carlo Luciano Bonaparte e supportati dalla protezione benevola di alcuni principi liberali come Leopoldo II, contribuiscono – come ben osserva Karl Joseph Anton Mittermaier – alla formazione di una comunità scientifica nazionale («Daranno senza dubbio i congressi italiani utili frutti, e sempre più stringeranno tra i dotti e gli uomini di stato in Italia un legame intellettuale, e le indagini e discussioni scientifiche torneranno al viver fruttuose». K.J.A. Mittermaier, *Delle condizioni d'Italia del cav. Carlo Dr. Mittermaier ... con un capitolo inedito dell'autore e con note del traduttore. Versione dell'ab. Pietro Mugna*, Leipzig – Milano - Wien, 1845, p. 29). Per una valutazione complessiva dei congressi e del modello francese cui essi si ispirano, cfr. il recente volume di M.P. Casalena, *Per lo stato, per la nazione. I congressi degli scienziati in Francia e in Italia (1830-1914)*, Roma 2007.

ricca di notizie ed aggiornamenti bibliografici⁶⁸. In questo modo, l'imprenditore ginevrino crea un laboratorio degli studi storici da cui dovrebbe venire fuori una storia complessiva dell'Italia composta dalla sintesi delle sue varie storie locali⁶⁹.

Nel suo libro sulla genesi dell'«Archivio storico italiano» e l'organizzazione della ricerca storica nell'Italia risorgimentale (1979), Ilaria Porciani sottolinea, infatti, come Vieusseux e i suoi collaboratori non possano vantare il supporto di comitati centrali, come quelli francesi voluti dal ministro Guizot, né di società come la *Gesellschaft für ältere Deutsche Geschichtskunde*, che cura a partire dal 1816 la raccolta e l'edizione dei *Monumenta Germaniae Historica*. Non ci sono dunque delle istituzioni accademiche o universitarie tali da attirare un pubblico nazionale come appunto in ambito tedesco il seminario berlinese di Leopold von Ranke:

In Italia la riflessione sulla storia venne invece orientandosi e articolandosi attraverso canali non specialistici. Nello sviluppo del movimento liberale essa si intrecciava con gli altri grandi temi del dibattito culturale, che adombrava quello politico, facendosi asse portante di quella cultura di alti intenti civili e di impulso verso la coscienza nazionale, che veniva promossa dai circoli liberali. Il pensiero storiografico si articolava così, compatibilmente con la minacciosa vigilanza della censura, soprattutto attraverso recensioni ed articoli che comparvero sulle pagine del «Conciliatore» di Milano, della fiorentina «Antologia», del «Progresso» di Napoli, (...) del «Politecnico» di Cattaneo e di tanti altri periodici⁷⁰.

Almeno nel campo degli studi storici, con la fondazione dell'«Archivio storico italiano», viene compiuto un grande pas-

⁶⁸ Uno dei più assidui collaboratori del periodico, Alfred Reumont, informa i lettori dell'«Archivio storico italiano» della recente letteratura storica, ma anche storico-artistica, di Germania; cfr. A. Reumont, *Notizie bibliografiche dei lavori pubblicati in Germania trattanti delle belle arti in Italia*, in «Archivio Storico Italiano - Appendice», V, 1847, pp. 159-212.

⁶⁹ Per la figura del Vieusseux e la genesi dell'«Archivio Storico Italiano», cfr. oltre al volume già citato della Porciani anche L. Mascilli Migliorini, *L'organisation du travail intellectuel en Italie pendant la Restauration: le «Gabinetto Scientifico Letterario» de J.P. Vieusseux à Florence*, in «Romantisme», XV, 47, 1985, pp. 61-71, e recentemente A. Volpi, *Commercio e circuiti culturali: Giovanni Pietro Vieusseux, un borghese di inizio Ottocento*, Pisa 2008.

⁷⁰ Porciani, *L'«Archivio Storico Italiano»...* cit., p. 16.

so verso l'istituzionalizzazione e specializzazione del sapere, ed è del tutto comprensibile che anche in altri settori delle scienze umane si cerchi di imitare il modello fiorentino. D'altro canto non bisogna trascurare il fatto che dopo l'esperienza dell'«Antologia», lo stesso Vieusseux sembra piuttosto costretto a rifugiarsi nella 'nicchia' della pubblicistica specializzata, essendo proprio l'incarnazione di un periodico di cultura finito male con l'intervento dell'autorità.

Tra i primi ad accorgersi che anche la comunità degli artisti, collezionisti e storici dell'arte dovrebbe formare nel proprio campo «un ambito intellettuale nazionale»⁷¹ risultano, infatti, uomini come Selvatico, il quale scrive a proposito dei congressi scientifici:

I Congressi scientifici dicon molti, non giovano a far avanzare d'un passo la scienza, ed io lo credo, perché la scienza non delle confuse ed avventate parole di molti abbisogna per progredire, ma della tranquilla meditazione de' pochi intelletti forti e veggenti. A me par per altro che qualche cosa meglio della scienza abbia dai Congressi vantaggio; giacché mi pare che in quelle anche si brevi riunioni ci sia dato meglio conoscerci, e si vadan così perdendo quelle ispidezze di municipio che più valsero finora a tenerci divisi, ed a portare abborrimenti verso tutto il sapere che vi veniva dallo straniero. — Quei Congressi accomunano idee, sentimenti, pensieri, mostrano che anche spartiti, anche privati di largo incoraggiamento molto possiamo e vogliamo, e ci provano finalmente che se lo ingegno alacre non portiamo a quell'alta mira cui ben potr[em]mo mirare ciò vien da cause tutte estrinseche a noi⁷².

Per quanto, dunque, sia ancora illusoria l'idea di un congresso artistico italiano, l'invito selvaticiano a guardarsi intorno e a creare anche negli studi storico-artistici un clima di apertura e socialità non sembra cadere nel vuoto. Il primo a ricordarsi dei progressi nell'ambito delle ricerche storiche è il suo amico mantovano Carlo D'Arco, che pubblica sulla «Gazzetta di Mantova» del 7 ottobre 1843 un articolo intitolato *Dell'utilità che apporterebbe un giornale d'arti in Italia*. Il pensiero

⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

⁷² P. Selvatico Estense, *I congressi scientifici (1840-48 ca.)*, BCP, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 5, f. 68.

non può naturalmente non interessare Selvatico, che risponde all'amico in una lettera:

ho letto con infinito piacere l'articolo che mi mandaste: giusto davvero e ricco di generose idee che onorano ad un tempo il vostro cuore ed il vostro ingegno. Voglia il cielo che in Italia vi sia chi possa rispondere degnamente al nobile vostro eccitamento: ma le difficoltà sono molte e grandi, gli animi fiacchi, gli spiriti divisi; nei più, non altro idolo che i beni materiali. Con queste barriere come può camminar innanzi qui da noi un giornale d'arti? Quanti sono (...) gli uomini che pensino come voi, che al par di voi mirino solamente al bene ed alla gloria della patria? (...) E fatta astrazione anche da tutto questo, io credo che un giornale d'arti non possa condursi ch'in Roma, in Firenze od in Milano, ove ricorrono più frequenti i prodotti artistici, e la critica può meglio esercitar la sua sferza. Or dunque come potrebbe dirigerlo questo Giornale chi dimora la più gran parte dell'anno in una città la più antiartistica della terra, ove non si parla che di medicine, di matematica e di strade ferrate?⁷³

Poi, continuando a ragionare sullo stesso argomento Selvatico racconta d'aver anch'egli sfiorato il pensiero di un bollettino artistico nazionale, ma dopo alcuni colloqui con Vieusseux e con il direttore della Società Editrice Fiorentina, Eugenio Albèri, egli avrebbe ben presto abbandonato l'impresa⁷⁴:

anch'io (...) vagheggiavo in pensiero un Giornale artistico italiano, e ne parlai a Vieusseux ne parlai ad Alberi e ad altri amici che hanno di continuo le mani sulla arruffata matassa del Giornalismo, e dopo un lungo esaminare e discutere, ebbi a convincermi essere la cosa impossibile fino a tanto che tre o quattro persone della stessa maniera di pensare e ad altra cosa non miranti che al bene pubblico, non si fanno a capo e corpo ed anima di tanta opera. Trovatemi queste tre persone e la cosa è fatta; ma figliol

⁷³ Lettera di P. Selvatico Estense a C. d'Arco (Padova, 21 ottobre 1843), cit. in P. Carpeggiani, *Lettere inedite di Pietro Selvatico a Carlo D'Arco, 1839-1847*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, a cura di G. Mazzi, Padova 1982, vol. II, pp. 713-758, in particolare pp. 733-734.

⁷⁴ Sul conto del padovano Albèri (1807-78) e dei suoi interventi nell'ambito del dibattito sul purismo figurativo, cfr. le notizie utilissime raccolte da Cardelli, *I due purismi...* cit., pp. 210-215.

caro la è una Trimurti codesta più difficile a rinvenire della Indiana⁷⁵.

A dieci anni dalla chiusura del «Giornale di Belle Arti», resta ancora vivo il ricordo dell'effimera impresa che Selvatico elogia come iniziativa pionieristica nell'ambito della pubblicistica artistica in Italia⁷⁶. Quello veneziano, scrive Selvatico nel 1844, era un «giornale artistico che emulava i più reputati d'oltralpe» e che venne diretto «da quel versatile ingegno di Alessandro Zanetti, autore dell'eccellente Catalogo delle stampe Cicognara»⁷⁷. Dieci anni dopo, nonostante la proliferazione degli studi, pare ancora impossibile realizzare una simile impresa coniata appunto sul modello del «Kunstblatt» oppure de «L'Artiste». Non dipende certo dalla mancanza di collaboratori qualificati; oltre alle ben note «cause estrinseche», in particolare la difficile circolazione del sapere dovuta alla censura degli stati italiani, vi sono in più le difficoltà di un mercato editoriale cui mancano strutture centralizzate per la diffusione dei prodotti letterari, per non parlare di una classe imprenditoriale poco disposta a investire dei capitali; infine – ed è un fatto non del tutto trascurabile – mancano anche i lettori per un periodico specializzato nella discussione e divulgazione di notizie e ricerche storico-artistiche⁷⁸.

⁷⁵ Lettera di P. Selvatico Estense a C. D'Arco (Padova, 21 ottobre 1843), cit. in Carpeggiani, *Lettere inedite di Pietro Selvatico...* cit., p. 734.

⁷⁶ Cfr. a questo proposito l'intervento di chi scrive in occasione della *IXª Settimana di Studi Canoviani* (Bassano del Grappa - Padova - Ferrara, 27 ottobre 2007): A. Auf der Heyde, *Cicognara e il «Giornale di Belle Arti» (1833-34)*, in corso di pubblicazione.

⁷⁷ P. Selvatico Estense, *Scritti vari riguardanti le Belle Arti del dipintore Michele Rüdolfi*, in «Giornale Euganeo», 1844, 15, pp. 593-599, in particolare p. 599.

⁷⁸ Infatti i dati statistici forniti da Giovanni Ragone sulla produzione dei libri negli stati italiani (1846) non possono che confermare tale asserzione. G. Ragone, *Un secolo di libri: storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino 1999, pp. 14-15 (tabella I). Uno dei rami economici più sofferenti delle chiusure doganali e del policentrismo, per non parlare dell'incombente presenza della censura, è appunto il mercato librario italiano, che vorrebbe invece organizzarsi sul modello tedesco intorno a un'unica fiera libraria. Tale problema viene affrontato per la prima volta durante il congresso degli scienziati tenutosi a Firenze nel 1841, quando appunto si decide di formare una commissione incaricata di elaborare delle proposte; ma l'esito rimane nullo, il problema viene riproposto con scadenza annuale, prima dall'avvocato senese Pietro Conticini durante il congresso lucchese (1843), poi da Giovan Pietro Vieusseux nel suo *Delle condizioni del commercio librario in Italia* (1844). Lo stesso anno, in occasione del congresso milanese, Giuseppe Pomba rilancia in un suo manifesto la pro-

Proprio il caso tedesco del «Kunstblatt» funziona perché il periodico esce come supplemento artistico insieme al più noto quotidiano di quegli anni, il «Morgenblatt für gebildete Stände». Al di là dei non trascurabili problemi di diffusione, che non si pongono nell'ambito tedesco, non bisogna comunque trascurare l'importanza di Goethe e dei romantici, che con iniziative editoriali, riviste, libri e racconti sembrano costruire, dai primi anni del secolo, un pubblico fortemente ricettivo nei confronti dei problemi figurativi. Quando, a partire dal 1820, il «Kunstblatt» viene redatto da Ludwig Schorn, il Romanticismo è ormai entrato a far parte del mondo istituzionale con più di cento numeri all'anno, il «Kunstblatt» rappresenta senz'altro il più fortunato connubio di scienza, divulgazione e attenzione al presente. Il grande merito del periodico è soprattutto la capacità di organizzare la ricerca, di offrire spazi per la segnalazione da parte di conoscitori e viaggiatori, ma soprattutto di una fitta schiera di corrispondenti locali che segnalano da tante parti d'Europa notizie sui monumenti e sui restauri e anche documenti inediti⁷⁹.

Per quanto in quel periodo sia irrealizzabile l'idea di un bollettino artistico, sempre a Padova – città che Selvatico definisce «la più antiartistica della terra, ove non si parla che di medicine, di matematica e di strade ferrate» – nascono nell'arco di pochi anni ben due periodici di cultura, il «Giornale Euganeo»

posta di un «emporio librario italiano» con sede a Livorno, riflettendo inoltre sulle modalità dell'associazione; il problema, però, non è soltanto di natura strutturale o politica, bensì riguarda tutta l'imprenditoria editoriale italiana, che in quegli anni risulta poco disposta al rischio e semmai attaccata ai privilegi del frazionamento. Cfr. M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980, pp. 301-307.

⁷⁹ Per le vicende del «Kunstblatt» si rimanda alla dissertazione ricca di notizie di I. Dahm, *Das Schornsche «Kunstblatt». 1816-1849*, 2 voll., tesi di dottorato, Università di München, 1953, in particolare vol. I, pp. 1-20; allo studio di H. Karge, *Das Kunstblatt Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsbeschreibung*, in *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik; 1780-1980*, a cura di C. Drude, H. Kohle, München - Berlin 2003, pp. 44-56; e infine a A. Auf der Heyde, *Una storia dell'arte italiana a più mani? Dibattiti e forme di dissertazione storico-artistica sul «Kunstblatt» (Rumohr, Förster, Gaye e qualche anticipazione su Selvatico)*, in «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 425-451. Selvatico ben conosce sin dagli anni Trenta i collaboratori del periodico e a seguito dei lavori di restauro nell'oratorio di San Giorgio, nel 1838, si prospetta persino un suo coinvolgimento come corrispondente lombardo-veneto, come ben emerge dalla corrispondenza di Förster con il redattore della rivista, Ludwig Schorn (*ibid.*, p. 442).

(1844-48) e il «Caffè Pedrocchi» (1845-48)⁸⁰, entrambi ispirati a modelli milanesi e napoletani come la «Rivista Europea» e «Il Progresso». Si presenta, dunque, la situazione descritta da Ilaria Porciani: i problemi di storiografia artistica, le recensioni alle mostre e le proposte didattico-istituzionali rimangono all'interno di una più vasta cornice scientifico-letteraria, ed è un fatto non trascurabile, che caratterizza ovviamente la natura della storiografia artistica italiana, abituata a confrontarsi con i contemporanei problemi scientifico-letterari; d'altro canto, proprio l'esempio delle dispute sul concetto d'influenza dimostra a sufficienza con quale facilità le problematiche figurative finiscono nel vortice dell'opinionismo.

7.

Grazie dunque agli sforzi di Selvatico, cui sono affidate le pagine artistiche della rivista, il «Giornale Euganeo» funge da osservatorio critico della storiografia artistica italiana. Lì, infatti, egli cerca di coinvolgere tutti gli altri giovani studiosi che mostrano come lui forti perplessità nei confronti di Rosini e del suo seguito. In una lettera a Selvatico, uno di questi possibili collaboratori, Michele Ridolfi, si complimenta con il discorso ravennate nel quale il marchese padovano aveva formulato i criteri per una futura storia dell'arte italiana. L'anno dopo, parlando de *I tre più antichi dipintori lucchesi dei quali si conoscano le opere*, lo stesso Ridolfi ripropone l'idea di una storia dell'arte italiana sostanzialmente basata sul modello lanziano, ma arricchita di documentazioni archivistiche e figurative affidate ai professori e allievi delle accademie artistiche⁸¹:

⁸⁰ Per entrambi i periodici padovani, cfr. innanzi tutto G. Cristofanelli, *Dei giornali padovani anteriori al 1856 e specialmente del Giornale Euganeo e del Caffè Pedrocchi: appunti*, Padova 1905; e poi rispettivamente L. Briguglio, *I problemi della storia nel «Giornale Euganeo» (fortuna e declino del pensiero vichiano)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 49, 2, 1960, pp. 151-188, e G. Toffanin, «*Il Caffè Pedrocchi» periodico padovano*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo...* cit., vol. I, pp. 243-248; e soprattutto la recente tesi di dottorato di M. Visentin, *Pietro Selvatico e il «Giornale Euganeo» (1844-1848)*, Università di Udine, a.a. 2005-2006.

⁸¹ «Devo anche in questa occasione ringraziarla del prezioso suo discorso sul modo di scrivere una storia del bello visibile che ho letto e riletto anche agli amici almeno a gran parte cui è dato d'intenderlo perché non tutti hanno quella facoltà. Oh Dio volesse che potesse aversi ai tempi nostri una storia così fatta delle

Tali cose io diceva, o Signori, innanzi ad un dotto Consesso or sono dieci anni, e aggiungeva che tale impresa non era da tentarsi da un uomo solo; poich  faceva osservare esser quasi impossibile che un uomo possa di per se solo viaggiare da un capo all'altro della Penisola, vedere tutti i dipinti delle diverse scuole, e di tutti giudicare; frugare in tutti gli Archivi per rintracciarne i reconditi documenti, da chiarire tanti oscurissimi fatti; raccorre insomma tutti gl'immensi materiali che a tanta opera richiedonsi. Ora   impossibile che un uomo solo possa bastare a tanto; ch , se gli bastasse la lena, non gli basterebbe sicuramente la vita a tanta impresa. Vi abbisognano dunque dei collaboratori, i quali saranno scelti non sempre fra i pi  abili, pi  spesso fra i conoscenti dell'autore della storia. Ma qual fede pu  riporre nelle relazioni di questi uno scrittore coscienzioso della storia della pittura italiana? Io proponeva pertanto, come unico mezzo di venire a capo di un'opera si gigantesca, di scrivere tante storie municipali, quante sono le citt  italiane, che hanno avuto pittori; e queste storie corroborare con autentici documenti (come ora saviamente si vuole) e arricchire di diligentissime incisioni che esattamente ci dessero l'immagine dei dipinti. Per far ci  il meglio possibile io proponeva che in quelle citt , ove sono Accademie di arti, si scegliessero nel seno di queste le persone atte a tanta impresa, se pur vi fossero, altrimenti s'incaricassero i migliori del paese, formando delle deputazioni miste, composte cio  di un artista, di un archeologo e di un letterato, scelti anche questi due ultimi fra coloro che pi  si conoscono in belle arti⁸².

La storia dell'arte italiana come sintesi ed unione 'federale' di varie storie municipali, il tutto corredato da incisioni e do-

arti italiane! Oh di qual giovamento sarebbe mai alla giovent  nostra cos  (...) incerta delle norme da sapersi nel fatto delle belle arti!». Minuta di M. Ridolfi a P. Selvatico Estense (s.l., 2 giugno 1844). Biblioteca Statale di Lucca (d'ora in avanti BSL), Ms. 3601/2.

⁸² M. Ridolfi, *I tre pi  antichi dipintori lucchesi dei quali si conoscano le opere. (Cenni storici e critici)* (1846), in *Scritti d'arte e d'antichit  ... a cura di Enrico suo figlio*, Firenze 1879, pp. 265-297, in particolare p. 266. Ridolfi ridimensiona alcune sviste del professore pisano, che metteva in dubbio l'autenticit  di una tavola di Berlinghiero Berlinghieri considerando Deodato Orlandi un pittore pisano pi  che lucchese. Cfr. a questo proposito i rispettivi commenti sul «Kunstblatt»: «Il celebre autore, artista pratico oltrech  conservatore generale dei monumenti del ducato, offre in questo breve scritto notizie su *Bonaventura Berlinghieri*, del quale esiste un quadro rappresentante San Francesco, firmato e datato 1235; su *Adeodato d'Orlando*, del quale esiste un San Giovanni Evangelista del 1288; e infine di *Angelo Puccinelli*, la cui Ascensione della Vergine, opera del 1386,   conservata in Santa Maria Foris Portam a Lucca. I dipinti citati sono tutti illustrati da riproduzioni fedeli in questa dissertazione scritta con intelligenza e cognizioni». *Literatur - Lucca*, in «Kunstblatt», 44, 3 settembre 1846, p. 180; la traduzione   dello scrivente.

cumentazioni archivistiche, garantisce – secondo Ridolfi – la massima «verità» scientifica – anche se a scriverla sono più i «professori» del disegno che non gli eruditi «amatori»⁸³.

La proposta suscita molte adesioni entusiastiche, come mostrano i carteggi lucchesi di Ridolfi. Particolarmente significativa è una testimonianza del segretario dell'Accademia veneziana, Antonio Diedo, il quale non esita a esprimere qualche raccomandazione sugli esperti da coinvolgere nell'impresa di una grande storia della pittura italiana:

Il di lei piano per avere una Storia completa della Pittura Italiana non può esser meglio concetto, avendo ella ridotto alla maggior facilità possibile il modo di porlo in esecuzione col dividere il lavoro in tante mani, e appoggiarlo a quei solerti e saputi che dimorano nelle Città stesse ove sono i dipinti da analizzarsi e descriversi. Ma nè tanta industria valerà sempre in alcuni paesi, tuttoché colti e fiorenti, ove scarseggiano o mancano omeri per sì grave soma.

Parlando di qui poco sarebbe a far conto dei Professori ed artisti, che molti eccellenti ne abbiamo in possesso, ed altri in speranza. I doveri dell'impiego, e l'esclusivo esercizio dell'arte li privan del tempo necessario ad apprendere coll'uso frequente di scrivere quel bello stile che lor faccia onore. Il Sig. Francesco Zanotto che ha già pubblicato una storia sulla Pittura Veneziana scritta da pochi anni, che potrebbe forse ora ampliarsi, e con nuovi studj arricchirsi di più appurate notizie portandola fino agli ultimi giorni, la descrizione dei quadri della nostra Accademia, e sta attualmente occupandosi di quella già in corso del *Palazzo Ducale* di cui sono sortiti 20. fascicoli con diligenti incisioni a taglio rinforzate da un semi-ombreggio, opera veramente stupenda per profondità di sapere, giustizia di critica, dovizia di eletta erudizione, e slanci d'immaginativa. Questi solo, il Zanotto potrebbe rivaleggiar col Rosini. Ma che? Quest'uomo distinto, letterato insieme ed artista, in quanto concerne i lumi, è immerso in tanti lavori per sé e per altri, che ad onta dei ricchi materiali di che è in possesso, e della sua rara agilità di concetto, forse non lascerebbe le cose che ha

⁸³ «Quantunque si potesse prevedere che siffatte storie non sarebbero andate immuni da qualche difetto, e specialmente da un certo amore di municipio, pure dovendo gli autori provare con autentici documenti e con esatte incisioni la verità di quanto asserivano, era da sperarsi che si sarebbero contenuti in quei giusti limiti che fosse necessario per comparir veritieri». Ridolfi, *I tre più antichi dipintori lucchesi...* cit., pp. 266-267.

per le mani senza un pronto compenso che potrebbe per avventura ritrarre dall'Antonelli, ai cui stipendj è in gran parte addetto, se questo valoroso tipografo e coraggioso editore si sentisse in animo ai assumer l'impresa per proprio conto.

Padova ha un valentissimo scrittore, e intenditor di pittura nel March.^e Pietro Selvatico – alcune sue scritture sono un prestigio. Ma affiderebbe Lei la religiosità di una storia ad un satirizzante tinto del fiele di Archiloco, e di principj e modi di pensare e di giudicare nell'arte singolarissimi, per non dire affatto strani? Credo che né a Treviso, a Vicenza, a Verona, che contan peraltro tanti soggetti rispettabilissimi nelle scienze, nelle lettere, e nell'antiquaria, vi sia quell'uomo che si cerca: forse meglio a Brescia, ove anni addietro fu fatta una bell'Opera sui quadri di famigerato e chiaro pennello sparsi nelle Chiese di quella illustre Città⁸⁴. Resta poi da rinvenir quell'atlante che prendesse sopra di sé il pondo di sì smisurata mole, quella di compilare e redigere tutte queste storie parziali fondendole in una sola, opera spaventevole, e di una illimitata e pericolosissima malleveria. Vede Ella dunque che non sempre reggono in atto pratico i piani che astrattamente si annunziano con tutta la probabilità di successo⁸⁵.

Un'altra di queste «storie parziali» ricca di tavole incise e dedicata all'antica pittura senese emerge dal carteggio di Selvatico con un gruppo di amici sempre toscani – i fratelli Carlo e Gaetano Milanesi e Carlo Pini. A differenza, però, del Ridolfi, che punta sul ruolo tradizionale dell'Accademia come ambiente ideale di ricerca storico-artistica, i tre studiosi toscani, ben inseriti nell'ambiente dell'«Archivio Storico Italiano», si pongono l'incombente questione dell'organizzazione della ricerca secondo un'angolatura più moderna qual è – in quel periodo – quella dell'associazionismo privato. Seguendo, infatti, una proposta di Tommaseo (il quale, a sua volta, l'ha derivata dai modelli delle società degli antiquari in Francia), nel 1845 i fratelli Milanesi fondano insieme a Pini e Vincenzo Marchese la Società degli Amatori delle Belle Arti, dando così alla storia dell'arte italiana una prima, ancora assai fragile, cor-

⁸⁴ Diedo sembra alludere ad Alessandro Sala, l'autore del volume *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia 1834.

⁸⁵ Lettera di A. Diedo a M. Ridolfi (Venezia, 28 marzo 1846; BSL, Ms. 3605/46).

nice istituzionale, tesa soprattutto alla realizzazione di progetti editoriali⁸⁶.

A mediare l'incontro tra Selvatico e gli studiosi toscani è Niccolò Tommaseo, il quale segnala alla redazione dell'«Euganeo» l'ultima impresa dei Milanesi, la traduzione commentata della recente monografia leonardesca di Étienne-Jean Delécluze⁸⁷. Selvatico recensisce il testo assai criticamente per l'«Euganeo»⁸⁸, ma la qualità dell'originale non toglie nulla a quella delle note dei curatori, che valgono, infatti, «a supplire parecchie omissioni del testo ed a rettificare qualche errore di giudizio e di fatto»⁸⁹.

Invitato a collaborare al «Giornale Euganeo», Carlo Milanesi esordisce l'anno dopo con un brano dell'ampia raccolta di *Documenti per la storia dell'arte senese* (4 voll., 1854-98), che uscirà diversi anni più tardi per cura di suo fratello Gaetano. La prospettiva mostra, come s'è visto, indubbie tracce di campanilismo⁹⁰: l'esito finale deve essere una storia complessiva dell'arte

⁸⁶ Petrioli, *Gaetano Milanesi...* cit., pp. DCLXXVIII, 27-28. Ma vedasi anche il profilo critico dei fratelli Milanesi che emerge dalla presentazione di P. Barocchi a *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze 1981, vol. I, pp. IX-XVII.

⁸⁷ Lettera di P. Selvatico a N. Tommaseo (s.l., 14.2.1845). BNCF, Tommaseo 179, 24. Il libro in questione è di È.-J. Delécluze, *Léonard de Vinci: 1452-1519*, Paris 1841 (trad. it. *Saggio intorno a Leonardo da Vinci (1452-1519) di E. Jean Delécluze. Tradotto dal francese con note e due lettere inedite di Luigi XII re di Francia*, Siena 1844).

⁸⁸ L'autore (allievo nonché futuro biografo di David) sembra poco sensibile all'idea di contestualizzare gli inizi quattrocenteschi del pittore toscano; esaltando la consueta triade Leonardo, Raffaello e Michelangelo, egli presta ben poca attenzione ai precetti leonardeschi, che sono così ricchi di indicazioni metodologiche sulla tecnica artistica dei primitivi. Inoltre, Delécluze ribadisce «quella stramba sentenza, che Raffaello lavorasse per istinto più che per istruzione», una «matta opinione, agli ignoranti sì cara, cioè che per essere artisti altro non abbisogni che la disposizione e l'ingegno, e l'educazione ci sia per nulla». P. Selvatico Estense, *Saggio intorno a Leonardo da Vinci di E. Delécluze*, in «Giornale Euganeo», 1845, pp. 364-366, in particolare pp. 365-366.

⁸⁹ Selvatico Estense, *Saggio intorno a Leonardo da Vinci...* cit., p. 365. Proprio sulla valutazione della figura e dell'opera leonardesca (in particolare del trattato) avviene poco prima un vivace battibecco tra Ferdinando Ranalli, autore dell'orazione accademica fiorentina del 1843 incentrata appunto su Leonardo, e il pittore Camillo Pucci: cfr. C. Pucci, *Alcune considerazioni intorno a Leonardo da Vinci discorso di F. Ranalli letto ec. ec.*, in «Giornale del Commercio», VI, 48, 29 novembre 1843, p. 193; F. Ranalli, *Risposta di Ferdinando Ranalli al Sig. Cammillo Pucci Pittore*, ivi, 49, 6 dicembre 1843, pp. 196-197; C. Pucci, *Ringraziamenti di Cammillo Pucci Pittore al Sig. Ferdinando Ranalli*, VII, 1, 3 gennaio 1844, pp. 2-3; F. Ranalli, *Protesta*, 2, 10 gennaio 1844, p. 7.

⁹⁰ C. Milanesi, *Documenti inediti riguardanti le belle arti e gli artisti in Siena. Al marche-*

senese, che però non vedrà mai la luce; importanti stimoli all'avviamento delle loro ricerche si devono, a ogni modo, alla presenza a Siena sia di Gaye sia di Rumohr, le cui *Italienische Forschungen* (3 voll., 1827-31)⁹¹, oltre ad essere compilate nei lavori di Rio e Leo⁹², si avviano (inutilmente) ad essere tradotte per conto della «Società»⁹³. Di questo progetto, auspicato da più parti del panorama erudito italiano, si parla tra il 1843 e il 1851 nei carteggi Milanesi; oltre a Selvatico viene coinvolto anche il bibliotecario trentino Tommaso Gar, ma il tutto si insabbia nel corso degli anni Quaranta, a differenza invece di altri progetti della stessa società toscana che Selvatico segue con entusiasmo e ammirazione⁹⁴.

se Pietro Selvatico, in «Giornale Euganeo», III, 1, 1846, pp. 414-431, in particolare p. 414.

⁹¹ Rumohr pubblica documenti relativi al progetto di ampliamento del duomo di Siena, mentre per quanto concerne le vicende della scuola pittorica senese lo studioso tedesco mira al superamento della cartografia artistica di Lanzi, insistendo sulla sostanziale permeabilità, nonché reciprocità, di stimoli culturali nell'ampio territorio umbro-toscano. Per l'opera di Rumohr con riferimento all'arte senese, cfr. W. Loseries, *La scoperta dell'arte medievale: itinerari senesi*, in *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, Atti del convegno di studi, Firenze 28-29 novembre 1996, a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia 1998, pp. 129-155, in particolare pp. 129-134.

⁹² Soprattutto le parti concernenti la storia artistica e letteraria della Toscana due, tre e quattrocentesca sono in gran parte compilate dai rispettivi passaggi di Rumohr. H. Leo, *Geschichte der italienischen Staaten*, vol. 4 (*Vom Jahre 1268 bis 1492*), Hamburg 1830, pp. 284-295. Cfr. a questo proposito il saggio di E. Pellegrini, *Gli occhi del Sismondi: le arti figurative nelle Repubbliche italiane del Medioevo*, in «Antologia Vieusseux», 35, 2006, pp. 7-58, in particolare p. 10.

⁹³ Quanto sia auspicata in Italia la traduzione del libro di Rumohr emerge, inoltre, da una lettera di Selvatico a Girolamo Calvi. Il pittore e storico dell'arte milanese s'informa da Selvatico sulle *Italienische Forschungen* (1827-31) e le eventuali traduzioni del testo, Selvatico risponde in una lettera (databile alla fine degli anni Trenta): «L'Opera del Rumohr, ch'io mi sappia, non fu mai tradotta in veruna lingua. Molte notizie però trasse da essa M.r Rio nel suo eccellente libro *De l'Art Chretien* stampato a Parigi nel 1836. Colà varie pagine del Rumohr se non sono proprio tradotte, sono per lo meno epilogate» (Lettera di P. Selvatico Estense a G. Salvi, datata Padova 9 febbraio, Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, E.115). Infatti, la traduzione italiana del libro sull'arte cristiana di Rio (1841) viene corredata da alcune assai significative annotazioni dello stesso Rumohr, che non aggiunge del nuovo a quanto aveva sostenuto nelle polemiche precedenti con Passavant e Schorn, dimostrandosi sostanzialmente estraneo alle semplificazioni ideologiche di Rio. A.-F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes: forme de l'art; peinture*, Paris 1836 (trad. it. *Della poesia cristiana nelle sue forme di A. F. Rio prima versione dal francese, per cura di F. De Boni, con introduzione discorsiva dello stesso ed annotazioni del Bar. di Rumohr*, Venezia 1841). Cfr. a questo proposito Cardelli, *I due purismi...* cit., pp. 84-88 (che, però, attribuisce erroneamente a Rumohr il ruolo del «più esimio teorico della pittura nazarena», p. 49).

⁹⁴ Infatti, l'idea di avviare una collana intitolata «Raccolta artistica», interamen-

8.

È infatti il caso dell'edizione Le Monnier delle *Vite* vasariane, curata per conto della Società da Pini, Milanese e Vincenzo Marchese: un progetto che coinvolge anche Selvatico, come ben emerge dai carteggi con i Milanese. L'idea di riprendere in mano il Vasari e di ridimensionarne gli aspetti 'ideologici' e campanilistici si presenta, com'è ben noto, nel XVIII secolo con Bottari, Della Valle e poi Fiorillo. Altri importanti precedenti sono l'edizione Passigli curata da Giuseppe Montani e la traduzione tedesca delle *Vite*, a cura di Ludwig Schorn e Ernst Förster (6 voll., 1832-49)⁹⁵.

Ricordare la traduzione di un testo che gli italiani ben conoscono sembra apparentemente paradossale, eppure l'accento è doveroso: i curatori tedeschi del Vasari apprezzano sì lo storiografo aretino, ma non senza misconoscerne i meriti letterari⁹⁶. Ma più che altro la traduzione tedesca del Vasari

te dedicata alle fonti antiche dell'arte italiana, sembra un'iniziativa assai promettente e Selvatico commentando il manuale dell'arte greca con la prefazione di Vincenzo Marchese si complimenta dell'ottimo lavoro, dando però qualche suggerimento utile: «ma perché figlioli miei, non vi venne in capo di annotare e lo scritto del Lanzi sulla scultura degli antichi, e le lettere del Napione, colle copiose notizie che su tali argomenti si trovano nel manuale del Matter, le quali avrebbero rettificato opinioni fatte ormai rancide, e smentite in parte da più recenti fatti? E perché non vi aggiungete la serie cronologica de' pittori scultori ed incisori della antichità da Dedalo che fioriva nel 1400 avanti l'era, fino a Costantino, e l'altra serie alfabetica che la relazione con quella come si trovano entrambe nel Volume secondo dell'Opera di Montabert *Traité complet de la Peinture* Paris 1829? Que due pazienti lavori convalidati dalle testimonianze de' classici ad ogni nome, servono mirabilmente a dare un'idea generale e complessa della scultura e pittura antica». Lettera di Pietro Selvatico Estense a Carlo Milanese (Padova, 12 febbraio 1847), BCI, ms. A.V.37.

⁹⁵ Non a caso all'inizio dell'impresa Vincenzo Marchese comunica a Gaetano Milanese d'averne parlato con Selvatico e, appunto, Förster, «che in Germania ha pubblicato una traduzione del Vasari ricchissima di note. Così il primo che il secondo hanno promesso aiutare la nostra intrapresa per il Sig. Felice Le Monnier». Lettera di V. Marchese a G. Milanese (Firenze, 31 ottobre 1845), cit. in Petrioli, *Gaetano Milanese...* cit., p. CDXXXVIII.

⁹⁶ Cfr. a questo proposito anche C.A. Isermeyer, *Le traduzioni tedesche delle «Vite»*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale, Arezzo - Firenze 2-8 settembre 1974, Firenze 1976, pp. 805-813; D. Kemper, *Litterärhistorie, romantische Utopie, kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen*, in *Romantik und Renaissance: die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, a cura di S. Vietta, Stuttgart - Weimar 1994, pp. 116-139; E.Y. Dilk, *Ein «practischer Ästhetiker»*:

rappresenta, negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, un modello sofisticato di organizzazione 'democratica' della ricerca storico-artistica: invece degli scambi epistolari nella vecchia repubblica delle lettere, i curatori del Vasari tedesco hanno a disposizione un palcoscenico pubblico, dove oltre alle corrispondenze dei rispettivi collaboratori sono pubblicate anche le recensioni e integrazioni ai rispettivi volumi. Il «Kunstblatt» e l'edizione vasariana – lo si evince dal fatto che i redattori e i curatori (Schorn e Förster) sono i medesimi – si integrano a vicenda, ed è qui la novità che anche in ambito italiano si cerca di imitare: mettere intorno al tavolo di una gazzetta artistica i vari viaggiatori e cultori locali, ovvero scrivere a più mani la storia dell'arte che un singolo non sarebbe capace di redigere⁹⁷.

Il legame intrinseco tra il bollettino artistico e il commento vasariano è infatti ben presente nella mente degli stessi curatori dell'edizione Le Monnier. Non a caso a riprendere le riflessioni di Carlo D'Arco e i precedenti tentativi selvaticchiani di fondare una rivista d'arte italiana è proprio Carlo Pini, che racconta in una lunga lettera dell'11 dicembre 1848 il proprio sogno di un bollettino artistico (inter)nazionale⁹⁸. Pini

Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs, Hildesheim – Zürich - New York 2000, pp. 40-41.

⁹⁷ Cfr. a questo proposito Auf der Heyde, *Una storia dell'arte italiana a più mani...* cit.

⁹⁸ «Ieri notte, fantasticando coi quadri, invece di dormire feci un bel sogno, che raccontato la mattina a Carlo, gli parve che potesse divenire una realtà; così, lo gettammo giù in carta. Eccolo, in fretta te lo scrivo. Documenti e ricerche di Belle Arti. Giornale settimanale. Nel testo formato e di diffusione delle pagine, simile al Museo Scientifico Letterario Artistico del Fontana di Torino. Una dispensa si compone di 8 pagine. In un anno dispense 52, che formerebbero un volume di pagine 416. Alla fine di ciascun anno si darebbero gratis il frontespizio del volume e un copioso indice dei nomi e delle cose. L'associazione sarebbe obbligatoria per un anno, cioè volume per volume, da pagarsi anticipatamente per un semestre o per un anno. Il prezzo dovrebbe essere il più modico possibile perché e artisti e amatori e scolari potessero associarsi. Questo prezzo potrebbe stabilirsi a due regie per dispensa, (dispense 52) paoli 13. Per rendere il giornale anche più diffuso e per dar luogo anche ai moderni artistici far conoscere le loro opere l'ultima pagina di ogni dispensa sarebbe riserbata a questo uffizio, più ad annunzi di vendite di quadrerie, esposizioni d'opere d'arte ecc. ecc.: insomma il movimento e la statistica delle Belle Arti. Questa parte avrebbe per titolo Bullettino Artistico. E quando la materia sovrabbondasse, aggiungersi un foglietto a parte; senza che questa parte dovesse recar veruna briga o fastidio ai compilatori del giornale; perché non vi dovrebbero essere

vorrebbe abbandonare la solita editoria di lusso creando una rivista sobria, priva di costosi apparati illustrativi, limitata alla discussione di problemi scientifici, didattici e istituzionali, per non parlare delle recensioni a mostre e delle notizie sul mercato d'arte e d'antiquariato: possibili collaboratori sono, oltre a Selvatico, Carlo D'Arco, Giuseppe Boschini, Giuseppe Cadorin, Antonio Coppi, Angelo Gatti, Camillo Laderchi, Vincenzo Marchese, Giuseppe Mongeri, Carlo Promis, Amico Ricci ed Agostino Sagredo⁹⁹. A differenza delle *Vite*, la cui diffusione rimane per lo più riservata a un pubblico specialistico, lo storico dell'arte mira evidentemente a una più ampia circolazione e divulgazione dei problemi artistici discussi, e in tal senso un bollettino rappresenterebbe un'ottima cornice:

La impresa non ci deve spaventare; perché, anche arrestando ora le nostre ricerche, abbiamo materia per più di dieci anni, conto fatto. Guardisi la nota dei documenti già raccolti, e vedremo se

accolti se non quelli articoli sottoscritti dall'autore, e mandati franchi d'ogni spesa alla Direzione; e noi non faremmo spender nulla ad essi. Potrebbero anche avervi luogo le polemiche artistiche, purché queste eziandio fossero firmate dall'autore. Finalmente gli associati avrebbero diritto di fare inserire nel giornale, gratis, dei brevi annunci. I non associati dovrebbero pagare una piccola spesa, quando la cosa non riguardasse che un utile tutto particolare a loro». Lettera di C. Pini a G. Milanesi (Firenze, 11 dicembre 1848), cit. in Petrioli, *Gaetano Milanesi...* cit., pp. DCCIV-DCCV.

⁹⁹ «I tempi ad agio ad agio si preparano a siffatti scritti, dopo che, il popolo già dalla politica avvezzo a comprar giornali e a leggerli, sì che già comincia esserne stanco, e fra poco ne sarà nauseato, cercherà di ricrearsi con letture più amene e pacifiche che non sono ridotti al presente i giornali. E intanto prima che altri giornali artistici resuscitino, proponiamone uno noi. Se questo nostro giornale trovasse favore, e presso gl'intelligenti e gli amatori, esso potrebbe diventare una cosa ragguardevole in Italia; e tale eziandio da far dimenticare le Gemme delle Arti Italiane pubblicate con intemperante lusso tipografico e calcografico da Ripamonti Carcano di Milano, dove all'esorbitanza del prezzo non corrisponde utilità vera. Ogni dispensa si aprirebbe con uno o più documenti colle loro opportune illustrazioni. Quindi si prenderebbero a trattare le questioni più importanti delle arti, e si darebbe conto delle scoperte che a mano a mano si vanno facendo; insegnando l'amore che a questi studi portano e con lodevoli opere ne han dato saggio il Selvatico, il conte D'Arco, l'on. Cadorin, Giuseppe Boschini, il conte Laderchi, il P. Marchese, Minieri Riccio [Amico Ricci], e tanti altri benemeriti italiani, il quali potrebbero comunicar noi (e di ciò siamo certi che lo farebbero) le loro scoperte in forma di lettere, e noi faremmo altrettanto con loro ». Lettera di C. Pini a G. Milanesi (Firenze, 11 dicembre 1848), cit. in Petrioli, *Gaetano Milanesi...* cit., pp. DCCV-DCCVI.

non è così. S'aggiunga poi che il perpetuo lavoro sul Vasari, e le continue ricerche ed escursioni artistiche che ci somministreranno materia più che a sufficienza. Siamo stanchi di faticare continuamente per affogare, se non tutte, una molto notevole parte delle nostre fatiche in una stampa microscopica come sono le note al Vasari, lavoro che alla fine di ogni anno ci ripone in tasca poco più che le spese. E ci duole che tante altre fatiche nostre e tue giacciono senza fruttare il dovuto compenso. Giornale e Vasari si aiuterebbero scambievolmente, ambedue aiuterebbero noi, e ci preparerebbero senza avvedersene, il sentiero per dar veramente un giorno vita al bellissimo progetto della Storia Pittorica Senese; e più ci potrebbe mettere in grado di chieder meno aiuto pecuniario alla progettata Società, avendo già ricavato dal Giornale qualche guadagno¹⁰⁰.

Senz'altro Selvatico conosce questo sogno di Pini, e la sua reazione emerge da una minuta del marchese che risponde

¹⁰⁰ Assai più vaghe, però, le idee del finanziamento per sottoscrizioni. Pini vorrebbe infatti raccogliere sottoscrizioni non solo nei vari stati italiani, ma anche in Francia, Germania, Inghilterra e Spagna: «e che questo guadagno non sia illusorio venghiamo ora a dimostrarlo. La obbligazione essendo annua, gli associati anderebbero e verrebbero continuamente; e a molti dei nuovi gioverebbe, per la natura dell'opera stessa, comprare l'annata antecedente. Questa modica spesa e non gravosa obbligazione, è certo che non ci darebbe meno di un migliaio di associati; sebbene, se non nel primo anno, nel secondo almeno, questo numero si potrebbe trovare nella sola Italia. Tuttavia facendo i conti solamente sopra n. 600 associati, trovati all'incirca così: Siena 30 – Firenze 60 – Pisa 10 – Lucca 10 – Livorno 5 – Arezzo 5 – il resto della Toscana 40 – Modenese e Parmigiano 40 – Piemonte 60 – Roma, Bologna ecc. 80 – Regno di Napoli 30 – Sicilia 20 – Lombardo Veneto 90 – Germania 60 – Francia 30 – Inghilterra 15 – Spagna 15, abbiamo a 13 paoli ciascuno, Lire 5, 433.6.8. Generalmente gli stampatori ritengono per norma sicura che in imprese puramente tipografiche, 200 associati coprono le spese. Ma noi calcolando anche le altre spese di conti, di abboni agli associatori e di qualche perdita ecc. ponghiamo che abbisognino altri 114 associati (e tutti quell'incassi annui delle inserzioni) cioè 314; rimarrebbero nette £ 316.13.4. Resterebbe un'entrata annua di £ 2.100. La quale ripartita per noi tre darebbe per ciascuno £ 700. Più il fondo dell'opera sulla quale sarebbe da contarsi per la vendita, di un discreto numero l'anno; il retratto delle quali copie sarebbe tutto guadagno netto. Di tutti i progetti fino ad ora proposti per la pubblicazione de' nostri documenti, questo sarebbe il più semplice ed il più sicuro, e il Porri dovrebbe e potrebbe stamparlo e incaricarsi della distribuzione e della corrispondenza del nostro Giornale. E così Siena che non ha potuto dar durevole vita ad un giornale politico, potrebbe bene darla ad uno artistico, che per la sua importanza e specialità si distinguerebbe sopra gli altri. Al Porri ho pure accennato questo progetto. Faglielo sentire come pure al sig. Scipione e poi rispondimi». Lettera di C. Pini a G. Milanese (Firenze, 11 dicembre 1848), cit. in Petrioli, *Gaetano Milanese...* cit., pp. DCCVI-DCCVII.

all'amico toscano ricordando l'articolo di Carlo D'Arco e le precedenti iniziative:

Un diletto amico mio [*i.e.* Carlo D'Arco] innamorato, non dell'arte soltanto ma di ciò che la stacca dal mestiere e dalla speculazione, deplorava a ragione con sapienti parole la mancanza d'un buon giornale italiano che s'occupasse unicamente intorno alle arti del bello visibile ed eccitava quindi le forti penne della penisola a dar opera al santo imprendimento. – Venga giorno che quelle parole sieno da chi più farle paghe, ascoltate – venga giorno che la patria dell'Angelico e di Raffaello, la terra che accolse ed accoglie ancora un popolo disposto al bello morale si vergogni del colpevole difetto: adesso colpevole tanto più, che i tempi vogliono il Giornalismo precipuo interprete e commentatore della pubblica opinione, e certo il mezzo più pronto a dare se non fama, notorietà alle opere. Venga giorno in fine che anche a noi sia dato vedere sotto le colonne del Giornale artistico nomi pari a quelli de' Giornali tedeschi e francesi che versano intorno a quelle materie. – Venezia per più d'un'annata die' in luce un giornale [*i.e.* il «Giornale di Belle Arti», 1833-34] che eguagliava anzi superava gli stranieri – Venezia è vero perdette un de' valenti che accaloravano col fervido consiglio quell'opera, ma un altro le resta, e nel fervore dell'età e nella forza dell'operare – perché essa non riprende la nobile opera che pur troppo circostanze non rare in Italia la portarono ad abbandonare?¹⁰¹

L'edizione fiorentina del Vasari deve, per ora, rinunciare al supporto 'logistico' di un periodico, ma ciò non toglie nulla alla qualità dell'impresa, che sarà riconosciuta dagli stessi critici tedeschi, i quali considerando il Vasari tedesco ormai un modello insuperabile credevano si trattasse semplicemente di una speculazione libraria¹⁰². Invece sul «Kunstblatt» del 14 dicembre 1848 Alfred Reumont non può che

¹⁰¹ *Rivista d'opuscoli artistici*, BCP, carte Pietro Selvatico Estense, b. 5, f. 10.

¹⁰² Cfr. a questo proposito l'annuncio di Rt. [Reumont], *Italienische Kunstgeschichte*: 3) *Memorie inedite intorno alla vite e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV, raccolte ed ordinate da Francesco Bonaini*. Pisa 1846. – 4) *Sopra una tavola di Allegretto Nucci da Fabriano e su di altro dipinto a muro d'innominato autore esistente in Apiro, lettera del Conte S. Servanzi Collio al ch. Sig. March. A. Ricci Sanseverino* 1846. – 5) *Ricordi pittorici di Teofilo Torri Aretino, con illustrazioni di Oreste Brizzi*. Arezzo 1846, in «Kunstblatt», 27, 3 giugno 1847, pp. 106-108.

ammettere d'averne radicalmente ripensato i suoi pregiudizi precedenti:

Faccio notare che detta edizione del Vasari cui ho già accennato in altre occasioni (...) sta procedendo e soddisfacendo sempre di più per la critica e la completezza delle annotazioni. Due volumi, il terzo e il quarto, sono usciti quest'anno corrente nonostante l'avversità della situazione esterna; l'ultimo di questi va avanti fino a Ercole Ferrarese e quindi si protrae fino al Cinquecento. Sia nelle annotazioni, sia nelle dissertazioni particolari che i fratelli Milanesi e C. Pini (...) hanno aggiunto alle singole biografie, per la correzione ed integrazione del testo sono stati compiuti degli sforzi lodevoli. Infatti nei due volumi accennati sono di particolare importanza gli excursi dedicati a Matteo Civitali (...), a Luca della Robbia, a Lorenzo Ghiberti, Masaccio, Giuliano da Maiano, Fra Giovanni da Fiesole, Antonello da Messina, Gentile da Fabriano, Vittore Pisanello. Questi commenti sono di natura varia; talvolta essi contengono annotazioni critiche riguardo ai singoli passi delle biografie, talvolta aggiunte e cataloghi di lavori che non sono stati citati dal Vasari (...); in altri casi essi contengono nuovi abbozzi biografici, in particolare quando il racconto del Vasari rimane confuso, come ad esempio nei casi di Maiano, fra Angelico, Gentile. Peccato che ciò non sia avvenuto per Francesco di Giorgio, di cui il nostro autore dà così scarse ed ambigue notizie, mentre nei lavori di *Romagnoli*, *Gaye* e di *Promis* (...) il materiale è così ricco ed eccellente. La più recente letteratura artistica italiana, che porta alla luce del giorno così tanti sforzi e documenti, e di cui proprio in questi fogli ho cercato da un paio di anni dare testimonianza attraverso riassunti sintetici ed accenni – sono stati ampiamente utilizzati in questa edizione; le ricerche straniere non sono state considerate con la stessa premura, eppure i lavori di *Rumohr*, *Waagen* et. al. hanno dato qualche contributo. La nuova stampa fiorentina e la traduzione di Schorn-Förster si integrano in certo modo a vicenda, solo che la prima è ben più ricca dell'altra. I ritratti abilmente incisi in legno sono tratti dall'edizione giuntina e rappresentano un'aggiunta benvenuta, per il resto la veste editoriale è nitida e comoda per l'uso a mano¹⁰⁸.

¹⁰⁸ A. Reumont, *Kunsthrichten aus Toscana*, in «Kunstblatt», 61, 14 dicembre 1848, pp. 241-243, in particolare pp. 241-242.

L'edizione Le Monnier riunisce, dunque, in un lavoro d'*équipe* alcuni dei protagonisti della storiografia artistica italiana e infatti, sfogliando il carteggio Milanese, emerge che anche Selvatico contribuisce in modo sostanziale alla riuscita dell'impresa, estesasi per quasi vent'anni dal 1845 al 1864. Il Selvatico che emerge dalle corrispondenze ai Milanesi è un conoscitore dell'arte italiana interessato a seguire le recenti vicende attribuzionistiche, tanto da segnalare dipinti e autografie nuove o dubbie agli amici toscani. Nell'estate del 1845 si reca in Umbria, a Roma e a Napoli, trasmettendo le relative scoperte¹⁰⁴; l'anno dopo allega un elenco sintetico delle opere giottesche a Padova¹⁰⁵; sono per altro frequenti i suoi soggiorni a Firenze in quel periodo, dove sembra formarsi un'ideale *koiné* di studiosi italiani e stranieri (Förster e Vitet) che lavorano su problemi affini. Dato poi che i Milanesi si sono proposti di «raddrizzare» anche in ambito architettonico «tutte le corbellerie del Vasari», non stupisce che chiedano aiuto a Selvatico, il quale redige una lunga lettera in cui contestualizza il giudizio vasariano sull'architettura medievale¹⁰⁶.

Ma il perno della sua collaborazione al Vasari è il commento e catalogo delle opere allegato alle vite del Mantegna: sarà questo, infatti, lo sbocco perfetto per tutti i materiali che Selvatico ha raccolto nel corso delle sue ricerche decennali, senza mai dare a essi una sistemazione monografica, perché nel frattempo si è per vari motivi disaffezionato dell'argomento. Scrive Carlo Pini a Gaetano Milanese (31 gennaio 1849):

¹⁰⁴ Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Roma, 5 ottobre 1845). BCI, ms. A.V.37.

¹⁰⁵ Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Firenze, 12 maggio 1846). BCI, ms. A.V.37.

¹⁰⁶ Cfr. la lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Padova, 12 febbraio 1847). BCI, ms. A.V.37. Sempre contento di stuzzicare e contraddire Rosini, Selvatico non vede l'ora di leggere il commento alla cappella Brancacci, dove s'annuncia l'ennesima diatriba con Rosini: «Oh! quanto vedrò volentieri quel vostro *Commentario* che mi annunciate sulla *Cappella Brancacci*. Avete ragione di chiamare *vitale* quel punto; perché bene svolto che sia, si può allora veder netta la transizione dall'arte ideale che rivela il simbolo religioso, a quella naturalistica che tracciò il sentiero alla pittura imitatrice del vero. Figurarsi se il Rosini ne sbufferà quando vedrà poste in dubbio o confutate le sue *profonde* sentenze!». Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Venezia, 23 giugno 1847). BCI, ms. A.V.37.

Per la Vita del Mantegna, il Selvatico mette a nostra disposizione un suo lavoro inedito fatto sopra detto artefice, dove sono compresi i suoi scolari ed il catalogo di tutte le sue opere certe, in pittura, in disegno ed in bulino; ma questo suo lavoro è fra suoi fogli in Venezia, perciò si è dubitato di poterlo avere; ma finalmente il Gar ci ha aperta una via col mezzo del governo di quella città, e così presto lo avremo. Frattanto si lavora nella Vita di Filippino, dove si risponde al baron fottuto del Rosini. Dichiareremo che non è nostra intenzione di dar luogo nel nostro lavoro a polemiche, e che sempre saremo grati a chiunque vorrà favorire avvertenze e correzioni; e che volentieri vorremmo disdirci per amore di verità; ma che in quanto alla replica del sig. Rosini, siamo in obbligo di rigettarla, perché le ragioni in che essa si fonda, sono sempre le solite, che non resistono agli argomenti storici messi fuori da noi, né alle evidenti prove artistiche delle quali non può esser giudice il Rosini, quantunque egli presuma anche in arte d'intendersene più degli artisti medesimi¹⁰⁷.

Occorre, dunque, l'intervento diplomatico di Tommaso Gar, cui riesce infatti di portare fuori dalla città ormai sotto assedio tutti i materiali necessari in modo da darli alle stampe¹⁰⁸; giunto finalmente a Firenze, nell'agosto 1849 Selvatico riceve poi le bozze di stampa, chiedendo agli amici di figurare tra i curatori dell'opera intera¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Lettera di C. Pini a G. Milanese (Firenze, 31 gennaio 1849), cit. in Petrioli, *Gaetano Milanese...* cit., p. DCCX.

¹⁰⁸ Infatti, i relativi manoscritti selvaticiani, incluse le schedature dei dipinti, dei disegni e delle incisioni, sono tuttora conservati tra le carte Milanese a Siena: BCI, autografi Porri 81.46. P. Selvatico Estense, *Commentario alla vita di Andrea Mantegna*, in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari: pubblicate per cura di una Società di amatori delle Arti belle*, Firenze 1849, vol. V, pp. 182-241. La *Parte prima* (pp. 182-215) contiene la bibliografia, insieme a un elenco dei disegni e delle incisioni e al prospetto cronologico della vita e delle opere dell'artista. Le parti relative al commentario sono per lo più identiche agli scritti precedentemente pubblicati sullo stesso artista: *Sopra un dipinto del Mantegna nella galleria Scarpa della Motta del Friuli. Cenni storico critici* (Padova 1839) e *Sul merito artistico del Mantegna* (Padova 1841).

¹⁰⁹ Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Campagna [Veggiano], 28 agosto 1849). BCI, ms. A.V.37. Poi, nel settembre 1849, Selvatico comunica al Milanese d'aver appena esaminato un altro quadro del pittore in casa dell'appaltatore di strade sig. Barbieri a Padova. Questi l'ha comprato per pochi soldi, tenendolo però nascosto in casa sua per paura che la chiesa degli Eremitani lo reclamasse, perché era stato rubato da un certo professor Caldoni. Cfr. la lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Padova, 18 settembre 1849). BCI, ms. A.V.37.

L'intervento sul Mantegna è senz'altro il più corposo e ricco di competenze acquisite nei decenni precedenti, ma anche in altre parti i carteggi evidenziano la mano di Selvatico, che corregge e interviene incoraggiando gli amici, cui segnala voci bibliografiche spesso di provenienza straniera. È appunto il caso della dissertazione sulla miniatura che Milanese vorrebbe accludere all'edizione vasariana¹¹⁰; in altri casi, redigendo ormai il catalogo delle pitture conservate all'Accademia di Venezia, Selvatico invia frequentemente dei lucidi di epigrafi per chiedere consigli all'amico paleografo¹¹¹, segnalando opere viste durante le gite e i viaggi condotti in qualità di rappresentante istituzionale¹¹².

Tuttavia, leggendo il carteggio selvaticiano, in particolare le lettere a Carlo Milanese e quelle all'amico Pietro Mugna, non sfugge un progressivo distacco tra il marchese – ormai fagocitato dagli impegni didattici, dalle beghe burocratiche e dall'attività di tutela legata al suo incarico istituzionale – e i suoi amici toscani. Lo si intuisce ancor prima della sua nomina, quando recensisce la *Raccolta artistica* per la «Rivista Europea» (1847), augurandosi che «ove il Vasari parla dei metodi esecutivi della scultura e della pittura, fossero notate le differenze che sono fra gli antichi e i presenti, e quanto in alcune parti abbiam guadagnato noi, quanto in altre perduto»¹¹³.

Qui invece del ragionamento storico-critico teso a verificare l'attendibilità dell'informazione, oltre naturalmente ad illustrarne il contesto, Selvatico sembra più incline all'idea di instaurare paralleli tra antichi e moderni: Vasari funge da autorità in un quadro storico in attesa di conclusione. Il passato medievale e rinascimentale non è, dunque, irrecuperabilmen-

¹¹⁰ Selvatico gli consiglia di leggere la seconda edizione del manuale della pittura di Kugler e di consultare il recente catalogo della galleria di Dresda. Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Venezia, 14 febbraio 1850). BCI, ms. A.V.37.

¹¹¹ Cfr. la lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Venezia, 27 maggio 1850). BCI, ms. A.V.37, dove si parla di un polittico di Antonio da Firenze che è conservato all'Accademia di Venezia.

¹¹² Ad esempio, recatosi da poco a Bassano, Selvatico riferisce estesamente delle opere del Guariento e delle decorazioni pittoriche nella chiesa di Santa Francesca. Cfr. la lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanese (Venezia, 26 agosto 1850). BCI, ms. A.V.37.

¹¹³ P. Selvatico Estense, *Raccolta artistica*, in «Rivista Europea», 2, 1847, pp. 421-432, in particolare p. 424.

te storicizzato e imbalsamato, ma vive e vegeta: anzi può essere perfezionato, se gli si affiancano i frutti dell'innovazione tecnologica. Nella *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-56) Selvatico esemplifica questo approccio parallelistico che caratterizza gran parte della storia dell'arte accademica del XIX secolo.

Mentre i Milanesi continuano nell'edizione e nel commento critico delle *Vite* vasariane, Selvatico – impegnato ormai nella redazione della *Storia estetico-critica* – mostra diverse perplessità riguardo al modo in cui sono annotate le parti 'veneziane' del Vasari: la vita di Giorgione difetta, a suo parere, nelle opere attribuite e omesse, per non parlare della valutazione complessiva dell'autore, cui egli riserva ben poca simpatia¹¹⁴; lo stesso atteggiamento scettico emerge a proposito del Pordenone, di Palma e Lotto, le cui *Vite* contengono diversi errori che rendono, a suo dire, necessaria l'aggiunta di un'*errata corrigé*¹¹⁵; infine di Tiziano, di cui egli spedisce un catalogo delle opere non menzionate dal Vasari, ma conservate a Venezia, Brescia e Vienna.

Per quanto, dunque, imperfetta nella parte relativa all'arte veneziana, l'edizione Le Monnier rappresenta a ogni modo un'«opera cittadina ed utile veramente». Infatti, in una lettera dell'ottobre 1857 Selvatico si complimenta con l'amico:

E adesso poi che avete finito il compito vostro, miei amici, permettemi ch'io me ne congratuli di cuore con voi, perché avete fatta opera cittadina ed utile veramente, e senza di voi altri la storia dell'arte nostra avrebbe seguitato a guazzar fra gli svarioni e le avventataggini. Ora si vuol fare un Vasari inglese da una società, e si degnarono di venir da me per pareri, ed io gliene detti uno solo e breve, che s'attengano cioè al vostro traducano [*sic!*] è il meglio che possono fare¹¹⁶.

¹¹⁴ Dispiaciuto di non essere stato coinvolto nella redazione del VII volume, Selvatico osserva che l'opera dell'Accademia, che Milanesi considera uno dei più bei quadri di Giorgione, sarebbe invece uno dei più brutti, perché fortemente restaurato; invece altri dipinti significativi come quello della galleria Manfrin sarebbero stati omessi. Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanesi (Venezia, 27 marzo 1852). BCI, ms. A.V.37.

¹¹⁵ Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanesi (Venezia, 31 luglio 1854). BCI, ms. A.V.37.

¹¹⁶ Lettera di P. Selvatico Estense a C. Milanesi (Venezia, 20 ottobre 1857). BCI,

L'accento riguarda, infatti, l'edizione inglese intrapresa dall'editore Murray per conto dell'Arundel Society: un'iniziativa coordinata da Eastlake, che coinvolge Cavalcaselle per condurre puntualmente le indispensabili ricognizioni sul territorio; questi, cominciato il lavoro, si renderà ben presto conto che di fronte a un immenso patrimonio monumentale, soprattutto nell'Italia centrale e meridionale, una cornice storiografica prettamente toscocentrica come quella vasariana risulta ormai obsoleta e difficile da ampliare: «(i)l voler fare buone annotazioni, commenti, liste di quadri, è lo stesso come preparare i materiali per una nuova storia basata su Vasari», constata Cavalcaselle nel giugno del 1858¹¹⁷.

Risale a questo punto l'idea di redigere la *New History* pubblicata diversi anni dopo insieme a Joseph Archer Crowe¹¹⁸: ma qui siamo su un binario ormai differente di ricezione vasariana filtrata attraverso la lente della geografia artistica lanziiana.

Donata Levi, parlando del progetto vasariano di Cavalcaselle, ha giustamente ricordato le contemporanee perplessità di Ruskin, il fatto cioè che Vasari oltre che storiografo è anche una valida *auctoritas*, che ritrae l'artista nella società del passato. Infatti, in maniera analoga anche Selvatico insiste sempre di più sul significato morale che il lettore moderno può trarre dall'aneddotica vasariana e le sue novelle storiche pubblicate a partire dagli anni Sessanta lo dimostrano in modo efficace. Per questo motivo egli si oppone a quelli che considera gli eccessi della filologia vasariana, perché in questo modo verrebbe misconosciuto l'effettivo valore dello storiografo e scrittore rinascimentale:

Il Vasari può avere sbagliato le date e i nomi, cosa facile sempre, ma in particolare a suoi tempi, in cui mancavano mezzi a saper le cose per la dritta, ma ciò non toglie ch'egli non [*sic!*] fu il miglior

ms. A.V.37.

¹¹⁷ Lettera di G.B. Cavalcaselle (Pisa, 2 giugno 1858), cit. in D. Levi, *Mercanti, conoscitori, «amateurs» nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle, Ruskin*, in *L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1989, pp. 105-116, in particolare p. 108.

¹¹⁸ Per un'articolata discussione del progetto vasariano, cfr. Levi, *Cavalcaselle...* cit., pp. 122-143.

giudice in fatto d'arte che avesse l'Italia dal 500 fino a noi; salve alcune preconcepite massime, da cui egli non seppe scemarsi. Il Milanese farebbe meglio a compilar l'indice dell'edizione, da lui e dal Pini pubblicata a Firenze, perché così com'è, riesce scomoda oltre modo, quando si deve cercarvi qualche notizia – Non v'ha dubbio che quella fu la più compiuta e più vantaggiosa fra le edizioni vasaresche, ma lasciata senz'indice, perde metà dell'utile che potrebbe dare¹¹⁹.

Alexander Auf der Heyde

¹¹⁹ Lettera di P. Selvatico Estense a P. Mugna (Veggiano, 1 febbraio 1862; Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, epistolario Mugna, E.78). Selvatico si riferisce ad alcune considerazioni che Carlo Milanese antepone nel suo *Della vita e delle opere di Giorgio Vasari* alla raccolta, pubblicata da Barbèra, dei *Capricci e aneddoti di artisti* (1859): la storiografia vasariana, «se non può dirsi una storia critica, dichiarata e accertata dai documenti, né una composizione fatta secondo le regole dell'arte storica, ma solo un raccolto di biografie d'artisti e di descrizioni d'opere d'arte; con tutti i difetti nel disegno, nell'ordine e nella partizione della materia, con tutti gli errori di cronologia, gli sbagli de' nomi, le inesattezze, le mancanze, i pregiudizi; tuttavia rimarrà sempre monumento insigne ed unico nel genere suo per la letteratura delle arti del disegno, tesoro ricchissimo della lingua di esse arti; e il Vasari sarà in ogni tempo e da ogni nazione riverito e ascoltato siccome padre e primo scrittore della storia delle arti italiane». C.M. [C. Milanese], *Della vita e delle opere di Giorgio Vasari*, in G. Vasari, *Capricci e aneddoti di artisti* (1859), ed. cons. Firenze 1885, pp. 1-10, in particolare p. 9.