

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform for Artistic Practice/Research and Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066



Storia dell'arte e Accademie di Belle Arti Origini, sviluppi, prospettive

Atti del convegno internazionale di studi
(Firenze, Accademia di Belle Arti, 12-13 novembre 2025)

a cura di
Gerardo de Simone, Cristina Frulli



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STORIA
DELLA CRITICA
D'ARTE ETS
CONFERITA UNIVERSITARIA

Indice

Massimiliano Rossi

Introduzione

9

Giovanna Cassese

*La Storia dell'arte quale disciplina identitaria della cultura in Italia
e nell'ambito degli studi nel settore dell'alta formazione artistica:
la sua ridefinizione nei nuovi SAD del comparto AFAM*

23

Gerardo de Simone

*La Storia dell'arte come disciplina accademica.
Ragioni e propositi di un convegno*

45

Enrico Sartoni

*Le origini della didattica teorica della Storia dell'arte tra Giorgio Vasari
e Vincenzo Borghini nell'Accademia del Disegno*

61

Alexander Auf der Heyde

*«Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte»:
origini e sviluppi di una disciplina che disciplina*

69

François-René Martin

*La résistible naissance des enseignements théoriques et de l'Histoire
de l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris (1791-1864)*

79

Rosa María Recio

*The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Sources and documents
of a pedagogical referent (1752-1967)*

91

Eduardo De Maio

*L'arte italiana fra promozione e conservatorismo nelle aule e nelle sale
della Royal Academy di Londra*

105

Marco Ciampolini

*Gli insegnamenti teorici all'Accademia di Belle Arti di Carrara dall'origine
alla Restaurazione: docenti e materiale didattico*

125

Paolo Pastres

*Gli elogi annuali all'Accademia di Venezia dal 1808 al 1866:
una forma di Storia dell'arte, tra erudizione e celebrazione*

141

Cristina Frulli

*La Storia dell'arte all'Accademia di Firenze come storia educativa e civile:
una traccia negli anni postunitari e in Camillo Jacopo Cavallucci*

157

Francesca Lui

*«A lume aperto». Estetica, Storia dell'arte e prassi artistica a Bologna
tra due secoli. La figura del Segretario dall'Accademia Clementina
all'Accademia di Belle Arti*

171

Alberto Giorgio Cassani

*Dal Bello ideale al Vero (ideale?). La difficile conquista della Storia
nei "Discorsi parenetici" dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*

185

Federica De Rosa

*L'insegnamento storico-artistico nell'Accademia di Napoli.
Origini, pratiche e tracce materiali nella prima metà dell'Ottocento*

199

Roberto Sani

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti dall'Unità alla riforma Gentile del 1923*

219

Susanne Adina Meyer

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti (1923-1943)*

231

Nicoletta Leonardi

*Fotografia e Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera
nell'Ottocento: il caso di Giuseppe Mongeri*

243

Greta Plaitano

*Tracce per una storia della fotografia proiettata. Le diapositive
per la Storia dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

263

Edoardo Sala

«Parlare ad essi con linguaggio appropriato a pittori, a scultori, a decoratori». L'insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia di Brera: la docenza di Giulio Carotti (1902-1922)

275

Alessandro Botta

«Il professore [...] non deve essere il critico ma bensì lo storico dell'arte». Storia dell'arte all'Accademia Albertina, 1885-1900

291

Pietro Roccasacca

Notizie dei Professori di Storia dell'arte alle Belle arti di Roma reperibili nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma

309

Susanna Ragionieri

La costruzione della Storia dell'arte contemporanea italiana e le difficoltà dell'Accademia nelle Biennali del 1948 e 1950: il caso fiorentino

321

Francesco De Carolis

La Storia dell'arte e i corsi speciali istituiti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento all'Accademia di Belle Arti di Firenze

333

W. J. T. Mitchell

The Academy in a State of Siege: Pictures of an Institution

343

«Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte»: origini e sviluppi di una disciplina che disciplina

This essay examines the ambivalent origins of art-history teaching within European academies of fine arts, tracing its emergence to the intersection of Romantic historicism and the disciplinary politics of the Restoration. Focusing on the pioneering case of Vienna's Academy (1812), where a chair of art theory and history was established under Metternich's supervision, the essay shows how Friedrich Schlegel's programmatic claim — that “the best theory of art is its history” — served both an aesthetic and a political function, replacing speculative theorizing with historically grounded models thought better suited to disciplining artists' imagination. The essay then follows this model's diffusion to Prussia through Franz Kugler, contrasting his empirically oriented, anti-Hegelian approach with the often troubled and improvised careers of other early art-history instructors (Ellmauer, Schorn, Springer), whose personal accounts reveal the friction between erudite art history and a skeptical, practically-minded student audience.

L'insegnamento della storia dell'arte nelle accademie di belle arti ha delle origini ambivalenti: sul piano culturale la disciplina è il prodotto dello storicismo romantico che rende il sapere storico-artistico funzionale ai bisogni dell'arte contemporanea; sul piano istituzionale invece le sue radici sono identificabili nelle politiche anti-demagogiche della reazione che individuano negli insegnamenti storico-empirici degli strumenti per disciplinare le menti.

La società della Restaurazione, infatti, coltiva un'immagine ambivalente degli artisti: venerati in quanto eroi del pensiero che vivono esistenze al di fuori dall'ordinaria vita borghese, gli artisti sono anche considerati dei soggetti potenzialmente pericolosi, intellettuali scalmanati difficilmente controllabili¹. Non è un caso, infatti, che l'istituzione della storia dell'arte all'Accademia prenda le mosse da un luogo chiave delle politiche restaurative, Vienna, e che tale processo si sia svolto sotto gli auspici dello stesso cancelliere Clemens von Metternich, noto per essere l'ideatore della repressione degli intellettuali attraverso i decreti di Karlsbad (1819).

Il giorno del compleanno dell'imperatore Francesco I, alla presenza di Metternich nella sua qualità di «curatore», l'Accademia di Vienna si riunisce nel febbraio 1812 per l'emanazione dei nuovi statuti che prevedono, tra l'altro, la creazione di una cattedra di Teoria e storia dell'arte². L'adunanza solenne è oggetto di un lungo articolo del filosofo Friedrich Schlegel dedicato alle prospettive di rinnovamento artistico nell'impero austriaco. In quella sede Schlegel fa una dichiarazione programmatica che vale la pena riportare in esteso:

La migliore teoria dell'arte è la sua *storia*. Le diverse parti della matematica, dell'anatomia e delle altre scienze sono indispensabili all'artista per poter dare forma ai propri pensieri. Ma è soprattutto la storia dell'arte che suscita in lui i pensieri, che risveglia e mantiene vivo il vero spirito artistico, che insegna all'artista come sentire e giudicare correttamente la vera essenza dell'arte invece di rifletterla teoricamente. L'istituzione di una *cattedra* scientifica dedicata *alla teoria e alla storia dell'arte* presso l'Accademia risponde quindi a un'esigenza fondamentale e deve suscitare le più fondate speranze³.

L'attività riformatrice, coniata sul modello delle accademie francesi e inglesi, ha l'obiettivo di conciliare la produzione artistica, in quanto vita intellettuale, con le concrete esigenze della monarchia⁴. Nel suo commento alle orazioni del principe Metternich e del segretario accademico Joseph Ellmauer, Schlegel puntualizza che la futura arte nazionale deve necessariamente essere «patriottica» e «cristiana», in modo da distinguersi dalla modernità francese che costituisce il contraltare al modello culturale d'impronta restaurativa⁵. Sin dai tempi delle sue visite al Musée Napoléon e delle conseguenti riflessioni sulla pittura affidate alla rivista «Europa», Schlegel aveva individuato nell'attività giovanile di Raffaello, nei quadri di Dürer e Altdorfer, nell'architettura gotica, dei momenti significativi dell'arte europea da cui gli artisti moderni sarebbero potuti ripartire nell'intento di riprendere il filo della tradizione che si era spezzato nel Cinquecento⁶. Una storia dell'arte accademica, scritta con il criterio dell'equivalenza dei periodi storici che Schlegel ha preso in eredità da Herder, mette inevitabilmente in discussione il canone universale del bello a favore di forme «significanti», storicamente condizionate da istanze civili e religiose⁷: nella realtà del sistema didattico dell'arte questo significa che la cerchia dei modelli storici degni d'essere emulati è – almeno sulla carta – destinata ad allargarsi.

Ma tornando alla citazione precedente e al binomio disciplina/disciplinamento cui ho accennato, nell'affermare che la «vera essenza dell'arte» vada ricercata nell'esame comparativo di una pluralità di modelli e non nella speculazione teorica, Schlegel non solo depotenzia l'estetica, ma la considera all'origine di lucubrazioni intellettuali potenzialmente pericolose. In termini ancora più espliciti si esprimono gli altri oratori accademici: Metternich parla della necessità di porre limiti «all'immaginazione sfrenata»⁸, dal canto suo il segretario ribadisce che la fantasia «adolescente» deve essere domata dalla maturità della ragione, altrimenti l'immaginazione perde di vista il «grande insieme del genere rappresentato» e il risultato delle ricerche artistiche è destinato a rimanere frammentario⁹.

Addomesticare il genio è una delle principali missioni dell'accademismo, sin dai tempi della sua fondazione nel Cinquecento la qualità dell'operato artistico si

misura sull'equilibrio tra «regola» e «licenza»¹⁰. L'elemento innovativo dello scritto di Schlegel sta nell'aver individuato nella storia dell'arte una potestà regolamentare. Vediamo allora come questo modello fa scuola a partire dal caso prussiano.

Forte dell'esperienza come docente di storia dell'arte all'Accademia di Berlino maturata tra il 1834 e il 1843, Franz Kugler approda nel 1843 al ministero prussiano dell'istruzione dove redige, nella sua qualità di referente addetto alle arti figurative, una bozza di riforma degli statuti accademici che prevede un'accentuazione della preparazione tecnico-artigianale degli artisti e – guardo caso – l'esclusione dell'estetica dai programmi di studio. Scrive Kugler:

L'istituzione di un corso specifico di teoria artistica elevata (estetica) non è stata ritenuta opportuna, poiché le nozioni relative a tale materia vengono acquisite più facilmente dall'artista, in particolare da quello in erba, attraverso casi concreti, poiché la panoramica storica offre sufficienti spunti in tal senso, poiché per una comprensione approfondita dell'estetica occorre una cultura generale già molto chiara e poiché il pericolo di distogliere l'aspirante artista dalla produzione energica per condurlo verso una teorizzazione unilaterale sarebbe fin troppo evidente¹¹.

Nella consapevolezza che un'istruzione sbilanciata sul versante della teoria produce un esercito di geni disoccupati, il cosiddetto *pauperismo* nell'arte, Kugler propone di ripensare la preparazione tecnico-artigianale degli allievi offrendo ai tanti talenti «mediocri» la possibilità di lavorare nel settore delle arti applicate¹². All'industria artistica occorrono, però, dei modelli di gusto elevati proprio per riscattare questo settore manifatturiero dall'invasione del cattivo gusto «alla roccocò». Ma oltre a questa funzionalità concreta dei modelli non bisogna dimenticare che nella Prussia del *Vormärz* pre-quarantottesco la storia dell'arte concretamente misurata sull'analisi autoptica dei monumenti rappresenta – come vedremo – un antidoto contro l'avanzata dell'estetica hegeliana, il cui messaggio principale sta nella storicizzazione radicale del fenomeno artistico e nella constatazione che l'arte, ormai inattuale, sia diventata un fenomeno obsoleto, incapace di esprimere la verità assoluta¹³. Ai fautori della tesi hegeliana della «morte dell'arte», Kugler ricorda che le arti visive sono un fenomeno storicamente radicato nella cultura manifatturiera e quindi parte integrativa della vita culturale delle nazioni.

2.

Se passiamo invece dal versante dei docenti accademici e dell'uditorio, ci troviamo di fronte a un'immagine sfaccettata, per non dire disordinata. Ripartiamo

dal caso viennese: il docente di storia dell'arte, Joseph Ellmauer (1772-1833), ha alle spalle un'esperienza come precettore e docente di lingua italiana, nel 1807 pubblica un libretto sul monumento a Giuseppe II realizzato a Vienna da Franz Zauner (1807)¹⁴. Come segretario dell'Accademia cura le raccolte grafiche dell'istituto e della neonata Società artistica, tra i suoi rari scritti in materia artistica viene ricordato «un trattato sullo studio delle scienze ausiliarie indispensabili alle arti figurative»¹⁵. Un funzionario privo di specifiche competenze, «un ... che mette le sue mani dappertutto», osserva il pittore nazareno Johann Scheffer von Leonardshoff in una lettera privata allo scultore Johann Nepomuk Schaller¹⁶. Addirittura, lo scrittore Ernst von Feuchtersleben esprime il sospetto che il segretario fosse stato «una spia segreta della polizia»¹⁷.

Di ben altra levatura è il docente di storia dell'arte presso l'Accademia di Monaco, Ludwig Schorn, che svolge oltre al ruolo come docente anche quello di editore dell'allora più importante rivista d'arte, il «Kunst-Blatt»¹⁸. La sua chiamata a Monaco, nel 1826, costituisce un titolo di prestigio per l'Accademia diretta da Peter Cornelius, ma ben presto Schorn cade in disgrazia perché in una lunga recensione dell'esposizione monacense pubblicata sul «Kunst-Blatt» ha osato definire un paesaggio di Johann Christian Reinhart «artificioso e leccato» provocando così la reazione furibonda dell'artista che risponde a picco con una bella caricatura e un pamphlet polemico¹⁹. Al di là degli insulti e della contrapposizione, ormai proverbiale, tra artisti e osservatori critici si nota che la qualità dell'interprete viene tuttora misurata in base alle sue competenze artistiche: così riaffiora la contrapposizione settecentesca tra i «dilettanti» e i «professori del disegno» che si contendono il primato interpretativo dei fatti figurativi²⁰. Infatti, a proposito delle sperimentazioni grafiche giovanili del suo avversario, Reinhart commenta sarcasticamente: «Non ha fatto altro che quello che fanno molti giovani: sprecare carta. Non ha certo imparato a disegnare»²¹. Considerandolo inadeguato per il lavoro con gli artisti, Cornelius preferisce rimpiazzare Schorn, che nel frattempo ha ricevuto una chiamata dall'Istituto d'arte di Weimar, con un docente privo di competenze storiche – l'amico pittore Ferdinand Olivier: «Nonostante tutta la diligenza, le lezioni [di Schorn; AdH] erano più erudite che vivaci e di scarso impatto! Più adatte agli amanti dell'arte che agli artisti»²².

Oltre al vantaggio di illustrare i propri ragionamenti sulla lavagna, la mano abile del disegnatore costituisce, in effetti, un titolo fondamentale per il docente di storia dell'arte che vuole parlare con gli artisti e farsi rispettare dal proprio uditorio²³. Questo talento sembra una delle ragioni per cui il direttore dell'Accademia di Berlino, Rudolph Schadow, decide di assumere il giovane Franz Kugler nel 1833

come docente di storia dell'arte. Dopo avere assistito a una lezione di storia dell'architettura che il candidato aveva svolto all'università, Schadow sottolinea nel suo parere (favorevole) al ministero:

[Kugler; AdH] ha disegnato con facilità i diversi tipi di giunti, la disposizione delle pietre e le cornici delle porte. Qui gli viene in aiuto qualcosa che in passato mancava agli insegnamenti eruditi e che mi sembra necessario nelle arti del disegno. La varietà delle sue doti e delle sue capacità innate è notevole: disegna bene i ritratti, incide con grande abilità, le sue poesie non sono prive di merito, le mette in musica e le canta pure²⁴.

Dal canto suo Kugler adegua il programma del corso in base alla preparazione culturale e alle reali esigenze dell'uditorio. Le sue lezioni, divise «in un'archeologia del mondo antico e in un'archeologia del Medioevo (compresi gli inizi dell'età moderna)»²⁵, includono la storia politica, religiosa e sociale, nozioni di cultura intellettuale ed estetica, esercizi di lettura e commento di testi mitologici e della Bibbia, per non parlare della storia del costume che costituisce una chiave di accesso privilegiata all'arte del passato per molti pittori storici. Kilian Heck osserva a questo proposito che il programma di Kugler sembra avere molto in comune con la scienza antiquaria. Ma soprattutto, ponendo l'accento sull'indagine empirica e autoptica dei manufatti nonché sulla funzionalità sociale delle opere, lo storico dell'arte prussiano colloca l'insegnamento accademico agli antipodi dell'approccio hegeliano di Heinrich Gustav Hotho²⁶.

Nella fase ancora primordiale della storia dell'arte accademica tedesca, Kugler rappresenta comunque un caso eccezionale di studioso che individua negli artisti e architetti i destinatari privilegiati delle proprie ricerche. Spesso nelle accademie di primo Ottocento ci imbattiamo in docenti culturalmente impreparati a svolgere il proprio mestiere (perché troppo artisti, troppo funzionari o troppo eruditi). Per di più questi professori sono dati in pasto a un uditorio restio a farsi indottrinare, forse perché nel frattempo ha smascherato il carattere disciplinare della disciplina. Esempio, in tal senso, pare la testimonianza di Anton Springer la cui chiamata come docente di storia dell'arte all'Accademia di Praga è stata caldeggiata dal direttore Christian Ruben e dal presidente della società boema di belle arti Franz Thun von Hohenstein. Dopo il suo primo (e unico) exploit nel campo della critica d'arte contemporanea, con un opuscolo sulle condizioni attuali della pittura di storia (1846), Springer si è convinto d'essere un interlocutore privilegiato degli artisti salvo poi ricredersi, perché l'esperienza si rivela tanto disastrosa quanto divertente²⁷:

L'inizio della mia attività di docente [...] non era tale da rendermi presuntuoso. Quando le lezioni stavano per iniziare, chiesi a Ruben di presentarmi al mio pubblico. Rimase

in vestaglia, indossò il berretto da casa e mi accompagnò alla sala modelli, dove ci aspettavano circa 25-30 studenti. “Ecco, il signore vi parlerà di alcuni artisti antichi, ascoltate con attenzione”. Detto questo, se ne andò. Ed eccomi lì, piuttosto disarmato di fronte all’uditorio incuriosito. Non era stata presa la minima misura per facilitarmi il compito. Con l’aiuto di un pittore amico, presi da un angolo un tavolo macchiato d’olio e da un altro angolo una sedia unta. Il mio pubblico si sistemò in modo pittoresco su gradini e sgabelli e così cominciai a parlare degli “artisti antichi”. Nel primo corso trattai l’arte antica, per la quale potevo attingere alla collezione di gessi dell’Accademia e a quella non meno ricca e pubblicamente accessibile del conte Nostiz. La partecipazione degli ascoltatori, molti dei quali avevano solo un’istruzione elementare, non lasciò nulla a desiderare. Solo alcuni studenti, che avevano frequentato il liceo, si tennero alla larga e formarono un partito di opposizione. Seduti nell’atelier dei pittori, separato solo da una sottile parete, fecero rumore, fischiarono e cantarono per tutto il tempo in cui parlavo. Saggiamente, non presentai alcuna denuncia, lasciando ai miei ascoltatori il compito di convincere gli oppositori a calmarsi, cosa che riuscirono a fare perfettamente. Così ho potuto portare a termine il corso senza alcuna interruzione. A quel punto, però, ho capito che era necessario fare una pausa più lunga. Non avevo nessuna voglia di continuare l’attività all’Accademia, poiché mi rendevo conto che ai giovani pittori serviva una migliore formazione tecnica piuttosto che un carico di nozioni erudite. In ogni caso, dovevo ampliare notevolmente il mio orizzonte prima di poter osare insegnare agli altri l’arte moderna²⁸.

Nelle memorie di Springer, la storia dell’arte appare dunque una disciplina divisiva, fallimentare anche per quanto riguarda la missione implicita di disciplinare degli allievi che preferiscono l’autogestione in classe. Scritta a distanza di più di quarant’anni, la testimonianza di Springer deve essere letta alla luce degli sviluppi che la disciplina universitaria conosce nella seconda metà del secolo. Springer, infatti, è uno dei primi e più autorevoli professori di storia dell’arte in Germania e come gli altri cattedratici illustri della sua generazione è convinto che la storia dell’arte, per poter rientrare nel novero delle scienze storiche e filologiche, deve liberarsi dell’idea di offrire un quadro normativo agli artisti del presente²⁹. Questa convinzione, oltre a sancire la separazione tra accademia e università, ha dato origine allo stereotipo – tuttora diffuso – che la storia dell’arte accademica sia una “Dea minore”.

- 1 Vedi a questo proposito E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell’artista: un saggio storico* [1934], Torino, 1998; M. Wittkower, R. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell’artista dall’antichità alla Rivoluzione francese* [1963], Torino, 2016; O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln, 1997.
- 2 Vedi a questo proposito il registro dei docenti e insegnamenti in W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, 1967, p. 403.
- 3 «Die beste Theorie der Kunst ist ihre *Geschichte*. Die verschiedenen Teile der Mathematik, Anatomie und andere Wissenschaften sind dem Künstler unentbehrlich, um seine

- Gedanken ausführen zu können. Die Kunstgeschichte aber vornehmlich ist es, welche die Gedanken selbst in ihm hervorruft, den wahren Kunstgeist weckt und rege erhält, und den Künstler das eigentliche Wesen der Kunst, wenn auch nicht theoretisch ergrübeln, doch richtig fühlen und beurteilen lehrt. Die Errichtung einer eignen scientificischen *Lehrstelle* bei der Akademie für die Theorie und die Geschichte der Kunst erfüllt daher ein wesentliches Bedürfnis und muß die gegründetsten Hoffnungen erregen». F. Schlegel, *Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat*, in *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, a cura di H. Eichner, München-Paderborn-Wien, 1959, pp. 213-232, in part. p. 230. Per la ricezione italiana di questo brano: A. Auf der Heyde, *Grammatica storica, storia della civiltà, educazione visiva: tre storie dell'arte nell'Accademia di Venezia nell'Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 128, 2019, pp. 21-29, in part. pp. 21-23.
- 4 Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, cit., pp. 63-72; E. Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln-Weimar-Wien, 2010, pp. 148-156.
 - 5 Ragione, quest'ultima, per cui uno dei più noti detrattori di Schlegel – Heinrich Heine – paragona il punto di vista elevato della sintesi storiografica proposta nelle sue lezioni viennesi di *Storia della letteratura antica e moderna* al «campanile della chiesa cattolica». Cit. da A. Polaschegg, «Geschichte der alten und neuen Literatur», in *Friedrich Schlegel-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, a cura di J. Endres, Stuttgart, 2017, pp. 224-233.
 - 6 H. Locher, «Construction des Ganzen»: Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum, in *Der Körper der Kunst: Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, a cura di J. Grave, H. Locher, R. Wegner, Göttingen, 2007, pp. 99-131.
 - 7 E. Behler, «The Theory of Art is its own History»: Herder and the Schlegel Brothers, in *Herder Today: Contributions from the International Herder Conference*, atti del convegno di studi (Stanford, California, 5-8 novembre 1987), a cura di K. Mueller-Vollmer, New York, 1990, pp. 246-267.
 - 8 C. von Metternich in Schlegel, *Aussichten für die Kunst*, cit., p. 216.
 - 9 J. Ellmauer in Schlegel, *Aussichten für die Kunst*, cit., p. 219.
 - 10 A. Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 1993.
 - 11 «Die Einrichtung eines besonderen Unterrichts in der hohen Kunsttheorie (der Aesthetik) hat nicht wünschenswerth geschienen, da das hieher Gehörige sich dem Künstler, namentlich dem angehenden, besser aus dem concreten Fall entwickelt, da hiezu die historische Betrachtung hinreichend Anlaß giebt, da überhaupt zum tieferen Verständniß der Aesthetik eine schon sehr klare allgemeine Bildung nöthig ist und die Gefahr, den Kunstschüler vom energischen Produciren auf ein einseitiges Theoretisiren hinüberzuleiten, allzu nah liegen würde». F. Kugler, *Proposta di riforma dell'accademia di Berlino* (1845 ca.), cit. in L. Koschnick, *Franz Kugler (1808-1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker*, tesi di dottorato (dattiloscritto), Freie Universität Berlin 1985, p. 213. Per l'insegnamento storico-artistico di Kugler presso l'accademia berlinese, cfr. inoltre K. Heck, *Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben: Franz Kugler und das erste akademische Lehrprogramm der Kunstgeschichte*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 32, 2005, pp. 7-15.
 - 12 Vedi a questo proposito l'attenzione precoce nei confronti della disoccupazione artistica: F. Kugler, *Ueber den Pauperismus auch in der Kunst*, in «Kunst-Blatt», 71, 4 settembre 1845, pp. 297-299; 72, 9 settembre 1845, pp. 303-304.
 - 13 R. Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte: philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln, 2004.

- 14 J. Ellmauer, *Denkmal Josephs des Zweiten. Auf Befehl Sr. Maj. Franz des Ersten errichtet durch Franz Zauner, k.k. Hofstatuarius*, Wien, 1807. Per la biografia di Ellmauer: «Österreichisches Biographisches Lexikon», s. III, 1956, I, p. 243. DOI:10.1553/0x0028142a
- 15 «Intelligenzblatt zur Wiener allgemeinen Literaturzeitung», 48, dicembre 1815, p. 388. Ma vedasi anche Wagner, *Die Geschichte der Akademie*, cit., p. 403.
- 16 Lettera di J. Scheffer von Leonardshoff a J.N. Schaller (Wien 18 febbraio 1820). Nel suo commento all'edizione della lettera, Albert Ilg osserva sempre a proposito di Ellmauer: «Ein bischen Künstler, ein bischen Schriftsteller, Bücher-Revisor, Supplent, wußte er auch später eine Menge Stellen zu cumuliren und hatte in der That als privilegirter Hausgelehrter in allen Angelegenheiten der Anstalt mitzureden, ja er leitete sogar nach dem Abgange des Grafen Czernin bis zu seinem Tode (1833) das Präsidium. Da er auch als "Kunstforscher" galt, tradirte er zugleich als Professor der allgemeinen Theorie der bildenden Künste, wurde auch noch Regierungsrath» (A. Ilg, *Ein Malerbrief*, in «Neue Freie Presse - Morgenblatt», 5031, 30 agosto 1878, pp. 1-2, in part. p. 2).
- 17 Lettera di E. von Feuchtersleben a F. Schubert (Wien, 19 maggio 1834): «Ellmauer ist todt. Er hatte im Ganzen circa 4000 fl CM; nämlich: als Director der acad. Kunsthandlung, 1000 fl, als Professor d. Aesthetik, 4-600 fl; als Secretär d. Acad., 800,- als geheimer Polizeiaгент auch etwas; als Titular-Vice-präsident, nichts. Alles dieses zerfällt aber jetzt: Direct. d. ac. Kunsthandlg ist provisorisch Remy, die Professur d. Aesthet. f. Künstl. soll eingehen; Secretär ist Perera unentgeltlich. So viel konnte ich erfahren» (E. Schramm, *Unveröffentlichte Briefe Feuchterslebens*, in «Euphorion», 46, 1952, 3-4, pp. 421-439, in part. pp. 429-430).
- 18 Anche nella sua prima lezione pubblica di Estetica tenuta all'università di Monaco, Schorn insiste sulla necessità di ridefinire la teoria artistica in termini storici ed empirici: «Darum wird auch der *Vortrag der Aesthetik* ohne Zweifel am fruchtbarsten auf dem Weg der *Geschichte* und *Kritik*. Denn die allgemeinen Principien sind bald erlernt, die ausgeführte Theorie aber gibt die Formen ohne das Wesen und bleibt deßhalb of unverständlich. Auch hilft es zu nichts, Bestimmungsgründe zu kennen, ohne die Fähigkeit, sie auf das Besondere anzuwenden. Geschichte der Kunst kann nicht gelehrt werden, ohne daß eine Uebersicht der Kunstgattungen und Arten nach ihren Hauptgrundsätzen vorausgeschickt und bey der Schilderung jeder Epoche oder jedes einzelnen Künstlers und Kunstwerks auf diese hingewiesen wird. Die Kritik aber beruft sich mit jedem Schritt auf die theoretischen Lehren und entwickelt sie genauer und bestimmter, als es im allgemeinen Systeme geschehen kann. Beyde, Geschichte und Kritik gehen aber von dem Lebendigen aus und bringen dadurch jene Frische der Wahrnehmung mit sich, die bey allem Studium erfreulich, förderlich und erweckend ist». Proprio per questa ragione Schorn insiste sull'importanza dell'autopsia: «Doch darf die *Geschichte*, sey es der redenden oder der bildenden Kunst, nie ohne Beyspiele oder Anschauung seyn; denn Ein Blick auf das Kunstwerk macht die Vorstellung klarer als die ausgeführteste Beschreibung, und nur an dem Schönen selbst ist es möglich, die Erkenntniß desselben zu bilden». L. Schorn, *Ueber Wesen, Umfang und Vortrag der Aesthetik. Eine Rede, bey dem Antritt der Professur der Aesthetik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, gehalten am 27. November 1826*, in «Kunst-Blatt», 1, 1 gennaio 1827, pp. 1-4, in part. p. 4. Per la biografia e l'opera di Schorn: I. Dahm, *Das «Schornsche» Kunstblatt: 1816-1849*, tesi di dottorato (dattiloscritto), Ludwig-Maximilians Universität München 1954.
- 19 L. Schorn, *Betrachtungen über die Kunstausstellung in München im Oktober 1829*, in «Kunst-Blatt», 96, 30 novembre 1829, pp. 381-384, in part. p. 381.
- 20 Vedi a questo proposito L. Grassi, *Professore*, in *Dizionario della critica d'arte*, 2 voll., a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino, 1978, II, pp. 430-431.

- 21 «Sie haben nichts gethan, als was eine Menge junger Leute thut – Papier verdorben. Zeichnen haben Sie doch nicht gelernt». J.C. Reinhart, *Sendschreiben an Herrn Dr. Schorn in München, in Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland, erlassen und unterzeichnet von Franz Catel, Joseph Anton Koch, Friedrich Riepenhausen, Johannes Riepenhausen, Martin von Rohden, Albert Thorvaldsen, Philipp Veit, Johann Christian Reinhart, Friedrich Rudolf Meyer, Dessau, 1833*, pp. 27-52, in part. pp. 42-43.
- 22 Lettera di P. Cornelius al re Ludwig I di Baviera (gennaio 1833), cit. in E. Förster, *Peter von Cornelius: ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*, 2 voll., Berlin, 1874, II, pp. 82-83. Per la direzione accademica di Cornelius e il suo entourage monacense: B. Jooss, *Die «verhängnisvolle Verquickung von produzierendem und lehrendem Künstler»: der Akademiedirektor Peter Cornelius und die «Cornelius-Schule»*, in *Cornelius – Prometheus, der Vordenker*, a cura di L. Krempel, A. Niklaus, München, 2005, pp. 18-31.
- 23 Le varie sfaccettature epistemologiche del disegno sono state indagate da E. Pellegrini, *La memoria in tasca: taccuini, immagini, parole*, Roma, 2021; il ruolo dell'istruzione grafica intesa come forma di "disciplinamento della visione" nell'Ottocento è stato indagato da T. Teutenberg, *Die Unterweisung des Blicks: visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, 2019.
- 24 «Hirts Baukunst der Alten zum Vorzeigen an der Schwarzen Tafel zeichnete er, mit Leichtigkeit, die verschiedenen Fugen Arten, Aufrichtung der Steine, und Thoreinfassungen. Hier kommt ihm etwas zu statten, was ehemals den erudierten Lehren ermangelt und was bei den Zeichnenden Künsten mir nothwendig scheint. Die Mannigfaltigkeit seiner Anlagen und angeborenen Fähigkeiten ist bemerkenswerth, er zeichnet nicht übel das Portrait, radirt ganz artig, seine Gedichte sind nicht ohne Verdienst, diese setzt er in Musik und singt sie auch». Lettera di R. Schadow al ministro K. vom Stein zum Altenstein (13 maggio 1833), cit. in Heck, *Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben*, cit., p. 9.
- 25 F. Kugler, *Plan über wissenschaftliche Vorlesungen für Künstler*, ms. allegato alla lettera di Kugler al ministro K. vom Stein zum Altenstein (26. Juni 1833), cit. in Heck, *Die Bezüglichkeit der Kunst zum Leben*, cit., p. 10.
- 26 *Ibidem*.
- 27 A. Springer, *Die geschichtliche Malerei in der Gegenwart. – Eine Kunstbetrachtung bei Gelegenheit der Ausstellung des Columbus von Ch. Ruben*, Prag, 1846.
- 28 «Der Anfang meiner öffentlichen Lehrthätigkeit war nicht danach angethan, mich hochmütig zu machen. Ich bat Ruben, als die Vorlesungen beginnen sollten, mich bei meinen Zuhörern einzuführen. Er blieb im Hausrock, setzte sein Hauskäppchen auf und geleitete mich nach dem Modellsaale, in welchem etwa 25–30 Akademiker unserer harrten. "Hier, der Herr wird einiges von alten Künstlern erzählen, horchen Sie aufmerksam zu". Sagte es und ging. Da stand ich nun ziemlich hilflos der neugierigen Zuhörergruppe gegenüber. Nicht die geringste Anstalt, mir meine Thätigkeit zu erleichtern, war getroffen worden. Mit Hilfe eines befreundeten Malers holte ich aus einer Ecke einen ölbefleckten Tisch herbei, aus einem andern Winkel einen schmierigen Stuhl. Meine Zuhörer lagerten malerisch auf Stufen und Schemeln und so begann ich "von alten Künstlern" zu erzählen. Im ersten Kursus behandelte ich die antike Kunst, bei welcher ich an die Gipssammlung der Akademie und die wohl nicht minder reiche, allgemein zugängliche des Grafen Nostitz anknüpfen konnte. Die Teilnahme der Zuhörer, von denen viele nur eine elementare Bildung besaßen, ließ nichts zu wünschen übrig. Nur ein paar Akademiker, welche das Gymnasium absolviert hatten, hielten sich fern und bildeten eine Oppositionspartei. Sie saßen in dem, nur durch eine dünne Wand getrennten Malersaale, lärmten, pfften und sangen, solange ich vortrug. Kluger Weise

fürhte ich keine Klage, überließ es meinen Zuhörern, die Gegner zur Ruhe zu bewegen, was ihnen auch vollkommen gelang. Ohne jede Störung konnte ich den Kursus zu Ende bringen. Als ich so weit gekommen, merkte ich die Notwendigkeit, eine längere Pause eintreten zu lassen. Mir fehlte überhaupt die Lust, die Thätigkeit an der Akademie fortzusetzen, da ich mir sagen mußte, den jungen Malern thut eine bessere technische Ausbildung mehr not, als eine Belastung mit gelehrten Dingen. Jedenfalls mußte ich meinen Anschauungskreis namhaft erweitern, ehe ich wagen konnte, andere über die neuere Kunst zu unterrichten». A. Springer, *Aus meinem Leben*, Berlin, 1892, pp. 69-70.

- 29 A sancire il "divorzio" della storia dell'arte dall'arte del presente è Moritz Thausing nella sua relazione tenuta in occasione del primo congresso degli storici dell'arte organizzato a Vienna nell'agosto del 1873. Vedi a questo proposito H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München, 2001, pp. 47-55; K. Johns, *Moritz Thausing and the road towards objectivity in the history of art*, in «Journal of Art Historiography», 1, dicembre 2009: https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/media_139135_en.pdf.