

Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e di Camillo Jacopo Cavallucci all'Accademia di Belle Arti di Firenze

Fra il 1859 e il 1906, nell'Accademia fiorentina l'Estetica e la teoria storico-artistica si delineano nei tentativi di 'imparare a vedere' le opere, mentre i primi manuali divulgativi contribuiscono all'identità della nuova disciplina e alla trasmissibilità della pratica artistica

1. PAOLO EMILIANI GIUDICI

Paolo Emiliani Giudici fu chiamato il 2 novembre 1859 a ricoprire la cattedra di Mitologia ed Estetica e il ruolo di Segretario del Corpo Accademico nella R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. Il decreto specificava che «il professore di Estetica dà un corso di Storia dell'Arte e desume principj di Estetica dallo esame delle opere dei grandi Artisti»¹. L'insegnamento, non obbligatorio per gli studenti e aperto ai cultori delle arti, fu istituito il 1° novembre 1859 con il Regolamento che riformò l'Accademia sotto il Governo provvisorio della Toscana, in procinto di essere annessa al Regno d'Italia². Nei tre anni della sua docenza, che ebbe termine con le dimissioni da lui inviate da Hastings, il 30 novembre 1863, la teorica artistica sembra essere stata argomento di attenzione e di vaglio. Se questo breve ma proficuo impegno di Giudici non ebbe alcun effetto sul patriota Aleardo Aleardi (chiamato alla cattedra di Estetica il 1° gennaio 1864)³, è possibile invece affermare che il percorso tracciato dall'intellettuale siciliano venne dibattuto ma di fatto proseguito da altre figure chiave dell'istituzione: si tratta di Niccolò Antinori, che il 1° ottobre 1861 aveva sostituito Giudici nella carica di Segretario unita a quella della presidenza, e di Camillo Jacopo Cavallucci, nominato il 24 febbraio 1860 Ispettore delle Scuole e responsabile della Galleria dei Quadri, «partico-

larmente destinata all'istruzione dei giovani che studiano l'arte», poi professore alla cattedra di Letteratura e storia applicata alle Belle Arti⁴.

Paolo Emiliani Giudici, toscano d'elezione in quanto erede di Annibale Emiliani, «già supplente per la Cattedra di Lettere italiane nella Università di Pisa»⁵, risentiva per formazione del pensiero di Hume e del magistero di Foscolo, «creatore della vera critica italiana»⁶. Fu ben accolto dall'Alfieri, che «lo strinse a sé», e da Giovan Battista Niccolini, «il quale conosciuta l'analogia delle sue idee e de' suoi studi, nol lasciò più solo a Firenze, ma volle che tutte le domeniche lo andasse a visitare»⁷. Come Pietro Estense Selvatico e Giovan Battista Cavalcaselle, Giudici aveva fatto studi di pratica artistica ed era un capace disegnatore. Già in Sicilia si era distinto nell'applicare «un certo mio modo a guardare i quadri» in una veste di «conoscitore filosofo», e lo speciale esercizio dell'occhio gli aveva consentito, nel 1839, di attribuire a Domenico Gagini *L'Arca di san Gandolfo* nella chiesa madre di Polizzi Generosa⁸.

Giudici era stato «se non il solo, certamente il principale autore» del riordinamento didattico dell'Accademia, nella cui commissione furono anche Antinori e Luigi Mussini, «avendo per due anni lavorato con tanto zelo a bene avviare la riforma dello Insegnamento», come il 21 ottobre 1861 riferiva al ministero il presidente Ferdinan-

do Strozzi, che gli affidò le cure della biblioteca poiché, essendo «essenzialmente artistica, nessuno potrebbe meglio governare di colui che insegna la filosofia e la storia dell'arte»⁹. La nascente disciplina, nominata nello Statuto, e di nuovo specificata in questa corrispondenza, sembra acquisire nell'Accademia fiorentina e negli intenti di Giudici una prima rilevanza di campo e di metodo rispetto alla matrice filosofica 'metafisica', riflesso degli indirizzi in atto in Europa, a Vienna e Monaco¹⁰, e di presupposto per un modello del suo insegnamento¹¹. Sempre nel 1859, sul primo numero della «Gazette des Beaux-Arts» di cui era corrispondente da Firenze, Giudici celebrava Lorenzo Bartolini, e in seguito scrisse sulla riforma e sui maggiori scultori toscani¹². È infatti da riferire a Odoardo Fantacchiotti il ritratto in marmo di Giudici in collezione privata (fig. 1), eseguito postumo intorno al 1877 dall'anziano e celebrato allievo di Aristodemo Costoli, che predilesse forme piene di ascendenza alla greca. La salda morbidezza formale dei tratti del volto definisce la sentita e profonda serietà interiore del letterato siciliano, che sembra restituita nel marmo con la stima e l'affetto che Fantacchiotti poté serbare di lui¹³.

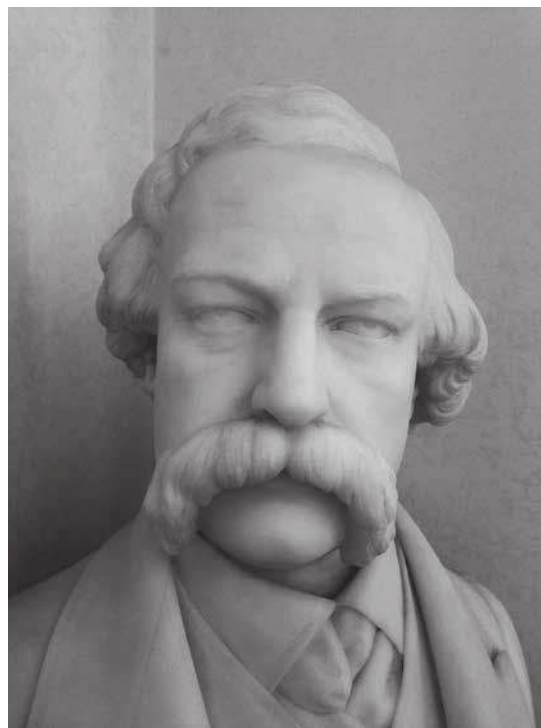
Giudici imprime una necessaria svolta teorica all'istituzione, forse non senza l'estremo sostegno di Niccolini, che morirà nel settembre del 1861 e che aveva ricoperto la cattedra di Storia e Mitologia, insieme «all'ufficio di Bibliotecario» dal maggio 1807 e al ruolo di Segretario nella «Accademia delle Belle Arti» rifondata da Pietro Leopoldo di Lorena nel 1783 sulla storica istituzione vasariana¹⁴. Sospeso da anni l'insegnamento per una «malattia nervosa» del poeta, chiusa la biblioteca con «risultato dannoso per il profitto degli scolari» e il dispiacere del suo «nemico» Niccolò Tommaseo¹⁵, nel 1849 a sostituirlo fu proposto Giunio Carbone «per la sua lunga consuetudine con distinti artisti e la storia e l'estetica delle Arti Belle». Carbone, «uomo nuovo [...] con la sua visione della scienza dall'uno al molteplice», nel 1847 aveva stilato, dietro consiglio di alcuni professori e studenti, «un programma di lezioni di Storia applicata alle arti medesime»¹⁶. Dal 1854 l'istituzione della cattedra di Estetica era stata fortemente sostenuta anche sul «Bullettino delle Arti del disegno» da Cavallucci, che insisteva sulla necessità degli studi di «storia artistica» per l'educazione degli allievi dell'Accademia¹⁷. Tali posizioni risentivano dei caratteri di rinnovamento in atto nella peculiare compagine artistica toscana, in cui i retaggi del purismo metodologico e la cultura filofrancese in tangenza all'*art pour l'art* si intrecciavano con le nuove istanze dell'estetica del positivismo¹⁸, con la

rivisitazione dei generi artistici e la relatività delle categorie critiche con cui si misurava Cavallucci, vicino alla disposizione all'analisi degli artisti della «Macchia»¹⁹.

La chiamata di «maestri liberi non stipendiati»²⁰ alle Scuole Superiori fu una delle debolezze della Riforma, come la mancata creazione di «Istituti Superiori di belle arti»²¹; e forse Giudici ne ipotizzava un successivo riconoscimento data la fiducia che nutriva nei confronti dei nuovi valori unitari, in quanto la Riforma coincise con la fondazione dell'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento, inaugurato il 29 gennaio 1860 nella sala del Buonumore dell'Accademia, che per anni ospitò alcuni corsi nei suoi locali, e nel cui ambito fu poi prospettata una cattedra sperimentale di Estetica²².

Il 19 giugno 1860 Giudici scriveva al fratello Giuseppe di aver «l'obbligo di fare una sola lezione la settimana» che teneva al sabato mattina, e si preoccupava per la puntualità degli studenti²³, nella sala d'Estetica²⁴. La ricostruzione del suo insegnamento è al momento ipotetica, non restando documenti e scritti²⁵. In una lettera del 23 febbraio 1862 a Gregorio Ugdulena, poi professore di Letteratura greca nello Studio fiorentino (la sola memoria diretta al riguardo), Giudici si diceva

1. Odoardo Fantacchiotti, *Ritratto di Paolo Emiliani Giudici*, particolare, Mussomeli, collezione privata.



contentissimo nella Biblioteca, e mi sono rimesso a studiare, mi pare anzi di avere operato un miracolo inducendo i giovani artisti, nonostante il divieto degli ignorantissimi vecchi, alle lezioni di Estetica, cattedra sui generis. Parmi di aver trovato il modo far intendere loro le cose più astruse, e però mi ascoltano con un concentramento di spirito e una compiacenza, che è il maggior compenso ch'io possa aspettarmi²⁶.

Non volendo seguire «l'Estetica astratta» nel campo delle lettere, anche nelle lezioni Giudici dovette ricorrere al suo «speciale modo a guardare» le opere antiche in ordine a un metodo percettivo, avendo ammesso Bacone come «mente suprema di tutta la moderna filosofia»²⁷; e portando forse nello schema di lettura dei dipinti usato da Niccolini, descrizione e intenzione, «l'eloquenza» critica che gli era attribuita, come certi caratteri di «libertà inventiva», a riprendere «il modo laico» con cui il poeta aveva letto Michelangelo e la *Storia Pittorica dell'Italia* dell'abate Lanzi.

Alla lettera a Ugdulena si aggiunge ora un inedito giudizio di Pietro Selvatico, su una carta non datata, ma di questi stessi anni, in merito ai contenuti dell'insegnamento di Giudici e a conferma dell'impegno didattico, che risulta interrotto già nei primi mesi del 1863²⁹: «Un brav'uomo, un uomo di coscienza e di cuore, uno di coloro che con l'occhiuta intelligenza, sentono i bisogni (e le colpe) dell'epoca e adoperano i mezzi migliori a ripararle. Paolo Emiliani Giudici, ora Segretario dell'Accademia fiorentina di Belle Arti, avvisa di svolgere nelle sue lezioni estetiche a' giovani, argomento sopra tutto relevantissimo, quello di mostrar loro come pittura e scultura abbiano a rivolgersi più che ad altro al ciclo storico», offrendo ancora «agitazioni del pensiero e del sentimento». La 'sublime' grandezza dell'arte religiosa non fu in grado di interpretare la storia, e «la società stessa non vedeva ancora nella storia un grande legame morale»³⁰. Con la felice espressione «occhiuta intelligenza» e nella nota sull'uomo, Selvatico sembra ammettere nei valori civili di Giudici – come nelle lucide qualità percettive del suo «spirito sintetico e creatore», dirà Vincenzo De Castro – una possibilità di aggiornare le istanze di un genere illustre a cui si era dedicato nello scritto del 1842, su una via umanistica e civile non strettamente applicata alla pratica artistica, benché entrambi interpreti diversi di una stagione culturale in via di superamento. In questa linea e a tentare di seguire una traccia per le sue lezioni, nella *Storia delle Belle Lettere*, uscita a Firenze nel 1844, Giudici ricordava che furono «gli Italiani i primi a creare la storia dal cominciare del Trecento» e che il «criterio nuovo» di leggere il passato stava nel «ponde-

rare la materia con l'occhio fiso pur sempre nelle condizioni de' tempi e alle posizioni individuali e di chi ve l'aveva tramandate», e non secondo le «metafisiche del vero ed del retto», caratteri che egli applicava anche al piano della forma volendosi smarcare dall'opulenza letteraria. Nelle stesse pagine riferiva del «presente fervore di studi sulla Storia delle Belle Arti». Si avvale infatti di frequenti spunti figurativi e le ballate di Guido Cavalcanti sono descritte come opere visive: «semplici nel disegno, vere nelle immagini, naturali nelle forme, calde negli affetti, sono vestite di stile eletto e lucido». Lascia cenni sparsi sulla pittura, da Cimabue Raffaello a Pietro da Cortona; paragona Tiziano all'Ariosto e, di contro alla fama di colorista, coglie il disegno severo delle sue opere, «il tempo lunghissimo a finirle» e «que' tocchi» celebri, dati solo a coprire la fatica del lavoro. L'assunto da insegnare ai giovani per Giudici poteva essere il «rendersi ragione delle leggi dell'arte» per non «abbandonarsi all'ispirazione», in polemica con gli eccessi romantici e la «credulità» dell'integrazione fiduciosa fra l'arte e la storia³¹.

Alcaldi, che ricorderà Giudici per la «eloquente familiarità, finezza di critico, [...] atticismo di forma» e la cordiale propensione di «novellatore»³², indirizzò soprattutto al pubblico degli uditori le letture artistiche che tenne con puntualità fra il 1864 e l'estate del 1878, lasciando prevalere non gli scritti dell'amico Selvatico e di Cavalcaselle, ma un intento storicistico e «antropologico [...] lontano [...] dall'approfondimento concreto di scuole e indirizzi» – come ha osservato Caterina del Vivo – benché, con il materiale delle sue lezioni si fosse posto degli obiettivi editoriali di tipo manualistico.

Nella successione alla cattedra di Estetica era dovuto intervenire il ministro Michele Amari, che vantava una lunga amicizia con Giudici. Il 20 novembre 1863, nello scrivere al segretario Antinori che «nulla vieta che il Professore volga l'Estetica nell'insegnamento della Storia dell'arte»³³, attestava la legittimità e l'identità della disciplina, in via delle implicazioni positiviste della sua cultura – nella cui matrice di pensiero aveva origine la storia dell'arte italiana come scienza specialistica –, e così rispondeva alla proposta del segretario di eliminare l'unica cattedra teorica rimasta dal piano didattico del 1859³⁴. Per Antinori, la materia «non è strettamente necessaria per l'insegnamento artistico essendo ché sia nostro convincimento che l'artista dia vita all'Estetica, e non mai l'insegnamento estetico possa giungere a creare un artista», il quale «non può senza suicidarsi perder tempo a discutere sul modo con cui il bello si crea

e molto meno su gli attributi del bello». A prescindere da chi «degnamente» poteva ricoprire l'incarico³⁵, Antinori intendeva manifestare la sua sfiducia circa la trasmissibilità dell'apprendimento artistico, sottoposto ai duri decreti ministeriali del 1869 e del 1873, e vagliato nei Congressi artistici a partire dal 1870.

Ancora con Antinori e con il suo discorso inaugurale per l'apertura della Galleria di Fotografie, il 9 ottobre 1871, la riflessione nell'Accademia fiorentina si orientava sui valori del saper vedere. Dopo che nel 1839 era stata ospitata nei suoi locali una precoce esposizione di dagherrotipi³⁶, per «compiere utilmente la riforma» fu necessario riunire un primo nucleo fotografico di disegni di artisti celebri e delle opere vaticane di Michelangelo e Raffaello, che andavano ad «arricchire la Scuola di disegno» e il patrimonio di «bellissimi» fogli di opere e monumenti, oggi disperso³⁷. Alla presenza di gran parte degli artisti, ma non di Cavallucci, nel suo articolato discorso Antinori non fece esplicito cenno all'ausilio della fotografia per gli studi teorici, ma la sua lettura fu comunque volta a educare nei giovani il percorso dell'occhio, affinché in Accademia «si insegni non tanto il metodo del fare, quanto il metodo del vedere»³⁸: in altri termini, «imparare a vedere» l'arte del passato ai fini del sapere artistico, approfittando della storica collezione di calchi e getti in gesso in dotazione all'Accademia (che riproducevano marmi classici e rinascimentali) e dei dipinti della Galleria di quadri antichi, valorizzati in un accorto percorso storico e didattico che li riuniva alla nuova collocazione della Galleria di quadri moderni, aperta il 12 maggio 1868³⁹. Vedute, quelle di Antinori, non così distanti dalle idee di Selvatico e di Cavalcaselle, i quali reputavano tali repertori necessari ai fini della didattica pratica. Nel 1839, anche Giudici aveva rivolto la sua attenzione al dagherrotipo, che però non riteneva utile sul piano della creazione artistica⁴⁰.

Per altro verso Cavallucci, occupandosi dei beni affidati all'Accademia (motivo che, sul piano del restauro, aveva determinato i suoi precoci rapporti con Giovanni Secco Suardo⁴¹), se nel 1855 sul «Buletto delle Arti del Disegno» osservava la non ancora raggiunta autonomia estetica dei dagherrotipi, doveva riconoscere il valore come fonti documentarie ai fini della conservazione del patrimonio artistico. Contributi recenti hanno peraltro rivelato che le fotografie furono uno strumento per i suoi studi e per la didattica⁴².

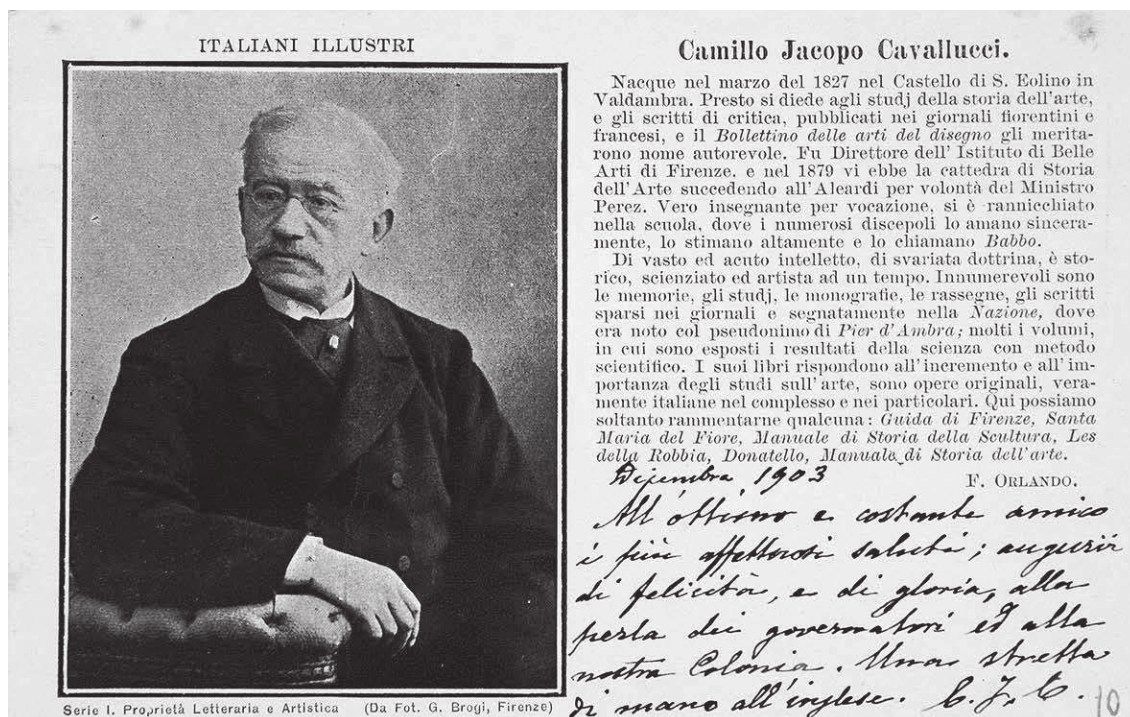
quantato in gioventù la 'colonia' dei puristi senesi, i fratelli Carlo e Gaetano Milanesi e, dal 1856, aveva affiancato Carlo Pini alle Gallerie delle Statue e Pitti in qualità di 'secondo commesso alla direzione'. Legato da schietta amicizia a Luigi Mussini⁴³, nel disporsi alla complessità etica e 'positiva' del particolare, recepì anche la linea di Ernest Renan, che portò nella sua critica dal 1861⁴⁴. A seguito del decreto del 31 dicembre 1873 con cui era soppresso il ruolo di Ispettore delle Scuole, il 22 gennaio 1874 Cavallucci fu incaricato in via temporanea della cattedra di Letteratura e Storia applicata alle Belle Arti, e due anni più tardi, il 4 febbraio 1876, fu collocato a riposo, nello sgomento di Aleardi e di Cavalcaselle⁴⁵, entrambi membri, dal 1867, della Giunta ministeriale di Belle Arti. Il rapporto duraturo (già in atto nel 1862) di Cavallucci con Cavalcaselle, a cui reperì documenti d'archivio e notizie dalle biblioteche, si mantenne negli anni sul piano di un'amicizia memore delle passate frequentazioni⁴⁶. Dopo alcuni incarichi da esterno, Cavallucci poté rientrare in ruolo nel marzo del 1881, con un concorso nella cui commissione era anche Gaetano Milanesi⁴⁷, maturando una lunga continuità didattica che avrà termine nel 1906, quando a supplirlo fu chiamato Peleo Bacci⁴⁸. Nel 1879, Cavallucci successe ad Aleardi nell'insegnamento di Estetica, con il plauso di Francesco Paolo Perez⁴⁹, mentre il decreto del 1873 ne aveva destinato la cattedra alle Gallerie delle Statue e Pitti, di fatto resa 'esterna' all'Accademia, aprendo un contenzioso ministeriale che Cavallucci dovrà dirimere nel 1891 in qualità di direttore dell'Accademia⁵⁰.

La disciplina, che nel 1878 fu denominata Letteratura italiana applicata alle Belle Arti⁵¹, nei registri d'esame è spesso da lui indicata come Letteratura e Storia dell'arte. Cavallucci impartiva i corsi per tutte le Scuole Superiori e un corso distinto per la Scuola di architettura dove, dopo l'inizio della Scuola Completa, dal 1889 prese il nome di Estetica dell'Architettura. Non si hanno documenti su come egli preparasse le lezioni, né su come svolgesse la didattica, forse corredata da letture⁵², ma Alfredo Melani, entrato in Accademia nel 1874, ricorda che il «rigore di studioso corrispondeva anche al piano della didattica»⁵³: un carattere a cui si riferì Adolfo Venturi che nel 1913, su sollecitazione di Ida Folli, già sua allieva, di lui disse: «rifuggente da declamazioni [...], studio, lavoro, preparò la rigenerazione degli studi di storia artistica»⁵⁴.

Dal 1901, Cavallucci sarà spesso affiancato nelle commissioni d'esame da Adolfo De Carolis, con cui entrò in amicizia⁵⁵, mentre lo sgomentava «l'empirismo» sistematico che aveva «preso abi-

2. CAMILLO JACOPO CAVALLUCCI

Camillo Jacopo Cavallucci (fig. 2) aveva fre-



2. Cartolina della serie 'Italiani illustri', *Camillo Jacopo Cavallucci*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Martini.

to nella scuola» e di cui si lamentava nel 1897 con Aristide Nardini Despotti Mospignotti⁵⁶. Come responsabile della biblioteca, dopo il 1894 aprì il prestito librario agli studenti, che apprezzarono e frequentarono in gran numero la sala per la consultazione giornaliera⁵⁷. Fra i suoi impegni di direttore rientrò il progetto di un riordinamento didattico con «un corso intero» di Storia dell'arte, di cui ne scrisse a «Nando» Martini in una lettera del 30 aprile 1890⁵⁸. In realtà ne aveva già informato Diego Martelli, all'epoca in cui ne sosteneva la domanda in Accademia «per dei corsi storico estetici»⁵⁹ (come «aggiunto» alla sua cattedra di titolare, ma da «decretare»), che Martelli ripresentò nel 1894⁶⁰. Di fatto Cavallucci restò l'unico docente della materia.

L'aggiornamento sugli studi specialistici internazionali – ricordò Peleo Bacci – andava in lui di pari passo con le ricerche d'archivio che forniva ai più importanti storici dell'arte, fra i quali Eugène Müntz, affiancando Milanese e Luigi Passerini⁶¹. Da Parigi, nel 1904, Cesira Pozzolini Siciliani scriveva infatti a Cavallucci, fissandone un rarissimo ricordo: «ho parlato molto di lei con Mr. Müntz Direttore e Conservatore qui dell'Accademia di Belle Arti» dove «egli impera e governa. [...] Mi ha domandato se è comparso il suo quarto

volume della *Storia dell'arte*, e gli ho risposto che ella vi lavora attorno [...]. E così il mio pensiero è volato a lei, [...] e mi pareva di vederla sulla cattedra innanzi ai giovani dell'Accademia, intenti ad ascoltare la sua parola dolce, pacata, e sempre autorevolissima»⁶².

Il *Manuale di Storia della Scultura* uscì nel 1884 a Torino, per Ermanno Loescher, con 78 illustrazioni nel testo, contemporaneamente al suo studio sui Della Robbia, pubblicato in collaborazione indiretta con Émile Molinier, e ai compendi di Giuseppe Mongeri per Hoepli. Il volume (figg. 3, 4), che tratta della scultura dall'età egizia fino ai suoi tempi, riuniva «parte delle cose esposte nei Corsi delle lezioni da me date» in Accademia ed era rivolto agli «studenti negli Istituti di Belle Arti e nei Licei», dove la materia non era ancora oggetto di sperimentazione, e a coloro che «amano di conoscerla e di saperne quanto occorre per parlare con nozioni esatte e convincenti propri». Di riferimento gli fu il noto *Manuale della storia dell'arte* di Franz Theodor Kugler, ampliato da Burkhardt, nell'edizione italiana del 1852, ma lui stesso considerava il suo compendio come un «procedimento [...] monco», mancando «le attinenze fra scultura e pittura e le deduzioni per via di comparazione»⁶³. L'intenzione di completarlo

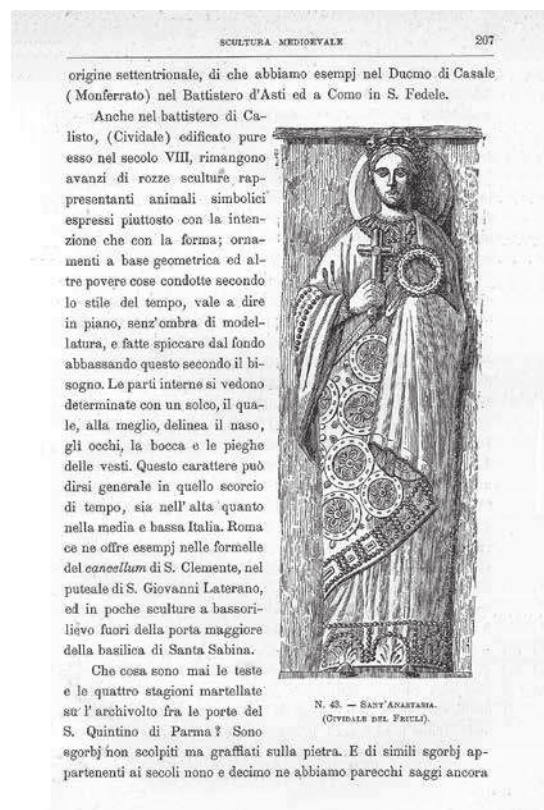
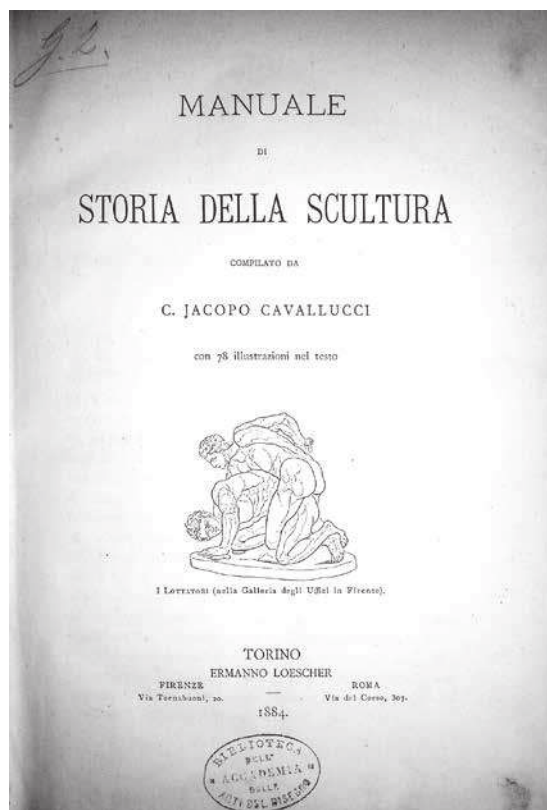
si tradusse nei *Manuali di Storia dell'Arte*, opera in quattro volumi editi fra il 1895 e il 1905 dai successori Le Monnier, privi di immagini, divisi per periodi e con sezioni dedicate all'arte europea, poi ripubblicati dal 1925 da Iginio Benvenuto Supino, che ne affidò la revisione e l'aggiornamento illustrativo all'allievo Eugenio Duprè⁶⁴. Nel 1896, nel secondo volume, Cavallucci dirà che il suo manuale è «un movente a svegliare l'idea, un invito a destar la mente per spaziare in più ampi e lontani orizzonti»: dunque per comprendere l'arte non bastano «il sentimento e gli occhi», ma occorre «una larga preparazione» che ne sostenga la via conoscitiva; e nel suo voler ovviare alle rigidità dei metodi stilistici e interpretativi secondo la relatività critica a cui rimase fedele, nel volume del 1898 tenne a monito le parole di Hippolyte Taine: «l'analisi critica constaterà le concordanze essenziali, le dipendenze reciproche [...] le armonie dell'insieme, delle quali invano si studierà di notomizzare le peculiarità infinite»⁶⁵.

Il linguaggio chiaro e riposato alleggerisce la ricchezza e la precisione del dato descrittivo e storico, caratteri che restituiscono la complessità della

materia e assolvono lo scarso equilibrio nel trattare gli argomenti e qualche intercalare di passi storici e letterari (anche da Renan). Il tono narrante è sempre presente mentre il testo guida il lettore e l'allievo, lo instrada, lo aiuta a riflettere, dovendo supplire con la parola all'assenza di immagini, ma lontano «da modi dommatici». Per molti argomenti, Cavallucci segnala una proposta ampia e ragguardevole di studi e di articoli internazionali di differente impostazione critica e di metodo, con il probabile intento di far conoscere il panorama delle nuove ricerche specialistiche, mentre i rimandi bibliografici di base sono gli scritti di Vasari, il *Cicerone* (1855) di Burckhardt, i volumi di Cavalcaselle e di Crowe, gli studi di Müntz, la *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852) di Selvatico, *Il Rinascimento in Italia* (1879) di John Addington Symonds e i contributi di Charles Perkins sulla scultura toscana. Ma nelle pagine Cavallucci dà spazio anche ad episodi di critica recente, se validi ai fini della lettura dell'opera. Nel manuale del 1884, riporta un ricordo del «compianto Pietro Selvatico», al quale Pietro Tenerani aveva confessato «di aver meglio appreso nei marmi egi-

3. Camillo Jacopo Cavallucci, *Manuale di storia della scultura*, 1884, Firenze, Accademia di Belle Arti, biblioteca.

4. Camillo Jacopo Cavallucci, *Manuale di storia della scultura*, 1884, Firenze, Accademia di Belle Arti, biblioteca.



neti che non nelle più lodate statue dei tempi posteriori, le sode massime fidiache e quella ingegnosa e netta scienza dei piani»⁶⁶: un modo proficuo per gli allievi il leggere l'antico attraverso gli artisti moderni, che egli poteva impiegare anche nelle lezioni, così da avvalersi dei ricordi e dei numerosi incontri di cui era stato partecipe. A Cavalcaselle «critico acuto e scrupoloso osservatore», Cavallucci affidava l'autorità degli studi sulla pittura trecentesca nel manuale del 1896, portando all'attenzione degli allievi anche la scultura romanica e medievale in quanto «germe della nuova civiltà», mentre l'interesse per le arti applicate e decorative si evince dagli scritti di Melani e di Ida Folli e nel volume sull'arte antica⁶⁷.

Nella Scuola di Architettura Cavallucci ebbe il compito di colmare un vuoto di impostazione storica ed estetica a cui aveva atteso a suo modo anche Aleardi, e si orientò sugli studi di Despotti Mospignotti e di Camillo Boito. Il rapporto fra architettura e scultura gli stava molto a cuore e osservò più volte come la critica tedesca non amasse «gettare la scultura nel campo della pittura», quando invece egli ne accampava articolate validità di resa visiva e interpretativa sulla base della propria familiarità con le opere di Donatello⁶⁸, come con i rilievi

moderni, specie di Giovanni Dupré. Cavallucci dovette orientare gli allievi agli studi specialistici «dei positivisti [...] Giovanni Morelli, Gustavo Frizzoni e A. Venturi» e alla scuola italiana finalmente «risvegliata» si affida per il terzo volume del 1898 sul Rinascimento, avendo cura di fare acquistare per la biblioteca il periodico «Archivio Storico dell'Arte», diretto da Domenico Gnoli e da Venturi, uscito dal gennaio 1888.

Si comprende come Cavallucci, con il suo temperamento aperto di critico e di studioso e in quanto «professore venerato» dagli allievi, abbia potuto incontrare il favore di Giulio Cantalamessa, ricordato nell'articolo del 1913 su «La Nazione», il quale, come Supino, aveva frequentato in gioventù lo studio del Ciseri; altrettanto, sono da presumere contatti di stima con Corrado Ricci⁶⁹, nella posizione critica che lo studioso ravennate ebbe verso lo storicismo sistematico della storia dell'arte e nel coniugare un «positivismo tecnico» con una predisposizione «all'idealismo»⁷⁰.

Cristina Frulli
Accademia di Belle Arti di Firenze
c.frulli@accademia.firenze.it

NOTE

Ringrazio, per il generoso aiuto, Lia Bernini, Gianluca Chelucci, Simonetta Luti, Ortensia Martinez Fucini, Daniele Mazzolai, Gianni Pozzi e in particolare Giuseppe Maria Spera e Alexander Auf der Heyde. La cartolina postale raffigurante Cavallucci è pubblicata su «concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, BNCFi (Fondo Martini 7,59); è vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo».

1. Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze [da ora AABAFi], f. 49 B, (1860), ins. 91, art. 43; AABAFi, f. 48 A (1859), ins. 26. Su Paolo Giudice (Mussumeli, 13 giugno 1812-Hastings, 14 agosto 1872), Paolo Emiliani Giudici «un'anima lealmente italiana» nel secondo centenario della nascita, atti del convegno (Mussumeli 2012), in «Archivio Nisseno» VI, 2012, 10.

2. C. Frulli, *Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale*, atti del convegno (Firenze 2015), Firenze, 2017, pp. 81-143.

3. C. Del Vivo, *Polemiche e successi di Aleardo Aleardi docente di Estetica*, in *L'Accademia...*, cit., pp. 145-183.

4. Cavallucci (San Leolino val d'Ambra, 28 marzo 1827-Firenze, 28 settembre 1906) studiò alle Scuole Pie di Firenze e si iscrisse a 15 anni in Accademia alla Scuola di Ornato; P. Bacci, *C.J. Cavallucci (nota biografica)*, Firenze, 1907, pp. 1-13, Commemorazione letta nel dicembre 1906 al Collegio degli Accademici. Cavallucci crebbe con la protezione di Quirina Mocenni Magiotti, amata da Foscolo; la nipote Ernesta fu madre di Diego Martelli, si veda Frulli, *Notizie...*, cit., pp. 86-88, 101 ss.

5. AABAFi, f. 48 A (1859), ins. 26, minuta della Presidenza.

6. P. Emiliani Giudici, *Storia delle belle lettere*, Firenze, 1844, p. 57. Per l'influenza di Hume, C. Recca, *Influenze settecentesche sulle riflessioni femminili di Paolo Emiliani Giudici*, in *Paolo Emiliani Giudici un'anima...*, cit., pp. 37-40.

7. V. De Castro, *Paolo Emiliani Giudici*, Milano-Torino, 1866, pp. 11, 13.

8. Cfr. P. Emiliani Giudici, *Scritti sull'Arte in Sicilia*, a cura di P. Giudici, G. Giudici, Caltanissetta, 1988. Roberta Cinà vede in Giudici un ipotetico antesignano di Adolfo Venturi: cfr. R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici pubblicista e conoscitore «di giudizio puro italiano»*, in *Paolo Emiliani Giudici un'anima...*, cit., pp. 69, 71-72; Ead.,

«Sono ito come il cane dietro la traccia»: Paolo Giudice e la connoisseurship a Palermo nella prima metà dell'Ottocento, in «TeCLA», 2016, 6, pp. 46-69.

9. AABAFi, f. 50 B (1861), ins. 93.

10. A. Auf der Heyde, *I rapporti con Vienna: Selvatico, l'abate Pietro Mugna e Rudolf Eitelberger von Edelberg*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno (Venezia 2013), Pisa, 2016, pp. 203-223; J. Vakkari, *Adolfo Venturi, Johan Jakob Tikkanen, e i paesi Scandinavi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 2006), Modena, 2008, pp. 179-187.

11. M. Moretti, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla 'carriera' di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della storia dell'arte in Italia (1889-1901)*, in *Incontri venturiani*, atti del convegno (Pisa 1991), Pisa, 1995, pp. 39-99.

12. P. Emiliani Giudici, *Correspondances particulières*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1861, 5, pp. 305, 307; R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici corrispondente della «Gazette des Beaux-Arts» (1859-1862)*, in «Annali di Critica d'Arte», III, 2007, pp. 149-174.

13. Lia Bernini mi ha cortesemente comunicato la sua ipotesi che il busto sia stato finito da Cesare Fantacchiotti alla morte del padre Odoardo (1877). È pubblicato in A. Vitellaro, *Spigolando tra le carte dell'Archivio della Famiglia Giudici*, in *Paolo Emiliani Giudici un'anima...*, cit., fig. a p. 107; P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1859, 3, pp. 239-241. L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti scultore amato dagli inglesi*, in «Artista», 1990, pp. 96-103; Ead., *Insegnamenti canoviani nell'opera di Odoardo e Cesare Fantacchiotti, scultori fiorentini*, in «Studi Canoviani» (2017), 2018, pp. 81-89.

14. AABAFi, f. K (1807-1808), ins. 22, 42.

15. R.P. Ciardi, *Giovan Battista Niccolini, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Studi su Giovan Battista Niccolini*, atti del convegno (S. Giuliano Terme 1982), Pisa, 1985, p. 25.

16. AABAFi, f. 39 B (1850), ins. 79. minuta della presidenza, 28 settembre 1849.

17. Frulli, *Notizie...*, cit., pp. 100-102; S. Bietoletti, *La Scuola di Pittura all'Accademia di Firenze 1815-1860*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura. 1784-1915*, Firenze, 2017, I, pp. 125, 127-133. AABAFi, f. 50 A (1861), ins. 21: si accedeva al Corso Inferiore in via diretta dagli Istituti tecnici «per la sezione dei Geometri agrimenso-ri».

18. E. Spalletti, *Il secondo ventennio di attività di Giovanni Dupré (1858-1882)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1974, IV, 2, pp. 544-548, 551-552; C. Sisi, *Critica dell'Arte in Toscana: Il recupero dell'Accademia*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo 2003), Bagheria, 2004, pp. 48-49.

19. E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Roma, 1985.

20. La Riforma fu pubblicata su la «Gazzetta» del Regno del 14 marzo 1860. Biblioteca Comunale di Siena [da ora BCSi], Autografi Bacci 11.7.5: lettera a Cavallucci da

Torino, 7 luglio s.a. sull'intervento chiesto da Giudici al ministro De Sanctis.

21. *Per l'insegnamento della storia dell'arte nelle Università italiane*, in «L'Arte», 1898, 1, p. 209. Interpellanza dell'on. De Martino alla Camera dei deputati. Cfr. G. Agosti *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'Università 1880-1940*, Venezia, 1996.

22. S. Rogari, *L'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento e la Scuola di scienze sociali (1859-1924)*, in *Storia dell'Ateneo Fiorentino*, Firenze, 1986, vol. II, p. 962 e ss.

23. E. Scolarici, *Paolo Emiliani-Giudici. La vita e le opere. Con un'appendice di 160 lettere brevi note e 6 incisioni*, Palermo, 1917, lettera al fratello Giuseppe, da Firenze, p. XLIV, n. I; lettera a Luigi Paganucci, s.d., p. CXLIV, n. LXVI.

24. AABAFi, f. 52 A, (1863), ins. 63: il 10 dicembre del 1863 il ministero informava Antinori che Francesco Dall'Ongaro desiderava «la sala tenuta già dal prof. Emiliani Giudici per farci le sue Lezioni di Letteratura drammatica».

25. Per le notizie al riguardo, Vitellaro, *Spigolando...*, cit., p. 104.

26. Scolarici, *Paolo...*, cit., p. CXLIII, n. LXV, lettera da Firenze.

27. Emiliani Giudici, *Storia delle belle...*, cit., p. 667.

28. Cfr. *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini raccolte da Atto Vannucci*, Firenze, 1866, 2, pp. 212 ss., in merito ai quadri di Bezzuoli.

29. BCSi, Autografi Bacci, 11.7.2: lettera del 17 aprile 1863, da High Bank, Tunbridge, Kent, a Cavallucci.

30. Biblioteca Civica di Padova, Carte Pietro Selvatico Estense, b. 5, ins. 49; cfr. P. Selvatico Estense, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Padova, 1842; A. Auf der Heyde, *Per «l'avvenire dell'arte in Italia»*. *Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Ospedaletto (Pisa), 2013, pp. 177-185.

31. Emiliani Giudici, *Storia delle belle...*, cit., pp. 673, 66; 750, 195; 762, 1106.

32. A. Aleardi, *Due parole di Commemorazione sopra Paolo Emiliani-Giudici dette al finire della sua prima lezione di Estetica da Aleardo Aleardi, nella R. Accademia delle Belle Arti del Disegno di Firenze il dì 12 di dicembre 1872*, Firenze, s.d., p. 3.

33. AABAFi, f. 52 A (1863), ins. 54.

34. Cfr. G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, 1985, pp. 3-83.

35. AABAFi, f. 52 A (1863), ins. 54; v. Frulli, *Notizie...*, cit., pp. 114-115; Del Vivo, *Polemiche...*, cit., pp. 149-150.

36. A. Greco, *Fotografia e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze 1839-1865*, in *L'Accademia...*, cit., pp. 291-320.

37. L. Zangheri, *costituzione e sviluppo della Galleria*, in *Accademia delle Arti del disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Firenze, 2015, p. 599. La dispersione prese avvio nell'agosto 1883, con la consegna del patrimonio alle Regie Gallerie a seguito della legge per i musei del 13.3.1882.

38. AABAFi, f.60 (1871), ins. 60, *Discorso letto dal Cav. Niccolò Antinori ff. di Presidente della R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze al Collegio Accademico nel dì 9 ottobre 1871 in occasione dell'apertura della Nuova Galleria di Fotografie*, Firenze, 1871, pp. 8, 13, 14. La parte rimanente della collezione si conserva nel Fondo Fotografico.
39. S. Bietoletti, *Primavera 1868: la Galleria dei quadri moderni all'Accademia*, in *L'Accademia...*, cit., pp. 255-262.
40. Cinà, *Paolo Emiliani...*, cit., p. 67.
41. AABAFi, f. 53 (1864), ins. 19. C. Giannini, *Giovanni Secco Suardo. Alle origini del restauro moderno*, Firenze, 2006, pp. 75-77, 87-88, 105-109, e in altri contributi.
42. M. Maffioli, «Del metodo del fare e del metodo del vedere»: la fotografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze nella seconda metà dell'Ottocento, in *L'Accademia ...*, cit., pp. 350-351.
43. Frulli, *Notizie...*, cit., pp. 86-87, 102-104.
44. C. Del Bravo, *Milleottocentosessanta* (1975), in *Le Risposte dell'Arte*, Firenze, 1985, p. 273-275; C. Sisi, *Il trasporto per la Madonna del Sasso, in Omaggio ad Antonio Ciseri (1821-1891)*, catalogo della mostra, Firenze, 1991, p. 76. Cavallucci commentò il dipinto su «La Nazione», 6 maggio 1869.
45. BCSi, Autografi Bacci, 6.9.37-38: lettere di Aleardi del 14 ottobre 1873 e del 25 ottobre da Roma, a Adele Cavallucci; 8.25.6: lettera di Cavalcaselle del 5 novembre 1873 da Roma, a Cavallucci.
46. BCSi, Autografi Bacci, 8.25.2. Sul periodo fiorentino, D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988, pp. 12-14, 202-203, 297.
47. Frulli, *Notizie...*, cit., pp. 122-125.
48. AABAFi, Fascicolo personale Peleo Bacci; f. 97 A (1908), ins. 5. La supplenza temporanea si protrasse dall'autunno del 1906 all'aprile del 1908; il 1° luglio 1907 era stato nominato funzionario nella Divisione Gallerie e Musei.
49. BCSi, Autografi Bacci, 15.5.9: lettera del 19 gennaio 1881 da Palermo, a Cavallucci.
50. Frulli, *Notizie...*, cit., p. 121; Del Vivo, *Polemiche...*, cit., pp. 158-159. AABAFi, f. 78 (1889), ins. 42, fu eletto alla carica il 3 novembre 1889.
51. AABAFi, f. 67 (1878), ins. 71.
52. Un utile confronto è in D. Levi, *Per la ricostruzione dell'insegnamento storico artistico agli inizi del novecento: Adolfo Venturi in aula*, in *Storia dell'arte come impegno civile*, Roma, 2015, pp. 409, 411.
53. G. Chelucci, *Alfredo Melani, Gli anni dell'Accademia 1874-1879*, in «Farestoria», 1977, pp. 12, 17.
54. I. Folli, *In memora del prof. C. J. Cavallucci*, in «La Nazione», 3 maggio 1913.
55. C. Frulli, *Adolfo De Carolis all'Accademia e a Firenze: notizie, incontri e tracce per una declinazione dello spiritualismo fra Schuré e Goethe*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, Firenze, 2017, 2, pp. 235-261.
56. BNCFi, Carteggi Vari, 527, 114: lettera da Firenze, 29 luglio 1897.
57. L'argomento è stato oggetto di un contributo nel convegno *Biblioteche d'artista* (Pisa 2017), a cura di M. D'Ayala Valva.
58. BNCFi, Fondo Martini, 7, 59: lettera di Cavallucci da Firenze.
59. Martelli parlò a Giosue Carducci della riforma affinché la sostenesse al ministero e ne riferisce a Cavallucci nella stessa lettera del 4 luglio 1888, si veda P. Dini, F. Dini, *Diego Martelli storia di un uomo e di un'epoca*, Torino, 1996, pp. 393-394, n. 29.
60. P. Dini, *Lettere di Diego Martelli a Giosuè Carducci*, in «Nuova Antologia», 2005, 1, pp. 32-33.
61. P. Bacci, *C.J. Cavallucci...*, cit., p. 7.
62. C. Pozzolini Siciliani, *Lettere da Parigi*, Firenze, 1904, pp. 269, 279. Il quarto volume uscito nel 1905, tratta dall'arte barocca ai tempi a lui attuali.
63. C.J. Cavallucci, *Manuale di Storia della Scultura*, Torino, 1884, pp. V, VI.
64. Frulli, *Notizie...*, cit., pp. 134-137.
65. C.J. Cavallucci, *Manuale di Storia dell'arte. Il Risorgimento in Italia*, Firenze, 1898, pp. XI, XIII.
66. Cavallucci, *Manuale di Storia della Scultura...*, cit., p. 96.
67. I. Folli, *Appunti di Storia dell'arte applicata all'industria decorativa per le alunne del corso normale e delle Scuole professionali*, Pistoia, 1899, con prefazione di Cavallucci.
68. Cavallucci fu il presidente, nel 1887, del Comitato per le celebrazioni del V centenario dalla nascita di Donatello, e nel 1886 era uscita la sua monografia sull'artista, cfr. *Omaggio a Donatello 1386-1986*, catalogo della mostra (Firenze 1986), Firenze, 1986.
69. AABAFi, f. 95 A (1906) ins. 24: telegramma da Roma con le condoglianze di Corrado Ricci.
70. A. Emiliani, *Corrado Ricci, la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 1997, pp. 26, 36, 42, con correlazioni a Cantalamessa, cfr. M. Papetti, *Giulio Cantalamessa artista e critico. Gli anni della formazione tra Puccinelli e Ciseri*, in «Notizie di Palazzo Albani», 2005-2006, pp. 37, 39.