

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

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

From the mid-nineteenth century, photography became a key tool for observing, comparing, and classifying works of art, shaping art history as an academic discipline. Focusing on the Accademia di Belle Arti di Brera and the figure of Giuseppe Mongeri, this essay examines how the medium was used in teaching — fostering comparison between works and monuments, building visual repertoires, and systematically organising images as study tools. Drawing on the photographic albums of the Legato Mongeri (Mongeri Bequest), Mongeri's manuals, and archival sources, it situates the Milanese case within a broader European network of practices involving photography in art-historical teaching at art academies.

Fin dalla metà dell'Ottocento, la fotografia si impose come uno dei principali strumenti per osservare, comparare e classificare le opere d'arte. Integrata nelle raccolte, nei repertori iconografici, nell'editoria illustrata e nelle pratiche didattiche, essa contribuì in modo determinante alla costruzione della storia dell'arte come disciplina di insegnamento e di ricerca. Muovendo dal caso dell'Accademia di Belle Arti di Brera e dalla figura di Giuseppe Mongeri, questo contributo analizza le modalità con cui il medium venne impiegato nella disciplina, favorendo l'apprendimento attraverso il confronto tra opere e monumenti, la costruzione di repertori visivi per l'insegnamento e l'organizzazione sistematica delle immagini come strumenti di studio.

La storia dell'arte fu introdotta all'Accademia di Belle Arti di Brera come materia di insegnamento nella prima metà dell'Ottocento nell'ambito dei corsi di Estetica, che comprendevano lo studio dell'*Estetica applicata alle arti del disegno*, dell'*Allegoria simbolica e mitologia*, e della *Storia della coltura dell'arte presso i popoli antichi*. In linea con quanto avvenne nelle altre accademie, essa si configurò come disciplina autonoma ben prima del suo riconoscimento in ambito universitario, a compimento del processo risorgimentale e negli anni immediatamente successivi all'Unità. Ciò accadde a Brera nel 1860, quando, con la rifondazione dell'accademia milanese a seguito dell'annessione della Lombardia al Regno di Sardegna, venne istituita la cattedra di *Storia dell'arte* insieme a quella di *Storia generale e patria*¹.

Questi mutamenti nell'orientamento dell'offerta didattica si inserirono in un più ampio processo di riforma delle accademie ottocentesche, che comportò, tra l'altro, un significativo ampliamento degli obiettivi formativi: non più limitati alla preparazione degli artisti, ma estesi alla formazione delle molteplici figure professionali impiegate nelle arti decorative e applicate. Il rinnovamento, che interessò le principali accademie italiane, tra cui Bologna, Firenze, Milano, Napoli,

Torino e Venezia, mirava a costruire un sistema funzionale alle esigenze dello Stato moderno, orientato non solo alla formazione di una forza lavoro qualificata e al sostegno dell'industria artistica, ma anche alla definizione e alla diffusione di una cultura visiva nazionale, sostenuta dalla riorganizzazione dei saperi, dei metodi e dei dispositivi della formazione².

All'interno di questo assetto, la storia dell'arte assunse a Brera un ruolo progressivamente centrale e autonomo, configurandosi come disciplina cardine della formazione accademica. Non più sapere erudito, ma strumento operativo per la ricerca artistica, essa si articolò come conoscenza storicamente organizzata delle forme, degli stili e delle scuole, attraverso cui allievi e allieve interiorizzavano modelli, affinaivano capacità comparative e sviluppavano criteri di giudizio. Per questa via, la disciplina partecipò a un più ampio processo di disciplinamento dello sguardo, operando come infrastruttura di organizzazione e legittimazione del sapere nel quadro del progetto postunitario di costruzione dell'identità nazionale, iscrivendosi in quel sistema di mediazioni culturali, che nella prospettiva di Benedict Anderson, rese possibile la formazione di una «comunità immaginata»³.

Nell'ambito dell'insegnamento, articolato in un ciclo biennale nei Corsi comuni, rivolti sia agli artisti sia agli allievi delle arti applicate e delle industrie artistiche, e in un ciclo triennale quando impartito nei Corsi superiori, destinati alla formazione specialistica degli artisti, la fotografia assunse fin dagli esordi un ruolo centrale⁴. Le immagini – stampe fotografiche e fotomeccaniche – si presentavano prevalentemente in forma di tavole sciolte montate su cartoncino, concepite per la manipolazione diretta, il confronto ravvicinato e la circolazione all'interno dell'aula. La fotografia operò dunque come materiale mobile, continuamente ricombinato al fine di produrre confronti, stabilire corrispondenze formali e costruire sequenze comparabili, funzionali all'esercizio dell'osservazione. A partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, le tavole sciolte furono talvolta rifunzionalizzate in forme più stabili all'interno di album, senza tuttavia perdere il loro carattere eminentemente operativo⁵. A cavallo fra Otto e Novecento alle stampe fotografiche si affiancarono infine le lastre in vetro da proiezione, che ridefinirono lo spazio didattico e riorganizzarono le pratiche dell'osservazione e dell'apprendimento. La proiezione introdusse infatti un nuovo regime di fruizione delle immagini, collettivo e frontale, favorendo la presentazione in sequenza e rafforzando il ruolo di mediazione del docente⁶.

Nell'accademia milanese è possibile ricostruire, almeno in parte, la storia dell'impiego della fotografia nei corsi di storia dell'arte. Tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si avvicendarono nell'insegnamento il pittore Antonio Caimi, titolare a partire dal 1860, seguito, tra il 1879 e il 1888, dallo

storico e critico Giuseppe Mongeri (già docente di Estetica tra il 1855 e il 1859), quindi Luigi Archinti (1888-1902) e Giulio Carotti (1902-1922), fino alla nomina di Evangelina Tea nel 1922, prima donna a ricoprire la cattedra⁷. Pur differenti per formazione e orientamento, queste figure furono accomunate dall'impiego della fotografia, tanto nella didattica quanto nella ricerca storico-artistica e nella tutela dei monumenti, ambito quest'ultimo nel quale Caimi, Mongeri, Archinti e Carotti furono particolarmente attivi. La consistente presenza di materiali fotografici, insieme alle fonti documentarie e bibliografiche – registri, inventari, statuti, programmi didattici, richieste di acquisto avanzate dai docenti, manoscritti e contributi a stampa – attestano con chiarezza l'ampiezza e la continuità dell'impiego del medium⁸.

Giuseppe Mongeri occupa un ruolo centrale in questo scenario, avendo manifestato fin dall'inizio degli anni Cinquanta dell'Ottocento un interesse precoce e consapevole nei confronti della fotografia. Tale orientamento emerge anche nel confronto con il dibattito contemporaneo e, in particolare, con le posizioni di Pietro Selvatico Estense, con il quale egli intratteneva un rapporto di amicizia e di scambio intellettuale⁹. Nel discorso inaugurale del 1852 all'Accademia di Venezia, Selvatico sosteneva l'introduzione della fotografia nelle aule delle accademie e delle scuole d'arte, definendola «un mezzo utilissimo allo studio delle arti, atto a rendere più facile e più esatta la conoscenza delle forme e dei monumenti»¹⁰. Nello stesso anno, e in modo pienamente convergente, Mongeri ne riconosceva le medesime potenzialità, inscrevendo il nuovo medium entro l'ambito della formazione artistica e sottolineando come «le riproduzioni della camera oscura», senza rivaleggiare con l'arte, «saranno pur sempre all'artista un soggetto di studio e di osservazione, un mezzo di istruirsi e di perfezionarsi»¹¹. In questa prospettiva, la rappresentazione fotografica di opere d'arte e monumenti si configurava come una imprescindibile «pietra di paragone», nella misura in cui consentiva di «considerare gli oggetti e di rappresentarli», funzionando come strumento per l'esercizio dello sguardo e per la costruzione di un metodo. Agli occhi di Mongeri, la fotografia era un'operazione che richiedeva una «scelta dei soggetti, della loro disposizione o della collocazione del punto di veduta» e che doveva essere «presieduta da un uomo dotato in pari tempo di squisito senso estetico», e della capacità di intendere «le intime ragioni dell'arte»¹². Non semplice mezzo di riproduzione, dunque, ma dispositivo di disciplinamento dello sguardo, campo operativo in cui si esercitavano pratiche di selezione, organizzazione e valutazione del visibile, rendendo analizzabili gli elementi formali e, al contempo, esigendo un controllo costante da parte di un occhio esperto, come quello del fotografo in fase di ripresa, dell'artista o dello storico dell'arte nell'esercizio della docenza.

L'interesse di Mongeri per la fotografia emerge anche dal legame con alcuni dei principali fotografi già attivi negli Stati preunitari, i cui repertori, ampiamente circolanti, fungevano da riferimento diretto per la didattica e la ricerca. Emblematico in questo senso è il caso di Luigi Sacchi, figura con cui fu in stretto contatto e che rappresenta un punto di snodo tra pratiche artistiche, riproduzione grafica e prime sperimentazioni fotografiche, testimoniando un interesse che trova espressione anche nelle pagine dello stesso articolo di Mongeri sopra ricordato, che dedica ampio spazio alla figura del fotografo milanese¹³.

Formatosi all'Accademia di Brera, dove si iscrisse nel 1822 e fu allievo di Francesco Sabatelli e Francesco Hayez, Sacchi avviò inizialmente una carriera pittorica, aderendo al filone della pittura di storia, orientandosi poi verso la xilografia e la litografia sotto l'influenza di Domenico Aspari, anch'egli suo docente a Brera, noto per le vedute incise di Milano. Diventato rapidamente uno dei più stimati professionisti del Lombardo-Veneto, a partire dal 1835 assunse la direzione grafica del «Cosmorama Pittorico», rivista illustrata che offriva una rassegna ampia e organizzata di soggetti prevalentemente italiani. Attraverso immagini e testi descrittivi, la pubblicazione mirava a documentare e divulgare monumenti, vedute, costumi e aspetti culturali, con finalità istruttive e comparative. L'impresa, «che amò di preferire le cose patrie», senza però scordare «quanto avvi di notevole nel resto di questo mondo», si distinse per il rilievo attribuito alle immagini, funzionali alla diffusione della documentazione iconografica del patrimonio artistico italiano in età preunitaria (fig. 1)¹⁴.

Questo orientamento trovò una prosecuzione coerente nell'attività fotografica di Sacchi, avviata già a metà degli anni Quaranta attraverso l'adozione del procedimento calotipico, di cui egli fu uno dei pionieri in Italia. La sua produzione, in larga parte dedicata alla documentazione dei monumenti, si colloca all'incrocio tra istanze artistiche, esigenze conoscitive e finalità editoriali, configurandosi come un corpus di immagini potenzialmente destinato tanto alla circolazione quanto all'uso in ambito formativo. Parallelamente alle vedute urbane e alla documentazione di monumenti architettonici, i soggetti scelti da Sacchi seguivano da vicino gli interessi emergenti di storici dell'arte e conoscitori, orientati alla costituzione di repertori comparativi e alla definizione degli stili architettonici delle scuole pittoriche italiane. Una comune attenzione per la pittura rinascimentale, condivisa dagli ambienti italiani – incluso quello accademico di Brera – e da realtà inglesi quali l'Arundel Society e il South Kensington Museum, costituiva il quadro culturale entro cui si collocava la sua attività. In questo contesto egli si dedicò alla riproduzione fotografica di opere particolarmente rilevanti per il dibattito storico-artistico contemporaneo, tra cui il *Cenacolo* di Leonardo – fotografato nel 1855, al termine dei restauri condotti da Stefano Barezzi – e il cartone della *Scuola di*

Atene di Raffaello all'Ambrosiana (1858, fig. 2)¹⁵. Tra il 1858 e il 1859, in un clima culturale segnato dal crescente interesse per la pittura lombarda – destinato di lì a poco a trovare una sistematizzazione negli studi di Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle – Sacchi orientava il proprio obiettivo verso opere di Bernardino Luini quali *Santa Caterina portata in volo dagli angeli* (1858), nonché verso gli affreschi della cappella Besozzi nel Monastero Maggiore di Milano (fig. 3). Questi ultimi, oggetto di particolare attenzione anche in ambito internazionale, furono riprodotti non solo fotograficamente ma anche tridimensionalmente in un plastico oggi conservato al Victoria and Albert Museum, a testimonianza di un interesse condiviso per la documentazione, la circolazione e la conoscenza delle scuole pittoriche italiane attraverso diversi dispositivi di rimediazione.

L'interesse crescente per la riproduzione fotografica della pittura si confrontava tuttavia con limiti tecnici ancora significativi. Mentre fotografare architetture, sculture e opere grafiche risultava relativamente agevole, nel caso dei dipinti il processo era fortemente condizionato dalle caratteristiche delle emulsioni allora in uso. I negativi erano infatti sensibili quasi esclusivamente alle lunghezze d'onda del blu e dell'ultravioletto. Ciò comportava una resa alterata dei valori tonali: i colori caldi, in particolare rossi e verdi, risultavano notevolmente scuriti, mentre le aree più luminose tendevano a sovraesporre, con effetti evidenti nella restituzione dei contrasti e nella leggibilità complessiva dell'immagine. Solo con la scoperta della sensibilizzazione cromatica da parte di Hermann Wilhelm Vogel nel 1873 questi limiti furono progressivamente superati: a partire dagli anni Ottanta si diffusero le prime lastre ortocromatiche, sensibili anche al verde, mentre una resa più equilibrata dell'intero spettro luminoso fu possibile soltanto con l'introduzione delle lastre pancromatiche agli inizi del Novecento¹⁶. Tali vincoli tecnici condizionarono inevitabilmente la riproduzione fotografica della pittura, soprattutto nel caso delle opere caratterizzate da gamme cromatiche complesse o da forti contrasti luministici. Sebbene tali posizioni non impedissero l'affermarsi della fotografia come strumento di trasposizione e diffusione delle opere pittoriche nei primi decenni della sua storia, contribuirono tuttavia a orientarne concretamente gli ambiti di applicazione e la selezione dei soggetti.

Si spiega anche in questo modo la prevalenza, nelle prime produzioni fotografiche, di soggetti architettonici, scultorei e grafici. Un dato, questo, che si riflette anche nelle collezioni accademiche e che costituisce il contesto entro cui si collocano le raccolte definite da Mongeri «disegni calotipici», avviate da Sacchi nei primi anni Cinquanta dell'Ottocento: *Paese Lombardo*, oggi perduto, e *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, di cui l'Accademia di Brera conserva un corpus assai consistente, che, allo stato attuale delle ricerche, rappresenta il nucleo più ampio finora individuato in Italia¹⁷. Quest'ultimo progetto, come recita il titolo stesso,

era caratterizzato da una forte vocazione didattica e divulgativa, orientata alla diffusione della cultura storico-artistica italiana attraverso un ampio e articolato insieme di immagini comprendente non soltanto monumenti e opere d'arte, ma anche vedute urbane, paesaggi e aspetti della cultura materiale e dei costumi popolari. In questa prospettiva, l'inclusione dei «costumi» contribuiva a definire una concezione dell'insegnamento e della divulgazione della storia dell'arte intesi come strumento di conoscenza della civiltà artistica nazionale nelle sue dimensioni storiche, territoriali e sociali, mentre la stessa definizione di «disegni calotipici», impiegata da Mongeri per indicare immagini prodotte mediante procedimenti fotografici, evidenziava la condizione intermediale della fotografia, la cui intelligibilità, a metà Ottocento, restava ancora ancorata a categorie visive e discorsive ereditate dalle pratiche grafiche e incisorie¹⁸.

Concepito come edizione di cento stampe fotografiche corredate da note descrittive e distribuite in quattro fascicoli, *Monumenti, vedute e costumi d'Italia* era dedicato alle principali testimonianze architettoniche italiane, con particolare attenzione a quelle medievali, selezionate tra oltre trecento immagini realizzate nell'ambito di un'ampia campagna fotografica nella penisola. L'edizione – la cui effettiva estensione resta incerta – si configurava come un repertorio orientato all'organizzazione sistematica del materiale visivo (figg. 4-7)¹⁹. In dialogo con la monumentale impresa editoriale sulla storia dell'arte medievale di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, *l'Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au I^{ve} siècle jusqu'à sa rénovation au XVI^e*, pubblicata in fascicoli tra il 1810 e il 1823 (edita in Italia tra il 1834 e il 1835), corredata da più di trecento tavole illustrate (fig. 8), e con le coeve sperimentazioni nel settore della fotografia, quale quella di Eugène Piot (fig. 9)²⁰, *Monumenti, vedute e costumi d'Italia* si colloca entro un più ampio insieme di pratiche editoriali fondate sulla costruzione sequenziale e comparativa delle immagini, contribuendo alla definizione della storia dell'arte come disciplina articolata attraverso repertori visivi. In questo quadro, la vendita delle fotografie – affidata da Sacchi a Pompeo Pozzi, anch'egli formatosi come pittore a Brera e successivamente divenuto fotografo nonché titolare del negozio milanese ereditato dal padre, Luigi Valeriano Pozzi, editore e commerciante di stampe – assume un rilievo decisivo. Il caso offre infatti uno spaccato significativo del sistema editoriale e commerciale delle immagini nell'Ottocento, illuminando, ancora una volta, la continuità tra pratiche incisorie, circuiti di distribuzione e nuovi dispositivi fotografici, e contribuendo a definire le condizioni materiali di produzione e di circolazione delle immagini di documentazione del patrimonio artistico e monumentale²¹.

A questa rete di relazioni apparteneva anche il settimanale «L'Artista», pubblicato tra il 5 gennaio e il 30 marzo 1859 e diretto da Luigi Sacchi, la cui redazione aveva

sede proprio nel negozio milanese di Pozzi. Caratterizzata dalla stretta relazione tra testi e immagini, nonché dalla dimensione civile e patriottica maturata nel clima di crescente tensione politica e di censura che precedette la Seconda guerra d'indipendenza, la rivista recava il significativo sottotitolo «Rivista enciclopedica di belle arti, di scienze applicate all'industria, di fotografia, di archeologia e di viaggi scientifici». Una formula che esprimeva efficacemente l'ampiezza del suo programma culturale e la sua adesione a una concezione delle arti strettamente intrecciata alle scienze, alle loro applicazioni e ai processi di modernizzazione economica e produttiva, in dialogo con l'ambiente di Brera e con le istanze di riforma dell'insegnamento accademico²². La rivista raccoglieva infatti interventi, molti dei quali a firma dello stesso Sacchi, che testimoniano la sua partecipazione alle più avanzate istanze culturali del tempo, non soltanto nell'ambito delle arti visive, affiancando contributi sulla didattica artistica ad articoli dedicati alla fotografia e ad altri ambiti tecnico-scientifici quali la stereoscopia, il telegrafo, il fono-autografo, il parafulmine e l'applicazione della chimica all'industria.

Le implicazioni pedagogiche di questo orientamento emergono già nel volumetto *Studii intorno alla storia civile delle arti belle in Italia e proposte di riforme accademiche*, pubblicato nel 1856, nel quale Sacchi sviluppava una riflessione articolata sul ruolo delle istituzioni artistiche e sulle necessità di riforma dell'insegnamento²³. Nel testo, egli elaborava una critica del sistema accademico tradizionale e sosteneva la necessità di ridefinire il rapporto tra arti, società e istruzione. In questa prospettiva, la fotografia veniva concepita non come antagonista delle arti tradizionali, ma come strumento di documentazione, divulgazione e formazione, capace di ampliare la circolazione delle immagini e di contribuire alla costruzione di una nuova cultura viva nazionale.

A questo stesso orizzonte appartiene anche la proposta avanzata da Sacchi nel febbraio del 1851 al Consiglio Accademico di Brera per l'acquisizione di una serie di «vedute a tinte scure cavate dal vero col metodo fotografico» da destinare all'insegnamento. Come è noto, l'iniziativa fu infine limitata a sei esemplari selezionati da Francesco Durelli, professore di prospettiva, e da Luigi Bisi, professore di paesaggio²⁴. Questa importante e precoce acquisizione trova una significativa continuità nell'attività di Mongeri, la cui attenzione nei confronti di Sacchi non si limitava all'apprezzamento per uno dei pionieri della fotografia italiana, ma rifletteva un più ampio interesse per le potenzialità del medium come strumento di formazione artistica. Le fonti conservate nell'Archivio Storico di Brera documentano il suo costante impegno nell'integrare la fotografia all'interno dei dispositivi didattici dell'Accademia. Nel 1885, ad esempio, egli propose l'acquisto di 170 stampe positive di «formato medio», ritenute «necessarie per il completamento dello studio» dell'epoca medievale: un repertorio articolato

tra architettura, scultura e pittura²⁵. La funzione da lui attribuita al medium fotografico emerge con chiarezza già nello *Schema di statuto per una Accademia di Belle Arti*, proposto nel 1860: «Il professore dovrà imprimere forza ed evidenza al proprio dettato coi monumenti vivi o grafici dell'arte; e però avrà a disposizione il materiale delle scuole e delle classi (stampe, fotografie, libri ecc.), e dippiù tutto quanto di antichità, di opere d'arte e di materiale artistico fosse in possesso dell'Accademia, procedendo in concorso colla Direzione all'uopo...»²⁶. In questo passo, Mongeri affidava al docente il compito di rendere l'insegnamento più incisivo attraverso il ricorso sia ai monumenti «vivi» dell'arte, ovvero gli originali presenti nelle collezioni accademiche, che a quelli «grafici», cioè riprodotti tramite le incisioni e le fotografie presenti in biblioteca e nelle aule. La fotografia veniva così concepita non come supporto accessorio, ma come elemento strutturale dell'insegnamento, integrato entro un sistema intermediale composto, oltre che dagli originali presenti nelle collezioni di Brera, da riproduzioni di diversa natura – copie dipinte, gessi, incisioni e stampe. In questo contesto essa svolgeva un ruolo specifico e in parte inedito: non soltanto documentare manufatti artistici e architettonici, ma tradurli in immagini altamente riproducibili, relativamente economiche, mobili e facilmente inseribili entro repertori ordinati. Le traduzioni fotografiche non si limitavano dunque a rappresentare l'originale, ma ne riformulavano le condizioni di accesso e di confronto. Fondato su una logica di riproducibilità, il medium si configurava come capace di potenziare la dimensione dimostrativa della lezione (stampe circolanti in più copie, annotate, ritagliate), rendendo le opere non solo più facilmente accessibili e comparabili, ma anche analizzabili attraverso la moltiplicazione dei punti di vista e l'isolamento dei dettagli. Proprio queste caratteristiche contribuirono a definire concretamente le pratiche della storia dell'arte e della didattica della disciplina già a metà Ottocento, favorendo modalità di studio fondate sul confronto visivo. Per questa via, l'aula si configurava come uno spazio di rimediazione e attivazione delle immagini, nel quale la riproduzione fotografica operava come veicolo privilegiato per l'esercizio dello sguardo e per la formazione di una memoria visiva strutturata.

La testimonianza più significativa dell'impiego sistematico della fotografia da parte di Mongeri in ambito didattico è costituita dal cosiddetto *Legato Mongeri*, oggi composto da quindici album fotografici contenenti 1618 fototipi dedicati alla ricognizione topografica del patrimonio storico-artistico italiano e di alcune città europee²⁷. Come testimonia una carta del febbraio 1888 relativa alla donazione a Brera, da parte del fratello Michele, delle fotografie appartenute al docente, le stampe pervennero all'Accademia «in forma di tavole sciolte» e risultavano organizzate alfabeticamente in base alle «località ove trovasi l'oggetto d'arte ed il monumento fotografato»²⁸. L'ordinamento privilegiava le principali città italiane

(da Amalfi, Arezzo, Assisi e Ancona), affiancate da una sezione dedicata ad alcuni centri esteri, tra cui Berlino, Budapest, Dresda e Innsbruck. A questo nucleo si aggiunge un album intitolato *L'Arte in Italia*, oggi composto da 110 fotografie e anch'esso riconducibile a Mongeri, che adotta il medesimo ordinamento alfabetico per località.

Nel complesso, la raccolta presenta i principali fotografi attivi nella documentazione del patrimonio artistico italiano nella seconda metà dell'Ottocento: i Fratelli Alinari, Giacomo Brogi, Carlo Naya, Romualdo Moscioni, Leonida Pagliano, Antonio Perini, Pompeo Poppi, Luigi Sacchi, Giorgio Sommer, Enrico Van Lint (figg. 10-13). La presenza di tali autori, insieme a esemplari particolarmente precoci e di straordinaria rarità, documenta la qualità e l'ampiezza degli strumenti visivi a disposizione di Mongeri, degli studenti e delle studentesse di Brera, delineando un repertorio costruito attraverso il dialogo tra le principali tradizioni della fotografia monumentale.

Le modalità con cui tali immagini venivano impiegate nell'insegnamento emergono con particolare chiarezza da un'altra importante testimonianza conservata presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Brera: gli appunti manoscritti delle lezioni dedicate a *L'arte italiana nel Rinascimento*, redatti dall'allieva Francesca Buffini Cavalletti nell'anno accademico 1883-1884 e successivamente donati al docente (figg. 14-15). Essi offrono una testimonianza particolarmente significativa dell'impianto metodologico e dei contenuti elaborati da Mongeri per il proprio insegnamento. Finemente rilegato e accuratamente confezionato, il volume si presenta come un autentico codice miniato di età tardo ottocentesca. La calligrafia elegante, le iniziali istoriate, i titoli rubricati, le cornici ornamentali policrome e le numerose illustrazioni eseguite a mano richiamano deliberatamente la tradizione dei manoscritti medievali e rinascimentali, reinterpretata attraverso il gusto storicista dell'epoca. Più che un semplice quaderno di appunti, esso appare come un raffinato manufatto artistico e come un omaggio dell'allieva al maestro, testimonianza del valore attribuito alla cultura figurativa e alla pratica del disegno nella formazione accademica del periodo. La sua stessa eccezionalità materiale appare coerente con un fenomeno che emerge con chiarezza dalle fonti dell'Accademia: le allieve partecipavano con particolare assiduità agli insegnamenti di storia dell'arte e vi ottenevano frequentemente risultati superiori a quelli dei loro colleghi. Il manoscritto di Francesca Buffini Cavalletti costituisce pertanto una rara testimonianza materiale del ruolo svolto dalle donne nei processi di apprendimento, trasmissione e rielaborazione della cultura storico-artistica all'interno dell'Accademia di Brera.

Sul piano dei contenuti, gli appunti consentono di ricostruire un percorso didattico organizzato secondo una struttura cronologica e storico-evolutiva,

che ripercorre le principali manifestazioni artistiche del Rinascimento italiano attraverso l'analisi dell'architettura, della scultura e della pittura. Dopo aver affrontato le origini del Rinascimento e il ruolo fondativo di Filippo Brunelleschi nell'elaborazione di un nuovo linguaggio architettonico, Mongeri segue la diffusione delle forme rinascimentali nelle diverse regioni della penisola, soffermandosi sui principali protagonisti dell'architettura del Quattrocento e del primo Cinquecento, da Michelozzo e Giuliano da Sangallo fino a Bramante. Particolare attenzione è riservata alla Lombardia, con frequenti riferimenti al Duomo di Milano, alla Certosa di Pavia e agli artisti attivi nell'area lombarda. Una parte significativa del corso è dedicata alla scultura rinascimentale, esaminata attraverso figure quali Matteo Civitali, Mino da Fiesole, Antonio e Pietro Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio e Benedetto da Maiano, nonché attraverso l'analisi della produzione plastica lombarda. Analogamente, l'insegnamento della pittura segue lo sviluppo delle principali scuole regionali italiane, dalla Toscana all'Umbria, dal Veneto alla Lombardia, attraverso l'opera di artisti quali Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Perugino, Giovanni Bellini, Carpaccio e Andrea Mantegna. Il percorso culmina nelle figure di Leonardo da Vinci e Michelangelo, presentate come vertici del Rinascimento e momenti decisivi nella storia dell'arte italiana. Nel complesso, gli appunti testimoniano una concezione della disciplina fondata sulle categorie di sviluppo storico, scuola artistica e personalità eminente, secondo un modello interpretativo largamente diffuso nella storiografia artistica della seconda metà dell'Ottocento. La storia dell'arte vi appare come il racconto progressivo dell'evoluzione delle forme e delle civiltà, nel quale il Rinascimento assume il ruolo di momento culminante della tradizione artistica nazionale.

Le fotografie conservate nel *Legato Mongeri* e nell'album *L'Arte in Italia* riflettono puntualmente questo impianto didattico e storiografico. Le raccolte documentano infatti i principali monumenti, artisti, scuole e centri della tradizione rinascimentale italiana affrontati nelle lezioni, configurandosi non come semplici repertori iconografici, ma come strumenti di studio destinati a favorire il confronto tra opere, l'identificazione delle scuole regionali e la ricostruzione dei processi di sviluppo storico delle forme artistiche. In questo senso, le immagini costituivano un complemento essenziale all'insegnamento, traducendo in forma visiva il quadro storico elaborato da Mongeri. La natura stessa dei materiali conservati rivela con chiarezza i criteri che ne guidarono la selezione: vedute di monumenti, riproduzioni di opere e immagini ravvicinate di elementi decorativi e costruttivi – capitelli, fregi, colonne, cornici e dettagli scultorei – utilizzate per analizzare caratteri stilistici, soluzioni formali e rapporti tra ornamento e struttura. La raccolta appare così concepita come un articolato strumento didattico, finalizzato allo studio e alla classificazione del patrimonio artistico e architettonico.

L'efficacia didattica di questo repertorio dipendeva non soltanto dalla natura delle immagini selezionate, ma anche dalle forme della loro organizzazione materiale e della loro consultazione. Il montaggio delle stampe in album, avviato nel 1893, segnò un passaggio significativo nel regime d'uso di questo materiale fotografico, trasformandone le modalità di consultazione e di impiego didattico. Le analisi condotte sui materiali hanno evidenziato la presenza di supporti secondari eterogenei – cartoncini bianchi e azzurri, nonché cartoncini provenienti dagli studi dei fotografi, riconoscibili dai timbri a secco o a inchiostro. Sui cartoncini azzurri compare inoltre il timbro dell'Accademia con numeri di conto e sottoconto relativi agli acquisti²⁹. Tali elementi suggeriscono che gli album derivino dall'assemblaggio di due nuclei distinti: da un lato le fotografie raccolte personalmente da Mongeri nel corso della propria attività di studioso e docente, forse già organizzate in cartelline secondo un criterio topografico; dall'altro, fototipi acquistati dall'Accademia, verosimilmente su sua indicazione, per finalità didattiche e successivamente integrati nella raccolta. Le differenti numerazioni a inchiostro e a grafite attestano inoltre successive fasi di riordino e catalogazione. Un'ulteriore conferma di questo intervento proviene da una fattura del 30 giugno 1893 della cartoleria e tipografia di Gaetano Boccalari, in via della Spiga a Milano, nella quale si menziona la legatura degli album «in pergamena formò quadrati tele e diciture in oro»³⁰. Eseguita alcuni anni dopo la donazione, tale operazione documenta la trasformazione di fotografie originariamente sciolte in un corpus stabile e organizzato, destinato alla conservazione e alla consultazione.

In questa prospettiva, il *Legato Mongeri* si configura come un caso emblematico di collezione didattica ottocentesca: un insieme concepito per l'uso in aula e fondato sulla pratica del confronto visivo che, nel tempo, acquisisce una crescente dimensione patrimoniale. La fotografia vi svolge al tempo stesso la funzione di strumento di comparazione e di principio organizzatore del sapere storico-artistico, fino a divenire parte integrante della memoria istituzionale dell'Accademia. Il fondo testimonia così il passaggio da una risorsa operativa al servizio dell'insegnamento a un patrimonio condiviso, destinato alla conservazione, alla trasmissione e alla valorizzazione della memoria storica dell'istituzione.

L'attenzione che Mongeri riservava all'osservazione diretta, alla comparazione e all'impiego delle immagini emerge con chiarezza anche nel ricordo pubblicato alla sua morte nel 1888. In quell'occasione il presidente dell'Accademia, Emilio Visconti Venosta, ricordava il metodo di insegnamento elaborato da Mongeri per una cattedra che definì una sua diretta creazione: «Egli l'aveva del tutto distinta dagli insegnamenti così detti d'estetica o da quelli di storia generale, guidati con criterii puramente letterarii. La Storia dell'Arte egli l'insegnava qual è, vale

a dire come una scienza che si collega bensì allo studio dell'umana civiltà, ma che procede colle sue dimostrazioni tecniche, colla critica e col metodo che le è proprio»³¹. Il rilievo attribuito alle «dimostrazioni tecniche» e al «metodo che le è proprio» conferma come l'insegnamento fosse inteso come pienamente autonomo e fondato su una pratica analitica della visione – un impianto entro il quale la fotografia trovava un terreno particolarmente fertile. Visconti Venosta sottolineava inoltre come l'importanza della dimensione visiva nella didattica della storia dell'arte trovasse un riscontro diretto anche nei noti “manuali” pubblicati da Mongeri – *Il Libro dell'Arte* (1884) e *Gli stili architettonici* (1887) – entrambi corredati da ricchi apparati iconografici comprendenti riproduzioni di disegni e incisioni, nonché traduzioni a stampa di immagini fotografiche, accompagnati da testi molto contenuti, per dimostrare ai giovani artisti non solo «colla parola», ma soprattutto «col disegno, il progressivo svolgimento delle forme artistiche nel corso delle diverse civiltà dei popoli»³². Il primo dei due manuali, articolato in cinque periodi storici (l'antichità, il medioevo, il rinascimento in Italia, il rinascimento d'oltralpe e l'età contemporanea), e composto da 250 tavole contenenti oltre 2000 «disegni ordinati e spiegati», fu dapprima pubblicato in 25 fascicoli tra il 1881 e il 1883 e successivamente, a partire dal 1884, offerto in vendita sia in forma di fogli sciolti in busta per uso didattico sia in formato rilegato (fig. 16)³³. Commercializzato fin dall'inizio in forma rilegata e contenente 40 tavole e 315 disegni, *Gli stili architettonici* offriva al pubblico un prodotto più agile a un prezzo inferiore (fig. 17)³⁴.

Nel complesso, entrambe le pubblicazioni riflettono una concezione della storia dell'arte come strumento di educazione civile e di formazione dello sguardo moderno. Nel testo introduttivo a *Il Libro dell'Arte*, manufatti artistici e architettonici sono descritti come «lo specchio della Civiltà, de'suoi atteggiamenti, delle sue fasi, de' suoi costumi, delle sue credenze, de' suoi sentimenti, delle sue aspirazioni»³⁵. Letti come tracce materiali della vita delle società, essi vengono collocati nella cornice di una storia che procede parallelamente a quella politica e letteraria delle nazioni. L'impianto teorico è profondamente legato alla cultura positivista. Mongeri insiste sulla necessità di trasformare la storia dell'arte, uscita «dal gabinetto dell'archeologo», in una disciplina moderna, sistematica e quasi scientifica, capace di organizzare e classificare il sapere attraverso l'osservazione, il confronto e la serializzazione delle immagini, e di farsi materia «d'insegnamento intellettuale nelle Accademie di arti belle»³⁶. Mettendo in primo piano la necessità di sottrarre la disciplina al dominio esclusivo dell'erudizione antiquaria e delle *élite* colte, egli la ridefinisce come forma di sapere accessibile, sistematica e divulgativa. Il modello cui guarda è quello dei *Kunsthistorische Bilderbogen*, editi da E. A. Seemann a Lipsia a partire dal 1878: un repertorio di tavole illustrate destinato a

un pubblico ampio, fondato sull'organizzazione sistematica delle immagini e sul loro impiego come strumenti di educazione storico-artistica³⁷. Basata su materiali tratti dai principali manuali europei di storia dell'arte, la raccolta ebbe una vasta diffusione internazionale e contribuì a estendere il canone disciplinare oltre le arti maggiori, includendo le arti applicate e l'architettura civile. È soprattutto questa concezione della disciplina come sapere visuale, accessibile e divulgabile attraverso serie ordinate di immagini, che egli indica esplicitamente come importante fonte di ispirazione, essendo il suo intento quello di «fare per guisa che le immagini delle forme prevalgano e parlino, né il commento della parola osi se non riempirne il silenzio», senza per questo «venir meno al concetto odierno della materia, infino alle ultime scoperte e agli ultimi criteri della scienza»³⁸. La forte componente pedagogica del progetto emerge con particolare chiarezza nei passaggi in cui egli presenta l'opera come una guida destinata non soltanto agli studiosi, ma soprattutto agli artisti, ai giovani architetti e agli studenti. La pubblicazione viene così concepita come una vera infrastruttura educativa destinata a democratizzare il sapere storico-artistico, affinché «la coltura dello spirito» non sia «la fortuna di pochi», ma «il pane di tutti»³⁹.

Nell'introduzione a *Gli stili architettonici*, l'autore sviluppa ulteriormente questi temi, riproponendo una concezione dello stile profondamente legata alla storia delle civiltà e alle condizioni materiali, sociali e culturali che ne determinano lo sviluppo. Lo stile non è inteso come un repertorio ornamentale fisso o come una categoria puramente formale, ma come l'espressione storica di una società, risultante dall'intreccio di fattori geografici, climatici, religiosi, politici e morali. In questa prospettiva, le forme architettoniche vengono interpretate come manifestazioni di specifiche condizioni collettive. La pratica artistica si configura dunque come un processo radicato nella storia e nelle strutture della civiltà, piuttosto che come espressione esclusivamente individuale. L'impianto teorico è inoltre profondamente segnato da uno storicismo di matrice evoluzionista. Gli stili vengono concepiti come organismi storici soggetti a nascita, sviluppo, maturità e decadenza, mentre le diverse civiltà sono collocate entro una gerarchia evolutiva dello sviluppo culturale e artistico.

Coerentemente a tali presupposti, Mongeri sostiene che una piena «coscienza d'arte» possa manifestarsi soltanto nelle fasi di maturità delle civiltà, mentre essa risulterebbe ancora assente presso i «popoli fanciulli» o ormai affievolita presso quelli «decrepiti»⁴⁰. L'arte diviene così uno degli indicatori privilegiati della vitalità storica di una società e partecipa di una visione organicista della storia che interpreta popoli, culture e stili come entità soggette a nascita, crescita, maturità e declino. L'impianto del volume rivela inoltre una forte tensione comparativa e classificatoria. Le tavole sono organizzate cronologicamente e concepite come

strumenti capaci di rendere leggibili continuità, trasformazioni e relazioni tra le diverse tradizioni architettoniche, operando come dispositivi epistemici destinati a visualizzare connessioni storiche, genealogie formali e processi di mutazione degli stili nel tempo. Anche in questo caso, l'edizione assolve a una funzione didattica e divulgativa: una guida rivolta soprattutto ai giovani architetti e agli studenti, chiamati a sviluppare una comprensione storica e comparativa delle forme attraverso l'osservazione sistematica delle immagini. Particolarmente significativa è anche l'estensione del quadro storico oltre l'orizzonte strettamente europeo. Mongeri include infatti civiltà tradizionalmente escluse dal canone occidentale – dall'Egitto alla Cina e al Giappone, fino alle culture precolombiane – entro una prospettiva comparativa della storia delle forme. Tale apertura resta tuttavia inscritta in un paradigma storico-evoluzionista e implicitamente eurocentrico. Pur riconoscendo alle culture extraeuropee una coerenza formale e una rilevanza storica, egli continua infatti a interpretarle come stadi differenti di un medesimo processo di sviluppo delle civiltà⁴¹.

In questo quadro, l'editoria artistica illustrata della seconda metà dell'Ottocento emerge come un osservatorio privilegiato per comprendere la diffusione e la standardizzazione dei repertori visivi nella formazione accademica e negli studi storico-artistici. A partire dal 1868, con l'introduzione delle prime presse meccanizzate per la collotipia, la riproduzione fotografica a stampa divenne economicamente sostenibile. La produzione di libri fotografici rimase tuttavia relativamente circoscritta e si concentrò soprattutto sull'architettura e sulla scultura, ambiti nei quali l'assenza del colore costituiva un limite meno rilevante rispetto alla riproduzione della pittura. In questo clima di profonda trasformazione dei mezzi di riproduzione e diffusione delle immagini, assumono particolare rilievo le pubblicazioni di Jacob Burckhardt che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, mentre insegnava all'Università di Basilea, diede alle stampe opere destinate a esercitare una profonda influenza sugli studi storico-artistici, tra cui *Der Cicerone* (1855), *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) e *Die Geschichte der Renaissance in Italien* (1868)⁴². Se i primi due volumi erano privi di apparati iconografici, l'ultimo includeva una serie di disegni di Wilhelm Lübke, docente di Architettura e Storia dell'arte presso la Bauakademie di Berlino, il Dipartimento di costruzione dell'Accademia Prussiana di Belle Arti dedicato alla formazione dei capomastri e dei maestri costruttori. Appare dunque evidente il contesto di produzione di queste edizioni, destinate non soltanto agli studiosi, ma anche alla pratica didattica. Di lì a poco, in questa filiera editoriale, si sarebbe inserita la fotografia.

Che Burckhardt, la cui copiosa raccolta fotografica è oggi conservata presso l'Università di Basilea, facesse ampio uso del medium fotografico nell'ambito

della propria attività didattica e di ricerca è un fatto noto. Il suo impiego delle immagini contribuì in modo decisivo alla costruzione del canone rinascimentale e alla definizione del Rinascimento come età privilegiata della civiltà europea⁴³. La costruzione di tale canone visivo fu sostenuta anche dalla pubblicazione di repertori illustrati realizzati da architetti e studiosi vicini al suo ambiente culturale, fra i quali Alexander Schütz, docente di Architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Berlino. Il suo atlante, *Die Renaissance in Italien. Eine Sammlung*, pubblicato in fascicoli tra il 1878 e il 1882 e successivamente ristampato in diverse edizioni, a testimonianza del notevole successo dell'opera, è composto da splendide tavole sciolte in collotipia. Queste riproducono fotografie che ritraggono soggetti selezionati sulla traccia degli scritti di Burckhardt, in particolare da *Der Cicerone*, di cui sono indicate le pagine di riferimento (figg. 18-19)⁴⁴. Diffusa ampiamente anche fuori dall'area germanica e presente nelle collezioni accademiche italiane, l'imponente impresa editoriale contribuì alla definizione di un linguaggio visivo del Rinascimento fondato sull'isolamento e sulla comparabilità dei monumenti, privilegiando il singolo edificio rispetto al contesto urbano. In sintonia con il pensiero di Gottfried Semper, la marcata attenzione per la plastica ornamentale e la materialità costruttiva contribuiva ad avvicinare architettura, scultura e arti applicate, estendendo alla fabbrica edilizia modalità di rappresentazione proprie dell'opera d'arte. In questo quadro, la fotografia operava una forma di musealizzazione dell'architettura funzionale alla didattica, trasformando gli edifici in oggetti visivi isolati, ordinabili e comparabili all'interno di repertori destinati allo studio e favorendo così la costruzione di modelli visivi standardizzati e la diffusione di un lessico ornamentale e architettonico condiviso.

La funzione pedagogica sottesa al progetto emerge con particolare chiarezza nella prefazione redatta da Schütz. Presentando la raccolta come una risposta alla progressiva trasformazione e, talvolta, alla perdita del patrimonio monumentale italiano, egli assegna alla fotografia il compito di conservare, ordinare e rendere accessibili opere e monumenti in forma sistematica. Richiamandosi esplicitamente al *Cicerone* di Burckhardt, Schütz concepisce le immagini non come semplici illustrazioni, ma come strumenti autonomi di conoscenza. L'obiettivo non è soltanto offrire una visione d'insieme delle ricchezze artistiche italiane senza la necessità di continui spostamenti, ma soprattutto rendere possibile il confronto diretto tra opere provenienti da contesti diversi. È proprio nella comparazione visiva che Schütz individua il principale valore conoscitivo della fotografia: l'accostamento di edifici, dettagli ornamentali e soluzioni costruttive consente infatti di analizzarne forme, dimensioni e relazioni reciproche, trasformando l'osservazione in un metodo di studio indispensabile per educare lo sguardo e costruire una conoscenza storico-artistica fondata sul confronto⁴⁵.

Nel contesto italiano, le istanze qui delineate trovano una delle loro espressioni più compiute nell'attività didattica e nelle riflessioni teoriche di Giuseppe Mongeri. La sua esperienza mostra con particolare chiarezza come la fotografia abbia assunto un ruolo strutturale nella formazione della storia dell'arte come disciplina moderna, contribuendo non soltanto alla trasmissione dei contenuti, ma anche alla definizione dei suoi metodi, dei suoi strumenti e delle sue pratiche di ricerca. In tale contesto, le raccolte fotografiche accademiche assumono un valore emblematico: non soltanto perché documentano i materiali concretamente utilizzati nell'insegnamento, ma perché rendono visibili le logiche che ne guidavano la selezione, l'ordinamento e l'impiego. Il caso di Brera consente inoltre di collocare l'esperienza italiana entro una più ampia rete internazionale di pratiche, modelli editoriali e culture visuali che coinvolgevano fotografi, editori, storici dell'arte, architetti e istituzioni educative. Le raccolte accademiche appaiono così come nodi di circolazione e rielaborazione delle immagini, nei quali si intrecciano processi di produzione del sapere, formazione professionale e costruzione del patrimonio culturale. In questo senso, il caso di Mongeri mostra con particolare chiarezza come la fotografia abbia contribuito non soltanto alla diffusione della storia dell'arte, ma anche alla definizione dei suoi strumenti conoscitivi e delle sue pratiche didattiche, partecipando alla formazione di una cultura storico-artistica condivisa su scala europea.

- 1 Sulla nascita e l'evoluzione dell'insegnamento di Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera si vedano: F. Valli, *Storia dell'arte in accademia, prima della riforma*, in *L'accademia oltre l'accademia*, atti del convegno, Firenze, 2007, a cura di G. Pozzi, G. Bindi, Firenze, 2009, pp. 176-180; F. Valli, *Una volta Alessandro nella bottega di Apelle ... Estetica e Storia dell'Arte a Brera nell'Ottocento*, in *La Storia dell'Arte nelle Accademie di Belle Arti italiane tra '800 e '900. Docenti, programmi, materiali didattici*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 128, 2019, a cura di A. Auf der Heyde, pp. 5-20. Sulla storia dell'arte nelle accademie cfr. inoltre R. Sani, *I professori di Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti di Belle Arti dell'Italia unita (1861-1943). Prima parte*, in «History of Education & Children's Literature», XXI, 1, 2026, pp. 77-135; Id., *Geografia e storia dell'insegnamento della Storia dell'Arte nelle Accademie e Istituti di Belle Arti dell'Italia unita (1861-1943)*, in «History of Education & Children's Literature», XXI, 1, 2026, pp. 521-599. Sull'insegnamento della storia dell'arte agli artisti e sulla sua progressiva istituzionalizzazione nelle accademie nel corso dell'Ottocento, con particolare attenzione al rapporto tra formazione teorica e pratica artistica, cfr. inoltre E. Vratskidou, *Art History at the Art School: Revisiting the Institutional Origins of the Discipline Based on the Case of Nineteenth-Century Greece*, in «Journal of Art Historiography», 13, 2015, pp. 1-64.
- 2 Sul tema cfr. la bibliografia sulla riforma delle accademie e nelle scuole d'arte decorativa e industriale tra età risorgimentale e periodo postunitario e, in particolare, *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, C. Castellani, Pisa, 2016; *Camillo Boito Moderno*, a cura di S. Scarrocchia, Milano, 2018.

- 3 B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra e New York, 1999.
- 4 Sull'uso della fotografia nell'ambito della didattica accademica si vedano N. Leonardi, *Fotografia e didattica artistica in Italia fra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: il caso dell'Accademia Albertina di Belle Arti*, in *La collezione fotografica dell'Accademia Albertina, 1860-1930*, a cura di N. Leonardi, Pistoia, 2023; Id. *Fotografia e didattica artistica nell'Italia post-unitaria*, in *Le raccolte fotografiche storiche nelle Accademie di Belle Arti e nelle scuole di arti applicate: un patrimonio da salvaguardare*, a cura di N. Leonardi, M. Maffioli, Udine, 2024, pp. 83-104; Id., *Patrimoni in ombra. La fotografia come infrastruttura della formazione artistica in Italia (1850-1930)*, in *Del metodo del fare e del metodo del vedere. La fotografia nelle accademie di belle arti italiane, 1840-1930*, a cura di N. Leonardi, M. Maffioli, Firenze, 2026 (in corso di pubblicazione).
- 5 Si vedano in proposito le osservazioni di Alina Payne sull'uso di fotografie sciolte nell'insegnamento da parte di Jacob Burckhardt. A. Payne, *Burckhardt's Eyes. The Photography of Renaissance Architecture between Pedagogy and the Museum*, in *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*, a cura di S. Hamill e M. Luke, Los Angeles, 2017, pp. 99-118.
- 6 Sull'uso delle diapositive da proiezione nella didattica della Storia dell'arte a Brera si vedano il contributo di Greta Plaitano in questo volume nonché A. Carissimi, Tomo I: *Restauro e conservazione di n. 352 diapositive su vetro appartenenti alla Fototeca Storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera*; Tomo II: *Lanterne magiche e dispositivi per la proiezione tra Otto e Novecento, le diapositive per la storia dell'arte del fondo fotografico dell'Accademia di Belle Arti di Brera*, tesi di laurea, Accademia di Belle Arti di Brera, a.a. 2022-2023, relatrici: Alice Laudisa, Elisa Albano, Greta Plaitano.
- 7 Su Caimi si vedano R. Sertoli Salis, *Antonio Caimi, pittore valtellinese e lombardo*, Sondrio 1982; L. Basso, *Qualche nota sul manoscritto «Museo Patrio d'archeologia in Milano»*, in *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino, 2012, pp. 333-343. Per quanto riguarda Giuseppe Mongeri, le sue attività nell'ambito della storia dell'arte e della tutela dei monumenti e i suoi rapporti di collaborazione con Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni si rimanda soprattutto a A. Squizzato, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte: la collaborazione all'«Archivio Storico Lombardo (1874-1888)»*, in *Percorsi di critica*, atti del convegno, Milano 2006, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, 2007, pp. 259-280; L. Binda, *Artisti lombardi dell'«epoca d'oro» all'analisi di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni per il catalogo nazionale, con qualche divagazione*, in *Conoscitori al servizio della tutela: i cataloghi di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni per il patrimonio artistico dell'Italia unita, 4. Lombardia. Milano*, a cura di A. Rovetta, L. Binda, S. Bruzzese, Milano 2024, pp. 9-51. La letteratura su Archinti resta ad oggi limitata e la figura attende studi specifici. Su Carotti si vedano E. Sala, *«Settant'anni di vita interamente dedicati allo studio della bellezza». Per una biografia ragionata di Giulio Carotti (1852-1922)*, in *«Arte Lombarda»*, 2/3 (195-196), 2022, pp. 94-142, nonché i contributi dello stesso autore e di Greta Plaitano in questo volume. Su Eva Tea cfr. le recenti pubblicazioni *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, atti del convegno, Verona 2021, a cura di M. Pilutti Namer, Verona, 2022; *Eva Tea. Interprete e pedagogista delle arti*, atti del simposio, Milano 2023, a cura di A. Di Chiara, Firenze, 2023.
- 8 G. Plaitano, *Le raccolte fotografiche per la didattica artistica: fonti e strumenti archivistici per la ricerca*, in *Le raccolte fotografiche storiche nelle Accademie di Belle Arti e nelle scuole di arti applicate: un patrimonio da salvaguardare*, a cura di N. Leonardi, M. Maffioli, cit., pp. 135-146.

- 9 Sui rapporti tra Selvatico Estense e Mongeri si veda G. D'Amia, *La collaborazione con la Rivista Europea e i rapporti con l'ambiente milanese*, in Auf der Heyde, Visentin, Castellani, *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, cit., pp. 145-165.
- 10 P. Selvatico Estense, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche. Discorso*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia di belle arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, 1852, pp. 7-31. Su Selvatico e la fotografia cfr. T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1, 1997, pp. 75-96.
- 11 G. Mongeri, *Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi*, in «Il Crepuscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Commercio», 17, 25 aprile 1852, pp. 265-268; 18, 2 maggio 1852, pp. 283-286 (spec. p. 267).
- 12 Ibidem.
- 13 Su Sacchi, cfr. *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi «lucifrago» a Milano (1805-1861)*, catalogo della mostra Roma/1996, a cura di M. Miraglia, Milano, 1996, tuttora studio di riferimento fondamentale. Sul rapporto tra Sacchi e Mongeri si veda L. Pini, *Giuseppe Mongeri, interprete della prima attività di Luigi Sacchi*, in *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, in *Le fotografie delle Raccolte Parenti nella Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte*, catalogo della mostra Torino/1998, a cura di R. Cassanelli, Torino, 1998, pp. 57-71.
- 14 G. Mongeri, *L'editore*, in «Cosmorama Pittorico», introduzione all'annata V, 1839, pp. non num.
- 15 Sacchi si cimentò nella riproduzione di affreschi, e fu il primo a documentare il *Cenacolo*, presentando la fotografia ottenuta dal soppalco montato per il restauro all'Exposition des arts industriels di Bruxelles del 1856. Il suo coinvolgimento in tali imprese non fu tuttavia limitato all'ambito tecnico della riproduzione fotografica: attraverso l'articolo *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e l'ultimo suo restauro*, pubblicato nel 1859, egli mostrava infatti una conoscenza diretta del dibattito storico-artistico e conservativo relativo all'opera leonardesca, configurandosi non soltanto come fotografo, ma anche come interlocutore consapevole delle questioni critiche e attributive allora in discussione. L. Sacchi, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e l'ultimo suo restauro*, in «L'Artista», 1859, nn. 10, 11, 12, pp. 78-80, 84-97, 91-93.
- 16 T. Fawcett, *Graphic Versus Photographic in the Nineteenth Century Reproduction*, in «Art History», 2, 1986, pp. 185-212.
- 17 Mongeri, *Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi*, cit., p. 285. L'Accademia di Belle Arti di Brera conserva un nucleo di 49 stampe della serie *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, originariamente donate da Luigi Sacchi a Francesco Hayez e successivamente confluite nelle collezioni accademiche attraverso il lascito testamentario del pittore.
- 18 Sull'intermedialità della fotografia ottocentesca, e sulla sua continuità con modelli visivi e dispositivi editoriali già consolidati, si vedano: *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*, a cura di N. Leonardi, S. Natale, College Park, 2018. L'espressione «disegni calotipici» impiegata da Mongeri richiama la terminologia utilizzata da William Henry Fox Talbot, che nei primi anni Quaranta definiva le proprie immagini fotografiche *photogenic drawings*, evidenziando la persistente assimilazione della fotografia alle pratiche del disegno e della grafica. Su questi temi si vedano M.F. Bonetti, *D'après le Daguerreotype ... L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia*, in *L'Italia d'argento: 1839-1859, storia del dagherrotipo in Italia*, a cura di M. F. Bonetti, M. Maffioli, Firenze, 2003, pp. 31-40; Fawcett, *Graphic Versus Photographic in the Nineteenth Century Reproduction*, cit.

- 19 Purtroppo, non è stato finora possibile ricostruire l'intera serie. Possiamo pertanto ipotizzare anche che questa sia stata interrotta e lasciata incompleta.
- 20 J. L. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 voll., Parigi, Treuttel et Würtz, 1811-1823. Sull'impresa editoriale di d'Agincourt e sul suo ruolo nella ridefinizione del gusto e della storiografia artistica tra Sette e Ottocento, si veda Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800, a cura di D. Mondini, Roma, 2019 («Quaderni della Biblioteca Hertziana», 3). Sul caso di Eugène Piot cfr. T. Serena, *Eugène Piot e l'Italie monumentale (1851-1853). La fotografia fra documento ed égotisme*, in «RSF – Rivista di studi di fotografia», 1, 2015, pp. 26-47.
- 21 L. Tunesi, *Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi. Due generazioni in un negozio d'arte milanese*, in «MDCCC 1800», 11, 2022, pp. 197-212.
- 22 «La cultura fotografica a Milano alla vigilia dell'Unità. Luigi Sacchi e L'Artista (1859)», a cura di R. Cassanelli, «Bollettino del Centro Documentazione Storica», n. 3, Comune di Cinisello Balsamo, 1998.
- 23 L. Sacchi, *Studii intorno alla storia civile delle arti belle in Italia e proposte di riforme accademiche*, Milano, 1856.
- 24 Accademia di Brera, Archivio Storico, Carpi A III 13, Consigli Accademici, 1851. G. Agosti, M. Ceriana, *Il fondo fotografico antico*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti, M. Ceriana, Firenze, 1997, pp. 225-36.
- 25 L'elenco, articolato in 3 sezioni, comprende 72 fotografie per l'architettura, 48 per la scultura e 50 per la pittura, al costo complessivo di 90 lire. Accademia di Brera, Archivio Storico, Carpi C II 22. Numerose fonti d'archivio attestano l'interesse di Mongeri per la fotografia. L'individuazione di una parte significativa di questa documentazione si deve a Gloria Boero, Greta Plaitano e Edoardo Sala. G. Boero, Tomo I: *Intervento di restauro di un album fotografico. Studio e applicazione di misure di conservazione preventiva sugli album appartenenti alla fototeca storica dell'Accademia di Brera*; Tomo II: *Ricerca storico-archivistica sui rapporti di compravendita tra la fototeca storica di Brera e le realtà commerciali di fine XIX secolo*, Diploma Accademico di II livello in Restauro, Accademia di Belle Arti di Brera, a.a. 2023-2024, relatrici Alice Laudisa, Greta Plaitano, Gaia Petrella; G. Plaitano, *Le raccolte fotografiche per la didattica artistica: fonti e strumenti archivistici per la ricerca*, in Leonardi, Maffioli, cit., pp. 55-66.
- 26 G. Mongeri, *Schema di statuto per una Accademia di Belle Arti*, Milano, 1860, p. 32. Numerose fonti d'archivio attestano l'interesse di Mongeri per la fotografia.
- 27 Per una prima disanima del contenuto degli album dal punto di vista storico fotografico cfr. M. Maffioli, *La punta dell'iceberg. Per una prima esplorazione dei patrimoni fotografici storici nelle accademie di belle arti italiane*, in *Del metodo del fare e del metodo del vedere*, cit.
- 28 Accademia di Brera, Archivio Storico, Serie Donazioni, libri, stampe, disegni 1833-1917, Carpi C II 22.
- 29 E. Albano, *La fototeca storica di Brera, intervento di conservazione e restauro dell'album BVI 12 appartenente al fondo Mongeri*, Tesi di Diploma Accademico di II livello in Restauro, Accademia di Belle Arti di Brera, a.a. 2015-2016.
- 30 Accademia di Brera, Archivio Storico, Serie Amministrazione e rendiconti, TEA N. IV 30.
- 31 E. Visconti Venosta, *A ricordo del prof. Cav. Giuseppe Mongeri morto il 17 gennaio 1888*, Milano, 1888, p. 10; G. Mongeri, *Il Libro dell'arte*, Milano, 1884; Id., *Gli stili architettonici*, Milano, 1887.
- 32 Ivi, p. 11. G. Mongeri, *Il libro dell'arte*, Milano, 1884; Id., *Gli stili architettonici*, Milano, 1887.

- 33 *Catalogo completo delle edizioni Hoepli elencate in un solo alfabeto per autori e per soggetti preceduti dall'indice cronologico delle singole pubblicazioni dal 1871 al 1907*, Milano, 1907, pp. XI-XII; *Mezzo secolo di vita editoriale. Catalogo cronologico e alfabetico, per autori e per materie, delle Edizioni Hoepli 1872-1922*, Milano 1922, pp. IX-XI.
- 34 *Catalogo completo delle edizioni Hoepli*, cit., p. 239.
- 35 Mongeri, *Il Libro dell'Arte*, cit., p. I.
- 36 Ivi, p. II.
- 37 I *Kunsthistorische Bilderbogen* furono annunciati dall'editore E. A. Seemann nella «Zeitschrift für bildende Kunst» nel 1877 e pubblicati a Lipsia a partire dall'anno successivo come vasto repertorio illustrato di storia dell'arte destinato a un pubblico ampio e a usi didattici diversificati. La raccolta riutilizzava e riorganizzava il patrimonio iconografico accumulato dalla casa editrice attraverso la pubblicazione di manuali e opere di riferimento, tra cui la *Geschichte der Architektur* di Wilhelm Lübke, integrandolo con immagini tratte da lavori di James Fergusson, Johannes Overbeck, Eugène Viollet-le-Duc, George Edmund Street, John Henry Parker, Jacob Burckhardt, Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle. Il progetto si ispirava ai *Denkmäler der Kunst* di Ernst Guhl (1851-1856), ma ne ampliava considerevolmente la portata sia per quantità sia per qualità delle illustrazioni. Il successo editoriale fu immediato e favorì una rapida diffusione internazionale della serie. Già nel 1878 Seemann annunciò la pubblicazione di un volume di commento (*Textbuch*), inizialmente anonimo ma in realtà redatto dallo storico dell'arte Anton Springer, il cui nome comparve esplicitamente a partire dalla seconda edizione. Pur rispondendo anche a finalità commerciali e presentando una classificazione per scuole e generi non priva di criticità, i *Bilderbogen* contribuirono ad ampliare il canone storico-artistico tradizionale, dedicando ampio spazio alle arti applicate e all'architettura civile medievale e rinascimentale. La loro organizzazione seriale e comparativa, fondata sulla centralità delle immagini e sulla subordinazione del testo a funzione esplicativa, ne fece uno dei più influenti strumenti di divulgazione e insegnamento della storia dell'arte nella seconda metà dell'Ottocento.
- 38 Mongeri, *Il Libro dell'Arte*, cit., p. II.
- 39 Ibidem.
- 40 Mongeri, *Gli stili architettonici*, cit., p. 4.
- 41 Ibidem.
- 42 J. Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italien*, Basilea, 1855; Id., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basilea, 1860; Id., *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stoccarda, 1868.
- 43 N. Meier, *Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie*, in *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, M. Seidel, Venezia, 2020, pp. 259-297.
- 44 A. Schütz, *Die Renaissance in Italien. Eine Sammlung*, 4 voll., Amburgo, 1878-1882. Le biblioteche delle accademie di belle arti italiane conservano numerose edizioni illustrate con fotografie riprodotte in collotipia, prevalentemente provenienti dall'area germanica, dove tale pratica editoriale costituiva un settore altamente specializzato.
- 45 A. Schütz, *Vorwort*, in *Photographische Aufnahmen der vorzüglichsten Bauwerke der italienischen Renaissance*, Berlino, 1878, pp. I-II.



Fig. 1: «Cosmorama Pittorico», n. 40, anno terzo, 1837.



Fig. 2: Luigi Sacchi, *La Scuola d'Atene di Raffaello d'Urbino*. Fotografia eseguita sul cartone originale, esistente alla Biblioteca Ambrosiana in Milano da Luigi Sacchi in Giugno 1858, 1858. Stampa all'albumina, 298 × 852mm (660 × 1110mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. F_00801_R.



Fig. 3: Luigi Sacchi, *Bernardino Luini nella Chiesa del Monastero Maggiore in Milano*, 1858. Carta salata da calotipo, 246 x 309mm (325 x 478mm), tavola 89 dell'album *L'Arte in Italia. Prima serie di fotografie. Vol. I*, composto da Giuseppe Mongeri. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. SC43_277.



Fig. 4: Luigi Sacchi, Veduta della Riva degli Schiavoni a Venezia, 1845-1847 (?). Carta salata da calotipo, 171 x 230mm (300 x 394mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. F_07141_R.

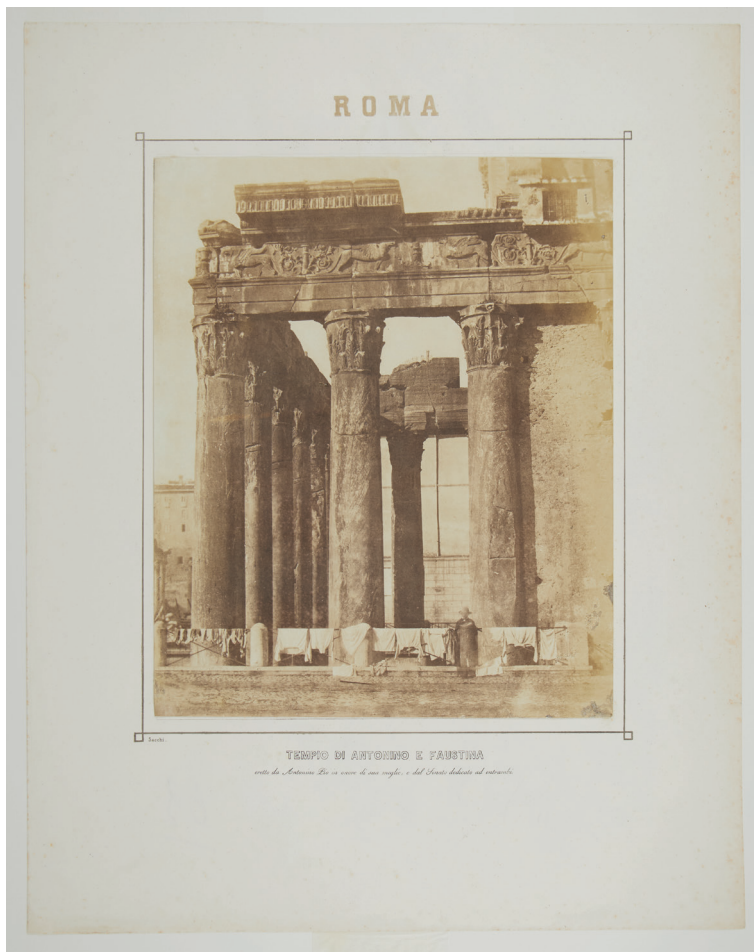


Fig. 5: Luigi Sacchi, *ROMA/TEMPIO DI ANTONINO E FAUSTINA/eretto da Antonino Pio in onore di sua moglie, dal Senato dedicato ad entrambi*, 1852. Carta salata da calotipo, 338 x 277mm (549 x 432mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. F_07156_R.



Fig. 6: Luigi Sacchi, PISA/BATTISTERO/ora chiesa di S. Giovanni, eretto nel 1152- Architetto Diotti Salvi da Pisa, 1852. Carta salata da calotipo, 345 x 277mm (550 x 430mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. F_07182_R.



Fig. 7: Luigi Sacchi, PAVIA/CHIOSTRO DELLA CERTOSA/Fianco della chiesa e piccolo cortile interno, 1854. Carta salata da calotipo, 342 x 277mm (548 x 429mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. F_07197_R.



Fig. 8: Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Vol. IV. Tavola LXIV: Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'Art, Parigi, Treuttel et Würtz, 1811-1823.



Fig. 9: Eugène Piot, *Florence, Santa Maria del Fiore - 2me porte du côté sud - Arch-te Arnolfo di Lapo - 1291*, 1853, parte della serie *L'Italie Monumentale*. Carta salata, 358 x 225mm. Beaux Arts de Paris, Photographies, inv. Ph 3733.



Fig. 10: Luigi Sacchi, *Cristo in pietà* di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, chiesa di San Sepolcro, Milano, ca. 1855-1857. Stampa all'albumina da negativo al collodio. 275 x 377mm (325 x 478mm) Album *L'Arte in Italia*. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, inv. L'Arte in Italia_SC43_208. Sul verso del supporto secondario annotazione manoscritta: «Milano – S. Sepolcro, chiesa – Una Pietà, già sulla porta della facciata antica, portata sulla nuova circa il 1717. Dipinto a fresco di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, secondo la sua prima maniera, anteriore presuntivamente al 1473. Epoca della venuta a Milano del Maestro. La fotografia venne tratta dall'originale circa il 1854-1855, quando fu scoperto dal vetro che lo ricopre».



Fig. 11: Giacomo Brogi, *Firenze. Chiesa di Santa Croce - San Francesco riceve le stimmate*, 1875 ca. Stampa all'albumina, 251 x 189mm (285 x 215mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Legato Mongeri, inv. B VI 9_SC07_044.



Fig. 12: Giacomo Brogi, *Torre delle campane della chiesa di San Gottardo in Corte*, Milano, seconda metà del XIX secolo. Stampa all'albumina da negativo al collodio. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Legato Mongeri, inv. B VIV, 260 x 200mm (285 x 215mm) 12_SC10_032. Sul verso del supporto secondario annotazione manoscritta: «Milano – S. Gottardo – Torre delle campane – architettura di Francesco Pecorari di Cremona (1330–39). Stile laterizio lombardo».



Fig. 13: Pompeo Pozzi, Certosa di Pavia, Capitello, 1854-1858. Stampa all'albumina, 200 x 270mm (215 x 285mm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca Storica, Legato Mongeri, inv. B VI 6_SC04_148. Sul verso del supporto secondario annotazione manoscritta: «Capitello nel chiostro della Certosa presso Pavia».

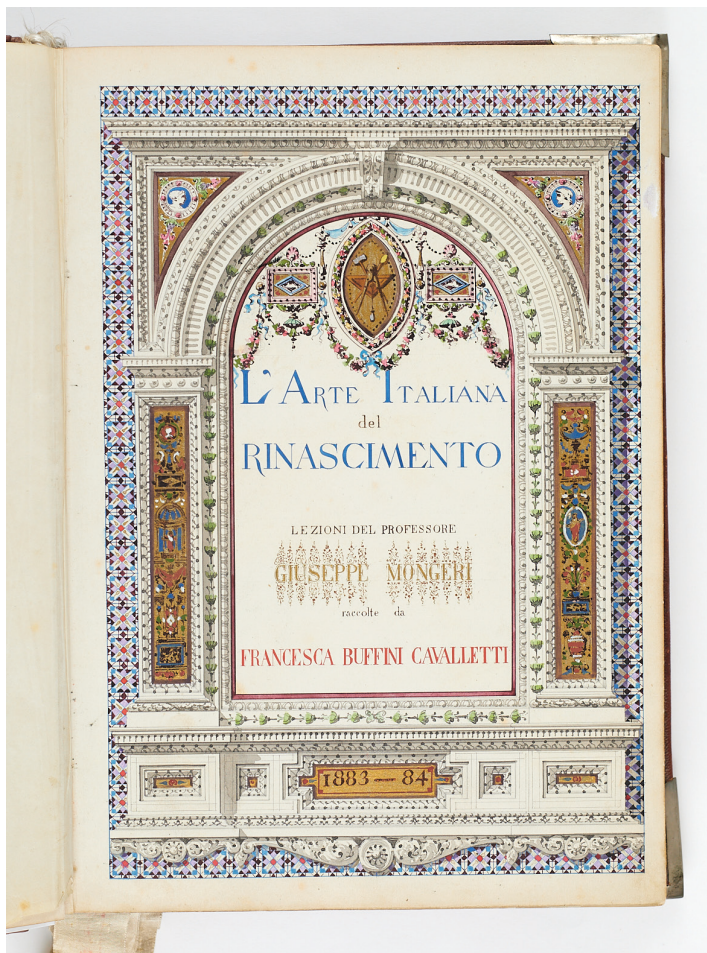


Fig. 14: Frontespizio del manoscritto *L'arte italiana del Rinascimento. Lezioni del professore Giuseppe Mongeri raccolte da Francesca Buffini Cavalletti, 1883-1884*. Codice miniato realizzato dall'allieva e successivamente donato al docente. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico.

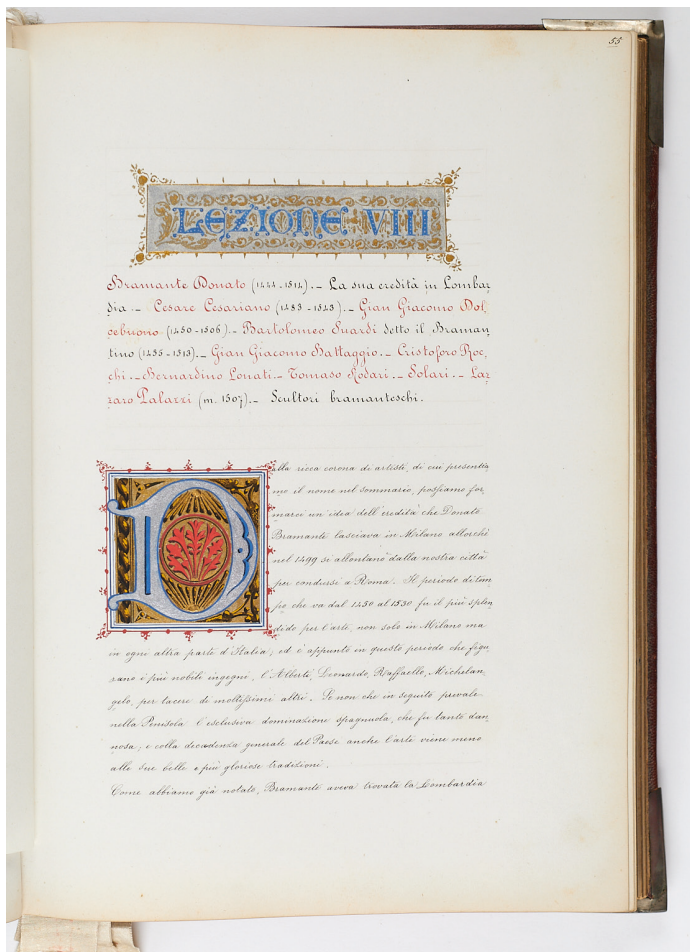


Fig. 15: Pagina del manoscritto *L'arte italiana del Rinascimento* di Francesca Buffini Cavalletti, con iniziale miniata e titolo rubricato dedicato alla lezione su Bramante. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Storico.



Fig. 17: Giuseppe Mongeri, *Gli stili architettonici*, tav. I, *Stile egiziano*, Milano, Ulrico Hoepli, 1887. La veduta della piramide di Cheope al centro della composizione è tratta da una fotografia successivamente tradotta in incisione per la stampa, mentre gli altri elementi derivano da disegni e repertori archeologici.



Fig. 18: Paolo Lombardi, *Siena. Palazzo Bandini Piccolomini. Façade*, 1879. Collotipia, in Alexander Schütz, *Die Renaissance in Italien. Eine Sammlung*, Amburgo, Strummer & Co., 1878-1881, Serie A, Fascicolo IV.

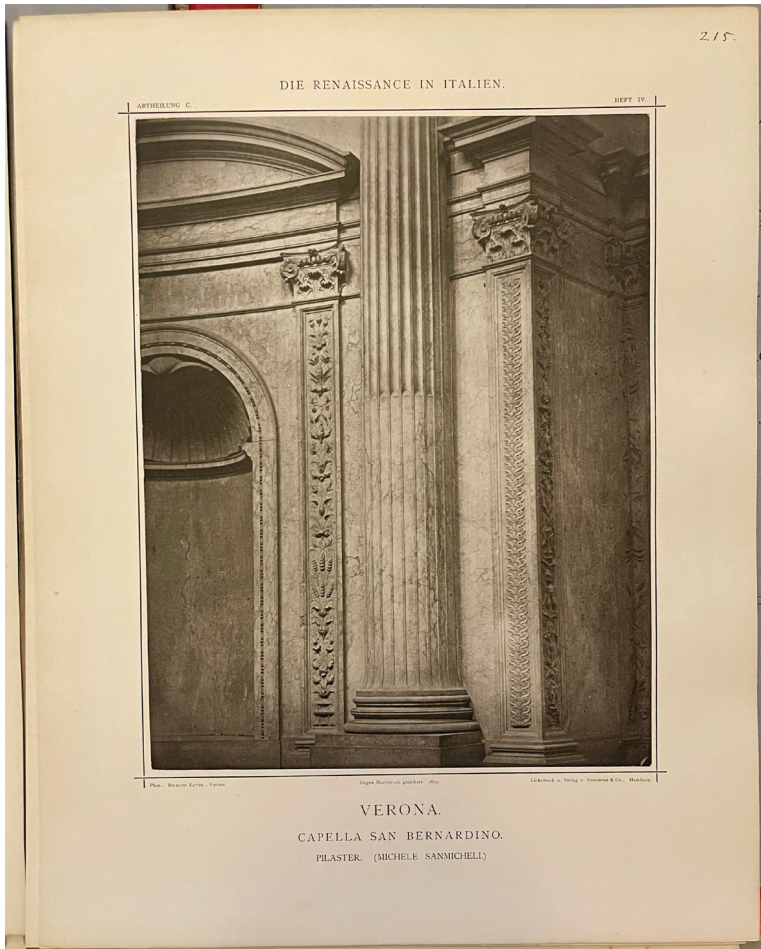


Fig. 19: Richard Lotze, *Verona. Cappella San Bernardino. Pilaster. (Michele Sanmicheli)*, 1879. Collotipia, in Alexander Schütz, *Die Renaissance in Italien. Eine Sammlung*, Amburgo, Strummer & Co., 1878-1881, Serie C, Fascicolo IV.