

I letterati in Accademia: storia e 'cultura dell'arte' nell'insegnamento dell'Accademia di Napoli (1802-1878)

L'affermazione e la trasformazione dell'insegnamento storico-teorico nell'Accademia partenopea, a partire dall'introduzione della figura del Segretario accademico (1802) sino alla cruciale direzione del 'letterato' Cesare Dalbono (1861-1878)

La *Reale Accademia del Disegno* di Napoli nasce nel 1752 con una vocazione eminentemente pratica, in stretto rapporto coi Laboratori reali degli Arazzi, delle Pietre Dure, delle Ceramiche¹. Il primo riconoscimento dell'importanza della formazione intellettuale per gli artisti si innesta all'interno del processo di separazione tra arti applicate e arte 'pura' che, dopo un'abortita proposta di riforma ad opera di Luigi Vanvitelli (1772), subisce un'accelerazione nel periodo neoclassico: sotto i direttori Wilhelm Tischbein e Domenico Mondo (1789-1799) viene sancito l'allontanamento dai Laboratori; la *Reale Accademia di Pittura* è trasferita nel Palazzo degli Studi, nello stesso edificio del Museo e della Reale Biblioteca². È in questa fase storica, con il regolamento del 1802, che viene introdotto un referente istituzionale di centrale importanza per le vicende dell'insegnamento teorico e per lo sviluppo della «cultura dell'arte» in Accademia: il segretario³.

1. IL MESTIERE DI SEGRETARIO ACCADEMICO: IL DECENNIO FRANCESE

Alla riapertura dell'Accademia dopo un periodo d'inattività (1799-1803), legato al terremoto politico in atto, tra l'arrivo dei francesi e il ritorno del re, il direttore superstite Mondo, lasciato solo dalla fuga di Tischbein nel 1799, richiede che i

giovani ammessi all'Accademia «sappiano almeno ben leggere e scrivere»⁴, e introduce la figura del segretario, «a norma di tutte le altre Accademie di Europa»⁵.

All'inizio del 'decennio francese', il 24 ottobre 1806, il ministro André-François Miot nomina segretario Gaetano Maria Gagliardi (1758-1814). Si tratta di una personalità versatile e ben referenziata: nobile, membro di numerose accademie letterarie e scientifiche, illuminato cultore di un sapere enciclopedico che lo trasforma di volta in volta in antiquario, paleografo, poeta, mineralogo, entomologo, collezionista⁶; l'inventario della sua ricca collezione spazia da Giotto, Masaccio, Colantonio, a Tintoretto e Caravaggio sino ai secentisti napoletani, di cui studia la storia in opere (perdute) come *Partenope pittrice* e *Critica Pittorica*⁷. Attivo nella Repubblica del 1799, prudentemente allontanatosi al ritorno dei Borboni, Gagliardi rientra a Napoli nel 1806 all'avvento del regime napoleonico. Durante il suo segretariato, sarà uno dei principali nemici del direttore Jean-Baptiste Wicar (1806-1809), allievo di David mai troppo amato dall'ambiente napoletano (fig. 1).

Da un punto di vista formale non risulta che Gagliardi avesse un incarico d'insegnamento, ma diverse sue opere manoscritte contengono riferimenti alla didattica. Di particolare interesse è la compilazione di un (perduto) *Dizionario Stori-*

co-Artistico, pensato per la consultazione degli studenti. La dimensione enciclopedica del suo pensiero emerge con chiarezza dalla sua inedita prolusione accademica: il *Discorso su l'utilità della Storia, e della Favola trattate relativamente alle arti di dipingere, e di scolpire*. All'annuale riapertura del «Teatro delle Belle Arti», Gagliardi presenta il suo insegnamento riguardante «la storia Sagra, e Profana» e, con un approccio apertamente patriottico, dichiara la volontà di occuparsi «più della Storia patria, che della Straniera, più delle favole nostrali, che dell'estere»⁸.

Dal punto di vista dei «precetti originali» da sottoporre agli allievi, Gagliardi sottolinea il ruolo fondamentale della conoscenza storica, utile ad evitare «le dipinture bene spesso ridondanti d'incoerenze, di verosimiglianze, di anacronismi, e sempre mancanti de' costumi delle rispettive Nazioni». La «Storia delle Arti e degli Artisti» è da lui concepita come branca di una sconfinata Storia Universale che, proposta in maniera specifica per gli artisti sul modello di Dandré Bardon, potrà dar vita a «una quantità immensa di quadri nuovi». Ma non si tratta solo di raccontare storie feconde «per l'invenzione, e per la composizione»: il segretario promette di ragionare anche sui «principi della disposizione» basandosi sull'*Euritmia dei Greci*, sui trattati fisiognomici di Le Brun e Camper, nonché sulla Chironomia del suo «onorato amico Requeno»⁹. Di rilievo è il fatto che – da naturalista – egli si concentri su «questi accidenti singolari de' riflessi, degli sbattimenti di lumi, de' riverberi della luce colorata, e tanti altri fenomeni ottici, che colpiscono i conoscitori, e de' quali la Storia ne appresta tante vive e brillanti occasioni».

Il suo approccio al confronto con gli «esempi de' Gran Maestri» della Storia dell'arte è laico, senza complessi d'inferiorità, giacché non mancano «errori de' Valentuomini». I modelli «più preziosi» sono antichi, come «le antiche pitture d'Ercolano, quelle de' vasi Etruschi, e de' bassorilievi», ma in Gagliardi il gusto neoclassico non confligge con l'apprezzamento del Seicento Napoletano, potenziale veicolo di una rinascita per cui «l'intervallo, che passa ora tra la Scuola di Solimena e la nostra Accademia, è quel momento in cui la Fenice invecchiata si prepara essa stessa il rogo, per rinascere».

Nel primo periodo del suo incarico, Gagliardi invia una personale proposta di riforma dell'Accademia, scritta con uno «stile che stuzzica», ma accuratissima per quel che riguarda l'organizzazione istituzionale: dalle materie di insegnamento al ruolo organico, sino ai salari, tutto è pensato nei minimi dettagli. La riforma è articolata su

una distinzione preliminare. L'Accademia, votata «ad istruire la Gioventù nelle Teorie delle Arti e delle Scienze [...], è ben diversa dalla scuola di un qualunque Professore Maestro dove s'insegna la Pratica dell'Arte». A proposito del ruolo propulsivo della teoria, la posizione di Gagliardi appare così in linea, e in perfetta sincronia, con la più vasta riorganizzazione unitaria napoleonica delle istituzioni accademiche, quella di Bossi in testa. Inoltre, il suo progetto di riforma assegna nuova importanza a materie «scientifiche» come Geometria pratica, Architettura e Prospettiva, oltre che all'insegnamento del Colorito e del Chiaroscuro.

Fondamentale, nella sua architettura istituzionale, e ben più importante dello stesso Direttore (che è un artista), è il Reggente che, oltre a occuparsi dell'andamento organizzativo dell'Accademia, «deve recitare in ogni apertura dell'Accademia una orazione illustrando un punto attinente alle Belle Arti per istruzione, e per incoraggiamento della Gioventù», ma soprattutto «dev'essere un Gentiluomo Nazionale in cui alla nobiltà del sangue, ed alla probità dei costumi si accoppi una vera dottrina, e soprattutto una profonda cognizione, ed una raffinata Critica delle Belle Arti»¹⁰. È tutt'altro che improbabile che questo *identikit* corrisponda allo stesso Gagliardi¹¹. A ogni modo, il suo piano viene troncato sul nascere da Wicar, che non esita a denigrare il «non artista» Gagliardi: «Naple offre le premier exemple d'un Sécrétaire qui n'est point artiste et à qui le language même de l'art est tout à fait étranger»¹².

È forse a causa del conflitto tra Wicar e Gagliardi che, nello *Statuto della R. Scuola delle Arti del Disegno*, voluto dal Direttore, i compiti del segretario sono ridotti all'assistenza «al presidente e al tesoriere per la spedizione di tutti gli affari che appartengono all'una e all'altra carica»¹³. Eppure lo Statuto del 1809 è il primo a sancire in maniera esplicita la necessità di un'istruzione teorica per gli artisti, oltre che a favorire l'impiego di nuovi strumenti didattici come calchi e stampe¹⁴.

2. «COSA ELEMENTARISSIMA E DI PICCOLO CONTO»: GUGLIELMO BECHI SEGRETARIO DI RESTAUZIONE

La più importante riforma del Reale Istituto di Belle Arti durante la Restaurazione cade a ridosso dei falliti moti liberali. Il nuovo ordinamento è affidato dal ministro Ruffo all'architetto toscano Antonio Niccolini, già professore di Prospettiva e scenografo al teatro San Carlo, che nel 1821 è nominato Direttore dell'Accademia. Nello Statuto del 2 marzo 1822, operativo fino al 1860 (ma ancor più, come si vedrà, nella sua applicazione) l'obiettivo è duplice: esaltare gli aspetti tecnici del



1. Camillo Guerra, *Un'Accademia di pittura, al tempo di Wicar*, 1806-1809, tempera e biacca su carta avorio, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, inv. 11161.

mestiere d'artista e ricollegarsi alle origini pratiche dell'Istituto, tenendosi lontano da «qualsiasi sfumatura ideologica»¹⁵. L'Istituto è posto sotto l'attenta supervisione della Società Reale Borbonica. Al segretario è affidato il compito di «istruire gli alunni nella storia, nella mitologia e nella foggia di vestir le figure in corrispondenza dell'epoca e nazioni diverse», senza tralasciare la corretta caratterizzazione delle figure allegoriche¹⁶.

Il nuovo Segretario è il fiorentino Guglielmo Bechi, ufficiale dello Stato Maggiore borbonico, arruolato durante la campagna del 1815. Si trattava di una figura non priva di competenze storico-erudite: da luogotenente di campo in Sicilia, Bechi aveva infatti curato il catalogo della collezione del Principe di Cutò, suo superiore¹⁷. Nel trentennio del suo segretariato, Bechi si distingue però soprattutto come architetto di gusto pompeiano, specializzato nella decorazione dei palazzi¹⁸. Ereditissimo archeologo, partecipa anche all'impresa editoriale del *Real Museo Borbonico* (1824-1827). La sua scrittura è intrisa di riferimenti classico-mi-

tologici, ma col vezzo toscano della citazione dantesca; le sue incursioni di critica figurativa sono votate all'esaltazione del classicismo cinque-seicentesco, da Raffaello ai Carracci, secondo una concezione strenuamente normativa dei modelli classici¹⁹. Nel notevole accumulo di cariche onorifiche che contraddistingue la sua carriera, Bechi giungerà persino a diventare direttore degli Scavi di Pompei, sul principio degli anni Cinquanta.

Decisamente meno brillante appare il suo profilo di insegnante. I compendi delle sue lezioni del 1852, dati alle stampe nella speranza di accreditarsi come nuovo Direttore dell'Istituto, segnano poche novità rispetto alla verbosa prolusione di trent'anni prima²⁰. Inizialmente incentrate sulla storia universale e la mitologia, soltanto dopo il 1848 le sue lezioni si aprono all'iconografia cristiana, trattata peraltro nell'ottica della moralizzazione contro-rivoluzionaria della seconda Restaurazione borbonica, con gusto fermamente classicista e qualche ammiccamento al purismo più reazionario (Angelico e Raffaello branditi

contro veneziani, fiamminghi e caravaggeschi). Per ricostruire la sua attività didattica è fondamentale il documento dell'inchiesta della Commissione istituita nel 1848 per riformare l'Istituto di Belle Arti, su cui tornerò a breve. A proposito della Scuola di Storia e Mitologia, il quadro sulla situazione è sconcertante: «Di questa scuola, la Commissione non solo non ha trovato nulla al presente, ma è venuta in cognizione che non vi è stata giammai per l'innanzi. Onde il Cav. Guglielmo Bechi [...] ha affermato schiettamente che sin dalla riforma del 1822 [...] non è mai stato né luogo né libri assegnati a siffatto insegnamento. Ha narrato di poi che le poche lezioni da lui cominciate a dettare furono indi a poco deserte dai giovani [...]. Ha aggiunto oltre a questo, come gli autori da lui seguiti in quel breve tempo furono il Bossuet nel discorso sopra la storia universale, i mitologi antichi Igino, Fulgenzio e Lattanzio. Né ha mancato di notare che quest'insegnamento di storia e mitologia di cui è fatto parola nella legge non si può intendere altrimenti che per cosa elementarissima e di piccolo conto; parendogli che ciò bastino a dimostrare il poco soldo e la gravezza dell'altro incarico che gli è affidato»²¹.

Sul ciglio del baratro didattico e culturale lasciato da Bechi, nell'Istituto di Restaurazione si consolida così un impianto didattico fortemente 'tecnicista'. Saranno gli artisti romantici che si formano negli anni Quaranta, sempre più affamati di storia (dell'arte) e letteratura, a metterlo in discussione.

3. L'ACCADEMIA INTORNO AL 1848: GLI ARTISTI E L'INSEGNAMENTO STORICO-LETTERARIO

Il ricordo di Domenico Morelli, allievo dell'Istituto napoletano dal 1838, parla chiaro: negli anni Quaranta l'insegnamento accademico della pittura consisteva esclusivamente nella copia di statue e gessi; non era prevista «alcuna cognizione della pittura antica», né, tantomeno, la possibilità di formarsi «quel gusto pittorico, che viene dalla continua osservazione e dallo studio delle pitture antiche»²². Non manca, in questa testimonianza, una dose di storicismo retrospettivo, ma è interessante che, ai metodi 'meccanici' di insegnamento, Morelli associ anche il ricordo del basso *status* sociale degli artisti napoletani, tanto che «fra gli uomini dell'Accademia, non ve n'era nessuno che appartenesse a famiglia agiata»²³. Dal canto suo, Francesco Saverio Altamura ricordava il «rovello» spirituale provato quando, intorno al 1841, iscrivendosi all'Accademia con «la mente piena della letteratura di autori italiani, francesi e latini», do-

vette «cominciare dal disegno del 'mezz'occhio, del 'naso', della 'bocca', ecc.», trovandosi «accanto chi, sapendo appena leggere, mostrava tanta invidiata facilità nel segnare con giustezza l'insieme, nel magistero delle ombre, e nella purezza del contornare»²⁴.

L'ottuso tecnicismo accademico favorisce negli anni Quaranta lo sviluppo di scuole private, come quella del pittore Giuseppe Bonolis (frequentata da Filippo Palizzi), che si muoveva sulla scia degli insegnamenti di Francesco De Sanctis e, nel clima hegeliano-vichiano del liberalismo pre-quarantottesco, «intendeva [...] fare della pittura l'espressione grafica e cromatica di un pensiero estetico, patriottico, poetico, storico, religioso»²⁵. Nella scuola di Bonolis si predicava la copia dal vero, all'aria aperta, con l'osservazione delle variazioni tonali nel chiaroscuro e nel colore; si studiavano l'estetica col letterato Federico Quercia e la prospettiva con l'architetto Vaccaro; si proponeva infine una riforma dell'Accademia che prevedeva, del tutto in linea con le contemporanee idee di Selvatico, l'insegnamento di Estetica e Storia dell'Arte²⁶.

Il desiderio diffuso fra gli artisti di materie come la Storia, l'Estetica, la Letteratura, segnerà profondamente le istanze di riforma dell'insegnamento artistico del Lungo Quarantotto²⁷. Nei primi mesi del 1848, in effetti, l'Accademia napoletana è in fermento; il re Ferdinando II di Borbone, in vena costituzionale, corre ai ripari dando vita, con R.D. del 2 maggio 1848, a una Commissione per la riforma dell'Istituto di Belle Arti. Nel mirino è l'operato del Direttore Niccolini, accusato, non a torto, di inefficienza e favoritismi. L'istituzione della Commissione viene caldamente consigliata da Paolo Emilio Imbriani, segretario generale del Ministero della Pubblica Istruzione del Governo Costituzionale guidato da Carlo Troja. Non è un caso che vi figurino anche dei letterati, oltre agli artisti: nell'auspicare un'analisi approfondita delle miserevoli condizioni dell'istituto, Imbriani giudicava infatti come il «massimo difetto» del vigente ordinamento dell'Istituto fosse costituito proprio dalla mancanza di Letteratura, Estetica e Storia dell'arte, con la conseguenza che «quelli giovanili ingegni [...] rimangono spesso privi affatto di ogni altra erudizione e cultura con gran detrimento delle loro facoltà intellettuali»²⁸. Tra i pochi, ma significativi, esiti dell'operato della Commissione, per il resto compromessa dal fallimento dei moti, s'impone la fondazione della Biblioteca dell'Accademia, il cui grande ritardo rispetto ad altri contesti accademici italiani, era solo in minima parte attenuato dalla vicinanza con la Biblioteca Reale²⁹.

4. LA BIBLIOTECA E LA CATTEDRA DI LETTERATURA ARTISTICA

Beniamino del Vecchio, professore di Disciplina, era stato tra i pochi docenti a essere lodati per solerzia dalla Commissione Imbriani. Sul principio del 1849, è lui a iniziare autonomamente un «riordino provvisorio» delle sale dell'Istituto e a proporre di radunare le «diverse opere letterarie ed artistiche comprate dall'Istituto» in una «piccola libreria nella stanza del Segretariato per utilità dei giovani e dei stessi Professori»³⁰. L'istanza è immediatamente approvata dalla Commissione. Nello stesso 1849 si approntano scaffali, si rilegano libri, si acquistano nuovi volumi³¹: nasce la Biblioteca dell'Istituto di Belle Arti di Napoli, che si inserisce dunque in un più generale processo di apertura alla formazione intellettuale degli artisti, avviato grazie alle istanze quarantottesche ma proseguito, seppur faticosamente, anche durante la seconda Restaurazione. È in questo contesto che si colloca anche l'istituzione della Scuola di «Letteratura Artistica».

La stroncatura dell'operato di Bechi da parte della Commissione Imbriani aveva finalmente indotto, dopo il 1848, il vecchio Segretario a fare lezione. Alla morte di Bechi, nel 1852, la carica di Segretario e la cattedra di professore di Letteratura artistica sono affidate a Raffaele Bova, già professore onorario di Disciplina. Il nome della cattedra è in realtà fluttuante: talvolta viene chiamata 'Scuola d'Istoria e Mitologia', talaltra 'Storia d'arte e Mitologia'. Di certo, la sua istituzione è fortemente voluta dal nuovo Direttore dell'Accademia, l'architetto Pietro Valente. Già membro della Commissione quarantottesca e nemico di Bechi e Niccolini, Valente si era speso sin dagli anni Trenta a favore di una riflessione metodologica sulla storia e della necessità della teoria architettonica³².

A scanso di equivoci, comunque, Bova si presentava con ottime credenziali da erudito 'di regime': pittore e restauratore, ma anche autore, nel 1841, di uno studio sul mosaico di S. Maria del Principio nel Duomo di Napoli, pubblicato

2. Michele Cammarano, *La scuola di pittura*, 1865-67, olio su tela, collezione privata.





3. Bernardo Celentano, *Bozzetto per lo 'Zingaro pittore'* (soggetto tratto dalle *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici), carboncino e biacca, Napoli, Accademia di Belle Arti (foto: MiBAC, Fototeca del Polo Museale della Campania).

sulla rivista cattolica reazionaria «La Scienza e la Fede»³³. I toni della sua prima prolusione accademica sono entusiastici³⁴, ma le sue posizioni teoriche neoclassiceggianti e anti-naturalistiche non sono certo all'avanguardia: il primato del disegno, inteso come «una solida scienza», è sottolineato in vista dell'ormai canonizzata dimostrazione dell'importanza della formazione intellettuale per una concezione 'nobile' del mestiere d'artista. L'unica vera innovazione consiste in una presa di distanza dai trascorsi di Bechi che, come si è visto, si rifaceva addirittura al *Discours sur l'Histoire universelle* di Boussuet (1681) e alla lettura dei mitologi antichi: Bova promette invece di tenersi «lontano da erudite disquisizioni e da archeologiche controversie», riducendo le nozioni in appositi compendi.

Se si esaminano i contenuti del suo corso, deducibili dai verbali degli esami, il percorso d'ingresso della Storia dell'Arte nell'Accademia di Napoli non appare certo trionfale. Le prove d'esame, attivate nel 1853, si svolgono di fronte a una commis-

sione mista di professori dell'Istituto e membri della Società Reale Borbonica³⁵. Si dividono in due parti: la parte storica viene verificata attraverso un elaborato scritto a partire da una serie di tracce da «bussolare»; il tema è da svolgere in due ore di tempo sotto la vigilanza del professore di Disciplina e del temibile Ispettore Ecclesiastico. Nella seconda parte, i malcapitati allievi si esibiscono davanti alla Commissione nella risposta ad ottanta [!] quesiti «sulle generali nozioni di mitologia» e su particolari «classi di divinità»³⁶. Mitologia a parte, gli esami riguardano in sostanza l'Estetica (neoclassica, come nel caso della prima traccia del 1854: «In che consiste la bellezza – dove s'attinge dall'artista – Qual differenza passa tra la bellezza naturale e quella ideale»)³⁷ e la Storia dell'arte antica: dall'arte greca agli Etruschi, sino agli Egizi, con quesiti che spaziano dalle «Istituzioni civili, e religiose» ai caratteri dell'architettura o della pittura.

Con l'introduzione dell'obbligo di frequenza, l'elenco dei partecipanti alle prove «estem-

poranee», si allarga fino a comprendere alunni di tutte le scuole. Nel 1855, per esempio, tra gli allievi compaiono i nomi di Stanislao Lista e Michele Cammarano (fig. 2). Difficile però pensare che il corso di Bova potesse soddisfare il giovane Bernardo Celentano (di cui si rimarca l'assenza nei verbali), che provvedeva da sé alla propria formazione storico-artistica, attraverso «assidui e amorosi confronti» tra «le Gallerie del Museo e il Vasari»³⁸, senza tralasciare le *Vite* degli artisti napoletani del De Dominici (fig. 3). In definitiva, la didattica di Bova riprende fedelmente l'insegnamento di Giuseppe Antonio Guattani, segretario e docente di Storia e Mitologia all'Accademia di San Luca dal 1812 al 1830³⁹, sull'onda lunga di quell'influenza dell'accademia romana su Napoli, che aveva segnato il periodo della Restaurazione⁴⁰. Occorrerà attendere l'«eccezionale fase riformistica»⁴¹ del periodo post-unitario per intravedere nuovi impulsi nella didattica teorica (e storico-artistica).

5. UN «NON ARTISTA» IN DIREZIONE: CESARE DALBONO TRA MORELLI E DARWIN

Nel 1861 il Ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis nomina direttore Cesare Dalbono con l'incarico di elaborare un progetto di riforma dell'Istituto. Allievo alla scuola letteraria di Basilio Puoti, scrittore, traduttore, ma anche burocrate grazie all'esperienza da segretario particolare del Gabinetto di Ferdinando II e al suo successivo ruolo di funzionario ministeriale (1860)⁴², Cesare Dalbono si era misurato con temi figurativi sin dagli anni Trenta, dapprima sulle pagine del giornale liberale «Il Progresso delle Scienze»⁴³, poi con interventi nel campo dell'arte contemporanea e delle vicende storico-artistiche locali⁴⁴.

Consapevole, non senza un filo di ostentato imbarazzo, della sua «condizione di non artista»⁴⁵, Dalbono coinvolge da subito i principali artisti napoletani (Filippo Palizzi, Morelli, Altamura, Vertunni) nell'auspicato progetto di rinnovamento dell'Istituto «secondo i bisogni della libertà e del progresso»⁴⁶. Il primo fondamentale ambito d'intervento prospettato riguarda i metodi didattici. Un ruolo decisivo nella formazione dei giovani artisti, dipinti romanticamente come «le anime più impressionabili e passionarie», è affidato da Dalbono proprio a «quella coltura letteraria che ingentilisce gli animi ed è stata troppo trasandata nella loro passata istruzione»⁴⁷. In effetti, durante la sua direzione, la didattica teorica viene potenziata. Ancor prima della sua nomina ufficiale, il primo statuto post-unitario (30 aprile 1861) aveva sancito la separazione delle attribuzioni di

Segretario e di Professore di Letteratura artistica, favorendo una parificazione del ruolo del docente storico-artistico con i docenti di materie pratiche.

Sin dal 1862, tuttavia, Dalbono si era mostrato consapevole del fatto che l'ostacolo fondamentale per le riforme riguardava il ricambio generazionale della classe docente⁴⁸. Probabilmente, nel citare alcuni docenti che (forse anche politicamente) «vivono nel passato», Dalbono pensava anche a Raffaele Bova, il quale, comunque, rimarrà titolare della cattedra di Letteratura artistica. Durante gli anni Sessanta, le statistiche mostrano una buona partecipazione degli studenti alla Scuola di Letteratura artistica⁴⁹. Nei corsi del 1866-67, ottiene una menzione di merito il giovane Antonio Mancini, mentre l'anno successivo la lode tocca ad Achille D'Orsi, a testimonianza dell'interesse degli artisti più talentuosi verso la storia dell'arte⁵⁰.

Con il Regolamento del 1869, voluto fortemente da Domenico Morelli, nel frattempo diventato professore di Pittura, il corso di Letteratura artistica viene esteso «a tutte le classi»⁵¹. Nell'introduzione degli *Atti* dell'Istituto per il 1870 è constatato l'ormai ampio uso, da parte degli allievi, della «piccola e scelta» biblioteca (nel frattempo trasferita nella nuova sede dell'Accademia, all'interno del complesso di S. Giovanni Battista delle Monache) e la risonanza notevole delle lezioni di Letteratura artistica, nella diffusa consapevolezza «che la letteratura e particolarmente la storia dell'arte concorre potentemente a formar l'artista»⁵².

Così, nella relazione dell'anno successivo, il Segretario Napoleone Altamura sottolinea il crescente successo dello «studio della critica e storia dell'arte», favorito anche dalle «domenicali conferenze del Direttore»⁵³. Lo sfondo è costituito dall'ingresso della cultura storico-letteraria nella formazione artistica di base, all'ordine del giorno nei contemporanei Congressi artistici nazionali e nelle rielaborazioni ministeriali⁵⁴. Ma è di fondamentale importanza il fatto che l'insegnamento di Bova venga in questi anni affiancato dalle lezioni di Storia e Geografia tenute dallo stesso Dalbono. Non è di poco conto, in tal senso, il fatto che l'incarico di De Sanctis prevedesse inizialmente che Dalbono fosse anche professore di Letteratura artistica⁵⁵.

Le lezioni del Direttore si tenevano la domenica e, ben più dei corsi di Bova, che ancora nel '67 pontificava sull'arte greca⁵⁶, sanciscono un aggiornamento di marca positivista in campo storico-artistico, nonché l'apertura di un fruttuoso dialogo con studiosi come Demetrio Salazar⁵⁷. Dalbono è un formidabile divulgatore scientifico,



4. Camillo Miola, *Plauto mugnaio*, 1864, olio su tela, Napoli, Museo Civico di Castelnuovo.

al passo coi tempi riguardo agli sviluppi scientifici della Geografia, dell'Astronomia, della Geologia; sarà uno dei primi storici del pensiero scientifico e contribuirà alla divulgazione del darwinismo in Italia⁵⁸. Il suo insegnamento, avviato su consiglio di Morelli⁵⁹, si presenta come complementare alle lezioni di Storia dell'arte; la sua impronta interdisciplinare accomuna le «scienze morali e politiche» e le «scienze naturali», dimostrando l'utilità dello studio di Storia e Geografia per gli artisti, non senza far riferimento al più aggiornato dibattito storico-artistico, meglio se di ambito accademico: dalle teorie 'ambientali' di Hyppolite Taine (che nel 1864 aveva preso il posto di Viollet-Le Duc come docente all'École des Beaux-Arts), a quelle di Franz Kugler riguardanti la necessità di studiare le «qualità topografiche e naturali del luogo, perché le arti tengono, nelle loro apparenze, qualche cosa della patria dov'esse son nate»⁶⁰; né basta la Geografia, giacché le arti sono espressione del pensiero dell'uomo (qui il pensiero di Dalbono va a Selvatico), ragion per cui è cosa «essenzialissima a conoscere, la nazione, la razza, il popolo che abitava il paese quale fosse stato, sotto quale governo vivesse, e più che altro, quali fossero state le sue credenze religiose»⁶¹.

Prodigiosamente, l'azione di Dalbono contribuirà a svecchiare persino l'insegnamento di

Bova: il 12 agosto del 1878 l'esame di Letteratura artistica verte finalmente sulle «vicende della pittura italiana»⁶². Proprio in quell'anno fatidico, tuttavia, l'esperienza da Direttore di Dalbono volge al termine; al suo posto viene nominato Filippo Palizzi che, nel frattempo, insieme a Morelli e allo stesso Dalbono, sarà uno degli autori della fondamentale riforma del 1878, basata sulla bipartizione dell'insegnamento tra una prima sezione (pittura, scultura, architettura), a cui accedono solo i «particolarmente meritevoli», e una seconda, che comprende 'scuole elementari' formative per le arti applicate e industriali. L'insegnamento di Storia dell'arte resta parte integrante del nuovo ordinamento, ma si perde quella spinta propulsiva che aveva caratterizzato la direzione di Dalbono: il successivo professore (in carica dal 1891), sarà infatti un pittore neo-pompeiano, Camillo Miola, eruditissimo nei costumi classici (fig. 4), apprezzato critico d'arte, ma del tutto avulso dagli sviluppi della nascente disciplina storico-artistica⁶³.

Sandro Morachioli
Dipartimento di Studi umanistici,
Università di Napoli Federico II
sandro.morachioli@unina.it

NOTE

1. Sull'aspetto commerciale della prima Accademia napoletana, cfr. N. Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Torino, 1982, p. 172.
2. Cfr. C. Lorenzetti, *L'Accademia di belle arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, 1953, p. 47 ss.
3. Per il ruolo del Segretario accademico e i compiti relativi all'insegnamento teorico, cfr. F. Valli, *Storia dell'arte in Accademia*, in *L'Accademia oltre l'Accademia*, atti del convegno (Firenze 2007), Firenze, 2009, pp. 176-180.
4. Cfr. D. Mondo, *Piano pel Regolamento della R. Accademia di pittura e Belle Arti stabilita nel nuovo Museo*, 13 giugno 1802 (da Lorenzetti, *L'Accademia...*, cit., pp. 359-362).
5. Lettera del Direttore dell'Accademia di Pittura al Marchese del Vasto, 6 agosto 1802, cfr. Lorenzetti, *L'Accademia...*, cit., p. 367.
6. Nel 1796 Gagliardi scrive un'ode sulla *Contemporanea origine della pittura e della poesia, loro scambievolmente utilità e loro insociabile e inseparabile confederazione* (pubbl. in A. Borzelli, *Gaetano Maria Gagliardi. Nota per la storia del movimento artistico in Napoli nei primi del secolo XIX*, Napoli, 1913, pp. 27-32). Per un recente inquadramento dell'autore e un censimento dei suoi scritti in buona parte inediti, cfr. M. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi (1758-1814): una testimonianza intellettuale a Napoli*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli studi storici», 2000, 17, pp. 609-668.
7. Per un elenco delle opere possedute da Gagliardi, cfr. Borzelli, *Gaetano Maria Gagliardi...*, cit., pp. 21-27.
8. G.M. Gagliardi, *Discorso su l'utilità della Storia, e della Favola trattate relativamente alle arti di dipingere, e di scolpire*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Lucchesi Palli.
9. V. Requeno y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*, Parma, 1787.
10. Progetto di riforma di Gaetano Maria Gagliardi, Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Ministero degli Interni, I Inventario, b. 972.
11. Toscano, *Gaetano Maria Gagliardi...*, cit.
12. Lettera di Wicar a Miot, 25 aprile 1807, ASN, Ministero degli Interni, I Inventario, b. 972.
13. Statuto della R. Scuola delle Arti del Disegno, Napoli, 10 ottobre 1809, cfr. Lorenzetti, *L'Accademia...*, cit., p. 374.
14. Su questa fase, cfr. M. Nocca, «Sempre intenti a propagar il nuovo gusto»: Antonio Canova, Jean-Baptiste Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia delle Arti di Napoli (1806-1809); la nascita della Gipsoteca, in *Milano, Firenze, Napoli*, atti del convegno (Bassano del Grappa 2002), Bassano, 2006, pp. 327-359. Per le stampe, cfr. F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, Lille, 1939, vol. II, p. 406.
15. S. Pinto, *Note di letteratura artistica*, in *Civiltà dell'Ottocento*, III. Cultura e Società, Napoli, 1997, pp. 119-125: 120. Per lo Statuto, cfr. *Collezione Leggi e Decreti Reali del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, 1822, 28, pp. 121-182.
16. Ivi, p. 129.
17. G. Bechi, *Pinacoteca di S.E. il sig. Principe di Cutò*, Palermo, 1822.
18. Sulla sua attività di architetto, cfr. M.M. Hleunig, *La decorazione neo-pompeiana di Guglielmo Bechi e la Villa Pignatelli a Napoli*, in «Napoli Nobilissima», 1991, 30, pp. 97-121. Cfr. anche A. Venditti, s.v. *Bechi, Guglielmo*, in *DBI*, 7, Roma, 1970, pp. 493-494.
19. Cfr. G. Bechi, *Di una pittura del signor Velasques*, Palermo, 1821.
20. *Compendio delle lezioni dettate nel R. Istituto di belle arti dall'architetto cavalier Guglielmo Bechi*, Napoli, 1852. Cfr. anche *Discorso detto alla solenne apertura del Reale Istituto di belle arti in luglio 1822 dal segretario di quello istituto cav. Guglielmo Bechi*, Napoli, 1822.
21. *Della presente condizione del Real Istituto di belle arti. Rapporto fatto al Ministro della Istruzione pubblica dalla Commissione incaricata della riforma di esso Istituto e degli altri quattro stabilimenti di belle arti*, 22 ottobre 1848, in ASN, Ministero della Pubblica Istruzione 1848-1864, b. 485 II, f. 1. Sull'irrelevanza di Bechi rispetto ai Segretari accademici italiani, un cenno in Pinto, *Note di letteratura artistica...*, cit., p. 120.
22. D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX ed altri scritti d'arte*, Bari, 1915, pp. 16-17. Sulla formazione di Morelli, cfr. A. Villari, *La formazione. Dall'accademia alla storia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, Napoli, 2005, pp. 27-31.
23. P. Levi, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana*, Torino-Roma, 1906, p. 14.
24. S. Altamura, *Vita e Arte*, Napoli, 1896, p. 22.
25. Levi, *Domenico Morelli...*, cit. pp. 32-33. Su Bonolis, cfr. M.A. Fusco, *La «prima scuola» di De Sanctis: influsso su Federico Quercia e Giuseppe Bonolis*, in *Francesco De Sanctis un secolo dopo*, atti del convegno (Napoli 1984), Bari, 1985, pp. 335-344.
26. G. Bonolis, *D'un nuovo ordinamento intorno alle Scuole di Belle Arti*, Napoli, 1849.
27. Sui fermenti anti-accademici del '48 napoletano, cfr. M. Picone, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*, in *La pittura in Italia. II*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1991, pp. 494-520: 496.
28. Si veda l'opuscolo *Due rapporti al Re del Ministro dell'Istruzione Pubblica, decreto del 2 maggio 1848 e riscritto del 31 maggio 1848, pe' quali viene istituita una commissione per la riforma dell'Istituto di Belle Arti, del Pensionato di Belle Arti in Roma, della Scuola di Scenografia, della Scuola Elementare di disegno e del laboratorio delle Pietre Dure*, Napoli, 1848.
29. Sulle biblioteche accademiche, a partire da Brera napoleonica, cfr. M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, *Il fondo storico della Biblioteca*, in «Quaderni di Brera», 1997, 8, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti, M. Ceriana, pp. 213-224.
30. Rapporto manoscritto di Beniamino Del Vecchio contenuto nelle Proposte di riordinamento delle Scuole dell'Istituto, 25 giugno 1849. ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, b. 485 I.
31. AABAN, *Inventario Biblioteca 1841-1918*, b. 1337.

32. P. Valente, *Dello stato presente delle Teorie di Architettura e della necessità di una Istituzione teorica*, Napoli, 1835. Per i rapporti con Bechi, cfr. Doglianze di Guglielmo Bechi per la nomina del vicedirettore Pietro Valente, ASN, *Ministero della Pubblica Istruzione 1848-1864*, b. 485 II.
33. R. Bova, *Sul mosaico di S. Maria del Principio*, in «La scienza e la fede», 1841, 1, pp. 163-170.
34. R. Bova, *Prolusione alle Lezioni d'Istoria dell'Arti del Disegno*, Napoli, 1852, p. 5.
35. Cfr. AABAN, *Verbalis Esami 1822-1867*, f. 1357.
36. Verbale per l'esame di Storia d'arte e Mitologia del 3 aprile 1854, AABAN, *Verbalis Esami 1822-1867*, b. 1357.
37. *Ibidem*.
38. B. Celentano, *Due settennii nella pittura: notizie e lettere intime*, Roma, 1883, pp. 40-41.
39. Cfr. P.P. Racioppi, «Per bene inventare e schermirsi delle altrui censure»: G.A. Guattani e l'insegnamento di Storia, Mitologia e Costumi all'Accademia di San Luca (1812-1830), in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi et al., Roma, 2002, pp. 79-98. Cfr. G.A. Guattani, *Lezioni di storia, mitologia e costumi, ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno, dettate agli alunni delle scuole della Pontificia accademia romana di S. Luca delle belle arti*, Roma, 1837-1839.
40. Sull'asse Roma-Napoli, cfr. S. Susinno, *Napoli e Roma: la formazione artistica nella capitale universale delle arti*, in *Civiltà dell'Ottocento...*, cit., pp. 83-92.
41. Lorenzetti, *L'Accademia...*, cit., p. 157 ss.
42. Su Cesare Dalbono, cfr. M.L. Chirico, *Cesare Dalbono*, in *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli 1987, pp. 367-388; M. Vigilante, s.v. *Dalbono, Cesare*, in *DBI*, 31, Roma, 1985, pp. 711-712.
43. Si veda per esempio: C. Dalbono, *Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione. Discorso del prof. Tommaso Minardi*, in «Il progresso delle scienze, delle lettere, delle arti», 1835, 24, pp. 312-313.
44. Nel 1845, Dalbono partecipa alla realizzazione della guida di *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, con Stanislao d'Aloe e Francesco Quaranta.
45. C. Dalbono, *Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione sulle condizioni dell'Istituto*, Napoli, 1862, p. 19.
46. Ivi, p. 23.
47. Ivi, p. 21.
48. Ivi, p. 20.
49. Cfr. R. Istituto di Belle Arti in Napoli: *Concorsi e Premiazioni dell'anno scolastico 1865-1866*, Napoli, 1866, pp. 14-15.
50. R. Istituto di Belle Arti in Napoli: *Concorsi e Premiazioni dell'anno scolastico 1866-1867*, Napoli, 1867, pp. 14-15, e 1868, pp. 15-16.
51. Cfr. A. Villari, *Introduzione*, in D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, vol. 2, Napoli, 2002-2004.
52. *Relazione del Segretario Napoleone Altamura*, in *Atti del R. Istituto di Belle Arti di Napoli. Anno 1870-71*, Napoli 1871, pp. 4-6.
53. *Relazione del Segretario Napoleone Altamura*, in *Atti del R. Istituto di Belle Arti di Napoli. Anno 1871-72*, Napoli, 1872, p. 7.
54. *Atti del secondo Congresso Artistico Italiano*, atti del convegno (Milano 1872), Milano, 1874, pp. 115 ss., p. 141 ss.
55. Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis a Cesare Dalbono, 19 settembre 1861, in AABAN, *Professori*, fasc. *Cesare Dalbono*.
56. Cfr. R. Bova, *Prolusioni alle lezioni di letteratura artistica*, Napoli, 1867.
57. Cfr. C. Dalbono, *Relazione all'Accademia Pontaniana sull'opera studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal 4. al 13. secolo del prof. Salazaro Demetrio*, Napoli, 1873.
58. C. Dalbono, *Del movimento scientifico in Napoli nell'ultimo secolo 1750-1850*, Napoli, 1878; E. Ferrière, *Il Darwinismo*, trad. di C. Dalbono, Napoli-Roma, 1880.
59. Si veda la dedica a Domenico Morelli in C. Dalbono, *Lezioni di Storia e Geografia date nell'istituto di Belle Arti*, Napoli, 1878.
60. Ivi, p. 4. Di Taine e Kugler, la biblioteca dell'accademia possiede diversi titoli, cfr. *Catalogo dei libri esistenti nella Biblioteca del r. Istituto di belle arti in Napoli al 1° gennaio 1890*, Napoli, 1890.
61. Dalbono, *Lezioni...*, cit., pp. 4-5.
62. R. Istituto di Belle Arti in Napoli: *Premiazione dell'anno 1877-78*, Napoli, 1878, p. 5. A questa fase risale anche la prefazione di Bova alla sezione storica di Pittura, in *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli*, Napoli, 1877, pp. 101-111.
63. Cfr. L. Possanzini, s.v. *Miola, Camillo*, in *DBI*, 74, Roma, 2010, pp. 743-745.