

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

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

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

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

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

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001
Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform for Artistic Practice/Research and Cultural Heritage at Italian
Higher Arts Education Institutions
Codice Identificativo INTAFAM_00066



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

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

a cura di
Gerardo de Simone, Cristina Frulli



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



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

Indice

Massimiliano Rossi

Introduzione

9

Giovanna Cassese

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

23

Gerardo de Simone

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

45

Enrico Sartoni

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

61

Alexander Auf der Heyde

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

69

François-René Martin

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

79

Rosa María Recio

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

91

Eduardo De Maio

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

105

Marco Ciampolini

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

125

Paolo Pastres

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

141

Cristina Frulli

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

157

Francesca Lui

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

171

Alberto Giorgio Cassani

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

185

Federica De Rosa

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

199

Roberto Sani

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

219

Susanne Adina Meyer

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

231

Nicoletta Leonardi

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

243

Greta Plaitano

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

263

Edoardo Sala

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

275

Alessandro Botta

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

291

Pietro Roccasacca

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

309

Susanna Ragionieri

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

321

Francesco De Carolis

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

333

W. J. T. Mitchell

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

343

Premessa

«Poco si ricava dalle fonti circa il modo in cui fosse curata la cultura intellettuale e, in particolare, la cultura storico-artistica nel primo cinquantennio del XIX secolo. Durante la direzione di A. Niccolini tale insegnamento era affidato al segretario dell'Istituto, il toscano Guglielmo Bechi. L'ordinamento faceva obbligo di impartire nozioni elementari di storia, mitologia, studio delle fogge del vestire, storia del costume, iconografia sacra, ma "in due giorni di ogni settimana e in un'ora da destinarsi". [E si] può arguire che esso avesse importanza secondaria»¹.

Con queste parole, nel suo fondamentale volume su *L'Accademia di Belle Arti di Napoli* del 1952, Costanza Lorenzetti sintetizzava – senza scioglierlo – il problema delle prime forme e della riconoscibilità istituzionale dell'insegnamento storico-artistico nell'antico istituto napoletano. In un testo densissimo di documenti, proprio questo nodo restava irrisolto, come se per il primo Ottocento e, in verità, per larga parte dell'intero secolo non vi fossero margini per riconoscerci un insegnamento dotato di una propria fisionomia e di un'incidenza formativa comparabile a quella delle pratiche laboratoriali. Verosimilmente, anche in ragione della sua posizione – prima storica dell'arte a reggere tali insegnamenti nell'Accademia napoletana – Lorenzetti intendeva soprattutto sottolineare come le discipline storiche fossero state affidate, solo in tempi recenti, a studiosi formati nelle Università italiane, nel momento stesso in cui andava definendosi un nuovo impianto metodologico della ricerca storico-artistica².

D'altro canto, osservando il quadro normativo, ancora nella legge 6 luglio 1912, n. 734, all'articolo 5 si precisava che «per le cattedre di storia dell'arte e di storia generale, a parità di merito nei concorrenti, sarà titolo di preferenza il diploma conseguito nelle Regie Scuole di Archeologia o di Storia dell'Arte», confermando come una specifica formazione fosse allora sì prevista, ma nella forma – significativa e insieme limitativa – del solo titolo preferenziale³.

Se dunque fu solo nei primi anni del Novecento che le cattedre di storia dell'arte, come di archeologia, furono affidate nelle accademie a studiosi formati nelle Università, resta però vero che tali insegnamenti iniziarono a inserirsi sin dai primissimi anni dell'Ottocento.

Già allo scoccare del secolo lungo si avvertì infatti, in tutto il contesto italiano, l'esigenza di integrare la formazione degli artisti con saperi teorici, variamente denominati, ma riconducibili a un medesimo presupposto: la formazione artistica richiedeva una preparazione storica, iconografica e letteraria capace di sorreggere invenzione, verosimiglianza e decoro dell'immagine.

È dunque a partire da tali presupposti che si rende oggi necessaria una verifica più ravvicinata, condotta su basi documentarie, al fine di tornare alle origini di questi insegnamenti e ricostruirne sviluppi e assetti. Un'indagine che metta in rilievo articolazioni interne e specificità rimaste iscritte nella stessa intitolazione delle cattedre, fino a poco fa denominate 'Stile, storia dell'arte e del costume', così da misurare come esse abbiano avuto, storicamente, connotazioni riconoscibili e non sovrapponibili a quelle universitarie.

In questa direzione, e spesso in mancanza di evidenti programmi didattici, diventa decisivo intrecciare la storia di tali discipline con quanto si condusse, più in generale, nelle pratiche accademiche, ricercandone i nessi anche con i patrimoni storici, in parte ancora conservati nelle istituzioni: dalle biblioteche agli archivi, dalle pinacoteche alle collezioni di calchi. Si tratta, infatti, di materiali che furono certamente sussidi didattici pure per gli insegnamenti storici e che si offrono come tracce materiali degli statuti disciplinari, del gusto e delle istanze estetiche che andavano definendosi tanto nei laboratori, quanto nelle aule di teoria.

In particolare, nel caso napoletano, qui considerato nei limiti di una ricerca ancora in corso e circoscritta alla prima metà del XIX secolo, questo quadro emerge dal riesame di statuti, regolamenti e documentazione d'archivio, ed è stato in anni recenti oggetto di alcuni importanti contributi. Si pensi al volume su Antonio Niccolini a cura di Pier Luigi Ciapparelli del 2023⁴, che ha restituito con nuova ricchezza di dati la figura del direttore dell'Istituto per oltre un trentennio, e al contributo del 2019 di Sandro Morachioli in «Ricerche di Storia dell'Arte»⁵, nel quale sono state messe in evidenza le personalità chiamate a reggere l'insegnamento storico-teorico a Napoli, dall'introduzione della figura del segretario fino alla direzione di Cesare Dalbono, rilevando l'articolarsi del lessico disciplinare e le tensioni tra una didattica ancora fortemente antiquaria e le istanze di rinnovamento che attraversarono l'Istituto dalla metà dell'Ottocento.

Il presente contributo parte dunque da tali studi e si propone di integrarli, per la fase più antica, attraverso il riesame di fonti documentarie, quali verbali dei concorsi di incoraggiamento, inventari storici, ricevute di acquisti librari, scritti a stampa o manoscritti dei protagonisti. L'obiettivo è mostrare come, al di là della marginalità istituzionale dell'insegnamento storico-artistico, andasse comunque formandosi un progetto didattico riconoscibile, che la documentazione oggi consente di misurare nelle sue pratiche, nei suoi strumenti e nelle sue tracce materiali.

Rileggendo statuti e regolamenti dell'Accademia di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento – quando il trasferimento nel Palazzo degli Studi era ormai avvenuto e l'istituzione coabitava con il Real Museo e con la Reale Biblioteca – si ricava anzitutto che nel *Piano pel regolamento della R. Accademia di pittura e belle arti*, datato 13 giugno 1802 e firmato dall'allora direttore Domenico Mondo, pur senza menzione di un insegnamento teorico strutturato, fu regolamentata per la prima volta la figura del segretario, incaricato di «tener registro così de' dispacci e delle rappresentanze che si umiliano al Re o al Protettore, come per registrar gli atti dell'Accademia»⁶; una funzione amministrativa e di raccordo che Mondo stesso, in una lettera al Marchese del Vasto del 6 agosto 1802, presentava come istituzionalizzata «a norma di tutte le altre Accademie di Europa»⁷. E, come si dirà, fu proprio attorno a questa figura – per sua natura intermedia tra governo dell'istituzione e pratiche della scuola – che nel corso dell'Ottocento, e fino allo statuto del 1861, quando si istituirono due distinti insegnamenti storico-teorici⁸, si addensò una parte decisiva dei processi di introduzione e legittimazione delle discipline storico-artistiche.

Il primo segretario dell'Accademia di Napoli identificabile con certezza fu Gaetano Maria Gagliardi, nominato dal ministro André-François Miot il 24 ottobre 1806. Nei pochi studi a lui dedicati, più antichi e recenti, Gagliardi, nato a Montefusco nel 1758 e morto a Napoli nel 1814, emerge come una personalità «versatile e ben referenziata», sostenuta da un sapere enciclopedico che lo rendeva «di volta in volta (...) antiquario, paleografo, poeta, mineralogo, entomologo, collezionista»⁹.

Ricordato per l'attività politica del 1799 e per i numerosi ruoli svolti a Napoli durante il decennio francese, ricoprì diversi incarichi istituzionali e, parallelamente alla funzione di segretario dell'Accademia, seguì le vicende del Real Istituto d'Incoraggiamento, dove operò dallo stesso 1806, dapprima come prosegretario e poi come segretario perpetuo¹⁰.

Sono noti gli attriti che Gagliardi ebbe con l'allora direttore dell'Accademia, Jean-Baptiste Wicar¹¹, cui si deve tra l'altro lo statuto del 1809, che ridimensionava proprio il ruolo del segretario, mentre definiva ogni attività e tipo d'insegnamento di quella che allora si chiamò Real Scuola delle Arti del Disegno¹². Fu forse sempre per tali dissidi che Gagliardi, ancora nel giugno 1811, indirizzava a Gioacchino Murat una nota, precisando che Miot, in seguito a tali contrasti, lo aveva sottratto da tempo all'impiego accademico, affidandogli un incarico presso il Real Museo, come custode della Galleria dei vasi etruschi¹³. Una notizia che nell'ambito del nostro discorso consente comunque di intravedere quanto, in quel tempo, la

posizione del segretario dell'Accademia, e più in generale tutta l'Accademia, si intrecciasse con attività connesse alle raccolte museali¹⁴.

Nonostante gli scarti tra funzione e margini di azione, e sebbene non vi sia traccia documentaria di un effettivo incarico d'insegnamento, manoscritti e lettere consentono di ricostruire quali contenuti storici Gagliardi ritenesse necessari alla formazione dei giovani artisti, delineando un primo nucleo di saperi teorici chiamati a sostenerne – e in parte a disciplinarne – la formazione degli artisti napoletani.

Tra gli scritti nei quali Gagliardi discusse dell'Accademia e dei suoi progetti di riforma, assume particolare rilievo la *Proposta di riforma per l'Accademia del Disegno*, in parte pubblicata postuma da Angelo Borzelli nel 1913¹⁵, nella quale, oltre a delineare un quadro organico dei singoli dipendenti, si offriva lunghe considerazioni sulle metodologie e gli argomenti delle docenze. Priva di data, la proposta si colloca entro il maggio 1807: da una lettera del 4 maggio indirizzata al ministro Miot si ricava infatti che era già stata inviata al Ministero insieme a un *Discorso* – di cui si dirà – sull'*Utilità della Storia e della Favola*¹⁶ e sul rapporto che essa intrattiene con l'arte del dipingere e dello scolpire.

È plausibile che Gagliardi avesse elaborato il testo di *Proposta di riforma* prima della nomina a segretario, in vista della riorganizzazione accademica voluta dal nuovo regime. Nello scritto sosteneva che le peculiarità del popolo partenopeo rendevano superfluo il ricorso a modelli esterni per il rinnovamento delle 'belle arti' a Napoli, a differenza di quanto avevano fatto l'Orsini a Perugia e il Reynolds a Londra, e rivendicava la grandezza autonoma della civiltà napoletana, di origine greca e dunque più antica e nobile di quella romana¹⁷. Ma soprattutto, secondo Gagliardi, la rinascita dell'Accademia avrebbe favorito il buon gusto, anche in relazione alle commissioni d'opere d'arte pubblica e ai restauri. D'altra parte, come è stato già messo in luce, «la sua mentalità era stata plasmata dalla filosofia della scuola calabrese, del Telesio, del Campanella, sino al Gravina, dalle teorie vichiane, presenti a Napoli nel tempo della sua formazione, e dai precetti della filosofia del primo Settecento in generale. Tutto ciò, se da una parte lo portava a concepire società ideali e demiurgiche in cui allo sviluppo delle arti e delle scienze corrispondeva il giusto governo di un saggio, dall'altra gli dava un senso organizzativo, che infatti caratterizza ogni suo scritto, e che lo tiene lontano dalla pura e spesso sterile teoresi, anche quando affronta i concetti di "Bello" e "Sublime"»¹⁸.

Nell'ambito del progetto didattico che la *Proposta di riforma* delineava, si ritrova la figura del Maestro di Composizione e di Costumi, cui sarebbe spettato insegnare, in un primo semestre, «Invenzione», «Composizione» e «Disposizione» e, in un secondo, i «Costumi», che dichiarava essere «vasto oggetto». Era in tale

parte del corso che per Gagliardi si sarebbero dovuti impartire elementi di Storia, Geografia antica e moderna, Cronologia e Antiquaria: tutte materie senza le quali – precisava – sarebbe stato impossibile ricostruire con accuratezza fogge e usi dei popoli nelle diverse epoche. Indicativa, in tal senso, la severa critica mossa nei confronti dei pittori moderni, giudicati incapaci di rispettare la verità storica delle rappresentazioni. Persino Rubens, pur ammirato per la sua «grandiosità sorprendente», non sfuggiva per lui a questo difetto; al contrario, Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio venivano elogiati per la fedeltà all'antico e per gli studi sulle testimonianze classiche. Il passo si chiudeva con un'esortazione agli artisti napoletani, invitati ad abbandonare le «triviali maniere» di Francesco Solimena, a ritrovare, attraverso il recupero dell'antico, l'eleganza e la verità dei costumi come fondamento della pittura storica¹⁹.

In questa stessa traiettoria culturale si collocava un altro suo scritto, concepito come prolusione per il suo ipotetico corso in Accademia, prima ricordato: il *Discorso su l'utilità della Storia, e della Favola trattate relativamente alle arti di dipingere, e di scolpire*. In queste pagine, muovendo dai precetti da Dandré Bardon, emergevano i temi della docenza e la volontà, entro un insegnamento che egli definiva di «Storia Sacra e Profana», di formare gli aspiranti allievi su storia patria e storia universale, con dichiarata preferenza per la prima²⁰. Ciò che Gagliardi intendesse per storia patria si ricostruisce anche attraverso altri scritti dedicati allo studio dell'arte napoletana, della pittura e della scultura, con particolare attenzione al Seicento e a maestri come Jusepe de Ribera, Mattia Preti e Massimo Stanzione tra tutti. Un'ulteriore traccia teorica si riconosce pure in altri manoscritti, come nei *Discorsi su la Grazia e sul Bello*, nei quali Leopoldo Cicognara e Francesco Milizia sono assunti come riferimenti privilegiati²¹.

Nel loro insieme, questi materiali – per quanto frammentari – consentono di mettere a fuoco la funzione che Gagliardi attribuiva ai saperi teorici nella formazione dell'artista. Vi emerge anzitutto il nesso tra storia dell'arte e storia del costume, intesa come sostegno necessario alla pittura storica e alle sue esigenze di decoro. Ma si riconosce al tempo stesso la volontà di fondare lo studio dell'arte locale, entro un modello storiografico che nella *Storia pittorica* di Luigi Lanzi doveva trovare un punto di riferimento e che, tra le fonti napoletane, assumeva le *Vite* di Bernardo De Dominici come terreno di verifica, al di là di un generale atteggiamento anti-barocco più volte dichiarato e da intendersi come scelta necessaria dentro una genealogia del gusto che individuava nel richiamo all'antico l'unico fondamento per la composizione e per l'idea stessa di norma. Né si dimentichi che, proprio in quegli anni, grazie alla regia di Antonio Canova e di Wicar, l'Accademia di Napoli si dotava di una collezione di calchi in gesso da statue antiche, destinata alla formazione degli allievi secondo prassi coerenti

con quelle delle maggiori accademie italiane: un dispositivo essenziale non solo per l'apprendistato del modello, ma per la tenuta complessiva di un lessico disciplinare condiviso²².

Gli anni di Antonio Niccolini e Guglielmo Bechi, gli insegnamenti teorici tra la Scuola di Scenografia e il Real Istituto di Belle Arti

Se queste sono le premesse, fu con la nomina di Antonio Niccolini a direttore nel 1822²³ che si procedette a un nuovo ordinamento dell'Istituto (da allora e fino al 1924 denominato Real Istituto di Belle Arti) entro il quale le discipline teoriche furono regolamentate in modo esplicito. Lo Statuto del 2 marzo 1822, rimasto in vigore fino al 1861, definì con chiarezza il ruolo del Segretario, cui veniva affidato il compito di «istruire gli alunni nella storia, nella mitologia e nella foggia di vestir le figure in corrispondenza delle epoche e delle nazioni, di caratterizzare le divinità, le virtù, i vizj co' proprj simboli dedotti da' monumenti antichi e non da capricciose idee»²⁴.

Il medesimo ordinamento, che ripartiva l'Istituto in dieci "studi", esplicitava anche l'obiettivo di «perfezionare e diffondere nel pubblico il buon gusto»²⁵, lasciando intendere come la formazione dell'artista dovesse collocarsi entro un quadro più ampio, in cui la pratica trovava sostegno in materie concorrenti, utili appunto a governare decoro, verosimiglianza e invenzione.

Per Niccolini, la preparazione storica degli studenti costituiva un fondamento imprescindibile; ciò emerge con particolare evidenza nella documentazione relativa alla Reale Scuola di Scenografia, da lui fondata e diretta già dal 1816, sei anni prima della riforma. Si ricorda che, proprio in relazione a tale Scuola, così scriveva: «L'alunno scenografo deve avere bastevole cognizione della storia delle nazioni. Fa d'uopo ch'egli si applichi di proposito allo studio della storia delle arti, e che acquisti piena cognizione della differenza che esse hanno ne' diversi popoli, e le fasi che loro diedero nuove impronte in varie epoche»²⁶. O ancora, nel *Cenno sul corso di studj della R. Scuola di Scenografia* del 1832 precisava: «gli alunni ammessi alla Reale scuola di Scenografia prima di passare alle lezioni del Professore scenografo debbono essere istruiti nell'Aritmetica, e nella Geometria: debbono aver fatto un corso di Storia Sacra e profana, di Mitologia e di geografia applicabile alla storia della Natura. Debbono disegnare abilmente l'ornato, l'Architettura ed il Paesaggio, ed essere iniziati nel disegno della figura, e peritissimi nella prospettiva, e nella teoria delle ombre. L'alunno che non è ben nutrito in questi elementi non può intendere il linguaggio del Maestro»²⁷.

Sempre in funzione della formazione degli allievi scenografi, sin dal 1817 Niccolini provvide infatti all'acquisto di un fondo librario²⁸. Accanto a testi di immediata utilità professionale, come i manuali di Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola e Palladio, dotò la Scuola di molte opere destinate a integrare preparazione teorica e formazione artistica, tra le quali si ricordano il *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo (XXX) e i *Principj di Architettura civile* (1781) di Francesco Milizia, insieme ai più "moderni" l'*Atlas historique et géographique de M. A. Lesage, adopté pour les bibliothèques et l'usage des lycées par la Commission d'instruction publique* di Le Sage, pseudonimo di Emmanuel de Las Cases (1802-1804), la *Raccolta di cento tavole rappresentanti i costumi religiosi civili e militari degli antichi egiziani, etruschi, greci e romani* di Lorenzo Roccheggiani (1804), e l'opera di Giulio Ferrario *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni* (1815-1824), che ricordava ancora 'in corso di pubblicazione'. Più direttamente orientati alla formazione storico-artistica risultavano poi altri volumi acquistati, come le *Vite* di Giorgio Vasari, la *Storia pittorica d'Italia* di Luigi Lanzi, il *Dizionario delle belle arti del disegno* di Francesco Milizia e un manoscritto non meglio identificato di un *Corso di Istoria sacra e profana*²⁹.

Le difficoltà incontrate nella Scuola di Scenografia nel reperire figure in grado di tenere stabilmente il corso di Storia sacra e profana restituiscono, forse meglio di ogni altro dato, lo statuto ancora incerto di questi insegnamenti. I documenti ad oggi pubblicati mostrano un andamento irregolare degli incarichi: dapprima l'insegnamento fu assegnato a Gregorio Tresca³⁰, ex benedettino ed erudito di letteratura greca ed ebraica, già professore di Storia della filosofia presso l'Ateneo napoletano dal 1793, che Niccolini segnalava però come non attivo nel 1817; successivamente venne designato Ferdinando Tomeo³¹, membro dell'Accademia Pontaniana e segretario del Grande Archivio di Napoli, autore di un *Corso elementare di Mitologia per uso delle scuole dell'Istruzione Pubblica e de' Regali Licei e Collegi del Regno* (pubblicato a Napoli nel 1818), la cui attività didattica risulta attestata soprattutto nei documenti; quindi, a partire dal 1818 – o forse solo dal 1824 – e fino al 1838, l'insegnamento risulta affidato a Giovanni Antonio Gaeta³², proveniente dall'ambiente clericale, docente di filosofia e matematica e legato al Real Collegio di Musica, che nel 1822 era in organico nella Scuola di Scenografia come unico dipendente insieme a Niccolini.

Tornando alle aule del Real Istituto di Belle Arti, il primo segretario nominato dopo l'ordinamento del 1822 – al quale spettò il compito di formare gli allievi nelle materie teoriche – fu l'architetto Guglielmo Bechi³³, nominato il 22 marzo di quello stesso anno su proposta di Niccolini.

Nato a Firenze nel 1791, formatosi a Pisa e trasferitosi a Napoli nel 1815 per

prestare servizio come Ufficiale dello Stato Maggiore, Bechi fu segretario e docente di materie teoriche per un trentennio e assunse un insegnamento denominato inizialmente di Storia e Mitologia. Parallelamente all'attività accademica, si affermò come architetto di orientamento pompeiano, con una fortunata specializzazione nella decorazione di interni³⁴. A ulteriore conferma della contiguità tra Accademia e Museo, tra 1824 e 1843 collaborò all'impresa editoriale del *Real Museo Borbonico* diretta da Niccolini stesso, redigendo commenti critici alle tavole e relazioni sugli scavi; nel 1851 pubblicò i *Sommari degli scavamenti di Pompei*³⁵, testimonianza di un profondo intreccio tra ricerca antiquaria, didattica e tutela. In particolare, proprio nelle pagine scritte per il *Real Museo Borbonico*, «i suoi forbiti commenti [toccavano...] alcuni temi che lo collegano a quella particolare cultura antiquaria ottocentesca, che in quegli'anni si vide impegnata in trattazioni teoriche ed estetiche connesse al tema delle antichità, come ad esempio il primato degli antichi sui moderni, *querelle*, mai sopita»³⁶.

Tra gli scritti che meglio restituiscono la natura degli insegnamenti accademici di Bechi si ricordano il *Discorso detto alla solenne apertura del R. Istituto di Belle Arti in luglio 1822*, pubblicato come prolusione nel 1822³⁷, *Del retto uso degli ordini di architettura e dell'abuso che si fa da alcuni moderni dell'ordine dorico* del 1826³⁸, che rivela l'adesione al classicismo razionale di Milizia, e il *Compendio delle lezioni dettate nel R. Istituto di Belle Arti* del 1852³⁹.

Nei suoi scritti accademici, fitti di richiami mitologici e segnati da una visione normativa del classicismo, da Raffaello ai Carracci, Bechi dichiarò di avere rivolto solo dagli anni Quaranta una più specifica attenzione all'iconografia cristiana, dopo una lunga prevalenza di trattazioni orientate piuttosto alla storia universale e alla mitologia. Ed è probabile che proprio tali indirizzi abbiano contribuito a definire il profilo di una didattica ancora fortemente segnata da un registro erudito e antiquario⁴⁰, mentre nel medesimo torno di anni l'ambiente artistico napoletano mostrava una crescente ricettività verso orientamenti diversi. È sufficiente richiamare, in tal senso, le pagine di Domenico Morelli⁴¹ e di Saverio Altamura⁴², o l'interesse dei giovani per la scuola libera di Bonolis, dove si proponeva una visione più critica e moderna dell'arte, trovavano spazio le lezioni di estetica di Federico Quercia e si avvertiva con forza la lezione di Francesco De Sanctis⁴³.

Fu nel 1848 che tali tensioni divennero pienamente visibili, nel clima di inquietudine che investì l'insieme delle istituzioni culturali, e dunque anche l'Accademia di Napoli.

Come ricordava ancora la Lorenzetti, fu allora che nelle aule dell'Istituto si sentì «vivamente la necessità di una radicale riforma (...) di tutte le istituzioni ad esso collegate: pensionato di Roma, Reale Scuola di Scenografia, Scuole delle Pietre Dure, Scuola di Elementi di Disegno e per gli Artieri, le quali (...) apparivano

invecchiate ed esauste. In due rapporti, Paolo Emilio Imbriani, in data 2 e 8 maggio, aveva fatto presente al Re le condizioni degli Istituti di istruzione artistica. Il R.D. 2 maggio 1848 costituiva una Commissione straordinaria temporanea per proporre riforme (...). Vi si afferma la necessità di un rinnovamento: "perché non siano lasciati indietro, nel gradiente cammino degli studi, [che...] richieggono di essere vivificati e riformati con quegli impegni che si aspettano dagli aumenti della universale cultura"⁴⁴.

La Commissione ispettiva incaricata della riforma – composta, tra gli altri, da Michele de Napoli, Pietro Valente, Tommaso Arnaud, Giacinto Gigante e Saverio Altamura – rilevò non poche criticità nella direzione di Niccolini e nell'organizzazione generale delle Scuole. Niccolini provò a rispondere pubblicamente, appellandosi all'opinione del popolo e al tribunale della storia⁴⁵ e rivendicando come il Real Istituto, sotto la sua direzione, avesse assunto invece un assetto chiaro, confermato dai successi degli allievi nei concorsi, nei Pensionati nazionali e nelle Mostre Borboniche. D'altro canto, alla base dell'inchiesta su Niccolini vi era la sua ormai poca sintonia con il nuovo sovrano, Ferdinando II, e le accuse rivoltegli furono soprattutto l'apice di una fase di lungo declino, nella quale – «al di là delle possibili implicazioni politiche e dei sentimenti di rivalità tra colleghi» – le critiche investivano sostanzialmente lo stile e la pratica professionale, ancora legata a un concetto tradizionale del mestiere d'architetto⁴⁶.

Di lì a breve Niccolini fu messo a riposo e, il 5 giugno 1849, fu nominato direttore Pietro Valente⁴⁷, già membro della Commissione. Le riforme auspiccate ebbero vita breve: l'unica modifica concreta all'organizzazione didattica avvenne nell'ottobre del 1848 con un nuovo decreto sul Pensionato⁴⁸. Anche gli insegnamenti storici rimasero affidati a Bechi.

Intanto, alla luce del nostro discorso, si ricorda che nell'ambito dei lavori della Commissione ispettiva, proprio il rapporto sulla Scuola di Storia e Mitologia era stato particolarmente severo, tanto che Bechi aveva riferito che sin dalla riforma del 1822 «non [era] mai stato né luogo né libri assegnati a siffatto insegnamento» e che le lezioni erano state «indi a poco deserte dai giovani», e che gli autori seguiti erano stati il Bossuet per la storia universale e i mitologi antichi Igino, Fulgenzio e Lattanzio. Eppure, si potrebbe ipotizzare che, in una situazione di forte pressione istituzionale, Bechi avesse consapevolmente scelto di ridimensionare la portata del proprio insegnamento, tanto da affermare che esso «non si può intendere altrimenti che per cosa elementarissima e di piccolo conto»⁴⁹. Di fatto, come mostra il riscontro con le prove di incoraggiamento, l'orizzonte culturale che aveva delineato nei suoi scritti accademici trova non poche conferme e dovè in ogni caso orientare, o comunque confrontarsi con, i modelli di riferimento e gli indirizzi culturali offerti ai giovani artisti.

Tra patrimoni librari e produzione artistica da conservare: tracce materiali degli insegnamenti teorici. Una prima collezione di libri per una Biblioteca ad uso dei giovani artisti e i concorsi di incoraggiamento

Se gli statuti, i regolamenti e gli scritti dei protagonisti consentono di ricostruire i presupposti degli insegnamenti teorici, le loro tracce si rendono leggibili soprattutto nei documenti e nei luoghi in cui il Real Istituto ne registrò la trasmissione, ne verificò gli esiti e ne trattenne la memoria. In questa prospettiva, patrimoni librari e concorsi di incoraggiamento definiscono due versanti fra loro complementari di uno stesso processo.

Non è irrilevante che proprio negli anni della direzione di Antonio Niccolini il costituirsi di una prima raccolta libraria si leghi a un'idea di preparazione dell'artista nella quale memoria visiva, conoscenza storica e pratica del comporre risultano strettamente intrecciate. Lo dichiarava lo stesso Niccolini, sempre in relazione alla Scuola di Scenografia, laddove scriveva che «edifici pubblici e privati di ogni specie, mobili, attrezzi, armi, carri, macchine da guerra, navigli, ec., tutto deve passare più volte, ed in varie fogge sotto il lapis del giovane alunno, e tutto deve restare bene impresso nella sua memoria, perché quando sarà in istato di poter operare e comporre, se dovrà trattenersi a cercare, ed a raccogliere, la sua immaginazione resterà inceppata»⁵⁰.

Di qui, se è vero che una Biblioteca interna all'Istituto, da collocare nella stanza del segretariato e destinare all'uso di professori e allievi, fu organizzata a un mese dalla nomina di Valente da Beniamino Del Vecchio⁵¹, quel riordino si innestava, come si evince dai documenti, su acquisizioni e disponibilità avviate negli anni precedenti. Come infatti si ritrova tra inventari e registri contabili, nonostante l'Istituto contasse sulla prossimità al Real Museo e alla Real Biblioteca, che furono veri e propri luoghi di formazione per i giovani artisti, sin dai primi anni Venti, così come per la Scuola di Scenografia, Niccolini iniziò a dotare di strumenti propri il Real Istituto, acquisendo come sussidi didattici, libri, tavole, repertori e incisioni.

Tra i diversi acquisti di cui si ha traccia, nel 1826, su richiesta di Niccolini, la Reale Biblioteca autorizzò la consegna all'Istituto di tre volumi della *Reale Galleria di Firenze illustrata*, pubblicata da Giovanni Battista Zannoni a partire dal 1817, insieme a un volume delle *Porte di San Giovanni*. A questi si aggiungevano, in data non precisabile ma anteriore al 1849, repertori grafici, come la collezione di disegni di paesaggio, il cui acquisto fu autorizzato dal Ministro su proposta della Società Reale Borbonica. O pure, nel 1842, promosse l'abbonamento all'*Omnibus Pittresco* e all'*Omnibus Letterario* di Vincenzo Torelli, argomentando esplicitamente che quei periodici, corredati di incisioni, avrebbero consentito agli alunni di non ricorrere alle pubbliche biblioteche. Ancora, nel 1847, sempre

su iniziativa di Niccolini, il Ministero degli Affari Interni dispose il pagamento di centododici ducati per l'acquisizione di venti copie del quarto volume delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di De Dominicis⁵².

Di fatto, quando Beniamino Del Vecchio nel luglio del 1849 iniziò a sistemare gli scaffali di una prima biblioteca, e rendicontò a Valente alcuni dei materiali in possesso dell'Istituzione, accanto ai volumi già ricordati, registrava pure la presenza di tavole e volumi quali, tra tutti, gli *Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti* di Giocondo Albertolli (Milano 1782); gli *Ornati del Coro di San Pietro in Perugia* (Roma 1843); le *Pitture di Domenico Zampieri detto il Domenichino esistenti nell'Abbazia di Grottaferrata* (Roma 1845). Vi figuravano inoltre i *Costumi del Rosard de' secoli XIII, XIV e XV*, in due volumi in quarto acquerellati a colori nell'edizione milanese del 1840, e le opere di John Flaxman riprodotte da Del Vecchio stesso a Roma nel 1843 ripartite in fascicoli distinti per la *Divina Commedia*; e pure pagine illustrate de *l'Iliade*, *l'Odissea*, le *Tragedie* di Eschilo e opere di Esiodo. A completare il quadro, Del Vecchio segnalava la presenza di molte stampe sciolte antiche e moderne che avrebbero trovato collocazione nella parte inferiore dello scaffale proposto: un mobile in noce a pulitura, di circa cinque palmi di larghezza per nove di altezza, con credenzino chiuso da portelli di legno nella parte bassa e portelli a lastre nella parte alta⁵³.

Sebbene le acquisizioni librarie restituiscano una testimonianza preziosa degli indirizzi teorici che andavano prendendo forma, per accertare in quale misura gli insegnamenti di Bechi abbiano effettivamente inciso, o comunque si siano integrati, nell'assetto disciplinare perseguito nel Real Istituto occorre rivolgersi a un diverso ordine di riscontri, offerto dai verbali dei concorsi di incoraggiamento, da leggere in parallelo con gli scritti accademici del segretario.

Come nelle altre Accademie d'Italia, i concorsi di incoraggiamento⁵⁴ erano prove periodiche, con cadenza mensile, bimestrale o trimestrale, destinate a verificare il livello raggiunto dagli allievi e a conferire ai primi classificati un premio in denaro e un titolo utile per l'ammissione al concorso per il Pensionato di Roma. Si svolgevano in tutte le classi, dalla Pittura alla Scultura, dall'Architettura all'Ornato, fino alla Prospettiva e al Paesaggio, e si articolavano in due gradi. Nella seconda classe, corrispondente alla fase iniziale della formazione, si richiedeva soprattutto la capacità di riprodurre dal vero o di copiare dai maestri; nella prima, riservata agli allievi più maturi, veniva invece richiesta una vera e propria composizione d'invenzione su tema assegnato.

Fu lo stesso Bechi a illustrarne la funzione nel già citato *Discorso* pronunciato per la solenne apertura del Real Istituto nel luglio 1822⁵⁵. In quella sede precisò che i concorsi avrebbero alimentato tra gli allievi una «bella gara d'onore»⁵⁶, sollecitandone il continuo perfezionamento; per i professori essi costituivano

invece «la norma onde spingere i buoni ingegni al sublime delle Arti belle, e frenare e consigliare i mediocri all'esercizio delle Arti secondarie, e fare in somma che ciascheduno porti il peso adeguato alle proprie forze»⁵⁷.

Come segretario e docente, Bechi seguì per oltre un trentennio lo svolgimento di tali prove, prendendo parte alle commissioni esaminatrici e registrandone le attività. È bene precisare, tuttavia, che la ricostruzione di questo rapporto presenta non poche difficoltà. I verbali registrano infatti i soggetti assegnati e i nomi dei vincitori, ma solo in casi specifici restituiscono giudizi di merito, ad esempio quando veniva richiesta la formatura. Le prove, inoltre, sono andate nella quasi totalità perdute, sicché non è possibile verificare in che modo quei temi fossero tradotti in opere. Ciò non toglie che, nella loro scansione e nella loro ricorrenza, essi offrono indicazioni preziose sugli assetti disciplinari che i docenti intendevano trasmettere.

Nel caso di Bechi, il suo *Discorso* del 1822 formulava con nettezza la funzione civile e morale delle arti belle, là dove si affermava che «i monumenti delle Arti belle mostrino ai posteri la fisionomia de' secoli, in cui furono operati, e segnino la misura di civiltà di quei popoli che gl'inalzarono»⁵⁸ e che «son questi studj che esaltano la Religione, che avvalorano l'Istoria, che ricompensano la Virtù»⁵⁹. Storia, mitologia e decoro dell'immagine sacra si delineavano così come i cardini di una didattica che il segretario intendeva fondare insieme su basi storiche e morali, nella consapevolezza che la formazione dell'artista richiedesse una preparazione teorica capace di sostenerne l'invenzione.

Un ulteriore chiarimento viene dal citato *Compendio delle lezioni* del 1852⁶⁰, nel quale Bechi pubblicava la prolusione del corso dell'anno precedente e ricostruiva per gli studenti il percorso compiuto nel corso dei tre decenni precedenti. In quelle pagine il segretario precisava di avere a lungo trattato la storia dell'antica pittura, ricavando da Plinio, Luciano, Filostrato e Pausania le descrizioni dei più cospicui lavori d'arte dell'antichità, e soffermandosi sulle «immagini e sui simboli degli Dei dei Gentili»⁶¹, ma d'allora in avanti, chiariva, avrebbe concentrato l'attenzione «sopra le immagini del nostro santo culto cattolico, la cui nozione sarà (...), non solo più utile, ma, che è più, necessaria a sapere», sospendendo gli esercizi sulla «teogonia greca e romana», giudicati di «meno assoluta necessità» per i giovani pittori e scultori, poiché «saranno frequentissimi i lavori di subietti sacri [da...] condurre, sia dipingendo, sia in iscultura»⁶².

A distanza di trent'anni, Bechi confermava quanto aveva già dichiarato nel 1822, precisandone la traiettoria: il lungo esercizio sulla storia universale e sulla mitologia aveva costituito una premessa necessaria, mentre il passaggio all'iconografia cristiana si configurava non come abbandono del bagaglio mitologico e antiquario affrontato nei decenni precedenti, ma come suo naturale

compimento, tanto da fare del confronto tra iconografia pagana e iconografia cristiana il nucleo speculativo degli insegnamenti teorici.

È entro questo quadro che i temi proposti nei concorsi di incoraggiamento di prima classe, tanto nella Scuola di Pittura quanto in quella di Scultura, acquistano significato e mostrano consonanze riconoscibili con i contenuti degli scritti di Bechi⁶³.

Nella Scuola di Pittura, affidata dal 1822 al 1833 a Joseph Franque e successivamente a Camillo Guerra⁶⁴, i temi si organizzano attorno a nuclei relativamente stabili: una vasta area religiosa e biblica, un consistente repertorio mitologico e classico, un filone epico-letterario con richiami a Omero e Virgilio, e una componente storico-morale nella quale l'esercizio accademico si misurava con esempi di virtù civile tratti dalla storia greca e romana. I soggetti di tenore encomiastico e celebrativo, legati alla dinastia borbonica, erano pochi e comunque presenti solo nei primi anni con prove come il *Ritratto del Re da collocarsi nel R. Ist.* (1823) e *Forza e Clemenza incoronano il busto di Ferdinando II* (1830)⁶⁵.

Scorrendo i verbali, ricorrono con particolare evidenza soggetti di storia antica e di *exempla* morali quali *Attilio Regolo nelle prigioni di Cartagine* (1825), *Coriolano a casa di Tullio Aufidio capo dei Volsci* (1830), *Diogene che vede un pastore abbeverarsi con le mani e getta la sua scodella* (1831), *Belisario chiede elemosina, con un fanciullo, fino al ginocchio, al vero* (1832), *Aristide condannato all'ostracismo* (1836) e *Socrate rifiuta di evadere dal carcere* (1838), tutti esempi di virtù stoica, fermezza morale e valore civile che trovano significative consonanze con l'impianto etico e didattico che Bechi assegnava all'arte nella propria riflessione teorica. Non meno significativa è la presenza di soggetti mitologici, da *Ercole a riposo* (1823) ad *Apollo e Marsia* (1824, e di nuovo nel 1843), dal *Pastore [che] ritrova la lira di Orfeo in Tracia* (1828) a *Narciso al fonte* (1829), fino ad *Adone si riposa dalla caccia, col cane* (1831) e a *Teseo combatte col Minotauro* (1838), che rispecchiano la centralità della mitologia entro l'insegnamento di Storia e Mitologia e, più in generale, entro una formazione fondata sul nesso tra invenzione, esempi dall'antico e decoro.

Per quanto concerne, poi, le prove della Scuola di Scultura, affidata ad Angelo Solari⁶⁶ dal 1816 al 1846, cui successe Tito Angelini⁶⁷, i temi assegnati appaiono anch'essi pienamente coerenti con i contenuti illustrati da Bechi per le sue lezioni teoriche e di fatto, l'insegnamento pratico del professore di Scultura e quello storico-mitologico del segretario sembrano muoversi entro un medesimo orizzonte culturale, rafforzandosi a vicenda. D'altro canto, la didattica di Solari, fondata sul primato del modello antico, sulla copia dalla statua e sull'esercizio del modellato, trovava conferma tanto nell'ordinamento dello Studio della Scultura, allora responsabile anche del restauro delle opere del Real Museo, quanto nella

raccolta di gessi che egli adoperò come materiale didattico e che, dopo la sua morte, Angelini stesso propose di acquisire ad uso degli studenti⁶⁸.

I soggetti assegnati nella Scuola di Scultura lo confermano con chiarezza. Nell'area religiosa si susseguivano prove come *Eva piange sul corpo di Abele* (1822), *Un Salvatore in piedi con la croce* (1823), *Mosè sedente con le tavole delle leggi, tutto rilievo* (1823), *San Gerolamo nel deserto, bassorilievo* (1827), *La Pietà, a rilievo tondo* (1829), *Cristo consegna le chiavi a Pietro, bassorilievo* (1830), *Battesimo di Cristo, bassorilievo* (1832); nell'area classica, invece, compaiono soggetti come *Milone preso con le mani nel tronco* (1824), *Ajace in atto di ferirsi, tutto rilievo* (1824), *Achille impara a tirar l'arco da Chirone, bassorilievo* (1825), *Dedalo sistema le ali sulle spalle di Icaro, bassorilievo* (1826), *Paride che tiene il pomo con la mano destra, la verga pastorale con la sinistra e sul capo il berretto frigio, a rilievo tondo* (1829), *Apollo scortica Marsia, bassorilievo* (1830), *Narciso, a tutto rilievo* (1830), *Prometeo con l'avvoltoio che gli rode il fegato* (1843)⁶⁹.

A sancire ulteriormente il valore delle prove più meritevoli interveniva poi una prassi istituzionale di non secondaria importanza. I lavori ritenuti più significativi dalla commissione giudicante venivano formati in gesso e trattenuti dal Real Istituto, affinché si conservassero nella sede come esempio della migliore didattica e insieme come stimolo e modello per i giovani che di lì a poco si sarebbero misurati in simili prove. Lo stesso avveniva per i bassorilievi dei vincitori del Pensionato. Si costituiva così, per via di concorso, un primo nucleo di patrimonio materiale dell'Istituto, non formato da opere acquistate o donate, ma da prove direttamente legate alla didattica e destinate a 'restare', dando forma a quel circolo tra insegnamento, verifica e memoria visiva che l'istituzione intendeva alimentare⁷⁰. Ancora oggi è possibile riconoscere, tra i gessi conservati nell'attuale Accademia di Napoli, alcune di queste opere, come i bassorilievi di Tommaso Arnaud con *Eva piange sul corpo di Abele* del 1822 e di Tommaso Solari con *Creusa si oppone ad Enea che va a combattere* del 1838⁷¹.

Vi è tuttavia un aspetto che merita di essere sottolineato, perché getta luce su una tensione interna alla didattica del periodo. Nei concorsi di pittura del Real Istituto, nell'arco qui considerato, risultano assenti quelle tematiche che in quegli stessi decenni andavano affermandosi in altre accademie italiane, da Milano a Firenze, in risposta a nuove istanze culturali. Mancano infatti i soggetti di storia moderna, mentre assai rari sono i riferimenti a Dante, a Tasso o a Raffaello. Entro questo quadro, presenze isolate come *Dante nel momento che entra nell'Inferno con Virgilio* (1832), *Tasso che medita i suoi versi a Sorrento* (1833), *Raffaello che ritrae la Fornarina* (1827) e, più tardi, *Virgilio ordina a Dante di inginocchiarsi* (1847), non incrinano una norma che resta saldamente classicista⁷². Una persistenza analoga si riconosce anche nelle prove di scultura, dove le fonti d'ispirazione

rimangono prevalentemente mitologiche o religiose e solo eccezionalmente compare un soggetto antico riletto attraverso un autore moderno, come *Oreste mostra ad Elettra e a Pilade il ferro intriso del sangue di Egisto*, tratto dall'*Oreste* di Alfieri (1841)⁷³. Nel complesso, sembra dunque emergere una linea istituzionale orientata a mantenere saldo il primato dell'antico come fondamento della formazione artistica, un primato che Bechi condivideva pienamente e che nei suoi scritti assumeva i toni di un vero e proprio imperativo estetico. Non a caso, a conferma della perdurante autorevolezza di questo indirizzo, il Real Istituto acquistò ancora nel 1857 le ottantaquattro litografie della *Vita di Cristo* disegnate dal Camuccini tra il 1823 e il 1825, da proporre come modello agli allievi⁷⁴.

Che questa impostazione fosse avvertita come inadeguata da una parte degli studenti e dei docenti più giovani non poteva dunque non emergere nella crisi del 1848. E nonostante Bechi stesso tendesse, dinanzi alla Commissione, a ridimensionare il peso degli insegnamenti teorici nelle classi laboratoriali, la congruenza tra i contenuti dei suoi scritti e i temi dei concorsi suggerisce che quel magistero si iscrivesse invece in un lessico iconografico condiviso, entro un sistema di riferimenti che i soggetti assegnati rendono riconoscibile e che i giovani artisti si trovavano inevitabilmente a frequentare nel momento stesso in cui ne davano traduzione in immagini. Proprio in questa trama, fatta insieme di norme, pratiche, repertori e permanenze materiali, si lascia allora riconoscere la consistenza storica dei primi insegnamenti teorici dell'Accademia di Napoli: non ancora pienamente autonomi sul piano istituzionale, ma già operanti nella formazione degli artisti, nei dispositivi della loro trasmissione, nelle prove che ne verificarono gli esiti e nelle opere che l'antica istituzione volle 'trattenere' come memoria della propria didattica.

Note di chiusura

- 1 C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli 1752-1952*, Firenze, 1952, p. 81.
- 2 Sulla Lorenzetti si veda C. Malice, *Costanza Lorenzetti: una brillante allieva di Adolfo Venturi tra l'Accademia di Belle Arti e l'Università di Napoli*, in *Le donne storiche dell'arte. Tra ricerca, tutela e valorizzazione*, atti del convegno internazionale di studi, Macerata/Genova 2022, numero monografico di «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 13, 2022, pp. 151-182. Sulla nascita della storia dell'arte si rimanda all'ancor oggi fondamentale G. Agosti, *La nascita della Storia dell'Arte in Italia*, Venezia, 1996, che ha aperto il campo degli studi.
- 3 Si cita da L. Caramel, F. Poli, *L'arte bella. La questione delle accademie di belle arti in Italia*, Milano, 1979, p. 173, testo imprescindibile per comprendere l'evoluzione normativa delle Accademie italiane.
- 4 *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri di Napoli*, catalogo della mostra, (Napoli, Certosa e il Museo di San Martino, 7 novembre 2023 - 7 marzo 2024), a cura di P. L. Ciapparelli, Napoli, 2023.

- 5 S. Morachioli, *I letterati in Accademia: storia e "cultura dell'arte" nell'insegnamento dell'Accademia di Napoli (1802-1878)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 128, 2019, pp. 39-48.
- 6 D. Mondo, *Piano pel Regolamento della R. Accademia di pittura e Belle Arti stabilita nel nuovo Museo*, 13 giugno 1802; si cita da C. Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., pp. 359-362, in part. p. 360. Più in generale sulla figura del segretario nelle accademie, si veda il primo studio di F. Valli, *Storia dell'arte in Accademia*, in *L'Accademia oltre l'Accademia*, atti del convegno, Firenze 2007, Firenze, 2009, pp. 176-180 e i diversi scritti nel volume citato alla nota 4 di «Ricerche di Storia dell'arte» curato da Carl Alexander Auf der Heyde.
- 7 C. Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., pp. 366-369, in part. p. 367.
- 8 Lo statuto è pubblicato ivi, pp. 409-421, in particolare si veda cap. II, art. 10.
- 9 S. Morachioli, *I letterati in Accademia*, cit., p. 39. Su Gagliardi si rimanda a A. Borzelli, *Gaetano Maria Gagliardi. Nota per la storia del movimento artistico in Napoli nei primi del secolo XIX*, Napoli, 1913 e all'ampio studio di M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi (1758-1814): una testimonianza intellettuale a Napoli*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli studi storici», 17, 2000, pp. 609-668. Ringrazio Maria Toscano per avermi generosamente fornito le trascrizioni dei manoscritti di Gagliardi che qui si citano e che si conservano presso l'Archivio di Stato di Napoli e presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.
- 10 Si veda M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi*, cit., *passim*.
- 11 Su Wicar direttore dell'Accademia di Napoli si veda anche A. Spinosa, *Jean-Baptiste Wicar direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, in *Jean-Baptiste Wicar, ritratti della famiglia Bonaparte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 20 febbraio - 25 aprile 2004; Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 7 maggio - 4 luglio 2004), Roma-Napoli 2004, a cura di M.T. Caracciolo, G. Gorgone, C. Cannelli, Napoli, 2004, pp. 29-33; R. Cioffi, *Jean Baptiste Wicar, directeur de l'Académie des Beaux-Arts (1806-1809), et l'importation du style néoclassique français*, in *Le royaume de Naples à l'heure française. Revisiter l'histoire du decennio francese 1806-1815*, a cura di P.-M. Delpu, I. Moullier, M. Traversier, Villeneuve d'Ascq, 2018, pp. 307-320.
- 12 Lo statuto, pubblicato sul «Monitore napoletano» del 18 ottobre 1809, n. 380, è riportato in C. Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., pp. 374-377.
- 13 Si veda M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi*, cit., *passim*.
- 14 Sull'attività svolta da Gagliardi per il Real Museo e più in generale sul contesto si rimanda da A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat: le prime sistemazioni del "museo delle statue" e delle altre raccolte (1806 - 1815)*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, a. XIX-XX, 1996-1997 (1998), pp. 345-405, in part. p. 358.
- 15 A. Borzelli, *Gaetano Maria Gagliardi*, cit., *passim*. Il manoscritto, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli (ASN, Ministero dell'Interno, I inv., fs. 972) è stato discusso per la prima volta da M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi*, cit., in part. pp. 630-635.
- 16 G.M. Gagliardi, *Discorso su l'utilità della Storia, e della Favola trattate relativamente alle arti di dipingere, e di scolpire*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Lucchesi Palli, II,I,VI,9.
- 17 Si cita da M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi*, cit., pp. 632-633.
- 18 Ivi, p. 634.
- 19 Tutti i virgolettati sono citazioni dalla *Proposta di riforma*, cit.
- 20 Si veda anche quando discusso, in relazione a tale manoscritto, da S. Morachioli, *I letterati in Accademia*, cit.

- 21 Su tali aspetti si rimanda a M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi*, cit.
- 22 Sull'arrivo dei calchi a Napoli si vedano in particolare: M. Nocca, *Sempre intenti a propagar il nuovo gusto. Antonio Canova, Jean-Baptiste Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia delle Arti di Napoli (1806-1809); la nascita della Gipsoteca*, in Antonio Canova. *La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Milano-Firenze-Napoli, 2006, II, pp. 327-359; Idem, *Antonio Canova e la nascita della Gipsoteca della Reale Accademia di Napoli (1806-9)*, in *Gipsoteche: realtà e storia*, atti del convegno internazionale di studi, Possagno 2006, a cura di M. Guderzo, Treviso, 2008, pp. 103-115; G. Cassese, *La gipsoteca dell'Accademia di Belle arti di Napoli come atelier per gli artisti del futuro*, in *Gli atelier degli scultori*, atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno 2008, a cura di M. Guderzo, Crocetta del Montello, 2010, pp. 305-317. Più in generale sulle collezioni di calchi in gesso nelle accademie italiane si vedano, in particolare i contributi presentati nelle diverse sezioni in *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. Cassese, Roma, 2012; M. Nocca, *"Nella creta la vita, nel marmo la Resurrezione: e nel gesso: la morte". Storia e futuro delle Gipsoteche delle Accademie di Belle Arti*, in *Patrimoni da svelare per le arti del futuro*, Roma, 2015, pp. 194-200; G. Cassese, *La funzione didattica dei gessi in Accademia dal passato al futuro*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, Pisa, 2016; G. Cassese, *Le gipsoteche delle Accademie di Belle Arti in Italia: uno straordinario patrimonio identitario*, in *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, a cura di G. Cipolla, Palermo, 2016, pp. 8-17. La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, riaperta nel 2007, è stata riordinata ed è curata da Giovanna Cassese. Per alcune vicende relative alle collezioni di calchi napoletani si veda anche F. De Rosa, *Note e documenti sulla Scuola di Scultura del Real Istituto di Belle Arti di Napoli nella prima metà dell'Ottocento: gli statuti, i regolamenti, la didattica*, in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», n.s., V, 2023, pp. 109-126.
- 23 Come anticipato su tutta la direzione di Niccolini si veda: *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri*, cit. e ai saggi ivi pubblicati e in particolare, per il ruolo di diretto dell'Accademia, si veda G. Cassese, *La Riforma del Reale Istituto di Belle Arti nel 1822 e la politica culturale di Antonio Niccolini Direttore*, in ivi, pp. 128-136.
- 24 Si cita da *Collezione delle leggi e Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie, anno 1822*, n. 28, Stamperia Reale, Napoli, 1822, pp. 121-128, in part. p. 129.
- 25 Ivi, p. 121.
- 26 ASN, Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, fasc. 58, *Relazione per la riforma della Scuola di Scenografia*, s.d. ma 1838-1839. La terza parte della relazione è in larga parte riportata da F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico*, Napoli, 1980, pp. 123-132. Brani della seconda parte, sempre dalla stessa copia, sono anche in Idem, *Le scene, i costumi*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, vol. III, a cura di B. Cagli, A. Ziino, Napoli, 1987. Un accurato riesame della *Riforma* è in P.L. Ciapparelli, *La Reale Scuola di Scenografia di Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, in *Antonio Niccolini scenografo dei Reali Teatri*, cit., pp. 80-102, in part. pp. 93-98.
- 27 A. Niccolini, *Cenno sul corso di studj della R. Scuola di Scenografia*, Napoli, 1832, p. 4. Il testo è integralmente riportato in F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento*, cit., pp. 371-374, e prima ancora in P.M. Veneri, *Della Reale Scuola di Scenografia. Ragionamento di Pasquale M. Veneri*, Napoli, 1857.
- 28 Si veda P.L. Ciapparelli, *La Reale Scuola di Scenografia di Napoli*, cit.
- 29 Sugli acquisti negli anni di Niccolini di veda anche M. D'Agostino, *La Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli al servizio della formazione artistica*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXXIX, 2021, pp. 197-215.

- 30 Tresca fu nominato con decreto di Ferdinando I del 18 settembre 1817. Compare come «maestro di belle lettere, e di storia sacra e profana» nell'*Almanacco Reale* del 1818, p. 400. Si veda P.L. Ciapparelli, *La Reale Scuola di Scenografia di Napoli*, cit., p. 89.
- 31 Tomeo fu nominato con decreto regio del 4 dicembre 1817. Si veda P.L. Ciapparelli, *La Reale Scuola di Scenografia di Napoli*, cit., p. 89.
- 32 Gaeta risulta docente già nel 1818. Si veda P.L. Ciapparelli, *La Reale Scuola di Scenografia di Napoli*, cit., p. 89.
- 33 A. Verapalumbo, G. Bechi, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Architetti e Ingegneri dell'Ottocento preunitario negli Archivi napoletani*, Napoli 2024, pp. 87-88. Sul ruolo di segretario presso il Real Istituto si veda quanto tracciato anche da S. Morachioli, *I letterati in Accademia*, cit.
- 34 Sul profilo professionale di Bechi e sulla sua produzione decorativa neopompeiana a Napoli, con particolare riferimento a palazzo San Teodoro, si veda B. Bertoli, *Guglielmo Bechi a Napoli, e la moda decorativa neopompeiana*, in «QuAD. Quaderni di Architettura e Design», 4, 2021, pp. 33-49.
- 35 G. Bechi, *Sommario degli scavamenti di Pompei eseguiti nel corso del mese di agosto 1851*, in «Memorie della Real Accademia Ercolanese di Archeologia», VII, 1851, pp. 39-47.
- 36 B. Bertoli, *Guglielmo Bechi*, cit., p. 38.
- 37 G. Bechi, *Discorso detto alla solenne apertura del Reale Istituto di Belle Arti in luglio 1822*, Napoli, 1822.
- 38 Idem, *Del retto uso degli ordini di architettura e dell'abuso che si fa da alcuni moderni dell'ordine dorico*, Napoli, 1826.
- 39 *Compendio delle lezioni dettate nel R. Istituto di belle arti dall'architetto cavalier Guglielmo Bechi*, Napoli, 1852.
- 40 Si veda anche S. Morachioli, *I letterati in Accademia*, cit., p. 41.
- 41 D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX ed altri scritti d'arte*, Bari, 1915, pp. 16-17. Su Morelli e l'Accademia si veda A. Villari, *La formazione. Dall'accademia alla storia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 29 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di L. Martorelli, Napoli, 2005, pp. 27-31. Si veda anche per questo stesso contesto D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari, I (1849-1859)*, a cura di A. Villari, Napoli, 2002.
- 42 S. Altamura, *Vita e Arte*, Napoli, 1896, p. 22.
- 43 Di Giuseppe Bonolis si veda il suo *D'un nuovo ordinamento intorno alle scuole di Belle Arti*, Ozzolino, Napoli, 1949. Sulla scuola si rimanda a M.A. Fusco, *La «prima scuola» di De Sanctis: influsso su Federico Quercia e Giuseppe Bonolis*, in *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, Bari, 1985, pp. 335-344.
- 44 C. Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., p. 108-110, in part. p. 108.
- 45 Si veda A. Niccolini, *Signori componenti la Commissione incaricata di esaminare l'andamento del Real Istituto per le Belle Arti e quello della Scuole per gli Artieri*, Napoli, s.n., 1848.
- 46 M. Toscano, *Antonio Niccolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, p. 322. Su tali aspetti, in particolare su Valente e Niccolini si veda anche F. Mangone, *Pietro Valente*, Milano 1996, *passim*. Su Niccolini e l'Accademia di Belle Arti di Napoli si veda da ultimo e per la bibliografia precedente il catalogo della mostra su *Antonio Niccolini*, a cura di P. Ciapparelli, in corso di pubblicazione.

- 47 Su Valente si veda anche F. Mangone, *Pietro Valente*, Milano 1996.
- 48 Il Real Decreto è integralmente pubblicato in C. Lorenzetti, *L'Accademia*, pp. 388-396.
- 49 *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 ASN, Ministero della Pubblica Istruzione 1848-1864, b. 485 II, fasc. 1., citato anche da S. Morachioli, *I letterati in Accademia*, cit., p. 41.
- 50 A. Niccolini, *Cenno sul corso di studj*, cit., p. 6.
- 51 M. D'Agostino, *La Biblioteca dell'Accademia*, cit. e S. Morachioli, *I letterati in Accademia*, cit.
- 52 Tali riferimenti sono tratti da un primo studio dei faldoni relativi alla *Contabilità dell'Accademia* (1822-1861), conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Napoli (ASABAN), in corso di inventariazione. Si vedano anche gli inventari della Biblioteca: Napoli, ASABAN, serie Inventari, Biblioteca 1841-1918, fd. 1337, fasc. 22.
- 53 *Nota di Beniamino Del Vecchio* del 20 luglio 1894 in Napoli, ASABAN, serie Inventari, Biblioteca 1841-1918, fd. 1337, XX.
- 54 Sui concorsi di incoraggiamento che si tennero a Napoli per le classi di Pittura e di Architettura un primo studio è stato presentato da chi scrive insieme a R. Ruotolo, *Antico e cultura classicista nella formazione degli allievi del Real Istituto di Belle Arti di Napoli. Dai verbali delle prove per i concorsi di incoraggiamento 1822-1848*, in *La cultura dell'antico nelle arti figurative dalla Restaurazioni alla Grande Guerra, a cura di I. Valente, Napoli 2023*, pp. 741-746. Per una schedatura di tutti i verbali delle classi di scultura di rimanda a F. De Rosa, *Note e documenti sulla Scuola di Scultura*, cit. Per un primo confronto sulle prove di pittura e di scultura si veda anche F. De Rosa, *1802-1861. Dall'esercizio al patrimonio: la didattica della Scuola di Scultura nel Real Istituto di Belle Arti di Napoli, tra norme e statuti, premi d'incoraggiamento e confronti con la Scuola di Pittura*, in *A dieci anni dalla mostra "Il Bello o il Vero", come è cambiato lo scenario degli studi della scultura*, atti del convegno, Napoli 2024, a cura di I. Valente, in corso di pubblicazione. Ringrazio Renato Ruotolo per aver continuato a ricercare come mei documenti di ogni prezioso consiglio dato negli anni. Più in generale si vedano anche: S. Bellesi, *Scultura e scultori all'Accademia di Belle Arti di Firenze in età lorenese: normative, insegnamenti, collezioni d'arte, concorsi, commissioni, restauri e altro*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze*, cit., pp. 2-86; E. Catra, *Le scuole di statuaria e scultura*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello, 2016, II, pp. 431-460.
- 55 G. Bechi, *Discorso*, cit.
- 56 Ivi, p. 7.
- 57 Ivi, p. 8.
- 58 Ivi, p. 3.
- 59 Ivi, p. 4.
- 60 G. Bechi, *Compendio*, cit.,
- 61 Ivi, p. 5.
- 62 *Ibidem*.
- 63 Di qui in avanti si rimanda ai registri dei verbali conservati in Napoli, ASABAN, Verbali 1822-1859, fd. 1357, voll. 1-3 e si analizzano i voll. 1-2.
- 64 Sulla pittura napoletana di quegli anni restano fondamentali: L. Martorelli, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale (1799-1848)*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura

- di E. Castelnuovo, Milano 1991, II, pp. 469-493; Eadem, *La pittura napoletana nella prima metà dell'Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra (Museo Nazionale di Capodimonte; Napoli, Palazzo Reale; Caserta - Palazzo Reale, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), Napoli, 1997, pp. 417-424. Si veda anche R. Cioffi, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli, tra Solimena e Morelli: 1752-1848*, in *Società nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli, Seduta inaugurale dell'Anno Accademico 2004*, Napoli, 2004, pp. 35-59.
- 65 Napoli, ASABAN, Verbali 1822-1859, fd. 1357, vol. 1, verbale 1823; vol. 1, fasc. 248, verbale 28 gennaio 1831. Per una schedatura delle prove di seguito indicate date agli allievi della Scuola di pittura si rimanda a F. De Rosa, R. Ruotolo, *Antico e cultura classicista*, cit. (sezione pittura è curata da chi scrive).
- 66 Su Solari si veda L.S.R. Puca, *Per un primo profilo di Angelo Solari (1775-1846), scultore classicista alla corte dei Borbone*, in «*Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea*», V, 2023, pp. 98-121, cit., pp. 99-121.
- 67 Su Tito Angelini si veda A. Di Benedetto, *Tito Angelini. Committenza, produzione e mercato internazionale della scultura nell'Ottocento*, Roma, 2020.
- 68 Sulla collezione di Solari, che conferma tali indirizzi, si rimanda a F. De Rosa, *Note e documenti della Scuola di Scuola*, cit. p. 121-122, dove è integralmente pubblicata.
- 69 Per la schedatura completa delle prove di scultura son in appendice al saggio si veda ivi, pp. 118-121.
- 70 Per tali aspetti si rimanda a F. De Rosa, *1802-1861. Dall'esercizio al patrimonio*, cit.
- 71 I due bassorilievi sono identificati e discussi in F. De Rosa, *Note e documenti sulla Scuola di Scultura*, cit., pp. 113-114, figg. 5-6.
- 72 Eadem, R. Ruotolo, *Antico e cultura classicista*, cit.
- 73 Eadem, *Note e documenti della Scuola di Scuola*, cit.
- 74 Napoli, ASABAN, serie Inventari, Biblioteca 1841-1918, fd. 1337, fasc. 22.

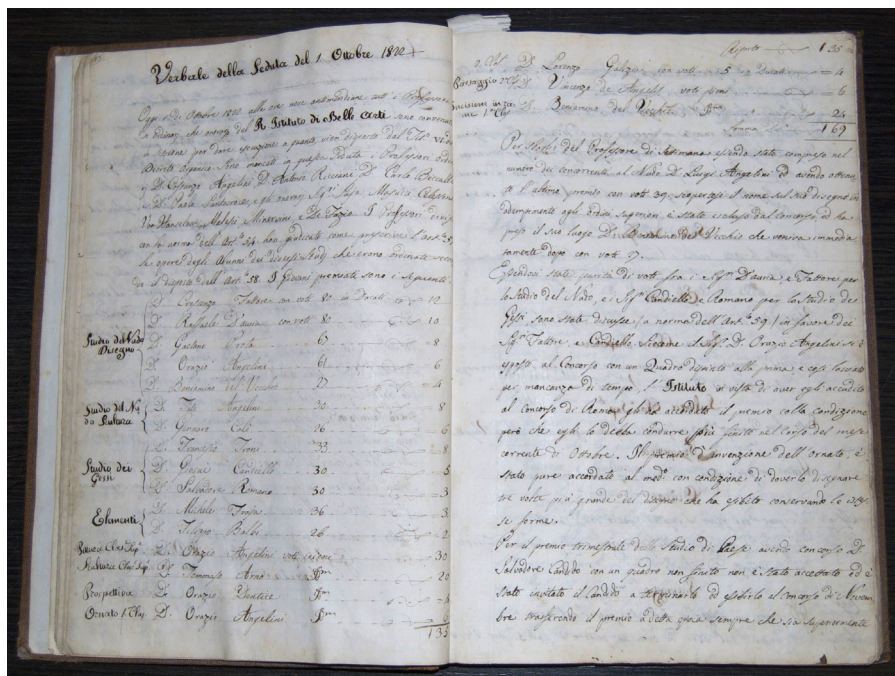


Fig. 1: Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, *Verbali* 1822-1859, fd. 1357, vol. 1, verbale 1° ottobre 1822.



Fig. 2: Costanzo Angelini, *Studio dalla Venere Callipigia del MANN*, inizi '800, disegno. GAN – Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli.



Primo Piano - 3° Classe - Partenone

Fig. 3: *Fotografie storiche della Sala del Partenone e della sala delle Statue.* GAN – Galleria dell'Accademia di Belle Arti.



Fig. 4: *Fotografie storiche della Sala del Partenone e della sala delle Statue. GAN – Galleria dell'Accademia di Belle Arti.*



Fig. 5: La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, allestimento e ordinamento 2007.