

V

Maestri

e allievi dell'Accademia tra Venezia e Roma

Quella di Venezia fu l'ultima delle tre Accademie Nazionali di Belle Arti comprese nei domini napoleonici in Italia settentrionale, prima nella Repubblica Italiana e poi dal 1805 nel Regno d'Italia, ad adottare i nuovi statuti e regolamenti didattici pubblicati dalle autorità francesi il 1° settembre 1803. La riforma elaborata nelle aule di Brera a Milano dal segretario Giuseppe Bossi tra il 1801 e il 1803, recepita dall'ex Accademia Clementina di Bologna nel 1804 grazie all'operato del segretario Giacomo Rossi, fu adottata a Venezia soltanto nel 1807. A dirigerne l'attuazione fu Leopoldo Cicognara, nel 1808 nominato presidente dell'Accademia in sostituzione dello scomparso Alvise Pisani. L'architetto Antonio Diedo fu designato segretario perpetuo con funzioni di vicepresidente, Pietro Edwards conservatore della Galleria legata all'Accademia.

Sul versante didattico fu istituzionalizzato il premio del pensionato artistico a Roma, un sistema di borse di studio di durata prima quadriennale e poi triennale assegnate agli allievi sulla base di un concorso bandito dalle Accademie Nazionali nelle classi di pittura, scultura e architettura. Con un sistema di turnazione annuale delle tre Accademie, i vincitori della borsa di pensionato venivano spediti a Roma a studiare con l'obbligo di inviare periodicamente

alle rispettive accademie di appartenenza dei saggi che erano esaminati dal corpo accademico dei professori per valutarne i progressi. Nella formula del pensionato si adombrava per la prima volta in Italia – era questo l'aspetto più rilevante – la prospettiva di creare un linguaggio artistico di levatura e di identificazione nazionale che fosse in grado finalmente di uscire dalle logiche delle scuole regionali italiane, antagoniste dello slancio unitario e accentratore della visione napoleonica. Attraverso l'alunnato a Roma i giovani migliori delle tre Accademie Nazionali, in contatto costante e quotidiano tra di loro, avrebbero elaborato un linguaggio organico confrontandosi con l'antico, studiando la grande tradizione romana moderna e aggiornandosi sulle ultime e molteplici tendenze artistiche che si potevano osservare nella capitale mondiale delle arti: il purismo mitigato dalla tradizione rinascimentale che faceva capolino nelle opere di Palagi, il classicismo scarno di Camuccini, il colorismo un po' neoveneto e un po' leonardesco di Landi, l'andamento monumentale e muscolare della penna di Pinelli, Giani e altri neomanieristi, l'intellettualismo di Minardi, l'arcaismo austero di Ingres, il recupero dei Primitivi italiani del Trecento e del Quattrocento, la semplificazione primitivista dei primi pittori Nazareni come Overbeck, Cornelius, Veit, Eggers (i due ultimi

impiegati da Canova nelle lunette ad affresco della Galleria Chiaramonti in Vaticano nel 1817-1818 insieme a Hayez e De Min), i modelli imprescindibili delle sculture canoviane, naturalmente senza mai distogliere l'occhio dalla perfezione di Raffaello e – nel caso dei veneti – dalla potenza di Tiziano (Mazzocca 1983; Susinno 1983; Leone 2009). Canova a Roma, in tandem con Cicognara a Venezia ma anche con Giordani a Bologna, vigilava su tutti i giovani lì inviati per progredire. Ai pensionati lo scultore forniva aiuti economici, opportunità di lavoro e appoggi di ogni genere. Ed era il suo studio a garantire ai giovani artisti un rapporto privilegiato con gli stranieri – artisti, intellettuali, letterati, poeti, diplomatici, politici e via dicendo – che da ogni parte del globo si riversavano a Roma.

All'inizio sistemati un po' fortuitamente nel palazzo di Venezia (l'edificio già sede dell'ambasciata veneziana che dal 1809 ospitava il Ministro d'Italia), fu soltanto dagli inizi del 1812 che i borsisti si raccolsero, sempre nel palazzo di Venezia, sotto l'egida della cosiddetta Accademia d'Italia secondo un progetto voluto dal console del Regno d'Italia a Civitavecchia Giuseppe Tambroni, molto incoraggiato dallo stesso Canova e, sul piano delle valenze ideali, fortemente caldeggiato da Cicognara e da Giordani (*Giuseppe Tambroni* 1982; *L'Officina neoclassica* 2009).

Tornando a Venezia, a vigilare sui giovani allievi dell'Accademia, oltre a Cicognara in laguna e a Canova a Roma, vi erano il pistoiese Teodoro Matteini, titolare della cattedra di pittura dal 1806, e il milanese Angelo, docente di scultura dal 1807. Artista di grande talento scomparso prematuramente nel 1819, Pizzi veniva da anni di successi a Milano al fianco di Andrea Appiani. Era amato dalla committenza napoleonica e prima di approdare a Venezia nell'ottobre del 1807 aveva tenuto (dal 1804) la cattedra di scultura dell'Accademia di Carrara (Noè 2013). Fu lui, tra l'altro, a gestire la formazione della raccolta di gessi dell'Accademia, coordinando l'arrivo e la sistemazione di quelli della collezione Farsetti di Venezia e di quelli di Canova inviati da Roma a vantaggio delle giovani leve. Il piccolo *Bacco* dalle flessuose anatomie adolescenziali, risalente con molta probabilità al 1819 e rimasto incompiuto a causa della morte di Pizzi (è di diversa opinione Noè che lo data intorno al 1809: Noè 2013, pp. 280-281), testimonia la grande abilità dello scultore nella lavorazione del marmo e lo studio profondo sia dei modelli antichi sia delle sculture canoviane.

Matteini invece, con la sua pittura ispirata a un classicismo elegiaco ancora settecentesco maturato a Roma con Angelica Kauffmann e la colonia tedesca, di altissimo livello soprattutto nella produzione di quei raffinati ritratti ambientati in perfetto dialogo con il gusto cosmopolita romano e con la ritrattistica inglese, rappresentava un ponte con la città eterna. Vi aveva dimorato per oltre vent'anni, dal 1770 al 1794, prima di approdare a Venezia alla fine del Settecento. Ma all'interno dell'Accademia, al fianco di Cicognara, anche Matteini ebbe un'evoluzione di linguaggio sugli orizzonti più recenti dell'esperienza neoclassica. Se il dipinto con *Angelica e Medoro*, compiuto a Roma nel 1786 per un committente famigerato come Lord Bristol, perduto ma noto da un modelletto (Mazzocca 1994, p. 37) e da una bella incisione di Raffaello Morghen del 1795, era esemplare dello stile che Matteini aveva condotto con sé a Venezia introducendolo nelle stanze dell'Accademia e offrendolo come strumento di formazione al giovanissimo Hayez (egli se ne sarebbe ricordato nel *Rinaldo e Armida*), il monumentale *Caio Gracco trattenuto dalla moglie Licinia all'incamminarsi che fa all'Aventino per sostenere la legge agraria*, eseguito nel 1811 come saggio da inviare a Brera a Milano per la conferma nel suo ruolo di docente (Falconi, Mazzocca 2011), documenta nel genere storico un aggiornamento di Matteini sulle istanze primitiviste che l'ultima propaggine del Neoclassicismo in diversi modi elaborava a Roma proprio in quel momento.

A Venezia il primo concorso per la borsa di pensionato fu bandito nel 1809. Per la classe di pittura la pensione fu vinta dal veneziano Francesco Hayez e dal bellunese Giovanni De Min, ai quali nel soggiorno romano si aggiunse, ma a proprie spese, Odorico Politi di Udine. Cicognara, non solo tra i maggiori intellettuali dell'Italia preunitaria, ma anche grande conoscitore d'arte (da ragazzo aveva studiato per farsi pittore), vide giusto quando in Hayez riconobbe un potenziale straordinario. Ma il giovane andava educato. Per ottenere i risultati auspicati Cicognara si rivolse a Canova, da cui poi l'intemperante Hayez avrebbe ricevuto cure, indirizzi, privilegi e una familiarità davvero singolare. Il presidente era certo, e non sbagliava, che se bene indirizzato il veneziano Hayez, così come era stato in scultura con il veneto Canova, avrebbe restituito all'Italia nel campo della pittura la fama e soprattutto il primato perduti da tempo. Va letto in questi termini di auspicato

“risorgimento” l'entusiasmo con cui Cicognara si rivolse a Canova il 28 aprile 1812: «Oh per Dio che avremo anche noi un pittore: ma bisogna tenerlo a Roma ancora qualche anno, e io farò di tutto perché vi rimanga» (in Mazzocca 1983, p. 19). Il talento di Hayez, che si elevò presto a vero erede di Canova e a protagonista della pittura europea, emerse già dalle prime opere inviate a Venezia: *L'Aristide* e il *Solone* dipinti tra 1811 e 1812 con lineamenti arcigni, conformazioni severe ed essenzialità di forme che lasciavano immediatamente trasparire crescita e aggiornamento sulle tendenze primitiviste e arcaizzanti che a Roma prendevano corpo sotto le più diverse spoglie, proprio negli anni in cui si progettava la decorazione delle stanze napoleoniche del palazzo del Quirinale (1811-1813). In quel crogiolo cosmopolita, dove nella «vera carne» dei marmi di Canova poteva vedere risolto il confronto tra Raffaello e Tiziano, Hayez ebbe in pochissimo tempo un'evoluzione impressionante. In quegli anni fu l'unico, tra gli artisti italiani, in grado di rivaleggiare ad armi pari con l'avanguardia tra primitivismo e purismo rappresentata a Roma da Ingres. Lo sconvolgente *Laocoonte* inviato a Brera nel 1812 per il concorso di pittura, di cui risultò vincitore *ex aequo* (ingiustamente) con il pupillo di Appiani Antonio De Antoni, il *Rinaldo e Armida* dipinto tra la fine del 1812 e gli inizi del 1813 come saggio di pensionato, dove le figure, tra Canova e Tiziano, sono avvolte da una vegetazione originaria memore della tradizione veneta e Rinaldo sembra emergere dalla terra informe di un Eden, documentano un talento gigantesco e una velocità di maturazione tali da sminuire (ma questa è la storia) le opere pure importanti e ambiziose, come *L'Aiace* e *L'Ercole al Bivio* del 1812, licenziate a Roma da De Min durante gli stessi anni di pensionato, nel solco di Hayez ma con i modelli delle figure canoviane ben piantati negli occhi (si pensi alla figura di Aiace). Trattenuto a Roma ben oltre il pensionato grazie agli appoggi e ai lavori procacciati da Canova e Cicognara (la partecipazione alle decorazioni del Quirinale; la vittoria del concorso dell'Accademia di San Luca con il canoviano *Atleta trionfante* nel 1814; la collaborazione con Palagi negli affreschi di palazzo Torlonia; le ricordate lunette ad affresco della Galleria Chiaramonti in Vaticano; cfr. Susinno 1983), Hayez rientrava a Venezia nel 1817 dopo avere ultimato, nel 1816, uno straordinario capolavoro di

eco canoviana come l'*Ulisse alla corte di Alcino* di Capodimonte. Nelle sale dell'Accademia veneziana trovava collocata insieme ai gessi di Canova *L'Assunta* di Tiziano, per volere di Cicognara sistemata in un posto d'onore in Accademia e non più nella sua originaria collocazione ai Frari. A Tiziano il veneziano Rinaldo Rinaldi, lo scultore di maggior talento tra quelli che circolavano nello studio di Canova a Roma, vincitore del pensionato nel 1812, dedicò tra il 1815 e il 1816 un busto celebrativo inviato da Roma sempre per le sale dell'Accademia (Pavanello 1978, p. 370, cat. 370). Il busto rientrava nel culto degli illustri italiani del passato assai diffuso in quegli anni di ricerca di un'identità nazionale. Canova stesso – come Bossi nelle aule di Brera a Milano – se ne era fatto ispiratore commissionando a tutti gli scultori gravitanti nel suo studio una serie di busti dei grandi del passato che dal 1813 andò a ingrossare la raccolta dedicata agli uomini illustri collocata nel Pantheon romano, il luogo che ospitava la tomba di Raffaello. Rinaldi stesso ricevette in quella occasione la commissione del busto di Mantegna. A questa stessa finalità di celebrazione “patriottica” rispondeva il *Busto di Venezia* inviato nel 1815 da Roma dallo scultore veneziano Jacopo de' Martini, vincitore del premio di alunno nel 1815 (Pavanello 1978, p. 265, cat. 363).

Nel 1817, lo stesso anno in cui Hayez rientrava a Venezia da Roma, ormai in pieno e penoso dominio asburgico, in laguna giungeva il saggio del pittore Fabio Girardi, pensionato di seconda generazione (Moschini Marconi 1970, p. 192, cat. 460). Nonostante il tema mitologico – Cefalo e Procri – il dipinto era ormai incentrato su quelle istanze puriste che sempre più forti si respiravano a Roma. Lo stesso discorso, cui si sommano però le citazioni esplicite dalla pittura dei Nazareni, vale per *Tancredi battezza Clorinda* di Giovanni Antonio Baruffaldi, giunto a Venezia in quegli stessi anni ed esposto in Accademia nel 1822 (Moschini Marconi 1970, p. 206, cat. 503). Onestamente si era lontani anni luce dal *Pietro Rossi* (1818-1820) con cui Hayez, segnando per sempre il suo destino e preparando il definitivo trasferimento a Milano (vissuto da Cicognara come un tradimento imperdonabile), si era aperto alle tematiche romantiche, pur non dimenticando le eroine canoviane (in quel caso la *Maddalena penitente* e l'*Italia piangente* del *Monumento ad Alfieri*). Baruffaldi aveva vinto il pensionato

nel 1815. L'anno seguente però gli era stato revocato (e attribuito a Girardi) essendo lui ferrarese ed essendo Ferrara tornata allo Stato Pontificio e non più sotto il dominio austriaco. Come sappiamo dalle sue *Memorie* (Malamani 1888, II, pp. 96-97) e dagli scambi epistolari con Canova, Cicognara si fece carico di mantenere Baruffaldi a Roma durante gli anni di apprendistato (Pavanello 1978, p. 265, cat. 362). Si trattava di un ulteriore atto di quella tenace, amorevole cura che Cicognara continuava costantemente a riversare nella tutela e nella promozione della comunità degli artisti. Un ruolo di indirizzo artistico e soprattutto di sostegno economico che aveva avuto le sue massime espressioni nel monumento al cuore di Canova dei Frari, nella campagna di realizzazione degli apparati illustrativi della *Storia della scultura*, nella vicenda dell'*Omaggio delle Province Venete* e nella pubblicazione de *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti* (2 voll., Venezia, Alvisopoli, 1815-1820; cfr. Fontana 1998, pp. 195-202). La pubblicazione de *Le fabbriche* fu una straordinaria impresa editoriale in cui Cicognara, affiancato dal segretario Diedo e dall'architetto Giannantonio Selva, aveva colto l'opportunità di far lavorare gli allievi dell'Accademia – promuovendone i talenti dinanzi al nuovo governo – ma soprattutto l'occasione di riproporre l'immagine e i tesori della gloriosa Venezia all'attenzione sia della ribalta italiana sia dell'illiberale tiranno austriaco.

Francesco Leone

nota bibliografica

V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia 1888;

S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970;

G. Pavanello, schede, in *Venezia nell'età di Canova. 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, Museo Correr, ottobre-dicembre 1978), a cura di E. Bassi, A.

Dorigato, G. Mariacher, G. Pavanello, G. Romanelli, Venezia 1978;

Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814, a cura di S. Rudolph, Roma 1982;

F. Mazzocca, *L'esperienza romana tra Canova e Cicognara*, in *Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Accademia di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984), a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano 1983, pp. 19-21;

S. Susinno, *Hayez in palazzo Torlonia e al Vaticano: il recupero della tecnica dell'affresco. L'intervento al Quirinale*, in *Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Accademia di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984), a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano 1983, pp. 32-36;

V. Fontana, *“Le fabbriche più cospicue di Venezia...” di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Gian Antonio Selva*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 195-202;

F. Mazzocca, *Mercato dell'arte e collezionismo in Italia in età neoclassica*, in *Ottocento Italiano. Opere e mercato di pittori e scultori*, a cura di M. Agnellini, Milano 1994, pp. 34-63;

F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo - 21 giugno 2009), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Milano 2009, pp. 18-53;

L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo - 21 giugno 2009), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Milano 2009;

B. Falconi, F. Mazzocca, *Nuovi ingressi nel catalogo di Teodoro Matteini pittore storico e ritrattista*, in «Nuovi Studi», 15, 2010 (2011), pp. 157-163;

E. Noè, *Lo scultore Angelo Pizzi (Milano 1775-Venezia 1819)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 36, 2012 (2013), pp. 235-314.