

ANNALI  
DI CRITICA D'ARTE

n. 2, 2006

Nino Aragno Editore

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)\*

*Vasari in Germania (Rumohr, Schorn)*

In uno scritto di carattere programmatico, nel quale definisce la propria metodologia di ricerca storico-artistica, Carl

\* Il presente studio è stato reso possibile grazie a una borsa di studio della Stiftung Weimarer Klassik, che mi ha permesso un'indagine approfondita del lascito di Ludwig Schorn. Desidero ringraziare, per gli aiuti e i suggerimenti ricevuti durante la stesura del testo, Margherita d'Ayala Valva, Lothar Ehrlich, Karin Hellwig, Donata Levi, Adele Metzner, Gianni Carlo Sciolla, Michael Will. L'intento di studiare il «Kunstblatt» in riferimento al mondo italiano deve molto alla *Nota critica* (1978) di Paola Barocchi all'edizione anastatica de *Gli Scritti d'Arte della «Antologia» di G.P. Vieusseux: 1821-1833*, Firenze 1975-79, 6 voll., in cui per la prima volta è stata messa in evidenza la circolazione del periodico tedesco, nonché la sua ricezione da parte di testate italiane quali appunto l'«Antologia» e la «Biblioteca Italiana». Nato inizialmente come supplemento artistico al quotidiano «Morgenblatt für gebildete Stände» (Tübingen 1807-65), il «Kunstblatt» divenne sotto la direzione di Ludwig Schorn (1820-42) il primo periodico d'arte a diffusione elevata, dedito egualmente alle ricerche in corso e alla promozione dell'arte contemporanea. Apparve infatti in più di cento uscite all'anno e all'epoca del suo maggior successo – all'inizio degli anni Trenta – la tiratura raggiunse 1750 esemplari (rispetto ai 1200 del decennio precedente). Dopo la morte di Schorn la redazione passò nelle mani di Carl Grüneisen, Ernst Förster e Franz Kugler, che diressero il «Kunstblatt» fino alla sua soppressione nel 1849. Per la consultazione del «Kunstblatt» si raccomanda di utilizzare la recente edizione in microfiches del «Morgenblatt für gebildete Stände» (München 2000) tratta dall'esemplare redazionale conservato presso l'archivio dell'editore Cotta, perché in essa accanto alle sigle e agli pseudonimi sono segnati i nomi degli autori, altrimenti non identificabili. Fra i pochissimi studi dedicati al «Kunstblatt» mi limito a segnalare il lavoro di I. Dahm, *Das Schornsche Kunstblatt 1816-49*, München 1953, 2 voll. (si tratta di una tesi di dottorato molto preziosa rimasta purtroppo dattiloscritta) e, più recente, l'intervento conciso di H. Karge, *Das «Kunstblatt» Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, in *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen. Perspektiven. Polemik. 1780-1980*, a cura di C. Drude e H. Kohle, München - Berlin 2003, pp. 44-56.

Friedrich von Rumohr riassume nel 1821 per i lettori del «Kunstblatt» le proprie esperienze di studioso:

Il desiderio di conoscere dalle fonti primarie la rinascita delle belle arti nei comuni italiani durante il medioevo, nonché le circostanze interessanti che ad essa contribuivano, mi spinse ad intraprendere nel 1817 un altro viaggio in Italia. Già durante la mia visita precedente mi ero accorto per vari motivi che la letteratura storico-artistica degli italiani, nonostante la sua larga estensione, non era né esauriente, né affidabile. Il confronto fra le sole opere d'arte e, ancor di più, lo spoglio di alcuni archivi cui per caso mi è stato possibile accedere, hanno ben presto confermato la mia ipotesi. Correggere, sulla base delle fonti documentarie, la storia dell'arte italiana con tutte le sue ramificazioni in scuole richiederebbe l'impegno di più studiosi tedeschi, i quali, concordi nell'accuratezza e nell'acutezza critica, dovrebbero dividersi il lavoro. Lo studio pluriennale di tale argomento mi convinse, però, che un impegno monotono e duraturo come questo avrebbe superato le mie forze, anche se avessi voluto allontanarmi per sempre dalla patria<sup>1</sup>.

Problemi pratici quali la scarsa accessibilità di molti archivi, ma soprattutto l'immensa mole di lavoro dovettero spaventare uno studioso come Rumohr, che sarà sì il padre della storia dell'arte moderna (come scriverà Julius von Schlosser), ma che rimane allo stesso tempo un dilettante dagli interessi letterari molto variegati: basti tener presente che, oltre alle *Italienische Forschungen*, l'opera sua di maggior successo editoriale sono le divagazioni culinarie raccolte in *Der Geist der Kochkunst* (1822). Per ora, dunque, viene accantonato il suo ambizioso progetto di scrivere un'intera storia dell'arte italiana e le sue ricerche, pubblicate in 3 volumi dal 1827 al 1831, più che una storia dell'arte risultano una raccolta volutamente disorganica dei suoi «appunti di viaggio»<sup>2</sup>. Nello stesso scritto sul «Kunstblatt», si legge inoltre:

1. C.F. von Rumohr, *Mittheilungen über Kunstgegenstände. Auszüge aus Briefen von Carl Friedrich Freyherrn von Rumohr an Dr. Schorn*, in «Kunstblatt» (d'ora in poi KB), 39, 15 maggio 1820, p. 153.

2. Il carattere poco organico delle *Italienische Forschungen* (1827) è, anzi, un pregio del suo metodo storiografico così avverso alla compilazione, come ebbe a sottolineare lo stesso Rumohr nella prefazione al primo volume: «Der Leser möge [...] von dieser Arbeit nichts literärisch Vollständiges erwarten; viel mehr mache ich Anspruch auf das Verdienst, das Ausgemachte, mir sicher bewusste oder anschaulich Bekannte minder oft, als in Mittheilungen dieser Art zu geschehen pflegt, mit Unausgemachtem, auf Glauben Angenommenem vermischt und auf-

Più tardi, però, mi sfiorò il pensiero di tradurre Vasari, uno scrittore da considerarsi classico per diversi motivi; [pensavo] di correggere, nelle note e dove mi sembrava appropriato, le sue innumerevoli piccole violazioni della verità storica; e di completare le sue asserzioni nel miglior modo possibile. Intraprendere una traduzione sarebbe per me, che non posso vantare una formazione da scrittore, un'impresa difficile e fastidiosa; e sembra che la graziosa prolissità dell'originale non sia traducibile in alcun modo nel nostro modo di scrivere e di pensare; inoltre, le correzioni aumenterebbero ulteriormente la prolissità del testo, ponendo a confronto due visioni differenti su argomenti spesso poco rilevanti. Il Vasari contiene sì una somma ben più grande di verità storico-artistiche rispetto alla restante letteratura dello stesso soggetto, soprattutto rispetto ai suoi commentatori spesso abituati a ridimensionarlo senza alcun rispetto. Egli parla del resto nelle vesti del conoscitore dei dipinti che lui stesso ha visto o che ricorda bene. Nonostante ciò appartiene – ed è il lato che lo rende anche affascinante – ai novellisti, quella strana schiera di letterati che fa onore alla letteratura toscana, avendo egli mescolato storia e finzione poetica a tal punto da indurre a pensare che l'invenzione sia veritiera e che il vero sia inventato. Spetta dunque ai lettori il valutare se una storia graziosa, che ha come oggetto lo sviluppo di un bel talento, debba essere interrotta dall'obiezione secondo la quale tutto sarebbe puramente inventato, proprio perché manca una fonte documentaria o la narrazione è totalmente differente rispetto alla storia attendibile<sup>3</sup>.

Il progetto di tradurre – e soprattutto commentare – le *Vite* vasariane, intrapreso da Johann Dominicus Fiorillo (che conosceva molto bene le precedenti edizioni italiane del testo), passò nelle mani di Rumohr, il quale, come emerge dal passo qui sopra citato, nutriva forti dubbi circa la realizzabilità dell'impresa<sup>4</sup>. Il barone passò a sua volta la propria documentazione in merito a Ludwig Schorn (1793-1842), uno storico dell'arte

gereiht zu haben». C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin - Stettin 1827-31, vol. I (1827), p. VIII.

3. C.F. von Rumohr, *Mittheilungen über Kunstgegenstände...* cit., pp. 153-154.

4. J.D. Fiorillo, *Ueber die Quellen, welche Vasari zu seinen Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten benutzt hat*, in *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Göttingen 1803-06, vol. I, pp. 83-99, e *Literarisch-kritische Untersuchungen über die verschiedenen Ausgaben des Vasari*, ibid., pp. 99-132. Cfr. inoltre S.A. Meyer, *La storia delle arti del disegno (1798-1820) di Johann Dominikus Fiorillo, con un'antologia di scritti*, Bologna 2001, pp. 82-85.

che oltre a essere studioso del Quattrocento italiano era particolarmente abile nell'organizzazione di complesse imprese editoriali<sup>5</sup>. Sin dal 1820, infatti, questi aveva iniziato a dirigere il «Kunstblatt», trasformandolo in un notiziario ben aggiornato sulle novità artistiche contemporanee e non solo: grazie a Schorn, che rivestiva un ruolo di sapiente moderatore, la rivista divenne il palcoscenico ideale per il dibattito storico-artistico in Germania<sup>6</sup>. A integrazione dei grandi repertori illustrati (d'Agincourt, Cicognara), che dettero impulsi significativi alle vicende della storia dell'arte ottocentesca, l'istituzione di una rivista d'arte come il «Kunstblatt» – con più di cento uscite all'anno e una tiratura piuttosto elevata – comportava la predilezione dell'intervento conciso su problemi specifici quale forma ottimale di dissertazione storico-artistica: la conseguente proliferazione (a partire dal terzo decennio) di interventi, comunicazioni e saggi (di soggetto prevalentemente medievale e rinascimentale) costituiva, dunque, la materia di base degli apparati e commenti alle traduzioni, ovvero «revisioni», di alcuni testi fondamentali. Per la prima volta questa situazione si verificò nella traduzione tedesca dell'opera di Lanzi (Leipzig 1830-33), un'impresa di grande interesse voluta dal collezionista Johann Gottlob von Quandt, mentre l'idea della traduzione critica con apparati sarebbe stata perfezionata nell'ambito dell'edizione tedesca delle *Vite* vasariane (1832-49), che diven-

5. Per le vicende dell'edizione tedesca di Vasari, cfr. G.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, *Literärhistorie, romantische Utopie, kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissance-rezeption, 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«: Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs*, Hildesheim - Zürich - New York 2000, pp. 40-41. Di recente pubblicazione è uno studio di Carlo Ginzburg da cui emerge come le edizioni tedesca, francese e italiana rispecchino – nonostante il comune oggetto di ricerca – degli orizzonti culturali e scientifici completamente diversi: C. Ginzburg, *Battling over Vasari: A Tale of Three Countries*, in *The art historian: national traditions and institutional practices*, a cura di M.F. Zimmermann, New Haven - London 2003, pp. 41-56.

6. Cfr. H. Karge, *Das «Kunstblatt» Ludwig Schorns...* cit. Per la figura di Schorn vedi oltre ai testi citati nella nota iniziale: E.Y. Dilk, *Johann Karl Ludwig von Schorn, in Lebenswege in Thüringen*, a cura di F. Marwinski, Weimar - Jena 2002, vol. II, pp. 187-191; P. Betthausen, ad vocem *Schorn Ludwig*, in *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, a cura di P. Betthausen, P.H. Feist, C. Fork, Stuttgart-Weimar 1999, pp. 369-370.

ne l'unica realizzazione di storia dell'arte a più mani concepibile al momento<sup>7</sup>.

Prima però di iniziare i lavori Schorn dovette costruire una rete di corrispondenti e collaboratori capaci di svolgere quelle indispensabili verifiche sul territorio che Rumohr aveva già condotto in ambito senese, fiorento e nell'Umbria. Ma come coprire tutte le altre province che non erano state considerate dalle ricerche del barone? Una lettera all'architetto milanese Giovanni Antonio Antolini (4 settembre 1831) lascia intendere le evidenti difficoltà di Schorn:

Ho ricevuto con grandissimo piacere la Sua pregiatissima lettera del 28. Luglio, e mi faccio grandissimo onore del vedermi offerto un articolo tanto interessante per la pubblicazione nel *Kunstblatt*. Tanto più mi dispiace di non poter inserirlo per la sua estensione, perché prenderebbe troppo spazio in un giornale, il quale per la maggior parte deve esser dedicato alle novità del giorno. Scusandomi dunque e rendendogli grazie per la Sua onorevole offerta, prendo la libertà di pregarla di favorirmi con piccole notizie sopra le novità artistiche e antiquarie, [...] pitture di Maestri recenti o Sculture ed opere architettoniche, scoperte archeologiche etc. Anche mi sarebbe grata una indicazione succinta delle figure e de' Bassirilievi che si trovano all'Arca di S. Domenico di Nicc. Pisano, perché mi potrebbe servir di supplemento (pubblicandosi nel *Kunstblatt*) all'edizione tedesca delle *Vite del Vasari*, che stò pubblicando in questo momento. Siccome gli articoli scritti in Italiano o francese devono esser tradotti per il *Kunstblatt*, il librajo Sig. Cotta paga 1 1/2 Luigi d'oro per il foglio, vuol dire per due numeri stampati pieni, all'Autore. Mi farà gran piacere se questa condizione non gli sarebbe troppo bassa<sup>8</sup>.

Pare, inoltre, che dopo la pubblicazione del primo volume vasariano, cui Rumohr aveva contribuito con le note alla vita di

7. Naturalmente non bisogna dimenticare un altro testo dichiaratamente compilatorio, nel quale si fa costantemente riferimento alle ricerche pubblicate sul «*Kunstblatt*», ovvero l'opera di F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 2 voll., Berlin 1837; vedasi in particolare la prefazione al primo volume, pp. I-IX.

8. Minuta in lingua italiana di Schorn a G.A. Antolini (München, 4 settembre 1831). Goethe-Schiller Archiv Weimar (d'ora in poi GSA), 85/35, 2. Il testo originale della lettera è qui riproposto senza alcuna correzione, né segnalazione dei numerosi errori ortografici e grammaticali. Lo stesso vale per le altre fonti citate nel corso di questo studio.

Giotto, si verificò una rottura tra questi e Schorn, che nel frattempo aveva cercato di coinvolgere anche altri studiosi come Ernst Förster, Johannes Gaye, Alfred Reumont e Johann David Passavant<sup>9</sup>. Quest'ultimo, i cui interessi spaziavano dalla pittura italiana a quella tedesca, fiamminga e olandese, allora in realtà non era disponibile a fare verifiche sul territorio italiano, dal momento che in quegli anni orientava le proprie ricognizioni artistiche più verso l'ambito nordico (Belgio, Inghilterra): solo verso la fine degli anni Trenta tornerà a condurre studi italiani sull'antica pittura lombarda (1838), e naturalmente su Raffaello (1839). Dal canto suo, Reumont si dimostrò molto entusiasta dell'iniziativa e lieto di parteciparvi; in seguito però fu costretto a rinunciarvi visto che l'impegno diplomatico lo spinse fino all'Impero Ottomano. L'indole, a ogni modo, più da letterato che da erudito, dello storico di Aquisgrana che scriveva in quegli anni una biografia divulgativa su Andrea del Sarto, non doveva troppo corrispondere alle aspettative di Schorn, cui necessitavano collaboratori disposti a fare il lavoro «sul campo» impegnandosi in ricognizioni e verifiche. La rosa dei possibili collaboratori si restringeva dunque ai nomi di Ernst Förster e Johannes Gaye.

### *Ernst Förster (1800-1885)*

I primissimi scritti d'arte di Förster sono quelli che più facilmente ne rivelano l'identità di artista formatosi alla scuola di Cornelius (e da lui coinvolto in diverse imprese di decorazione monumentale ad affresco a Bonn e a München). L'incoraggiamento del maestro, e soprattutto le lezioni di estetica e storia dell'arte con cui Schorn integrava a Monaco il magistero di Cornelius, dovettero indurre il giovane pittore a intraprendere le sue *Kunstwanderungen* (passeggiate), ovvero ricognizioni artistiche condotte in Italia con grande regolarità a partire dall'estate del 1826<sup>10</sup>. Nei suoi primi studi di soggetto storico-

9. Cfr. E.Y. Dilk, *Ein »practischer Ästhetiker«...* cit., p. 41.

10. Le date e rispettive destinazioni dei numerosi viaggi che portarono Förster in Italia sono: agosto-ottobre 1826 (Milano, Firenze, Pisa, Venezia); agosto-dicembre 1829 (Milano, Firenze, Roma, Napoli); dicembre 1832 - settembre 1833

artistico, Förster non esitava a sottolineare l'importanza delle *Italienische Forschungen* di Rumohr (1827-31), che rappresentavano per lui un indispensabile *vademecum* metodologico, nonché un punto di orientamento e di confronto. A differenza però del barone – la cui predilezione estetica riguardava, oltre al Giotto burlesco e narrativo, soprattutto il Quattrocento «naturalista» di Ghirlandaio – Förster si proponeva di riscoprire innanzi tutto la pittura del Trecento, cui Rumohr, a parte alcune eccezioni significative, attribuiva scarsa rilevanza<sup>11</sup>. Inoltre, invece dei centri toscani (Siena e Firenze) e umbri studiati dal suo predecessore, Förster scelse percorsi alternativi e naturalmente più adatti ai propri interessi, quali erano appunto Pisa, Lucca e Padova, dove ebbe modo di stringere importanti contatti con studiosi locali (Lasinio, Rosini, Ridolfi, Selvatico). Le sue ricerche, pubblicate a partire dal 1830 sul «Kunstblatt», nascono dunque dall'intento di orientare i giovani artisti nelle loro esplorazioni dei centri e soprattutto delle periferie artisti-

(Verona, Bologna, Firenze, Pisa, Lucca); marzo-ottobre 1837 (Milano, Venezia, Padova, Ravenna, Roma); agosto-ottobre 1845 (Milano, Torino, Napoli, Palermo, Roma, Firenze); febbraio-maggio 1857 (Roma); settembre 1857 - maggio 1858 (Genova, Firenze, Roma, Venezia, Milano); dicembre 1864 - maggio 1865 (Firenze, Roma, Napoli, Sicilia); marzo-maggio 1871 (Firenze); ottobre-novembre 1871 (destinazione ignota); agosto-novembre 1872 (Roma, Perugia, Venezia); settembre-novembre 1874 (Friuli, Venezia); aprile 1876 (Milano). Per la figura e l'opera di Förster con particolare riferimento alle sue edizioni di Jean Paul (autore che egli non aveva potuto conoscere personalmente, ma del quale sposò la figlia) cfr. M. Will, *Kein »stubengelehrter Tintenfisch«: Ernst Förster (1800-1885): Schwiegersohn, Herausgeber und Porträtzeichner Jean Pauls*, in «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 39, 2004, pp. 165-204. Cfr. inoltre K. Hellwig, ad vocem *Förster Ernst*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. XLI, München - Leipzig 2004, pp. 459-460.

11. Infatti uno dei capitoli delle sue *Italienische Forschungen* (vol. II, 1827, pp. 76-122) si intitola proprio *Ueber die besseren Maler des vierzehnten Jahrhunderts. Zur Mehrung und Berichtigung ihrer Geschichte*. Qui Rumohr sostiene che gli allievi di Giotto, non avendo inventato niente di nuovo, avrebbero perfino frenato il progresso della pittura. Occorre, secondo lo studioso, distinguere (e non elencare, come avrebbe fatto Lanzi) gli artisti meritevoli dagli imitatori. Fra i primi egli segnala alcuni fiorentini – Taddeo Gaddi, Giotto (artista confuso con Maso da Banco), Giovanni da Milano, Andrea Orcagna – e alcuni senesi (Simone Martini, Lippo Memmi, Ambrogio e Pietro Lorenzetti, Barna da Siena). Le chiusure di Rumohr nei confronti dei giotteschi trecenteschi emergono con particolare chiarezza anche dalle note che aggiunge in margine alla traduzione italiana di A.F. Rio, *Della poesia cristiana nelle sue forme [...] prima versione dal francese, per cura di F. de Boni, con introduzione discorsiva dello stesso, ed annotazioni del Bar. di Rumohr*, Venezia 1841, pp. 464-465.



che italiane, mentre successivamente assumeranno la forma dell'assai fortunata guida pratico-estetica per viaggiatori<sup>12</sup>.

Nel dicembre 1832, in compagnia di altri due artisti monacensi (uno di questi era Carl Heinrich Hermann) il pittore intraprende un lungo viaggio, destinato innanzi tutto alla realizzazione di disegni illustranti monumenti dell'arte medievale e rinascimentale italiana. L'iniziativa era stata promossa dal principe ereditario Maximilian di Baviera allo scopo di raccogliere dei modelli iconografici per le lezioni accademiche. In qualità di insegnante di storia dell'arte, Schorn doveva supervisionare l'iniziativa, mentre sembra che in Italia il punto d'appoggio più importante fosse il mercante fiorentino Johann Metzger, anch'egli incisore di traduzione (allievo di Morghen), nonché ottimo conoscitore delle istituzioni artistiche toscane<sup>13</sup>.

Quali siano le opere prese in considerazione per la traduzione grafica, lo si evince da un elenco scritto dal principe per Metzger e da una lettera di presentazione che Schorn indirizza

12. La sua guida *Handbuch für Reisende in Italien* (München 1840; opera che fino al 1863 ebbe ben sette edizioni) rappresenta sì, uno «Standardwerk des deutschsprachigen Bildungstouristen und der reisenden Kunsthistoriker» del secolo XIX, come scrive Hubert Locher, ma non si deve sottovalutare l'originaria destinazione del testo, che nasce come orientamento pratico ed estetico rivolto ai giovani artisti che si apprestano a intraprendere un viaggio in Italia. E. Förster, *Beiträge zu vorbereitenden Studien für Künstler, welche in Italien reisen*, in KB, 16, 25 febbraio 1830, pp. 61-64; 17, 2 marzo 1830, pp. 65-67; 18, 4 marzo 1830, pp. 69-70; 19, 9 marzo 1830, pp. 73-76. Cfr. H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001, p. 255.

13. Cfr. inoltre la lettera di Förster a Schorn (Firenze, 14 gennaio 1833): «H. Metzger, zu dem wir sogleich giengen, erwartete uns bereits, danach den Prinzen in Kenntniß gesetzt. Von dessen Enthusiasmus für das Unternehmen wüßte ich nicht genug zu erzählen u. unsere Freudigkeit hat er damit noch um Weiteres gesteigert. Seinem Rathe zufolge gehen wir Morgen früh nach dem wärmeren Pisa, da die hiesige Temperatur im Innern der Gebäude empfindlich kalt ist, u. zeichnen also zunächst die Kanzel im Baptisterium. Inzwischen wird Metzger die nöthigen Wege einschlagen, uns durch eine General-Vollmacht vom Großherzog jedem etwaigen Hinderniß, das uns in den Weg gesetzt werden könnte, zuvorzukommen. Von unserem offiziellen Charakter haben wir bisher nur an der Dogana u. zwar mit Erfolg gebrauch gemacht. Im übrigen halten wir uns, um alles Aufsehen bei den eifersüchtigen Italienern zu vermeiden ganz still» (GSA, 85/9, 9). Per la figura del mercante Johann Metzger (e di suo figlio Ludwig) cfr.: J. Fleming, *Art dealing in the Risorgimento II*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 917, 1979, pp. 497-498; R. Hiller von Gaertringen, *Giovanni Metzger, der Schneider Fantechi und Napoleon: zur Erwerbungs-geschichte der San Gaggio-Tafeln des Lorenzo di Credi in den Uffizien in Florenz*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, Venezia 2001, pp. 695-700.

a Giovanni Battista Niccolini<sup>14</sup>: la cappella dei Magi di Benozzo Gozzoli, il tabernacolo di Orsanmichele, i mosaici e le oreficerie del battistero di San Giovanni, alcuni bassorilievi di Luca della Robbia; inoltre, in una lettera al pittore lucchese Michele Ridolfi, Förster specifica che sta disegnando «le divine opere di fra Beato Angelico in S. Marco»<sup>15</sup>. Pare comunque che per paura di suscitare invidie e rivalità professionali Förster e i suoi amici evitassero di rendere noti gli obiettivi delle proprie ricognizioni, anche perché ormai si stava spargendo la voce di una simile impresa voluta dal governo francese e questa poteva dare l'inizio a un clima di caccia ai tesori inediti<sup>16</sup>. Arrivati nella Firenze invernale essi decidono però di separarsi, e Förster si

14. L'elenco delle opere da copiare (datato Pisa, 16 febbraio 1833) si trova fra le carte di Metzger, conservate presso l'archivio del Germanisches Nationalmuseum di Nürnberg (d'ora in poi GNM), 13/3. Cfr. inoltre la lettera di presentazione che Ludwig Schorn indirizza a Giovanni Battista Niccolini (München, 29 dicembre 1832): «Escusez la liberté que je prends de Vous adresser le porteur de ceci, Mr. Förster, peintre d'histoire de Bavière, d'executer à Florence, à Sienne, à Pise etc. des dessins d'après les anciens ouvrages de sculpture et de peinture qui n'ont pas été suffisamment publiés jusqu'ici. Comme le but de cette entreprise doit être, de fournir de plus amples matériaux à l'étude des Beaux Arts et de leur histoire, Mr. Förster doit d'abord se rendre à Florence qui en est toujours de centre. Je Vous présentera une recommandation de notre Académie des Beaux-Arts, et Vous priera de vouloir bien lui accorder [...] Vos conseils pour dessiner entre autres les fresques de Benozzo Gozzoli dans la chapelle Ricardi, le tabernacle d'Orcagna à Orsanmichele, les mosaïques et les orfèvreries à S. Giovanni etc., et peut être pour faire mouler quelques bas-reliefs de Luca della Robbia qui se trouvent dans Votre Académie». Biblioteca Nazionale Centrale Firenze: C.V. 66.162.

15. Förster a Michele Ridolfi (Firenze, 10 giugno 1833). Biblioteca Statale di Lucca, Ms. 3605/159.

16. Dopo il suo ritorno in Germania, Förster rimane in contatto con Metzger, cui spettava il compito dell'imballaggio e della spedizione dei disegni e degli acquerelli finiti. Il 26 settembre 1833, prima dell'arrivo a Firenze del committente Maximilian di Baviera, il pittore si raccomanda con il mercante: «Nach eingegangenen Nachrichten wird unsere königliche Hoheit Rom am 2ten Oktbr verlassen u. dann wahrscheinlich bald Ihnen einen Besuch abstatten. Ich wollt' ich wär dabei – obschon es hier ganz hübsch ist. Ich bitte nur, daß Sie das Zumachen der Zeichnungen übernehmen, damit sie nicht leiden; u. sagen Sies nur unserm gnädigsten Herrn, daß das Unternehmen nicht nur groß, sondern auch so zeitbedürftig ist, daß zu fürchten steht, die französische Regierung beginnt es. Denn viele Franzosen wenden sich der alten Zeit zu, u. die Regierung läßt bereits in Frankreich selbst die Monumente alter Kunst zeichnen. Einen so beauftragten Künstler fand ich schon in Italien, u. wir Deutschmeister bilden uns doch ein, die Trecentisten u. Quattrocentisten besser zu verstehen, als unsere überrheinischen Nachbarn». GNM, 25/2.

reca per ora – dietro consiglio di Metzger – nella ben più mite Pisa, dove si dedica alla documentazione grafica del pulpito di San Giovanni, di alcuni rilievi in Santa Maria della Spina e in Santa Margherita, degli affreschi nel Camposanto e nella sala del capitolo di San Francesco (Niccolò di Pietro).

Inizialmente il progetto includeva i monumenti non solo inediti, ma anche quelli di cui non esistevano traduzioni sufficienti. Quindi, a seguito di una precisazione del committente, la scelta dei materiali si restringe ai soli monumenti inediti e Förster acquisisce, per conto della società promotrice di Monaco, alcune traduzioni calcografiche di Lasinio e di altri incisori da lui stimati<sup>17</sup>. A causa del desiderio del committente di non tralasciare alcun monumento pregevole, Förster preferisce consultare Schorn, chiedendogli se fra i monumenti ritenuti di pregio risultino anche quelli «antichissimi»: ad esempio le porte di Bonanno e le pitture di Giunta, che potrebbero, a suo parere, essere descritti anche verbalmente, per non sprecare del tempo prezioso da dedicarsi ai veri «capolavori» (!).

Presto, però, le ricerche in archivi e chiese, i contatti con eruditi locali (Lasinio, Rosini), nonché la lettura degli scritti di Sebastiano Ciampi dovettero convincerlo che era necessario scendere ulteriormente nella scala cronologica dei propri studi per conoscere in modo approfondito i contesti storico-artistici dai quali emersero «innovatori» quali Nicola Pisano e Giotto. Il frutto di queste ricerche, pubblicato con il titolo *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte* (1835), è una raccolta ancora una volta disorganica di «appunti di viaggio», prediletti anche da Rumohr quale forma di dissertazione storico-artistica. Quel

17. Cfr. il suo articolo EF [E. Förster], *Lasinio's Kupferstiche nach alt-italienischen Malereien und Sculpturen*, in KB, 27, 2 aprile 1833, pp. 107-108, nel quale l'autore sottolinea inoltre i meriti di Carlo e Paolo Lasinio nell'ambito della tutela dei monumenti pisani. Pare, comunque, che le incisioni di Lasinio non lo convincessero pienamente, come emerge da alcune osservazioni nella sua lettera del 20 gennaio 1833: «Einstweilen haben wir mit dem Kapitelsaal in S. Francesco den Anfang gemacht, da die Arbeit Lasinios nach denselben wirklich zu wenig den außerordentlichen Charakter dieser Malereien zeigt. Dagegen hat er das Tabernakel zu Or San Michele angefangen; alle Zeichnungen der einen Platte sind fertig. Ich habe für die Akademie subskribiert u. werde Ihnen die erste Platte schicken. Es ist freilich auch nicht im Geist Arcagnos, allein doch so, daß wir im Augenblick nicht eine zweite Copie machen werden, wenn es nicht ausdrücklich verlangt wird». Per la figura di Carlo Lasinio, cfr. D. Levi, *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in «The Burlington magazine», 135, 1993, pp. 133-148.

che accomuna questa serie di saggi (in buona parte anticipati sul «Kunstblatt») è dunque il contesto topografico, l'indagine sui centri «minori» toscani come Pisa, Lucca e Pistoia, condotta nel corso dell'impresa voluta dal principe Maximilian (il quale, non a caso, sarà dedicatario del volume)<sup>18</sup>.

L'oggetto che in quegli anni dovette particolarmente appassionare oltre allo storico dell'arte anche il pittore e allievo di Cornelius, sono gli affreschi trecenteschi presenti nel Camposanto e nelle varie chiese pisane<sup>19</sup>. Al contrario di Rumohr – che considerava gran parte dei pittori trecenteschi dei manieristi e degli imitatori di Giotto, attardati «accademici» che avrebbero ostacolato e ritardato il grande rinnovamento quattrocentesco della pittura – Förster vedeva proprio nella diffusione e ramificazione regionale di una comune matrice giottesca l'esito felice della precoce ricerca di un linguaggio pittorico nazionale (interpretazione del tutto in sintonia con gli intenti di Cornelius e della sua scuola, cui egli stesso apparteneva). Le sue ricerche, rafforzate dall'esperienza e dalla competenza tecnica del frescante, riguardano in particolare i maestri meno considerati del Camposanto, come Pietro di Puccio, l'autore del *Diluvio*: grazie alla disponibilità di Lasinio, che gli permette di salire sui ponteggi per un esame approfondito di queste pitture, Förster le attribuisce al pittore orvietano (togliendole dunque a Buffalmacco), riconoscendogli inoltre un primato tecnico che in verità non gli spetta:

18. E. Förster, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster*, Leipzig 1835. I rispettivi contributi furono in parte anticipati sul «Kunstblatt», poi raccolti in un unico volume che venne presentato all'Università di Monaco come dissertazione filosofica (da ora in avanti, infatti, l'autore si firmerà Dr. Förster per sottolineare i meriti accademici acquisiti in precedenza). I titoli dei vari saggi sono: *Über das Leben und die Werke des alten toskanischen Bildhauers Nichola Pisano* (pp. 1-62), *Über den Altarschmuck von S. Jacopo in Pistoja* (pp. 63-73), *Nachrichten von einigen ältern Malern und Malereien in Pisa und Lucca* (pp. 75-93), *Cimabue* (pp. 95-102), *Über die ältern Wandgemälde im Campo santo zu Pisa* (pp. 103-132), *Giotto di Bondone und Simon di Martino* (pp. 133-177), *Ambrogio Lorenzetti* (pp. 179-186), *Niccolo Petri* (pp. 187-210), *Über das technische Verfahren bei den Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts* (pp. 211-222).

19. Per le ricerche pisane di Förster, le visite di collezioni e i suoi acquisti (una statuetta della cerchia di Nino Pisano e una *Madonna* di Rogier van der Weyden passata poi allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte), cfr. D. Levi, *Erudizione locale e ricognizioni straniere. Alcuni aspetti della storiografia artistica (1780-1870)*, in *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1998, pp. 254-256.

Quel che ormai garantisce a queste pitture un particolare valore storico-artistico è il fatto che esse, fra tutte le pitture murali eseguite in quel periodo a Firenze e a Pisa, sono *gli unici autentici affreschi* dipinti in frammenti [sc. giornate] sulla calce fresca, allo stesso modo in cui quest'arte venne praticata da Raffaello e Michelangelo, e da Cornelius e dai suoi amici che l'hanno rianimata in tempi più recenti. Tutto ciò che ho visto di Giotto, Orcagna, Spinello etc. è dipinto a secco *in tempera*, ed è inevitabilmente consegnato all'effetto di scolorimento e di corrosione provocato dall'aria di mare, mentre i lavori di Pietro [...] sono ben protetti essendo dipinti nell'intonaco fresco<sup>20</sup>.

Tali osservazioni (non del tutto inedite, visto che anche Rosini aveva ammirato l'ottimo stato di conservazione dovuto appunto alla tecnica del buon fresco) saranno da Förster ulteriormente elaborate nel saggio *Über das technische Verfahren bei den Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts* (1835)<sup>21</sup>. Esse rispecchiano comunque una convinzione relativamente diffusa presso gli storici dell'arte ottocenteschi: basti pensare a Rumohr, secondo cui gli affreschi senesi del *Cattivo e Buon Governo* (Ambrogio Lorenzetti) sarebbero dipinti a secco; oppure a Gaye che mette in dubbio l'applicazione del buon fresco perfino nella cappella degli Scrovegni<sup>22</sup>.

Per far meglio conoscere l'opera di Pietro di Puccio, pittore scarsamente noto che meriterebbe, a suo parere, una decisa riabilitazione (dopo i primi passi compiuti da Rosini e De Rossi), Förster invia a Schorn tre piccoli disegni di dettagli del *Diluvio* da pubblicarsi sul «Kunstblatt»: l'obiettivo è quello di ribadire – in opposizione a Rumohr e ad altri autori come d'A-

20. E. Förster, *Ueber die Freskogemälde des Pietro di Puccio im Campo Santo zu Pisa*, in KB, 60, 25 luglio 1833, p. 238.

21. G. Rosini, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa 1829 (III ed.), pp. 129-130.

22. «Ich bringe in Erinnerung, daß diese Mauergemälde auf wohlgeglättetem Gypsgrunde a tempera gemalt sind, wie an den Stellen, wo die Farbe durch wiederholtes Herabfegen des Staubes abgeblättert worden, ganz deutlich am Tage liegt»; C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen...* cit., vol. II, p. 105. Cfr. la recensione di J. Gaye al libro di Pietro Selvatico Estense, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti* (Padova, 1836), in «Jahrbücher der Literatur. – Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst», LXXXI, gennaio-marzo 1838, p. 10: «bringt man acido idroclorico an die Farben, so lösen sie sich auf oder verblässen: an beschädigten Stellen erkennt man verschiedene Farben, wie kleine Krusten übereinander».

gincourt – oltre ai meriti tecnici, anche i pregi estetico-formali del vero naturale che caratterizza gran parte della pittura trecentesca<sup>23</sup>.

Al contrario di costoro che inserivano il presente senza alcuna mediazione nelle proprie raffigurazioni (un errore che sarebbe più tardi, con Benozzo e infine con Ghirlandaio, divenuto una piacevole consuetudine), egli prende dalla natura solo quel tanto che ritiene giustificabile, senza mai perdere di vista il proprio scopo. Se dunque segue le tracce della realtà perfino nei più piccoli tratti (ad esempio il contorcere dell'angolo della bocca insieme all'occhio semichiuso di colui che si sta sforzando di perforare l'arca per metterci un chiodo) derivandole magari dai garzoni che segano e lisciano il legno nelle botteghe sull'Arno, non si può certo definire pisani i personaggi raffigurati; essi infatti mantengono un carattere universale che permette loro di stare accanto ai patriarchi ed ai messaggeri del cielo senza recare alcun disturbo<sup>24</sup>.

Förster distingue, infatti, fra l'illusionismo della «Naturwirklichkeit» dei quattrocentisti e la precedente «Naturwahrheit» che coinvolge l'osservatore nella sua ricchezza di valori morali ed emotivi. Gli studi su Nicola Pisano, artista cui egli dedica molte ore di studi e osservazioni, confermano quanto è stato asserito in precedenza: «Le sue forme – commenta lo studioso – non soffrono ancora della *realtà* naturale [Naturwirklichkeit], come faranno quelle dei fiorentini posteriori; esse ci sorprendono ed emozionano con la loro *verità* naturale [Naturwahrheit].»<sup>25</sup> Lo sguardo ai primitivi è dunque strumentale e sostanzialmente in linea con la lettura datane negli stessi anni da parte di Rio e Selvatico: distinguere tra l'illusionismo e la verità naturale (carica di significati morali) è nell'ottica di Förster l'unica terapia affidabile per contrastare il «pericolo» incombente del naturalismo. Ciò emerge con tutta chiarezza nel successivo dibattito sui pittori belgi (1843-44),

23. Cfr. l'opinione di D'Agincourt (secondo cui non aveva nessuna importanza individuare l'autore dei singoli affreschi come, appunto, *L'Arca di Noè*. «chi lo fu, fu debole artista») riferita da G.G. De Rossi in *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa*, Pisa 1810, pp. 132-134.

24. E. Förster, *Über die ältern Wandgemälde im Campo santo zu Pisa*, in *Beiträge...* cit., pp. 128-129.

25. E. Förster, *Über das Leben und die Werke des alten italienischen Bildhauers Nicola Pisano*, in *Beiträge...* cit., p. 49.

quando lo storico dell'arte assumerà una posizione di stretta osservanza cornelianiana schierandosi in modo intransigente contro i presunti *tableaux vivants* degli artisti giovani<sup>26</sup>.

Per ora le sue ricerche suscitano comunque molto interesse da parte della critica e degli artisti tedeschi, come dimostra, oltre alla recensione benevola di Reumont, una lettera di Christian Daniel Rauch che l'11 gennaio 1836 scrive da Berlino a Sulpiz Boisserée: «Le è piaciuta l'operetta di Ernst Förster *Über die ältern italienischen Maler und Bildhauer*?<sup>27</sup> Mi ha colpito molto e in tutti i sensi. Vera, precisa nei fatti e bella nel linguaggio! Qui piace in generale e gli sta rendendo molto onore.»<sup>28</sup>

L'altro epicentro delle ricerche che Förster condusse sulla pittura italiana del Trecento, Padova, suscita molto interesse da parte dei giovani artisti e studiosi tedeschi in particolare dagli anni Venti in poi perché, oltre a nascondere numerosi tesori d'arte apparentemente inediti, il centro veneto sembrerebbe rappresentare un autentico luogo d'incontro fra la cultura mediterranea e quella transalpina, del tutto in sintonia dunque con l'immagine dell'abbraccio consolante fra Italia e Germania (Overbeck) e con l'idea di una concatenazione storica tra le due scuole formulata nelle *Ansichten* di Johann David Passavant (1820)<sup>29</sup>. Sul «Kunstblatt» Förster scrive nell'ottobre del 1837:

26. Il dibattito, che coinvolse numerosi studiosi e artisti, vide fra i principali protagonisti Förster, Burckhardt, Passavant e Kugler. Cfr. R. Schoch, *Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, in «Städel-Jahrbuch», 7, 1979, pp. 171-186, e la scelta antologica in *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland: Texte und Dokumente. Vol. 1: Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft*, a cura di W. Busch, W. Beyrodt, Stuttgart 1982, pp. 187-197.

27. Rauch si riferisce naturalmente ai *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster*, Leipzig, 1835. Per la ricezione dell'opera, cfr. inoltre la recensione di A. Reumont (*Kunstgeschichte. Beiträge zur neuern Kunstgeschichte von Ernst Förster*, in KB, 6, 21 gennaio 1836, pp. 21-23; 7, 26 gennaio 1836, pp. 27-28), che apprezza le competenze tecniche di Förster e la sua valorizzazione di testi importanti, come quello di Sebastiano Ciampi, che era stato trascurato da Rumohr, pur avendo egli pubblicato una serie di importanti documenti per la storia dell'arte toscana.

28. Lettera di C.D. Rauch a S. Boisserée (Berlino, 11 gennaio 1836); in S. Boisserée, *Briefwechsel / Tagebücher* (1862), ed. anast. con postfazione di H. Klotz, Göttingen 1970, vol. I, p. 654.

29. [J.D. Passavant], *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg-Speier 1820. Cfr. a questo proposito F. Mazzocca, *Conoscitori ed artisti tedeschi a Fi-*

Credo che per noi tedeschi, che siamo spinti dalla nostalgia verso la terra promessa dell'Italia, Padova sia troppo vicina per essere adeguatamente considerata. Essa vanta poche esteriorità, vi è ancora un dominio imperiale, ovvero non ci si sente abbastanza in Italia, ed è questo il motivo per cui i più ignorano questa città che è da annoverarsi fra le più importanti d'Italia per quanto riguarda il suo patrimonio artistico<sup>30</sup>.

Qualche mese più tardi egli specifica, sempre sul «Kunstblatt», che questo patrimonio versa in condizioni a tratti disastrose – un fatto che Förster aveva notato anche a Pisa, dove sarebbero stati imbiancati o distrutti degli affreschi di Taddeo Gaddi, Taddeo Bartoli e perfino di Giotto<sup>31</sup>. Con il sostegno delle autorità locali, ma appoggiato innanzi tutto dal suo amico Pietro Selvatico, il cui impegno nell'ambito della tutela dei monumenti padovani risale agli anni Venti, Förster conduce nell'aprile del 1837 una pulitura degli affreschi della cappella di San Giorgio<sup>32</sup>. Così ricorda di averli trovati ai tempi del suo primo soggiorno padovano (1826):

Polvere e piogge erano entrate attraverso le finestre prive ormai dei vetri e le mura erano talmente incrostate che soltanto in alcuni singoli punti si erano conservati ricordi della passata decorazione pittorica. Sono queste le condizioni in cui ho trovato la cappella nel 1826: salendo le scale verso la scuola di Tiziano si può intravederla [cappella di San Giorgio]. Dai giornali pubblici avrai forse appreso nel frattempo che questa volta, durante il mio sog-

*renze tra Rumohr e l'«Antologia»*, in *Idea di Firenze: Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1989, p. 48.

30. E. Förster, *Briefe aus Italien von Dr. Ernst Förster. Padua, im April 1837*, in KB, 86, 26 ottobre 1837, p. 353. Il carattere di Padova come luogo d'incontro tra le due culture emerge con particolare chiarezza dalla sua recensione entusiastica del «Giornale Euganeo»: EF [E. Förster], *Journal-Literatur. 3) Giornale Euganeo di scienze, lettere, arti e varietà. Editore L. Crescini. Padova 1844*, in KB, 63, 6 agosto 1844, S. 267-268.

31. Förster a Ludwig Schorn (Pisa, 20 gennaio 1833): «Hier ist mit einer ungläublichen Barbarei jeder Überrest alter Kunst vernichtet worden; Fresken von Taddeo Gaddi, Taddeo Bartoli, selbst von Giotto hat man überweist und nur an einigen dünnen Stellen scheinen die alten Heiligen durch»; GSA, 85/9, 9.

32. Per gli inizi dell'impegno di Selvatico nell'ambito della tutela dei monumenti padovani cfr. A. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento. Acquisto e restauri agli affreschi*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLIX, 1, 1960, pp. 9-15.



giorno, ho potuto constatare che le pitture di questa cappella tanto trascurata sono per la maggior parte ben conservate sotto le incrostazioni nere di polvere. Con il sostegno delle amministrazioni presiedute da un uomo comprensivo quale il conte Zacco ho potuto portare alla luce tutti i dipinti; sebbene alcuni di essi siano stati sacrificati dalle intemperie climatiche, si conferma comunque l'osservazione di Savonarola secondo cui chi vi ha messo piede per la prima volta dimentica di uscirne tale è la bellezza che trova. Quanto a me, posso veramente constatare che durante le mie esplorazioni artistiche [«Kunstwanderungen»] niente mi abbia più sorpreso di quel che ho trovato qui<sup>33</sup>.

L'intervento di restauro è tuttora ritenuto esemplare per la sensibilità con cui Förster procedette nella rimozione degli strati di polvere («con una scopetta a setole vegetali e [...] con spugne umide») senza intervenire sul tessuto pittorico originale con integrazioni o ridipinture: soltanto le parti completamente mancanti potevano essere sostituite con colori all'encausto («che s'usano a Monaco»), ma «senza toccar mai col pennello nessun pezzo dipinto»<sup>34</sup>. Sicuramente l'impegno di Förster per la conservazione degli affreschi di Altichiero resta, come fa notare Luca Baggio, il frutto di una «disinteressata iniziativa personale»; d'altra parte non mi sembra del tutto fuorviante l'ipotesi che Förster volesse dare ai padovani una specie di «lezione di civiltà», ovvero dimostrare come si rispettano i monumenti antichi e come si fanno i «buoni» restauri senza integrazioni, dal momento che proprio sul «Kunstblatt» qualche anno prima voci autorevoli come Köster e Rumohr lamentavano gli interventi, secondo loro inaccettabili, eseguiti dai re-

33. E. Förster, *Briefe aus Italien*, in KB, 6, 18 gennaio 1838, p. 21. La firma dell'autore, rinvenuta da Selvatico e Förster durante l'intervento di pulitura, è stata poi oggetto di accessi dibattiti, come dimostrano i commenti sul «Kunstblatt» da parte di Förster e Schorn. Per l'interpretazione dell'iscrizione (Altichiero invece di Jacopo Avanzi), cfr. A. Sartori, *Nota su Altichiero*, in «Il Santo», 3, 1963, pp. 291-326.

34. L'importanza di tale intervento per il contesto padovano (Selvatico e il giovane Cavalcaselle) è stato sottolineato per la prima volta da D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, p. 8, e approfondito (sulla base delle documentazioni archivistiche) nello studio di L. Baggio, *I restauri ottocenteschi nell'Oratorio di S. Giorgio: la riscoperta (1837-1845). I*, in «Il Santo», 39, 1999, p. 453.

stauratori italiani (l'esempio più controverso era il restauro della *Madonna Sistina* eseguito da Palmaroli)<sup>35</sup>.

Ad ogni modo, indipendentemente dalle reali intenzioni di Förster, una parte dell'ambiente veneto, per voce di Jacopo Cabianca, reagisce in modo piuttosto irritato all'atteggiamento del pittore che denunciava sull'«Allgemeine Zeitung» l'abbandono e il disuso della cappellina della quale rivendica la scoperta e quindi la sottrazione alla *damnatio memoriae*<sup>36</sup>. Sulla «Rivista Europea» interviene quindi l'amico Selvatico, che rettifica l'osservazione dell'artista tedesco «accalorato, se non per le presenti, certo per le passate glorie italiane», facendo notare che prima di lui già Moschini aveva formulato varie congetture sugli affreschi dell'oratorio<sup>37</sup>. Ma a parte le sue dichiarazioni un po' troppo entusiastiche (tanto da destare reazioni perples-

35. Cfr. a questo proposito i rispettivi contributi di Schreiber (BER [Schreiber], *Kunstliteratur. Ueber Restauration alter Oelgemälde, v. R.C. Köster. Erstes Heft. Heidelberg 1827. 8. 51 S.*, in KB, 39, 14 maggio 1827, pp. 153-154), Koester (*Italianische Restaurationen betreffend*, in KB, 71, 3 settembre 1827, pp. 283-284), Rumohr (*Nur gelegentlich einer neulich erhobenen Streitfrage über die jüngste Restauration und den gegenwärtigen Zustand der raphaelischen Madonna zu Dresden*, in KB, 38, 12 maggio 1828, pp. 149-151) e Schlesinger (*Erklärung*, in KB, 40, 19 maggio 1828, p. 160) che risponde alla difesa di Palmaroli da parte di Johann Gottlob von Quandt apparsa sul «Conversationsblatt».

36. J. Cabianca, *Lettera al marchese Pietro Selvatico sovra un articolo dell'Allgemeine Zeitung, del giorno 15 marzo 1838*, in «Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Cronache, Teatri, Varietà e Mode coll'aggiunta d'una Rivista ogni mese delle Opere periodiche ecc.», V, 33, 25 aprile 1838, pp. 129-130. L'oggetto delle polemiche sono gli articoli di [E. Förster], *Aus Oberitalien*, in «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 103, 13 aprile 1837, p. 821, e [F. Thiersch], *München*, 17. April, in «Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 182-183, 20 aprile 1837, pp. 727-728, e *München*, 10. Mai, in «Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 228-229, 16 maggio 1837, p. 912.

37. «Né certo il dotto ed ingegnoso alemanno poteva sospettare false queste sue asserzioni, ché vere glielie facevano credere gli aiuti, i ringraziamenti, i plausi che gli venivano da quei medesimi i quali in propria coscienza sapevano, o dovevano sapere, che quelle opere giacevano sì in un vergognoso abbandono, perdute non erano; da quei medesimi che sapevano o dovevano sapere, essere quei freschi ricordati dal chiaro Moschini nel suo bel libretto *Le vicende della pittura in Padova*, stampato nel 1826, ove tanto li reputava visibili, da assegnarne all'un pittore piuttosto che all'altro questa o quella storia. E perché, mi direte, allo straniero tanto favore, a quelle voci rimesse niun ascolto? Oh! sono di quei perché, i quali non si possono dire, giacché svelerebbero quanto domini ancora in questa terra del sì, in questa terra benedetta dal cielo e dilaniata da' suoi figli, quel delirio, di dar piuttosto, il decoro delle arti in mano al forestiero anziché aiutarci l'un l'altro»; P. Selvatico, *L'oratorio di San Giorgio, cappella sepolcrale dei Lupi marchesi di Soragna*, in «Rivista Europea», 15 giugno 1838, pp. 318-319.

se), resta il fatto che con il suo delicato intervento di recupero Förster si è fatto apprezzare a Padova e non stupisce che il dialogo instauratosi con Selvatico doveva ulteriormente concretizzarsi attraverso una collaborazione del marchese al «Kunstblatt». Lo si evince da una lettera di Förster, che il 17 aprile 1838 annuncia a Schorn: «(c)on suo permesso inviterò Selvatico a mandarle delle notizie»<sup>38</sup>. Date le iniziali preoccupazioni del redattore, che non riesce a trovare adeguati collaboratori sul campo, Selvatico sarebbe certamente stato la personalità più competente e autorevole per tale compito, ma il suo coinvolgimento diretto resta un'ipotesi di cui non si hanno tracce sulla testata tedesca.

Tornato in patria, Förster pubblicherà l'esito delle sue ricerche patavine nel volume riccamente illustrato *Die Wandgemälde der St. Georgenkapelle zu Padua mit 14 Abbildungen* (Berlin, 1841) – un'opera che, a giudicare dal titolo, sembrerebbe paragonabile a quella di Selvatico sulla cappellina degli Scrovegni (1836); in realtà si tratta piuttosto di una monografia sulla pittura del Trecento a Padova, ovvero sull'influenza e sulla ramificazione del linguaggio giottesco nel territorio, mentre Selvatico si era interessato del complesso dialogo delle arti figurative nel contesto di un singolo monumento esemplare<sup>39</sup>. Ad ogni modo, l'opera di Förster riscuote un successo notevole in Germania (il re prussiano Friedrich Wilhelm IV gli conferisce nel 1847 una medaglia d'oro delle scienze), suscitando grande interesse anche in Italia: basti pensare che ben due traduttori (Selvatico e Marino Macoppe) si impegnano a realizzare una versione italiana del testo. Questo uscirà nel 1846, producendo una sostanziale revisione del severo giudizio che Jacopo Cabianna aveva espresso nei confronti dell'autore circa otto anni prima<sup>40</sup>.

38. Lettera di Förster a Schorn (München, 17 aprile 1838). GSA 85/9, 9. Qualche mese più tardi aggiunge: «Ich weiß nicht, ob Marchese Selvatico aus Padua bereits an Sie geschrieben; er ist's, den ich mit Ihrer Genehmigung fürs Kunstblatt erworben. Er arbeitet gegenwärtig an einem größeren Werk über Mantegna».

39. Cfr. G. Zucconi, *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997, in particolare pp. 51-54.

40. Recensendo la traduzione di Selvatico, Cabianna definisce Förster un «dotto e generoso straniero, che non rimerita, come tanti altri, l'ospitalità del nostro paese, di villane commiserazioni e perfide accuse; ma, innamoratosi dell'Italia, guarda come sue proprie le glorie di questa vilipesa Madre dell'incivilimento europeo»; J. Cabianna, *I dipinti della Cappella di S. Giorgio in Padova illustrati dal dott. Ernesto Förster* [...], in «Caffè Pedrocchi», II, 12, 21 marzo 1847, pp. 98-99.

*Johannes Witt Gaye (1804-1840)*

Il progetto, rimasto fermo, di una storia dell'arte italiana che era stato affrontato, ma subito abbandonato da Rumohr, viene ripreso negli anni Trenta da Johannes Gaye, l'altro collaboratore sul territorio di cui Schorn si vale per la redazione del «Kunstblatt» e dell'edizione del Vasari. A differenza di Förster, il cui percorso artistico predispone ad una maggiore comprensione di aspetti tecnici, nonché alla pratica del restauro, Gaye – che non è artista – non parte da condizionamenti estetico-formali di questo genere. Se, dunque, la storia dell'arte di Förster nasce nelle sale dell'accademia e nei cantieri di restauro, quella di Gaye proviene per lo più dalle aule universitarie (dopo gli studi iniziali a Kiel, egli aveva conseguito il dottorato in storia presso l'Università di Berlino, con una tesi sulla vita di Erasmo da Rotterdam)<sup>41</sup>.

Nel 1830, appena conclusi gli studi universitari, Gaye si recò a Monaco dove ebbe modo di seguire oltre agli insegnamenti di storia dell'arte impartiti da Schorn, anche qualche seminario di Schelling. Ma il filosofo, che in quegli anni conduceva delle polemiche alquanto faziose contro Hegel e i suoi, provocava reazioni furiose nel giovane allievo, che aveva seguito con interesse i corsi di Hegel<sup>42</sup>.

Verso l'autunno dello stesso anno Gaye cominciò il suo viaggio in Italia, visitando innanzitutto i centri settentrionali prima di stabilirsi nel dicembre 1830 a Firenze, città che avreb-

41. Secondo Rudolf Bülck, a Berlino Gaye aveva modo di seguire, fra l'altro, Boeckh, Bopp, Buttmann, Hegel, Humboldt, Lachmann, Ranke e Schleiermacher. R. Bülck, *Johannes Gaye. Ein schleswig-holsteinischer Kunstforscher*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», X, 2, 1961, pp. 95-105; cfr. inoltre lo studio (nel quale si fa riferimento al diario italiano di Gaye) di I. Hueck, *Archivforschungen zu einer Geschichte der italienischen Kunst. Carl Friedrich von Rumohr, Johannes Gaye, Karl Frey*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di M. Seidel, Venezia 1999, pp. 121-126.

42. Cfr. i ricordi dell'amico Georg Beseller che scrive (1884): «Seiner [Schellings] Philosophie der Offenbarung ging ich freilich, von Freunden gewarnt, aus dem Wege, aber die Einleitung in die Philosophie hörte ich mit Andacht, wenn mir schon die einseitige Polemik gegen Hegel, welche meinen Landsmann Gaye, einen begeisterten Hegelianer, empörte, auch nicht behagte». Citato in R. Bülck, *Johannes Gaye...* cit., p. 96.

be scelto – dietro suggerimento di Schorn – quale base di partenza per i suoi innumerevoli viaggi negli stati italiani, in Sicilia e perfino in Grecia (1832-33)<sup>43</sup>. Il carteggio con Schorn e i numerosi articoli inviati per il «Kunstblatt» ci permettono, infatti, di ripercorrere puntualmente le tappe delle sue ricognizioni sul territorio: è sorprendente constatare come Gaye, oltre a essere un acuto esegeta delle fonti storiche, sin dall'inizio dei suoi studi storico-artistici si riveli un sensibile interprete di problemi figurativi, prestando non scarsa attenzione alla consistenza fisica dell'opera e al suo stato di conservazione<sup>44</sup>.

A differenza della storia dell'arte «nazarena» di Förster, quella critico-filologica di Gaye offre appigli meno evidenti con l'arte contemporanea e con i dibattiti del presente. Ma la cornice del «Kunstblatt» obbligava i corrispondenti italiani a offrire regolari corrispondenze sulle novità artistiche del giorno e lo storico, che sin dal suo arrivo a Firenze inviava recensioni sull'arte contemporanea, non mancava affatto di acume critico in quest'ambito così apparentemente estraneo alla sua presunta indole filologica: basti qui pensare agli articoli sulla scultura monumentale (il monumento canoviano ai Frari, quello dantesco in S. Croce e soprattutto le figure di Arnolfo e Brunelleschi di Pampaloni), oppure alle recensioni delle esposizioni fiorentine e romane. In particolare in occasione dell'esposizione romana del 1831, il critico – sottolineando la qualità della pittura di genere francese che riteneva nettamente superiore a quella

43. Cfr. la lettera di Gaye a Schorn (Pisa, 15 gennaio 1831): «Ich sehe Florenz wie meine Schule, Rom wie meine zweite Universität an. In dieser Beziehung ist es mir eine rechte Freude gewesen, daß Sie mir nicht zu sehr nach Rom zu eilen rathen; ich habe [...] immer geglaubt, daß gründliche Schuljahre für die ganze spätere Zeit vorhalten»; GSA, 85/10, 2.

44. Cfr. la lettera di Gaye a Schorn (Bologna, 12 dicembre 1830) nella quale egli – oltre a descrivere le tappe del proprio percorso – aggiunge uno scritto sulla pala di San Zeno; GSA, 85/10, 2. Fra i primi studi di Gaye pubblicati sul «Kunstblatt» si segnalano innanzi tutto G. [Gaye], *Zur Geschichte der Sculptur des Mittelalters in Italien*, KB, 13, 15 febbraio 1831, pp. 49-52 e 14, 17 febbraio 1831, pp. 55-56 (studi sulla scultura romanica a Modena, Ferrara e Verona); G. [Gaye], *Die musivischen Deckengemälde im äußern Gang der Markuskirche zu Venedig*, KB, 32, 21 aprile 1831, pp. 125-128 e 33, 26 aprile 1831, pp. 129-131 (mosaici nel pronao di San Marco). Per gli studi di Gaye rimandiamo inoltre all'utilissima panoramica, a cura di 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 (in particolare pp. 169-171).

tedesca – aveva suscitato non pochi malumori presso gli ambienti tedeschi a Roma<sup>45</sup>. Dopo alcune proteste, Gaye uscì allo scoperto (l'articolo era anonimo) e pubblicò una lettera aperta nella quale ribadì di essere estraneo a prese di posizione e a faziosità nazionalistiche; ma da quel momento i suoi contributi si limitarono per lo più all'indagine storica. Con poche, ma interessanti eccezioni: ad esempio, nel 1837, scrivendo di Ingres e dei suoi allievi, Gaye sottolinea la capacità degli artisti francesi di assorbire i giudizi della critica e di trarne degli insegnamenti (al contrario dei loro colleghi tedeschi); quindi passa a un'analisi acuta della situazione culturale, nonché delle difficoltà in cui sta versando l'arte contemporanea, che deve trovare nuove soluzioni formali e superare i limiti del gusto nazionale a favore di un linguaggio storicistico di carattere universale.

Quando l'arte, come ai nostri tempi, trova tutto già compiuto e tutte le fasi del proprio sviluppo percorse fino alla decadenza estrema, essa ha fatto intendere in modo piuttosto chiaro che il suo tempo è finito; a questo punto chiunque abbia intenzione di diventare artista non ha altra scelta che di prendere a modello l'uno o l'altro maestro, l'uno o l'altro periodo. Bisogna rinunciare all'invenzione artistica vera e propria, alla creazione nel senso più largo della parola. Resterà sempre merito dell'arte *tedesca* del XIX secolo l'essersi accorta, in modo più o meno conscio, di tale compito e di aver saputo parlare al proprio popolo a volte come fecero i primitivi italiani, a volte come Raffaello e Michelangelo, come Dürer, come la scuola renana, a volte con delle forme ancora più differenti, ma sempre in modo più universale rispetto alle altre nazioni. Semmai questo assemblare elementi del tutto eterogenei potesse formare un'unica arte, allora l'arte del XIX secolo dovrebbe definirsi arte *tedesca*; e se tale scopo non dovesse essere raggiunto, la responsabilità sarà da attribuirsi non agli artisti quanto piuttosto all'indirizzo esclusivamente intellettuale della nostra epoca che ha voluto risolvere un problema teorico, o meglio scientifico, attraverso le ricerche suddette<sup>46</sup>.

Secondo Gaye l'arte intesa come autonoma creazione artistica è morta. Agli artisti resta la ricerca storico-artistica, e il

45. G. [J. Gaye], *Neue Bilderwerke in Italien*, in KB, 37, 10 maggio 1831, p. 146.

46. [J. Gaye], *Ingres und die jetzige französische Malerschule*, in KB, 60, 27 luglio 1837, pp. 249-251.

merito dell'arte contemporanea in Germania sarebbe appunto di essersi accorta che bisogna varcare le soglie della propria scuola nazionale e imparare ad assimilare linguaggi diversi, adeguandoli a seconda del contesto e dell'uso imposto dalla vita moderna: un credo di tipo storicista che sarebbe impensabile senza le precedenti esperienze museali tedesche (Berlino, Monaco), del resto non a caso contemporaneo al manuale della pittura che Franz Kugler pubblica nello stesso anno 1837.

I modelli di storia dell'arte che Gaye ha in mente emergono con molta chiarezza dalla sua recensione all'edizione tedesca della *Storia pittorica* di Lanzi, un'impresa che a questo punto (1830) potrebbe risultare obsoleta, mentre in realtà si rivela estremamente utile per un pubblico borghese desideroso di orientarsi nel mondo delle collezioni pubbliche e del mercato d'arte: tradurre e aggiornare (negli apparati) il testo di Lanzi, sulla base del dibattito scientifico che si sta svolgendo sul «Kunstblatt», è una soluzione organica e molto più «digeribile» delle *Italienische Forschungen*, che interessano innanzi tutto i conoscitori impegnati nelle ricognizioni sul territorio. Naturalmente Gaye condivide buona parte delle obiezioni che esprimono i curatori lanziani: l'accusa di non distinguere fra artisti importanti e mediocri, di costruire delle griglie geografiche in molti casi troppo rigide, di usare delle terminologie scarsamente precise a proposito di concetti centrali quali stile, idealismo o naturalismo. D'altra parte, egli non condivide affatto la critica del curatore (Adolph Wagner) secondo cui Lanzi, al contrario di Winckelmann, trascurerebbe del tutto «la vita interiore» della pittura e i suoi rapporti reciproci con la religione, la chiesa e lo stato; anzi, nella sua recensione Gaye sottolinea che invece di scrivere una storia «filosofica» della pittura (come tenta di fare Wagner, in forma di abbozzo, con la sua prefazione), sarebbe molto più opportuno concentrarsi sui fattori «esterni» che condizionano l'arte<sup>47</sup>:

47. «So wenig Durchgreifendes findet sich hier über das innere Leben und Weben der Malerei, über die Wechselbezüge derselben, des Christenthums, der Kirche und des Staats! [...] Seine Landsleute haben ihn wol über unsern grossen und lebenswürdigen Winckelmann erhoben; aber gerade was diesen auszeichnet, sein altertümlicher derber Charakter, sein leicht ansprechbarer und erglühender Kunstsinn, der sich in das innere Leben, dessen äusseres Spiel das

Anche se – come egli [Wagner] sostiene – è fuor di dubbio che le apparizioni dei pittori di rilevanza, per così dire, storico-universale possono solo difficilmente spiegarsi sulla base delle circostanze favorevoli o avverse della loro epoca oppure attraverso l'ambiente locale ed umano che li circonda; ad ogni modo, soprattutto per quanto concerne le relazioni con la storia esterna dell'arte, ancora così tanto resta del tutto ignoto oppure inspiegabile da rendere difficile intraprendere, a questo punto, una storia filosofica dei pittori italiani. Nell'ambito della scuola fiorentina molto è già successo e non a caso l'autore si sofferma particolarmente su di essa. Tuttavia, a nostro parere tale sviluppo non dovrebbe smettere soltanto di disdegnare la forma biografica (come fa l'autore), bensì la dovrebbe utilizzare a proprio favore. La storia dell'arte ha il vantaggio della vivacità, di poter legare il proprio sviluppo innanzitutto a delle personalità, premesso che essa tratti principalmente degli artisti i quali – per usare le parole di uno storico di senno – hanno dato un contributo alla liberazione dello spirito che non è certo minore rispetto a quello dei riformatori tedeschi<sup>48</sup>.

I tempi della storia dell'arte «filosofica» sembrerebbero dunque appartenere al passato e si appresterebbe il ritorno alla forma biografica, il cui campione resta, naturalmente, Vasari<sup>49</sup>. Infatti, nella corrispondenza con Schorn, Gaye risponde alle ripetute richieste di verifiche e precisazioni utili agli apparati delle *Vite*<sup>50</sup>: sembra che il redattore del «Kunstblatt» lo

Kunstwerk ist, versenkt und aus diesen seinen Tiefen es gleichsam nachschafft, möchte wol Lanzi am allerwenigsten besitzen». A. Wagner, prefazione a L. Lanzi, *Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Luigi Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von Adolph Wagner*, Leipzig, 1830-1833, vol. I (1830), p. VII.

48. J. Gaye, *Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Antike bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Lanzi. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von Adolph Wagner. Erster Band. Leipzig, Joh. Ambr. Barth, 1830*, in KB, 88, 4 novembre 1830, p. 351.

49. Per il dibattito ottocentesco intorno alla biografia d'artista cfr.: D. Levi, *Caval-caselle... cit.*, pp. 378-389; K. Hellwig, *Künstlerbiographie und Historiographie*, in «Kunstchronik», 56, 2003, pp. 122-132, Ead., *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.

50. Le informazioni riguardano i materiali della scultura, la storia fiorentina, il trattato di Ghiberti che non sarebbe – a suo parere – un autografo di Ghiberti come invece aveva sostenuto Rumohr (Firenze, 6 agosto 1836); un'altra lettera contiene un elenco delle opere lucchesi di Matteo Civitali (Firenze, 24 luglio 1837); GSA, 85/10, 2.



coinvolgesse sempre di più nella realizzazione degli apparati, che dovevano forse essere ampliati da un elenco degli artisti che lo storiografo rinascimentale aveva trascurato per noncuranza o per ragioni «ideologiche». Complimentandosi con Schorn da Firenze per la pubblicazione del secondo volume delle *Vite*, Gaye appare dispiaciuto dell'evidente ridimensionamento del progetto da parte dell'editore: «Se Cotta non si fosse spaventato per il costo, sarebbe stato facile completare il Vasari per tutti i periodi; per ora, però, stiamo progredendo con questa traduzione in modo che si possano facilmente inserire delle singole cose»<sup>51</sup>.

Quanto egli ritenesse utile la biografia quale forma di dissertazione storica, è dimostrato dal taglio biografico da lui dato alla propria tesi di dottorato su Erasmo da Rotterdam. Tuttavia, Gaye è cosciente che la proliferazione di biografie divulgative prive di un'adeguata documentazione rischia di alimentare immagini forzate e mitizzate – utili semmai all'agiografia, ma certo non alla verità storica (concetto che egli non tendeva affatto a relativizzare)<sup>52</sup>. Ciò emerge con particolare chiarezza a proposito di Michelangelo, la cui immagine di eroe repubblicano viene riesumata e amplificata negli anni Trenta<sup>53</sup>. Nell'ottobre 1836 Gaye riferisce sul «Kunstblatt» la notizia (apparsa sulla rivista italo-francese «L'Italiano») secondo cui Michelangelo, invece di darsi alla fuga durante l'assedio di Firenze (1529) si sarebbe recato in missione segreta; la sua assenza sarebbe dunque giustificata e non si dovrebbe imputare – come invece sostenevano alcune voci ritenute maliziose (Sismondi, Moore) – a una momentanea debolezza.

51. Lettera di Gaye a Schorn (Firenze, 23 novembre 1839); GSA, 85/10, 2.

52. Cfr. a questo proposito le sue perplessità circa la biografia di Andrea del Sarto, opera del suo amico Alfred Reumont. Sempre a Schorn egli scrive (Firenze, 28.11.1835): «Ueber Reumonts del Sarto habe ich zu arbeiten angefangen; das Werk ist aber leider zu sehr auf ein größeres Publikum berechnet, als daß für unser einen etwas Erhebliches daraus zu lernen sei»; GSA, 85/10, 2.

53. Cfr. anche il brano antologico dell'orazione accademica di G.B. Niccolini, *Del sublime e di Michelangelo* (1825), annotata da P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti. I. Dai neoclassici ai puristi: 1780-1861*, Torino 1998, p. 258. Per la fortuna ottocentesca di Michelangelo cfr. inoltre F. Haskell, *Michelangelo e qualche suo biografo*, in *Arte e linguaggio della politica, e altri saggi*, Firenze 1978, pp. 165-180.

Come prova si rende nota una lettera della repubblica fiorentina, risalente al mese di giugno dello stesso anno, nella quale si raccomanda Michelangelo all'allora ambasciatore ferrarese chiedendo a questi di assisterlo in tutti i modi possibili nell'esame delle fortificazioni locali (fu questo lo scopo del viaggio)<sup>54</sup>.

Mentre in una nota indirizzata a Schorn, Gaye annuncia:

A proposito delle notizie sopra accennate che riguardano *Michelangelo*, ho fatto una meravigliosa scoperta; avrei da elaborare per il *Kunstblatt* a tale proposito [...] un piccolo saggio sulla *fuga e il confine di Michelangelo*. Spero di averlo finito a novembre (ora vado per alcuni giorni nel Casentino); sarò in grado di chiarire la faccenda<sup>55</sup>.

La sua rettifica della «mitizzazione» del patriottismo michelangiolesco da parte di Guerrazzi nell'*Assedio di Firenze* (1836), avviene sulla «*Rivista Europea*» (1839) in una lettera aperta al marchese Gino Capponi. Gaye mette in chiaro che Michelangelo svolgeva piuttosto frequentemente missioni paragonabili a quella ferrarese, ma che in questo caso, poco dopo la lettera di raccomandazione citata, l'artista fu messo al bando dai fiorentini, segno evidente che la sua era stata una fuga dalla patria. Ben cosciente delle possibili implicazioni politiche e ideologiche che questa sua rettifica del mito michelangiolesco poteva comportare, Gaye aggiunge: «Non intendo già di abbracciare una questione la quale potrebbe tornare proficua alla psicologia sì, ma con discapito della storia [...]»<sup>56</sup>.

54. [J. Gaye], *Kunsthistorisches aus Italien (Oktober)*, in KB, 9, 31 gennaio 1837, p. 34. L'immagine di Michelangelo come eroe repubblicano e difensore della patria, in aperta polemica contro Sismondi e Moore, veniva efficacemente divulgata in un capitolo del romanzo storico di F.D. Guerrazzi, *L'assedio di Firenze: capitoli XXX*, Paris 1836 (II ed.), vol. II, pp. 180-204.

55. Lettera di Gaye a Schorn (s.l., s.d., ma databile all'ottobre del 1836); GSA, 85/10, 2.

56. J. Gaye, *Sulla fuga di Michelangelo da Firenze nel 1529. Al signor marchese Gino Capponi*, in «*Rivista Europea*. Nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero», II, 3, 30 luglio 1839, p. 109. Anche altre volte Gaye non fa segreto della sua avversione nei confronti dello zelo patriottico di alcuni suoi colleghi italiani: cfr. la sua perplessa reazione alla contemporanea storiografia sull'architettura longobarda, alla quale ancora non si voleva concedere un'autonomia fisionomia linguistica (Gaye, *Longobardische Bauten. Sulla diruta chiesa di S. Cipriano di Campello presso Spoleto. Lettere di Pompeo di Montevicchio Benedetti Duca di Ferentillo e del Cav. Pietro Fon-*

In lingua italiana viene pubblicata anche l'opera magna di Gaye, il suo *Carteggio inedito degli artisti*, testo che in realtà doveva essere uno dei «preparativi critici» alla storia dell'arte italiana da lui progettata, ma rimasta irrealizzata a causa della sua prematura scomparsa<sup>57</sup>. Il carattere dell'opera, soprattutto il taglio storico-culturale dell'impresa, emerge da una lettera di Gaye a Schorn, nella quale lo storico espone con molta chiarezza i propri obiettivi (26 marzo 1839):

Il *carteggio degli artisti* che ho sotto le mani in questo momento comprenderà diverse lettere *inedite* di artisti del XIV, XV e XVI secolo, in tutto complessivamente saranno 600. Ho incluso soltanto quelle che mi sembravano di particolare importanza, mentre durante i miei lavori pluriennali che ho svolto in diversi archivi italiani avrei potuto estendere il numero largamente sopra le 1000, se avessi voluto includere alcune lettere appartenenti anche ai periodi successivi. Ma dal punto di vista storico-artistico non avrei guadagnato alcunché; mi sono innanzitutto concentrato sull'evoluzione dell'arte e Bottari pubblica ben pochi documenti appartenenti alla fioritura dell'arte, mentre ne dà un'immensa quantità risalenti al periodo della decadenza. Tenevo particolarmente alla completezza della raccolta; l'ordine corrente delle lettere aveva particolare importanza, mentre mi impegnavo a trovare il maggior numero possibile di risposte da parte di repubbliche, principi [...] etc. In questo modo le lettere non solo commenteranno la storia dell'arte di alcuni secoli, ma passeranno in rassegna il rapporto stranamente grandioso fra artisti e mecenati, e quindi sa-

*tana. Roma, 1834*, 53, 2 luglio 1835, pp. 221-222) oppure il suo commento alla *Storia della Scultura* di Cicognara, opera sì di notevole successo editoriale grazie alla brillante esposizione «divulgativa», ma troppo dedicata a lusingare l'offeso orgoglio nazionale degli italiani (G. [Gaye], *Kunstgeschichte. Intorno ad Alfonso Cittadella, esimio scultore Lucchese, fin qui sconosciuto, del secolo XIV. Ragionamento storico di Carlo Frediani. Lucca, 1834*, KB, 73, 10 settembre 1835, p. 301).

57. J. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, Firenze 1839-40, 3 voll. Inizialmente Gaye aveva preso in considerazione di pubblicare l'opera per la casa editrice Cotta di Tubinga, poi però – vista la preponderanza dei testi italiani che naturalmente (trattandosi di fonti) non potevano essere tradotti – la raccolta sarà data alle stampe presso l'editore fiorentino Molini. In Italia l'opera e il suo autore suscitavano molto interesse, come dimostra la recensione articolata di Selvatico (*Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV-XV-XVI. Pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti del dottore Giovanni Gaye*, in «Rivista Europea», III, 3, 1840, pp. 243-272) e il necrologio di Gaye apparso sul fiorentino «Giornale del Commercio» (S.C., *Necrologia. Giovanni Gaye*, in «Giornale del Commercio», III, 41, 7 ottobre 1840, pp. 163-164).

ranno altrettanto rilevanti per la *vita politica* e la *storia culturale* di quei tempi e degli uomini celebri in generale. Quel che da queste lettere si può desumere per la storia dell'arte sarà da me aggiunto in nota al testo; nell'appendice, forse *ancora più importante*, di documenti cercherò di chiarire quelle relazioni che non sono affrontate né in Vasari né in opere simili. Ad ogni modo spero di aver concluso, con la stampa di quest'opera, una parte significativa dei preparativi critici alla mia *storia dell'arte italiana*; il mio obiettivo [...] era quello di dare un *insieme* e di mantenerne allo stesso momento l'*unità*. Anche se tutto ciò sarà ordinato secondo criteri rigidamente cronologici e soltanto le risposte ai rispettivi scritti saranno aggiunte ad essi, non sfuggirà agli italiani la differenza di una tale raccolta rispetto ad un agglomerato casuale di documenti<sup>58</sup>.

L'intento del *Carteggio*, diversamente da iniziative paragonabili come la *Raccolta di lettere* di Bottari, è quello di evidenziare i meccanismi del cosiddetto sistema delle arti: i rapporti fra artisti e committenti, nonché l'evoluzione del quadro politico-istituzionale dal Medioevo fino al Cinquecento. Il suo testo, oltre a essere uno stimolo fondamentale per la filologia artistica dei Milanesi<sup>59</sup>, offre uno spaccato «veritiero» e saldamente documentato sulla figura dell'artista e sui suoi rapporti reciproci con la società contemporanea e con le istituzioni: sarà per questo motivo che un critico come Pietro Selvatico, attivamente impegnato nella riforma del sistema didattico-istituzionale in Italia, vedrà il *Carteggio* non solo come strumento filologico, ma anche come testimonianza storico-culturale nonché morale, a ogni modo di grande utilità al dibattito contemporaneo<sup>60</sup>.

*Alexander Auf der Heyde*

58. Lettera di Gaye a Schorn (Firenze, 26 marzo 1839); GSA, 85/10, 2. Cfr. l'articolo, dedicato agli studi storico-artistici di Gaye, che Schorn trae da questa lettera. [L. Schorn], *Dr. Gaye's kunstgeschichtliche Arbeiten*, in KB, 35, 30 aprile 1839, pp. 138-139.

59. Cfr. innanzi tutto le ricerche dei fratelli Milanesi; in particolare G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrati dal Dott. Gaetano Milanesi*, 3 voll., Siena 1854-56.

60. «Non v'ha quasi un solo dei documenti portici dal Gaye, che egli non abbia corredato di molte istruttive note, in cui si adopera principalmente a raccogliere fra loro varie carte o sincrone o congeneri, onde mettere in aperto la importanza morale e materiale di un fatto o di un uomo [...]»; P. Selvatico, *Carteggio inedito...* cit., p. 246 (il corsivo è mio).