

Pietro Selvatico, l'intaglio e la questione dell'ornato

Alexander Auf der Heyde

Ispirandosi ai modelli che ha conosciuto durante i suoi viaggi per il continente europeo, Pietro Selvatico Estense fonda a Padova nel 1867 una scuola comunale «di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani»¹. Per il marchese e il comitato di «patroni» che sostengono la sua iniziativa, il momento dell'adesione del Veneto al Regno d'Italia costituisce una specie di *tabula rasa* politico-istituzionale, un'occasione particolarmente favorevole allo sviluppo di un'attività manifatturiera capace di generare dei profitti cospicui sui mercati internazionali. Uno sguardo ai periodici specializzati del settore artistico conferma la centralità che l'industria del legno - l'intaglio e le tarsie - occupa nella discussione sulle arti industriali del giovane Stato unitario: Simonetta Nicolini giustamente osserva che l'intaglio si presta come ideale «veicolo della diffusione di un repertorio di ornamenti sui quali fondare la grammatica 'italiana' della decorazione»². Uno dei principali animatori della Società Promotrice di Torino, l'avvocato Luigi Rocca (1812-88), sottolinea nell'articolo *Dell'intaglio e della scultura in legno* pubblicato sull'appena nato mensile «L'Arte in Italia» (1869) l'importanza dell'intaglio come forma di abbellimento degli ambienti domestici moderni non senza rimarcare la necessità di riscoprire il patrimonio storico delle tradizioni riscontrabili in quasi tutte le province dello Stato unitario³. Soprattutto a quest'ultimo aspetto si dedicheranno collezionisti e studiosi come Demetrio Carlo Finocchietti e Raffaele Erculei, cui dobbiamo le prime sintesi storiografiche redatte spesso a ridosso di grandi eventi espositivi: l'anno dell'esposizione viennese, infatti, Finocchietti pubblica le sue «notizie storico-monografiche» sull'industria

¹ P. Selvatico Estense, *Nell'apertura della nuova scuola di disegno pratico di modellazione e d'intaglio pegli artigiani istituita dal Comune di Padova. Discorso di P.S., presidente de' patroni di detta scuola, 24 novembre 1867*, Padova, Sacchetto 1867.

² S. Nicolini, «... una specie di eredità intellettuale»: orientamenti dell'insegnamento dell'intaglio e dell'intarsio tra Otto e Novecento, in *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 - 31 ottobre 2009), a cura di G. Donati e V.E. Genovese, Pisa, Edizioni della Normale 2013, pp. 363-388: 365.

³ L. Rocca, *Dell'intaglio e della scultura in legno*, «L'Arte in Italia. Rivista mensile di Belle Arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca», I, 1869, pp. 28-29.

del legno «dagli antichi tempi ad oggi»⁴; dal canto suo Erculei inaugura la sua direzione del Museo Artistico Industriale di Roma (1885-98) con il catalogo dei manufatti lignei preceduto «da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo»⁵.

Selvatico, è bene sottolinearlo, non è uno specialista delle arti applicate o industriali. Ma certamente è uno dei primi storici dell'architettura capaci di sviluppare la riflessione sull'ornato simbolico inaugurata da Defendente Sacchi in occasione della celebre disputa sull'architettura longobarda (1828)⁶. Sin dalle sue giovanili ricognizioni dei monumenti locali, infatti, il marchese padovano riserva alla questione dell'ornato un'attenzione privilegiata, ma più per ragioni semantiche che stilistiche⁷: nelle «vesti» ornamentali delle fabbriche medievali, il marchese individua un simbolo culturale, una spia capace di registrare le più sottili oscillazioni rituali e quindi le trasformazioni del quadro storico-sociale (una qualità che sarà poi ripresa da John Ruskin che usa, anzi saccheggia, i lavori del marchese senza citarlo adeguatamente)⁸. Le forme ornamentali sono particolarmente fantasiose e dinamiche, mai però lo storico dell'arte le vede dissociate dal contesto monumentale. Anzi, laddove l'ornato tende a rendersi autonomo dalla forma - in particolare nel Settecento - questo sviluppo è denunciato come un esempio di cattivo gusto («barroccheria»)⁹.

⁴ D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi: notizie storico-monografiche*, Firenze, Barbèra 1873. Su Finocchietti: L. Bandera Gregori, *Due ebanisti per il principe Demidoff*, «Arte Illustrata», II, 1969, 17/18, pp. 66-69.

⁵ *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno, esposte nel 1885 a Roma: preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, a cura di R. Erculei, Roma, Civelli 1885. Su Erculei: M. Donati, *Profili di Raffaele Erculei, segretario (1874-1885) e primo direttore del M.A.I. (1885-1898)*, e Alberto Gerardi, *ultimo direttore (1932-1959)*, in *Del M.A.I.: storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, a cura di G. Borghini, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione 2005, pp. 93-105.

⁶ Cfr. E. Castelnuovo, *Una disputa ottocentesca sulla "architettura simbolica"* (1967), in Id., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe 2000, pp. 191-206.

⁷ P. Selvatico Estense, *Notizie storiche sulla architettura padovana nei tempi di mezzo*, «Giornale di Belle Arti e Tecnologia», I, 1833, 4, pp. 169-19, 6, pp. 311-333; id., *Sulla architettura padovana del secolo decimoquarto. Memoria letta nell'I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Padova nella tornata del 26 giugno 1832*, «Nuovi saggi della Imperiale Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova», IV, 1838, pp. 125-150.

⁸ P. Selvatico Estense, *Intorno alla simbolica figurativa ornamentale nelle chiese cristiane del medioevo e specialmente in quelle dei X, XI e XII secolo osservazioni*, «Memorie dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», II, 1845, pp. 361-400.

⁹ Nella «guida estetica» *Sulla architettura e scultura in Venezia* (1847), Selvatico arriva a pronunciare una frase ripresa poi da Arturo Martini, quando definisce la scultura dissociata dal contesto architettonico (la statuarìa, come nel caso di Canova) un «linguaggio morto». P. Selvatico Estense, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medio Evo sino ai nostri giorni: con 70 vignette in legno ed una tavola in rame studi [...] per servire di guida estetica*, Venezia, Ripamonti Carpano 1847, p. VIII.

Tuttavia, perfino in un periodo caratterizzato dalla più eclatante ‘deviazione del gusto’, Selvatico non misconosce il valore di un intagliatore, come Andrea Brustolon, che riesce a creare dei capolavori grazie alla sua perizia tecnica e alla «scienza del modellare»: un esempio ricordato, ma non riprodotto, nel volume *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* (1847) è la sua imponente console porta-vasi con *Ercole vincitore dell’Idra e del Cerbero* (1700-1706) (FIG. 1)¹⁰. Quella del Brustolon, del resto, è una figura di artista particolarmente cara a Selvatico che continua a riproporre nei suoi articoli e racconti i casi virtuosi di «artigianelli» cresciuti in provincia che sono riusciti a riscattarsi grazie al proprio talento e allo spirito di sacrificio¹¹. Proprio sulle orme del Brustolon si muove con Valentino Pancieri Besarel (1829-1902) un intagliatore e decoratore attivo soprattutto nel bellunese, di cui Selvatico presenta ai lettori de «L’arte in Italia» (1869) una *Vergine del Rosario* per



Fig. 1. Andrea Brustolon, *Console porta-vasi con Ercole vincitore dell’Idra e del Cerbero*, 1700-1706, Venezia, Ca’ Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano.

¹⁰ «Anche Venezia conserva laboriose produzioni di questo artefice ingegnossissimo, e sono quelle molte suppellettili e mobili storiati e rabescati da cento ornamenti, che la liberalità del conte Girolamo Contarini donava all’Accademia di Belle Arti, ed essa disponeva in bellissima mostra dentro apposite stanze: suppellettili che più per la ricca invenzione dei tanti grottescamenti, che non pei veri pregi d’arte che vi si contengono, son ora guardate da essi anteposti alle maraviglie dipinte di quella collezione. Va osservato sopra tutti, quel gruppo in bosso che esprime la Forza, figurata sotto le sembianze di Ercole vincitore dell’Idra e del Cerbero. Sopra esso son posti due fiumi portanti vasi del Giappone. Belli per molta scienza del modellare mostransi pure molti schiavi mori, destinati anch’essi a reggere altri vasi giapponesi». P. Selvatico Estense, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*, p. 448. Per l’opera del Brustolon: C. Semenzato, *Brustolon, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1972: [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-brustolon_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-brustolon_(Dizionario-Biografico)/); *Andrea Brustolon 1662-1732: «il Michelangelo del legno»*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo - 12 luglio 2009), a cura di A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso, Milano, Skira 2009; P. Cordez, *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)*, «Kritische Berichte», XLI, 3, 2013, pp. 24-41.

¹¹ Sulla ricezione della letteratura del *self-help* nell’Italia dell’Ottocento: M. Ferretti, *L’O di Giotto, il leone di burro di Tonin e tante altre storie istruttive: gli artisti nella letteratura del Self-help*, in *Culture e libertà. Studi di storia in onore di Roberto Vivarelli*, a cura di D. Menozzi, M. Moretti e R. Pertici, Pisa, Edizioni della Normale 2006, pp. 35-100.



Fig. 2. Pietro Selvatico Estense, *La Vergine del Rosario*. Gruppo in legno due terzi del vero dello Scultore Besarel Valentino, «L'Arte in Italia», I, 1869, p. 89.

Il suo collaboratore in una lunga recensione dedicata all'*Esposizione agricola, industriale e di belle arti* a Padova (1869)¹⁴: la cornice riccamente ornata da una serie di putti, che l'intagliatore presenta in tale occasione, è un'opera ingegnosa e degna di essere associata ai migliori lavori di Brustolon, ma i suoi intagliatori hanno travisato la funzione di una cornice «che è sempre accessoria e non altro»¹⁵. La constatazione compiaciuta che le arti applicate, in particolare l'industria del legno, camminino sulle orme della tradizione locale (vedi Besarel-Brustolon), non prescinde, dunque, dalla (ri)affermazione di un'idea organica del

l'arcidiaconale di Agordo (FIG. 2)¹². Al di là dei meriti tecnici dell'intagliatore che reinterpreta dei modelli quattrocenteschi con dovizia di particolari, Selvatico non manca di ricordare la formazione sotto la guida di Luigi Ferrari - artista fortemente voluto dal marchese per la cattedra di scultura dell'Accademia di Venezia¹³. Infatti, il messaggio implicito di questo e di altri scritti di soggetto analogo redatti dopo l'adesione del Veneto al Regno d'Italia è che al contrario di quanto sostengono i suoi numerosi detrattori, l'attività di riforma didattica inaugurata dal marchese durante il suo incarico all'Accademia di Venezia sta cominciando a produrre dei buoni risultati.

Lo stesso Pancieri, tuttavia, cede talvolta al virtuosismo tecnico ed è il motivo per cui Selvatico rimprovera il giovane artista e il suo collaboratore in una lunga recensione dedicata all'*Esposizione agricola, industriale e di belle arti* a Padova (1869)¹⁴: la cornice riccamente ornata da una serie di putti, che l'intagliatore presenta in tale occasione, è un'opera ingegnosa e degna di essere associata ai migliori lavori di Brustolon, ma i suoi intagliatori hanno travisato la funzione di una cornice «che è sempre accessoria e non altro»¹⁵. La constatazione compiaciuta che le arti applicate, in particolare l'industria del legno, camminino sulle orme della tradizione locale (vedi Besarel-Brustolon), non prescinde, dunque, dalla (ri)affermazione di un'idea organica del

¹² M. De Grassi, *Panciera, Valentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2014: [https://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_(Dizionario-Biografico)); G. Reolon, *Il punto su nuovi contributi circa la scultura lignea bellunese: il restauro degli arredi di Andrea Brustolon e di Valentino Panciera Besarel nel Palazzo del Quirinale in Roma*, «Arte documento», XXXIV, 2018, pp. 196-201.

¹³ P. Selvatico, *La Vergine del Rosario*. Gruppo in legno due terzi del vero dello Scultore Besarel Valentino, «L'Arte in Italia», I, 1869, p. 89.

¹⁴ Per una panoramica degli oggetti esposti: *Catalogo della Esposizione agraria industriale e di belle arti aperta in Padova nell'ottobre 1869*, Padova, Sacchetto 1869.

¹⁵ P. Selvatico Estense, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869: osservazioni*, Padova, Sacchetto 1869, pp. 61-62.

monumento artistico che non contempla l'autonomia dell'ornato: l'architettura rimane agli occhi del Nostro l'arte trainante e di conseguenza lo scultore come anche l'ornatista e il mosaicista debbono «obbedire al pensiero dell'architetto»¹⁶.

Un'altra costante di questo e di altri testi dell'anziano Selvatico è la presa di distanza, spesso ironica, dalle predilezioni estetiche di un ceto emergente fatalmente attratto dalla pacchianeria. Riferendosi al borghese ricco e desideroso di dare sfoggio delle proprie ricchezze, commenta il Nostro: «Egli potrà non prediligere i prodotti delle arti maggiori, o perché non educato a gustarli, o perché propenso a men nobili dilette; ma non vorrà di certo che gli stipi e le seggiole appariscano di modesta fattura, come quelle di noi tapini, ricchi solo di sterili desiderii. Bramerà invece, che ogni arredo si mostri fregiato di squisiti intagli in legno, in cui sia improntata la prova di uno scrigno ben pingue»¹⁷. Sempre proseguendo nella sua rappresentazione caricaturale, Selvatico offre ai suoi lettori un'immagine degna del migliore Daumier quando osserva - a proposito dei mobili moderni - che la loro ricchezza ornamentale rischia di compromettere la salute dell'acquirente a causa degli innumerevoli spigoli.

Ma sarà opportuno tornare alle cornici, perché nel caso di questi manufatti emergono bene alcuni temi particolarmente cari al critico padovano: la funzione e l'autonomia dell'ornamento, il ruolo del disegno, il rapporto con gli altri generi artistici, la posizione sociale dell'artista e il gusto della committenza. In questo settore spiccano i lavori di un protetto del marchese, lo scultore padovano Natale Sanavio (1827-1905)¹⁸. Una sua cornice (per ora non identificabile) appare al marchese un vero capolavoro soprattutto nel campo della modellazione del fogliame: «C'è una vibrantezza di taglio, tanto più degna di lode, quanto più disegnatrice sicura, senza bisogno di raspa e di pelle di zigrino. - Solo ci sarebbe piaciuto che i fiori e le foglie così pittorescamente aggruppate, spiccassero sopra una forma architettonica, la quale avesse offerto qualche opportuno riposo all'occhio, tormentato un po' dal tanto ammassarsi degli egregi dettagli»¹⁹. Qui, dunque, riemerge un tema già affrontato in altre occasioni: l'eccessivo protagonismo delle cornici che dovrebbero - secondo il Nostro - svolgere una funzione ausiliare, assecondare lo spettatore invece di distrarlo dall'idea che l'immagine deve trasmettere.

¹⁶ Selvatico, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869*, p. 55.

¹⁷ Selvatico, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869*, p. 63.

¹⁸ A. Nave, *Natale Sanavio fra Padova e il Polesine*, «Padova e il suo territorio», XXV, 2010, 144, pp. 22-27.

¹⁹ Selvatico, *L'arte nella esposizione di Padova del 1869*, pp. 63-64.



Fig. 3. Bernardo Celentano, *Il consiglio dei Dieci*, 1861,
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Proprio a questo problema, pochi anni prima, Vittorio Imbriani ha dedicato delle pagine memorabili che possiamo annoverare tra le più originali della critica d'arte italiana dell'Ottocento. Realizzata su disegno dell'artista - Bernardo Celentano - la cornice de *Il consiglio dei Dieci* (1861) [FIG. 3] non si limita a impreziosire l'opera, a intensificarne l'ambientazione storica con le sue forme neo-quattrocentesche e a trasformare il quadro storico in una pala d'altare di soggetto profano. Celentano, aggiunge il filosofo napoletano, assegna al quadro «il piano conveniente, circonda il campo poetico, ed è per così dire la soglia del mondo artistico. [...] Così ogni veste disacconcia fa scomparire, sia che pecchi di troppo sfarzo, sia che ostenti troppo sudicia luridezza»²⁰. In questo modo, una componente decorativa e accessoria, da sempre concepita in virtù del suo carattere superfluo come uno spazio dove artisti possono sfogare il proprio estro creativo, si presenta come traduzione plastica di un concetto di albertiana memoria: il taglio del cono visivo. Così il cornicione e il soffitto cassettonato diventano parti di un dispositivo ottico che indirizza lo sguardo dello spettatore tenendolo al riparo dagli elementi superflui che distraggono la sua attenzione. Una svolta davvero singolare perché l'ornato recupera - seppure in termini differenti - la funzione architettonica più volte rimproverata da Selvatico.

²⁰ V. Imbriani, *Bernardo Celentano, lettera*, Napoli, Stamperia dell'Iride 1864, pp. 24-25.

Nel concludere occorre ricordare che il marchese padovano è suo malgrado un protagonista della discussione ottocentesca sull'ornato e sull'«Arte italiana decorativa e industriale» che sarà poi sviluppata dall'allievo Camillo Boito²¹. Suo malgrado perché l'ornato, pur occupando una posizione di rilievo nelle sue ricerche pluridecennali sull'architettura medievale, non possiede delle qualità estetiche, «decorative», tali da renderlo autonomo dal corpo architettonico che è chiamato a rivestire e caratterizzare. Infine va ricordato che la didattica del disegno, così come Selvatico la concepisce e aggiorna durante gli anni della sua presidenza accademica e poi negli ultimi anni padovani, rimane l'espressione di un progetto ideale di alfabetizzazione grafica che coinvolge l'intera società e quindi non soltanto gli artisti e artigiani, ma anche la vasta platea degli osservatori: scienziati, industriali e amatori²². L'applicazione concreta del disegno è dunque di secondaria importanza rispetto alla sua missione «civilizzatrice». Più che uno strumento di formazione del gusto, il disegno rappresenta una forma alternativa di conoscenza e questo valore epistemologico emerge con tutta chiarezza quando Selvatico è costretto a confrontarsi con le idee di un professionista come l'intagliatore senese Pietro Giusti²³.

²¹ A. Varela Braga, *Un modello da seguire: la fortuna della Grammar of Ornament di Owen Jones in Italia*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo: arte in Italia 1860-1915*, a cura di M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, Bern, Peter Lang 2016, pp. 141-154.

²² 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), Pacini 2013, pp. 269-279.

²³ L. Giacomelli, *Selvatico, Giusti e la polemica sull'insegnamento del disegno*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Venezia, 22-23 ottobre 2013), a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Pisa, Edizioni della Normale 2016, pp. 487-502. La storia di questo processo di alfabetizzazione grafica è stata scritta da T. Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks: visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, transcript 2019.