

I professori di Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti di Belle Arti dell'Italia unita (1861-1943). Prima parte*

Roberto Sani
Department of Education,
Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata (Italy)
roberto.sani@unimc.it

The Art History Professors in the Academies of Fine Arts Institutes of Unified Italy (1861-1943). Part One

ABSTRACT: The article presents the initial results of a broader research project conducted on archival and printed sources, aimed at exploring, through a prosopographical approach, the biography and work of the different generations of scholars who, from national unification to the Second World War, held the chairs of Aesthetics and Art History in the Fine Arts Academies of the peninsula. In particular, it delves into the profiles and fundamental orientations of the teaching of the first two generations of teachers of historical-artistic disciplines: the one appointed by provisional and dictatorial governments of central and southern Italy in the period 1860-1861 and then during the first post-unification decade, and the subsequent one, called to perform the same role in the 1870s and 1880s.

EET/TEE KEYWORDS: History of Education; School Teaching of History of Art; Academies and Institutes of Fine Arts; Italy; XIX-XX Centuries.

* Sono particolarmente riconoscente alla dott.ssa Claudia Pierangeli, bibliotecaria del Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo dell'Università degli Studi di Macerata e alle dott.sse Cettina Lovascio, Manuela Cervigni e Michela Ficcadente, funzionarie dell'Ufficio Servizi Interbibliotecari ILL/DD del medesimo Ateneo per il prezioso e competente supporto fornito alle mie ricerche. Un ringraziamento particolare desidero anche rivolgere alla prof.ssa Maria Battistini, docente referente dell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, e al dott. Daniele Mazzolai, responsabile dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, i quali, con competenza e squisita cortesia, hanno reso possibile ed agevolato in tutti i modi le mie ricerche archivistiche.

«Additar la via battuta dai gran maestri, inculcando negli allievi le massime da quelli tramandate nel magistero della forma, e nei canoni primordiali della metodica; premunirli contro ogni falsa loro applicazione, e por loro da ultimo fra mano gli attrezzi e le materie che spontaneamente li conducano ad esprimere l'universale modello» (R. D'Azeglio, *Delle Accademie di Belle Arti*, in Id., *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, Firenze, Le Monnier, 1861, Vol. I, pp. 513-514).

1. *Patrioti, letterati, eruditi e notabili locali: la prima generazione di professori di Estetica e storia dell'arte nelle Accademie di Belle Arti dell'Italia unita*

Se si passano in rassegna i profili biografici e l'operato della prima generazione di professori di *Estetica e storia dell'arte* nelle Accademie, Istituti e Scuole di Belle Arti della penisola, ossia di coloro che furono nominati titolari delle rispettive cattedre a partire dal 1860-61 e poi nel corso del primo decennio postunitario, il dato che salta agli occhi è quello relativo alla motivazione essenzialmente politica di talune nomine e, più in particolare, all'oggettiva carenza, in non pochi dei soggetti prescelti, di una formazione pregressa coerente con l'impegno scientifico richiesto e di specifiche competenze di carattere storico-artistico.

Le scelte operate a cavallo tra il 1860 e il '61 dai governi provvisori e dittatoriali dell'Italia centrale e meridionale nella fase culminante del processo di unificazione nazionale, e quelle compiute nel periodo immediatamente successivo dai vari titolari della Pubblica Istruzione, caddero infatti, in diversi casi, non su veri e propri specialisti o su studiosi che potevano vantare qualche titolo di merito nel settore, ma piuttosto su personalità ideologicamente affini alle nuove classi dirigenti o che rivestivano un certo peso politico e culturale nei rispettivi territori, senza troppo badare al merito e alle competenze.

Ex garibaldini e patrioti di provata fede resisi protagonisti delle vicende risorgimentali, letterati, poeti ed eruditi di orientamento liberale o notabili locali apertamente schieratisi con la "rivoluzione nazionale", o almeno non del tutto compromessi con l'antico regime, furono sovente tra coloro che riscosero i maggiori consensi, anche laddove non avevano mai coltivato gli studi storico-artistici o si erano interessati solo marginalmente di arte e di questioni di estetica¹.

¹ Un processo, quello sopra richiamato, destinato ad investire in questa fase non solamente le Accademie e gli Istituti di Belle Arti, ma l'istruzione pubblica nel suo complesso e le scuole ginnasiali e liceali in particolare, i cui insegnanti di letteratura, filosofia, latino e greco, storia, geografia ecc., in larga misura sprovvisti dei titoli di studio richiesti per l'esercizio di tale ufficio, «erano stati reclutati in fretta al momento della istituzione delle singole scuole [...] e pagando assai spesso lo scotto politico di compiacenze verso i patrioti, i reduci delle patrie battaglie, i preti disponibili al nuovo regime. [...] La loro cultura era assai poco omogenea nelle varie regioni

Accanto ad essi, più raramente, furono coinvolti alcuni studiosi che, al contrario, vantavano competenze specifiche in ambito storico-artistico e, caso ancora più singolare, un esiguo numero di docenti delle accademie che erano stati titolari del medesimo insegnamento sotto i governi preunitari, i quali, in assenza di reali alternative, furono confermati nel loro ufficio.

Sulla cattedra di *Estetica e storia dell'arte* dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, sul finire del 1860, per volontà dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Terenzio Mamiani², venne nominato Luigi Mercantini (Ripatransone, Ascoli Piceno, 1821-Palermo, 1872), patriota, letterato e poeta marchigiano, tra i più popolari cantori dell'epopea risorgimentale³, autore, fra gli altri, di componimenti celeberrimi quali *La spigolatrice di Sapri* e l'*Inno di Garibaldi*, estraneo agli ambienti artistici bolognesi e del tutto privo di specifiche competenze storico-artistiche, come testimonia la sua pur rilevante produzione letteraria, esclusivamente caratterizzata da poemetti e raccolte di liriche, opere in prosa, orazioni e discorsi commemorativi, nella quale non si trova traccia di scritti di carattere artistico e neppure di opere d'interesse storico⁴.

Legato da solida amicizia con Lorenzo Valerio, Nicolò Tommaseo e con lo stesso Mamiani, Mercantini fu da quest'ultimo chiamato, negli anni Quaranta, mentre esercitava l'ufficio di bibliotecario a Fossombrone, ad insegnare *Retorica* nella pubblica Scuola superiore di Arcevia, e poi, nel 1854, a ricoprire il più prestigioso incarico di docente di *Letteratura italiana* nel Collegio femminile delle Peschiere di Genova. Alla vigilia dell'unificazione nazionale, inoltre, con il sostegno del Valerio, assunse la direzione del «Corriere delle Marche», il quotidiano liberale fondato nel 1860.

Sempre per iniziativa del Mamiani, a partire dal 1862, alla già ricordata cattedra di *Estetica e storia dell'arte* ottenuta nell'Accademia di Belle Arti di Bologna, il patriota e poeta marchigiano avrebbe aggiunto anche quella di *Storia moderna* nella locale Università⁵.

Nel 1865, infine, Mercantini sarebbe stato nominato professore di *Letteratura italiana* presso l'Università di Palermo e avrebbe definitivamente lasciato

del paese, difficilmente riconducibile a un comune progetto educativo» (M. Raicich, *L'Inchiesta Scialoja e la crisi della politica scolastica della Destra*, in Id., *Storie di scuola da un'Italia lontana*, a cura e con una prefazione di Simonetta Soldani, Roma, Archivio Guido Izzi, 2005, p. 181). Su tale fenomeno si vedano, più in generale, le osservazioni formulate da E. Sestan, *Storiografia dell'Otto e Novecento*, a cura di G. Pinto, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 6.

² Com'è noto, Terenzio Mamiani fu l'ultimo ministro della Pubblica Istruzione del regno di Sardegna nel III governo presieduto da Camillo Benso di Cavour, dal 21 gennaio 1860 al 23 marzo 1861.

³ F. Brancaloni, *Mercantini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009, Vol. 73, pp. 589-592 (con ulteriore bibliografia).

⁴ *Biografia di Luigi Mercantini scritta dal Professore Benedetto Monti*, Borgomanero, Tipografia Dir. Gernia, 1874, pp. 19-20.

⁵ Cfr. G.B. Furiozzi, *Luigi Mercantini politico*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», vol. LXXIII, n. 2, 1976, pp. 283-296.

i due incarichi d'insegnamento nel capoluogo emiliano⁶, per nulla rimpianto dalla scolaresca e dagli stessi vertici dell'Accademia di Belle Arti, al punto che l'allora segretario Cesare Masini, in un componimento satirico in versi dato alle stampe in quello stesso periodo e destinato a riscuotere un notevole successo negli ambienti artistici bolognesi, non aveva mancato di irridere il deludente magistero del «poeta Mercantini», ricordando lo scarso apprezzamento che le sue lezioni avevano riscosso tra i giovani allievi e non mancando di rilevare che, «quantunque di eloquenza affascinante e con poetic'anima da artista, di scolaresca ei pure fu mancante»⁷.

In sostituzione del Mercantini sulla cattedra dell'Accademia di Belle Arti di Bologna sarebbe stato chiamato, alla metà degli anni Sessanta, Luciano Scarabelli (Piacenza, 1806 – ivi, 1878), il quale avrebbe ricoperto tale incarico per un quinquennio, prima di essere rimosso dal suo ufficio, a seguito dell'accusa di aver truccato un concorso, da parte del direttore dell'Accademia Carlo Arienti⁸.

Letterato, filologo e uomo politico, Scarabelli era stato allievo di Pietro Giordani⁹ e, dopo avere svolto l'attività di maestro elementare, nell'ottobre del 1848 aveva ottenuto una cattedra di *Storia e geografia* presso il Collegio nazionale di Genova. Nominato in seguito segretario provvisorio della commissione per l'Accademia di Belle Arti di Milano, nel 1861 fu eletto deputato dell'VIII Legislatura del Regno d'Italia e, oltre a svolgere l'attività politica, poté impegnarsi con continuità nei suoi studi filologici e letterari¹⁰.

Esperto filologo e dantista, «tra i primi ad applicare un rigoroso metodo ecdotico alla *Divina Commedia*», in occasione del sesto centenario della nascita di Dante Alighieri predispose una pregevole edizione della *Divina Commedia* col commento di Jacopo della Lana. In seguito, tra il 1870 e il '73, avrebbe dato alle stampe l'edizione in tre volumi del cosiddetto «codice Lambertino», il codice del poema dantesco, risalente alla seconda metà del XIV secolo, che il pontefice Benedetto XIV aveva donato nel 1754 all'Istituto delle Scienze di Bologna¹¹.

⁶ Si veda al riguardo V. Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, in E. Cecchi, N. Sapegno (edd.), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1990, Vol. VIII, pp. 84-85.

⁷ *Il Professore Luciano Scarabelli in Bologna. Sestine giocose di Cesare Masini*, Bologna, Regia Tipografia, 1867, p. 23.

⁸ E. Garavelli, *Scarabelli, Luciano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2018, Vol. 91, <[www.treccani.it/enciclopedia/luciano-scarabelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-scarabelli_(Dizionario-Biografico)/)> (ultimo accesso: 10.10.2025), (con ulteriore bibliografia).

⁹ Cfr. C. Frati, *Luciano Scarabelli, Pietro Giordani e i «Paralipomeni di storia piemontese»*, «Archivio Storico Italiano», vol. LXXVII, n. 1, 1919, pp. 70-124.

¹⁰ Cfr. A. Vitellaro, *Luciano Scarabelli. L'avventura di un intellettuale laico dell'Ottocento*, Caltanissetta, Paruzzo, 2008, pp. 46-57.

¹¹ **Si veda al riguardo:** *Luciano Scarabelli (1806-1878) studioso di Dante*, in «Società Nissena di Storia Patria» (Caltanissetta), 14 novembre 2015, <<https://www.storiapatriacaltanissetta.it/notizie/145-luciano-scarabelli-1806-1878-studio-di-dante>> (ultimo accesso: 02.03.2026).

Trasferitosi alla fine del suo mandato parlamentare a Bologna, in virtù dell'interessamento del ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Natoli e dell'appoggio ricevuto da alcuni deputati locali, Scarabelli riuscì ad ottenere, nel 1865, la nomina a professore di *Storia applicata al bisogno dell'arte e critica artistica* nell'Accademia di Belle Arti del capoluogo emiliano. Insofferente all'insegnamento e poco incline per carattere alle critiche e all'aperto confronto con gli allievi, egli impostò il suo insegnamento su un registro pressoché esclusivamente letterario, nell'ambito del quale la riflessione teorica e quella storica sui fatti artistici ebbero una valenza episodica e del tutto marginale¹².

Di qui il crescente disagio e poi l'aperta contestazione, da parte degli allievi dell'Accademia bolognese, nei confronti del suo insegnamento, accusato di non corrispondere affatto al «vero pratico fabbisogno per gli artisti» e di «confondere a questi la mente con vaghe quanto sterili teorie». Accusa, quest'ultima, ripresa e rilanciata nel già ricordato poemetto satirico in versi *Il Professore Luciano Scarabelli in Bologna. Sestine giocose*, dato alle stampe nel 1867 dall'allora segretario dell'Accademia Cesare Masini, il quale scriveva:

A sentir lui [lo Scarabelli], avria rigenerate le arti belle con le sue lezioni; ma, non appena l'ebbe incominciate, avvenner scolaresche diserzioni in proporzioni tali che bel bello in iscuola restò sol col bidello. Precedettero tal dimostrazione altre, che serie si poteano fare, se non s'interponea la Direzione dei disertori gli animi a calmare irritati dai suoi atti violenti, ai quali ei li voleva obbedienti. Or la cagion della deserta scuola immaginate a chi l'attribuiva? Non mica alla mal pôrta sua parola d'artistico interesse affatto priva, senza quella eloquenza e poesia che colpiscono e cuore e fantasia. [...] Fatto sta che, del suo insegnamento creatosi egli stesso il Don Chisciotte, con impeto assalì i mulini a vento, a gambe all'aria andò con l'ossa rotte, provando della sua inutilità una volta di più la verità. [...] Le arti voglion fatti e non parole, né i giovani che a quelli sono intenti li vogliono lasciar per ascoltare ciò che in libri da sé ponno imparare¹³.

Alla schiera dei patrioti e «poeti della Patria» appartenevano certamente anche Emilio Lazzoni (Carrara, 1812 – ivi, 1900) e Francesco Manfredini (Modena, 1819 – ivi, 1863), nominati nel dicembre del 1859 titolari della cattedra di *Estetica e storia dell'arte* rispettivamente nell'Accademia di Belle Arti di Carrara e in quella di Modena.

Il primo, il Lazzoni, dopo avere intrapreso gli studi di diritto all'Università di Pisa, nel 1831, appresa la notizia dell'insurrezione delle Romagne e dell'Emilia, era rientrato a Carrara e oltre a svolgere un'intensa attività cospirativa, a partire dal 1833, si era indirizzato verso gli studi artistici, frequentando la

¹² Si vedano i diversi riferimenti all'insegnamento di *Storia dell'arte* tenuto dallo Scarabelli nell'Accademia di Belle Arti di Bologna contenuti in V. Anelli (ed.), *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, Piacenza, Tipografia Legatoria Commerciale, 2009.

¹³ *Il Professore Luciano Scarabelli in Bologna. Sestine giocose di Cesare Masini*, cit., pp. 21-23.

locale Accademia e applicandosi allo studio delle arti plastiche e del disegno di figura. Dopo l'insurrezione generale del marzo 1848 nei domini ducali era stato chiamato a far parte del governo provvisorio instaurato a Massa. Tra il 1849 e il '59, a seguito del ritorno di Francesco V d'Este al governo del Ducato di Modena e Reggio, assunse una posizione attendista e lavorò alacremente per rafforzare il fronte liberale moderato, dando vita fra l'altro a Carrara, nel 1858, ad una sezione della Società Nazionale Italiana, il sodalizio fondato l'anno prima a Torino da Daniele Manin e Giuseppe La Farina e sostenuto da Cavour, la quale contava ben 4.000 affiliati. Risale a questo periodo anche la stesura, da parte sua, del celebre proclama di sudditi dei domini estensi contro il governo ducale fatto pervenire a Cavour con oltre tremila firme, che poi Vittorio Emanuele II, con il famoso discorso del «grido di dolore» avrebbe richiamato il 10 gennaio 1859¹⁴. Dopo l'insurrezione dei territori estensi, l'11 agosto di quello stesso anno fu eletto nel collegio di Carrara membro dell'Assemblea costituente di Modena che di lì a poco, nell'agosto del 1859, avrebbe decretato la definitiva decadenza del governo ducale e l'annessione degli ex territori estensi al regno di Sardegna¹⁵.

Lasciatisi definitivamente alle spalle l'attività insurrezionale e la lotta politica, Emilio Lazzoni rifiutò la carica di sottoprefetto di Castelnuovo di Garfagnana offertagli da Luigi Carlo Farini¹⁶ e accolse invece la nomina, caldeggiata dallo stesso Dittatore delle Province provvisorie (ex Ducati di Modena e Parma ed ex Legazioni), a segretario e professore di *Estetica e storia dell'arte* nell'Accademia di Belle Arti di Carrara. In tale veste, negli anni seguenti, egli diede alle stampe una serie di discorsi celebrativi e di dissertazioni in occasione delle solennità accademiche, nonché taluni pregevoli studi di carattere storico-artistico, come quello sulle origini e la storia dell'Accademia di Belle Arti di Carrara e quello su Michelangelo e i suoi rapporti con Carrara¹⁷, i quali gli valsero la nomina ad accademico d'onore dell'Accademia di San Luca

¹⁴ Cfr. D. Canali, *Borghesie apuane dell'800. La provincia di Massa e Carrara nel primo ventennio postunitario: classi sociali, elezioni politiche e amministrazioni locali dal 1861 al 1880*, Carrara, Aldus, 1993, pp. 46-47.

¹⁵ R.M. Galleni Pellegrini, *Il conte Emilio Lazzoni, politico e letterato, uno dei primi membri della Deputazione di Storia Patria*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», serie XI, vol. XXXV, 2013, pp. 175-192.

¹⁶ Lo stesso Farini, su istanza del ministro della Pubblica Istruzione Antonio Montanari, deliberò la nomina di Emilio Lazzoni quale membro della neocostituita Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi con il Decreto del 10 febbraio 1860 – *Istituzione di tre deputazioni col titolo di Deputazioni di Storia Patria, una delle quali avrà sede in Bologna, una in Modena, la terza in Parma*, in *Raccolta degli atti governativi pubblicati nelle Province delle Romagne e dell'Emilia dal 19 giugno 1859 al 18 marzo 1860*, Bologna, presso Lorenzo Recchioni Libraio-Editore, 1860, pp. 620-623.

¹⁷ Cfr. *Carrara e la sua Accademia di Belle arti. Riassunto storico scritto dal conte Emilio Lazzoni*, Massa-Carrara, Tipografia C. Frediani, 1867; e *Michelangelo Buonarroti e sue relazioni colla città di Carrara. Ricordi scritti dal Conte Emilio Lazzoni Professore e segretario della R. Accademia di Belle Arti di Carrara*, Carrara, Martini e Martinelli, 1875.

in Roma (1875)¹⁸ e di socio emerito della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi (1888)¹⁹.

Di particolare rilevanza per cogliere l'impostazione e le linee di fondo dell'insegnamento storico-artistico impartito dal Lazzoni nell'Accademia di Belle Arti di Carrara è il discorso da lui pronunciato in occasione della lezione inaugurale del suo primo corso, il 5 dicembre 1859, nel quale erano presentati gli obiettivi e i contenuti del corso stesso²⁰.

La storia dei popoli – notava innanzi tutto lo studioso –, è anche la rivelazione del loro genio, del loro alto sentire. [...] Addentrandoci quindi noi nell'istoria, avremo a studiarla nei suoi più arcani risultamenti, nelle sue più splendide manifestazioni, nell'altezza di quei sommi principii che costituiscono l'Estetica dell'arte²¹.

Questo lungo e affascinante viaggio alla ricerca «di quei sommi principii, che sono la ragione e la vita dell'arte», avrebbe preso le mosse dall'arte classica, l'«arte pagana», la quale aveva trovato «nella tempra del popolo greco tutte le condizioni per svilupparsi e rendersi gigante». E ciò, egli aggiungeva, per una ragione precisa:

La Grecia diventò il tempio d'ogni sapere, si fece maestra d'ogni bell'arte, e soggiogata dalle armi, soggiogò col suo genio i suoi stessi superbi conquistatori. Roma pagò il contributo di sudditanza alla bella sua schiava, quando le si fece ancella sul cammino dell'arte. Il genio greco si trasfuse colla conquista nella forza e potenza romana, finché corrotto dal predominio materialistico, traviato dalla sensualità e mollezza dei costumi, venne a perdersi nello scetticismo, uccidendo colla gloria dell'arte, la gloria e la virtù di questo gran popolo²².

Particolare attenzione sarebbe stata dedicata, nell'ambito del corso, allo studio, attraverso l'esame delle opere e l'approfondimento delle diverse scuole e tendenze artistiche, «della differenza che distingue il genio pagano dal genio cristiano [...], onde si genera quella diversità di caratteri che contrassegnano l'arte pagana, e l'arte cristiana»:

Se la prima – precisava Lazzoni – tutta terrena parla unicamente ai sensi ed alla fantasia; la seconda attingendo le sue ispirazioni nel cielo, ragiona ai sensi, all'intelletto ed al cuore. Se la prima tutta umana, sembra voglia compensarsi colla vaghezza ed esteriore

¹⁸ Galleni Pellegrini, *Il conte Emilio Lazzoni, politico e letterato, uno dei primi membri della Deputazione di Storia Patria*, cit., p. 190.

¹⁹ *Nella Tornata VIII del 28 aprile 1888*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni per le Province Modenesi e Parmensi», serie III, vol. V, 1888, p. XXXV.

²⁰ *Introduzione ai corsi di Storia ed Estetica testé ridonati da Dittatorio Decreto di S.E. il Dittatore Farini alla R. Accademia de Belle Arti di Carrara, discorso letto il 5 dicembre 1859 dal Professore Conte Emilio Lazzoni Deputato alla Costituente Modenese*, Sarzana, Tipografia Civica di A. Ponthenier, 1860.

²¹ *Ibid.*, p. 5.

²² *Ibid.*, pp. 9-10.

sua leggiadria, della bassa sua origine; la seconda superba di sua immortale derivazione, cerca colla bellezza la sublimità del concetto. Coll'arte pagana sorgono gli Apolli, e le Veneri; colla cristiana le opere di Raffaello, le Cene del Vinci. [...] L'arte cristiana presa per mano da Cimabue e da Giotto, condotta a divenire grande cogli Arnolfi ed i Brunelleschi, si fece divina sotto i pennelli di Raffaello e Buonarroti²³.

Ulteriore tappa della riflessione storico-artistica proposta ai giovani allievi dell'Accademia di Carrara dallo studioso era quella relativa all'apogeo e poi alla vera e propria crisi dell'«arte cristiana», culminata con il passaggio dal Rinascimento al Barocco e con il rapido tramonto, nella penisola, dell'ordine politico ispirato ai valori della libertà e del progresso civile e culturale:

Il fulgido decoro dell'arte si annubbiava col tramonto della libertà; il sentimento era perduto e la bellezza della virtù. E come in tutte l'epoche storiche, l'arte si era mostrata il riflesso delle idee predominanti, così anche in questo sconsolante periodo di sua vita guidata dal materialismo del senso, e sfrenatezza della fantasia, creando il barocchismo, aveva in sé ritratto il pensiero di questi tempi di aberrazione. E di fatto il barocchismo dell'arte, non era che il riflesso del barocchismo nei costumi, negli ordini politici, nelle idee dissennate, che cominciavano a manifestarsi, e che dovettero più tardi tuffare l'orgogliosa fronte nel sangue della rivoluzione francese²⁴.

L'ultima parte del corso, infine, si sarebbe incentrata sull'approfondimento delle correnti culturali ed artistiche contemporanee, ossia «di quelle diverse scuole, che oggi si dividono il campo dell'arte e della letteratura [...] del romanticismo e del classicismo nelle lettere, del purismo e naturalismo nelle belle arti»²⁵.

Nel complesso, l'insegnamento storico-artistico di Emilio Lazzoni nell'Accademia di Belle Arti di Carrara, pur condotto con scrupolo e costante impegno²⁶, non si distinse particolarmente per originalità e novità dell'impostazione. Al pari di altri docenti della sua generazione, tuttavia, egli ebbe il merito di lasciarsi definitivamente alle spalle l'estetica di carattere speculativo («Non è qui luogo a rassegna delle differenti opinioni dei filosofi intorno al bello») e di conferire alle sue lezioni un'impostazione rigorosamente storica, nell'ambito della quale le principali correnti ed espressioni dell'arte, i maggiori artisti e le loro opere erano collocati nel più generale contesto politico e culturale delle diverse epoche ed approfonditi attraverso il ricorso ad un ampio corredo di erudizione.

²³ *Ibid.*, pp. 13-14.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ *Commemorazione del Conte Prof. Emilio Lazzoni, Accademico di Onore della Reale Insigne Accademia di San Luca, Membro della Deputazione di Storia Patria. Parole dette dal Cav. Avv. Guglielmo Micheli, Carrara, Tip. Sanguineti e Figli, 1900, p. 16.*

Le angustie dell'ambiente in cui visse – ha sottolineato al riguardo uno dei biografi di Lazzoni – non gli diedero modo di ritemprare gradualmente il suo spirito nel flusso rigeneratore dei nuovi trovati della scienza e dei nuovi indirizzi delle belle lettere, ma nel tranquillo arcaismo dei suoi studi seppe comporsi un chiaro ed ordinato sistema di cognizioni. [...] Fu per questo che negli insegnamenti di estetica egli si assise tra i ruderi di vecchie formule scolastiche e non intravide i nuovi orizzonti. Diffuse nondimeno la costante e fondamentale verità che solo mercè una soda cultura della mente ed una forte ed elevata educazione del sentimento può spirare dal divin linguaggio dell'opera d'arte quella eloquenza morale, senza cui quest'opera riducesi ad un vano e caduco esercizio plastico²⁷.

Patriota e letterato al pari del Lazzoni, il modenese Francesco Manfredini era figlio del protomedico del Duca Francesco IV. Compiuti gli studi sotto la guida di precettori privati, dopo essere stato espulso dal Collegio della Compagnia di Gesù di Modena a seguito di una serie di atti di insubordinazione e perché poco amante della disciplina, frequentò a lungo l'ambiente della corte, maturando, come attesta il suo biografo, «un vivo sentimento anti-estense», il quale si consolidò allorché entrò in contatto con i circoli democratici e repubblicani modenesi. Divenuto ben presto un ammiratore delle idee mazziniane e stabiliti contatti con gli ambienti garibaldini, fu tra i protagonisti della cospirazione patriottica nei domini estensi e partecipò attivamente alle lotte e alle esperienze insurrezionali che segnarono il Ducato di Modena tra il 1848 e il '59²⁸.

Dopo l'annessione degli ex territori estensi al regno di Sardegna, il 22 novembre del 1859, su proposta del ministro della Pubblica Istruzione delle Province provvisorie Antonio Montanari, fu nominato, con decreto dittatoriale di Luigi Carlo Farini, segretario e professore di *Estetica e storia dell'arte* nell'Accademia di Belle Arti di Modena²⁹. Lo stesso Farini, alcuni mesi più tardi, chiamava Francesco Manfredini a far parte, con mansioni di segretario, della *Commissione per la conservazione dei lavori pregevoli di belle arti* per le Regie Province dell'Emilia³⁰.

Ancorché ispirati a criteri essenzialmente politici, tali incarichi tenevano certamente conto delle competenze in materia d'arte acquisite negli anni giovanili dal patriota e letterato modenese³¹; competenze che si sarebbero ulte-

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ Cfr. A. Morselli, *Francesco Manfredini patriotta, scrittore, educatore (1819-1863)*, Modena, Mucchi, 1963, pp. 36-59 e ss.

²⁹ Decreto 27 dicembre 1859, n. 205 – *Istituzione di cattedre nella Accademia di belle arti di Modena*, in *Fasti legislativi e parlamentari delle rivoluzioni italiane nel secolo XIX raccolte per cura dell'Avv. Emanuele Bollati. Volume Secondo 1859-1861. Parte Prima: Lombardia ed Emilia*, Milano, Stabilimento Giuseppe Civelli, 1865, pp. 593-594.

³⁰ Decreto 11 gennaio 1860, n. 54 – *Istituzione di una Commissione per la conservazione dei monumenti nazionali e lavori di belle arti, attribuzioni di essa e nomina de' suoi Membri*, in *Raccolta degli atti governativi pubblicati nelle Province delle Romagne e dell'Emilia dal 19 giugno 1859 al 18 marzo 1860*, cit., pp. 503-532.

³¹ Ancora diciottenne, il Manfredini aveva dato alle stampe una biografia di Giuseppe Can-

riormente accresciute ed affinate a seguito degli studi da lui condotti negli anni nei quali insegnò in Accademia. Basterebbe qui far riferimento, ad esempio, al documentato studio sulla *Pittura religiosa e storica nella prima Esposizione italiana*, edito nel 1861; e al corposo e ricco lavoro dato alle stampe l'anno seguente con il titolo: *Delle arti del disegno e degli artisti nella provincia di Modena dall'anno 1777 al 1862*³².

Divenuto dunque professore di *Estetica e storia dell'arte* e segretario dell'Accademia di Belle Arti di Modena, Manfredini si dedicò con particolare impegno al nuovo ufficio, sforzandosi di «intrattenere gli allievi sui più svariati argomenti relativi allo svolgimento della civiltà, dell'arte e del costume nel tempo, alla mitologia, alla religione e altro ancora»; e di assegnare loro, «come esercitazione pratica, temi di composizione figurativa da lui ideati, che gli allievi, udite le varie notizie e considerazioni dell'insegnante, trattavano poi liberamente con disegni a matita»³³.

Ad accrescere la stima e l'apprezzamento degli allievi e dei colleghi dell'Accademia nei riguardi dell'insegnamento storico-artistico impartito dallo studioso modenese, e a rendere Manfredini «degno della cattedra», contribuirono «non meno lo spirito che lo animava nel lavoro e la convinzione che egli aveva del suo valore educativo»³⁴. Come tutti i romantici, infatti, egli credeva in «un'arte strettamente legata all'ideale etico»; vedeva in essa, «se veramente libera e genuina, non solo una sorgente di bellezza ma anche un potente mezzo d'educazione per l'uomo e per la società»³⁵.

drini, un eccellente magistrato dei tempi di Ercole III (*Di Giuseppe Candrini modonese*, in *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modenese del cav. abate G. Tiraboschi*, Reggio Emilia, Torregiani, 1837, Vol. V, pp. 269-274). In seguito, tra il 1945 e il '46, egli pubblicò la pregevole memoria *Modena al tempo de' Bonacolsi. Scene storiche del secolo XIV*, Modena, A. Cappelli, 1846 e divenne uno dei più assidui e apprezzati collaboratori del periodico «L'Educatore storico», sul quale diede alle stampe diversi articoli di carattere letterario e soprattutto storico-artistico.

³² F. Manfredini, *Pittura religiosa e storica nella prima Esposizione italiana*, Modena, Toschi, 1861; Id., *Delle arti del disegno e degli artisti nella provincia di Modena dall'anno 1777 al 1862. Relazione di Francesco Manfredini fatta a richiesta del sottocomitato provinciale modenese per la esposizione di Londra*, Modena, Vincenzi, 1862.

³³ *Le Belle Arti a Modena. Osservazioni critiche di Adolfo Venturi*, Modena, Toschi, 1878, pp. 36-37. Ma si vedano anche i riferimenti contenuti in L. Rivi, *Adolfo Venturi e il dibattito sulle istituzioni e la ricerca artistica a Modena*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi. Atti del Convegno (Modena, 25-26 maggio 1990)*, Modena, Francesco Cosimo Panini, 1994, pp. 65-78.

³⁴ Al riguardo, Ferdinando Ascoli, che sarebbe subentrato al Manfredini nel 1863 sulla cattedra modenese di *Estetica e storia dell'arte*, nella sua *Relazione sulla R. Accademia di Belle Arti in Modena fatta pubblica a richiesta della R. Commissione italiana per la Esposizione universale di Vienna del 1873*, (Modena, Tipografia Vincenzi, 1873), non mancava di sottolineare come «la scuola di Storia e di Estetica applicata alle arti» tenuta dal suo predecessore, oltre a farsi carico della «necessaria cultura intellettuale degli studenti di pittura e scultura» attraverso le ordinarie lezioni «di storia civile, di mitologia, di costumi e di massime fondamentali di estetica», si distinguesse anche per la cura con la quale si assicurava che questi stessi studenti si esercitassero «in bozzetti settimanali a matita su soggetti storici proposti ed illustrati dal Professore» (p. 13).

³⁵ Cfr. *Solenne distribuzione dei premi nella gran sala della Galleria Palatina il 28 febbraio*

La «coscienziosa fatica didattica» di Francesco Manfredini, com'è noto, non sarebbe durata a lungo: dopo poco più di un triennio, infatti, il 22 aprile del 1863, la morte lo avrebbe colto improvvisamente, quando egli non aveva ancora compiuto i 44 anni³⁶.

A subentrare al Manfredini nel ruolo di segretario e sulla cattedra di *Estetica e storia dell'arte* dell'Accademia di Belle Arti di Modena sarebbe stato Ferdinando Asioli (Correggio, Modena, 1822 – ivi, 1905), tra i più longevi titolari della disciplina, che avrebbe professato per ben 37 anni, dal 1863 al 1901. Patriota, musicista e letterato, egli era figlio d'arte e discendente di una famiglia di artisti: il padre, Giuseppe, era «un valentissimo incisore, distinto cultore di musica e suonator di cembalo», la madre, Enrichetta Rosaspina, era figlia di Francesco Rosaspina da Bologna, «celebrato Incisore e Disegnatore». Il fratello Luigi, che fin da giovanissimo aveva manifestato «singolare attitudine e naturale inclinazione al Disegno», tra il 1828 e il 1837 aveva compiuto gli studi nell'Accademia di Belle Arti di Modena e, dopo essersi perfezionato a Bologna e a Firenze, era rientrato a Modena ed era stato nominato professore di Disegno prima, dal 1848, e di Pittura in seguito, dal 1860, in quella stessa Accademia che lo aveva visto alunno alcuni decenni prima³⁷.

Con i due fratelli Luigi e Raffaele, l'Asioli prese parte ai moti del 1848 e poi alla seconda guerra d'Indipendenza (1859), militando tra le file dei garibaldini e divenendo uno dei più stretti collaboratori del Generale³⁸. Nel frattempo, portati a termine gli studi di Diritto e divenuto avvocato, egli poté dedicarsi completamente alla sua grande passione per la musica, componendo numerosi brani musicali di vario genere, tra i quali il dramma romantico *Lea* e l'opera *Maria de' Ricci*, i quali furono rappresentati il primo a Correggio e il secondo alla Scala di Milano, riscuotendo un certo successo³⁹.

Dopo la cacciata del Duca Francesco V da Modena, per decisione del governo provvisorio presieduto da Luigi Carlo Farini, suo estimatore ed amico,

1861. *Elenco degli alunni premiati preceduto dalle parole dette loro dal Segretario dell'Accademia Francesco Manfredini*, Modena, Tipografia Vincenzi, 1861, pp. 2-4.

³⁶ Morselli, *Francesco Manfredini patriotta, scrittore, educatore (1819-1863)*, cit., pp. 58-59.

³⁷ Cfr. G.C. Marchi Castellini, *Luigi Asioli: vita e lavori*, in Id., *Antonio Allegri detto Il Correggio, Vincenzo Vela, Luigi Asioli*, Correggio, Fratelli Palazzi Tipografi Editori, 1880, pp. 205-215; e A. Petrucci, *Asioli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1962, Vol. 4, pp. 399-401.

³⁸ A. Barbieri, *A regola d'arte. Pittori, scultori, architetti, fotografi, scenografi, ceramisti, galleristi, critici e storici d'arte nel Modenese dell'Ottocento e del Novecento*, Modena, Mucchi, 2008, pp. 14-15.

³⁹ Si vedano al riguardo: *Lea, melodramma in tre atti di Giovanni Battista Fantuzzi da Correggio, messo in musica da Ferdinando Asioli*, da rappresentarsi nel teatro Comunale di Correggio l'aprile dell'anno 1856, Reggio, D'Avolio, 1856; e *Maria de' Ricci, melodramma in tre atti, da rappresentarsi all'I.R. Teatro alla Scala nella stagione di carnevale 1858-59, di Giovanni Battista Fantuzzi, musicato dal maestro Ferdinando Asioli*, Milano, Paolo Ripamonti Carpano, 1859.

fu eletto deputato all'Assemblea Costituente di Modena e, nel giugno del 1859, ebbe la nomina di podestà di Correggio, carica quest'ultima che egli avrebbe conservato anche all'indomani del compimento del processo unitario, essendo divenuto il primo sindaco democraticamente eletto del comune reggiano⁴⁰.

Nel 1862, concluso il suo mandato di primo cittadino a Correggio, si trasferì a Torino, in quella che allora era la capitale del regno, dove esercitò saltuariamente l'ufficio di insegnante di musica per i rampolli delle famiglie aristocratiche locali e dove, in particolare, fu accolto «nei più nobili convegni, e nei più eletti salotti» e poté stringere «rapporti cordiali e amicizie autorevoli» con membri del parlamento e del governo ed esponenti della cultura locale e nazionale⁴¹.

Fu probabilmente per la notorietà e i solidi legami che la sua famiglia intratteneva con gli ambienti culturali e artistici modenesi, oltre che per la stima personale e il sostegno politico acquisito nel corso del suo soggiorno torinese, che l'Asioli, rientrato nel 1863 a Modena, ottenne l'ufficio di segretario e fu nominato professore di *Estetica e storia dell'arte* nella locale Accademia di Belle Arti, della quale, un trentennio più tardi, nel 1893, a seguito della morte di Adeodato Malatesta (1891), assunse anche la presidenza e la direzione della Galleria Estense⁴². Nel 1896, infine, fu chiamato dal ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli a far parte della commissione ministeriale per il riordinamento degli Istituti di Belle Arti della penisola⁴³.

Autore, in qualità di segretario dell'Accademia di Belle Arti di Modena, di discorsi celebrativi, relazioni e altri scritti d'arte di natura essenzialmente occasionale⁴⁴, invano si cercherebbe traccia, tra le pubblicazioni editate dall'Asioli, di veri e propri studi di carattere storico-artistico o, su un diverso piano, di

⁴⁰ Cfr. G. Canevazzi, *Un deputato all'Assemblea Costituente Modenese del 1859 (Ferdinando Asioli)*, Modena, G. Ferraguti, 1912.

⁴¹ Barbieri, *A regola d'arte. Pittori, scultori, architetti, fotografi, scenografi, ceramisti, galleristi, critici e storici d'arte nel Modenese dell'Ottocento e del Novecento*, cit., p. 14.

⁴² Cfr. *L'Accademia modenese di Belle Arti*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», serie XI, vol. VIII, 1986, pp. 313-337.

⁴³ Sui lavori di tale commissione ministeriale si veda la documentazione conservata in Archivio Centrale dello Stato [in seguito: ACS], Ministero della Pubblica Istruzione [in seguito: MPI], Direzione Generale Antichità e Belle Arti, *Istituti di Belle Arti 1860-1896*, b. 19.

⁴⁴ Cfr. F. Asioli, *Relazione sul R. Museo Estense di antichità artistiche in Modena fatta a richiesta della R. commissione italiana per l'esposizione universale di Vienna del 1873*, Modena, Tip. Vincenzi, 1872; Id., *Relazione sulla R. Accademia di belle arti in Modena fatta a richiesta della R. Commissione italiana per la esposizione universale di Vienna del 1873*, Modena, Tip. Vincenzi, 1873; *Discorso sulla vita e sulle opere di Luigi Poletti, letto dal segretario Ferdinando Asioli*, Modena, Tip. Vincenzi, 1875; *Sull'esposizione d'arte antica aperta nella R. Accademia modenese di belle arti il 20 ottobre 1872 pel secondo centenario di Ludovico Antonio Muratori, discorso letto dal segretario Ferdinando Asioli*, Modena, Tip. Vincenzi, 1875; F. Asioli, *Per l'inaugurazione del monumento a Ciro Menotti*, Modena, Tip. Vincenzi, 1880; *Discorso pronunciato dal professore di lettere e di storia, Ferdinando Asioli, il giorno 2 gennaio 1884, in occasione della privata premiazione agli alunni di questo R. Istituto di belle arti, che più si distinsero negli anni scolastici 1881-82 e 1882-83*, Modena, Tip. Vincenzi, 1880; e F. Asioli, *Adeodato Malatesta: notizie biografiche e artistiche*, Modena, Toschi, 1905.

compendi e dispense ad uso didattico. Non a caso, nelle sue *Memorie autobiografiche* Adolfo Venturi, che aveva conosciuto e frequentato personalmente, a Modena, sia lui sia il fratello Luigi, sottolineava non senza una punta d'ironia com'egli, «musico valente», nella veste di «professore d'estetica all'Accademia» si fosse messo in luce pressoché esclusivamente per le sue qualità di «oratore forbito nelle annuali premiazioni degli alunni»⁴⁵.

Di ben altro tenore sarebbe stato l'insegnamento storico-artistico tenuto nell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano dal pittore, archeologo e storico dell'arte Antonio Caimi (Sondrio, 1811 – Milano, 1878)⁴⁶. Formatosi originariamente nell'Accademia Carrara di Bergamo sotto la guida di Giuseppe Diotti⁴⁷, Caimi si era trasferito in seguito all'Accademia di Brera a Milano e qui aveva studiato con Luigi Sabatelli⁴⁸, mettendosi in luce non solamente per le sue qualità artistiche⁴⁹, ma anche, e soprattutto, per i suoi interessi archeologici e storico-artistici e per la sua passione per gli studi eruditi⁵⁰.

All'indomani della cacciata degli austriaci e dell'annessione di Milano e della Lombardia al regno di Sardegna, il nuovo *Statuto* dell'Accademia di Brera, predisposto da una commissione della quale facevano parte, tra gli altri, Roberto e Massimo D'Azeglio, Francesco Hayez e Giulio Carcano, e varato con il D. Luog. 3 novembre 1860⁵¹, aveva istituito una nuova cattedra o «scuola» di *Storia dell'arte*, in luogo di quella di *Estetica* creata un secolo e mezzo prima, intorno al 1703⁵², da Giuseppe Bossi, che ne era stato anche il primo titolare⁵³.

⁴⁵ A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano, Hoepli, 1927, p. 31. Ma si vedano anche i riferimenti contenuti in L. Rivi, *Adolfo Venturi e il dibattito sulle istituzioni e la ricerca artistica a Modena*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi. Atti del Convegno (Modena, 25-26 maggio 1990)*, Modena, Francesco Cosimo Panini, 1994, pp. 65-78.

⁴⁶ S. Papaldo, *Caimi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1973, Vol. 16, pp. 345-346.

⁴⁷ Cfr. R. Mangili, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milano, Mazzotta, 1991, pp. 79-82.

⁴⁸ Si veda P. Bargellini, *Luigi Sabatelli generoso maestro di vita e d'arte*, in Id., *Caffè Michelangiolo*, Firenze, Vallecchi, 1944, pp. 57-93.

⁴⁹ Cfr. V. Della Ferrera (ed.), *Antonio Caimi (1811-1878). L'arte del ritratto*, Bergamo, Bolis, 1996.

⁵⁰ Qualche rapido cenno al riguardo è contenuto in F. Valli, *Una volta Alessandro nella bottega di Apelle... Estetica e storia dell'arte a Brera nell'Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 128, 2019, pp. 8-12.

⁵¹ D. Luog. 3 novembre 1860, n. 4412 – *che approva gli Statuti e il Regolamento disciplinare della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, in *Statuti e regolamento disciplinare della R. accademia di Belle arti in Milano approvati con R. Decreto 3 novembre 1860*, Milano, Pirola, 1860, titolo XV, p. 18.

⁵² *R. Accademia di Belle Arti*, in *Gli Istituti scientifici, letterati ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo Congresso Storico italiano*, Milano, Tipografia Pirola, 1880, p. 374.

⁵³ S. Samek Ludovici, *Bossi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1971, Vol. 13, pp. 314-319.

Gli stessi membri della commissione avevano proposto lo studioso originario della Valtellina per la copertura dell'ufficio di segretario dell'Accademia e di titolare della neoistituita cattedra di *Storia dell'arte*. Caimi non deluse certamente le aspettative. Egli, infatti, esercitò il suo magistero storico-artistico per oltre un quindicennio, dal 1860 al 1877, dando alle stampe numerosi e importanti studi di carattere archeologico, epigrafico e storico-artistico, frutto di ricerche erudite incentrate in particolare sulla realtà lombarda, i quali, oltre a trovare accoglienza in talune solide monografie e sulle colonne dell'austero «Archivio Storico Lombardo», il bollettino ufficiale della *Società storica lombarda*⁵⁴, costituirono sovente l'oggetto dei corsi rivolti agli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera⁵⁵.

Non a caso, con riferimento proprio a questa prima fase postunitaria e al magistero di Antonio Caimi nell'Accademia di Belle Arti di Brera, è stato giustamente sottolineato come, finalmente «affrancata dal binomio Letteratura/Eстетica», la *Storia dell'arte* abbia potuto intraprendere «la difficile conquista della sua identità istituzionale»⁵⁶.

Al principio del 1860, per espressa volontà del governo dittatoriale presieduto da Luigi Carlo Farini, sulla cattedra di *Estetica e storia dell'arte* dell'Accademia di Belle Arti di Parma era chiamato il letterato e critico d'arte Pietro Martini (Parma, 1818 – ivi, 1877), il quale avrebbe tenuto tale insegnamento, e contestualmente l'ufficio di segretario dell'Accademia, per oltre un quindicennio, fino al 1876. Già impiegato come funzionario negli archivi del governo ducale e poi, in qualità di segretario, nella R. Biblioteca di Parma, e nominato nel 1852 direttore della Tipografia reale di Parma, all'indomani dell'unificazione nazionale il Martini fu chiamato a far parte della R. deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi.

In concomitanza con i suoi nuovi incarichi nell'Accademia di Belle Arti, egli si dedicò con particolare impegno agli studi storico-artistici, pur senza trascurare le sue antiche passioni per la letteratura, il teatro e la poesia⁵⁷.

⁵⁴ A puro titolo esemplificativo, si segnalano al riguardo: A. Caimi, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, Pirola, 1862; Id., *Cenno storico sul Museo patrio di archeologia in Milano*, Milano, coi tipi di Alessandro Lombardi, 1869 (1873); Id., *L'Accademia di belle arti in Milano, sua origine, suo incremento e suo stato attuale*, Milano, coi tipi di A. Lombardi, 1873; Id., *La Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano, coi tipi di Alessandro Lombardi, 1873. Per quel che riguarda i contributi dati alle stampe sull'«Archivio Storico Lombardo», si vedano, in particolare, le annate 1874-1876.

⁵⁵ R. Sertoli Salis, *Antonio Caimi pittore valtellinese e lombardo (1811-1878)*, Sondrio, Banca Piccolo Credito Valtellinese, 1982, pp. 56-59.

⁵⁶ Valli, *Una volta Alessandro nella bottega di Apelle... Estetica e storia dell'arte a Brera nell'Ottocento*, cit., pp. 8-9.

⁵⁷ Si vedano, fra gli altri: *Le cronache modenese di Tomasino Lancilotto*, a cura di Pietro Martini, Modena, s.i.e., 1860; Angelo Pezzana, *Memoria intitolata all'Accademia Parmense di Belle Arti dal segretario Pietro Martini*, Parma, Tipografia Ferrari, 1862; *Commedie e farse inedite del cav. prof. Pietro Martini*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1870; In

Al riguardo, meritano di essere segnalati, accanto a numerosi scritti minori e d'occasione⁵⁸, diversi suoi lavori di un certo pregio, come nel caso delle due documentate memorie dedicate rispettivamente a *La scuola parmense delle arti belle e gli artisti delle provincie di Parma e di Piacenza, dal 1777 all'oggi* (1862), poi riedita con il titolo *La R. Accademia Parmense di Belle Arti* (1873²), e a *La pubblica pinacoteca di Parma* (1872)⁵⁹; della *Guida di Parma per uso del forestiero* (1871)⁶⁰ e, in particolare, della pregevole raccolta di *Studi intorno al Correggio* (1865) e dell'originale e documentato lavoro su *L'arte dell'incisione in Parma* (1873)⁶¹.

Per quel che concerne l'insegnamento vero e proprio dell'*Estetica e storia dell'arte* tenuto dal Martini nell'Accademia di Belle Arti di Parma, al fine di lumeggiarne l'impostazione, i contenuti e le caratteristiche di fondo è opportuno far riferimento, innanzi tutto, ai *Discorsi di Pietro Martini agli studenti di Belle Arti dell'Accademia Parmense*, sorta di originale manuale, edito per la prima volta nel 1868, nel quale sono raccolti i testi, in precedenza circolati in forma manoscritta, delle lezioni tenute dal docente nell'ambito del suo corso; in secondo luogo, vale la pena di richiamare le illuminanti pagine dedicate a tale insegnamento nella già ricordata memoria su *La R. Accademia Parmense di Belle Arti* (1873).

Animato dall'intento prioritario di «coltivare e porgere alimento alle buone arti»⁶² e desideroso, al contempo, di evitare risolutamente le «oziosità arcadiche, le quali troppo a lungo tennero le Accademie e gli Accademici nel vuoto»⁶³,

morte di Alessandro Manzoni, di Pietro Martini, Parma, Tipografia Ferrari, 1873; *Prefazione alle poesie del conte Iacopo Sanvitale, di Pietro Martini*, Prato, Tipografia Giachetti, 1875; e la raccolta postuma: *Poesie di Pietro Martini, pubblicate per cura del figlio Felice*, Parma, L. Battei, 1882.

⁵⁸ Ci limitiamo qui a segnalare: *Del pittore Domenico Teotcopulo e di un suo dipinto, di Pietro Martini*, Torino, Botta, 1862; *Monumento a Gian Domenico Romagnosi in Piacenza scolpito da Cristoforo Marzaroli, di Pietro Martini*, Parma, Tip. Cavour, 1867; *I disegni di Francesco Scaramuzza illustrativi della Divina Commedia. Memoria di Pietro Martini*, Parma, Tipografia della Gazzetta di Parma, 1872.

⁵⁹ *La scuola parmense delle arti belle e gli artisti delle provincie di Parma e di Piacenza, dal 1777 all'oggi. Memoria dettata dal segretario della R. Accademia di Parma Pietro Martini nella occasione della esposizione universale di Londra, maggio 1862* (poi riedita con il seguente titolo: *La R. Accademia Parmense di Belle Arti. Memoria di Pietro Martini segretario di quell'Accademia*, Parma, G. Ferrari, 1873); e *La pubblica pinacoteca di Parma. Memoria di Pietro Martini segretario dell'Accademia di Belle Arti*, Parma, G. Ferrari, 1872.

⁶⁰ *Guida di Parma per uso del forestiero, compilata da Pietro Martini*, Parma, P. Grazioli, 1871.

⁶¹ *Studi intorno al Correggio di Pietro Martini*, Parma, Tipografia Carmignani, 1865 (2^a ediz.: Parma, Tipografia Grazioli, 1871); e *L'arte dell'incisione in Parma. Memoria di Pietro Martini*, Parma, G. Ferrari, 1873.

⁶² P. Martini, *La R. Accademia Parmense di Belle Arti. Memoria*, Parma, Tipografia G. Ferrari, 1873, p. 3.

⁶³ *Discorsi di Pietro Martini agli Studenti di Belle Arti dell'Accademia Parmense*, Parma, coi tipi di Pietro Grazioli, 1868, pp. 19-20.

Pietro Martini inaugurava le sue lezioni sottolineando la vera e propria centralità, nella formazione del futuro artista, della «sana erudizione letteraria» e degli studi di «estetica» e di «storia», gli uni e gli altri da lui giudicati indispensabili per la maturazione dell'artista:

Ora – sottolineava Martini –, stringendomi alle cose delle quali è indispensabile informare la mente, dirò: ognuno di voi cerchi possedere istruzione letteraria (se gli manchi, o sia tenue) quanta bisogna, [...] né lasci di erudirsi nella mitologia greca. [...] Io studierò pertanto d'eleggere temi di ragione estetica, i quali mi paiano meno disproporzionati alle mie forze, più convenienti alle vostre. Sarà quella parte di filosofia, teorica e pratica ad un tempo, che, a mio giudizio, meglio si addice alla educazione artistica. Non vi affaticherò con soverchie astrazioni, cercherò di farvi profittevolmente meditare, di assistervi, quanto mi sia dato, ad arricchire il patrimonio delle vostre idee⁶⁴.

E subito dopo aggiungeva:

Lo studio della storia, considerato filosoficamente, è per tutti di utilità suprema. È mestieri pertanto seguirla nel gran cammino che l'umanità va percorrendo dal principio de' secoli, nel sorgere o nel disperdersi, nell'aumentarsi o nel diminuire, nel disgiungersi o nel mescolarsi delle stirpi; nelle varie vicende delle nazioni e dei popoli; nelle impronte dell'epoche diverse. [...] Dagli studi storici scaturisce una fonte di erudizione a cui gli artisti devono attingere; alludo a quella che sguarda le foggie di vestimento, l'arme, gli utensili, le suppellettili domestiche, la forma e il gusto degli edifici; le quali nozioni essendo, nel più, di fatto, non importano difficili ragionamenti, non ispeculazioni metafisiche, e si confanno a qualunque età, a qualunque misura d'intelletto non scemo, a qualunque maniera di erudizione⁶⁵.

Come si evince dai *Discorsi*, il corso di *Estetica e storia dell'arte* di Martini si articolava in due distinti cicli di lezioni. il primo s'incentrava sull'approfondimento di talune categorie o concetti fondamentali dell'arte ed era condotto dal docente attraverso una cospicua serie di riferimenti ad artisti e ad opere d'arte dei vari secoli e a reminiscenze filosofiche e letterarie. Tra i concetti approfonditi figuravano quelli di «Bellezza» («l'idea del bello»), «Grazia», «Varietà», «Semplicità», «Armonia», «Nobiltà» e «Sublimità».

Nel prosieguo delle lezioni del primo ciclo, il docente si soffermava ad illustrare una serie di argomenti ritenuti di una qualche importanza e utilità per gli allievi, anche in questo caso facendo riferimento principalmente ad esempi e riferimenti tratti dalla storia dell'arte antica e moderna e dalla biografia e alle opere di pittori, scultori e architetti delle varie epoche storiche. I temi approfonditi, come rivelano i *Discorsi* del Martini, erano i seguenti: «Facilità e Fatica», «L'Idea e la Forma», «Poeta ed Artista», «Arte e Scienza», «L'Eccellenza e la Mediocrità nell'Arte», «Come siano da disporre i giovani al sentimento dell'Eccellenza», «Importanza morale dell'Arte, Arte e Moda», «L'Arte

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.

Classica e quella detta di Genere considerate negli argomenti contemporanei», «La scelta de' subietti considerata nell'invenzione», «Le Esposizioni d'industria e l'Arti belle», «Le Arti liberali e le Arti meccaniche»⁶⁶.

Il secondo ciclo di lezioni era incentrato sull'approfondimento delle «origini e dei diversi periodi storici della Accademia» e sull'«importanza ch'essa ebbe nel generale dell'Arte italiana»⁶⁷. Si trattava, in sostanza, di far conoscere ai giovani allievi le «glorie dell'Accademia», ossia i principali artisti (pittori, scultori, architetti, incisori ecc.) che avevano operato a Parma fin dal XVIII secolo, delineando con rapidi ma efficaci riferimenti alle loro opere principali i meriti e la perizia artistica di ciascuno e intervallando la narrazione con notizie sull'attività della «Scuola parmense di arti belle», sulla situazione politica del Ducato e sulle principali vicissitudini cittadine⁶⁸. Il tutto condotto con l'ausilio di fonti e testimonianze di prima mano, ossia «degli inestimabili tesori d'Arte» conservati nella «nostra Pinacoteca» e nei musei, chiese e monumenti della «città nostra» («la patria collezione artistica»), per mezzo dei quali, come raccomandava il docente di *Estetica e storia dell'arte* ai frequentatori delle sue lezioni, «avete agio di fare studi importantissimi»⁶⁹.

Nel complesso, un insegnamento dai tratti fortemente originali, quello impartito a Parma da Pietro Martini, la cui impostazione didattica presentava non pochi pregi e rifletteva il tentativo di rinnovare non solamente i contenuti impartiti e le problematiche di carattere estetico e storico-artistico da approfondire, ma anche l'approccio e il metodo di lavoro, come testimoniano lo studio della tradizione artistica cittadina in rapporto a quella nazionale e, soprattutto, l'utilizzo del patrimonio artistico locale quale strumento per il recupero della memoria e per la formazione dei giovani artisti.

Nel corso del primo decennio postunitario, sulla cattedra di *Estetica* dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze si sarebbero avvicendati due studiosi di diversa provenienza e formazione: lo storico della letteratura e del teatro e critico d'arte siciliano Paolo Emiliani-Giudici (Mussomeli, Caltanissetta, 1812 – Tonbridge 1872), che sarebbe stato nominato nel novembre del 1859 e avrebbe tenuto l'insegnamento per poco più di un triennio, fino al 1863; e il celebre poeta, letterato e uomo politico Aleardo Aleardi (Verona, 1812 – ivi, 1878), il quale sarebbe subentrato a Emiliani-Giudici in quello stesso anno e avrebbe conservato tale ufficio per circa un decennio, fino al 1874.

Entrato giovanissimo tra i Padri Domenicani del convento di S. Zita a Palermo, Emiliani-Giudici vi concluse brillantemente gli studi e, a partire dall'anno scolastico 1838-39, fu chiamato a tenere l'insegnamento della Filosofia nello stesso convento. Matura in questo stesso periodo la sua vera e propria pas-

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 23-190.

⁶⁷ Martini, *La R. Accademia Parmense di Belle Arti. Memoria*, cit., pp. 28-29.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 3-37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

sione per la pittura e l'incisione, che egli coltiverà sotto la guida dei maestri Vincenzo Riolo e Salvatore Lo Forte⁷⁰.

Disinformato di lì a poco l'abito religioso, Emiliani-Giudici lasciò definitivamente Palermo per trasferirsi a Firenze, dove nel 1844 diede alle stampe una *Storia delle belle lettere in Italia*, ristampata un decennio più tardi, nel 1855, con il titolo *Storia della letteratura italiana*⁷¹. L'opera, frutto di lunghi anni di studio e di meditazione sulle vicende letterarie della penisola negli ultimi secoli, gli avrebbe conferito una certa notorietà negli ambienti culturali fiorentini. Si potrebbe aggiungere che, ad accrescere anche in ambito politico la stima e l'apprezzamento per il letterato siciliano, contribuì senza dubbio la sua convinta adesione ai moti insurrezionali che, nel gennaio del 1849, portarono alla caduta del governo e alla fuga da Firenze del Granduca Leopoldo II⁷².

Nel febbraio di quello stesso anno, per volontà del governo provvisorio della Toscana, Emiliani-Giudici fu chiamato a ricoprire la cattedra di *Eloquenza italiana* presso l'Università di Pisa, che dovette tuttavia abbandonare pochi mesi più tardi, nel maggio, a seguito della restaurazione del governo granducale in Toscana⁷³. Negli anni seguenti egli si dedicò prevalentemente ai suoi amati studi storici e letterari, dando alle stampe, fra l'altro, una *Storia politica dei municipj italiani* (Firenze 1851-1855, 2 voll.), più volte riedita, e una monumentale *Storia del teatro in Italia* (Torino 1860)⁷⁴.

Alla vigilia dell'annessione della Toscana al regno di Sardegna, con un decreto emanato il 2 novembre 1859 dal governo provvisorio istituito dopo il definitivo abbandono del Granducato da parte di Leopoldo II, Emiliani-Giudici fu chiamato, come si è già ricordato, a ricoprire la neoistituita cattedra di *Estetica* presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze⁷⁵, della quale fu anche nominato segretario⁷⁶.

L'insegnamento di *Estetica*, come stabiliva il decreto istitutivo di nuove

⁷⁰ Cfr. E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici: la vita e le opere. Con un'appendice di cento-sessanta lettere inedite e brevi note*, Palermo, Trimarchi, 1917, pp. 12-37.

⁷¹ P. Emiliani Giudici, *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1844; Id., *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855. Di quest'ultima versione si contano diverse riedizioni nella fase postunitaria.

⁷² Si veda al riguardo E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici: la vita e le opere*, cit., pp. 78-111.

⁷³ Cfr. G. Santangelo, *Paolo Emiliani Giudici (1812-1872): nel centenario della nascita*, «Nuovi Quaderni del Meridione», vol. IX, n. 41, 1973, pp. 38-49.

⁷⁴ P. Emiliani Giudici, *Storia politica dei municipj italiani*, 2 voll., Firenze, Poligrafia Italiana, 1851-1855; e Id., *Storia del teatro in Italia*, Torino-Milano, Casa editrice italiana di M. Guigoni, 1860.

⁷⁵ Decreto 1° novembre 1859, n. 404 – *Nomina a professori nell'Accademia di Belle Arti di Ferdinando Ranaldi*, già dispensato dal servizio per titolo politico, Paolo Emiliani Giudici e Olivo Gabardi, in *Atti e documenti editi e inediti del Governo della Toscana dal 27 aprile in poi. Parte Seconda*, Firenze, Stamperia sopra le Logge del Grano, 1860, p. 332.

⁷⁶ Sul peculiare ruolo esercitato dal segretario nell'Accademia fiorentina del periodo postunitario si vedano i riferimenti contenuti in F. Petrucci, *Cronaca di una crisi: l'Accademia negli anni dell'unità d'Italia*, in C. Frulli, F. Petrucci (edd.), *L'Accademia delle Belle Arti di Firenze*

cattedre nell'Accademia varato il giorno prima (1° novembre 1859), era aperto alla frequenza anche di cultori delle arti esterni all'Accademia e avrebbe dovuto caratterizzarsi come uno strumento finalizzato «a erudire la mente ed a svegliare il genio» degli alunni, ovvero a farne degli «egregi artisti»⁷⁷. Nel regolamento interno dell'istituzione fiorentina introdotto in quello stesso periodo, erano altresì sinteticamente delineate la natura e le caratteristiche della nuova disciplina: «Il professore di Estetica – si affermava al riguardo – dà un corso di Storia dell'Arte e desume principj di estetica dallo esame delle opere dei grandi artisti»⁷⁸.

All'origine della decisione di attribuire a Emiliani-Giudici la cattedra di *Estetica* e di chiamarlo a ricoprire il delicato e impegnativo ufficio di segretario si poneva indubbiamente il grande lavoro da lui svolto fin dalla metà del 1859 in qualità di segretario della commissione incaricata dal governo provvisorio di riordinare l'Accademia di Belle Arti in vista dell'imminente annessione della Toscana al regno d'Italia⁷⁹. Tale commissione, presieduta da Gino Capponi, e della quale facevano parte anche Niccola Antinori, Emilio De Fabbris, Emilio Santerelli e Luigi Mussini, procedette, com'è noto, ad una vera e propria riforma dell'istituto, nell'ambito della quale allo studioso siciliano toccò il delicato e impegnativo compito di porre mano al riordinamento dell'organizzazione didattica e del piano di studi⁸⁰.

I recenti studi condotti da Cristina Frulli nell'archivio dell'Accademia fiorentina consentono di lumeggiare taluni fondamentali aspetti del magistero esercitato da Emiliani-Giudici nell'Accademia fiorentina, anche se, come sottolinea la studiosa, «la ricostruzione del suo insegnamento è al momento ipotetica, non restando documenti e scritti»⁸¹. Egli, comunque, sulla scia di altri

negli anni di Firenze capitale 1865-1870. Atti del convegno (Firenze 2015), Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2017, pp. 42-54.

⁷⁷ Decreto 2 novembre 1859, n. 410 – *Nuove cattedre nell'Accademia di Belle arti*, in *Atti e documenti editi e inediti del Governo della Toscana dal 27 aprile in poi. Parte Seconda*, cit., pp. 377-378.

⁷⁸ Si tratta del nuovo regolamento introdotto con il Decreto 6 gennaio 1860, n. 535 – *Riordinamento dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Atti e documenti editi e inediti del Governo della Toscana dal 27 aprile in poi. Parte Seconda*, cit., p. 618. Se ne veda il testo in Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, fasc. 49 B, anno 1860, ins. 91, art. 43.

⁷⁹ Decreto 7 giugno 1859, n. 153 – *Istituzione di una Commissione per lo studio e la proposta di un riordinamento dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Atti e documenti editi e inediti del Governo della Toscana dal 27 aprile in poi. Parte Seconda*, cit., pp. 81-82.

⁸⁰ Si veda al riguardo la lettera del presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze Ferdinando Strozzi al ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis, Firenze 21 ottobre 1861, in Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, fasc. 50 B, anno 1861, ins. 93.

⁸¹ Si vedano, in particolare, i due documentati contributi: C. Frulli, *Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890*, in C. Frulli, F. Petrucci (edd.), *L'Accademia delle Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870. Atti del convegno (Firenze 2015)*, cit., pp. 80-142; e Ead., *Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e di Camillo Jacopo Cavallucci*

grandi studiosi e maestri della disciplina come Pietro Estense Selvatico, dovette dare un'impostazione più moderna e accattivante alle sue lezioni, abbandonando del tutto la matrice speculativa e metafisica tradizionale e privilegiando, al contrario, un approccio storico-artistico nutrito di confronti e riferimenti letterari e caratterizzato da una concezione dell'opera d'arte come espressione della cultura e della civiltà di un popolo. Un approccio quest'ultimo, come ha giustamente rilevato Frulli, caratteristico delle sue opere letterarie e che ritroviamo, ad esempio, nella già ricordata *Storia delle belle lettere in Italia* del 1844, nella quale l'autore dedica un notevole spazio alla storia delle belle arti nella penisola a partire dal Trecento e si sofferma «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»⁸².

Le lettere inviate in questo periodo da Emiliani-Giudici a familiari e colleghi confermano una volta di più l'efficacia e l'eccellente accoglienza suscitata dal suo magistero nell'Accademia fiorentina. Così, mentre da un lato, nel giugno del 1860, manifestava al fratello Giuseppe la propria soddisfazione per un insegnamento che riteneva «assai utile» e che non lo impegnava in modo eccessivo, essendo egli tenuto ad onorare l'impegno «di fare una sola lezione la settimana», il sabato mattina; dall'altro confessava all'amico Gregorio Ugdulella, professore di Letteratura greca nello Studio fiorentino, di essere «contentissimo nella Biblioteca» e di essersi «rimesso a studiare» per corrispondere in modo adeguato alle molteplici attese e alle elevate aspettative suscitate dal suo insegnamento tra gli studenti dell'Accademia: «Mi pare anzi di avere operato un miracolo introducendo i giovani artisti, nonostante il divieto degli'ignorantissimi vecchi, alle lezioni di Estetica, cattedra sui generis. Parmi di aver trovato il modo di 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 aspettarmi»⁸³.

L'insegnamento di *Estetica* all'Accademia delle Belle Arti di Firenze da parte di Paolo Emiliani-Giudici, come si è già ricordato, era destinato a durare poco più di un triennio. Nel 1862, infatti, lo studioso sposava la gentildonna inglese Ann Alsanger e decideva di lasciare l'Italia e di stabilirsi in Inghilterra, a Silver Hill, pur mantenendo il suo domicilio legale a Firenze e continuando ad occuparsi delle vicende della penisola. Negli anni seguenti, anzi, e precisamente nel 1865, si presentò candidato alle elezioni politiche per la Camera dei deputati nel collegio di Serradifalco, in Sicilia, ma non venne eletto. Candida-

all'Accademia di Belle Arti di Firenze, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 128, 2019, pp. 30-38 (la cit. riportata nel testo è a p. 31).

⁸² Frulli, *Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e di Camillo Jacopo Cavallucci all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, cit., p. 32.

⁸³ Entrambe le lettere sono riprodotte in appendice a Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici: la vita e le opere*, cit., rispettivamente alle pp. XLIV (n. 1) e CXLIII (n. 45).

tosì nuovamente nel marzo del 1867, riuscì finalmente ad ottenere la vittoria e ad entrare in Parlamento, dove sedette sui banchi della Sinistra. Morì in Inghilterra nel 1872⁸⁴.

A succedere nel dicembre del 1863 ad Emiliani-Giudici sulla cattedra di *Estetica* dell'Accademia fiorentina fu, come si è già ricordato, il patriota e poeta veronese Aleardo Aleardi (Verona, 1812 – ivi, 1878), il quale, dopo aver conseguito la laurea in Giurisprudenza a Padova, rientrato a Verona si era dedicato essenzialmente agli studi letterari e alla poesia. Tra i più attivi sostenitori della causa di Daniele Manin e dell'insurrezione di Venezia, nel 1848 era stato nominato incaricato d'affari del governo provvisorio veneto a Parigi. Nel 1852 era stato arrestato dagli austriaci e imprigionato a Mantova. Arrestato nuovamente nel 1859 e internato in Boemia, era rientrato in Italia alla fine della seconda guerra d'indipendenza e, alla vigilia dell'unificazione nazionale, si era stabilito a Brescia⁸⁵.

Eletto deputato nel 1862, dopo aver rifiutato, in quello stesso anno, l'offerta da parte del ministro Carlo Matteucci della cattedra di *Letteratura italiana* all'Accademia di Brera per «uno strano timore a parlare in pubblico e uno stanco sentimento di scoratezza, di sfiducia», Aleardi accolse, l'anno successivo, la proposta del nuovo titolare della Pubblica Istruzione Michele Amari di trasferirsi a Firenze per assumere l'incarico di professore di *Estetica* nell'Accademia di Belle Arti del capoluogo toscano⁸⁶.

Due anni più tardi, nel 1865, egli sarebbe stato nominato membro ordinario del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, ufficio questo che lo avrebbe visto attivamente impegnato per circa un decennio, e infine, nel novembre del 1873, gli sarebbe giunta la nomina a senatore del regno per «i suoi meriti eminenti» e per i «servizi resi alla patria», la quale avrebbe suggellato l'impegno di un'intera esistenza divisa tra la tensione intellettuale e creativa in ambito letterario e artistico e la passione del patriota e del fedele servitore dello Stato⁸⁷.

A differenza di diversi altri professori di *Estetica e storia dell'arte* della prima generazione postunitaria, sull'insegnamento dei quali disponiamo sovente di scarse notizie e di una carente documentazione, delle lezioni di *Estetica* impartite nel capoluogo toscano dall'Aleardi per circa un decennio – preparate «con cura e non senza fatica», come ricorda uno dei suoi biografi⁸⁸ – possedia-

⁸⁴ Cfr. Paolo Emiliani giudici «un'anima lealmente italiana» nel secondo centenario della nascita. *Atti del convegno* (Mussomeli 2012), «Archivio Nissenso. Rassegna di storia, lettere, arte e società», vol. VI, n. 10, 2012, pp. 5-201.

⁸⁵ Cfr. E. Caccia, Aleardi, Aleardo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1960, Vol. 2, pp. 136-141.

⁸⁶ Cfr. C. Del Vivo, *Polemiche e successi di Aleardo Aleardi docente di Estetica*, in Frulli, Petrucci (edd.), *L'Accademia delle Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870. Atti del convegno* (Firenze 2015), cit., pp. 144-182.

⁸⁷ Si veda al riguardo F. Rosso, *La vita e i canti di Aleardo Aleardi*, Prato, Tipografia Editrice Succ. Vestri, 1896, pp. 47-69.

⁸⁸ Caccia, Aleardi, Aleardo, cit., p. 138.

mo buona parte dei manoscritti originali, assieme agli sparsi appunti redatti dallo studioso, alle schede di lettura delle opere consultate ai fini della preparazione dei corsi e ad altri materiali e note ad uso didattico.

Si tratta di una preziosa raccolta di documenti inediti, attualmente conservati presso la Biblioteca Civica di Verona⁸⁹, i quali sono stati fatti oggetto, alla metà degli anni Venti, di un organico e approfondito studio da parte dello storico dell'arte Aldo Foratti, concittadino dell'Alcorno, incaricato di *Storia dell'arte medievale e moderna* nell'Università di Pavia a partire dall'anno accademico 1921-1922 e divenuto in seguito, negli anni Trenta e Quaranta, insegnante di ruolo di *Storia e storia dell'arte* nel Liceo artistico di Firenze⁹⁰.

Proprio a tale studio riteniamo opportuno fare riferimento per lumeggiare l'impostazione, i contenuti e le caratteristiche di fondo del magistero esercitato dal patriota e poeta veronese⁹¹. Il quadro che esso fornisce non è tra i più brillanti, ma riflette adeguatamente, per certi versi, una modalità di declinare l'insegnamento storico-artistico nelle accademie da parte di quei docenti della prima generazione postunitaria cooptati in tale ruolo non in virtù dei propri studi e delle loro effettive competenze, ma per ragioni pressoché esclusivamente politiche. Sotto questo profilo, il caso Alcorno Alcorno è tutt'altro che unico e particolare: esso riflette, al contrario, una tendenza ed un costume che, come per altri casi già esaminati in precedenza – quelli del Mercantini e dello Scarsabelli a Bologna, ad esempio, o quello dell'Asioli a Modena, per citare i più eclatanti – erano destinati a connotare questa fase storica.

Dai manuali di estetica maggiormente in voga nella sua epoca e dalla più autorevole riflessione filosofica italiana ed europea sull'arte «il poeta veronese creato, di punto in bianco, professore nell'Accademia di Belle Arti di Firenze crede di non dover attingere molto»:

Le belle signore che accorrevano ad udirlo, e che applaudivano la melliflua declamazione, occupando le sedie, prima vuote di scolari e di pubblico, desideravano la melodia del periodo e non lo sforzo del raziocinio. L'Alcorno seppe e volle essere il precursore dell'odierno conferenziere; alla fama poetica e al suo patriottismo furono perdonate l'impreparazione filosofica e la scarsa sensibilità critica⁹².

Tra gli ultimi protagonisti della tendenza, ormai superata della lezione di estetica, che «ricercava il bello con criteri empirici e con un certo soggettivismo letterario», l'Alcorno

⁸⁹ La documentazione alla quale facciamo riferimento è conservata in Biblioteca Civica di Verona, Fondi manoscritti, Carteggi, *Alcorno Alcorno* (57 buste).

⁹⁰ Cfr. Foratti, Aldo, in *I professori dell'Università di Pavia (1859-1961)*, <<https://prosopografia.unipv.it/docenti/1335>> (ultimo accesso: 10.10.2025).

⁹¹ A. Foratti, *L'estetica e la critica d'arte di Alcorno Alcorno*, «Rivista Letteraria delle Tre Venezie», vol. I, n. 2, 1924, pp. 17-21.

⁹² *Ibid.*, pp. 16-17.

meno padrone [di altri] della lingua e molto meno felice nell'architettura varia del periodo e nella conoscenza degli accorgimenti oratorii, leggeva i suoi grandi fogli di carta a mano, vergati *currenti calamo*, con espressive civetterie e con superficiali mollezze, nelle righe monotone e raccogliitiche, che il vellutato dicitore flautava fra il consenso delle persone culte e gli applausi degli stranieri, contenti di sentire più che di capire il *melologo*⁹³.

Ma a rendere scarsamente utile ed efficace l'insegnamento teorico dell'Aleardi contribuì senz'altro la mediocre attenzione prestata nelle sue lezioni alla grande tradizione della filosofia dell'arte europea dell'epoca moderna:

L'Aleardi – scrive al riguardo Foratti – si propone di tralasciare i “riboboli herderiani, cantiani, hegeliani” per capire *perfettamente* l'estetica; ma qui viene spontanea la domanda, cui risponderà lo scarso sugo delle sconnesse *Lezioni*: s'è egli mai affacciato a' sistemi di que' pensatori, de' quali maltratta – con più spirito che senno – le supposte ridondanze? [...] Poveri *riboboli* aleardiani! Lo Herder riprovava i faciloni che osavano bandire canoni estetici; il Kant riconosceva la perfezione insensibile della bellezza, distinta dall'arte, che può tutto sul sentimento, ed è pari ad un prodotto naturale senza scopo e senza interesse; e lo Hegel definiva il bello l'apparire sensibile dell'idea, e l'arte un'emanazione dello spirito assoluto. Non sono queste “teorie nebbiose e vagabonde”, che si possano respingere senza chiedere “qualche viatico di principii” spesso incoerenti nell'espositore che divertiva la folla elegante⁹⁴.

Anche per quel che concerne le lezioni relative alla storia dell'arte antica e moderna, il magistero del poeta veronese non si distinse per rigore filologico, profondità e autorevolezza delle fonti utilizzate e coerenza interpretativa, facendo leva, al contrario, anche in questo caso, sulla dimensione declamatoria e sulle abilità retoriche, piuttosto che sul ricorso a quelli che erano i modelli storiografici in auge in quel periodo:

Il vasto campo della storia artistica – ha sottolineato in proposito Foratti – fu percorso dall'Aleardi, per lungo e per largo, in dieci anni accademici, le cui lezioni slegate cercano l'effetto, senza badare al contenuto, raccolto di qua e di là, da' soliti repertorii neoclassici. Per l'architettura non gli servì il modello di Amico Ricci, lodato a' suoi giorni e lodevole ancor oggi; per la scultura egli appiccica qualche trascurabile osservazioncella al Cicognara; e per la pittura, quantunque il suo grande comprovinciale G.B. Cavalcaselle adottasse già un metodo di studio che avvantaggiava risolutamente la critica, non si dilungò dal vecchio Lanzi e dal formalismo descrittivo delle opere; riuscì, dunque, stucchevole, e in parecchi argomenti. Un certo istinto pittoresco e la consuetudine con i pratici dell'arte gli consigliarono di esporre con più larghezza le vicende della pittura in Italia⁹⁵.

Nel novero dei patrioti e «poeti della Patria» che, all'indomani dell'unificazione nazionale, furono chiamati a tenere gli insegnamenti storico-artistici nelle Accademie della penisola si colloca anche l'ecclettica personalità del conte

⁹³ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 18-19. Ma si veda ora anche la lettura proposta da Del Vivo, *Polemiche e successi di Aleardo Aleardi docente di Estetica*, cit., pp. 144-182.

Pompeo Gherardi (Fano, 1832 – Urbino, 1877), storico, epigrafista, letterato e appassionato autore di componimenti poetici a tema patriottico, civile e artistico⁹⁶.

Considerato non a torto il «fondatore dell'Accademia stessa e restauratore del culto di Raffaello in Urbino»⁹⁷, il Gherardi era stato tra i principali promotori, all'indomani dell'annessione delle Marche al regno di Sardegna, dell'Istituto di Belle Arti di Urbino, istituito nel gennaio del 1861 con decreto del commissario generale straordinario delle Marche Lorenzo Valerio⁹⁸, suo amico personale ed estimatore⁹⁹, ed attivato a partire dall'a.a. 1863-64¹⁰⁰. Per i buoni uffici dello stesso Gherardi, nel gennaio del 1872 l'Istituto avrebbe assunto il titolo di «Regia Accademia di Belle Arti» e, l'anno seguente, sarebbe stato eretto a corpo morale¹⁰¹.

Chiamato, a partire dall'a.a. 1864-65, a ricoprire per oltre un decennio la cattedra di *Storia delle belle arti*, Gherardi avrebbe rivestito, tra il 1869 e il 1877, anche la presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, impegnandosi in un'opera a vasto raggio tesa da un lato a rilanciare le belle arti e l'istruzione artistica e a fare di Urbino uno dei grandi poli culturali e artistici della regione, dall'altro a promuovere la conoscenza del «sommo Urbinate» e le ricerche e gli studi sull'arte rinascimentale¹⁰².

A questo scopo, all'instancabile attività esercitata in qualità di docente e, in seguito, anche di presidente dell'Accademia urbinata, Gherardi affiancò, a partire dall'aprile del 1869, quella di fondatore e primo direttore de «Il Raf-

⁹⁶ Si vedano al riguardo: *Poesie popolari del conte Pompeo Gherardi*, Ancona, Bastianelli, 1862; *I martiri d'Italia. Iscrizioni del conte Pompeo Gherardi*, Urbino, Rocchetti, 1865; *La storia d'Italia. Iscrizioni del conte Pompeo Gherardi*, Urbino, Tipografia del Metauro, 1869; *Dodici capolavori dell'arte italiana moderna. Sonetti*, Urbino, Rocchetti, 1873; *I grandi artisti d'Italia. Epigrafi*, Urbino, Rocchetti, 1874; *Guida di Urbino compilata da Pompeo Gherardi*, Urbino, Rocchetti, 1875.

⁹⁷ Cfr. E. Gherardi, *Della vita e degli scritti del Conte Cav. Pompeo Gherardi*, in *Guida di Urbino*, Urbino, Tipografia della Cappella, 1890, pp. IX-XXXII (la cit. riportata nel testo è a p. XVII).

⁹⁸ Decreto 6 gennaio 1861, n. 740 – *che fonda in Urbino un Istituto di Belle Arti per le Marche*, in *Raccolta ufficiale degli Atti del R. Commissario Generale Straordinario nelle Provincie delle Marche. Parte Terza dal n. 701 sino alla fine*, Ancona, presso Gustavo Sartorj Cherubini, 1860-61, pp. 52-56. Sull'istituzione dell'Accademia di Urbino si veda *Le Marche dal 15 settembre 1860 al 18 gennaio 1861. Relazione a Ministero dell'Interno del R. Commissario Generale Straordinario Lorenzo Valerio*, Milano, Editori del Politecnico, 1861, pp. 67-69.

⁹⁹ Cfr. Lorenzo Valerio, *Cenni biografici*, Urbino, Tipografia del Metauro, 1868, p. 6.

¹⁰⁰ Cfr. *Annuario della Istruzione pubblica del Regno d'Italia pel 1863-1864*, Brescia, Tipografia del Giornale La Sentinella Bresciana, 1864, p. 585.

¹⁰¹ R.D. 16 febbraio 1873, n. 1267 – *Erezione in Corpo Morale dell'Accademia Raffaello di Belle Lettere in Urbino*, in <<https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/archivio-centrale-debito-stato/raccolta-ufficiale-leggi-e-decreti>> (ultimo accesso: 20.05.2025)

¹⁰² Gherardi, *Della vita e degli scritti del Conte Cav. Pompeo Gherardi*, cit., pp. XVI-XXIX.

faello. Periodico che si occupa solamente di cose d'arte»¹⁰³, dalle colonne del quale si propose di diffondere la conoscenza del «divino Pittore urbinato» e di divulgare «gli studi d'arte» e «il culto del bello nelle contrade d'Italia».

Per quel che concerne, più in particolare, l'insegnamento storico-artistico da lui professato nell'Accademia delle Belle Arti di Urbino, d'indubbio interesse sono la prolusione al primo corso tenuto dal Gherardi nell'a.a. 1864-65, dalla quale si evincono l'impostazione tradizionale e il carattere essenzialmente erudito della «storia artistica» illustrata nel corso delle lezioni dallo studioso¹⁰⁴; e, in particolare, gli studi e le ricerche sulla figura e l'opera di Raffaello Sanzio, oggetto principale delle lezioni rivolte ai giovani allievi dell'Accademia urbinata, poi raccolti e dati alle stampe, un decennio più tardi, nel volume *Della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*¹⁰⁵.

Nel novembre del 1865, alla vigilia dell'annessione del Veneto al regno d'Italia (1866), il letterato ed erudito Antonio Dall'Acqua Giusti (Venezia, 1816 – *ivi*, 1896)¹⁰⁶ era chiamato a ricoprire la cattedra di *Storia dell'arte* nell'Accademia di Belle Arti di Venezia, istituita nei mesi precedenti dal governo austriaco¹⁰⁷. Essa, infatti, era stata introdotta con il nuovo *Statuto* approvato nello stesso 1865¹⁰⁸ in conformità con quanto deliberato, in quello stesso anno, per l'Accademia di Belle Arti di Vienna¹⁰⁹.

La cattedra di *Storia dell'arte* andava a sostituire quella di *Eстетica*, introdotta con lo *Statuto e Regolamento* del 1842 e profondamente rinnovata, nell'approccio e nei contenuti, da Pietro Selvatico, il quale, divenuto segretario dell'Accademia veneziana nel dicembre del 1849, ne aveva tenuto la titolarità fino al 1859. Questi, come ha efficacemente sottolineato Alexander Auf der Heyde, fin dalla primavera del 1848 aveva sottoposto all'allora ministro della Pubblica Istruzione del governo della Repubblica di San Marco, Niccolò

¹⁰³ A partire dal 1879 (anno XI), il periodico avrebbe mutato formato e periodicità e assunto come sottotitolo: «Rivista d'Arte ufficiale per gli Atti della Regia Accademia Raffaello».

¹⁰⁴ *Le arti in Italia. Discorso letto dal conte Pompeo Gherardi segretario e professore di storia nell'Istituto di Belle Arti delle Marche in Urbino l'11 gennaio 1864 giorno della solenne apertura*, Urbino, Rondini, 1864.

¹⁰⁵ *Della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Urbino, Rocchetti, 1874.

¹⁰⁶ Cfr. Dall'Acqua Giusti Antonio, in G. Garollo, *Dizionario biografico universale. Volume I. Aa (van der) – Haydn*, Milano, Hoepli, 1907, p. 522.

¹⁰⁷ Sulle origini dell'Accademia di Belle Arti di Venezia si vedano: A. Dall'Acqua Giusti, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Relazione storica*, Venezia, Tip. del Commercio, 1873; e il più recente E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941.

¹⁰⁸ *Riforma degli Statuti di questa I.R. accademia Veneta di Belle Arti... approvata da Sua Maestà I.R. Apostolica con Sovrana Risoluzione 10 gennaio 1865, comunicata dall'Eccelloso I.R. Ministero di Stato coll'ossequiato Dispaccio 23 detto mese, n. 425 e della I.R. Luogotenenza Lombardo-Veneta col riverito Decreto 10 febbraio 1865, n. 4336*, riedito in appendice a E. Bassi, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., pp. 210-214.

¹⁰⁹ Cfr. C.A. Auf der Heyde, *Grammatica storica, storia della civiltà, educazione visiva: tre storie dell'arte nell'Accademia di Venezia nell'Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 2019, p. 24.

Tommaso, «un progetto di riforma dell'Accademia nel quale riprende[va] la proposta (già formulata nel 1842) di separare l'incarico di segretario dalla cattedra di Estetica, riservando alla figura del direttore di tenere, una volta a settimana lezioni di Estetica», nell'ambito delle quali si sarebbe dovuta svolgere «il più diffusamente possibile, una storia dell'arte specialmente italiana, comprovandola a mezzo dei monumenti che in appositi tipi disegnati od incisi, dovrebbero venir disposti nella sala durante la lezione».

La proposta di «abbandonare l'estetica speculativa a favore della sola storia dell'arte condotta su casi concreti e quindi svincolata dall'insegnamento di mitologia, simbolica ed allegoria», sarebbe stata rilanciata all'indomani della nomina di Pietro Selvatico a segretario (30 dicembre 1849) e poi anche a presidente dell'Accademia, a seguito della rinuncia del predecessore Francesco Galvagna (1851), e approvata dagli ambienti ministeriali austriaci, come testimoniano il riordinamento della scuola di *Estetica*¹¹⁰ e l'adozione quale manuale della disciplina della *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno* (1852-1856) dello stesso Selvatico¹¹¹.

Dopo le dimissioni di quest'ultimo (1859), la commissione interna chiamata a dirigere l'Accademia di Belle Arti di Venezia, e rimasta in carica fino al 1866¹¹², aveva proposto di separare l'ufficio di segretario dell'istituzione da quello di titolare della «Iscuola di Estetica» e di mutare questa in «Iscuola di Storia dell'arte», decisione, quest'ultima, che, come s'è detto, era stata approvata dal governo austriaco e recepita nel nuovo *Statuto* varato proprio alla vigilia del passaggio dell'Accademia veneziana sotto il governo italiano¹¹³.

L'insegnamento di *Storia dell'arte* introdotto *ex novo* con lo *Statuto* del 1865 avrebbe dovuto caratterizzarsi per un'articolazione cronologica che dall'antichità si estendesse fino ai tempi presenti e riservare particolare attenzione ai «confronti e paralleli fra le varie persone, fra le varie scuole, e soprattutto fra le varie epoche, in modo che l'insegnamento non risulti una mera esposizione dei fatti, od un elenco dei nomi e di date, ma bensì una ragionata e filosofica esposizione di ciò che ebbe maggiore influenza sull'Arte e sugli artisti»¹¹⁴.

¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 21-23. Ma si vedano anche i documentati contributi raccolti in C.A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani (edd.), *Pietro selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento. Atti del convegno di studi (Venezia, 22-23 ottobre 2013)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

¹¹¹ P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno, ovvero l'Architettura, la Pittura, la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici. Lezioni dette nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich, 1852-1856.

¹¹² Cfr. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., pp. 93-95.

¹¹³ Dall'Acqua Giusti, *L'Accademia di Venezia. Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873*, cit., pp. 68-70.

¹¹⁴ *Riforma degli Statuti di questa I.R. accademia Veneta di Belle Arti... approvata da Sua Maestà I.R. Apostolica con Sovrana Risoluzione 10 gennaio 1865*, cit., p. 213.

Nel novembre del 1865, come si è già ricordato, Antonio Dall'Acqua Giusti era chiamato a ricoprire la cattedra di *Storia dell'arte* nell'Accademia delle Belle Arti di Venezia, ufficio, questo, che egli avrebbe conservato per quasi un trentennio, fino all'a.a. 1892-93. Nel momento in cui assumeva tale ufficio, lo studioso godeva già di una certa fama quale autore di testi letterari e per il teatro, nonché di opere erudite e di saggi di storia locale veneta¹¹⁵. Alla metà degli anni Cinquanta, ad esempio, aveva dato alle stampe un saggio, *La letteratura italiana nel corrente secolo* (1855)¹¹⁶, destinato ad incontrare discreti consensi negli ambienti culturali cittadini. Un certo successo aveva fatto registrare, alcuni anni più tardi, anche la raccolta di studi *La Repubblica di Venezia e la terraferma d'Italia. Frammenti storici e pensieri* (1864)¹¹⁷.

Significativa testimonianza dell'insegnamento storico-artistico professato da Dall'Acqua Giusti nell'Accademia veneziana sono le *prolusioni* relative ai primi due corsi da lui tenuti nella seconda metà degli anni Sessanta: la *Prima lezione di Storia dell'Arte detta il giorno 10 gennaio nell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti da Antonio Dall'Acqua Giusti Prof. di Storia dell'Arte* (1866); e la *Prima lezione di Storia dell'Arte per l'anno 1867-68 del Prof. Antonio Dall'Acqua Giusti* (1867)¹¹⁸, nelle quali lo studioso sottolineava con forza la vera e propria centralità del rapporto tra arte e civiltà:

Io credo, o giovani – egli affermava al riguardo –, all'avvenire dell'arte, perché credo all'avvenire della civiltà. Arte e civiltà non possono scompagnarsi. [...] L'arte risente le vicende della civiltà, ma non le risente di subito. Così nello scendere come nel salire. [...] Sia che seguiamo le tre divisioni consuete della storia, antica, mezzana, moderna, sia che consideriamo queste età come una sola grande epoca e sotto un solo punto di vista, le risultanze concorderanno con quelle che ci parve d'indurre dai tempi antistorici, e ne saranno la continuazione. Ognuno dà; ognuno riceve. Grecia è discepolo dell'oriente e dell'Egitto; Etruria e Grecia sono maestre di Roma; Roma di tutti. Roma trasmette indi all'oriente il suo stile basilicale, che si modifica, e poi comparisce in Europa con l'arco acuto: questo, spintosi a portentosi ardimenti nel settentrione, invade tutta l'Europa. In Italia peraltro sorge un altro stile che non si assomiglia ai precedenti, benché ne derivi. Quivi architettura, pittura, scultura preparano l'età artistica moderna. [...] Certo, se mai è dato all'uomo d'intravedere un qualche spiraglio di luce nel futuro, questa facoltà visiva gli viene dallo studio della storia. Il corso della civiltà è precursore infallibile di quello dell'arte¹¹⁹.

¹¹⁵ Più tardi raccolte in A. Dall'Acqua Giusti, *Alcuni scritti letterari e storici*, Venezia, Tipografia Antonelli, 1878, 5 voll.

¹¹⁶ *La letteratura italiana nel corrente secolo. Memoria di Antonio Dall'Acqua Giusti*, Venezia, s.e., 1855.

¹¹⁷ *La Repubblica di Venezia e la terraferma d'Italia. Frammenti storici e pensieri di Antonio Dall'Acqua Giusti*, Venezia 1864.

¹¹⁸ *Prima lezione di Storia dell'Arte detta il giorno 10 gennaio nell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti da Antonio Dall'Acqua Giusti Prof. di Storia dell'Arte*, Venezia, Tip. Antonelli Editrice, 1866; *Prima lezione di Storia dell'Arte per l'anno 1867-68 del Prof. Antonio Dall'Acqua Giusti*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1867 [sul frontespizio porta la data 6 dicembre].

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 5 e 24-26.

Le documentate ricerche condotte su tale personalità di letterato ed erudito e sull'ambiente dell'Accademia di Belle Arti veneziana nel corso del XIX secolo dal già ricordato Alexander Auf der Heyde ci consentono di lumeggiare la personalità e l'operato di Dall'Acqua Giusti, nonché di cogliere le caratteristiche di fondo e la reale portata del suo magistero. «Leggendo la *Prima lezione di Storia dell'arte* che egli tiene davanti alla platea degli studenti nel gennaio 1866», ha sottolineato innanzi tutto lo studioso, «non si può non constatare un cambiamento di rotta» rispetto all'insegnamento storico-artistico professato precedentemente da Pietro Selvatico. E la ragione della sostanziale differenza tra i due risiede nel fatto che «Dall'Acqua non è uno storico dell'arte»: il tema di un'arte nazionale, da lui «affrontato nel testo giovanile su *La letteratura italiana del corrente secolo* (1855) con l'afflato tipico dell'idealismo romantico, rimane una preoccupazione costante che egli, a differenza di Selvatico, non trasformerà mai in militanza critica oppure “insegnamento esplicito”. Il suo giudizio critico rimane più cauto».

In altre parole, si manifesta nell'insegnamento di Dall'Acqua Giusti una sensibilità storica differente da quella del suo predecessore e la *Storia dell'arte*, pur strettamente connessa da Dall'Acqua Giusti alle vicende della civiltà, rimane essenzialmente «uno strumento di crescita culturale e morale per l'aspirante artista il quale, forte della consapevolezza storica del proprio agire, è in grado di comprendere e interpretare i bisogni del proprio tempo»¹²⁰.

Abbiamo lasciato per ultimo, in questa rapida rassegna della prima generazione di professori di *Estetica e storia dell'arte* nelle Accademie, Istituti e Scuole di Belle Arti dell'Italia postunitaria, il pittore, restauratore ed erudito Raffaele Bova (Napoli, 1831 – ivi, 1899), e ciò per un duplice ordine di ragioni: innanzi tutto perché – come nel caso di Antonio Dall'Acqua Giusti a Venezia – egli costituisce uno dei rarissimi casi di docenti delle accademie che erano stati titolari del medesimo insegnamento sotto i governi preunitari e che furono confermati, all'indomani dell'unificazione nazionale, nel loro ufficio; in secondo luogo, perché l'insegnamento storico-artistico da lui impartito nell'Istituto di Belle Arti di Napoli per oltre un trentennio, dal 1851 al 1883, segna una vera e propria svolta rispetto agli orientamenti e alle pratiche tradizionali, configurandosi a tutti gli effetti come uno dei più rigorosi e innovativi tra quelli offerti nello stesso periodo nelle accademie della penisola.

Per valutare appieno le origini e le caratteristiche di fondo di tale insegnamento è opportuno prendere le mosse dalle vicende che contrassegnarono l'Istituto di Belle Arti di Napoli all'indomani della decisione presa da Ferdinando II di Borbone, con il R.D. 2 maggio 1848, di costituire una commissione per la riforma del medesimo Istituto¹²¹. Tale commissione – della quale

¹²⁰ Auf der Heyde, *Grammatica storica, storia della civiltà, educazione visiva: tre storie dell'arte nell'Accademia di Venezia nell'Ottocento*, cit., pp. 24-25.

¹²¹ R.D. 2 maggio 1848, n. 133 – col quale viene istituita una Commissione straordinaria e

facevano parte letterati, filosofi e artisti del calibro di Francesco De Sanctis, Francesco Saverio Baldacchini, Luca Cagnazzi De Samuele, Scipione Volpicella, Camillo Minieri Riccio e Silvio Spaventa – era stata fortemente voluta dal ministro della Pubblica Istruzione del governo costituzionale presieduto da Carlo Troja, Paolo Emilio Imbriani¹²², il quale, molto critico nei riguardi della dirigenza dell'Istituto, da lui accusata di «inefficienza e favoritismi», considerava tra i più gravi difetti del vigente ordinamento dell'Istituto «la mancanza di Letteratura, Estetica e Storia dell'arte» tra gli insegnamenti impartiti, «con la conseguenza che i 'giovani ingegni [degli allievi] rimangono spesso privi affatto di ogni altra erudizione e cultura con gran detrimento delle loro facoltà intellettuali'»¹²³.

In realtà, come ha giustamente sottolineato Sandro Morachioli, la commissione Imbriani, «compromessa dal fallimento dei moti» e dalla svolta reazionaria impressa alla politica borbonica a partire dal 1849, non riuscì a portare a termine i suoi lavori e a dare corpo ad un'effettiva riforma dell'Istituto napoletano¹²⁴.

A rilanciare con forza la vera e propria centralità degli insegnamenti di carattere letterario, estetico e storico-artistico ai fini della formazione dei futuri artisti contribuì, in quello stesso periodo, il pittore Giuseppe Bonolis¹²⁵, fondatore di una delle più apprezzate scuole private di Belle arti del capoluogo campano, il quale, in un opuscolo dal titolo *D'un nuovo ordinamento intorno alle scuole di Belle Arti*, fatto pervenire alla Commissione per la riforma dell'Istituto di Belle Arti di Napoli nel 1848, si pronunciava nettamente a favore della creazione di un'apposita cattedra di *Estetica e storia dell'arte*, della quale poneva in luce gli indubbi vantaggi:

Ai nostri tempi – egli scriveva – non si può senza colpa gravissima trasandar lo studio degli antichi. [...] Non si lascino ingannare gli artisti dalle fole degli'ignoranti che chiamano l'Estetica scienza vana e sottile. [...] L'Estetica giova ad arricchire la mente dell'ar-

temporanea per proporre riforme all'Istituto di belle arti, in *Collezione delle leggi, de' decreti e d'altri atti riguardante la Pubblica Istruzione promulgati nel già reame di Napoli dall'anno 1806 in poi. Volume II. Dal 1821 al 1848*, Napoli, Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1862, pp. 445-446. Sui lavori della Commissione si veda *Della presente condizione del Real Istituto di belle arti. Rapporto fatto al Ministro della Istruzione pubblica dalla Commissione incaricata della riforma di esso Istituto e degli altri quattro stabilimenti di belle arti*, 22 ottobre 1848, in Archivio di Stato di Napoli, Ministero della Pubblica Istruzione 1848-1864, busta 485 II, fasc. 1.

¹²² Cfr. G. Brancaccio, *Imbriani, Paolo Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2004, vol. 62, pp. 272-276.

¹²³ *Due rapporti al Re del Ministro dell'Istruzione Pubblica, decreto del 2 maggio 1848 e rescritto del 31 maggio 1848 pe' quali viene istituita una commissione per la riforma dell'Istituto di Belle Arti, del Pensionato di Belle Arti in Roma, della Scuola di Scenografia, della Scuola Elementare di disegno e del Laboratorio delle Pietre Dure*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1848, pp. 2-4.

¹²⁴ S. Morachioli, *I letterati in Accademia: storia e 'cultura dell'arte' nell'insegnamento dell'Accademia di Napoli (1802-1878)*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 128, 2019, pp. 42-43.

¹²⁵ A.M. Carlevaris Luzietti, *Bonolis, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1971, vol. 12, pp. 296-297.

tista di ottimi precetti e delle notizie della Storia dell'arte, e segnatamente a fecondarne e snodarne l'ingegno¹²⁶.

E ancora:

Or che resta a fare domandiamo noi? [...] Con largo e profondo concetto concepire e abbracciar l'arte in tutti i tempi e in tutte le sue vicende; risuscitare negli animi il sentimento e l'idea della bellezza, senza di cui l'arte non può spiccare alto il volo, giovando di dell'Estetica; studiare attesamente, in che risegga la eccellenza della forma greca, e con precetti desunti da questo studio arricchir di novelli pregi l'arte nostra; studiar l'arte cristiana nella forma in tutte le sue vicende da' primi tempi a' moderni, e escogitar di quali precetti si giovassero i nostri padri nel colorire, nel disegno, nel comporre e consertare le figure, nell'effetto della luce; innamorar la mente de' giovani della vera bellezza, e fornirli di que' principi acconci e pratici, che fecondano il loro ingegno, educano l'animo all'eccellenza dell'arte¹²⁷.

Negli anni immediatamente seguenti, nell'Istituto di Belle Arti di Napoli si procedette ad un cauto e graduale rinnovamento dell'ordinamento didattico e della proposta formativa. Ai fini del nostro discorso è opportuno ricordare che, con il R.D. del 3 giugno 1851 Ferdinando II di Borbone nominava «il professore onorario con soldo D. Raffaele Bova come vice-segretario, con la futura al posto di segretario del Reale Istituto, addetto ad istruire gli alunni nella estetica delle arti, nella letteratura e nella storia artistica»¹²⁸. Tale incarico sarebbe stato confermato dallo stesso sovrano nel successivo R.D. del 22 luglio 1852, con il quale, «nel nominarsi il professore D. Raffaele Bova a segretario del Reale Istituto delle belle arti», mentre da un lato si dichiarava «abolito l'ufficio di vice-segretario», dall'altro si ribadiva che spettava allo stesso Bova oltre al compito d'impartire «le lezioni di storia, di mitologia, e della foggia di vestir le figure attribuite col precedente decreto organico al posto di segretario», anche quello di «ammaestrare gli allievi nella estetica e nella storia delle arti, non meno che nella letteratura»¹²⁹.

Il 22 febbraio 1852, «in una sala delle scuole di disegno destinata alle lezioni», di fronte ai suoi studenti e ad uno scelto uditorio composto «dal Direttore dell'Istituto, dal Presidente e Soci della R. Accademia di belle arti e dal Presidente generale della Società R. Borbonica [...] uniti a molte altre ragguardevoli

¹²⁶ *D'un nuovo ordinamento intorno alle scuole di Belle Arti. Discorso di Giuseppe Bonolis*, Napoli, Stabilimento Tipografico di Fr. Azzolino, 1849, pp. 7, 17-18 e 36.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 43-47.

¹²⁸ R.D. 3 giugno 1851, n. 2206 – col quale il professore D. Raffaele Bova è nominato vice-segretario del reale Istituto di belle arti in Napoli, in *Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1851. Semestre I. Da gennaio a tutto giugno*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1851, pp. 166-168.

¹²⁹ R.D. 22 luglio 1852, n. 3216 – col quale nel nominarsi il professore D. Raffaele Bova a segretario del reale Istituto di belle arti si abolisce l'ufficio di vice-segretario, in *Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle Due Sicilie. Anno 1852. Semestre II. Da luglio a dicembre*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1852, pp. 52-54.

persone», Raffaele Bova presentava la *Prolusione* al corso di *Istoria delle arti del disegno*¹³⁰ – questo era l'originario nome scelto per indicare la disciplina di cui egli era titolare¹³¹ –, inaugurando ufficialmente il suo magistero storico-artistico a Napoli.

In essa, dopo aver ricordato come fosse da ascrivere a precipuo merito della «Sovrana Munificenza» l'aver «aggiunto alle scuole di questo R. Istituto l'insegnamento di una novella facoltà, giovevole ai coltivatori di belle arti», le cui «mirabili finalità» erano «la conoscenza delle regole del bello» e l'indispensabile approfondimento «della storia delle arti dipendenti dal disegno», si soffermava ad illustrare impostazione, caratteristiche e contenuti del «novello insegnamento»:

Per ben estimare i pregi di questa istituzione – egli affermava – [...] giova ricordare che il fondamento dell'arte del disegno, a cui si congiungono tutte quelle insegnate in questo Istituto, consiste in una solida scienza, senza la quale è assai malagevole arrivare ad eccellenza in esse; perciocché non è da sperare poter produrre opera perfetta, ove il lavoro della mano non venga guidato dal lume della mente. Di che ne convincono la storia, le teoriche dei più chiari maestri, e la giornaliera esperienza; le quali ci mostrano che solo professata in siffatto modo l'arte si leva alto a dignità ed onore, e diviene capace a mettere in esercizio e sublimare le facoltà dell'anima, ad ornare la mente di utili verità, ed a nutrire il cuore di pure ed elette affezioni. Laonde [...] è importante esaminare gli elementi che le dettero vita e nutrimento nel suo progresso, non che conoscere le cagioni che la fecero talora cadere, e talora levare ad alto splendore: è utilissimo, infine considerare i prodigi del genio e del valore di quei sommi artisti, che nobilitarono l'uomo, ne perfezionarono il gusto, lo elevarono al di sopra dei bassi piaceri, e con la presenza del bello diedero alle sue facoltà un nobile avviamento. Le quali cose tutte costituiscono per l'appunto il subbietto dell'insegnamento, che ora a pro vostro, giovani ornatissimi, s'inaugura¹³².

Più in particolare, l'insegnamento di *Istoria delle arti del disegno* si sarebbe caratterizzato per il suo approccio rigorosamente storico, nella convinzione che solo il confronto con i principali e più rinomati artisti del passato e la conoscenza dei metodi e delle tecniche artistiche che ne avevano decretato la fortuna avrebbe realmente giovato ai giovani che s'incamminavano «sulla via delle arti belle»:

¹³⁰ *Prolusione delle Lezioni d'Istoria delle arti del disegno per Raffaele Bova, socio corrispondente della R. Accademia, professore e vice-segretario dell'Istituto R. di belle arti, Napoli, da' Tipi di Saverio Giordano, 1852.*

¹³¹ Istituita nel 1851, per deliberazione di Ferdinando II di Borbone, come cattedra di *Istoria delle arti del disegno*, la cattedra napoletana di Raffaele Bova sarebbe stata ridenominata, all'indomani dell'Unità, *Letteratura artistica* (cfr. *Annuario della Istruzione pubblica per l'anno scolastico 1861-62*, cit., p. 453); in seguito, a partire dall'a.a. 1873-1874, avrebbe assunto la titolazione di *Critica e storia d'arte* (cfr. *Annuario della Istruzione pubblica del Regno d'Italia pel 1873-74*, cit., p. 461).

¹³² *Prolusione delle Lezioni d'Istoria delle arti del disegno per Raffaele Bova*, cit., pp. 5-7.

Le lezioni, che verrò esponendovi – affermava ancora Bova –, verseranno innanzi a tutto sulla storia dell'arte. Questa, che è la parte più vasta, amena e giovevole della letteratura dell'arte, vuol esser riguardata come la più bella scuola per l'artista. Essa ci ammaestra di tutto ciò che all'arte dà vita ed incremento; e ci mostra le cagioni per cui talora travolge e decade. Da essa abbiamo le notizie dei più chiari artisti che nei vari rami dell'arte si renderanno illustri. In essa si apprendono i metodi usati dalle diverse scuole; e si conoscono gli stili che a ciascuna di esse appartengono. Si ha in ultimo, per la storia, la esposizione delle opere più ragguardevoli prodotte dall'arte in ogni età e da ogni nazione. Da questo studio raccoglierete ricca copia di ammaestramenti. Vedrete qual sia stato il cammino offerto agli uomini dalla stessa natura nell'inventare e far procedere l'arte, e nel formarsi un tipo di perfezione, a cui deve tendere chiunque intende a professarle. Vedrete per quanti studi salirono ad eccellenza i sommi artisti; e sul loro esempio sosterrete con coraggio i travagli e le cure inevitabili per procacciarvi quella fama e quella gloria ch'essi si guadagnarono.

E ancora:

Conoscerete per quali vie i solenni maestri salirono all'ammirazione e benevolenza delle nazioni; e Voi sulle loro orme, raggiungendo la virtù e la vera ed incorrotta bellezza, acquisterete ugual valore e stima appo l'universale. Conoscerete i principi e le massime state cagione di quei risultamenti che nelle loro opere si ammirano; e stabilirete meglio i pratici procedimenti del vostro operare, acciocché con maggior sicurezza vi sia dato raggiungere il vero bello. Vedrete queste loro opere come schierate innanzi agli occhi vostri; ed apprenderete a studiarne i pregi, a paragonarle fra loro, a conoscerne le attinenze, ovvero le differenze che offrono; e quindi le saprete lodare con fondamento, studiare con giudizio, ed imitare con discernimento. Insomma, per una scelta ed ordinata disposizione di fatti e d'idee, sarete ammaestrati dalla esperienza dei secoli passati, e scoprirete vie non calcate, per le quali l'ingegno vostro slanciandosi, saprà procedere con bella originalità nel sentiero della perfezione¹³³.

Quanto al metodo che avrebbe utilizzato nelle sue lezioni, Bova mostrava di avere le idee chiare riguardo alle peculiari esigenze formative dei giovani aspiranti artisti dell'Istituto napoletano e alla necessità di voltare pagina sia rispetto alle tradizionali e ormai desuete forme e modalità che avevano assunto, in passato, gli insegnamenti di *Estetica* nella penisola, sia con riferimento ai più aggiornati, ma non meno parziali e riduttivi approcci di carattere erudito o ispirati da istanze di natura archeologica:

Nello esporvi intanto la storia dell'arte – concludeva Bova –, mi terrò lontano da erudite disquisizioni e da archeologiche controversie, onde sono sparse le opere di questo argomento: ma ridurrò in compendio tutto ciò che ho raccolto, e che ho spartito in tre sezioni. Nella prima vi mostrerò l'origine e le vicende dell'arte presso i diversi popoli. Nella seconda vi esporrò le vite degli artisti più ragguardevoli, i metodi da essi adoperati, ed i canoni professati dalle loro scuole. Nella terza ed ultima parte esaminerete le opere d'arte più considerevoli, e dal bello ch'esse offrono, apprenderete le regole estetiche più necessarie all'artista, sceverate da metafisica acutezza¹³⁴.

¹³³ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

E a tale approccio lo studioso napoletano si sarebbe mantenuto fedele fino alla fine del regno delle Due Sicilie e all'annessione di Napoli e del Meridione al nuovo Stato unitario. A questo riguardo, se si esaminano i contenuti dei corsi da lui tenuti in epoca borbonica, così come emergono dai verbali degli esami di *Storia dell'arte e mitologia*, il quadro che se ne ricava è quello di una sostanziale coerenza e continuità con le indicazioni e i proponimenti formulati nella *Prolusione* del 26 febbraio 1852¹³⁵.

Il nuovo *Statuto organico* dell'Istituto di Belle Arti di Napoli approvato con il D. Luog. 30 aprile 1861, n. 166, il quale procedeva al riordinamento del medesimo Istituto e alla sua collocazione tra le istituzioni di alta formazione artistica del neonato regno d'Italia, stabiliva tra le cattedre o «scuole» interne quella di *Letteratura artistica*, la quale, intrattenendo «gli alunni sulla Storia Critica e su' principii generali dell'arte. Le costumanze, le fogge dell'età e de' popoli diversi», avrebbe dovuto mirare a «fecondare la mente dei giovani artisti, ad innalzarla al concetto dell'arte, alle intime sue ragioni, al vero suo fine, il quale è storia ad un tempo e missione di civiltà»¹³⁶.

Sia pure con una titolazione differente rispetto a quella adottata in epoca borbonica, l'insegnamento storico-artistico – ora appellato *Letteratura artistica*¹³⁷ – era riproposto nel nuovo ordinamento dell'Istituto e definito, dal punto di vista dei contenuti e delle finalità, in modo non difforme rispetto a quello impartito fin dal 1852.

Nonostante il parere contrario dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis, che nel 1861 avrebbe voluto assegnare la cattedra di *Letteratura artistica* al neo direttore dell'Istituto di Belle Arti di Napoli, il letterato ed ex funzionario ministeriale borbonico Cesare Dalbono, da lui stesso posto al vertice dell'istituzione nel medesimo anno¹³⁸, Raffaele Bova fu riconfermato a pieno titolo nel suo ruolo docente. Egli, inoltre, in esecuzione del nuovo *Statuto organico* introdotto nell'aprile del 1861, che stabiliva la separazione delle funzioni, era sollevato dal gravoso ufficio di segretario e poteva quindi dedicarsi completamente agli studi e all'insegnamento.

Dal punto di vista dell'impostazione e dei contenuti, il magistero eserci-

¹³⁵ Tali verbali sono stati resi noti e utilizzati meritoriamente per la prima volta da Sandro Morachioli nel già citato lavoro *I letterati in Accademia: storia e 'cultura dell'arte' nell'insegnamento dell'Accademia di Napoli (1802-1878)*, del quale condividiamo però solo parzialmente l'interpretazione del ruolo esercitato da Raffaele Bova nell'Istituto napoletano.

¹³⁶ D. Luog. 30 aprile 1861, n. 166 – *Riforma dell'Istituto di Belle Arti in Napoli*, in *Atti governativi per le Provincie Napoletane raccolti dall'avv. Giuseppe D'Ettore*, 1861, 1° gennaio a 30 giugno, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1862, pp. 489-498.

¹³⁷ Su tale titolazione, dal sapore antico e dal significato solo in parte riferibile ad un moderno insegnamento di carattere storico-artistico, si veda il classico lavoro di J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 604-606.

¹³⁸ Si veda al riguardo la lettera del ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis al direttore dell'Istituto di Belle Arti di Napoli Cesare Dalbono datata 19 settembre 1861 (in Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, *Professori*, f. *Cesare Dalbono*).

tato nella stagione postunitaria dal Bova si pose, come si è già ricordato, in sostanziale continuità con quello della fase precedente. Lo testimoniano, fra l'altro tre *Prolusioni alle Lezioni di Letteratura Artistica* date alle stampe dallo studioso tra il 1867 e il 1869¹³⁹, nelle quali, oltre a ribadire nelle loro linee essenziali le caratteristiche dei corsi, i periodi storici affrontati e gli argomenti che sarebbero stati oggetto di approfondimento nel corso delle lezioni, Bova richiamava con forza le finalità del suo magistero, non mancando di sottolineare come la «scuola di Letteratura artistica» mirasse principalmente:

Ad ammaestrarvi in tutto ciò che serve a comprendere la storia delle arti dipendenti dal disegno; che stabilita, com'è al presente, [...] costituisce essa sola la più vasta, la più amena e la più giovevole parte dell'artistica coltura; onde va meritatamente riguardata da tutti gl'Istituti ed Accademie di arti, come la più convenevole scuola per l'artista. [...] Da essa abbiamo le notizie de' più chiari artisti, che nei varii rami dell'arte si rendettero illustri. In essa si apprendono i metodi usati dalle diverse scuole e si conoscono gli stili, che a ciascuna appartengono. Si ha, in ultimo, per essa, la esposizione delle opere più ragguardevoli prodotte dall'arte in ogni età e da ogni nazione. Da questo studio pertanto qual ricca copia di ammaestramenti non raccoglie il giovane studioso? Egli vede qual sia stato il cammino offerto agli uomini dalla stessa natura nell'inventare e far progredire le arti, e nel formarsi un tipo di perfezione, a cui deve tendere chiunque intende a professarle. [...] Ma a giovare di tutto ciò è d'uopo che lo studioso sia fornito di non ordinarie notizie sulla storia generale, e sappia de' popoli e dell'età diverse i costumi, le usanze e quelle istituzioni, che influiscono notabilmente sulle condizioni e sulle vicende delle belle arti¹⁴⁰.

Largamente partecipate dagli studenti¹⁴¹, le lezioni di *Letteratura artistica* tenute a Napoli da Raffaele Bova incontrarono un crescente successo, tanto da essere a più riprese lodate nelle relazioni presentate dal segretario Napoleone Altamura in occasione delle tornate accademiche annuali dell'Istituto¹⁴². E trova spiegazione, forse, proprio alla luce di tali apprezzabili risultati il fatto che, con il *Regolamento per le scuole di disegno elementare nell'Istituto di Belle Arti di Napoli*, approvato con il R.D. 1° agosto 1869, n. 5215, l'insegnamento di *Letteratura artistica* veniva esteso a «tutte le classi»¹⁴³. Ne dava

¹³⁹ *Prolusione alle lezioni di Letteratura artistica per l'anno 1867 letta dal professore Raffaele Bova nel R. Istituto di belle arti di Napoli*, Napoli, Tip. G. Nobile, 1867; *Prolusione alle lezioni di Letteratura artistica per l'anno 1868 letta dal professore Raffaele Bova nel R. Istituto di belle arti di Napoli*, Napoli, Tip. G. Nobile, 1868; e *Prolusione alle lezioni di Letteratura artistica per l'anno 1869 letta dal professore Raffaele Bova nel R. Istituto di belle arti di Napoli*, Napoli, Tip. G. Nobile, 1869.

¹⁴⁰ *Prolusione alle Lezioni di Letteratura Artistica per l'anno 1869 letta dal professore Raffaele Bova nel R. Istituto di Belle Arti in Napoli*, cit., pp. 8-10.

¹⁴¹ Cfr. *Regio Istituto di Belle Arti in Napoli. Concorsi e premiazioni dell'anno scolastico 1865-1866*, Napoli, Stabilimento Tipografico G. Nobile, 1866, pp. 14-15.

¹⁴² *Relazione del Segretario Napoleone Altamura*, in *Atti del R. Istituto di Belle Arti di Napoli. Anno 1870-71*, Napoli, Stabilimento Tipografico G. Nobile, 1871, pp. 4-6.

¹⁴³ Cfr. Morachioli, *I letterati in Accademia: storia e 'cultura dell'arte' nell'insegnamento dell'Accademia di Napoli (1802-1878)*, cit., p. 45. Ma si veda anche *Relazione sulle origini e*

notizia agli studenti lo stesso Bova nella già ricordata *Prolusione alle Lezioni di Letteratura Artistica per l'anno 1869*, laddove sottolineava:

E che [tale insegnamento] sia di sommo giovamento a chiunque si dedica alle belle arti il possesso di quelle conoscenze, che valgono ad ingrandire il suo ingegno, e renderlo capace di concepire con giustezza ed operare con sicurtà di metodo, niuno al certo vorrà fra voi menomamente dubitare. Ché ove fosse d'uopo vederlo chiaramente, basterà considerare quanta parte tiene l'intelletto e l'attività mentale dell'artista nelle sue produzioni. [...] Ma è certo per la storia, che quelle arti che hanno a scopo la bellezza, non si levano a perfezionamento, se non quando vengono professate da uomini culti e capaci d'indirizzarle al vero ufficio loro. [...] Per siffatte considerazioni d'indole, di progresso e di dignità dell'arte, nelle quali tutte cose predomina l'ingegno e la coltura dell'artista, il Consiglio de' Professori stimò che questa coltura, o Giovani, non fosse da voi trascurata. [...] È per questo che il Consiglio de' Professori ha decisamente voluto che tutti voi, o Giovani studiosi, foste tenuti a frequentare con assiduità la scuola di lettere applicate alle arti, e senza mostrare aver voi tratto profitto da essa, vi fosse impedito passare alle scuole superiori. Ed il R. Governo, nel convertire in legge il voto de' Professori, è concorso al medesimo fine¹⁴⁴.

Di lì a qualche anno, forte del consenso suscitato non solamente tra gli allievi che frequentavano i suoi corsi, ma anche in seno alla dirigenza dell'Istituto – sempre più convinta, come notava il segretario Altamura, che «la letteratura e particolarmente la storia dell'arte concorre[va] potentemente a formar l'artista»¹⁴⁵ –, Bova riusciva finalmente a fare adottare, per la sua cattedra, la già ricordata titolazione di *Critica e storia d'arte*, da lui ritenuta più coerente con le tematiche affrontate nei suoi corsi rispetto a quella tradizionale di *Letteratura artistica*¹⁴⁶.

Lo stesso programma dei suoi corsi registrava, a partire dalla fine degli anni Sessanta, un crescente ampliamento dei temi trattati e taluni importanti aggiornamenti, non ultimo, come ha ricordato ancora Morachioli, quello relativo all'introduzione, a partire dal 1878, dello studio delle «vicende della pittura italiana» più recente¹⁴⁷.

riforme diverse del R. Istituto di Belle Arti di Napoli, Napoli, Tipografia Italiana, 1872, pp. 11-12.

¹⁴⁴ *Prolusione alle Lezioni di Letteratura Artistica per l'anno 1869 letta dal professore Raffaele Bova nel R. Istituto di Belle Arti in Napoli*, cit., pp. 5-6 e 8.

¹⁴⁵ *Relazione del Segretario Napoleone Altamura*, in *Atti del R. Istituto di Belle Arti di Napoli. Anno 1870-71*, cit., pp. 7-8.

¹⁴⁶ Si veda *supra*, alla nota n. 131. In realtà, nel 1878, per ragioni che non siamo riusciti a chiarire, la cattedra tenuta da Bova mutava nuovamente titolazione. Cfr. D.M. 25 novembre 1878 – Bova Raffaele, già professore di critica e storia dell'arte, è nominato professore di letteratura e storia dell'arte, in BUMPI, vol. V, n. 1, gennaio 1879, p. 127.

¹⁴⁷ Morachioli, *I letterati in Accademia: storia e 'cultura dell'arte' nell'insegnamento dell'Accademia di Napoli (1802-1878)*, cit., p. 46.

2. Gli anni Settanta e Ottanta del secolo XIX: una nuova generazione di docenti di Storia dell'arte in un'epoca di transizione

La generazione di studiosi chiamati a ricoprire le cattedre di *Estetica e Storia dell'arte* nelle Accademie di Belle Arti della penisola tra i primi anni Settanta del secolo XIX e la fine del decennio successivo presenta caratteristiche e profili culturali solo in parte affini a quella precedente. Se anche in questa nuova fase, infatti, tra i titolari della disciplina è dato di ritrovare un discreto numero di letterati, poeti ed eruditi dalla formazione eclettica e dagli interessi molteplici, non sempre adeguatamente forniti di una specifica preparazione sul versante storico-artistico e di un'effettiva passione per l'insegnamento professato, non mancano tuttavia le figure di studiosi provvisti di solide competenze in materia, capaci con i loro studi e il loro magistero di far compiere un vero e proprio salto di qualità alla *Storia dell'arte* professata nelle Accademie e di prefigurare già in sommo grado quella figura altamente specialistica dello storico dell'arte con elevata qualificazione che si affermerà nella penisola soprattutto a partire dagli anni Novanta, in concomitanza con l'avvio dei primi corsi universitari di *Storia dell'arte* e con il delinearsi di percorsi formativi altamente specializzati e di una specifica tradizione di studi e di ricerca nel settore. Si tratta in genere di studiosi formati all'interno delle stesse Accademie di Belle Arti o che, comunque, hanno potuto affinare le loro conoscenze e competenze attraverso il contatto con artisti e con specialisti del ramo.

Alla schiera dei letterati, poeti e intellettuali eclettici appartiene indubbiamente Enrico Panzacchi (Orzano dell'Emilia, 1840 – Bologna, 1904), il quale nel 1872 era chiamato a ricoprire la cattedra di *Storia e critica d'arte* all'Accademia di Belle Arti di Bologna che avrebbe tenuto fino al 1895, allorché assunse la carica di direttore-presidente di tale istituzione e, contemporaneamente, fu nominato professore ordinario di *Estetica e storia dell'arte moderna* all'Università di Bologna. Dal 1891 al 1896, inoltre egli tenne anche l'incarico di direttore della Pinacoteca cittadina¹⁴⁸.

Laureatosi nel 1865 in Lettere all'Università di Pisa, ove ebbe come maestri Pasquale Villari e Alessandro D'Ancona, Panzacchi intraprese la carriera d'insegnante. nel 1866 fu nominato professore di *Storia* al Liceo Azuni di Sassari, l'anno successivo passò a insegnare *Filosofia* al Liceo Salvator Rosa di Potenza, per essere poi trasferito con lo stesso incarico pochi mesi più tardi al Liceo Galvani di Bologna¹⁴⁹.

Ottenuto nel 1872, come si è già ricordato, l'incarico di professore nell'Ac-

¹⁴⁸ A. Mercì, *Panzacchi, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2014, Vol. 81, in <[www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-panzacchi_(Dizionario-Biografico)/>) (ultimo accesso: 10.10.2025).

¹⁴⁹ Cfr. E. Lamma, *Enrico Panzacchi: 16 dicembre 1840-5 ottobre 1904. Ricordi e memorie*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 42-65.

cademia di Belle Arti della sua città, egli «non sempre poté dedicarsi con la necessaria diligenza» all'insegnamento. Dal 1868, infatti, fu eletto più volte consigliere comunale a Bologna, e tra il 1868 e il 1872 tenne l'incarico di assessore all'Istruzione.

Eletto per la prima volta deputato nelle elezioni del 1882, con la costituzione del governo Saracco (1900-1901) fu nominato sottosegretario all'Istruzione¹⁵⁰. Tra i provvedimenti da lui stabiliti nell'ambito di tale ufficio merita di essere ricordata la circolare ministeriale con la quale, nel novembre del 1900, introdusse l'insegnamento della *Storia dell'arte* facoltativo e a titolo sperimentale nei Licei, affidandone la titolarità ai professori di *Lettere* e di *Storia*¹⁵¹.

La sua vasta produzione letteraria, ricca di opere in prosa e poesia, comprende un'ampia sezione di saggistica attinente alla letteratura, alla critica musicale e a quella artistica (si veda al riguardo la raccolta di scritti: *Nel campo dell'arte. Assaggi di critica*, Bologna 1897¹⁵²), della quale sono stati giustamente posti in luce i «toni amabilmente divulgativi»¹⁵³ e l'«elegante eclettismo»¹⁵⁴. Sul versante propriamente artistico, accanto all'ambigua e ironica etichetta di «buongustaio d'arte» attribuitagli da Benedetto Croce, merita di essere richiamato il giudizio formulato da Aldo Foratti sull'insegnamento impartito dal Panzacchi nell'Accademia di Belle Arti di Bologna, secondo il quale lo studioso emiliano, lungi dall'essere portatore, in campo estetico e storico-artistico, di una propria originale lettura e interpretazione, è stato, di fatto, l'ultimo rappresentante, in Italia, della «tendenza, ormai superata della lezione di estetica, che ricercava il bello con criteri empirici e con un certo soggettivismo letterario»¹⁵⁵.

Sulla stessa linea del Panzacchi si poneva Alberto Ròndani (Parma, 1846 – *ivi*, 1911), anch'egli letterato, poeta e intellettuale eclettico, chiamato a ricoprire la cattedra di *Letteratura e storia applicata alle belle arti* nell'Accademia di Parma dal 1877 al 1911. Ammesso giovanissimo tra gli allievi dell'Accademia di Belle Arti della sua città, mentre contemporaneamente frequentava le scuole classiche, conseguita la licenza liceale si iscrisse alla Facoltà di Lettere

¹⁵⁰ Cfr. R. Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento al secondo dopoguerra*, Macerata, eum, 2022, pp. 16-17; e S.A. Meyer, *Cenerentola a scuola. Il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)*, Macerata, eum, 2023, pp. 17-23 e 25-29.

¹⁵¹ C.M. 20 novembre 1900, n. 86 – *Insegnamento della storia delle belle arti*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», vol. II, n. 47, 22 novembre 1900, pp. 1981-1982.

¹⁵² E. Panzacchi, *Nel campo dell'arte. Assaggi di critica*, Bologna, Zanichelli, 1897.

¹⁵³ Cfr. B. Croce, *Enrico Panzacchi*, «La Critica», vol. IV, n. 1, 1906, pp. 7-12.

¹⁵⁴ Cfr. E. Sormani, *Eclettismo borghese e disponibilità di Enrico Panzacchi*, in *La letteratura italiana. Storia e testi VIII/2*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 556-562 (il giudizio riportato nel testo è a p. 557).

¹⁵⁵ A. Foratti, *L'estetica e la critica d'arte di Aleardo Aleardi*, «Rivista Letteraria delle Tre Venezie», vol. I, n. 2, 1924, p. 17.

dell'Università di Parma (1865), che sei mesi più tardi abbandonò per entrare nella Reale Accademia militare di Torino, in seguito abbandonata anch'essa di lì a poco per riprendere e completare gli studi letterari¹⁵⁶.

Laureatosi in Lettere all'Università di Padova nel 1869, nei mesi seguenti il Ròndani intraprese una vivace attività pubblicistica, dando alle stampe articoli di carattere letterario e cronache e recensioni su mostre d'arte. Divenuto nel settembre del 1871 insegnante di *Lettere* presso l'Istituto tecnico di Parma, avviò in questa stessa fase un'intensa collaborazione con talune prestigiose riviste di cultura e critica d'arte, come nel caso della fiorentina «La Nuova Antologia» e del periodico francese «L'Art»¹⁵⁷.

A partire dal 1877, come si è già ricordato, pur continuando ad insegnare nel locale Istituto tecnico, ottenne l'incarico di professore nell'Accademia di Belle Arti cittadina¹⁵⁸ e s'impegnò anche politicamente in difesa di tale istituzione, a più riprese minacciata di soppressione¹⁵⁹. Nei primi anni Ottanta gli venne offerta la cattedra di *Eloquenza* nella Regia Università di Parma, che egli rifiutò, preferendo dedicarsi alla poesia¹⁶⁰ e agli scritti di letteratura, estetica e critica letteraria¹⁶¹.

Anche Corrado Corradino (Torino, 1852 – ivi, 1923) e Andrea Frediani (Carrara, 1861 – ivi, 1920), chiamati, rispettivamente, il primo sulla cattedra di *Letteratura e storia applicata alle belle arti* nell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino dal 1888 al 1923, e il secondo su quella di *Storia, geografia, mitologia e storia dell'arte* nell'Accademia di Belle Arti di Carrara dal 1890 al 1920, possono essere ascritti a pieno titolo nel novero dei letterati, poeti e cultori di storia approdati all'insegnamento storico-artistico in accademia per ragioni meramente occasionali, il cui magistero era destinato a non lasciare una traccia significativa e duratura.

Poeta, critico letterario, storico e dirigente sportivo, il torinese Corrado Corradino aveva compiuto gli studi dapprima nel Collegio vescovile di Mondovì e poi nel Collegio Nazionale del capoluogo piemontese. Conclusi gli studi

¹⁵⁶ J. Bocchialini, *Alberto Rondani e il suo tempo*, Parma, Battei, 1922.

¹⁵⁷ Cfr. Ròndani Alberto, in E. Bonora (ed.), *Dizionario della letteratura italiana*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1977, Vol. II, pp. 606-614.

¹⁵⁸ Si veda il R.D. 30 dicembre 1877 – con il quale Ròndani Alberto è nominato professore di *Letteratura e storia applicata alle belle arti e bibliotecario nell'Istituto di Belle Arti di Parma*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», vol. IV, n. 2, febbraio 1878, p. 224.

¹⁵⁹ Si veda A. Boselli, *Commemorazione di Alberto Ròndani. Con appendice bibliografica dei suoi scritti*, Parma, Deputazione di Storia Patria, 1913, pp. 27-32.

¹⁶⁰ A. Ròndani, *Versi*, Parma, Tipografia G. Ferrari, 1871; Id., *Affetti e meditazioni: sonetti*, Parma, Tipografia di G. Ferrari e figli, 1875; Id., *Voci dell'Anima: nuovi sonetti*, Parma, L. Battei, 1883.

¹⁶¹ *Scritti d'Arte di Alberto Ròndani*, Parma, Tipografia di Pietro Grazioli, 1874; A. Rondani, *Saggi di critiche d'arte*, Firenze, Tipografia Editrice della Gazzetta d'Italia, 1880; Id., *La filosofia positiva e la critica dell'arte*, Parma, L. Battei, 1888; Id., *Per gli Istituti di Belle Arti*, Roma, Officina Poligrafica, 1907.

liceali, si era iscritto alla Facoltà di Medicina dell'Università di Torino, trasferendosi in seguito in quella di Lettere, nella quale nel novembre del 1876 aveva conseguito la laurea¹⁶². L'anno precedente, intanto, aveva cominciato a pubblicare i suoi componimenti poetici sulla rivista politico-letteraria cremonese «Il Preludio», diretta da Arcangelo Ghisleri¹⁶³. Nel 1878 vedeva la luce a Torino, per i tipi dell'editore Casanova, la raccolta di poesie *Primi Versi*, destinata a riscuotere un discreto successo¹⁶⁴.

A partire dalla fine degli anni Settanta, ottenuta la libera docenza in letteratura italiana e chiamato a ricoprire la cattedra di *Lingua e letteratura italiana* al Politecnico di Zurigo, Corradino si dedicò con particolare impegno alla critica letteraria¹⁶⁵ e alla manualistica storica di carattere scolastico¹⁶⁶. Successivamente, rientrato a Torino, passò ad insegnare prima materie letterarie al Liceo Gioberti e poi, dal 1888 come si è già accennato, *Letteratura e storia applicata alle belle arti* nell'Accademia Albertina di Belle Arti¹⁶⁷.

Quest'ultimo incarico d'insegnamento, che pure lo impegnerà per oltre un trentennio fino alla morte, rivestirà per lui un significato del tutto marginale, al punto che di esso non si fa neppure memoria nella maggior parte dei profili biografici dedicati allo studioso. Di gran lunga più rilevante, in realtà, fu l'attività svolta da Corradino in qualità di socio e dirigente sportivo del Foot-Ball Club Juventus, la squadra di calcio torinese fondata nel 1897, per la quale egli comporrà nel 1915 il primo inno ufficiale¹⁶⁸.

Alunno dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, e poi professore di *Lettere e Storia* nella R. Scuola tecnica della stessa città, Andrea Frediani, come si è già ricordato, fu nominato al principio degli anni Novanta segretario della stessa Accademia e titolare, al suo interno, dell'insegnamento storico-artisti-

¹⁶² M. Vigilante, *Corrado, Corradino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1983, Vol. 29, pp. 410-412.

¹⁶³ Cfr. D. Lanza, *Corrado Corradino*, Torino, Tipografia Fedetto, 1937, pp. 23-24.

¹⁶⁴ Cfr. C. Corradino, *Primi versi*, Torino, F. Casanova, 1878. Sull'opera poetica del Corradino si veda A.M. Regis, *Un poeta modernista: Corrado Corradino*, Roma, Tipografia dell'Unione editrice, 1910.

¹⁶⁵ Cfr. C. Corradino, *Poeti contemporanei: Prati, Aleardi, Carducci, Praga, Giacosa*, Torino, F. Casanova, 1879; Id., *Il secentismo e l'Adone del cavaliere Marino. Considerazioni critiche*, Torino, F. Casanova, 1880; Id., *I canti dei goliardi o studenti vaganti nel Medioevo. Versione poetica e studio storico*, Torino, Roux, 1892; Id., *Dell'arte dello scrivere*, 2 voll., Torino, F. Casanova, 1897-1898.

¹⁶⁶ Si vedano, ad esempio, C. Corradino, *Storia d'Italia dei tempi moderni (1495-1870)*, Torino, F. Casanova, 1881; Id., *Storia d'Italia del Medio evo (476-1492)*, Torino, F. Casanova, 1885; Id., *La storia d'Italia per via di racconti e biografie, per le scuole secondarie conforme ai programmi governativi*, 4 voll., Torino, F. Casanova, 1899-1901.

¹⁶⁷ Corradino Corrado, in *Letterati e giornalisti italiani contemporanei. Dizionario bibliografico*, Seconda edizione rifatta e ampliata, Napoli, T. Rovito Editore, 1922, p. 112; e il più recente M. Tomiato, *Corrado Corradino*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte, 1895-1920*, Torino, Unicredit, 2004, p. 325.

¹⁶⁸ Vigilante, *Corrado, Corradino*, cit., pp. 411-412.

co¹⁶⁹. In realtà, eccezion fatta per alcuni discorsi commemorativi, tenuti in qualità di segretario in occasione delle periodiche adunanze dell'istituzione carrarese, non risulta che il Frediani abbia mai trattato nelle sue ricerche e nei suoi studi temi e questioni attinenti alla storia artistica¹⁷⁰. Appassionato cultore di letteratura e di storia patria, egli diede alle stampe, nel 1889, un'ampia raccolta di *Studi di storia politica e letteraria*¹⁷¹, la quale gli assicurò una certa notorietà in ambito locale¹⁷².

Del tutto differenti, rispetto a quelli sin qui richiamati, risultano essere la personalità e l'operato di Vincenzo Pitini Piraino (Palermo, 1853 – *ivi*, 1925), professore di *Letteratura e storia dell'arte* nell'Istituto di Belle Arti di Palermo per oltre un trentennio, dal 1888 al 1921¹⁷³. Letterato, erudito e, al contempo, appassionato cultore di estetica, la produzione artistica di Pitini Piraino ci restituisce, come ha efficacemente sottolineato Marafon Pecoraro, «una figura eclettica, autore, non a caso, di scritti sia di Letteratura italiana sia di Storia dell'arte»¹⁷⁴.

Dopo essersi lasciato alle spalle una serie di giovanili studi eruditi, infatti, egli s'impegnava in raffinate ricerche di storia letteraria, poi confluite nelle monografie su *Vittorio Alfieri e la civiltà latina* (1875), *Ugo Foscolo e le sue lezioni di eloquenza* (1877), *Vincenzo Monti. Studio critico* (1880), *La lirica italiana nel secolo XV* (1886) e in altri importanti lavori¹⁷⁵, per approdare infine, in età matura, agli studi sull'estetica e sulla critica artistica – in particolare *L'Umanesimo nell'arte italiana del secolo XV* (1896) e *Il classicismo nell'arte italiana al principio del secolo XIX* (1898)¹⁷⁶ –, nei quali egli si rivela uno

¹⁶⁹ Cfr. *Annuario ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione* 1892, Roma, Stabilimento di E. Sinimberghi, 1892, p. 266.

¹⁷⁰ Cfr. A. Scarzella, A. Bizzarri, *La R. Accademia di Belle Arti di Apuania Carrara*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 44-45.

¹⁷¹ A. Frediani, *Studi di storia politica e letteraria*, Carrara, Tipografia Sanguinetti, 1889.

¹⁷² Si veda al riguardo la brillante recensione al saggio *Studi di storia politica e letteraria* del Frediani apparsa sulle colonne della popolare «Rivista Illustrata Settimanale», vol. XIV, n. 36, 1889, p. 6.

¹⁷³ F. Meli, *La Regia Accademia di Belle Arti di Palermo*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 132.

¹⁷⁴ M. Marafon Pecoraro, *L'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti di Palermo dalla sua fondazione al secondo conflitto mondiale (1886-1941)*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 128, 2019, p. 50.

¹⁷⁵ V. Pitini Piraino, *Vittorio Alfieri e la civiltà latina*, Palermo, Tipografia Barcellona, 1875; Id., *Ugo Foscolo e le sue lezioni di eloquenza. Studio critico*, Palermo, Tipografia Barcellona, 1877; Id., *Vincenzo Monti. Studio critico*, Roma, Tipografia del Progresso, 1880; Id., *La lirica italiana nel secolo XV*, Palermo, Tipografia F.lli Vena, 1886.

¹⁷⁶ V. Pitini Piraino, *L'Umanesimo nell'arte italiana del secolo XV*, Palermo, Tipografia F.lli Vena, 1896; e Id., *Il classicismo nell'arte italiana al principio del secolo XIX*, Palermo, Tipografia F.lli Vena, 1898.

«strenuo difensore dell'estetica neoclassica, nonostante che questa corrente artistica fosse ormai in procinto di tramontare definitivamente»¹⁷⁷.

Con la sua cultura eclettica, che però si rivela tutt'altro che estranea o indifferente alle questioni di estetica e alle problematiche artistiche, lo studioso e docente palermitano sembra rappresentare una sorta di *trait d'union* tra la realtà dei letterati, poeti ed eruditi "prestati" all'insegnamento della *Storia dell'arte* nelle Accademie dell'Italia unita e i veri e propri cultori e specialisti dei saperi storico-artistici che proprio in questa fase, come si dirà in seguito, si avviano in numero significativo a conquistare le cattedre della disciplina.

A conferma di un tale stato di cose, vale la pena di soffermarsi sullo stesso magistero esercitato da Pitini Piraino nell'Istituto di Belle Arti di Palermo, quale risulta dalla prolusione al corso di *Letteratura e storia dell'arte* da lui tenuto nell'anno accademico 1886-1887, dal titolo *Della dignità dell'arte nova d'Italia*¹⁷⁸. In essa lo studioso, lungi dal dare spazio alla vera e propria rievocazione storica, si soffermava pressoché esclusivamente ad illustrare le diverse teorie e concezioni estetiche e le finalità dell'arte, riproponendo, nella sostanza, un approccio alla disciplina di stampo essenzialmente filosofico e dal carattere decisamente tradizionale:

Più volte – egli affermava rivolgendosi ai suoi alunni – avete sentito parlare dei fini dell'arte: c'è chi li ha considerati in rapporto alla morale: c'è chi li ha elevato sino ad un concetto educativo della umanità. Più volte avete sentito a parlare di varie scuole: idealista, realista, verista, e che so io, e vi si sono dette teorie e leggi. Sono forme oziose del razionamento. L'arte è morale, è educativa, è bella per sua natura. Proporre un fine vale lo stesso che non concepirla come un'assoluta necessità del nostro spirito; le teorie e le leggi sono sorte solo a negare la più cosciente libertà dell'uomo. S'è pensata una umanità pericolante nei vizi, e nulla potendo la scienza pel rigorismo del linguaggio e delle formule, ci s'è rivolti all'arte con i suoi vezzi, con le sue grazie per questa salvezza del mondo: a quest'egro fanciullo, che è l'uomo, aspergiamo di soavi licori gli orli del vaso in cui stanno i succhi amari della medicina¹⁷⁹.

Tra i docenti della seconda generazione provvisti di solide competenze in ambito storico-artistico e capaci, con i loro studi e il loro magistero, di far compiere un vero e proprio salto di qualità alla *Storia dell'arte* professata nelle Accademie occorre innanzi tutto annoverare Camillo Jacopo Cavallucci (S. Leolino in Val d'Ambra, Firenze, 1827 – Firenze, 1906), il quale succedette nel 1874 ad Aleardo Aleardi sulla cattedra di *Estetica*, ora ridenominata di

¹⁷⁷ Marafon Pecoraro, *L'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti di Palermo dalla sua fondazione al secondo conflitto mondiale (1886-1941)*, cit., p. 51.

¹⁷⁸ V. Pitini Piraino, *Della dignità dell'arte nova d'Italia. Prolusione al Corso di letteratura e storia dell'arte*, Palermo, Tip. Fratelli Vena, 1886.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

*Letteratura e storia applicata alle belle arti*¹⁸⁰, dell'Accademia di Firenze, della quale avrebbe conservato la titolarità fino al 1906¹⁸¹.

Storico, filologo ed erudito, Cavallucci manifestò fin da giovanissimo un'autentica passione per lo studio dell'arte, in particolare per quella toscana del Rinascimento, alla quale dedicò ampie ricerche e studi eruditi. Basterebbe qui far cenno, fra gli altri, ai saggi *La Madonna di Vallombrosa di Raffaello da Urbino* (1870), *S. Maria del Fiore. Storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni* (1881), *Les Della Robbia. Leur vie et leur oeuvre d'après des documents inédits* (1884) e *Vita ed opere di Donatello* (1886).

E che gli studi e le ricerche dello storico dell'arte toscano si distinguessero, anche agli occhi dei contemporanei, per il rigore filologico ed il vero e proprio respiro internazionale, risulta attestato da più parti. Significativo, al riguardo, è il giudizio formulato da uno specialista del calibro di Peleo Bacci, ispettore alle Gallerie fiorentine (1907) e poi reggente della Soprintendenza ai monumenti di Pisa (1910), dal 1923 al 1941 soprintendente ai monumenti, gallerie e scavi archeologici a Siena, secondo il quale «L'aggiornamento sugli studi specialistici internazionali andava in lui di pari passo con le ricerche d'archivio che forniva ai più importanti storici dell'arte»¹⁸².

Collaboratore del quotidiano «La Nazione» di Firenze con lo pseudonimo *Pier d'Ambra*, a partire dalla metà degli anni Cinquanta Cavallucci diresse il «Bulettno delle arti del disegno», fondato nel dicembre del 1853 nel capoluogo toscano da Giovanni Boschi¹⁸³.

Legato fin dai primi anni Sessanta al Cavalcaselle da un solido rapporto di amicizia e di collaborazione scientifica, lo studioso toscano esercitò un ruolo di primo piano nelle vicende postunitarie dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dapprima in qualità di ispettore delle Scuole e poi, come si è già ricordato, nelle vesti di docente di discipline storico-artistiche. A lui si debbono, in particolare, due contributi particolarmente significativi ai fini dell'approfondimento della storia dell'istituzione fiorentina. Intendiamo riferirci alle *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze* (1873), e

¹⁸⁰ Cfr. *Annuario della Istruzione pubblica del Regno d'Italia per 1874-75*, Roma, Regia Tipografia, 1875, p. 458.

¹⁸¹ Sull'operato di Cavallucci quale docente di Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti di Firenze si vedano ora i pregevoli contributi di 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), cit., pp. 81-143; e Ead., *Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e di Camillo Jacopo Cavallucci all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, cit., pp. 30-38.

¹⁸² P. Bacci, C.J. Cavallucci, «Atti del Collegio degli Accademici della Accademia di Belle Arti di Firenze», 1906, p. 7.

¹⁸³ Fondato nel 1853 a Firenze da Giovanni Boschi, il settimanale «Bulettno delle arti del disegno», a partire dal 1855 mutò parzialmente il titolo, divenendo, sotto la direzione di Atto Vannucci, la «Rivista di Firenze e Bulettno delle arti del disegno. Pubblicazione mensile di scienze, Lettere ed Arti», la quale continuò ad uscire fino al 1859.

alla *Notizia storica intorno alle gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle arti del disegno in Firenze* (1873)¹⁸⁴.

Per quel che concerne l'insegnamento di *Letteratura e storia applicata alle belle arti* da lui impartito in Accademia, Cristina Frulli ha giustamente ricordato che «non si hanno documenti su come egli preparasse le lezioni, né su come svolgesse la didattica». La stessa studiosa, tuttavia, ha riportato la suggestiva testimonianza di un alunno entrato nell'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1874, Alfredo Melani, secondo il quale il «rigore di studioso corrispondeva anche al piano della didattica»¹⁸⁵.

In effetti, se si guarda ai due importanti manuali redatti dallo studioso toscano, ovvero il *Manuale di storia della scultura*, dato alle stampe nel 1884, e il *Manuale di storia dell'arte italiana* (1895-1898) in 4 voll., pubblicato tra il 1895 e il '98, e poi nuovamente riedito tra il 1905 e il 1907, emergono spunti di notevole interesse non soltanto per quel che concerne il metodo e i contenuti proposti da Cavallucci in ambito didattico, ma anche in ordine agli autori e agli indirizzi di fondo della storiografia artistica italiana ed europea dalla quale lo studioso toscano traeva principalmente ispirazione.

Nel caso del *Manuale di storia della Scultura*, incentrato sull'evoluzione di tale disciplina dall'epoca degli egizi fino all'età contemporanea, esso comprendeva, come precisava lo stesso autore nell'*introduzione*, «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», nonché a tutti coloro che la scultura «amano di conoscerla e di saperne quanto occorre per parlare con nozioni esatte e convincimenti propri».

L'opera traeva ispirazione diretta dal celebre *Manuale della storia dell'arte* di Franz Theodor Kugler, ampliato da Burkhardt, nell'edizione italiana del 1852, sebbene Cavallucci fosse consapevole dei limiti del suo compendio rispetto al testo del Kugler, in quanto caratterizzato da un «procedimento [...] monco», perché del tutto carente «[del]le attinenze fra scultura e pittura e [del]le deduzioni per via di comparazione»¹⁸⁶.

Proprio allo scopo di fornire attraverso la sua opera un quadro organico e completo dell'evoluzione delle arti nelle varie epoche storiche, lo studioso toscano diede in seguito alle stampe il più complesso e articolato *Manuale di storia dell'arte italiana* in quattro volumi, il quale, diviso per periodi (arte antica, arte medioevale, risorgimento in Italia e arte moderna) e con sezioni destinate a fornire puntuali riferimenti all'arte europea, era destinato a costituire

¹⁸⁴ C.J. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1873; e Id., *Notizia storica intorno alle gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle arti del disegno in Firenze*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1873.

¹⁸⁵ Frulli, *Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e di Camillo Jacopo Cavallucci all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, cit., p. 38.

¹⁸⁶ C.J. Cavallucci, *Manuale di Storia della Scultura*, Torino, Loescher, 1884, pp. V-VI.

un ampio affresco della vita artistica dai tempi antichi fino alla contemporaneità, i cui rimandi bibliografici, come ha efficacemente sottolineato ancora Frulli, erano «gli scritti di Vasari, il *Cicerone* (1855) di Burkhardt, 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»¹⁸⁷.

Lo straordinario impegno e la qualità dei risultati raggiunti da Camillo Jacopo Cavallucci tanto sul piano della ricerca storico-artistica, quanto su quello dell'insegnamento della disciplina nell'Accademia di Belle Arti di Firenze sono molto probabilmente all'origine del positivo giudizio formulato nei suoi riguardi da Adolfo Venturi, secondo il quale lo storico dell'arte toscano operò con estremo rigore, rifuggendo da declamazioni e da vane pose retoriche, preferendo impegnarsi per la crescita e il rinnovamento della ricerca e della didattica del settore: egli, sottolineava lo studioso modenese, «studiò, lavorò, preparò la rigenerazione degli studi di storia artistica»¹⁸⁸.

Compiuti entrambi gli studi in un'Accademia di Belle Arti – il primo in quella di Brera e il secondo a Venezia – e provvisti anch'essi, al pari di Cavallucci, di solide competenze sul versante storico-artistico, Giuseppe Mongeri (Milano, 1812 – ivi, 1888) e Luigi Archinti (Milano, 1825 – ivi, 1902) sarebbero subentrati ad Antonio Caimi sulla cattedra di *Storia dell'Arte* della stessa istituzione milanese, il primo dal 1879 al 1888, e il secondo dal 1888 al 1901.

Pittore e appassionato cultore di memorie artistiche locali, tra il 1855 e il '59 Mongeri aveva ricoperto l'incarico di presidente facente funzioni, segretario e professore di *Estetica* nell'Accademia delle Belle Arti di Brera, nonché quelle di conservatore della locale Pinacoteca e di componente della commissione austriaca per i monumenti (1856)¹⁸⁹.

Collaboratore attivo di periodici culturali prestigiosi, quali la «Rivista Europea», «Il Crepuscolo», la «Nuova Antologia», «La Perseveranza» e l'«Archivio Storico Lombardo», lo studioso diede alle stampe, in questi anni, una serie di saggi e articoli di notevole spessore critico sui monumenti milanesi e lombardi e attorno alla pittura italiana dei secoli passati, i quali contribuirono ad accrescere la sua notorietà e la sua autorevolezza di specialista in campo storico-artistico in ambito locale e nazionale¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Frulli, *Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e di Camillo Jacopo Cavallucci all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, cit., p. 34.

¹⁸⁸ I. Folli, *In memoria del prof. C.J. Cavallucci*, «La Nazione», 3 maggio 1913.

¹⁸⁹ Sulla biografia e l'operato di Giuseppe Mongeri si vedano i documentati lavori di F. Valli, *Storia dell'arte in Accademia, prima della riforma*, in G. Pozzi, G. Bindi (edd.), *L'accademia oltre l'accademia. Atti del convegno Formazione, conservazione e comunicazione dell'arte. Firenze, Accademia di Belle Arti, 14-16 marzo 2007*, Firenze, Regione Toscana – Accademia di Belle Arti, 2009, pp. 176-180; Ead., *Una volta Alessandro nella bottega di Apelle... Estetica e storia dell'arte a Brera nell'Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 128, 2019, pp. 5-20.

¹⁹⁰ Cfr. A. Squizzato, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte: la collaborazione all'Ar-*

All'indomani dell'unificazione nazionale fu nominato commissario per l'Esposizione Universale di Londra (1862) e membro delle commissioni parlamentari di belle arti e dei musei (1862). In quest'ultima veste, Mongeri collaborò con Giovanni Morelli alla messa a punto di una serie di progetti e di proposte di legge per il riordinamento delle pinacoteche e dei musei nazionali. Ma l'amicizia e la collaborazione scientifica con Giovanni Morelli sarebbe andata ben al di là delle vicende parlamentari e dell'impegno in ambito legislativo, permeando l'intera personalità e lo stesso profilo di storico dell'arte del Mongeri¹⁹¹. Nello stesso periodo, lo studioso fu chiamato a far parte della consulta archeologica di Milano (dal 1863 al 1882) e della commissione conservatrice dei monumenti d'arte e d'antichità per la provincia di Milano (dal 1877 al 1881).

Divenuto nel 1874 socio della Società Storica Lombarda e l'anno seguente membro dell'Istituto Lombardo di Scienze Lettere ed Arti, Mongeri partecipò attivamente ai vivaci dibattiti registratisi in questi anni sulle trasformazioni urbanistiche di Milano e prese posizione su taluni grandi interventi architettonici realizzati nel capoluogo lombardo, come nel caso della vecchia Stazione Centrale, della sistemazione di Piazza Duomo e della Galleria, del Cimitero Monumentale¹⁹².

Risale al 1879, come si è già ricordato, la sua nomina a professore titolare di *Storia dell'arte* nell'Accademia delle Belle Arti di Brera¹⁹³. In tale veste Mongeri, oltre a continuare gli studi già intrapresi in precedenza sui monumenti milanesi e lombardi e sull'antica pittura italiana, dedicò una sempre maggiore attenzione alle istituzioni museali¹⁹⁴.

Notevole fu anche il suo impegno sul versante dell'affinamento delle metodologie d'indagine in ambito storico-artistico e del rinnovamento della didattica della disciplina professata in Accademia. Persuaso della necessità di lasciarsi definitivamente alle spalle l'approccio tradizionale e, al contempo, di

chivio Storico Lombardo (1874-1888), in R. Alessandro, C. Rosanna (edd.), *Le riviste d'arte in Italia tra Otto e Novecento. Percorsi di ricerca*, Milano, Vita & Pensiero, 2007, pp. 218-240.

¹⁹¹ Si vedano, al riguardo, i numerosi riferimenti all'importanza di tale collaborazione contenuti nei contributi accolti in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri (edd.), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987)*, 3 voll., Bergamo, P. Lubrina, 1993.

¹⁹² Cfr. E. Visconti Venosta, *Giuseppe Mongeri: necrologio*, «Archivio Storico Lombardo», vol. XV, 1888, pp. 201-213.

¹⁹³ In realtà il decreto di nomina porta la data del 18 gennaio 1880. Cfr. D.M. 18 gennaio 1880 – *Mongeri Giuseppe è nominato, per un biennio, professore di Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti di Milano*, in BUMPI, vol. VI, n. 1, gennaio 1880, p. 56.

¹⁹⁴ Si vedano ad esempio: G. Mongeri, *La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo orientamento*, «Bollettino della Consulta archeologica del Museo storico artistico di Milano», vol. IV, 1877, pp. 3-11; Id., *Il nuovo museo artistico municipale*, «Archivio Storico Lombardo», vol. V, 1878, pp. 517-535; Id., *Museo Patrio d'Archeologia*, in *Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo Congresso storico italiano, 2 di settembre 1880*, Milano, Tipografia G. Pirola, 1880, pp. 685-695.

respingere ogni forma di diletterismo e d'improvvisazione nel campo della storia dell'arte, lo studioso s'impegnò nella messa a punto di quello che, a suo avviso, avrebbe dovuto costituire un vero e proprio metodo scientifico da utilizzare nell'indagine storico-artistica, ossia uno studio condotto sulle fonti archivistiche che, unito a una lettura formale e visiva dell'opera d'arte, oltrepassasse la ristretta prospettiva erudita per fornire una valutazione più scrupolosa e autentica dell'opera d'arte stessa e della sua storia.

Un metodo, quest'ultimo, che avrebbe trovato una significativa applicazione nel manuale di storia dell'arte dato alle stampe da Mongeri nel 1884, per i tipi dell'editore milanese Hoepli, con il titolo *Il libro dell'arte*¹⁹⁵, al quale farà seguito, nel 1887, un secondo manuale dedicato a *Gli stili architettonici*, questa volta pubblicato dal Vallardi e destinato agli studenti dei nuovi corsi di arti applicate¹⁹⁶.

Il libro dell'arte, diviso in cinque parti, corrispondenti alle diverse età della storia («l'antichità, il medioevo, il rinascimento in Italia, il rinascimento oltr'Alpi, l'età contemporanea»), si proponeva di approfondire «tutte le diverse espressioni manifestate dell'arte, da' suoi più rozzi principii fino ai nostri giorni», ed era arricchito da ben «duecentocinquanta tavole portanti oltre duemila disegni». Suddiviso in due distinte parti o sezioni – «la prima consistente in un testo breve, ma succoso, la seconda nel ricco corredo di tavole, che hanno il grande pregio di porgere l'immagine sensibile di quanto è genericamente accennato nel testo» –, il manuale costituiva a tutti gli effetti un'applicazione del metodo messo a punto dallo studioso milanese, secondo il quale «a farsi un concetto chiaro di quanto concerne l'argomento proposto vale di più la semplice immagine grafica dell'oggetto, che non le più compite descrizioni in parole».

Si potrebbe aggiungere che il testo, senza perdere il suo carattere di compendio di carattere divulgativo scritto con linguaggio piano e fruibile anche da parte di un pubblico di non specialisti, si faceva apprezzare per la ricchezza dei riferimenti bibliografici e il rigore della ricostruzione proposta.

Pur destinato principalmente ai giovani allievi dell'Accademia di Brera, peraltro, *Il libro dell'arte* avrebbe trovato lettori anche al di fuori della cerchia degli artisti e del mondo accademico, tra i semplici appassionati d'arte e negli ambienti della borghesia colta: «Un'opera siffatta – si affermava, ad esempio, in una recensione apparsa anonima sul periodico «Arte e Storia» nel gennaio del 1884 – si raccomanda da sé in ogni famiglia che aspiri a mettersi al pari con quanto concerne la cultura generale secondo le esigenze dei tempi moderni»¹⁹⁷.

¹⁹⁵ G. Mongeri, *Il libro dell'arte*, Milano, Hoepli, 1884.

¹⁹⁶ Id., *Gli stili architettonici*, Milano, Vallardi, 1887.

¹⁹⁷ Si veda al riguardo l'anonima ma efficace recensione dell'opera data alle stampe su una delle più prestigiose riviste del settore: *Il libro dell'arte, diviso in cinque periodi storici, con 250 tavole portanti oltre due mila disegni ordinati e spiegati da Giuseppe Mongeri, Professore*

Del fecondo e innovativo magistero esercitato da Mongeri tra le mura dell'Accademia di Belle Arti di Brera si ritrova una significativa testimonianza nel discorso pronunciato nel gennaio del 1888 da Giulio Carotti, che sarebbe poi divenuto a sua volta professore di *Storia dell'Arte* a Milano a partire dal 1902, in occasione della morte dello studioso milanese. Nel delineare i grandi meriti di quello che egli definiva «il Nestore dei critici d'arte lombardi», Carotti sottolineava come Mongeri avesse «contribuito a diffondere una critica e una storia dell'arte del tutto moderne, fondate su un procedimento positivo e filologico», e come egli fosse stato il vero e proprio iniziatore, nel capoluogo lombardo, di uno «studio razionale, essenzialmente scientifico» della storia dell'arte¹⁹⁸.

Anche la riflessione storiografica successiva avrebbe ribadito a più riprese gli indubbi meriti del magistero storico-artistico di Mongeri. Nella sua documentata storia dell'Accademia di Belle Arti di Milano, ad esempio, Eva Tea sottolineava come lo studioso, «entrato in Brera come segretario e professore di Estetica nel 1854, fu uno dei più insigni studiosi d'arte lombarda; alla quale diede contributi utili ancor oggi per copia di erudizione e sagacità d'indagine»¹⁹⁹.

Pittore anch'egli, al pari del Mongeri, nonché letterato e critico d'arte, Luigi Archinti, come si è già ricordato, aveva compiuti gli studi nell'Accademia di Belle Arti di Venezia tra il 1842 e il '48 ed era stato uno dei precettori dei figli del governatore austriaco di Venezia. Fervente patriota, all'indomani della costituzione della Repubblica di S. Marco non aveva esitato ad arruolarsi come volontario e a partecipare alla battaglia di Sorio nell'aprile del 1848 presso Montebello e Vicenza.

La sua dedizione alla causa risorgimentale lo avrebbe spinto a combattere ancora, nonostante gli avversi esiti di questa prima fase della lotta per l'indipendenza:

Quando il 22 agosto 1849 la repubblica cade e Venezia ritorna sotto il dominio asburgico, Archinti si trasferisce a Parigi dove studia per un breve periodo con il pittore Thomas Couture. Approfitta di quel periodo per viaggiare e visita anche la Svizzera, il Belgio e l'Olanda. Successivamente, nel 1850 decide di recarsi per un anno a Torino presso l'Accademia Albertina. Nel 1859, con l'inizio della seconda guerra d'Indipendenza decide di arruolarsi presso il Battaglione Bersaglieri Volontari di Vignola. Parteciperà anche alla

all'Accademia di Belle Arti in Milano ecc. ecc. Milano, Ulrico Hoepli, libraio-editore, 1884, «Arte e Storia», vol. III, n. 2, 13 gennaio 1884, pp. 13-14.

¹⁹⁸ G. Carotti, *Discorso pronunciato in occasione della solenne distribuzione dei premi per l'Anno scolastico 1886-1887*, in *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano. Anno MDCCCLXXXVII*, Milano, Tipografia P. Faverio, 1888, p. 6; e *Relazione del Segretario Carotti dott. Giulio*, in *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano. Anno MDCCCLXXXVIII*, Milano, Tipografia P. Faverio, 1889, pp. 56-58.

¹⁹⁹ E. Tea, *L'Accademia di Belle Arti a Brera – Milano*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 105.

terza guerra d'indipendenza, e sarà in occasione della battaglia di Custoza (1866) che gli sarà riconosciuta la medaglia d'argento al valor militare²⁰⁰.

Solamente nel 1871 Archinti darà le dimissioni dall'esercito e riprenderà la sua attività di pittore, avviando altresì una serie di collaborazioni con «Il Corriere della Sera», «L'Illustrazione italiana», la «Rassegna italiana», la «Rivista europea» e l'«Arte italiana decorativa e industriale» in qualità di critico d'arte. Divenuto in seguito membro del consiglio accademico dell'Accademia di Belle Arti di Milano, nel 1888, come si è già ricordato, previo superamento di apposito concorso, lo studioso fu chiamato a succedere al Mongeri sulla cattedra di *Storia dell'Arte* della stessa Accademia, incarico che avrebbe conservato fino al 1901. Contemporaneamente, egli divenne anche membro della commissione per la conservazione dei monumenti in Lombardia²⁰¹.

Nel 1878, intanto, con lo pseudonimo di «Luigi Chitarni» aveva dato alle stampe per l'editore milanese Treves un testo, *L'arte attraverso i secoli*, corredato da oltre cinquecento incisioni²⁰², il quale sarebbe divenuto il manuale di riferimento per gli allievi dell'Accademia che frequentavano il suo corso. In esso, lo studioso sviluppava una nuova teoria storica applicata alle arti, da considerarsi «non più sotto il concetto ontologico del *bello*, ma sotto quello del *sentimento umano della storia*, manifestato per mezzo dell'arte, concetto che permette all'Archinti di comprendere nella storia artistica tutte le manifestazioni artistiche, anche quelle dell'arte brutta»²⁰³.

Destinato a circolare anche al di fuori dell'Accademia e dei circoli degli studiosi e degli specialisti, il testo, nuovamente riedito nel 1891, incontrò una discreta fortuna anche come opera di divulgazione artistica per la borghesia colta milanese, al punto da essere recensito dalle principali riviste di attualità e di costume dell'epoca. Sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana», ad esempio, nell'autunno del 1878 veniva sottolineato come, nonostante esso costituisse a tutti gli effetti «un trattato di estetica, di filosofia dell'arte, scritto con ingegno, con dottrina, con garbo», la sua lettura avrebbe appassionato anche il semplice lettore fornito di buona cultura e interessato ad approfondire l'evoluzione dell'arte e i «fenomeni sociali ai quali, attraverso i secoli, si è accompagnata»: «Il magnifico tomo vi presenta ben cinquecento incisioni. Potete, senza affati-

²⁰⁰ A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, a cura di L. Pelandì e L. Servolini, Milano 1962, p. 69.

²⁰¹ Cfr. Archinti (Luigi), in A. De Gubernatis (dir.), *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei ornato di oltre 300 ritratti*, Firenze, coi tipi dei Successori di Le Monnier, 1879, p. 50.

²⁰² L. Chitarni [pseud. di L. Archinti], *L'arte attraverso ai secoli, con 552 incisioni e 68 tavole staccate dal testo*, Milano, Treves, 1878.

²⁰³ Archinti (Luigi), cit., p. 50.

carvi, ma anzi con gran diletto, passare in rassegna tutte le meraviglie dell'arte di ogni epoca, d'ogni paese»²⁰⁴.

Forse proprio la buona accoglienza suscitata anche tra i non specialisti da *L'arte attraverso ai secoli* avrebbe spinto Archinti, qualche anno più tardi, a dare alle stampe, sempre per i tipi dell'editore milanese Treves, l'opera di carattere divulgativo *Le meraviglie delle arti* (1881-82)²⁰⁵.

Nel 1895, infine, l'Archinti pubblicava con l'editore milanese Vallardi un nuovo manuale destinato precipuamente agli allievi dei corsi di arti applicate, dal titolo *Degli stili nell'architettura*²⁰⁶, il quale rappresentava la prima parte di un trittico di testi di stampo manualistico su «L'Architettura nella storia e nella pratica» che annoverava tra gli autori, oltre all'Archinti, anche Francesco Malaguzzi Valeri e Alfredo Melani.

Nella *Prefazione* al primo dei tre tomi che costituivano il testo, quello dedicato all'«Antichità Pagana», lo studioso sottolineava come in tale opera si proponesse di applicare alla storia dell'arte e dell'architettura lo stesso metodo «introdotto da Darwin nella storia naturale», ossia «risalire dalle variazioni anche leggieri di individui in date condizioni d'ambiente, alla cognizione delle leggi e delle forze che determinano la variazioni di specie, le quali per l'arte sono variazioni degli stili». E ciò in quanto solo il «metodo darwiniano [...], già applicato da insigni scienziati ad altri rami dello scibile», costituiva a suo avviso «l'unico metodo scientifico per la storia dell'arte», quello che più di ogni altro poteva lumeggiare le tappe e le caratteristiche della sua evoluzione nel corso del tempo:

Appena gettati alle ortiche gli arcaici postulati della vecchia estetica – concludeva Archinti – per affidarmi esclusivamente alla polare di Darwin, ne provai l'efficacia, trovando la massima evidenza dei nessi di transizione da un periodo storico all'altro, da uno all'altro stile nelle serie secolari delle successive evoluzioni. Una evidenza pari a quella dei nessi, delle sovrapposizioni, degli strati geologici e delle successioni delle specie vegetali e animali della storia naturale. Come in questa, massime per le modificazioni delle età più remote, si presentano delle soluzioni di continuità anche nella catena delle modificazioni degli stili nell'arte, causate dalla scomparsa di esemplari degli stili più transitorii, ma, come avviene per la storia naturale, tali lacune non distruggono l'evidenza di quel processo evolutivo continuo, che è uno dei più ammirabili portati dalla scienza moderna, dovuti al genio di Darwin²⁰⁷.

Come sottolineava Eva Tea nella sua già ricordata storia dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Luigi Archinti, «consacratosi agli studi storico-artistici»

²⁰⁴ *L'Arte attraverso i secoli* di L. Chirtani, «L'Illustrazione Italiana», vol. V, n. 43, 27 ottobre 1878, pp. 266.

²⁰⁵ L. Archinti, *Le meraviglie delle arti descritte da Andrea Lefèvre e Luigi Viardot, con numerose note ed aggiunte*, 2 voll., Milano, Treves, 1881-82.

²⁰⁶ L. Archinti, *Degli stili nell'architettura*, 3 voll., Milano, Vallardi, 1895.

²⁰⁷ *Ibid.*, Vol. I, pp. V-VI.

dopo aver combattuto a lungo nelle guerre risorgimentali, «portò nell'insegnamento una competenza approfondita dalla cognizione diretta dei monumenti, sebbene meno erudita di quella del Mongeri»²⁰⁸.

A conclusione di questa nostra rassegna, è il caso di soffermarci sulla figura e l'opera di Basilio Magni (Velletri, 1831 – Roma, 1925), certamente la personalità più emblematica e autorevole della generazione di studiosi chiamati ad insegnare la *Storia dell'arte* nelle Accademie di Belle Arti della penisola nel corso degli anni Settanta e Ottanta del secolo XIX.

Giurista, letterato e storico dell'arte, dopo aver compiuto, tra il 1839 e il 1848, gli studi nel seminario diocesano della natia Velletri ed avere poi ottenuto, nel 1854, la laurea in Giurisprudenza all'Università di Roma, esercitò per circa un quindicennio la professione di avvocato, pur senza mai tralasciare gli amati studi di letteratura e d'arte. Nella capitale frequentò la bottega del pittore romagnolo Giovanni Battista Bassi e la scuola di *Eloquenza latina e italiana* diretta da Francesco Massi.

Risale a questo stesso periodo la scelta del Magni di applicarsi in modo sistematico agli studi storico-artistici sotto la guida di Gaetano Milanese, celebre per la sua edizione delle *Vite* del Vasari (1865), e per la pubblicazione delle *Lettere* di Michelangelo (1875)²⁰⁹. I suoi primi lavori di carattere storico-artistico, dati alle stampe a partire dai primi anni Settanta su giornali e riviste (in particolare quelli apparsi sulle colonne de «Il Buonarroti. Scritti sopra le Arti e le Lettere», il periodico fondato da B. Gasparoni e continuato poi da E. Narducci che dagli anni Sessanta animava il panorama storico-artistico romano), sarebbero poi stati raccolti e pubblicati nel volume *Prose d'arte*, apparso nel 1875 e nuovamente riedito nel 1906²¹⁰.

A partire dal 1870, abbandonata la professione forense, lo studioso si dedicò completamente agli studi letterari e artistici. Autore di varie prose e di diverse tragedie²¹¹, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta pubblicò anche due raccolte poetiche, *I vignaiuoli. Idilli* (1878) e *Versi* (1882), destinate ad incon-

²⁰⁸ Tea, *L'Accademia di Belle Arti a Brera – Milano*, cit., p. 105.

²⁰⁹ Carlo Milanese (Siena, 1816 – *ivi*, 1867), letterato, storico, paleografo e archivista. Nel marzo 1848 fu nominato Ispettore nelle scuole dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, incarico che tenne per poco meno di un decennio. Editore delle lettere di Michelangelo Buonarroti, in collaborazione, fra gli altri, con Jacopo Cavallucci, curò la ristampa del trattato di pittura di Cennino Cennini (*Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura di Cennino Cennini*, Firenze 1850); assieme ad altri, inoltre, tra il 1846 e il 1857, curò l'edizione in 14 volumi delle *Vite* del Vasari per i tipi dell'editore fiorentino Le Monnier. Su di lui: G. Fazzini, *Milanese, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 2010, Vol. 74, pp. 418-420.

²¹⁰ B. Magni, *Prose d'arte*, Roma, Tipografia Barbèra, 1875 (2ª ed., Torino, F.lli Bocca, 1906).

²¹¹ Si vedano, ad esempio, B. Magni, *Imelda Lambertazzi. Tragedia*, Roma, G. Aureli, 1865; Id., *Romolo. Tragedia*, Roma, Coi tipi di Mario Armanni, 1890; Id., *Debora e Giae. Tragedia*, Roma, E. Mantegazza, 1891; Id., *Boezio. Tragedia*, Roma, E. Mantegazza, 1892; Id., *Tragedie e poesie*, Torino, F.lli Bocca, 1909.

trare una certa fortuna²¹². Dopo essere divenuto, nei primi anni Settanta, insegnante di *Lettere* presso la Scuola tecnica del Liceo Ennio Quirino Visconti²¹³, e poi presso la Scuola normale femminile, nel 1873, a seguito del superamento del relativo concorso, Magni era chiamato a ricoprire la cattedra di nuova istituzione di *Storia dell'Arte* nell'Accademia di Belle Arti della Capitale, della quale avrebbe conservato la titolarità per quasi quarant'anni, fino al luglio del 1912²¹⁴.

A partire dall'anno accademico 1882-83, e per ben 14 anni, ossia fino al 1896-97, inoltre, egli sarà incaricato di tenere la «Lettura scientifica di *Storia dell'arte*», nella Facoltà di Lettere della Sapienza di Roma, ossia una sorta di corso integrativo e non obbligatorio, rivolto anche ai non iscritti ai corsi regolari della Facoltà, il quale prevedeva una lezione pubblica di un'ora a settimana²¹⁵.

Il 10 novembre 1884, due anni dopo l'avvio delle sue lezioni nell'Ateneo romano²¹⁶, Magni presentava domanda alla Facoltà di Lettere per ottenere la libera docenza, ossia «l'abilitazione all'insegnamento libero, con effetti legali, della Storia dell'Arte presso questa università». Tra i titoli presentati dallo studioso velitero c'erano indubbiamente la già ricordata raccolta *Prose d'arte* e qualche altro contributo apparso successivamente su riviste: un po' poco, forse, per convincere la commissione nominata dalla Facoltà – della quale facevano parte il titolare della cattedra di *Antichità greche e romane* Ettore De

²¹² B. Magni, *Sonetti*, Imola, Tipografia Galeati e figlio, 1871; Id., *I vignaiuoli. Idilli*, Roma, Tipografia del Senato, 1878 (4ª ed., Roma, F. Failli, 1905); Id., *Versi*, Roma, A. Paolini, 1882.

²¹³ Cfr. M. Nocca, *Fare gli Italiani. Ettore Novelli e Basilio Magni. Biblioteche e storia dell'arte a Roma nel processo nazionale unitario dopo il 1870*, in L. Ciocca (ed.), *Storie d'archivio. Contributi recati alla storia di Velletri*, Roma, Gruppo Editoriale Tab, 2023, pp. 213-226.

²¹⁴ Cfr. R.D. 5 agosto 1912 – con il quale, dal 1º agosto 1912, Magni comm. Basilio, professore di *Storia dell'arte* nell'Istituto di Belle Arti di Roma, è collocato a riposo, per avanzata età ed anzianità di servizio, in BUMPI, vol. XL/I, n. 7, 13 febbraio 1913, p. 657.

²¹⁵ L'Annuario della Regia Università di Roma «La Sapienza». Per l'anno scolastico 1885-1886, Roma, Tipografia F.lli Pallotta, 1886, informa che, oltre ai 27 corsi d'insegnamento ufficiali erogati ogni anno dalla Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Ateneo, erano previste anche quattro «Lecture Scientifiche», impartite per un'ora, una volta alla settimana, e relative alle seguenti discipline integrative: Lingua francese, inglese, russa e Storia dell'arte.

²¹⁶ Nella *Notizia biografica dell'Autore*, ispirata dallo stesso Magni e firmata *Gli Editori*, premessa alla sua *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX* edita nel 1900, lo studioso avrebbe così motivato la scelta di portare l'insegnamento della *Storia dell'arte*, fino a quel momento confinato nelle sole Accademie di Belle Arti, anche tra le mura della Sapienza: «Mal soffrendogli l'animo che nella R. Università di Roma si spiegasse soltanto la storia dell'Arte antica dal professore di Archeologia in ciò che a questa avesse attinenza, ebbe il felice concetto nel 1882 che fosse ampiamente dichiarata anche l'arte medioevale e moderna insino ad oggi; ed egli medesimo ivi la svolse con eloquente parola per lo spazio di quattordici anni: cosicché se questa nuova cattedra venne poi ufficialmente istituita, a lui ne spetta il merito, per averla egli primo fondata di fatto» (Gli Editori, *Notizia biografica dell'Autore*, in B. Magni, *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX. Nuova edizione riveduta e accresciuta dall'Autore*, 3 voll., Roma, Officina Poligrafica Romana, 1905, Vol. I, pp. V-VI).

Ruggiero, quello di *Storia moderna* Carlo Belviglieri e quello di *Letteratura italiana* Fabio Nannarelli – dell'assoluta legittimità della richiesta e dell'indiscussa qualità scientifica del candidato, alla luce, peraltro, delle diffuse diffidenze nutrite dalle schiere di letterati, classicisti, storici e membri di altri importanti ambiti scientifici dell'università italiana nei riguardi della storia dell'arte considerata come disciplina scientifica a sé, con un proprio e autonomo statuto epistemologico²¹⁷.

Non a caso, la commissione istituita dalla Facoltà di Lettere non ritenne di poter accordare la libera docenza allo studioso, pur manifestando un generico apprezzamento per l'insegnamento da questi impartito nelle aule della Sapienza: «La Facoltà – si legge nella relazione finale – è lieta dell'insegnamento che fa il Prof. Magni, con tanto successo, ma non crede che egli possieda i titoli scientifici sufficienti, perché se ne possa proporre il pareggio»²¹⁸.

Basilio Magni non ripresenterà più domande di libera docenza, neppure dopo la pubblicazione della sua monumentale *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX* (1900) in più volumi, sulla quale torneremo fra poco. Egli conserverà, tuttavia, l'incarico della «Lettura scientifica» di *Storia dell'arte*, il quale sarà abolito, come si è già ricordato, solo nel 1897.

Sul finire degli anni Ottanta, comunque, l'esperienza di Basilio Magni all'Università di Roma s'intreccerà con quella di Adolfo Venturi. Nel novembre del 1888 quest'ultimo, già da un decennio divenuto ispettore della Galleria Estense di Modena e ora incaricato della catalogazione degli oggetti d'arte dello Stato, presentava a sua volta domanda per ottenere la libera docenza in *Storia dell'arte* alla Sapienza. Della commissione insediata dalla Facoltà di Lettere allo scopo di valutare tale richiesta facevano parte l'archeologo Rodolfo Lanciani e i già ricordati Ettore De Ruggiero (poi sostituito dal latinista Onorato Occioni) e Fabio Nannarelli. In questo caso, com'è noto, a differenza di quanto era accaduto con Basilio Magni, la commissione si espresse unanimemente in modo favorevole nei riguardi del candidato, accordando nel maggio del 1889 al Venturi la libera docenza²¹⁹.

Da questo momento, e fino al 1897 come vedremo, Magni e Venturi co-abiteranno tra le mura dell'Ateneo capitolino occupandosi sostanzialmente dell'insegnamento della stessa disciplina, ma, per quello che ne sappiamo, sen-

²¹⁷ Si vedano, in particolare, i riferimenti al tema contenuti nella prima parte dell'ampio e documentato lavoro di G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venezia, Marsilio, 1996. Alcuni spunti di grande interesse su tale questione si ritrovano anche in S.A. Meyer, *Cenerentola a scuola. Il dibattito sull'insegnamento della storia dell'arte nei licei (1900-1943)*, Macerata, eum, 2023.

²¹⁸ Cfr. *Verbalì 1882-1889*, 13 giugno 1885. Merita di essere sottolineato che Adolfo Venturi e Basilio Magni lavorarono negli stessi ambienti universitari per più di sette anni, fino al 1897, ma non risulta traccia di contatti e di rapporti di collaborazione scientifica e culturale tra i due.

²¹⁹ Cfr. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, cit., pp. 131 e ss.

za avere contatti diretti e senza sviluppare nessuna forma di collaborazione. A partire dall'anno accademico 1890-1891, infatti, mentre Basilio Magni continuava a svolgere regolarmente nelle aule della Sapienza la sua «Lettura scientifica» di *Storia dell'arte*, Adolfo Venturi vi teneva il suo primo corso libero, il quale, due anni più tardi, sarebbe stato trasformato, per volontà della Facoltà, in un incarico vero e proprio di *Storia dell'arte medievale e moderna*. Una forzata convivenza destinata a durare, come si è già accennato, fino al 1897, allorché con l'elevazione da parte della Facoltà di Lettere dell'insegnamento di *Storia dell'arte medievale e moderna* del Venturi a «corso ufficiale»²²⁰, la «Lettura scientifica» di *Storia dell'arte* di Basilio Magni sarebbe stata cancellata e il suo titolare costretto a lasciare definitivamente l'Università di Roma.

In realtà, nel momento in cui era costretto a lasciarsi alle spalle l'insegnamento universitario, Basilio Magni stava portando a termine la sua impresa culturale e scientifica di maggiore rilevanza in ambito storico-artistico. Tra il 1890 e il '98, infatti, ormai ultrasessantenne (era nato nel 1831), egli avrebbe attraversato tutta l'Italia, compiendo ben sei viaggi in treno e visitando centinaia di località d'arte, operando sulla scia delle grandi imprese di inventariazione e catalogazione dei beni artistici della penisola compiute all'indomani dell'unificazione nazionale da Giovanni Morelli e da Giovanni Battista Cavalcaselle e dei viaggi di studio realizzati in seguito da Adolfo Venturi per portare a compimento la sua monumentale *Storia dell'arte italiana* (1901-1940, 11 voll.).

L'intento dello studioso velitero era quello di «conoscere direttamente i musei più importanti della penisola, che dagli anni Ottanta vedono una prima riorganizzazione per la neonata amministrazione delle Belle Arti dello Stato unitario, ma anche verificare direttamente sul territorio la presenza delle opere d'arte raccontate dal Vasari»²²¹: come si evince dalle note a matita raccolte nei suoi sei quaderni di viaggio, o vergate a margine delle guide a stampa dei musei e delle località visitate²²².

Tali viaggi di studio e l'enorme mole di appunti, informazioni e dati da essi ricavati avrebbero costituito la base documentaria della sua monumentale *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX*, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1900 per i tipi dell'Officina Poligrafica Romana, e poi più volte riedita fino al 1922²²³; nonché degli altri importanti lavori dati alle stampe dal

²²⁰ Si veda il D.M. 8 ottobre 1896 – *che nomina Venturi Adolfo per l'anno scolastico 1896-97, dal 16 ottobre 1896, incaricato di Storia dell'arte medioevale e moderna nell'Università di Roma, con la retribuzione di L. 1250*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», vol. XXIII/II, n. 43-44, 22-29 ottobre 1896, pp. 1617-1618.

²²¹ Nocca, *Fare gli Italiani. Ettore Novelli e Basilio Magni. Biblioteche e storia dell'arte a Roma nel processo nazionale unitario dopo il 1870*, cit., pp. 212-213.

²²² Si vedano al riguardo *I quaderni di viaggio* manoscritti del Magni, conservati nella Biblioteca «Antonio Sarti», Accademia di San Luca, *Miscellanea Magni*, 26.

²²³ B. Magni, *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, 3 voll., Roma, Offici-

Magni successivamente, come nel caso del saggio *Della pittura di paese in Italia* (1906)²²⁴ e della raccolta di testi dal titolo *Prose letterarie, morali e civili* (1912)²²⁵,

Condotta nel solco della lezione del suo maestro Gaetano Milanesi, e dunque incentrata sui «legami delle opere con la letteratura, con le vicende biografiche degli artisti narrate dalle fonti», la *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX* del Magni, che vedeva la luce in singolare concomitanza con l'uscita dei primi volumi di quella del Venturi²²⁶, era destinata a costituire, com'è stato giustamente rilevato, «il contributo più importante a quel tema di 'fare gli Italiani' attraverso la divulgazione scientifica, in questo caso con l'allestimento di un panorama completo ed esauriente di tutta l'arte italiana, e che ha origine dalle prime manifestazioni di una civiltà figurativa che, a buon diritto, possiamo considerare progenitrice della nostra: la civiltà etrusca»²²⁷.

Nel ripercorrerne la genesi e nel delineare l'impostazione e le caratteristiche di fondo della sua *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX*, l'autore sottolineava nel *Proemio* dell'opera come essa costituisse, innanzi tutto, il frutto di vaste ricerche condotte sul campo:

A tener desto in Italia il vivo senso del bello – scriveva Magni –, imprendiamo ad ordinare appunto in un corpo solo ben organato e connesso e a dare, per così dire, tutta d'un pezzo la storia dell'architettura, scultura e pittura italiana dalle prime origini a tutto il secolo decimonono, il cui materiale con accurate e amorose indagini abbiamo in più anni apparecchiato. Convinti poi che le opere d'arte bisogna osservarle, abbiamo visitato l'Italia per lungo e per traverso nell'ultimo decennio del secolo, senza perdonare né a spese, né a fatiche, né a disagi, notando quanto v'ha di pregevole ne' monumenti, nelle chiese, ne' palazzi, ne' musei e nelle pinacoteche²²⁸.

Dopo avere altresì ricordato come, pur incentrando naturalmente l'attenzione sulla produzione artistica della penisola, l'opera non avrebbe mancato di richiamare «ne' luoghi opportuni» i «più eccellenti pittori delle scuole europee, specialmente della olandese, fiamminga, tedesca, francese e spagnuola, derivate o ringiovanite dalla grande scuola italiana»²²⁹, l'autore si soffermava

na Poligrafica Romana, 1900-1902; Id., *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX. Nuova edizione riveduta e accresciuta dall'Autore*, 3 voll., Roma, Officina Poligrafica Romana, 1905; Id., *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX. 3ª edizione riveduta e accresciuta dall'Autore*, 4 voll., Roma, P. Maglione e C. Strini successori Loescher, 1922-1924.

²²⁴ B. Magni, *Della pittura di paese in Italia*, «Nuova Antologia», serie V, vol. CXXII, 1906, pp. 240-268.

²²⁵ Id., *Prose letterarie, morali e civili. Con autobiografia*, Torino, F.lli Bocca, 1912.

²²⁶ Cfr. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, cit., pp. 155-157.

²²⁷ Nocca, *Fare gli Italiani. Ettore Novelli e Basilio Magni. Biblioteche e storia dell'arte a Roma nel processo nazionale unitario dopo il 1870*, cit., pp. 219-220.

²²⁸ Magni, *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX. Nuova edizione riveduta e accresciuta dall'Autore*, cit., Vol. I, *Proemio*, p. VIII.

²²⁹ Tra i quali «il Rembrandt, il Rubens, il Van Dyck, l'Holbein, il Durerò, il Poussin, il

a delineare il peculiare approccio che aveva inteso conferire alla sua ricostruzione, la quale si poneva in totale controtendenza con le storie artistiche apparse in quello stesso periodo (e qui era evidente il chiaro riferimento polemico all'opera di Adolfo Venturi) ed ispirate, a suo avviso, ad una superficiale concezione erudita di chiara matrice positivistica, del tutto estrinseca all'esperienza artistica:

Alla parte estetica miriamo innanzi tutto – sottolineava Magni –, che si riferisce all'assoluta bellezza; non dilungandoci in certe minute disquisizioni, anche archeologiche, le quali con tutto l'esame e gli argomenti della critica e con tutte le ragioni della storia, lasciano sempre qualche oscurità e dubbio; onde torna a vuoto di ciò disputare. [...] Il che facciamo, persuasi ancora che poco o nulla se ne avvantaggia l'Arte considerata nella sua intrinseca bellezza; ed è piuttosto un andazzo di coloro che fan la storia dei quadri e degli artisti, anziché dell'Arte, e vogliono esser tenuti critici, eruditi, storiografi. Infinita è la turba di costoro anche nel campo delle lettere: poiché non si richiede ingegno, e riesce facile a tutti frugando nelle biblioteche, rovistando negli archivi inesplorati, e spogliando registri, inventari, necrologi, cronache, annali ed effemeridi a forza di pazienza e di fatica, accozzar notizie e spargervi sopra un po' di gelata e minuziosa analisi alla tedesca, ed acquistare così una cotal rinomanza; mentre non appare ne' loro scritti né comprensione sintetica italiana, né sapore di lingua, né un soffio di vita, né una favilla di sentimento.

E ancora:

Oltreché è da considerare che le continue ricerche di cotesti moderni studi analitici recheranno un ampio contributo alla maggior precisione nella parte estrinseca della storia dell'arte, ma nulla aggiungono o detraggono alla intrinseca natura di essa arte, né rinnovano la sua faccia, vale a dire la sua sintesi; e quindi la storia ne rimane qual era. [...] Tali indagini adunque sì in voga oggiogiorno riguardano gli artisti e le loro opere non l'arte; e per questo non è da rifare tutta la sua storia, non avendosi a confondere la disgregata erudizione di cose artistiche con la storia dell'arte²³⁰.

Allo scopo di meglio precisare il suo punto di vista, nel seguito del *Proemio* posto in apertura della sua *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX*, l'autore ribadiva:

La critica e la storia dell'arte non si fa con la semplice erudizione e co' documenti d'archivio: questi in genere potranno servire a provare l'autenticità d'un dipinto e d'una scultura, o a chiarire un punto biografico, ma senza penetrare nel magistero dell'arte, non si può essa degnamente ponderare, stimare e conoscere; e perciò una arida storia solo ben documentata quanto ai fatti, potrà soddisfare la curiosità degli eruditi, ma non può esser feconda d'ispirazioni, né appagare l'intelligenza degli artisti, né ridestare in essi la scintilla dell'ingegno e le energie individuali per rendersi utile nella pratica dell'arte²³¹.

Lesueur, il Velasquez, il Murillo, ed altri che risplendettero sovraneamente in alcun magistero dell'arte, apprezzarono assai la maniera italiana e i nostri artefici» (*ibid.*, p. VII).

²³⁰ *Ibid.*, pp. VIII-XI e XIII-XIV.

²³¹ *Ibid.*, p. XVIII.

In diretta contrapposizione con la «nuova e fallace scienza dell'arte» d'impronta erudita, dunque, Magni sottolineava come la sua opera fosse stata concepita:

Obiettivamente e senza preconcetti con larghi criteri e massime molto liberali, ispirata dal pensiero moderno e da sana dottrina estetica, la quale vergine delle dottrine e del trascendentalismo alemanno, si attiene ai più solidi principi della scuola italiana. Abbiamo insomma avuto in mira non l'erudizione e la bibliografia di cose artistiche, né la nuova e fallace scienza dell'arte a fine d'imparare a giudicare le opere, immigrata a noi dalla Germania, ma sì l'arte medesima considerata in tutta la sua intrinseca virtù che rampolla dall'immaginazione e dal sentimento, e appunto per esser tale non è scienza, e quindi non può esaminarsi col rigore scientifico; metodo tedesco che vuol ridurre ed elevar tutto a dignità di scienza, e che non si confà col movimento e indirizzo intellettuale italiano²³².

In sostanziale continuità con l'impostazione sopra delineata si poneva anche la scelta di non seguire «l'usanza d'oggi» e di non corredare la *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX* di tavole e illustrazioni:

Non abbiamo creduto – concludeva Magni – di arricchire di tavole riprodotte co' vari metodi derivati dalla fotografia la nostra istoria secondo l'usanza d'oggi, per cagione che ne sarebbe occorso un numero infinito a dar conto di ciascun artefice (e di tutti bisognava darlo per vedere le diverse maniere), da interrompere di continuo e soffocare il testo co' volumi; il che ci parrebbe un Album di fotografie illustrate, anziché un ragionare serrato delle Arti», evitando in tal modo di «allettare il gusto delicato e nauseante del secolo», come scriveva da Napoli il 20 di gennaio 1726 Giambattista Vico al P. Vitri a Roma²³³.

Ci siamo a lungo soffermati sul *Proemio* della *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX* in quanto tale scritto documenta la netta e radicale opposizione di Basilio Magni nei riguardi della nuova concezione della *Storia dell'arte* che animava Adolfo Venturi e del tentativo avviato da quest'ultimo, proprio a partire dalla fine del secolo XIX, di conferire uno statuto scientifico alla disciplina attraverso il ricorso alla fotografia.

Relativamente a quest'ultimo aspetto, ribattendo nella nuova edizione delle sue *Prose d'arte* edita nel 1906 alle critiche ricevute dagli allievi di Venturi riguardo alla scelta di pubblicare un'opera monumentale come la sua *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX* senza l'ausilio di alcun corredo fotografico, Magni si limitava a rilevare, sprezzante, che «le 2236 pagine di puro testo, uscite dalla mia mente» non erano «impinguate con una infinità d'illustrazioni, che ciascuno può acquistare a suo piacimento dal fotografo», non mancando altresì di sottolineare ironicamente che, al contrario, «la 'grande' storia dell'arte del 'gran maestro', ossia quella intrapresa nel 1901 da Adolfo

²³² *Ibid.*, p. XXI.

²³³ *Ibid.*, pp. XXI-XX.

Venturi, sebbene fosse circoscritta «alla sola arte medievale (arte cristiana delle origini), [...] nel 1905 non e[ra] ancora giunta a Giotto»²³⁴.

In realtà, la *Storia dell'arte italiana* (1901-1940) del Venturi, ispirata ai nuovi indirizzi della storiografia artistica di lingua tedesca (Karl Schnaase, Franz Kugler, Anton Springer ecc.) era destinata ad affermarsi e ad imporre un nuovo paradigma e un vero e proprio cambio di passo alla disciplina, privilegiando un metodo nel quale «all'apprezzamento estetico si doveva strettamente accompagnare il criterio storico, anch'esso fondato sempre non su dati esteriori, ma sull'essenza dell'arte»²³⁵.

L'esistenza di una radicale e insuperabile contrapposizione tra la «tradizionale» concezione della storia dell'arte di Magni e quella più recentemente fatta propria e propugnata da Venturi sarebbe stata lucidamente sottolineata dall'autorevole rivista capitolina della Compagnia di Gesù «La Civiltà Cattolica», la quale, recensendo la seconda edizione del 1905 della *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX* del primo, si mostrava estremamente sorpresa nel riscontrare «quanta diversità di criteri nel comporre opere sul medesimo argomento o di argomenti affini!» rivelassero la lettura e il confronto tra le opere dei due studiosi:

Il Venturi – esordiva l'anonimo recensore della Compagnia di Gesù –, nei tre volumi finora pubblicati, della sua *Storia dell'arte italiana*, ha fatto stordire con la copia delle figure, tanto che il testo non può tenere con loro il passo e si perde a distanza sconfinata. Il prof. Basilio Magni invece ha condensato in tre volumi una moltitudine di notizie, di giudizi, di descrizioni personali, senza interrompere mai le sue fitte pagine pure d'un abbozzo di pitture, di statue o di monumenti. Una storia dell'arte senza figure, lo dirò francamente, è un *x*, che non s'intende così alla prima. [...] Il Magni ha per sé il successo della prima edizione, che senza figure anch'essa fu tuttavia spacciata in brevissimo tempo, e giustificò la stampa di questa nuova, ampliata, arricchita, e condotta dalle origini dell'arte italiana fino alle soglie del secolo XX.

La questione delle immagini, tuttavia, rinviava ad una ben più profonda diversità d'intenti e di metodo da parte dei due storici dell'arte:

Il programma ch'egli [Magni] s'è proposto non consiste nel fare la storia dei quadri né degli artisti, accumulando dati storici o biografici, o dilungandosi in minute ricerche d'attribuzioni, o simile erudizione. Il Magni intese invece di porre in luce soprattutto la nota qualitativa di ciascun artista, i caratteri personali di lui e quelli della scuola cui appartiene, di scrivere così la storia dell'arte studiata direttamente nell'opere degli artisti: *ex visceribus causae*.

²³⁴ B. Magni, *Del come si estima una storia dell'arte italiana*, in Id., *Prose d'arte*, cit., pp. 360-364.

²³⁵ Cfr. S. Valeri, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana (1890-1931)*, in G. Agosti (ed.), *Incontri venturiani. Atti del Convegno (Pisa, 22 gennaio – 11 giugno 1991)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 103-106.

E questo giustificava indubbiamente, a detta del recensore, «le severe parole ch'egli [Magni] pronuncia sul valore degli studii critici, storici, analitici, sull'erudizione archeologica relativa all'opere tramandate a noi dall'età precedente»²³⁶. Pur non condividendo fino in fondo un tale drastico giudizio («L'egregio professore ci consentirà che interpretiamo con qualche indulgenza le [sue] severe parole»), e anzi guardando con una certa simpatia all'approccio erudito e al nuovo *modus operandi* che sembrava ispirare l'indagine storico-artistica del Venturi, «La Civiltà Cattolica» finiva tuttavia per dare il proprio convinto assenso al metodo fatto proprio dal Magni:

Mi guarderei bene però – concludeva il recensore della rivista romana – dal contestare al Magni l'utilità del criterio estetico da lui prescelto e seguito nel suo corso storico al R. Istituto di belle arti in Roma; minute ed erudite disquisizioni sarebbero gravi e inopportune a giovani pittori e scultori. Né i suoi tre poderosi volumi saranno inutili agli eruditi: che anzi la ricchezza straordinaria di notizie, di nomi d'artisti, antichi e moderni, pittori massimamente e dell'opere loro, sparse da un capo all'altro d'Italia, visitate in molti viaggi dall'A., esaminate di presenza e descritte, registrate poi in indici ordinati e copiosi, formano di quest'opera coscienziosa uno de' più ampî repertorii da consultare.

E ancora:

L'osservazione personale, i giudizi proprii, fondati, indipendenti, il buon gusto educato al lungo studio de' classici e per la consuetudine divenuto loro familiare, costituiscono il merito specifico proprio al dotto e serio lavoro del Magni e gli assicurano un posto onorato nella letteratura artistica contemporanea. Ne rendono la lettura più gradevole, il maschio e forbito linguaggio dello scrittore, la nitidezza della stampa e la degna eleganza dell'edizione²³⁷.

In realtà, come sappiamo, la nuova concezione della storia dell'arte propugnata da Adolfo Venturi era destinata a prevalere irrevocabilmente sugli approcci e sulle impostazioni metodologiche di carattere tradizionale, ivi compreso quello vigorosamente sostenuto tra le mura dell'Accademia di Belle Arti di Roma da Basilio Magni. A conferma di tale esito, basterà ricordare che, non solo il riconoscimento ufficiale dell'insegnamento di *Storia dell'arte medievale e moderna* tenuto da Adolfo Venturi alla *Sapienza* di Roma avrebbe comportato per Basilio Magni il forzato abbandono, nel 1897, dell'Università, ma anche che sulla cattedra di *Storia dell'arte* dell'Accademia di Belle Arti della capitale, della quale era titolare quest'ultimo in Accademia, all'indomani della sua giubilazione, nel 1913, sarebbe subentrato Pietro D'Achiardi (Pisa, 1879 – Roma, 1940), uno dei primi e più brillanti allievi di Adolfo Venturi, il quale

²³⁶ *Rassegna Artistica*. 3. *Recensione a B. Magni, Storia dell'arte italiana*, «La Civiltà Cattolica», vol. II, fasc. 1316, 1905, pp. 221-222 (la recensione prende in esame, naturalmente, la seconda edizione dell'opera, apparsa nel 1905).

²³⁷ *Ibid.*, pp. 223-224.

avrebbe tenuto tale incarico per circa 25 anni, fino alla vigilia della seconda guerra mondiale²³⁸.

E tuttavia, il ruolo di primo piano svolto per circa un quarantennio da Basilio Magni nell'Accademia di Belle Arti di Roma e l'indubbia importanza esercitata della sua *Storia dell'Arte Italiana dalle origini al secolo XX* sulla formazione degli aspiranti artisti dell'istituzione capitolina erano destinati a rimanere vivissimi, per lunga pezza, nella memoria dei posteri:

Basilio Magni [...] – ricordava ad esempio Fausto Vagnetti nel suo saggio su *La Regia Accademia di Belle Arti in Roma* – offrì agli studiosi la sua voluminosa storia dell'arte: una miniera inesauribile di notizie preziose per tutti, frutto di indagini accurate fatte negli archivi, nelle collezioni pubbliche e private, nei monumenti, e di osservazione e analisi compiute dinanzi alle opere durante lunghi viaggi che fece per oltre un ventennio in Italia e fuori. Di quest'opera si sentiva il bisogno, e la sua divulgazione fu di grande utilità. Alcune considerazioni critiche, sparse con opportunità qua e là nei tre volumi e rispecchianti un sapere non comune, contribuirono, per quanto fu possibile, a tenere alto il concetto dell'arte in patria.

E a conferma dell'importanza rivestita dal peculiare approccio allo studio della storia dell'arte fatto proprio dal Magni:

Non si dimentichi che questo uomo di lettere coltivò amorosamente anche la pittura di paesaggio, educatovi dal Bassi, alla quale dette i suoi entusiasmi quale complemento agli studi storici e letterari. Ciò gli servì a dire talvolta, con esperta cognizione, cose proprie dell'artista che spesso sono estranee al solo critico²³⁹.

²³⁸ Si veda M.G. Branchetti Buonocore, *D'Achiardi, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1985, Vol. 31, pp. 575-578.

²³⁹ F. Vagnetti, *La Regia Accademia di Belle Arti in Roma*, Roma, Le Monnier, 1943, pp. 98-99.

