

DISEGNO GEOMETRICO E STORIA DELL'ARTE NELL'ACCADEMIA DI PIETRO SELVATICO (1849-1859)

Alexander Auf der Heyde

1.

Quando dichiara, nel suo discorso *Del Purismo* (1851), che il disegno e il chiaroscuro vadano ricondotti “alla matematica sicurezza della scienza”¹, Pietro Selvatico Estense si fa portavoce dell’unione tra arte e scienza, ma all’insegna della stessa rassicurante cornice storicistica che caratterizza la ricezione della filosofia positivista da parte della cultura scientifica italiana². In altre parole, il metodo sperimentale e i suoi strumenti d’analisi sono valide chiavi di comprensione del dato visivo, ma solo nella misura in cui possono dare evidenza a verità consolidate, se non addirittura prefigurate dalla tradizione. In una lettera al collega lucchese Michele Ridolfi, lo stesso marchese padovano spiegherà due anni e mezzo più tardi le circostanze della pubblicazione di quel discorso e il suo impatto:

L’opuscolo [...] fece, al suo comparire, un rumore d’inferno; chi lo condannò alle forche, chi l’esaltò a’ cieli su pei Giornali; sicché fu causa che si sprecaesse tanta carta da farne un fascio maggiore del lavoruccio medesimo. Esso forse non meritava né la polvere né gli altari; giacché non era se non un particolareggiato commento dell’istruzione artistica che davano i nostri grandi antichi. Questo ebbe però di buono, che valse ad infondere nel Governo maggior confidenza ne’ miei insegnamenti, e quindi mi fu permesso d’attuare nell’Accademia, per intero, il mio sistema (ch’è quello di Lei Chiar^{mo} Prof^{te}) e di educare i giovani coi solidi geometrici e cogli esempj dei 400tisti; siccome iniziamento allo studio della natura. L’esperimento di tre anni, coronò non dico già le mie

cure (che non hanno altro merito se non quello della diligenza) ma l’eccellenza del metodo; sicché qui anche i più avversi cominciano a riconoscere un grande progresso nei nostri giovani, e Vienna recentemente, proclamò, col mezzo de’ suoi artisti, essere il sistema di cui mi valgo, il preferibile a tutti. Così a poco a poco ho potuto compiere la intera riforma dell’Accademia³.

Sin dai tempi del suo manuale *Sull’educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) Selvatico aveva proposto dei metodi innovativi d’insegnare il disegno, a partire dall’uso di strumenti come le matite Conté con la mina di grafite che permette un’analisi della forma attraverso il contorno, invece di ricavarla dall’ombra con l’uso del carboncino⁴. Nella sua memoria *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia* (1848-1849), testo che elabora insieme agli amici Carlo e Gaetano Milanesi e a Carlo Pini, e che sarà inviato poi al ministro della Pubblica Istruzione e Culto Leo Thun von Hohenstein, Selvatico invita gli artisti e docenti a ispirarsi ai quattrocentisti, perché “tutte le lor produzioni regolavano colle norme infallibili della Prospettiva”⁵. Per questa ragione, quando si accinge a riorganizzare gli elementi del disegno (1851-1854), lo studio delle collezioni di grafica rinascimentale, insieme alla catalogazione ed esposizione pubblica dei fogli, diventa un fondamentale supporto alla didattica⁶. Conclusa la catalogazione delle raccolte grafiche, Selvatico non manca d’aggiungere un’appendice *Sulle maniere tecniche di schizzare degli artisti nominati nel presente Catalogo*, in cui eleva

1. Frontespizio e ritratto di Pietro Selvatico (inciso su disegno di Albano Tomaselli) nell'edizione del 1852 delle *Arti del Disegno*



i quattrocentisti e la loro “scienza della forma esterna” a riferimento normativo, mentre osserva negli artisti del Cinquecento (ad esempio in Pordenone) “un’incertezza di segno ed un che di molle proprio dei disegnatori poco scientifici”⁷. Questa sua convinzione di porre all’inizio di qualsiasi studio artistico la proiezione geometrica secondo i metodi praticati dai maestri quattrocenteschi non è, però, priva di elementi controversi. Un articolista de “Il Crepuscolo”, pur apprezzando la *pars destruens* della sua riforma – l’abolizione, in primo luogo, delle stampe didattiche settecentesche –, nota che l’attenzione così spiccata nei confronti dei “sistemi tecnici del secolo XV” e lo studio della geometria descrittiva risultano agli osservatori imparziali “certe raffinatezze, certi raziocinii” che “dovrebbero essere riservati a insegnamento più inoltrato”. Non è forse il primo compito dell’Accademia stimolare, negli alunni, il senso del vero e la capacità di inventare soggetti nuovi?⁸ Altrettanto perplesso sembra Gian Jacopo Pezzi che censura, sulla rivista veneziana “I Fiori” (1853), la

raccomandazione selvaticiana di usare fogli di piccole dimensioni e matite dure invece del carboncino, perché darebbero inizio a una “meschina tendenza”⁹. A sostegno della sua scelta Selvatico cita Leonardo e il suo metodo di “ritrarre col vetro”¹⁰ che gode – a quanto pare – di un’inaspettata fortuna in Francia:

Il sistema [leonardesco «di ritrarre col vetro»] è così infallibilmente giusto che al rinnovamento d’esso è dovuto il gran romore che levò recentemente in Francia il metodo di apprendere il disegno pubblicato ed usato da M^{me} Cavé¹¹ il quale in non altro essenzialmente consiste, se non nel far disegnare il vero sulla secante della piramide visuale, costituita da un velo trasparente anziché dal vetro. Vernet, Delaroche, E. Delacroix, Ingres, quanti sono in somma valenti artisti di Francia, predicarono tale sistema il solo che sia veramente utile, sicché uno di que valenti il Delacroix scrivendone sulla *Revue des deux Mondes* ebbe ad esclamare *voici la première méthode de dessin qui enseigne quelque chose*¹².

Il manuale qui citato, *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire* (1850) di Marie-Élisabeth Cavé, ha suscitato

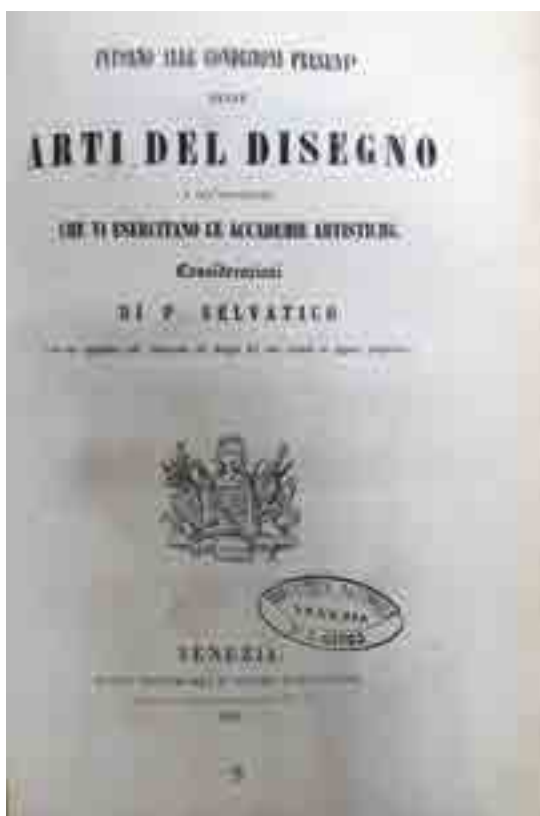
sin dai tempi della sua pubblicazione molto interesse, e ci viene confermato dalla fortuna editoriale e dall'intervento favorevole di Delacroix, che recensisce il volume sulla "Revue des deux mondes" (1850)¹³. L'autrice raccomanda, soprattutto nella fase iniziale dell'apprendimento, il metodo reso pubblico da Amaranthe Rouillet nel 1843, che permette di tagliare il cono visivo con un sottile velo di garza sul quale sono segnati poi i contorni del motivo¹⁴. Il disegno lineare così ottenuto funge da matrice e l'artista lo usa per correggere le prove successive disegnate a partire dal motivo (senza il velo) e infine a memoria¹⁵. Attraverso queste tre fasi – velo, vero, memoria – gli alunni compiono il passaggio dall'apprendimento analitico della realtà alla sua rielaborazione sintetica¹⁶. Selvatico esprime più volte apprezzamenti nei confronti del metodo Cavé, perché l'autrice si serve – in maniera analoga ai quattrocentisti – di strumenti tecnici come supporto mnemonico¹⁷: l'obiettivo dichiarato è, infatti, di insegnare il disegno a memoria, di trascendere cioè una concezione banalmente mimetica del disegno¹⁸. Lo stesso atteggiamento favorevole all'impiego di mezzi tecnici emerge nella celebre orazione *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche* (1852) quando Selvatico rassicura gli artisti sostenendo che l'immagine fotografica può dare "le esatte apparenze della forma, ma non isprigionare dall'intelletto la idea"¹⁹. Infatti, a differenza di Delacroix, che consiglia l'uso dei dagherrotipi soprattutto agli artisti esperti perché teme che possa rendere sterile l'immaginazione dei giovani²⁰, Selvatico pretende di fare della fotografia una "sorella nella educazione dell'artista"²¹. Un auspicio che trova un riscontro puntuale nell'elenco degli acquisti librari effettuati durante la sua presenza all'Accademia²²: alla constatazione quasi unanime dei recenti *Progressi della fotografia in Venezia* (1852)²³ fanno seguito la proposta di sopprimere l'agonizzante scuola dell'incisione²⁴ e perfino la decisione di esibire all'esposizione d'arte i ritratti fotografici

di Antonio Sorgato²⁵. Ma soprattutto Selvatico considera la fotografia come uno strumento formidabile per educare l'atteggiamento percettivo del pubblico e formare il suo gusto per l'immagine "decisa e ferma"²⁶. Lo si evince da un interessante passo dell'articolo *Alcune considerazioni sulle maniere tecniche dei pittori del Trecento e del Quattrocento* (1855). Qui il Nostro invita a guardare non il vero, ma la sua rappresentazione fotografica, perché essa mette in evidenza più dell'originale la costruzione geometrica dei corpi:

Si getti l'occhio sopra una figura d'uomo riprodotta da una fotografia, e mi si dica se vi sia colà incertezza o ondeggiamento nei contorni esterni: al contrario, si troveranno questi contorni formati tutti di rette o di dolcissime curve. Egli è perciò che vediamo moltissimi dei più vecchi trattatisti, e sopra tutti Leonardo, consigliare che si diano agli alunni, per primo studio, le figure principali di geometria piana e solida, a condizione che le disegnino senza il soccorso della riga e del compasso, invitandoli ad imitare simili esemplari colla più scrupolosa esattezza, specialmente nella misura degli angoli. Essi tennero questo metodo siccome il più atto d'ogni altro a dare quella giustezza d'occhio che sola è guida a disegnare correttamente. Ed aveano ragione, giacché si fondavano sulla osservazione, che non v'ha oggetto nella natura i cui contorni e le cui forme non sieno composte di figure geometriche semplici o miste²⁷.

Un medium giovane e dalla collocazione teorica ancora incerta come la fotografia viene dunque assunto da Selvatico come strumento imprescindibile; il marchese ritiene possa fornire la prova scientifica di una verità a suo parere storicamente consolidata: la geometria costituisce "l'alfabeto della forma"²⁸. Tra le fonti più prossime dell'antichissimo pensiero platonico, secondo cui la geometria 'rende percepibili le verità naturali', sarà utile esaminare la manualistica architettonica su cui si forma Selvatico, gli scritti sul disegno di Antonio Diedo, per non parlare della storia dell'architettura di Stieglitz. Quest'ultimo, infatti, sottolinea che la proiezione geometrica non è soltanto una tecnica di rappresentazio-

2. Frontespizio del saggio
*Intorno alle condizioni
delle Arti del Disegno*, di
Pietro Selvatico (1857)



ne grafica, bensì la costruzione di una realtà formale “attraverso la delimitazione dello spazio”. Così, scrive l’autore tedesco, “trassero origine le forme di tutte le cose indispensabili all’esistenza e alla vita, così [...] si generarono anche le forme degli edifici”²⁹.

2.

L’insegnamento teorico – compito tradizionalmente rivestito dal segretario accademico – rappresenta la chiave di volta nel sistema degli “studii coordinati” voluto da Selvatico³⁰. Sin dai tempi della presidenza di Cicognara l’insegnamento teorico presso l’Accademia di Venezia aveva una forte vocazione storica dovuta – non per ultimo – ai compiti conservativi a seguito delle secolarizzazioni napoleoniche³¹. Se per Cicognara lo svolgimento storico dell’arte non poteva sottrarsi ad alcuni principi immutabili esposti nel primo libro della *Storia della scultura*, Selvatico sostiene – parafrasando Tommaseo – che la “storia dell’arte è tra le estetiche la migliore”³²: un’af-

fermazione – “Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte” – tratta dagli scritti parigini di Friedrich Schlegel e lo stesso filosofo la ribadisce nel momento in cui l’Accademia di Vienna istituisce un’apposita cattedra di teoria e storia dell’arte³³. Più però che a Vienna la schlegeliana teoria storica dell’arte trova un terreno fertile in alcune accademie tedesche: in particolare a Monaco (Ludwig Schorn, Ferdinand Olivier)³⁴ e a Berlino dove – dietro suggerimento di Franz Kugler – viene abbandonata l’“elevata teoria artistica” e introdotto un metodo empirico-induttivo volto all’esplorazione concreta dei monumenti³⁵. Solo all’inizio degli anni Cinquanta, negli scritti e insegnamenti di Rudolf Eitelberger von Edelberg³⁶, la storia dell’arte viennese prenderà maggiormente in considerazione gli aspetti tecnico-materiali ed è significativo che questa svolta avvenga a stretto contatto con Selvatico e l’ambiente veneziano³⁷:

È solo esaminando con tranquillo sguardo ciò che fu fatto – scrive Selvatico nell’introduzione alla *Storia estetico-critica delle arti del disegno* –, che pottrassi dire agli artisti nostri quanto rimanga ad essi da fare, e per quale cammino possano più presto arrivarvi. Teorizzare, senza che l’esempio raffermi l’astrazione prestabilita, egli è un viaggiare negli areostati, sollevandosi a migliaia di piedi sopra la terra, senza però giungere a toccar del cielo le altezze³⁸.

Questa insistenza sull’esame diretto e ravvicinato dei manufatti, pur essendo in buona parte veicolata dagli stessi strumenti conoscitivi (il disegno e la fotografia), persegue obiettivi del tutto differenti dal *close reading* proprio dei conoscitori. Selvatico ritiene vitale il principio che la storia dell’arte debba essere una teoria storica dell’arte funzionale al presente e lo dimostra il suo atteggiamento durante la diatriba sull’autografia del Cenacolo di Sant’Onofrio. Venuto a sapere che alcuni dei suoi ex-alleati nella rivendicazione pubblica dell’autografia raffaellesca si stanno ormai defilando, Selvatico confida all’amico Mugna di essersi stufato di questa “disputa



3. DIDASCALIA ...

di lana caprina”. Riferendosi a conoscitori come Passavant oppure Milanesi, egli conclude dicendo: “L’importante è che quell’opera sia bella, e degna di studio, e tale è senza dubbio. Pel resto ci pensino i disputatori di date che all’arte come alla scienza, non portano mai un centellino di vantaggio”³⁹. Reazioni come queste sono simili nella sostanza all’ironia di Jacob Burckhardt che commenta il metodo morelliano con il distico “Das Beste, was in Bildern steckt, / Ist doch am Ende: was uns schmeckt”⁴⁰.

Giustamente è stato osservato che la funzionalità didattica di questa storia dell’arte indifferente alle date e alle attribuzioni produce scarti notevoli fra gli artisti (basti pensare all’omissione di Foppa e Sassetta ricordata da Ferretti)⁴¹, ma è altrettanto vero che la lettura della *Storia estetico-critica delle arti del disegno* riserva inaspettate aperture o riscoperte laddove gli aspetti tecnici e materiali allentano il vincolo tra arte e storia. È appunto il caso di Giambattista Tiepolo, artista la cui qualità prescinde dal contesto storico-culturale in cui

è vissuto. Anticipando le possibili obiezioni dei suoi numerosi detrattori, Selvatico stesso giustifica l’inaspettata indulgenza nei confronti del pittore settecentesco:

Molti probabilmente si meraviglieranno, che io, veneratore dei puri trecentisti, abbia date sì copiose lodi al Tiepolo imbarocchito. Ma se que’ molti vorranno considerare al principio mio, in queste Lezioni ripetutamente propugnato, essere prima qualità dell’artista, qualunque via egli batta, lo arrivare un elevato punto nella espressione degli affetti, per quello che riguarda la parte spirituale, e il rappresentare giusta la verità, per quanto concerne la forma, si convinceranno che la mia ammirazione a que’ soavi pittori ed a questo immaginoso frescante, in verun modo si contraddice; e solo mostra non essere in me nessun preconconcetto partito d’escludere o di rinnegare qualsiasi sorta di merito, sotto qualsivoglia sistema o scuola esso si presenti, quando raggiunga le due accennate qualità⁴².

La portata di questa riscoperta emerge soprattutto se si considera che ancora nel 1887 Adolfo Venturi⁴³ ironizza contro chi – fra gli

scrittori d'arte – esalta l'opera di Tiepolo o Carpaccio (e l'allusione riguarda probabilmente Molmenti⁴⁴ e Boito⁴⁵). Selvatico invece ha interiorizzato l'invito di Gustave Planche, il quale aveva sottolineato sin dal 1848 che l'insegnamento di storia dell'arte all'accademia, “pour être vraiment utile, devrait être conçue d'une façon très large quant aux principes généraux. [...] Se placer au centre du XVIe siècle pour condamner imparfait tout ce qui a précédé Raphaël, comme un art en décadence toutes les œuvres qui se sont produites après lui, ce n'est pas comprendre, ce n'est pas enseigner l'histoire: c'est la dénaturer, c'est méconnaître la vraie signification”⁴⁶. Nella stessa misura in cui contribuisce all'affermazione della storia dell'arte come disciplina scientifica in Italia⁴⁷, il marchese padovano cerca anche di rendere più incisivo l'insegnamento teorico all'interno del percorso formativo in Accademia, dove vige un clima d'indifferenza da parte di studenti e professori, peraltro ben descritto da Anton Springer nel suo resoconto dell'esperienza giovanile come docente di storia dell'arte all'Accademia di Praga⁴⁸. Ebbene, sin dal 1841 Friedrich Gärtner rende obbligatoria la frequentazione delle lezioni teoriche all'Accademia di Monaco da lui diretta⁴⁹: la stessa scelta la compie nel febbraio 1851 anche Selvatico che propone perfino l'introduzione di un premio per la classe di estetica⁵⁰. Sempre nell'intento di ‘nobilitare’ la teoria storica all'interno del curriculum si può leggere anche il suo interesse mostrato nei confronti della biblioteca accademica, che ha un'esigua dotazione libraria essendo priva, per altro, di un adeguato spazio di consultazione⁵¹. Con l'inizio del suo incarico, da strumento a uso esclusivo degli studenti e professori, qual era in precedenza, la biblioteca accademica si apre al mondo sempre più numeroso degli amatori (spesso stranieri) e per questa ragione, oltre a promuovere acquisti di libri e raccolte iconografiche, Selvatico chiede insistentemente fondi per l'assunzione di un custode esperto e la messa in regola dei locali⁵². A giudicare dall'elenco dei libri

acquisiti nel periodo che va dal 1850 al 1857, emerge la prevalenza dei volumi illustrati e degli album litografici di grande formato, che sono utili a dare evidenza visiva alle lezioni teoriche accusate dai suoi detrattori di essere “dottissime e talora astruse”⁵³, mentre i suoi sostenitori apprezzano l'uso frequente delle immagini “che rendono visibili ed intelligibili le parole del professore”⁵⁴. Tra gli esempi cui il Nostro si ispira ci potrebbe essere quello di Karl Ignaz Mosler (1788-1860), il professore di storia dell'arte nonché curatore delle collezioni accademiche, cui Selvatico riserva alcune parole assai benevole nel suo articolo sull'Accademia di Düsseldorf:

In queste sue lezioni [di storia dell'arte] egli vuole la parola aiutata col segno; ben sapendo che ove trattasi d'arti figurative, la parola non è sufficiente a tutto spiegare. Perciò nella sala disposta a guisa di anfiteatro in cui svolge a' giovani le vicende e i trionfi delle arti grafiche, egli è circondato da molti acquerelli e disegni che mostrano cronologicamente il progredire ed il decadere d'ogni ramo dell'arte stessa, ma specialmente della pittura, su cui egli ferma più a lungo il discorso⁵⁵.

Attraverso la mediazione di Mosler, l'Accademia di Düsseldorf acquisisce nel 1841 il cosiddetto *Museum Ramboux*: la raccolta di ben 248 acquerelli tratti da monumenti d'arte umbri e toscani⁵⁶. Altre accademie, come quella monacense, decidono di finanziare apposite campagne di ricognizione grafica per creare così un archivio didattico di monumenti medievali e rinascimentali italiani: è il caso, appunto, di alcuni allievi di Cornelius (capeggiati da Ernst Förster) i quali si recano in Italia a partire dal 1832 con lo specifico compito di documentare opere ancora inedite⁵⁷.

Questi esempi stranieri Selvatico li ha ben presenti quando, nel manuale *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano* auspica un coordinamento tra accademie e istituti d'arte i quali dovrebbero scambiarsi materiali iconografici tratti dalle loro ricognizioni territoriali⁵⁸. Con Michele Ridolfi, che dirige simili campagne nel territorio lucchese, Selvatico desidera in-

staurare uno scambio del genere visto che soprattutto all'inizio del suo incarico il Nostro ha urgentemente bisogno di buoni modelli:

Ella mi dice che pel disegno elementare si sono sbanditi nella sua Accademia i vecchi esemplari e surrogato invece lucidi litografati da classici del 300, del 400 e anche del 500. Questi lucidi furono eseguiti ora o son di vecchia data? Li ha diretto Ella stesso o qualcuno de' suoi allievi coscienziosi? – E se tali, ce ne sono copie vendibili? Quando a tutte queste interrogazioni Ella potesse rispondermi sì, la pregherei a trovar modo di mandar-mene un esemplare ch'io rimborserei tosto col mezzo di un Banchiere di Firenze. Si figuri qual gioja sarebbe per me, avere per questi giovani dei contorni ben fatti e sicuri da presentar loro! Qui, come per tutto, gli esemplari buoni mancano agli elementi, e bisogna buttarsi o a quel detestabile Studio di Morgen o alle Litografie francesi, quasi tutte ammanierate – Entro all'anno scolastico che fra breve incomincia, ho anch'io intenzione o di lucidare io stesso, o di far lucidare dai più diligenti, parecchie teste ed estremità del Cima di Giambellino e del Mantegna, eccellenti disegnatori fra i veneti. E qualche cosa farsi può cavare dai nostri Giotto e dai nostri Avanzi di Padova, vere gemme dell'aureo trecento. Questi contorni farò litografare, aggiungendo a qualcuno anche la massa del chiaroscuro a mezza macchia. Ma per tutto questo ci vuol tempo, e intanto le Scuole cominciano. Se io avessi dunque le sue litografie a contorni sarei arcicontento⁵⁹.

Gli allievi accademici, come ben emerge da questa lettera, non sono fruitori passivi di modelli del gusto (basti pensare al principio winckelmanniano di diventare 'inimitabili' attraverso l'imitazione)⁶⁰. Piuttosto essi sono direttamente coinvolti nell'aumento delle raccolte accademiche e lo dimostra il caso dell'allievo architetto Gian Domenico Malvezzi, che si reca a Orvieto per realizzare i rilievi della cattedrale⁶¹. Il disegno elementare inteso come proiezione geometrica è uno strumento di conoscenza del dato visivo o, per usare le parole di Guido Zucconi, "l'indispensabile lente attraverso cui leggere correttamente, nel loro sviluppo storico" l'architettura, la pittura e la statuaria⁶².

NOTE

¹ Selvatico Estense 1851, pp. ??-?: 24.

² Per la specificità dell'approccio italiano alla cultura filosofica e scientifica del positivismo, cfr. Plé 1996, pp. 390-392.

³ Lettera di Pietro Selvatico a Michele Ridolfi, Venezia, 29 ottobre 1853, BSLu, Ms. 3611/185.

⁴ Selvatico 1842 [2007], pp. 142-143.

⁵ “Di fatto i 400tisti ed i 500tisti tanta ragione mettevano nelle opere loro, perché tutte le loro produzioni regolavano colle norme infallibili della Prospettiva. In quei secoli così fattamente la Geometria descrittiva e le regole prospettive derivanti da essa venivano riguardate come basi prime dell'arte, che quell'alta mente d'Alberto Durero, stimò non poter dare idea delle giuste proporzioni del corpo umano, se non sottoponendole alle norme Geometriche, ch'egli tentò d'indicare, e, pur troppo oscuramente, nel famoso suo libro *De Geomethria corporis humani*. Perciò io credo piuttosto necessario che utile, far che i giovani conoscano la Geometria di sito, ne' suoi principali fondamenti e tutto quanto il metodo delle proiezioni prima d'ogni altro insegnamento artistico. Ad ottener ciò vuoi dunque piantare la massima che accettato un giovane nell'Istituto, debba subito entrare nella scuola di Prospettiva, e rimanervi fino a che siasi bene impadronito delle regole fondamentali e delle applicazioni loro”, cfr. P. Selvatico, *Sulle riforme da portarsi alle Accademie di Belle Arti in Italia*, ms., BCSi, L.X.54, c. 8. Cfr. a questo proposito anche Auf der Heyde 2016 [in c.d.s.].

⁶ Peraltro l'idea (praticata a Venezia sin dal 1846) di esporre pubblicamente una scelta di disegni antichi, viene imitata anche in ambito fiorentino. A partire dal novembre 1854 le gallerie granducali espongono ben 500 pezzi al pubblico e l'intento di attirare non solo eruditi e curiosi, ma di invitare anche gli artisti a “pasce-re l'intelletto di quel cibo veramente sano e salutare” che sono gli antichi disegni. Cfr. a questo proposito anche [Gotti] 1873, p. 223. Venuto a sapere dell'iniziativa fiorentina, Selvatico si complimenta con l'amico Carlo Milanese, che individua come autore: “Godo assai che agli Uffici siensi poi risoluti a mettere in pubblico que' preziosi disegni – Son ben sicuro che a così sacra deliberazione e voi e il Pini sarete stati lo impulso principale. Il M^{se} Luca [Bourbon del Monte] e compagnia non

mi pajono gente da arrivarci da soli. Confido che avran scelto voi altri a classificarli, e spero poi che sarete un di o l'altro destinati a farne un Catalogo ragionato, che riuscirà ben d'altra importanza di quello mio tapinello cui vi piacque largire lode sì benivogliente”, Lettera a Carlo Milanese (Venezia, 25 giugno 1855), BCSi, ms. A.V.37.

⁷ Selvatico Estense 1854, pp. 47-74: 60. L'uso delle raccolte di grafica da parte del marchese e l'attenzione prestata invece ai disegni bolognesi sono oggetto di un bel saggio di Valli 1999, pp. 293-308.

⁸ *Del purismo* 1851, p. 126. Per i rapporti di Selvatico con Carlo Tenca e l'ambiente della rivista “Il Crepuscolo”, cfr. Cottignoli 2016 [in c.d.s.].

⁹ [Pezzi] 1853, pp. 188-189, [Pezzi] 1853a, pp. 202-205. Cfr. la minuta della replica di Selvatico (destinata, forse, alla “Gazzetta ufficiale di Venezia”): *Alcune Considerazioni sopra l'Articolo I del Signor G.I. Pezzi sugli attuali insegnamenti dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, inserito nel N. 12 del Giornale I Fiori* (ms.), BCPd, Carte PSE, b. 6, ins. s.n.

¹⁰ Leonardo traduce l'idea albertiana della pittura come “interseguazione della piramide visiva” (Alberti 1973, lib. I, § 12, p. 28) in metodo empirico, invitando gli artisti a usare un vetro sul quale fissare un foglio per segnarvi i contorni del motivo. Cfr. Leonardo da Vinci 1817, I, pp. 72-73.

¹¹ Cfr. Cavé 1850.

¹² BCPd, Carte PSE, b. 6, ins. s.n. Lo stesso identico brano in Selvatico Estense 1857, pp. 93-112: 99-100.

¹³ Delacroix 1850, pp. 1139-1146. Lo stesso volume della Cavé viene adottato poi come libro di testo per l'insegnamento del disegno nelle scuole pubbliche francesi. Per la ricezione del manuale di Cavé da parte di Selvatico, cfr. anche Serena 2016 [c.d.s.].

¹⁴ Il metodo di Rouillet viene per la prima volta presentato in un articolo apparso sulla rivista “L'Illustration” dell'8 aprile 1843 e suscita in seguito delle polemiche assai vivaci prima d'essere definitivamente accettato negli anni Cinquanta. Cfr. Murgia 2003.

¹⁵ *Ibid.* Si ricorda che il disegno a memoria viene teorizzato, pochi anni prima, in Lecoq de Boisbaudran 1848.

¹⁶ Durante la sua visita all'Accademia di Düsseldorf Selvatico aveva ammirato l'esercizio continuo del dise-

gno a memoria praticato in quella sede. Cfr. Selvatico Estense 1845, pp. 349-361: 354-355.

¹⁷ Peraltro non va trascurato il precedente di Francesco Algarotti il quale aveva caldamente raccomandato l'uso della camera ottica agli aspiranti artisti nel suo *Saggio sopra la pittura*: "Quell'uso che fanno gli Astronomi del cannocchiale, i Fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera ottica i pittori. Conducono egualmente tutti cotesti ordigni a meglio conoscere, e a rappresentar la natura", Algarotti 1763, pp. 66-71.

¹⁸ Tornando diversi anni dopo a parlare del manuale della Cavé, Selvatico non condivide però l'opinione dell'autrice e del suo mentore Delacroix secondo cui gli alunni, invece di fabbricare disegni formalmente impeccabili, dovrebbero raffinare i propri strumenti percettivi; cfr. Bernstein Howell 2005, pp. 223-243. Per Selvatico, la prassi del disegno non si esaurisce nell'atto percettivo: si tratta piuttosto di un linguaggio convenzionale che funziona secondo una precisa grammatica formale. Per questa ragione egli reagisce in maniera stizzita quando la Cavé, evidentemente disinteressata all'aspetto formalistico, invita i giovani a esercitare la mano copiando modelli calligrafici: "Lettere majuscole calligrafiche!!! Ho gran paura che la brava donna s'inganni di molto. Le lettere calligrafiche possono bensì abituare la mano ad un segno spedito, girevole, leggero, ma difficilmente sono in grado di ridurlo di quella geometrica precisione, che è necessaria al delineamento d'una o d'altra figura regolare: delineamento d'altra parte indispensabile, se vogliasi apprendere a ritrarre la verità nella giusta sua forma, imperocché la verità, specialmente nella figura umana, si compone piuttosto di linee tendenti alle rette, anziché alle curve, e rinnega palesemente le franchezze bitorzolute di Luca Giordano e compagnia", Selvatico Estense 1861, p. 37.

¹⁹ Selvatico Estense 1852, pp. 7-31: 25. Per l'uso selvaticiano del medium fotografico, cfr. le aperture di Costantini 1985, pp. 54-67; Costantini 1989, pp. 343-347, e le ricerche di Tiziana Serena cui si deve l'osservazione che Selvatico contemplasse sin dai tempi di preparazione del Pittore storico l'uso dei dagherrotipi, cfr. Serena 1997, pp. 75-96: 86-87.

²⁰ Cfr. Anderson Trapp 1967, pp. 40-47: 43-45.

²¹ Selvatico Estense 1852, p. 27.

²² Fra i libri acquisiti figurano diverse raccolte fotografiche come l'opera di Dürer e gli ornamenti dell'Alhambra negli scatti dei fratelli Bisson (Louis-Auguste Bisson, Auguste-Rosalie Bisson, *Recueil: œuvre d'Albert Durer. Photographies par Bisson, 1854-1857* [Richelieu, Estampes et photographie, magasin; CA-8 (A)-FOL "Œuvre monta"]; Joseph-Philbert Girault de Prangey [Louis-Auguste Bisson, Auguste-Rosalie Bisson] 1853), le incisioni di Marcantonio Raimondi nelle fotografie di Benjamin Delessert: Delessert 1853-1855. Cfr. Auf der Heyde 2013, pp. 281-288.

²³ [Selvatico Estense] 1852, p. 419. Cfr. a questo proposito Serena 2006, pp. 289-305.

²⁴ Tale proposta suscita comprensibilmente le proteste di Costa e dei suoi (pochi) allievi. Cfr. *Allerunterthäni-*

gster Vortrag des treugehorsamsten Ministers für Cultus und Unterricht Leo Grafen von Thun über das Allerhöchst bezeichnete Majestätsgesuch der Zöglinge der Kupferstecherschule an der Akademie der schönen Künste in Venedig, um Bewilligung des Fortbestandes dieser Schule (ricevuto in data 21 marzo 1857), AVWi, Unterricht 1848-1940; b. 2883, ins. 15: Venedig - Akademie der Künste, A-H.

²⁵ Il carattere anticonvenzionale di tale scelta emerge dalle reazioni perplesse della stampa la quale s'interroga se le fotografie siano veramente compatibili con le mostre di belle arti essendo, semmai, "[b]uone per le esposizioni industriali", *Dal Veneto. Esposizione delle belle arti in Venezia 1857*, p. 146.

²⁶ Il pubblico abituato alla nitidezza delle immagini fotografiche non crederà più "che nel molle e nello sfumato si chiuda la bellezza e la grazia, perché scorgerà come la immagine di ogni vero abbia a mostrarsi decisa e ferma", Selvatico Estense 1852, p. 27. Per l'uso dei modelli fotografici in ambito accademico, cfr. Migliorini 1994, pp. 43-51.

²⁷ Selvatico Estense 1855, pp. 126-129: 127. Quest'ultimo saggio confluirà poi nell'appendice di Selvatico Estense 1856, pp. 7-31.

²⁸ Cfr. Bernabei 1974, p. 133.

²⁹ Stieglitz 1827, p. 12.

³⁰ Cfr. la lettera già citata alla luogotenenza (Venezia, 21 maggio 1857), ASVe, I.R. *Luogotenenza, 1857-1861*, b. 962, ins. XXXVII 14/16. L'insegnamento della storia dell'arte all'interno del contesto accademico è un tema tuttora poco indagato. Rimando a tale proposito al mio Auf der Heyde 2013, pp. 177-186, e alle recenti aperture di Vratskidou 2015, pp. 1-64 (URL: <<https://arthistography.files.wordpress.com/2015/11/vratskidou.pdf>> [data di ultima consultazione: gennaio 2016]).

³¹ Cfr. a questo proposito soprattutto Mazzocca 1989, pp. 40-79.

³² Tommaseo 1838, p. 241. Nel manuale del Pittore storico Selvatico cita Tommaseo scrivendo che la storia dell'arte "è sì collegata ai principii dell'arte stessa, che questa a quelli, e quelli a questa vicendevolmente essere sogliono illustrazione", Selvatico Estense 1842 [2007], p. 325. Per un confronto delle idee estetiche di Cicognara con quelle di Tommaseo, cfr. Bernabei 1979, pp. 111-118.

³³ Schlegel 1812, pp. 248-287: 283. Per l'opera di Schlegel e la sua teoria storica dell'arte, cfr. Locher 2007, pp. 99-131.

³⁴ Hippolyte Fortoul descrive e apprezza, nel suo libro sull'arte tedesca, l'insegnamento di storia dell'arte che Ferdinand Olivier (quale successore di Ludwig Schorn) conduceva a partire dal 1833 presso l'Accademia di Monaco. Cfr. Fortoul 1841, pp. 322-324.

³⁵ Kugler 1845 ca. [Koschnick 1985, p. 213]. Per l'insegnamento storico-artistico di Kugler presso l'accademia berlinese, cfr. inoltre Heck 2005, pp. 7-15.

³⁶ Nel 1852 Eitelberger scrive in forte polemica contro gli hegeliani: "L'atmosfera estetica in cui viviamo viene creata da certi letterati e in Germania dall'influenza che la scuola hegeliana esercita sull'estetica. Romanzieri e

filosofie speculative si somigliano in questo punto, essi hanno un giudizio pronto da offrire al lettore e questi l'accetta ben volentieri, perché dispensato dal pensare da sé. Si può affermare anche pacatamente, che il gusto dominante – per altro cattivo – viene da essi creato”, citato in Borodajkewycz 1962, pp. 321-348: 333. Lo stesso Eitelberger è fautore, in quegli anni, di una storizzazione del sapere filosofico inteso non più come scienza propedeutica, bensì come ramo delle scienze storiche costretto a fare i conti con “le scienze positive e [con] quelle esatte”, *ivi*, p. 335. In tal senso egli sembra concordare con il ministro neocattolico Thun, perché questi, insistendo sull'applicazione anche in campo umanistico del principio scientifico, cerca di marginalizzare i pericoli ‘sovversivi’ dell'hegelismo manifestatisi durante il Quarantotto. Cfr. Feichtinger 2004, pp. 24-31; e Landerer 2005, pp. 2-8.

³⁷ Cfr. a questo proposito Auf der Heyde 2016 [in c.d.s.].

³⁸ Selvatico Estense 1852a, p. 5.

³⁹ Lettera a Pietro Mugna (Veggiano, 1 febbraio 1862), BBVi, *Epistolario Mugna*, E.78. Vedasi a questo proposito Auf der Heyde 2011, pp. 86-104 (URL: <http://www1.unipa.it/tecla/rivista/4_rivista.php> [data di ultima consultazione: dicembre 2015]).

⁴⁰ Cit. in Auf der Heyde 2011, p. 97.

⁴¹ Cfr. Ferretti [in c.d.s.].

⁴² Selvatico Estense 1856, p. 575. Francis Haskell, leggendo le frasi riservate a Tiepolo nella *Storia estetico-critica*, sostiene che Selvatico dimostra qui di andare al di là delle pretese sistematiche che caratterizzano il Purismo figurativo. Proprio il caso di Tiepolo rivelerebbe, secondo lo studioso britannico, un'attitudine visiva paragonabile a quella dei “molti amatori d'arte decisi a usare i propri occhi, anziché ad affidarsi ai luoghi comuni”, Haskell 1990, p. 150.

⁴³ Venturi 1887, pp. 229-250: 230.

⁴⁴ Pavanello 2006, pp. 57-96, accenna agli scritti di Molmenti su Tiepolo, ma non approfondisce la questione delle origini di questa riscoperta. Per il rapporto Selvatico-Molmenti, cfr. Auf der Heyde 2013, p. 197.

⁴⁵ Cfr. l'apprezzamento di Tiepolo in Boito 1881 [1884], pp. 29-38.

⁴⁶ Planche 1848, pp. 608-629: 617.

⁴⁷ Questo merito, nonostante i numerosi difetti, gli viene riconosciuto da Malfatti 1857, pp. 633-637: 633.

⁴⁸ Cfr. Springer 1892, pp. 70-71.

⁴⁹ Cfr. «... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus». 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München 2008, p. 535.

⁵⁰ P. Selvatico Estense, *Proposizione del Professore d'Estetica sottomessa per esame al Corpo insegnante radunatosi nel giorno 20. Febbraio 1851. È soggetto di questa proposizione un nuovo ordinamento da darsi alla Scuola di Estetica*, ASVe, I.R. Luogotenenza, 1850-1851, b. 58, fasc. X 2/28. Ma vedasi anche il fascicolo contenente *Proposizioni per l'Esame d'Estetica che dovrà farsi / Proposizioni per l'Esame dei Pittori e Scultori* (ms., s.d.), BCPd, Carte PSE, b. 6, mss. Selvatico Zibaldone 85 (varie). Il Ministero non condivide la proposta d'istituire un apposito premio di

estetica e storia dell'arte, alla fine si decide che gli allievi più meritevoli vengano menzionati negli “Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia”, 1852, p. 98 (tra i quali Camillo Boito e Albano Tomaselli); 1853, p. 82 (tra i quali Camillo Boito e Lorenzo Pigazzi); 1854, pp. 97-98; 1855, pp. 73-74 (tra i quali Augusto Caratti).

⁵¹ “Quand'io nel Gennajo del 1850 ebbi l'onore di venir eletto a Segretario di questa I.R. Accademia, trovai la sua Biblioteca così meschina e povera, da essere indegna, non già soltanto di così cospicuo stabilimento, ma eziandio di una piccola Accademia municipale. Mancavano le opere più essenziali allo studio dell'arte. Delle recenti non v'erano che le meno buone; di monumenti architettonici poco o nulla; di costumi ed usi, neppure un libro. Basti il dire che mancava persino la Bibbia e Dante; e non c'era neppure il Lanzi Storia pittorica dell'Italia!!”, Lettera alla luogotenenza (Venezia, 10 luglio 1857). *Biblioteca accademica: necessità di un apposito locale, assunzione di un custode, dotazione di libri, pubblico accesso della biblioteca* (ms. 1857), ASVe, I.R. Luogotenenza, 1857-1861, b. 959, fasc. XXXVII 7/9. In realtà, già ai tempi del governo provvisorio c'erano stati alcuni tentativi da parte del ministro dell'istruzione di destinare all'Accademia i doppioni dei testi di pittura presenti nella Marciana. Cfr. nei registri di protocollo, in data 10 febbraio 1849, la voce: “L'Accademia delle Belle Arti domanda che venga accordato un migliore illustramento alla propria Biblioteca deponendo che i doppi esemplari di opere riguardanti la pittura, ed esistenti nella Marciana vengano passati all'Accademia”, ASVe, *Governo provvisorio, 1848-1849*, prot. 882.

⁵² “Da per tutto, quando una Biblioteca, anche speciale ad uno stabilimento, è ben fornita di libri, viene aperta al pubblico. – Perciò sono in determinati giorni aperte tutte quelle spettanti ad Accademie artistiche, tanto in Firenze che in Torino. Senza dire di quella di Vienna che, a dovizia fornita di preziose opere artistiche, è fatta pubblica a tutti i giorni, d'inverno durante la sera, d'estate il mattino, ed ha anche un apposito bibliotecario. Si potrebbe rispondere che a soddisfare quegli amatori d'arte che bramano consultare i libri può servire la Marciana senza aprirne una nuova, ma la Marciana, ben provveduta d'opere letterarie e scientifiche, è scarsissima d'artistiche. – Si potrebbe obiettare anche che l'Accademia di Milano non fa pubblica la propria Biblioteca, ma convien riflettere che nel Palazzo di Brera vi sono ogni giorno aperte due Biblioteche copiosamente fornite d'opere d'arte, quella pubblica, e l'altra del Gabinetto Numismatico. Laonde sarebbe di somma utilità ai nostri alunni, di grandissima agli amatori, di vero decoro al Governo se la proposta, che oso d'avanzare, venisse attuata”, Lettera alla luogotenenza (Venezia, 10 luglio 1857), *Biblioteca Accademica - assegno per completamento della medesima* (1857, 1858, 1861), ASVe, I.R. Luogotenenza, 1857-1861, b. 962, fasc. XXXVII 14/1. Infatti, il presidente propone nel 1857 l'assunzione di una persona di cultura quale custode addetto alla distribuzione dei libri e naturalmente alla vigilanza durante gli orari di consultazione della biblioteca. Inoltre biso-

gna rendere pubblica la biblioteca non solo agli allievi accademici, ma anche al pubblico interessato, per tre giorni la settimana, dalle 9.00 alle 12.00 durante l'estate, e per due volte la settimana, dalle 11.00 alle 14.00, durante l'inverno; cfr. lettera alla luogotenenza (Venezia, 10 luglio 1857). Ma vedasi anche l'altro fascicolo *Biblioteca Accademica - assegno pel completamento della medesima* (1857, 1858, 1861), ASVe, I.R. *Luogotenenza, 1857-1861*, b. 962, fasc. XXXVII 14/1. Il 18 dicembre 1856 il ministro Thun scrive alla presidenza accademica: "Il f.f. di Presidente dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, Marchese Selvatico ha in occasione della conferenza seguita in Vienna per la revisione degli statuti accademici ricercato l'importo di f.ni 2000 per il necessario completamento della biblioteca accademica. La luogotenenza viene autorizzata di assegnare intanto al medesimo sulla dotazione dell'Accademia il pagamento dell'importo di fiorini mille a questo scopo verso dimostrazione a suo tempo del relativo impiego". Alcuni mesi dopo, in data 13 marzo 1857, Selvatico chiede sollecitamente il finanziamento di 1000 fiorini per completare i lavori alla biblioteca; cfr. *ivi*.

⁵³ [Pezzi] 1853, pp. 203-204.

⁵⁴ R. [Eitelberger von Edelberg?] 1854, pp. 403-405: 405.

⁵⁵ Selvatico Estense 1845, p. 359.

⁵⁶ Cfr. l'accenno a Mosler e l'uso didattico della raccolta Ramboux in Wiegmann 1856, pp. 47-50, 70-73 e Pevsner 1982, p. 237. Invece per la storia, i contenuti e le vicende della raccolta, cfr. Ziemke 1963; Ziemke 1969, pp. 255-300; Ziemke 1971, pp. 167-212; Hueck 1980, pp. 2-10; Müller-Bechtel 2009, pp. 209-210.

⁵⁷ Cfr. Auf der Heyde 2006, pp. 425-451; Auf der Heyde 2013, pp. 7-12.

⁵⁸ Selvatico Estense 1842 [2007], pp. 456-457.

⁵⁹ Lettera a Michele Ridolfi (*s.l.*, *s.d.* [timbro postale del 17 ottobre 1850]), BSLu, ms. 3611/184.

⁶⁰ Cfr. Pinelli 1984, pp. 193-206.

⁶¹ Selvatico Estense 1852, p. 31. Purtroppo nell'Archivio dell'Accademia questi acquerelli non esistono più e il motivo di questa mancanza emerge da una lettera dello stesso Malvezzi che chiede (in data 29 novembre 1858) la restituzione dei disegni e acquerelli, perché gli servono per condurre degli ulteriori studi. Cfr. *Malvezzi Alunno pensionato a Roma per l'Architettura* (1850-1858), AABAVe, b. 114.

⁶² Zucconi 1997, p. 60.