

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

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

This essay examines the introduction and development of the corsi speciali (special courses) at the Accademia di Belle Arti di Firenze between the 1970s and 1980s, set against the national debate on the status of art history in artistic education following the 1968 student protests. Drawing on institutional archives and the evolving legislative framework governing academy diplomas, it traces the growth of art history teaching in Florence — from one to four chairs — and the arrival of prominent outside figures (Giuseppe Marchiori, Alfonso Gatto, Adriano Sofri, Renzo Federici) who taught contemporary art and criticism. The essay argues that, despite this expansion, art history remained structurally marginal within a curriculum still modelled on the workshop tradition.

Nonostante sia quasi scontato ritenere la Storia dell'arte una disciplina caratterizzante il percorso che ogni studente deve intraprendere in qualsiasi accademia di belle arti, a ben vedere le vicende che hanno caratterizzato la vita delle accademie tra gli anni Settanta e Ottanta dimostra quanto il suo ruolo non sia stato affatto scontato. È ben noto che a partire dalle rivolte studentesche del 1968, in seno alle accademie prese avvio un percorso di ripensamento della natura stessa dell'istituzione e dei corsi che venivano svolti; ma prima di esaminare la questione e il caso specifico della realtà fiorentina, vale la pena ricordare cosa venisse identificato in termini molto concisi con l'insegnamento della Storia dell'arte. Una definizione assai autorevole la diede negli anni Cinquanta Roberto Longhi, che replicava a un articolo di Eva Tea, allora docente all'Accademia di Belle Arti di Brera, la quale prefigurava una sorta di "facoltà delle arti", che prevedesse l'ingresso delle accademie nel sistema universitario italiano¹. Per Longhi «Quanto alla storia dell'art antica e moderna, all'estetica, alla storia della critica d'arte e simili esse saranno sempre di diritto, sul piano umanistico delle facoltà storico-filosofico-letterarie dove si insegna da sempre la storia della poesia [...] nessun dubbio ch'essa debba restare a fianco e muoversi alla pari con la storia della letteratura e della poesia 'per verba'»². Nonostante l'editoriale sia stato spesso giustamente richiamato per evidenziare quanto lo studioso si facesse portavoce delle istanze che volevano sensibilizzare il mondo scolastico di fronte alle arti figurative³, il cui studio doveva essere equiparato a quello della poesia, tuttavia in queste considerazioni appare evidente la natura storica e idealistica della disciplina, con la conseguenza di tenere a distanza tutta quella parte di coloro che operano con l'arte da quella di coloro che sono educati con essa. Benché la posizione longhiana venisse pubblicata nel 1951, a venti anni di distanza la

questione dell'insegnamento della storia dell'arte in accademia non era ancora stata risolta e convogliava in uno scenario dove la discussione era stata animata da correnti opposte: infatti il problema non era ovviamente nei contenuti da proporre, ma negli obiettivi formativi pensati per gli studenti. In questo contesto è ben noto il carattere che segnò il dibattito italiano di quegli anni, con il confronto sul piano nazionale che vedeva frapposti da una parte storici dell'arte del calibro di Giulio Carlo Argan e dall'altra Giovanni Previtali e Ferdinando Bologna. Se da un lato il primo nel 1974 affermava che «la storia dell'arte non è tanto una storia di cose quanto una storia di giudizi di valore»⁴; dall'altro le osservazioni di Previtali del 1976 a partire dagli studi di George Kubler e quelle di Bologna nel suo contributo alla einaudiana *Storia dell'arte italiana* del 1979, affermavano al contrario che la disciplina era innanzitutto una storia delle cose⁵. Questa dura contrapposizione, che faceva da sfondo ai cambiamenti in atto nel mondo delle accademie, era assai importante proprio perché discutere i fondamenti metodologici della disciplina implicava un posizionamento della storia dell'arte all'interno del mondo dell'istruzione non soltanto universitaria: concepire l'opera d'arte non solo nella dimensione storica ma anche attraverso i valori espressi dalla società in cui essa è realizzata e poi apprezzata richiedeva una pluralità di apporti disciplinari che hanno giustificato la definizione di *curricula* aperti ad ambiti assai diversi da quelli della tradizione dei conoscitori⁶; d'altra parte concentrare la formazione delle nuove generazioni alla seriazione storica degli oggetti artistici sulla base dell'analisi delle caratteristiche formali, e vedere le altre scienze esclusivamente come esempi di applicazione metodologica⁷, faceva apparire gerarchicamente meno rilevante lo status formativo di coloro che affrontavano un percorso diverso da quello dello storico dell'arte di formazione filologica. Inevitabilmente le accademie guardavano soprattutto ad una formazione che aprisse a nuovi fronti di speculazione, e non stupisce pertanto che fin dall'inizio degli anni Settanta nelle accademie potevano essere previsti corsi di sociologia, oltre quelli poi stabilmente entrati nei *curricula* come antropologia e teoria e percezione della forma, fino a estetica sperimentale, quest'ultimo attivo come corso speciale nell'accademia fiorentina di quegli anni.

A rendere ancora più urgente un dibattito sulla questione era un quadro normativo che a partire dall'inizio degli anni Settanta cambiava la natura stessa dell'insegnamento in accademia. A questo proposito è ben nota l'emanazione della circolare Misasi del 1970, con la quale si legittimava l'istituzione di corsi speciali, già presenti in maniera autonoma e sporadica in diverse realtà italiane; ma è altrettanto importante ricordare che con il DM del 2 marzo 1972 il diploma di accademia diventa titolo valido per l'abilitazione agli insegnamenti artistici non soltanto nelle scuole di istruzione artistica, ma anche per la scuola media inferiore

e per le classi di concorso di disegno del liceo scientifico e dell'istituto magistrale, a patto che fosse associato al diploma rilasciato dai licei artistici o dagli istituti d'arte. Si trattava evidentemente di un paradosso, dato che fino a quel momento era possibile insegnare negli istituti artistici solo con il diploma di maturità artistica e di arte applicata. Per questo motivo il DM 18 giugno 1974 aboliva la possibilità di insegnamento senza il titolo accademico, che con il successivo DL 3 gennaio 1976 diventava l'unico titolo, assieme alla laurea in architettura, a dare l'accesso all'insegnamento dell'educazione artistica nella scuola media inferiore⁸. Il percorso legislativo che dava valore al titolo accademico, se da una parte privilegiava l'aspetto pratico del percorso, tuttavia non poteva eludere la questione teorica, alla luce dei programmi che nelle scuole medie inferiori in parte prevedeva (e prevede tutt'ora) l'insegnamento della storia dell'arte. Che negli anni Settanta il mondo della formazione artistica fosse messo in discussione dalle fondamenta lo testimonia anche la formalizzazione nel 1973 degli Istituti superiori per l'industria artistica, meglio noti con la sigla ISIA, che proponevano la formazione di giovani nel campo del visual design e dell'industrial design⁹. Ciò dimostra il doppio binario che si presenta all'alta formazione artistica di questo periodo: se da una parte la visione politica indirizzava le accademie soprattutto verso l'educazione all'arte all'interno del mondo scolastico; dall'altra tendeva a incentivare la creazione di realtà in cui la pratica fosse votata alla formazione di professionisti nel campo dei servizi e dell'industria. A questo si aggiunga il ripensamento a livello universitario delle arti e del loro studio con la creazione a Bologna del DAMS fin dall'anno accademico 1970-71, che di riflesso poneva la questione sulla missione delle accademie di belle arti e attraverso il proposito di sviluppare parte della formazione in senso laboratoriale, legittimava le ambizioni del mondo delle accademie ad avere un posto di pari livello con l'università¹⁰. Il motivo principale di tale aspirazione era evidente proprio dal caso dell'insegnamento della storia dell'arte: infatti se da una parte la disciplina, negli indirizzi delle facoltà di Lettere e filosofia, era destinata a una formazione esclusivamente di tipo teorico per studenti che si proiettavano nel campo dell'insegnamento, della tutela (il Ministero dei Beni Culturali viene fondato nel 1974) e della ricerca, con l'apertura dei corsi del DAMS si ponevano le basi per un insegnamento che fosse rivolto più genericamente ai cosiddetti 'operatori della cultura' le cui possibilità occupazionali non erano quelle della tradizione universitaria. Non stupisce quindi che all'istituzione del DAMS gli studenti delle accademie abbiano manifestato la loro contrarietà, vista anche in un'ottica di lotta di classe che poneva gli studenti delle fasce più basse della società, e che solitamente si riversavano nelle accademie, ad essere ulteriormente penalizzati da quella situazione¹¹.

A contribuire a una riconsiderazione della storia dell'arte come disciplina non furono soltanto i tentativi di riforma messi in atto dalla politica per cambiare il sistema post-secondario e universitario nel quadro delle tensioni sociali del decennio, ma anche un ripensamento dei modelli pedagogici. Prese piede infatti la convinzione che la scuola non dovesse essere soltanto il luogo delle trasmissioni dei saperi sul piano teorico e frontale, ma potesse essere uno spazio dove l'apprendimento fosse un'esperienza (per dirla con Dewey) che si strutturasse anche attraverso linguaggi non verbali e definisse l'istruzione in senso più democratico¹².

Su questo orizzonte, l'Accademia di Belle Arti di Firenze fin dall'anno accademico 1969-70 diede avvio ai primi corsi speciali. Occorre ricordare che questi furono facoltativi in tutte le accademie fino al 1977-78, quando divenne obbligatorio seguirne almeno cinque all'anno. Uno degli aspetti che più mettevano in discussione tale introduzione è l'ampio elenco di discipline previste dal Ministero della Pubblica Istruzione: infatti nel ventaglio di possibilità rientravano discipline come letteratura italiana e straniera oppure corsi come caratteri stilistici della civiltà¹³. L'importanza che i corsi speciali assunse durante gli anni Settanta è testimoniata da ciò che succedeva proprio a Firenze, dove il 22 aprile 1976 veniva sottoscritto dal Consiglio direttivo dell'epoca un documento in cui alcuni passaggi significativi rivelavano innanzitutto la volontà dell'Accademia di pensare a un'istituzione diversa rispetto a quella tradizionale, non tanto per gli obiettivi da raggiungere¹⁴, quanto piuttosto per le modalità di organizzazione interna, che veniva pensata quale riflesso di una società in rapido cambiamento. In particolare, il documento si concentrava sulla natura dei corsi speciali affermando esplicitamente al punto 3 che questi «possono essere presentati ad una prima verifica, la quale ha precisato che non si tratta di discipline parassitarie [sic] che si propongano come antinomia di "nuovo" contro "vecchio" (gli insegnamenti tradizionali): nella pratica si è avviata l'autonomia didattica e, insieme, lo scambio interdisciplinare tra corsi speciali e insegnamenti tradizionali. Infine le discipline dei corsi speciali aprono interessanti prospettive per nuovi sbocchi professionali»¹⁵. Inoltre il Consiglio direttivo fiorentino chiudeva il testo ribadendo la fine della distinzione tra discipline fondamentali e complementari, affermando la pari dignità di tutti gli insegnamenti¹⁶. Questo punto fu meglio affrontato nel documento del 9 novembre 1977, dove si sosteneva che lo studente iscritto all'Accademia di Belle Arti di Firenze aveva il diritto di frequentare i corsi speciali sulla base della conoscenza preventiva del titolare dell'insegnamento e dei contenuti previsti; un aspetto che cercava di rispondere al carattere obbligatorio introdotto in quell'anno e ricordato in precedenza¹⁷.

Occorre precisare che per quanto riguarda l'insegnamento della storia dell'arte nell'accademia fiorentina, il discorso dei corsi speciali rientrava in un quadro in piena evoluzione, dato che tra gli anni Sessanta e l'inizio degli Ottanta il numero delle cattedre ordinarie di storia dell'arte passò da uno a quattro, cui si doveva aggiungere quello degli assistenti. È chiaro che con l'aumento delle cattedre l'insegnamento stesso era stato posto a un cambiamento radicale: infatti fino al trasferimento di Raffaele Mormone all'Accademia di Belle Arti di Napoli nel 1968 l'insegnamento era stato affidato a professori che svolgevano la loro attività prevalentemente nel campo della storia dell'arte di età moderna. Non bisogna dimenticare che a Firenze i docenti erano studiosi che avevano avuto un lungo percorso di ricerca sull'arte del Rinascimento fiorentino, come Luigi Biagi nel secondo dopoguerra, o sono ricordati per gli enciclopedici lavori sul Seicento, come nel caso successivo di Vincenzo Golzio¹⁸. Erano inoltre tra i pochi a svolgere attività teorica, come indirettamente dimostrato dalla carica di bibliotecario che era loro assegnata; una prassi avviata agli inizi dell'Ottocento e conclusasi dopo la nomina di Enrico Crispolti nel 1969, il quale tuttavia non prese mai servizio dato che ottenne sempre l'assegnazione provvisoria a Roma prima del trasferimento a Salerno quale docente della locale università. A partire dagli anni Settanta l'ampliarsi delle docenze comportava dunque una conseguenziale diversificazione dei programmi, i cui contenuti tuttavia non sono rimasti quasi mai agli atti. Sappiamo comunque che l'ampiamiento del numero di corsi di storia dell'arte era dovuto non solo al fatto che il suo insegnamento era tenuto in tutti gli anni di corso, ma anche per la sua presenza nelle due scuole di nudo. Non sorprende quindi vedere che fin dal 1969 a Firenze venisse istituito tra i corsi speciali quello definito Correnti Artistiche Contemporanee e Avanguardie, affidato a Giuseppe Marchiori. Questi giunse all'accademia fiorentina già settantenne e con un alone di prestigio alle spalle, dovuto principalmente al ruolo ricoperto fin dagli anni Cinquanta con il Fronte Nuovo delle Arti¹⁹. L'affidamento del corso a una figura certamente autorevole ma fuori dal sistema accademico e universitario appare come la volontà dell'istituzione di cogliere l'occasione per dare un'immagine maggiormente prestigiosa di sé stessa e in aperta alternativa al sistema universitario. Si comprende in questi termini anche l'affidamento del corso di Letteratura italiana e straniera ad Alfonso Gatto, che come Marchiori mantenne la docenza per un solo anno accademico. Queste scelte d'altra parte non sono isolate: basti ad esempio il caso di quanto accaduto nel 1974 all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, dove vennero chiamati a insegnare figure del calibro di Carmelo Bene e Alberto Arbasino²⁰. Dopo queste parentesi l'insegnamento di Correnti Artistiche Contemporanee e Avanguardie venne sostituito con quello di Storia e metodologia della critica d'arte, ricoperto da Antonio Toniato. Critico militante,

Toniato negli anni Sessanta era stato impegnato in difesa dello Spazialismo e in generale della pittura astratta, e nel biennio di docenza a Firenze concentrerà le sue lezioni sulla metodologia storico-artistica. Lo dimostra il programma presentato per l'anno 1973-74, che si articolava in due parti: la prima di carattere istituzionale e destinata ai primi due anni degli indirizzi di Pittura e Scultura, si concentrava sullo studio teorico dei diversi modelli di lettura critica attraverso *Le teorie dell'arte* di Arnold Hauser²¹; la seconda di taglio monografico dedicata agli ultimi due anni di corso, in cui si sarebbero affrontati percorsi di lettura di opere e correnti artistiche alla luce del confronto con metodi mutuati dall'antropologia e dalla sociologia²². Interessante è aggiungere che il programma prevedeva anche la conoscenza di testi divenuti fondamentali per lo studio della storia dell'arte contemporanea come *Le due avanguardie* di Maurizio Calvesi e *L'arte povera* di Germano Celant²³. In sostanza il corso non si concentrava soltanto su alcune correnti artistiche dell'epoca, ma si poneva l'obiettivo di applicare nuovi modelli di lettura della storia dell'arte, dove al metodo filologico e all'approccio storico, non senza scossoni e dibattiti interni, si sostituivano modelli eterogenei e distanti dalla ricerca formalistica.

In questo clima non stupisce peraltro che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo a Firenze alcuni corsi speciali venissero tenuti da personalità significative del mondo culturale nazionale. Ad esempio tra il 1974 e il 1982 Fabio Bisogni, in quel periodo docente dell'Università di Siena, dove riuscì a dare vita a una lunga stagione di lavori dedicati all'iconografia religiosa, insegnò storia della musica, tanto da pubblicare contributi su Rossini e Schubert²⁴. A lui va aggiunto innanzitutto il nome di Adriano Sofri, che insegnò in due momenti distinti tra la metà degli anni Ottanta e Novanta Sociologia delle Comunicazioni di Massa e Pedagogia e Didattica speciale dell'insegnamento. Questi, benché non si occupasse principalmente di storia dell'arte né di discipline attinenti, arrivava all'Accademia di Belle Arti di Firenze con l'esperienza di traduzione de *L'arte romana* di Meyer Schapiro, pubblicato nel 1982 da Einaudi²⁵. Come noto si trattava di una raccolta di saggi che introduceva il pubblico italiano non soltanto a un autore che negli Stati Uniti era stato capace di dar vita a una ricerca che potesse porre sullo stesso piano l'analisi dell'arte medievale con quella dei fenomeni artistici più moderni della pittura, ma apriva più in generale allo studio dell'arte sulla base delle ricerche di taglio semiotico, come dimostrato dalla silloge del 1986 dal titolo *L'arte moderna* con introduzione di Cesare Segre²⁶. Inoltre negli stessi anni a tenere il corso di Correnti Artistiche Contemporanee e Avanguardie arrivò Renzo Federici, allievo di Carlo Ludovico Ragghianti e già docente al Liceo Artistico di Porta Romana. Dopo essere attivo nei primi anni Sessanta alla Strozziina, Federici diventa uno dei traduttori di punta della casa editrice Einaudi, per la quale lavorò

a libri fondativi della storia dell'arte del Novecento. Fu Federici infatti a tradurre alcuni dei principali testi di Gombrich, Panofsky, Klein, fino a Honour²⁷. Dalle attività editoriali di Sofri e Federici possiamo affermare che grazie ai corsi speciali dell'accademia fiorentina giunsero figure che avevano lavorato corpo a corpo con gli studi internazionali più importanti del dopoguerra. Negli anni di docenza per il corso di Correnti Artistiche Contemporanee e Avanguardie, Federici diede avvio a una serie di iniziative curatoriali che miravano a far conoscere artisti e colleghi, organizzando negli anni Ottanta mostre dedicate a Fernando Farulli, Silvio Loffredo, Giuliano Grassellini e Adriano Bimbi. Inoltre, sulla base di un accordo con la Soprintendenza siglato fin dal 1914, il suo impegno in Accademia si concretizzò anche partecipando alla commissione acquisti della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti quale membro scelto dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, ma la fortuna di avere uno dei programmi da lui svolti alla fine degli anni Settanta, dà la possibilità di fare anche alcune considerazioni sulla sua attività di docente²⁸. Federici mostrava un approccio molto prudente nei confronti della preparazione degli studenti, parlando di un corso che cercava di esporre i maggiori movimenti artistici a partire dai Fauves e limitando allo stesso tempo l'indagine al Cubismo. Il suo approccio doveva essere tuttavia molto tradizionale, a partire dalla visione di significative opere d'arte del tempo per approfondire il discorso su alcune figure tra le più note dei movimenti trattati, con l'obiettivo di problematizzare i temi con riferimenti e letture stilistiche che legassero l'arte d'inizio del Novecento a figure e movimenti al centro del dibattito più contemporaneo. Per questo motivo, il suo corso non era pensato per essere la prosecuzione di quelli tenuti dai docenti di ruolo e dagli assistenti, ma un percorso alternativo, che mirava a dare agli studenti un quadro che aderisse soprattutto all'attualità della questione artistica. Si tratta dunque dell'esperienza che successivamente assunse il titolo di Fenomenologia delle arti contemporanee, e vide Mauro Pratesi quale titolare per lungo tempo, con una breve parentesi dove l'insegnamento venne ricoperto da Gianni Pozzi. Si tenga presente che inizialmente i corsi speciali erano della durata ridotta di 8 ore, dunque si trattava più che altro di attività seminariali. Come ricordava lo stesso Federici nel suo programma, i corsi integravano quanto già previsto da i *curricula* ordinari, che tuttavia privilegiavano ancora lo studio della storia dell'arte medievale e moderna²⁹.

Vi è infine da osservare la presenza di donne come docenti: infatti fino agli anni di cui si è trattato le cariche hanno visto solo uomini, e si dovette attendere la nomina nel 1971 di Vincenza Maria Scassellati Sforzini per trovare la prima donna come docente di ruolo in storia dell'arte. Successivamente il numero di professori crebbe costantemente, come quello degli assistenti, annoverando figure che hanno contribuito con le loro ricerche a essere riferimento degli

studi: è il caso ad esempio di Anna Maria Damigella, che proprio durante gli anni del suo insegnamento fiorentino pubblicò il suo studio sull'arte simbolista in Italia³⁰. Da quanto detto, è quindi possibile affermare che tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento la storia dell'arte in Accademia ha fatto registrare uno scarto in avanti mai visto nei primi centottanta anni dell'istituzione, che tuttavia non ha portato sempre al raggiungimento degli obiettivi auspicati. Il limite maggiore che quell'esperienza non riuscì a superare e che riguardava in generale l'insegnamento della storia dell'arte, è stato individuato in particolare nella resistenza a una strutturazione per scuole che riduceva i corsi teorici a essere marginalizzati nel percorso di studi. Proprio la storia dell'arte, che a Firenze come altrove era l'unico corso a essere presente in tutti gli anni di studio, aveva un numero di ore decisamente inferiore a quello delle materie di base della scuola (il rapporto era di un'ora di storia dell'arte contro le nove della materia di base), con la conseguenza più evidente di rimanere distanti dai modelli universitari cui si ambiva³¹. Questa caratteristica secondo Caramel e Poli poteva essere interpretata come retaggio di un sistema che richiamava il modello della bottega d'arte e si rifletteva negativamente sugli effettivi benefici che i corsi speciali potevano contribuire a dare agli studenti³². Si tratta in fondo di problemi che ancora oggi condizionano i *curricula* accademici, spesso fortemente condizionati da attività di base che restano ancorate a un'idea dell'insegnamento delle arti che è ancora di tipo meccanico e mnemonico. Una sfida a superare tale sistema che era dei corsi speciali del secolo scorso e che la realtà di oggi deve raccogliere.

- 1 E. Tea, *Per una facoltà universitaria dell'arte*, in «Notiziario della scuola e della cultura», 23, 1950, p. 12.
- 2 R. Longhi, *Editoriale. Il livello medio della nostra cultura artistica*, in «Paragone», 13, 1951, pp. 3-7, ora in *id.*, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 22-24, qui pp. 23-24.
- 3 Per una lettura di questo passo si rimanda a S. Nicolini, *Fra teoria e materiali: il manuale e alcuni problemi di metodo per gli insegnanti di storia dell'arte*, in *Insegnare la storia dell'arte*, a cura di A. Ghirardi, C. Franzoni, S. Simoni et al., Bologna, 2009, pp. 25-26.
- 4 G. C. Argan, *Premessa allo studio della storia dell'arte*, in G. C. Argan, M. Fagiolo, *Guida a. La storia dell'arte*, Firenze, 1974, p. 8.
- 5 Cfr. G. Previtali, *Nota*, in G. Kubler, *La forma del tempo*, traduzione di G. Casatello, Torino, 1976; *id.*, *Storia o Antropologia dell'arte?*, in «Prospettiva», 5, 1976, pp. 3-6; F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, 1. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, 1979, pp. 268-269.
- 6 Per una disamina della questione che è ben più ampia rispetto a quanto qui rilevato, in questa sede ci si limita a richiamare indicativamente il saggio di G. C. Argan, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1-2, 1969, pp. 5-36. Tale contributo, cui per lo studioso si deve almeno aggiungere la voce *Arte* che questi ha redatto per l'*Enciclopedia del Novecento* nel 1975, fu al centro delle riserve di Ferdinando Bologna richiamate in precedenza.

- 7 Si veda appunto quanto osservato in quegli anni da Previtali, che individuava nell'indagine antropologica ed etnografica un modello di speculazione per la seriazione di manufatti artistici del mondo occidentale.
- 8 Per un'indagine più approfondita dell'iter legislativo riportato cfr. L. Caramel, F. Poli, *L'arte bella. La questione delle accademie di belle arti in Italia*, Milano, 1979, p. 48.
- 9 È significativo che l'anno precedente uscisse il fondamentale testo di F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, 1972. D'altronde non si dimentichi che lo stesso studioso aveva insegnato a partire dalla fine degli anni Cinquanta nelle Accademie di Belle Arti di Napoli e Roma.
- 10 Sull'apertura della facoltà si rimanda a No DAMS, *50 anni del corso di laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo*, Bologna, 2021.
- 11 Caramel, Poli, *L'arte bella*, cit., pp. 129-140.
- 12 M. Striano, *The reception of Dewey's thought in Italy*, in «Paideutika», 35, 2022, pp. 182-188.
- 13 Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (AABAFI), Corsi speciali, Anni scolastici 1969-1975, circolare n. 369 del Ministero dell'Istruzione.
- 14 Caramel, Poli, *L'arte bella*, cit., p. 96 sottolineano come il documento e quello successivo del 10-12 marzo 1977 sottoscritto dagli studenti dell'accademia fiorentina, non ponessero la questione circa il comune percorso di formazione pensato per storici dell'arte e operatori visivi.
- 15 Il documento è consultabile in *Ibidem*, p. 413.
- 16 Si tenga presente che l'Accademia venne occupata a partire dal 10 febbraio 1977 e al convegno romano del 10-12 marzo successivo docenti e studenti fiorentini produssero un documento che per larga parte riprendeva quanto già esposto l'anno precedente (vedi *Ibidem*, pp. 461-462).
- 17 *Ibidem*, pp. 482-483.
- 18 Luigi Biagi, che fu anche a lungo direttore dell'accademia fiorentina, insegnò fino al 1961. Tra i vari studi pubblicati si ricordi il primo importante lavoro sull'istituzione: L. Biagi, *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze, 1941. Quanto a Vincenzo Golzio, tra i suoi lavori più celebri resta il volume più volte ristampato dal titolo *Il Seicento e il Settecento*, Torino, 1950. Già R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, 1972 [1993], p. 447 menziona il lavoro sul Sei e Settecento come un tentativo enciclopedico di studio del Barocco.
- 19 Su questo punto vedi C. Stoppani, *Marchiori, Giuseppe* ad vocem, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007 e *Giuseppe Marchiori animatore del Fronte Nuovo delle Arti*, catalogo della mostra (Lendinara, Cittadella della Cultura, 27 aprile – 3 novembre 2019), a cura di N. Gasparetto, Venezia 2021.
- 20 Caramel, Poli, *L'arte bella*, cit., p. 45, nota 18.
- 21 A. Hauser, *Le teorie dell'arte*, Torino, 1969.
- 22 Vedi AABAFI, Corsi speciali, Anni scolastici 1969-1975.
- 23 M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Milano, 1966; G. Celant, *Arte povera*, Milano, 1969.
- 24 F. Bisogni, *Rossini e Schubert*, in «Nuova rivista musicale italiana», 5, 1968, pp. 920-935.
- 25 M. Shapiro, *L'arte romanica*, traduzione di A. Sofri, Torino, 1982.
- 26 M. Shapiro, *L'arte moderna*, Torino, 1986. Su queste edizioni vedi G. Perini, *Meyer Shapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in M. Shapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, traduzione e cura di G. Perini, Roma, 2002, pp. 8-9.

- 27 Indicativamente si riportano i titoli di alcune tra le più significative traduzioni: E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, 1962; E. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, 1960 e *Id., Norma e forma*, Torino, 1973; R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino, 1975; H. Honour, *Neoclassicismo*, Torino, 1980.
- 28 AABAFi, Corsi speciali, anni scolastici 1969-1975.
- 29 Per l'approfondimento di tale aspetto mi si permetta di rimandare a F. De Carolis, *L'insegnamento di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze tra il 1948 e il 2000. Un percorso tra personalità, idee e metodi*, in *Percorsi artistici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: 1948-2000*, a cura di S. Ragionieri, V. Bruni, Firenze, 2026, in corso di stampa.
- 30 A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia (1895-1900)*, Torino, 1981.
- 31 Caramel, Poli, *L'arte bella*, cit., pp. 287-289.
- 32 *Ibidem*, pp. 49-50.