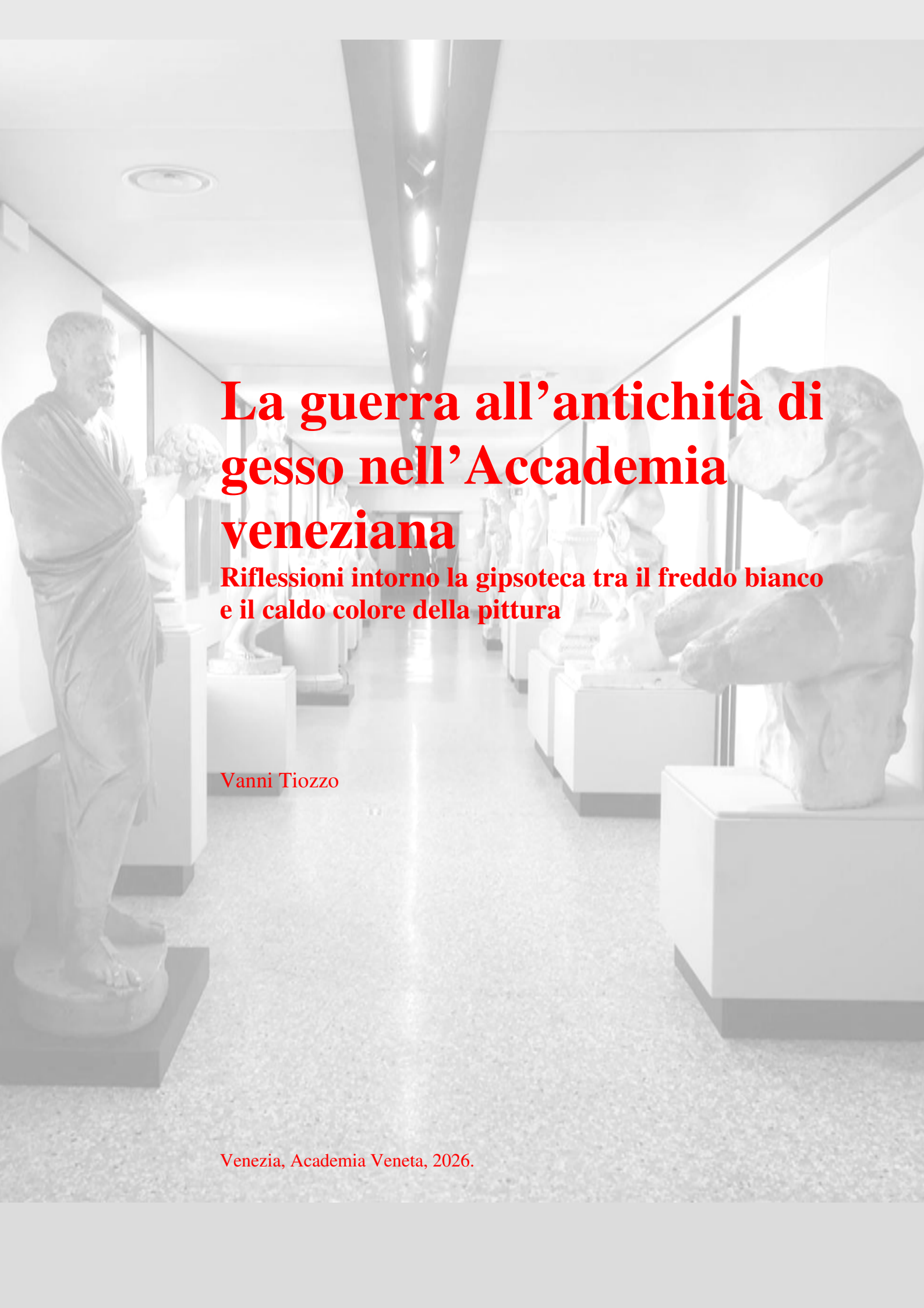




# La guerra all'antichità di gesso nell'Accademia veneziana

Riflessioni intorno la gipsoteca tra il freddo bianco  
e il caldo colore della pittura

Vanni Tiozzo

Venezia, Accademia Veneta, 2026.



# **La guerra all'antichità di gesso nell'Accademia veneziana**

**Riflessioni intorno la gipsoteca tra il freddo bianco  
e il caldo colore della pittura**

Vanni Tiozzo

Vanni Tiozzo,

Insegna 'Restauro per la pittura' e 'Tecniche pittoriche' all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Figlio d'arte, di Clauco Benito Tiozzo, apprende le competenze tecniche nella attività familiare di restauro e approfondisce lo studio dei materiali nella formazione universitaria in architettura. La sua poliedrica formazione lo hanno reso un modesto, ma curioso, studioso delle tecniche artistiche.

Ha svolto per alcuni decenni una intensa attività di restauro su dipinti d'area veneta e solo successivamente si è dedicato all'insegnamento, nell'Accademia di Belle Arti veneziana. In questa struttura, di cui è stato più volte vicedirettore, si è costantemente occupato del patrimonio storico artistico dell'istituzione, non per incarico ufficiale ma per affettuosa passione.

Il patrimonio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia non è infatti quanto materialmente conservato nell'archivio dell'istituzione veneziana, il cosiddetto Fondo storico, ma quanto da essa prodotto ed ora sparso nel territorio veneto.

Molto di questo patrimonio è in possesso di altri enti ma, quando è ignorato, merita riscatto.

Venezia: Academia Veneta, 2026

Codice SBN: IT/ICCU\VEA\1462183

*«Sarà compito ... illustrare, nel caso veneziano, la ‘guerra’ dichiarata dagli artisti del Novecento contro l’antichità di gesso’»<sup>(1)</sup>*

Questa frase è ottima per l’apertura di questa riflessione sul rapporto tra ‘antichità di gesso’ e l’Accademia veneziana dopo il doveroso ringraziamento al past presidente Fabio Moretti che, coinvolgendo l’Armani Group-L’Oreal, ha voluto la sistemazione della Gipsoteca dell’Accademia di Belle Arti di Venezia.

La statuaria antica è un argomento vastissimo, dai risvolti mitologici, affascinante, in cui si annidano un’infinità di equivoci figurativi generati da svariate copie romane, riferite a richiami letterari di manufatti greci non più disponibili, nonché innumerevoli aggiustamenti in secoli successivi.

L’inizio della riflessione non può che partire dal conflitto artistico culturale tra disegno e colore che qui cercherò di trattare quanto più succintamente mi sia possibile.

---

<sup>1</sup> Enrico NOÈ, *I gessi dell’Accademia di Belle Arti nell’800*, in *L’Accademia di Belle Arti di Venezia. L’Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Venezia-Crocetta del Montello (TV): Antiga edizioni, 2016, pp.135-148, p.136.

A Firenze, nel 1563, viene fondata la ‘Accademia del Disegno’ che già nella denominazione sigilla la specificità culturale toscana nel disegno, quest’ultimo inteso come esaltazione della delineazione tratta dalla statuaria, a discapito degli effetti coloristici. L’accademia fiorentina impone a questa posizione un carattere dottrinale tanto che il fondatore, Giorgio Vasari, esprime discredito su ciò che non era a questa allineato: *«veggiono i colpi de’ pennegli fatti dal caso e dalla fierezza, più tosto che dal disegno e dal giudizio ... una certa pratica che s’usa a Venetia, di macchie, ovvero bozze, senza esser finita punto ... macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz’altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno ... se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma, & havesse veduto le cose, di Michelagnolo, quelle di Rafaello, e le statue antiche: & havesse studiato il disegno, harebbe fatto cose stupendissime»; «condotte di colpi, tirate via di grosso, e con macchie, di maniera, che da presso non si possono vedere».*<sup>(2)</sup>

Il testo vasariano è così sfacciatamente assolutista da risultare invisibile anche a Annibale Carracci, non certo veneziano, come risulta dalle postille sulla sua copia delle *Vite*: «ciarlone», «ignorante», «bugiardo», «invidioso», «bestia maligna», «coglioneria», «presuntuoso», «sfacciato».<sup>(3)</sup> Carracci annota a margine dei passi relativi a Tiziano: «O questo si può chiamare il vero disegno ... Avvertasi che chi consegue tali cose fa bisogno d’haver gran disegno».<sup>(4)</sup>

La specificità dell’arte veneziana è invece esaltata da Marco Boschini che avrà a dire: *«De abozzi, e machie, senza conclusion. // O machie senza machia, anzi splendori» «Che’l colpizar xè l’Arte del saver», «Prima la giera leze de Natura, / Che se imitava quel, che se vedeva; / Ne totalmente al’hora i possedeva / L’Arte, che tanto importa in la Pitura. // Adesso la xè leze stabilida, / Fata da la Maniera venetiana; / E a quei, che perderà stà tramontana / La calamita sarà sempre infida. // E questa xè fondà su i spegazzoni / (A dir co’ dise quel tal bel inzegno: / Ma quei gran spegazzoni, e quel dessegno / Chi non intende è gofi, e babioni. // Quela xè una maniera artificiosa, / Che trà la diligentia in un canton: / Quela xè quella, che dà perfetto, / E la Pitura fa miracolosa. // Perche chi non intende l’artificio, / E che da presso vede quei spegazzi, / I resta come torsi i meschinazzi», «Zà havemo dito, che’l Vasari oprime / Stà nostra gran Maniera Venetiana; / Se ben d’ogni altra la xè sempre*

<sup>2</sup> Giorgio VASARI, *Delle vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architettori. Parte terza, secondo volume*, Firenze: Giunti, 1568, p.592, p.596, p.806, p.807, p.815.

<sup>3</sup> Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, Bologna, segnatura ms. B 4222-4224.

<sup>4</sup> Heinrich BODMER, *Le note marginali di Agostino Carracci nell’edizione del Vasari del 1568*, in «Il Vasari», X, (1939), pp. 89-128, pp. 114-115.

*antiana; / E strapazza el Schiaon, pitor sublime. // Ma in fin dei fini lù se fece far / Da l'istesso Schiaon (senta gran cossa?) / Quela batagia, dove Barba Rossa / Con Carlo Quinto s'hebe a cimentar. // E po' el fece un presente de sta Istoria / A quel Otavio Medici famoso.», «In fin s'ha da saver che i Venetiani / Fa studio in quele statue con la mente, / Ma no i se ghe dà in preda totalmente, / Perché i possiede in l'arte molti arcani // I se val sol de quel, che al so giudicio / Ghe serve a far quella figura, impressa / In mente soa: ché la natura istessa / In tutto no complisse a quel oficio», «Chi lassa de studiar el Tentoreto, / Per el dessegno, e per la gran dotrina, / I và a cercando late de galina, / E per fugazze i lassa el pan buseto.», «Parechi tien che'l dessegnar consista / In quei dintorni che va a terminando / La cosa dessegnada, e mi, negando, / Dirò che questi abia una curta vista. // Spesso, col dintornar le so piture, / I se crede de darghe condimento; / E più i ghe lieva el vero sentimento; / Anzi d'anima i priva le figure // Talchè più, che i se interna in lineamenti, / E più, che i studia, e i vol farli aparir, / Tanto più le piture i fa morir.», «La quantità bisogna dessegnarla, / La qualità se deve colorirla», «Se de la machia i sapesse el valor». <sup>(5)</sup>*

In questa diatriba si inserisce la forza politica della Roma papale che nel 1593 fondò l'Accademia di San Luca canonizzando la supremazia del disegno e legando a questo l'idea del 'bello': da qui il concetto di 'belle arti'. Un termine, quest'ultimo, che personalmente trovo ridicolo per la considerazione che l'arte, in quanto immagine sociale, non può che essere bella, ovviamente, per quel specifico contesto culturale.

Il 'bello' nell'arte più che un rafforzativo d'arte è in realtà una subdola forma di diniego d'altre visioni d'arte. L'imbarazzante termine 'bello' lo troviamo utilizzato già nel 1607 nei testi dello Zuccari, quindi di Bellori e Baldinucci ma, soprattutto, ed in modo esemplare, in quelli del diplomatico Agucchi che avrà a dire: «*Ma l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'Idea del bello*». <sup>(6)</sup> Qui trovo rilevante sottolineare come venga accoppiato all'ideale del 'bello' l'aspetto di 'intendente', un aspetto 'elitario' che, in una società ormai protesa alle relazioni sociali, piuttosto che alla reale produzione, ricorda molto quei

<sup>5</sup> Marco BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660, pp. 48, 54, 63, 141, 211, 287, 291, 340.

<sup>6</sup> Federico ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino: Agostino Disserolio, 1607. Giovanni Battista AGUCCHI, *Trattato della pittura*, [1610, ante 1646], tratto da Elisabetta DI STEFANO, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, in «Aesthetica Preprint», 79, aprile 2007, Appendice: *Il Trattato della Pittura di Giovan Battista Agucchi (1646)*, pp.61-78, p. 65: «*perfettione del bello*» «*nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto*» «*Ma l'huomo intendente, sollevando il pensiero all'Idea del bello*». Giovanni Pietro BELLORI, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto...*, discorso detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza Domenica di Maggio 1664, stampato in Giovanni Pietro BELLORI, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma: Mascardi, 1672, pp.3-14. Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ...*, Firenze: Santi Franchi, 1681. p.29: «*medesima fortuna dell'altre liberali e belle Arti*», p.50: «*perché procedendo tutte queste belle arti da un solo principio, che è il disegno*»,.

risvolti che, nel 1837, Christian Andersen chiamerà *I vestiti nuovi dell'imperatore*, proprio come richiamò poi anche Palmiro Togliatti.<sup>(7)</sup> Boschini nella presentazione de *La carta del navegar pitoresco* indica l'importanza d'essere «*Mariner*» per intendere il «*el vero bossolo dela calamita*». «*Perché la Pittura non è come le altre Virtù, che per via de libri se possa adotrinarse, ne adotorarse*».<sup>(8)</sup> L'autore del testo veneziano illustra con una chiarezza esemplare i problemi derivanti da una così forte omologazione nella visione tosco-romana: «*I quadri diligenti è cosa chiara, / Che con paciencia ben se puol copiarli: / E hò viste copie, e boni , che a guardarli, / No' ghe catava distincion, ne tara.*», «*Ala prima el fenir de tuto ponto / Fà che senz'arte resta la pitura / Lissa, come la fusse inveriadura.*», «*I fà le cosè a parte, a tochi, a pezzi, / Teste, brazzi, zenochi , gambe, e piè, / Ne mai queste figure resta unie* », «*Da chi studia la scrimia ala Doana / Co'i Fachini! o da quei, che in Carampana / Da quele slandre tiol le positure!*».<sup>(9)</sup> Lodovico David caricaturava questo modo di concepire l'arte: «*Questa Facchinademia capitolina ha stampato il solito libro annuo [...] fachinudesco*».<sup>(10)</sup>

Sono quindi evidenti due modi contrapposti di dipingere, uno delineato nel disegno e uno sviluppato dal colore, due visioni ideali contrastanti che portarono alla formazione di due autentici schieramenti che, a titolo esemplificativo, in Francia saranno denominati, rispettivamente, i *Poussinistes* e i *Rubénistes*.<sup>(11)</sup>

Questi due modi contrapposti di dipingere<sup>(12)</sup> qui li rappresento, in due sole immagini di esemplificazione: la *Madonna Manchester* di Michelangelo e *Alessandro e Campaspe in studio di Apelle* di Giambattista Tiepolo.<sup>(13)</sup> Nel primo caso vediamo il dipinto eseguito

<sup>7</sup> r. [Roderigo di Castiglia, pseudonimo di Palmiro TOGLIATTI], *Segnalazioni, Prima mostra nazionale d'arte contemporanea - Alleanza della Cultura. Bologna, 17 ottobre – 5 novembre '48*, «Rinascita». a. V, n. 10, Roma, ottobre 1948, p.424: «È una raccolta di cose mostruose ... Diciamo la verità: queste brave persone la pensano come noi tutti; nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti, ma forse credono che per apparire «uomini di cultura» sia necessario, davanti a queste cose, darsi l'aria di superintenditore e superuomo e biasciare frasi senza senso. Suvvia! Abbiate coraggio! Fate come il ragazzino della novella di Andersen: dite ch'è nudo, il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio. Ci guadagnerete voi perché sarete stati sinceri, e gli artisti, o pretesi tali, certo s'arrabbieranno sulle prime, ma poi farà bene anche a loro.»

<sup>8</sup> Giovanni Francesco LOREDAN, *Incita apeto la Curiosità*, in Marco BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660, pp. s.n.

<sup>9</sup> Marco BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660, p. 275, 341, 343, 456.

<sup>10</sup> Lodovico DAVID, lettere a Lodovico Antonio Muratori, in *Lettere artistiche inedite*, a cura di Giuseppe Campori, Modena: Errede Soliani, 1866, pp.543-548, p.548: 17 dicembre 1707; p.547: 26 giugno 1707 [conìo sarcasticamente il termine di] «*Facchinademia*». Lodovico David, *L'amore dell'arte. Ritratto negli Utili, e Danni che la pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura ed Architettura*, (1704), manoscritto, Accademia di San Luca a Roma.

<sup>11</sup> Roger DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Parigi: Nicolas Langlois, 1673.

<sup>12</sup> Clauco Benito TIOZZO, *El parlar venexian in pitura*, in «Notizie da Palazzo Albani», X, 2, Urbino, Argalia Editore, 1981, p.35-41; Clauco Benito TIOZZO, *Come dipingeva Tiziano Vecelio*, in «Arte Documento», n.9, 1996, pag.205-211; Ernst GOMBRICH, *La storia dell'Arte*, Roma: Leonardo Arte, 1997, p. 331; Alessandra FREGOLENT, *Giorgione*, Milano: Electa, 2001, p. 80; Clauco Benito TIOZZO, *Nasce in Venezia la pittura tonale*, in *La pittura veneziana e la sua tecnica dalle origini al Novecento*, Ed.Universitaria, Venezia, 2002, pp.27-29; Vanni TIOZZO, *Il Pantheon della Accademia di Belle Arti di Venezia: Ritratto della pittura veneta*, Venezia: Accademia Veneta, 2017.

<sup>13</sup> MICHELANGELO, *Madonna Manchester*, 1497, tavola di centimetri 106x76, Londra, National Gallery; particolare di Giambattista TIEPOLO, *Alessandro e Campaspe in studio di Apelle*, 1726, olio 57x73cm, Montreal, Museum Fine Art.

rigidamente all'interno della delineazione disegnativa e questo si definisce compiutamente in singole parti slegate. Nel secondo caso vediamo che la materia colorata si plasma in forme figurative stratigraficamente sovrapposte senza alcuna delineazione disegnativa.

Alla seconda immagine, essendo una simulazione di incompiuto, è utile affiancare anche un dipinto veneziano effettivamente incompiuto ed è questa un'opera di Giandomenico Tiepolo, *Ritratto della famiglia Tiepolo*.<sup>(14)</sup>

Non dimentichiamo, fra l'altro, che Roma era la città della *Sacra congregatio Romanae et universalis inquisitionis seu Sancti officii*, 1542, che imponeva esposizioni e rappresentazioni decisamente omologate, un contesto decisamente contrastante con l'apertura della repubblica veneziana che lasciava proliferare iniziative culturali ed editoriali.

A questo contesto culturale particolarmente libero si deve probabilmente l'attardarsi nella costituzione di una Accademia di pittura e scultura in Venezia. Questa istituzione sarà fondata solo nel 1750, quando il governo era oramai prossimo al declino, e nel suo statuto si può riscontrare una volontà di caratterizzare una specificità pittorica nella prescrizione di «*raccogliere i Ritratti de' Pittori Deffonti, che per la celebrità delle loro Opere hanno illustrata la Patria.*»<sup>(15)</sup> Ma anche l'assenza ad ogni richiamo alla statuaria, sempre nel medesimo statuto, dovrebbe essere conferma di una volontà a conservare quell'identità pittorica che Boschini aveva così ben espressa in lettere e che le varie raccolte d'arte europee stanno a testimoniare.

A raccogliere modelli in gesso, nello stesso periodo in Venezia, sarà invece una nobile famiglia con forti legami con la città eterna, la quale costituirà una galleria in cui potevano accedere artisti e studenti d'arte: «*Cortese condiscendenza del N. H. Abbate Filippo Farsetti fù G. Ant.o Franc.co K.r onde secondare in questa Patria l'importante Scuola del buon Disegno si a Pittori ch'a Scultori, mediante aver esposti nel di lui Palazzo a S. Luca assai sontuose Statue, e principalissimi costosi modelli con gran Spesa fatti eseguire altrove, e principalmente asportati da Roma.*».<sup>(16)</sup>

Questa intrapresa, a mio avviso, manifesta un forma di declino dell'identità culturale di una parte rilevante della oligarchia della cosiddetta 'dominante'.

---

<sup>14</sup> Giandomenico TIEPOLO, *Ritratto della famiglia Tiepolo*, 1761-1762, olio su tela 67 x 96 cm, passato l'8 luglio 2015 da Sotheby's, Old Master & British Paintings Evening Sale, a Londra.

<sup>15</sup> Cfr. AABAVE, *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura istituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772, ed.2<sup>a</sup>, stamperia Savioniana, 1782, p.XXVII. In questa edizione è riportato il testo proposto ai Riformatori il 26 gennaio 1755 ed approvato con Decreto del Senato il 20 novembre 1771, pubblicato in Elena BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941, appendice X, pp. 146-153. Sui ritratti si veda anche Vanni TIOZZO, *Il pantheon della Accademia di Belle Arti di Venezia. Ritratto della pittura veneta*, Venezia: Accademia Veneta, 2017.

<sup>16</sup> Pietro GRADENIGO, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942, p.16.



Michelangelo, *Madonna Manchester*, 1497, tavola cm.106x76, Londra, National Gallery. Il dipinto incompiuto evidenzia le campiture di colore rigidamente racchiuse nel disegno che ancora emerge nella stesura di preparazione ampiamente visibile.



Giambattista Tiepolo, *Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*, 1726, olio su tela cm.57x73, Montreal, Museum Fine Art. Particolare. Il dipinto non è un incompiuto ma ritrae l'artista nell'atto del dipingere e risulta evidente come l'opera venga realizzata senza un disegno utilizzando con stesure cromatiche sovrapposte l'une alle altre.



Giandomenico Tiepolo, *Ritratto famiglia Tiepolo*, 1761-1762, olio su tela cm. 67 x 96, Londra, Sotheby's, 8 luglio 2015. Il dipinto incompiuto, prima della partenza per la Spagna, evidenzia come l'opera venisse effettivamente realizzata senza un disegno utilizzando stesure cromatiche sovrapposte l'une alle altre senza soluzione tra l'una e l'altra.

Il concetto di ‘bello’ d’arte, inteso come riproposizione di modelli classici, si diffondeva nell’oltralpe<sup>(17)</sup> e nello stesso Veneto, prima ancora della caduta della Serenissima, grazie al peso delle relazioni dello stato pontificio; è possibile rilevarlo anche negli scritti del nobile Algarotti che avrà a dire: «*Il gesso, non è dubbio, è una fedele immagine della statua. E dove sia gettato a dovere, ricercato di poi da un maestro, e ben conservato, può guidar sicuramente il giovane quanto all’aggiustezza del disegno, e alla simmetria, che è una delle tante parti necessarie a formare un eccellente dipintore*», «*Assai più conforme alla ragione e più profittevole sarebbe non mettersi a disegnare il nudo all’Accademia se non tardi: cioè dopo che ben studiato l’antico*»<sup>(18)</sup>.

Sarà però un ambizioso bibliotecario germanico a fare di questo concetto una ossessionante arma per la sua emersione sociale nella città eterna, soprattutto, con il testo: *Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell’Arte e sull’insegnamento della medesima*.<sup>(19)</sup>

Winckelmann aveva una autentica avversione al colore tanto da affermare che: «*Il colore contribuisce alla bellezza ma non è la bellezza, bensì esso mette soprattutto in risalto questa e le sue forme. Ma poiché il colore bianco è quello che respinge la maggior parte dei raggi luminosi e che quindi si rende più percepibile, un bel corpo sarà allora tanto più bello quanto più è bianco, ed anzi nudo sembrerà più grande di quanto sia effettivamente, proprio come ci accade di vedere che le figure appena modellate sul gesso sembrano più grandi delle statue che sono state modellate su quelle*».<sup>(20)</sup>

Quest’ultimo autore rappresenta in modo emblematico un nuovo modo di argomentare d’arte senza preoccuparsi minimamente di riconoscerne la materia: esemplare è il caso che, nel testo appena citato, l’autore descriva come opera greca antica, con vera ammirazione e singolare enfasi, un manufatto eseguito nel 1758 da Anton Raphael Mengs e Giovanni Battista Casanova,<sup>(21)</sup> un manufatto in cui, ad una osservazione poco più che decente, è possibile cogliere elementi dell’allora modernità.

---

<sup>17</sup> Lambert H. Ten KATE, *Discours preliminaire sur le beau idéal*, in, Jonathan RICHARDSON, *Traité de la peinture et de la sculpture divisé en trois tomes*, Amsterdam: Herman Uytwerf, 1728, vol.3, p.I, pp.III-LXXII. Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris: Durand, 1746. Moses MENDELSSOHN, *Principi Generali delle Belle Lettere e Bell’Arti: Trattato del Sublime e del Naturale nelle Belle Lettere*, traduzione di Carlo Ferdinandi, Lausanna: Società Tipografica, 1779.

<sup>18</sup> Francesco ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, con premessa lettera di dedica all’Accademia Inglese, redatta in Bologna il 17 marzo 1762, Livorno: Marco Coltellini, 1763, p.27, p.35.

<sup>19</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, an den Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefland*, Dresden: Walther, 1763, riportato in Johann Joachim WINCKELMANN, *Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell’Arte e sull’insegnamento della medesima. Al barone Federico Rudolfo di Berg nella Livonia*, in Giovanni Gioachino WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, Tomo VI, 1831, pp. 527-561, p. 536: «*Il vero sentimento del bello è simile ad un gesso fluido, che si gettasse sopra la testa dell’Apollo e che tutte le parti ne toccasse ed investisse*».

<sup>20</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden: Walther, 1764, in Johann Joachim WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, con traduzione dell’abate Carlo Amoretti, Milano, 1779, da Id., *Storia dell’arte nell’antichità*, traduzione di M.L. Pampaloni, Torino: Boringhieri, 1961, p. 170.

<sup>21</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden: Walther, 1764, in Giovanni Gioachino WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, 1830, Libro VII, cap.III, p.957-958: «*... pittura, che*

Il disprezzo di questo autore nei confronti della pittura veneziana è bene esemplificato nelle lapidarie parole che egli usa nei confronti del più alto rappresentante dell'Accademia veneziana: «*Il Tiepolo fa più in un giorno che Mengs in una settimana, ma quegli appena veduto è dimenticato, mentre questi rimane immortale.*».<sup>(22)</sup>

Il concetto del 'bello', come ripetizione delineativa del modello antico, dilagava e ne troviamo una lucida esemplificazione nelle parole di Francesco Milizia: «*Osservate, studiate, copiate l'antico, nutritevi dell'antico. L'antico è il modello della bellezza sublime, di quel bello ideale, di quella perfezione perfetta, ove i Greci si son elevati, per impulso del loro ingegno. Imitiamoli, raggiungiamoli. Chi si allontana dall'antico, si allontana dall'arte.*».<sup>(23)</sup>

Questo contesto culturale sarà utile anche per evitare la posa dei modelli, quindi diminuire l'impegno dei maestri a coordinare le pose ed anche i continui intervalli nelle sedute per i tempi di posa. A Venezia, alla fine del gennaio 1775, ci fu un "tumultuario comploto" studentesco proprio su questa problematica di posa e gli accademici imputarono al pittore Giambattista Mengardi l'aver fatto "insorger l'esposto ammutinamento per distrugger un publico studio" e per "attrarre a se li studenti".<sup>(24)</sup>

Alla caduta della Serenissima l'Accademia veneziana si troverà a gestire una situazione decisamente problematica in cui i maestri della tradizione veneziana saranno, loro malgrado, chiamati a confrontarsi con i nuovi concetti 'stranieri' tanto che il 5 Ottobre del 1797 la Municipalità Provvisoria sollecitò Antonio Francesco Farsetti a riaprire le stanze delle Statue in Gesso, poiché «*lo studio degli antichi Artisti, e l'esattezza del disegno costituiscono una parte troppo essenziale per la felice riuscita delle bell'Arti*» nel quale «*la Romana, e la Fiorentina Scuola di Pittura si celebra per superiore alla Veneta ed alla Lombarda*».<sup>(25)</sup> Questi nuovi principi verranno imposti definitivamente nel 1803 quando viene emanato il nuovo statuto delle Accademie della Repubblica Italiana (Milano, Venezia Bologna), dove nello stesso titolo è incluso il termine «*belle arti*», ossia quel termine che, forse in modo anacronistico, ancora oggi campeggia nella denominazione di questi istituti, e dove era

---

*non era mai fin a quel tempo stata veduta, e che anzi oscura tutte le pitture Ercolanesi allora conosciute. [...] L'amasio di Giove è sicuramente una delle più straordinariamente belle figure, che ci siano rimaste dall'antico, ed io non saprei trovar nulla da paragonare col di lui volto;».*

<sup>22</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, an den Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefeland*, Dresden: Walther, 1763, riportato in Johann Joachim Winckelmann, *Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell'Arte e sull'insegnamento della medesima. Al barone Federico Rudolfo di Berg nella Livonia*, in Giovanni Gioachino Winckelmann, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, Tomo VI, 1831, pp. 527-561, p.556.

<sup>23</sup> Francesco MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano: Remondini, 1797, I, p. 34.

<sup>24</sup> Piero DEL NEGRO, *L'accademia di belle arti di Venezia dalle origini al 1806*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello (TV): Antigaedizioni, 2015, pp.73-110, p.87.

<sup>25</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Riformatori allo Studio di Padova*, b. 538.

espressamente previsto che «*I principianti studiano nella sala delle Statue*».<sup>(26)</sup>



Raphael Mengs, Giovanni Casanova, *Giove e Ganimede*, 1758, affresco staccato 178x137, Roma, Galleria Nazionale Arte Antica Palazzo Barberini. Questo dipinto è stato elogiato da Winckelmann come un straordinario dipinto greco antico nonostante l'opera denoti in modo evidente il gusto allora contemporaneo.

<sup>26</sup> *Statuti, e piano disciplinare per le Accademie nazionali di belle arti approvato con Decreto del Vice-Presidente*, il 1 settembre 1803, anno II, in, *Foglio ufficiale della Repubblica Italiana contenente i decreti, proclami, circolari, ed avvisi riguardanti l'amministrazione*, Milano: Reale Stamperia, 1803, pp. 266-300.

Antonio Francesco Farsetti, approfittando del clima confuso che accompagnava la caduta della Repubblica, nel 1799 vendette alla Casa Reale russa la galleria di famiglia, ossia una ricca serie di modelli e bozzetti, ma i gessi, ingombranti e meno interessanti, erano rimasti a Venezia sino al 1805 quando furono acquistati per 23 mila lire dal Cesareo Regio Governo di Venezia per l'Accademia di Belle Arti.<sup>(27)</sup> L'appello per l'acquisto dei gessi espresso nel 1805 da Antonio Canova a Giannantonio Selva è stato spesso inteso come indicatore dell'importanza didattica di questi per l'Accademia veneziana, tuttavia, proprio quei sei anni che intercorrono tra le due date indicate, suggerisce la possibilità che il navigato artista intendesse utilizzare i proclami estetici del nuovo regime per risolvere una imbarazzante situazione contrattuale tra l'importante Casa Reale e la nobile famiglia veneziana. Ecco le famose parole del Canova: *«sarebbe infinito il mio dolore se si avesse a perdere intieramente la Galleria Farsetti, fra le poche un tempo e forse singola in Italia. Io non so ricordarmi quanto veramente siasi cominciato a smembrarla delle forme ma posso bene assicurarvi, che non saprei vedere senza il più vivo rammarico dell'anima mia il danno gravissimo che ne risulterebbe alla nostra accademia, nel caso che il Sovrano non si volesse opporre validamente alla prossima intiera distruzione di codesta sceltissima e preziosa collezione di Gessi antichi... Ma io voglio sperare che il nostro Savio Governo non vorrà lasciarsi fuggire sì bella occasione di dare un insigne monumento della sua benigna protezione a favore alle Belle Arti, o acquistando per esse codesti oggetti, che restano, o almeno inibendone espressamente l'estrazione da Venezia; giacchè questi così possano offrire ampia materia, ed essere come base agli studj di Professori e degli allievi»*.<sup>(28)</sup> Giovanni Carlo Bevilacqua così descriveva la situazione a Venezia nel frontespizio del primo dei suoi tre libri di disegni: *«nella moderna [Accademia] istituita dopo l'antico veneto governo, diretta da artisti forestieri, si stabilì un metodo normale e meticoloso di insegnamento, si abbandonò l'idea della franca e magistrale esecuzione, ed in cambio vi s'introdusse per base fondamentale una tale estrema finitezza, la quale più si addice a miniatori che a pittori d'istoria, per lo che si rende necessario che il pittore vi ponga un tempo infinito ne' suoi lavori. [...] Ponendo al confronto il metodo di studio presente, ed il numero di quelli*

<sup>27</sup> Atto di compravendita, 5 agosto 1805, nell'ufficio della "Cesarea Regia Procura Fiscale Generale" di Venezia, Archivio di Stato di Milano (*Studi*, parte moderna, busta 375, fasc. 5), pubblicato in Giovanna NEPI SCIRÈ, *Le reliquie estreme del Museo Farsetti*, in *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra, Roma-Venezia, 1991-1992, Venezia 1991, pp. 23-30, nota 9 alle pp. 27-28. Il documento ha due allegati: *sub A* la procura rilasciata dal proprietario Antonio Francesco Farsetti al N. H. Almorò Pisani per effettuare la vendita; *sub B* l'inventario della Galleria, redatto e firmato da Pietro Tantini e Teodoro Matteini. Per il secondo elenco, sempre firmato da Tantini.

<sup>28</sup> Lettera di Antonio Canova a Giannantonio Selva del 12 gennaio 1805 e lettera risposta del 2 marzo 1805. Ricciotti BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, «Nuovo archivio veneto», XXXIV, (1917), pp. 291-318, lettera di Canova a Selva del 12 gennaio 1805, pp. 305, lettera di risposta del 2 marzo 1805, pp. 306-307.

*che presentemente sono nelle Belle Arti inniziati, con l'antico sistema degli studj, quando varie scuole sostenute e dirette da' celebri maestri, producevano nella gioventù un'assai utile gara, ed emulazione».*<sup>(29)</sup>

Nel 1807, in occasione dello spostamento dell'Accademia veneziana dal Fondeghetto della Farina alla nuova sede della Carità, si rileva che questa possedeva solo due gessi,<sup>(30)</sup> è quindi lecito pensare che nell'Accademia veneziana i cosiddetti 'gessi' erano ancora poco utilizzati dal punto di vista didattico e, in considerazione di quanto esposto precedentemente, potessero anche essere visti come un richiamo estetico insidioso e contrario alla sensibilità artistica locale.

L'Accademia veneziana nel 1808, alla morte del presidente Almorò Pisani, vide nominato un estraneo alla città e all'istituto, - nonostante lo statuto dell'istituzione prevedesse che il presidente dovesse essere scelto tra alcuni nominativi proposti dal collegio accademico - il conte ferrarese Leopoldo Cicognara, il quale, contemporaneamente, sposò in 'seconde nozze' Lucia Fantinati, vedova Foscarini. Il nuovo presidente, si era da poco cimentato nella diffusione dell'idea del 'bello',<sup>(31)</sup> e sarà strumento per imporre in questa città la nuova visione di regime, i principi di Winckelmann che, allora come oggi, qualcuno definisce l'invenzione della nuova scienza della storia dell'arte.<sup>(32)</sup> Le Scuole così riformate dovevano attingere linfa vitale da una continua frequentazione della 'Sala delle Statue' e quindi il Cicognara promuove una massiccia, quasi ossessiva, raccolta di gessi.

Nel 1810 Antonio Canova invia dodici casse di gessi prodotti dal suo studio sotto la direzione di Antonio D'Este per aiutare Cicognara nella costituzione del patrimonio didattico dell'Accademia. Tali gessi sono ora conservati quasi tutti presso le Gallerie dell'Accademia e nella Gipsoteca di Possagno.<sup>(33)</sup>

In questo periodo giunge in Accademia anche un calco proveniente da Vienna di cui Antonio Canova scrive all'amico Giannantonio Selva: *«Ho potuto avere due gessi di altrettante parti di statue antiche, ch'esistono*

---

<sup>29</sup> Giovanni Carlo BEVILACQUA, *Memorie sulla vita di Gio: Carlo Bevilacqua Pittore d'Istoria Imp. Reg.o Consigliere Ordinario dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia scritte da lui medesimo*, in Giuseppe PAVANELLO, *L'Autobiografia e il catalogo delle opere di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849)*, in «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. XXXV, fasc. IV, Venezia, 1972, pp.73-74, riportato anche in Maria Cristina BANDERA, *Giovanni Carlo Bevilacqua 1775-1849. I disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Venezia 2002, p. 17.

<sup>30</sup> Nell'inventario del Fondeghetto del 1807 sono indicati un "Apollo" e un "Antinoo". Gino FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, «L'arte», XV, (1913), pp. 241-272, 364-394, p. 260, nota 1.

<sup>31</sup> Leopoldo CICOGNARA, *Le Belle arti del conte Leopoldo Cicognara*, Ferrara: eredi Giuseppe Rinaldi, 1790. Leopoldo CICOGNARA, *Del bello*, Firenze: Molini-Landi, 1808.

<sup>32</sup> Stefano FERRARI, *Cicognara e Winckelmann: continuità e critica della storia dell'arte*, «Intersezioni», XXXIV, 1, aprile 2014, pp. 97-114. Stefano FERRARI, *Winckelmann e l'invenzione della nuova "scienza" della storia dell'arte*, in *Eredità e attualità del Settecento. Idee, forme, valori*, a cura di Daniela Galligani e Riccardo Campi, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 57-69.

<sup>33</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Prot.2821 del 19 giugno 1946, a firma del Ministro, autorizza il deposito a Possagno in risposta alla richiesta della presidenza dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Venezia del 17 maggio 1946.

qui presso un privato; mi sono preso dunque la libertà d'indirizzarle a voi»; e in nota alla lettera Domenico Selva precisa: «Uno di questi due gessi, cioè quello che rappresenta un dei figli di Niobe saettati da Apollo, venne dallo stesso Canova donato a questa nostra Accademia».<sup>(34)</sup> È questo il cosiddetto *Ilioneo* della Gliptoteca di Monaco che risulta esplicitamente descritto nella guida del 1835<sup>(35)</sup> e che tutt'ora è presente in Accademia con la interessante particolarità che conserva parti delle integrazioni, al modo di Bertel Thorvaldsen, mancanti all'originale: il braccio destro fino quasi al gomito, il braccio sinistro intero e parte della mano. In una vecchia fotografia dell'aula di scultura alla Carità si vede anche la testa ma questa non è più presente.<sup>(36)</sup> E' questo un modello significativo in quanto Ghiberti, nel 1401, lo utilizzò per il *Sacrificio di Isacco* al primo concorso per le *porte del Paradiso* del Battistero di Firenze.



Corridoio di accesso all'aula di scultura dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel complesso della Carità negli anni Sessanta del Novecento, sulla destra, su di un basamento cilindrico, si vede il gesso dello *Ilioneo* con testa e braccia dell'integrazione settecentesca.

Tra il 1813 e il 1816 viene effettuata l'acquisizione del calco della *Porta*

<sup>34</sup> Antonio CANOVA, Giannantonio SELVA, *Lettere familiari inedite pubblicate da Domenico Selva*, Venezia, 1835, pp. 20, 22, lettera del 16 giugno 1798.

<sup>35</sup> *Guida per la R. Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia 1835, p. 19, si trova: "Il figlio della Niobe. L'originale in Monaco" (Sala seconda delle Statue, n.2). Per il marmo vedi *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen*, a cura di von K. Vierneisel, Bd. II, *Klassische Skulpturen des 5. Und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, a cura di B. Vierneisel-Schlörb, München, 1979, pp.431-434, cat. 39, figg. 210-215.

<sup>36</sup> Enrico NOË, *I gessi dell'Accademia di Belle Arti nell'800*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Venezia-Crocetta del Montello (TV), Antiga edizioni, 2016, pp.135-148, p.136.

*del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti. Questo è ancora nella sede dell'Accademia.

Nel 1815 si procede alla formazione del calco dei *Cavalli di S. Marco*, ora anche questi nei depositi delle Gallerie dell'Accademia, che intendevano essere a comparazione con il fidiaco *Cavallo di Selene* e la testa del cavallo rinascimentale del Colleoni.

Nel 1819 il padovano Giambattista Belzoni fa acquisire all'istituto tre bassorilievi egizi, due raffiguranti Contadini e Uccelli, di piccole dimensioni, e uno grande con *La dea Athor e il Faraone Sethi I*. Anche questi sono nella sede dell'Accademia anche se non nell'attuale percorso espositivo.

Nel 1819 una donazione al Presidente Cicognara del Principe del Galles Giorgio Augusto Federico Reggente del Regno Unito Britannico accresce ancor più la Sala delle Statue con una serie di calchi tratti dagli Elgin Marbles, ossia i calchi del Partenone, fra i quali i *Quattro cavalieri* appartenenti alla *Cavalcata Panatenaica*. Vengono inoltre donate quattro lastre rappresentanti *Amazonomachia* dal tempio di Apollo a Figalia, ritrovate nel 1812 e trasferite al British Museum. Tali gessi sono ora conservati presso le Gallerie dell'Accademia eccetto una singola metopa che è qui visibile e che raffigura *Tre cavalieri a galoppo*.<sup>(37)</sup>

Nel 1822 un'altra donazione al Presidente Cicognara, da parte del re Luigi I di Baviera, aumenta la gipsoteca con delle statue dei frontali del Tempio di Egina restaurate da Thorvaldsen. Anche questi sono ora conservati presso le Gallerie dell'Accademia.

Nel 1827 arrivano all'Accademia veneziana, per mezzo del presidente Cicognara, dimissionario da un anno, i gessi di *Aristide*, oggi nei depositi delle Gallerie, *Eschine* e *Psiche di Capua*, dono di Ferdinando I re delle Due Sicilie, e questi ultimi qui esposti.

La raccolta dei bianchi gessi dell'Accademia Veneziana sorse quindi dal 1808 al 1826, ossia gli anni della presidenza Cicognara, e questa fu una autentica imposizione ideologica a discapito della specificità culturale veneziana e questo è confermato anche nel fatto che, nello stesso periodo, venne procurata la brutale dispersione dei ritratti dei veneti pittori di mano di Alessandro Longhi,<sup>(38)</sup> dipinti conformi alla sua opera

<sup>37</sup> *Tre cavalieri a galoppo*, da Fidia, V sec.a.C., fregio Partenone, Londra, British Museum, calco in gesso cm. 124x13x112, foto Soprintendenza n.18326, Inventario Soprintendenza n. 106 nel verbale deposito del 31 gennaio 1995.

<sup>38</sup> Archivio Accademia di Belle Arti Venezia, (AABAVe), *LIBRO RIDUZIONI ED ATTI ACCADEMICI DALL'ANNO 1755 5 FEB USQ. 1772 29 MARZO*, GIVSEPPE MARCO BARDESE CANCELLIR, b. 1, c. 72: «P:<sup>mo</sup> Xre 1770» «Dovendosi giusto il prescritto dalle Leggi procurare l'effigie de' valenti professori antichi, che decorarono la veneta Scuola, tra quali contansi li famosi auttori, Paolo veronese, Tizian, Tintoretto, e Bassan, fu per ciò in relaz:<sup>ne</sup> al suesposto, ordinato, che dal Spett:<sup>e</sup> Sig:<sup>e</sup> Alessandro Longhi acad:<sup>co</sup> nrò restino dipinti in tela di .... li sunominati Ritratti, e consegnati all'acad:<sup>a</sup> nostra, per cui dovranno essergli dal cas:<sup>e</sup> nrò acad:<sup>co</sup> regalati ducati dodici per poter provvedere li colori gli ritratti stessi; dovendo per ciò esser dal Cancell:r nrò levato il mandato per li necessari registri, a cauz:<sup>ne</sup> del maneggio del d:to Spett:<sup>le</sup> Cassier. Sicl.» «Giuseppe Angeli Presid:<sup>e</sup>».

incisoria<sup>(39)</sup> e che erano stati finanziati, nel 1770, in ottemperanza dello statuto di fondazione dell'Accademia veneziana. Questi dipinti erano infatti presenti in Accademia nel 1807<sup>(40)</sup> e subito dopo andarono tutti dispersi.<sup>(41)</sup> In merito a questo triste episodio si potrebbe pensare ad un banale incidente di noncuranza patrimoniale se non fosse che la stessa Accademia procederà, appena dopo la fuoriuscita del Cicognara, alla ricostituzione di una nuova e numerosa serie di ritratti dei pittori veneti: ovviamente ottocenteschi! Di questi dipinti si troverà traccia in alcuni disegni e stampe dal 1854,<sup>(42)</sup> nonché nel catalogo dell'Istituto.<sup>(43)</sup> Si deve alla presidenza del conte Cicognara anche l'apertura al pubblico delle Gallerie dell'Accademia veneziana il 10 agosto 1817. Quella importante raccolta di dipinti che sino ad allora erano degli importanti strumenti didattici per traduzioni pittoriche saranno d'ora in poi condivisi con il pubblico per il suo intrattenimento sociale, l'embrione di quel fenomeno che poco nulla ha a spartire con quel precedente ed intrigante fenomeno del 'Grand Tour', pur riprendendone la denominazione. Nell'ottica della centralità gestionale, nel 1882, si avrà la frattura amministrativa delle Gallerie dall'istituzione madre<sup>(44)</sup>. Nel 1974 tale frattura si acuirà nella separazione ministeriale quando la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, con competenza sulle Gallerie, passerà dal Ministero dell'Istruzione al nuovo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali che, non a caso, nel 2013 e nel 2019, sarà associato alla competenza del Turismo. Questo processo ha portato un grosso problema, tutto da risolvere che, già era stato sollevato da Giulio Carlo Argan<sup>(45)</sup> e che Andrea Emiliani ha ampiamente trattato. Fra i tanti studi di quest'ultimo scelgo a titolo esemplificativo: «*Il museo opera*

<sup>39</sup> *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, Venezia: appresso l'autore, 1762.

<sup>40</sup> Archivio Accademia di Belle Arti Venezia, (AABAVe), *Inventario de quadri esistenti nella R.<sup>a</sup> Accademia delle Belle Arti. 2 maggio 1807*, sottoserie 1.1.2, 1807, b. 1, c. 4 *Inventari*; «4 - Ritratti rappresentanti Tizian Vecellio, Paolo Calliari d.<sup>io</sup> Veronese, Giacomo Tintoretto e Giacomo Bassan di Alessandro Longhi».

<sup>41</sup> Egidio MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1982, pp. 105-106, 109, 552-553. Egidio MARTINI, *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, in «Arte Illustrata», IV, 39-40, marzo-aprile, 1971, pp. 28-35.

<sup>42</sup> Vi sono anzitutto due disegni che ritraggono la Sala delle adunanze o Sala dell'Assunta, di mano di Francois Vervloet, riferiti al 1854, ambedue conservati al Museo Correr di Venezia, uno mm203x296 e l'altro mm139x110 con meno dettagli. Tuttavia la visione dei dipinti ottocenteschi è chiara nella litografia del 1856 della Brizeghel, *Sala dell'Assunta nella R. Accademia*, da disegno di Marco Moro ed, ancor più, nella fotografia del 1860 di Domenico Bresolin (in Archivio Accademia). Il dipinto di Giuseppe Borsato, *Commemorazione di Canova in Accademia*, cm. 61x78, conservato a Venezia, Ca' Pesaro, del 1822, ricorda che a tale data i dipinti non erano ancora presenti in quanto al loro posto si vedono chiaramente delle esili tracce di disegno.

<sup>43</sup> [Giuseppe NICOLETTI], *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia: P. Naratovich, 1887, p.290: «Nelle lunette sottoposte al soffitto, all'ingiro della sala si collocarono dal 1849 al 1855 i ritratti dei principali pittori della scuola veneziana dipinti da allievi della Accademia. Nel 1886 si aggiunsero i quattro che stanno sopra il grande arco che unisce questa alla nuova sala dell'Assunta.». Si veda anche: Vanni TIOZZO, *Il pantheon della Accademia di Belle Arti di Venezia. Ritratto della pittura veneta*, Venezia, Accademia Veneta, 2017.

<sup>44</sup> R. decreto 13 marzo 1882, [cosiddetta legge Baccelli], in *Raccolta ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, anno 1882, serie 3a, vol. LXV, p. 731 e s.: «*le Gallerie, le Pinacoteche ed i Musei Archeologici annessi alle Università, alle Accademie e Istituti di Belle Arti cesseranno di far parte dei detti Istituti Scientifici o Artistici ed avranno amministrazione propria, con impiegati compresi nel ruolo unico del personale stabilito con altro nostro decreto in pari data*».

<sup>45</sup> Giulio Carlo ARGAN, *La crisi dei musei italiani*, in «Ulisse», anno XI, fasc. XXVII, 1957, pp. 1397-1410, ristampato in Id., *Il Capitale Culturale*, «Studies on the Value of Cultural Heritage», 24, 2021, pp.377-390, p.388: «*il divorzio tra il museo e l'insegnamento artistico è anche più grave e dannoso*».

chiusa».<sup>(46)</sup> Ma ancora più sinteticamente espressivo è il titolo di Silvia Evangelisti: «*Abasso l'effimero, viva il museo "scolastico"*».<sup>(47)</sup> Ovviamente non si erano potute ancora apprezzare adeguatamente le iniziative 'creative' di quei solerti funzionari che, dopo l'autonomia assegnatagli dalla riforma del ministro Dario Franceschini, si sono prodigati, con la collaborazione di 'volenterose' cooperative, alla mimica della produzione artistica: il finto nel finto! Una vera morte culturale! A queste intraprese si aggiungono anche singolari iniziative espositive, una a solo titolo d'esempio *Affinità elettive*,<sup>(48)</sup> per cui viene a proposito due testate giornalistiche: «*arrivano i mostruosi*»; «*Siamo così mostrificati*».<sup>(49)</sup>

Sempre Cicognara, nel 1818, utilizzerà l'Accademia veneziana per una questione di grande risalto internazionale offrendo alla coppia imperiale il cosiddetto *Omaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, ossia tutta una serie di opere scultoree, pittoriche e di oggetti d'arte di artisti accademici, a titolo di omaggio nuziale adeguatamente promosso con una specifica pubblicazione.<sup>(50)</sup> Una operazione, questa, che spesso è stata intensa come la consacrazione della forza formativa della riformata accademia ma che, basta un breve riscontro cronologico per realizzare come tutti questi artisti erano stati formati nella struttura didattica della Accademia precedente la riforma di cui il Presidente era alfiere.

Ho già esposto il pensiero di come la presidenza del conte Cicognara rappresenti la mortificazione dell'identità pittorica veneta, questi utilizzò l'arma di 'intendente di stato' imponendo un modello estraneo con un impeto che penso sia bene rappresentato in queste sue due espressioni: «*Erigere a pubbliche spese degli stabilimenti che emulandosi tra loro venissero in questi insegnati i buoni precetti e [...] vedere ristabilite le Arti all'antica loro elevatezza*»;<sup>(51)</sup> «*Dal seno delle accademie non escì forse mai un'opera di genio; ... Quasi tutti gli artisti sublimi o fiorirono avanti lo stabilirsi delle accademie*».<sup>(52)</sup> Il primo pensiero è stato

<sup>46</sup> Andrea EMILIANI, *Il museo opera chiusa*, (1973), in Id., *Dal museo al territorio 1967-1974*, Bologna: Nuova Alfa, 1974, pp.51-56. , p.51: «il museo è ormai soprattutto la storia del museo» p. 54: «museo di se stesso».

<sup>47</sup> Silvia EVANGELISTI, *Abasso l'effimero, viva il museo "scolastico"*, in «Il Giornale dell'Arte», n.159, ottobre 1997, p.18.

<sup>48</sup> *Affinità elettive. Picasso, Matisse, Klee e Giacometti, Opere dal Museum Berggruen – Neue Nationalgalerie in dialogo con i capolavori delle Gallerie dell'Accademia*, 24 marzo – 23 giugno 2024, a cura di Giulio Manieri Elia, Michele Tavola, Gabriel Montua, Veronika Rudorfer, Venezia, Galleria dell'Accademia e alla Casa dei Tre Oci, la nuova sede del Berggruen Institute Europe, Venezia: Marsilio, 2024.

<sup>49</sup> «*Divampa la smania per le mostre, arrivano i mostruosi*», e «*Siamo così mostrificati*», Titoli di copertina di «Il Giornale dell'Arte», rispettivamente: 401, ottobre 2019, e 438, aprile 2023.

<sup>50</sup> *Omaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1818.

<sup>51</sup> Leopoldo CICOGNARA, *Discorso sull'origine delle Accademie*, in *Discorsi letti in occasione della pubblica apertura tenuta dalla R. Veneta Accademia di Belle Arti essendosi per la prima volta solennemente distribuiti i premj*, Venezia: Picotti, 1808, pp.3-30, p. 20.

<sup>52</sup> Leopoldo CICOGNARA, *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa*, in «Antologia», XXI, Firenze, gennaio 1826, pp. 92-118. Riedito in *Opere del conte commendatore Leopoldo Cicognara Ferrarese*, vol.1, *Belle Arti in Generale*, Venezia: Paolo Lampato, 1834, pp.402-450, p.409.

espresso prima di ottenere l'incarico di presidente dell'Accademia, mentre il secondo dopo il suo allontanamento. Il fatto che Cicognara non lasci intravedere alcuna responsabilità personale in questo cambiamento d'opinione racconta qualcosa circa la natura di questo personaggio.

Su Cicognara Antonio Dall'Acqua Giusti avrà infatti a dire: «*Eppure, egli era tutt'altro che partigiano delle Accademie, intorno alle quali scrisse tali cose, che ben poco di serio avrebbero da aggiungere i più fieri nemici di esse*». <sup>(53)</sup>

Ma l'aurea di 'intendente' di regime che egli propagandò diffusamente è ancora oggi così affascinante, in questo contesto di 'intendenti', che nel 2017 fu realizzata una mostra: *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*. <sup>(54)</sup>

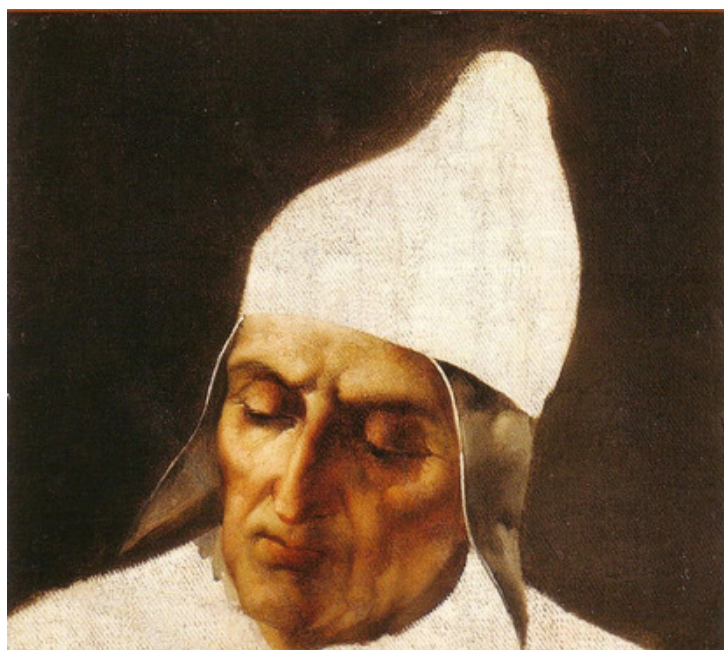
Poco importa se i due artisti che affiancano il nobile ferrarese, si fossero formati nell'Accademia precedente la gestione riformata; che il grande scultore non ebbe mai a risiedere ed operare a Venezia, scegliendovi Roma, e che Francesco Hayez fu invitato a perfezionarsi a Roma nel 1809 e una volta

ritornato andò presto a Milano preferendola a Venezia. Cosa ci sia di

glorioso per Venezia in questo contesto, confesso, ho grosse difficoltà a comprendere, forse perché non sono così 'mostruoso' ed 'intendente'.

Può essere utile ora osservare l'immagine di un dipinto incompiuto di Michelangelo Grigoletti, del 1839, che, pur essendo cresciuto nell'Accademia veneziana, vediamo dipingere in modo analogo all'esempio di Michelangelo piuttosto che di Tiepolo.

Ed ecco che anche trattando di Accademia veneziana è oramai corrente il pensiero di: «*vittoria di una concezione del disegno quale fondamento*



Michelangelo Grigoletti, *Studio incompiuto testa del doge Foscari*, 1839, olio su tela cm. 33x38, Pordenone, Museo civico. L'autore, pur essendo cresciuto nell'Accademia veneziana, qui lo vediamo dipingere in modo analogo all'esempio di Michelangelo piuttosto che quello di Tiepolo.

<sup>53</sup> Antonio DALL'ACQUA GIUSTI, *L'Accademia di Venezia, Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873*, Venezia, 1873, p.45.

<sup>54</sup> *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini e Roberto De Feo, catalogo della mostra dal 29 settembre al 2 aprile 2018 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venezia-Milano: Marsilio-Electa, 2017.

*della pittura, che buona parte della tradizione critica veneziana aveva per molto tempo respinto e che trovò nell'Accademia la sua espressione più concreta e, di fatto, definitiva» e «Il disegno si afferma sempre più non solo come strumento di studio, ma quasi come fine stesso dell'arte.».<sup>(55)</sup>*

Tornando ai gessi, quei manufatti che erano stati ritenuti così importanti dagli 'intendenti' e che li inserirono esplicitamente nella didattica prevista dalla riforma del 1803, quindi esemplarmente promossi dall'attività del Cicognara, alla data di separazione amministrativa delle Gallerie dall'Accademia, nel 1882, entrano in un limbo d'appartenenza. Essi, in quanto parte delle Gallerie esposte al pubblico, sarebbero dovuti essere di competenza delle Gallerie, ma come strumento didattico – perché no anche i dipinti ? - sarebbero stati di pertinenza dell'Accademia, anzi, essendo previsto il loro studio ai primi anni, sarebbero stati di competenza di quella sezione, oggi a sua volta separata, denominata Liceo Artistico.

Questi poveri gessi avevano troppi padroni, ma nessuno effettivamente interessato; gli accademici li vedevano con diffidenza per le questioni che ho cercato di descrivere e gli 'intendenti', che tanto li avevano voluti, perché li ritenevano dei 'volgari' strumenti 'materiali' per 'erudire' gli accademici.

Nel 1849, alla morte di Antonio Diedo, il Governo nomina Pietro Selvatico professore di estetica e Segretario perpetuo, questi promuoverà la resa del particolare realistico, gli studi dal vero, smorzando la fase di esaltazione per i gessi. Sarà questa una tendenza che continuerà ben oltre la sua uscita dall'Istituto nel 1859.

Nel 1894 il direttore delle Gallerie Giulio Cantalamessa svuota la 'Sala delle Statue' per far posto ai dipinti del Rinascimento<sup>(56)</sup> e con l'occasione prende forma un originale progetto di Angelo Alessandri per l'allestimento in padiglione ottagonale dei teleri delle storie di Sant'Orsola di Carpaccio,<sup>(57)</sup> purtroppo distrutto, assieme ai ritratti dei pittori storici, nell'allestimento Scarpa.<sup>(58)</sup>

---

<sup>55</sup> Denis TON, *I pittori dell'accademia: tra studio e autopromozione*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, a cura di Giuseppe Pavanetto, Crocetta del Montello (TV), Antigaedizioni, 2015, 165-201, pp.165, 174.

<sup>56</sup> "Sala della statuarìa – danni e lavori" – carte dal 1892 al 1894, Direzione regionale Musei Veneto, fondo archivistico delle Gallerie dell'Accademia, busta II b, 12.

<sup>57</sup> Giulio MANIERI ELIA, *Le storie di Sant'Orsola alle gallerie dell'Accademia (1808-1947)*, in AA.VV., *L'arrivo a Colonia di Vittore Carpaccio. Studio e restauro*, a cura di Daila Radeglia, Roma: Gangemi Editore, 2015, p.35-43.

<sup>58</sup> Vittorio MOSCHINI, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, 1948, I, pp.85-90, p.90: «si è contato soprattutto sulla grana degli intonaci e sulle tinte per dare ai quadri uno sfondo adatto. Naturalmente sono prevalse le tinteggiature in grigio - più o meno caldo, più o meno forte - nonché quelle tendenti all'avorio o al nocciola, sempre con tonalità tranquille, un po' spente, affini ai colori naturali delle malte. Naturalmente abbiamo ovunque abolito gli alti basamenti, così da ottenere uno sfondo uniforme, e tenuto i quadri piuttosto bassi per renderli più visibili, mentre s'è cercato di sostituire le cornici che davano maggior disturbo». Giovanna NEPI SCIRÈ, *Le Gallerie dell'Accademia*, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa (1906-1978)*, Milano: Electa, 1984, da ed. 2005, p.154-156, p.154: «I primi interventi iniziati nel 1945, erano conclusi nel 1948. Vennero eliminate tappezzerie e boiseries, decorazioni in stile e tinteggiature cupe, sostituite con intonaci di grana particolare in tonalità chiare e neutre.». Vanni TIOZZO, *Il pantheon della Accademia di Belle Arti di Venezia. Ritratto della pittura veneta*, Venezia, Accademia Veneta, 2017.

Ciò nonostante, nel contempo, vengono acquisite dall'istituzione ancora tre gessi: *Idolino di Pesaro* (scoperto nel 1630), la *Venere Landolina* di Siracusa (scoperta nel 1804) e l'*Efebo di Subiaco* (scoperto nel 1883 nella villa di Nerone a Subiaco). Inoltre appaiono copie di opere locali come la statua di *S. Teodoro* e la *testa del leone* delle colonne marciane. I primi tre sono visibili nella attuale esposizione dell'Accademia mentre gli altri due sono in altre collocazioni sempre nello stesso istituto. Nel frattempo gli studi fisici sulla luce di Newton<sup>(59)</sup> avevano animato un contesto culturale che tendeva sempre più ad ignorare la conoscenza della materia pittorica. Per cui il velleitario 'trattato' di Boutet<sup>(60)</sup> proponeva di imparare senza maestri e gli esperimenti tecnici di Le Blon<sup>(61)</sup> intendevano rendere il colore un semplice fatto meccanico. Ecco quindi la divulgazione popolare del conte Algarotti,<sup>(62)</sup> le rielaborazioni di Harris e Schiffermüller,<sup>(63)</sup> le precisazioni del fisico Young,<sup>(64)</sup> ma, soprattutto, il fortunato racconto di Goethe,<sup>(65)</sup> poeta e drammaturgo, che raffigurò il colore come rappresentazione della mente umana e della vita dell'anima. Tutto questo trattare sui colori al di fuori del vero mondo della pittura portò alla diffusione dell'idea che con tre colori si potesse ottenere veramente qualsiasi colore. Poco importava se il mondo delle accademie avesse compreso la profonda differenza tra i materiali impiegati in pittura e la natura fisica della luce, grazie alla quale vengono percepiti i colori. Un intraprendente autore suggerì analogie tra colori e toni musicali<sup>(66)</sup>. Runge<sup>(67)</sup> cercò di riportare i principi di Newton in un aspetto pratico, nei limiti della materia pittorica, sviluppando una sfera composta da segmenti tridimensionali in cui ogni colore va sporcandosi di grigio (meno saturo) quanto più si sposta verso l'asse. La questione

<sup>59</sup> Isaac NEWTON, *Opticks: or a Treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, London: William Innys, 1703. Qui, in particolare, la figura presente nel primo libro, Par.II, Tab.III, tra pag.166-167, in cui è raffigurato un cerchio con indicati i colori scomposti dalla luce nel passaggio del prisma.

<sup>60</sup> Claude BOUTET, *Traité de la peinture en miniature: pour apprendre aisément à peindre sans maître*, A La Haye: Chez Louis & Henry van Dole, 1708, in cui compare una raffigurazione a cerchio dei colori che viene adottata per la velleitaria illazione presente nel titolo, tradotto in Claude BOUTET, *Trattato di miniatura. Per imparare facilmente a dipingere senza maestro*, tradotto da Gianfrancesco Garbo, Milano: Giuseppe Galeazzi, 1758.

<sup>61</sup> Jacob Christoph LE BLON, *Coloritto, or the harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting*, London: [s.n.], 1725. Joan M. FRIEDMAN, *Color printing in England. 1486-1870: An exhibition*, New Haven: Yale Center for British Art, 1978, p. 9: «L'invenzione di Le Blon si basava sulla teoria della luce di Newton, secondo la quale pochi colori primari in varie combinazioni componevano tutti i colori visibili e, insieme, formavano la luce bianca pura. Il procedimento di Le Blon consisteva nello stampare tre tavole a mezzatinta, ciascuna in uno dei colori primari rosso, blu e giallo, sullo stesso foglio di carta, riproducendo così tutti i colori composti visibili in un'immagine originale».

<sup>62</sup> Francesco ALGAROTTI, *Il newtonianismo per le dame. Ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, con illustrazioni di Marco Alvise Pitteri e Giovanni Battista Piazzetta, Napoli [i.e. Venezia]: s.e., 1737.

<sup>63</sup> Moses HARRIS, *The natural system of colours*, London: Laidler, 1770. Ignaz SCHIFFERMÜLLER, *Versuch eines Farbensystems*, Wien: Erscheinungsjahr, 1771.

<sup>64</sup> Thomas YOUNG, *On the theory of light and colors*, «Philos. Trans», 92, 1802, pp. 20-71.

<sup>65</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Zur Farbenlehre. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, Stoccarda, 1808.

<sup>66</sup> George FIELD, *Chromatics. Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: author, 1817. George FIELD, *Chromatography. Or, a Treatise on Colours and Pigments, and of their Powers in Painting*, London: Charles Tilt, 1835.

<sup>67</sup> Philipp Otto RUNGE, *Hinterlassene Schriften*, 2 voll., Bamberg: Friedrich Pertes, 1840-41, relativo agli studi presentati nel 1810. Philipp Otto RUNGE, *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*, a cura di Carmen Flaim, Milano: Abscondita, 2008.

ebbe invece grande utilità ad un chimico che doveva razionalizzare l'impiego dei coloranti nella tintura del tessile industriale,<sup>(68)</sup> il quale fu il primo ad utilizzare il termine di «1er cercle chromatique de Chevreul Renfermant Les Couleurs Franches».

L'ottimo risultato ottenuto nella diffusione dei prodotti tessili portò nuovo interesse su quella teoria dei colori che voleva da tre colori giungere ad ogni colore, questo, però, ignorando la differenza tra coloranti, impiegati nel mondo tessile, e pigmenti, impiegati nella pittura. Questo fascino ebbe presa soprattutto nel mondo estraneo alle accademie, ossia in quello che si definiva avanguardia, ne divenne una sorta di bandiera che, anche se non avrà dei veri risvolti pratici, così come si può rilevare nella descrizione della tavolozza di Van Gogh,<sup>(69)</sup> avrà l'importante ruolo di liberare la pittura dalla opprimente impostazione delineativa, impostata sulla 'statuaria antica' che la riforma ottocentesca delle accademie aveva reso sistematico. La fortuna critica e commerciale della pittura d'avanguardia, più precisamente anti-accademica, è evidente a tutti e l'opinione dominante fu quella di legare questa popolarità alla teoria dei colori piuttosto che mettere in discussione i modelli formativi accademici, sullo studio della statuaria antica, su i cui principi gli stessi critici si erano formati. Una banalizzazione scontata perché basata su una visione materialista, quella di affidare valore assoluto al materiale colorato, pigmenti superlativi, 'primari', che tanto ricorda il precedente caso del "Titian Shade", del *Venetian secret*, ben ricordato dalla satira di Gillray.<sup>(70)</sup> L'effetto pittorico non è mai una questione di materiali puri ma di articolate procedure applicative: «... falso concetto di attribuire alle sostanze coloranti, che non sono l'unico mezzo efficiente del dipinto, proprietà immediata di analogia cogli aspetti del vero, mentre esse non siano comportabili nella imitazione artistica se non trasformate per gli impasti, velature, giustapposizioni e contrasti, senza dei quali i colori non possono essere considerati come elementi d'arte.»<sup>(71)</sup> Anche Boschini si era così espresso: «adoprando terre più, che ogn'altro colore, ed il più, che adopravano, era qualche poco Cinabro, Minio, e Lacca, abborrendo come la peste biadetti, gialli santi, smaltini, verdi azuri, giallolini, e similmente i lustri, e le vernici.»<sup>(72)</sup>

<sup>68</sup> Michel Eugène CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Parigi: Pitois-Levrault, 1839.

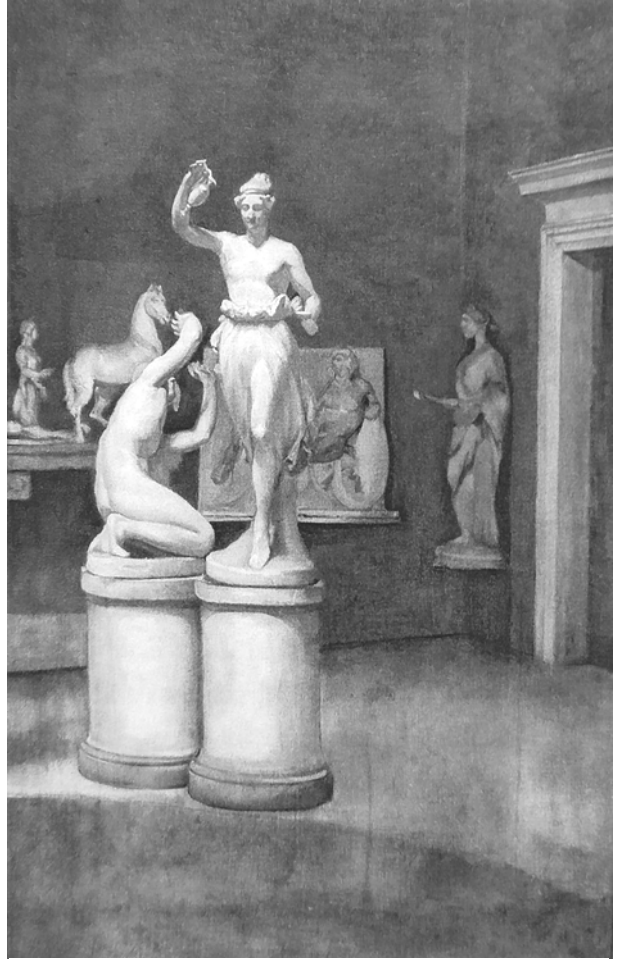
<sup>69</sup> Vincent VAN GOGH, *Disegno della sua tavolozza*, in *Lettere a Theo*, n. 222, 1882. Qui sono disposti in modo piuttosto convenzionale 9 pigmenti: (da sin. a des.) bianco d'argento (- bianco di piombo), giallo di Napoli, ocra gialla, ocra rossa, ocra bruciata, terra di Siena, blu di cobalto, nero d'avorio, vermiglione. Ossia dei colori decisamente convenzionali.

<sup>70</sup> James GILLRAY, *Titianus redivivus; -or- the seven-wise-men consulting the new Venetian oracle, -a Scene in ye Academic Grove*, No 1, 2 novembre 1797, acquaforte e acquatinta colorata a mano, Londra, British Museum.

<sup>71</sup> Gaetano PREVIATI, *La Tecnica della Pittura*, Torino: Fratelli Bocca, 1905. p.5.

<sup>72</sup> Marco BOSCHINI, *Breve Instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Auttori Veneziani*, in *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia: Francesco Nicolini, 1674, s.n.p., voce «colorito».

Anche il pittore, dopo tutta questa promozione culturale denominata 'scientifica', prima con la distruzione della costruzione materica da parte del disegno, poi con la distruzione della conoscenza della materia da parte dei cosiddetti principi 'scientifici', non riuscirà più a credere nella cultura pittorica: *«Alcuni pittori, partendo da un equivoco principio teorico dei tre colori fondamentali, semplificano ancora di più la tavolozza non usando oltre il bianco ed il nero che l'azzurro, il giallo ed il rosso, ma l'inutile fatica di moltiplicare i miscugli per arrivare a quegli stessi colori che già fornisce l'industria, come l'aranciato, il verde ed il violetto, senza dire degli inconvenienti dal lato della, durabilità delle tinte così ottenute che necessitano una quantità enorme di lacche alterabilissime, oltre forse l'impossibilità di raggiungere il brillante necessario del verde, non trova alcuna giustificazione dal lato pratico [...] Il pittore non deve d'altra parte temere che si pretenda di convertirlo in uno scienziato esigendo da lui la familiarità con quelle nozioni riguardanti i colori e la luce [...] Paul Signac afferma anzi, che la somma di tali nozioni può essere appresa in poche ore. Senza essere tanto ottimisti*



Oreste Da Molin, *La sala dei gessi all'Accademia Belle Arti di Venezia*, 1873-1878, collezione privata.

*riteniamo che in poche ore si possano leggere e..... dimenticare, mentre ciò che importa è afferrarne il rapporto coll'arte e penetrarne l'essenza per saperle applicare al dipinto o, come si è già detto, assimilarle così che il beneficio risulti non per l'aumentata cognizione dell'artista ma per il visibile perfezionamento della sua opera.».*<sup>(73)</sup>

Nel 1903 il parlamento italiano approverà una legge che avrà conseguenze significative sui gessi in quanto li faranno diventare fonte di scambio, oltre che di “adeguato compenso”,<sup>(74)</sup> di queste reliquie

<sup>73</sup> Gaetano PREVIATI, *Della Pittura. Tecnica ed Arte*, Torino: Fratelli Bocca, 1913, pp. 6, 116, 117.

<sup>74</sup> LEGGE 12 giugno 1902, n. 185, *Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità*, (GU n.149 del 27-06-1902). Art. 18: «Il Ministro della Pubblica Istruzione, previo il parere di

dell'arte che così verranno ad essere oggetto di lavoro seriale, generalmente affidato a quel personale che allora era definito 'bidello', il quale, oltre al faticoso manipolare la creta, grazie ad una vivace attenzione, aveva espresso anche degli abili formatori. Ovviamente tutto questo grande 'formare' andava a discapito delle qualità superficiali di questi delicati manufatti. Un epigono di questo contesto si rileva nella pubblicazione dell'elenco dei gessi con relativi prezzi di un istituto fiorentino di cui vi è copia anche in questa Accademia.<sup>(75)</sup>



Oreste Da Molin, *Lo studio del pittore*, 1885 circa, olio su tela cm. 32x49, collezione privata.

I gessi accademici erano comunque utilizzati soprattutto in quella fase iniziale di studio laddove risultavano utili per la standardizzazione valutativa dei lavori degli studenti che saranno ammessi ai premi: «le prime sono dieci del valore di dodici fiorini, destinate ai lavori d'invenzione, le altre del valore di nove fiorini sono venti da assegnarsi ai lavori di imitazione».<sup>(76)</sup> L'assegnazione di questi premi si svolgeva, ad anni alterni, a Venezia e Milano, con la ripartizione dei premi nelle diverse Scuole secondo una procedura che mirava a garantire autenticità e anonimato di ciascun disegno fino alla proclamazione del vincitore. Tutto questo in un forte contesto meritocratico che voleva portare alla

---

speciali e competenti Commissioni e con le cautele da determinarsi nel Regolamento, è autorizzato a fare cambi con musei stranieri e a vendere duplicati di oggetti di antichità o d'arte, i quali non abbiano interesse per le collezioni dello Stato. / Ha eziandio facoltà di porre in vendita le pubblicazioni ufficiali relative a collezioni o a monumenti.» Art. 19 «La riproduzione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità di proprietà governativa sarà permessa con le norme e alle condizioni da stabilirsi nel Regolamento e verso il pagamento di un adeguato compenso.».

<sup>75</sup> Filippo ROSSI, *Regio Istituto D'arte Di Firenze. Museo Dei Calchi in Gesso. Fondato dal R. Commissario Com.Prof. Mario Salvini nell'anno scolastico 1922-23 1°E.F. con autorizzazione ministeriale. Catalogo Delle Opere Esistenti*, Firenze: Mealli Stianti, 1933.

<sup>76</sup> *STATUTI E REGOLAMENTO INTERNO DELL'I.R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI MILANO-VENEZIA*, Milano: I. R. Stamperia 1842, Capo XII, riportato in Elena BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze: Le Monnier, 1941, appendice XXIX, pp.196-209, p.205.)

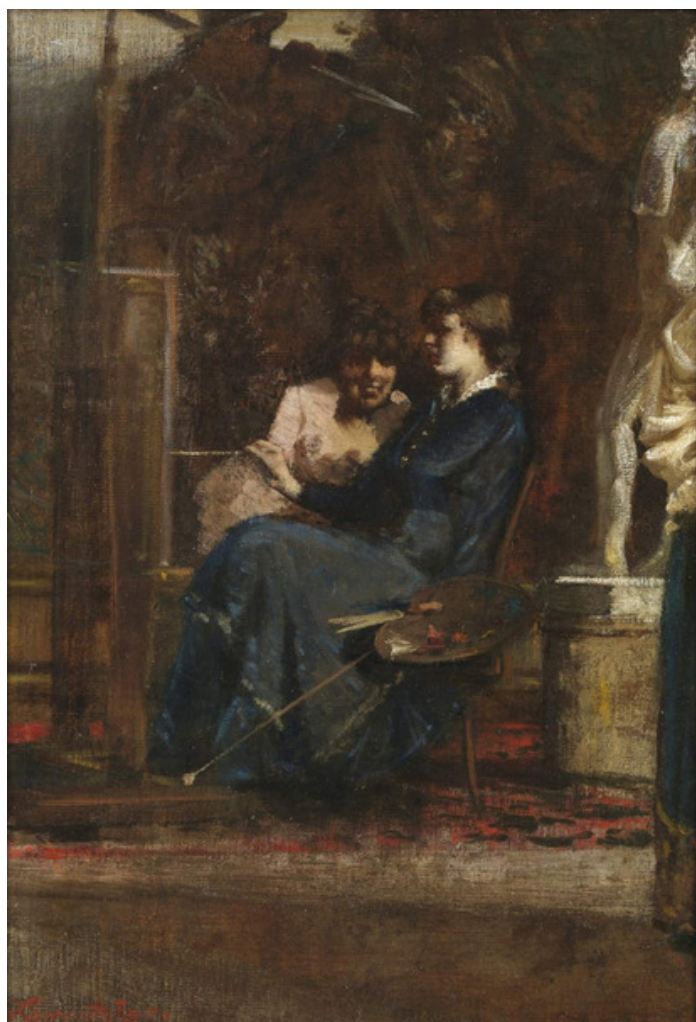
motivazione dei più dotati ed impegnati e, magari, all'utile scoraggiamento degli altri.

Che i gessi fossero impiegati solo in questa modesta fase iniziale è suggerito dal fatto che la loro presenza non è pressoché rintracciabile nelle opere pittoriche veneziane, vera eccezione è un piccolo dipinto di Oreste Da Molin, eseguito tra il 1873 e il 1878, che ritrae appunto la sala dei gessi in uno spettrale contesto di assenza umana. Nel medesimo periodo i gessi venivano inseriti nei dipinti quale forma di citazione, di 'intendente', così come si può rilevare in un altro dipinto del medesimo artista che ritrarrà, intorno al 1885, il suo studio con dei gessi nella sciatta collocazione a terra.<sup>(77)</sup> In forma analoga, anche se meno ironica, i gessi sono presentati nella *Scuola di pittura* di Egisto Lancerotto in cui vediamo il gesso di spalle a chi dipinge.<sup>(78)</sup>

Egisto Lancerotto, *Scuola di pittura*, 1890c, dipinto su tela cm 33x46, collezione privata.

È qui evidente che il gesso, alle spalle di chi dipinge, ha una funzione solamente evocativa di contesto.

Di questo soggetto l'autore ha realizzato almeno altri due dipinti.



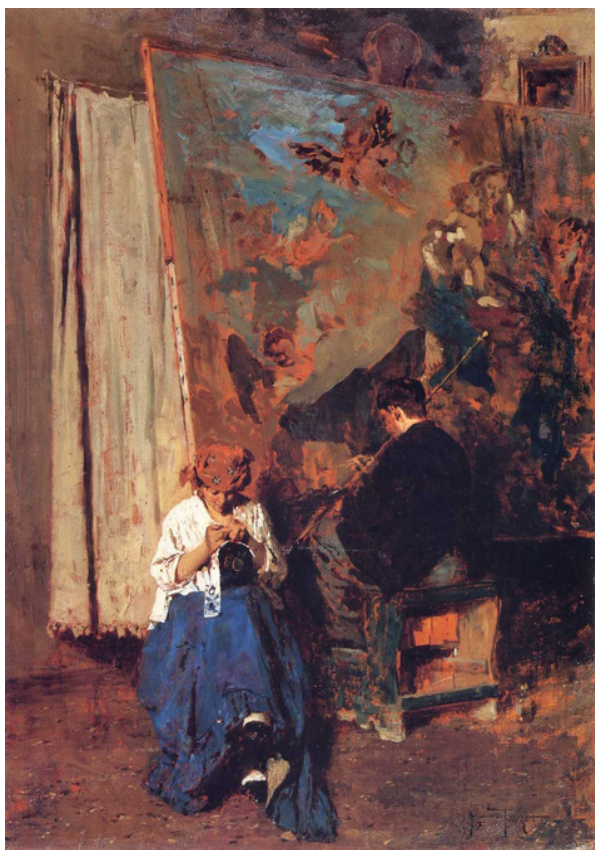
<sup>77</sup> Oreste DA MOLIN, *La sala dei gessi all'Accademia*, 1873-1878, dipinto su tela, collezione privata. Oreste DA MOLIN, *Lo Studio Del Pittore*, 1885c, dipinto su tela cm 32x49, collezione privata.

<sup>78</sup> Egisto LANCEROTTO, *Scuola di pittura*, 1890c, dipinto su tela cm 33x46, collezione privata. Egisto LANCEROTTO, *Scuola di pittura*, 1886, dipinto su tela cm 84x118, Noale, Museo Civico. Egisto LANCEROTTO, *Scuola di pittura II*, 1890c, dipinto su tela cm 77x78, Noale, Museo Civico.

Non vi è invece traccia di gessi nei dipinti che ritraggono gli ambienti accademici, come la *Scuola di pittura* e la *Scuola di anatomia* di Giacomo Favretto.<sup>(79)</sup> Quest'ultimo artista rappresenta in modo esemplare il superamento del modello formativo sulla statuaria antica ed il ripristino del legame con la pittura veneziana tradizionale così come si può ben osservare nel dipinto *Restauratore a Burano*.<sup>(80)</sup>



Giacomo Favretto, *Scuola di pittura*, 1871, olio su tela cm. 52x62, collezione privata. In questa rappresentazione dello studio di pittura nell'Accademia veneziana non si rilevano gessi.



Giacomo Favretto, *Restauratore a Burano*, 1880, olio su tela cm. 42x32, collezione privata, bozzetto dell'altro dipinto, cm. 100x77, conservato alle Gallerie di Brera in Milano. È qui evidente la ripresa della modalità pittorica veneziana così come avevamo visto nei due dipinti di Tiepolo.

<sup>79</sup> Giacomo FAVRETTO, *Scuola Pittura*, 1871, dipinto su tela cm 52x62, coll. priv. Giacomo FAVRETTO, *Scuola anatomia*, 1873, dipinto su tavola cm 43x27, Milano, Brera. Francesco BETTIO, *Dopo la posa*, 1881, dipinto su tela cm 63x92, coll.priv.

<sup>80</sup> Giacomo FAVRETTO, *Restauratore a Burano*, 1880, olio su tela cm. 42x32, collezione privata, bozzetto dell'altro dipinto, cm. 100x77, conservato alle Gallerie di Brera in Milano. È qui evidente la ripresa della modalità pittorica veneziana così come la avevamo vista nei due dipinti di Tiepolo.

Nel Novecento i nostri gessi continuano nella loro esistenza ai margini della vita accademica, così come delle Gallerie, questo sino al passare del Sessantotto, ossia quando il movimento di generale contestazione trovò anche in questi manufatti una controparte su cui manifestare il proprio dissenso.

Il maestro Il maestro Bruno Saetti venne sorpreso da Sandra Moschini Marconi mentre dipingeva vivacemente un gesso ed a questa rispose che «era più bello così».<sup>(81)</sup>

*«D'altronde, non solo tutte le sculture, ma anche tutti gli edifici, erano colorati. Lo stesso Partenone conserva ancora delle deboli tracce della policromia originale. Policromia che a noi pare quasi impossibile, quasi assurda, perché i nostri occhi vedono l'arte antica attraverso il filtro del neoclassicismo che ci ha abituato a una cosa del tutto falsa, del tutto erronea: a vedere le statue bianche e gli edifici classici di marmo bianco».*<sup>(82)</sup> Queste parole di Federico Zeri ci dovrebbero far immaginare come le persone attente alle fenomenologia delle arti visive, particolarmente qui a Venezia, potessero essere ritrose nei confronti dell'ideologia del bianco che dal neoclassicismo in poi rappresenta l'ideologia di regime.

In questo genere di contesto era breve il passaggio a gesti vandalici da parte dello stupido di turno che reagiva alla violenza del bianco non limitandosi a renderli vivacemente colorati.

A questa situazione di degrado le istituzioni coinvolte cercarono di reagire con una più chiara imposizione della titolarità dei gessi da parte della Soprintendenza.<sup>(83)</sup> In questo ambito trovo doveroso ricordare l'encomiabile attività di studio di Enrico Noè.<sup>(84)</sup>

Questa mia breve riflessione, sicuramente lacunosa, è nata da quel suo vivace invito da me utilizzato in apertura con l'intento di rendere esplicito un articolato contesto troppo spesso sacrificato ed appiattito nell'esaltazione dello studio della statuaria antica che, a mio modo di vedere, è più un legame affettivo con la nascita dell'affermazione sociale del ruolo del critico d'arte che alla reale efficacia di questo modello

---

<sup>81</sup> Enrico NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in «Arte Veneta», 65, 2008, pp.224-269, p.226, nota 25: «Testimonianze orali all'autore, rispettivamente, di Giorgio Nonveiller e di Sandra Moschini Marconi (protagonista diretta, quest'ultima, dell'episodio narrato).».

<sup>82</sup> Federico ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, redazione a cura di Ludovica Ripa di Meana, Milano: Longanesi, 1987, p.56.

<sup>83</sup> Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, Gallerie dell'Accademia, *Verbale di consegna n. 1*, Col presente verbale si rinnova il deposito temporaneo decennale all'Accademia di Belle Arti di Venezia, ... 57 pezzi, Il Soprintendente, Giovanna Nepi Scirè, Venezia, 31 gennaio 1995.

<sup>84</sup> Enrico NOÈ, *I gessi delle Gallerie dell'Accademia in deposito alla Gipsoteca di Possagno*, in Antonio Canova e l'Accademia, a cura di Gabriella Delfini Filippi, Treviso 2002, pp. 39-57. Enrico NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in «Arte Veneta», 65, 2008, pp.224-269. Enrico NOÈ, *L'antico, Versailles, Venezia: il caso dell'Antinoo di Ca' Corner*, in «Ateneo Veneto», anno CXCV, terza serie, 7/II (2008), pp.141-155. Enrico NOÈ, *Endimione dormiente col cane*, in *Restaurare per Riscoprire, Restauro del bassorilievo in gesso "Endimione Dormiente"*, Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, 20 settembre 2011. Enrico NOÈ, *I gessi dell'Accademia di Belle Arti nell'800*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Venezia-Crocetta del Montello (TV): Antiga edizioni, 2016, pp.135-148.

formativo nell'arte. Proprio la tendenza formativa basta sui bianchi gessi, ha generato infatti la negativa definizione di 'Accademismo' e quindi trovo più che naturale che quanti coinvolti nella formazione artistica, aventi una certa vivacità intellettuale, trovino istinti bellicosi nei confronti della statuaria.

Nel periodo tra il 2002 e il 2004 i gessi subirono un ulteriore sconvolgimento in quanto una parte di loro furono trasportati dalla vecchia sede della Carità sino alla nuova sede degli Incurabili mentre altri vennero ulteriormente divisi tra il deposito della Soprintendenza nella Chiesa di San Gregorio e le sale del nuovo allestimento delle Gallerie.<sup>(85)</sup>

Ad eccezione di singoli episodi legati ad iniziative personali<sup>(86)</sup> questo clima di disinteresse per i gessi si protrarrà sino al 2020, ossia quando il presidente Fabio Moretti<sup>(87)</sup> promosse un allestimento, che non avrà modo di curare per il suo passaggio al Conservatorio Benedetto Marcello, inaugurato il 7 marzo 2025.<sup>(88)</sup> È questo un allestimento senz'altro particolare che esprime una certa estraneità al contesto accademico in ossequio alle visioni museali novecentesche,<sup>(89)</sup> qui sviluppate in una forma quasi paradossale, molto affine agli Outlet Designer.<sup>(90)</sup> A titolo d'esempio di un allestimento accademico penso utile citare il recente riallestimento della Bartoliniana di Firenze.<sup>(91)</sup>

---

<sup>85</sup> Renata CODELLO, *Lavori di restauro - Scheda tecnica*, in *Adeguamento funzionale e ampliamento delle gallerie dell'Accademia di Venezia*, progetto 1999-2001.

<sup>86</sup> *Restaurare per Riscoprire, Restauro del bassorilievo in gesso "Endimione Dormiente"*, a cura di Vanni Tiozzo, Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, 20 settembre 2011. Per questa iniziativa si deve ringraziare un encomiabile impegno di due ex allieve: Marianna Franceschini e Cristina Nordio.

<sup>87</sup> *Restauro e Gipsoteca. Armani sostiene l'Accademia di Belle Arti*, «La Nuova Venezia», 30 luglio 2020.

<sup>88</sup> Da un progetto dei professori Mauro Zocchetta e Alberto Fiorin. Progetto e direzione lavori dello Studio dell'architetto Vincenzo Casali. Realizzazione allestimento della R3B - Reuse, Recycle, Rebuild. Illuminazione di ERCO Lighting. Intervento possibile grazie all'iniziativa del past presidente dell'Accademia avvocato Fabio Moretti e ad il contributo di Armani Group - L'Oreal.

<sup>89</sup> John Cotton DANA, *The Gloom of the Museum*, «The Newarker», II, 12, 1913, pp. 389-404, in cui il visionario direttore del Museo di Newark, affermava: «*It would be better if all museums were as department stores...honest, steel and concrete... filled with objects closely associated with the life of the people*»[Sarebbe meglio se tutti i musei fossero grandi magazzini...onesti, di acciaio e cemento...pieni di oggetti strettamente legati alla vita delle persone], cioè l'affinità tra spazi museali e *setting* espositivi di *departement stores*. Il testo riportato, con modifiche, in John Cotton DANA, *The Gloom Of The Museum*, Newark Museum Association Legare Street Press, 1999 e 2023. Si veda anche: *Italian Masters*, MoMA, Museum of Modern Art of New York, Jan 26–Apr 7, 1940. Piero MARANI, Rosanna PAVONI, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia: Marsilio, 2012.

<sup>90</sup> Tomaso MONTANARI, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma: Minimum fax, 2013, p. 114: «*Avendo interiorizzato il modello americano (cioè quello di un paese in cui davvero le opere d'arte stanno solo nei musei) pensiamo per antologie, per picchi di qualità, per capolavori letteralmente «assoluti», e cioè sciolti da ogni legame: mostre-ostensioni di singoli feticci.*», p. 110: «*outlet di Barberino del Mugello, che è una specie di Las Vegas dell'architettura storica fiorentina, o meglio una sublimazione della percezione attuale del centro storico di Firenze*», p. 162: «*l'industria culturale che sta trasformando il patrimonio storico e artistico della nazione italiana in una Disneyland che forma non cittadini consapevoli, ma spettatori passivi e clienti fedeli.*», p.163: «*È in omaggio a questo dogma che la storia dell'arte è mutata da disciplina umanistica in «scienza dei beni culturali» (e infine in una sorta di luna park intellettuale).*».

<sup>91</sup> Laura LOMBARDI, *Gessi che paiono vivi nella nuova Gipsoteca della Galleria dell'Accademia di Firenze*, «Il Giornale dell'Arte», 10 ottobre 2022. *La gipsoteca Bartolini dell'Accademia di Firenze. Il restauro architettonico e strutturale del museo ottocentesco*, «RaiCultura», 16 novembre 2022.



Il riallestimento del 2022 della gipsoteca Bartoliniana di Firenze.

La stessa pubblicazione sulla storia dell'Accademia veneziana<sup>(92)</sup> può risultare significativa per la presenza di una gran serie di scritti composti da persone che non la hanno mai vissuta. Il coordinatore interno dell'iniziativa, formato all'università, ha ossequiosamente coinvolto universitari, nonché i loro delfini, testimoniando scarso interesse per la realtà accademica, tant'è che il seminario di studio sull'argomento è stato svolto senza nemmeno coinvolgere l'istituzione interessata.<sup>(93)</sup> Impressiona ricordare che proprio a Venezia l'Università di Ca Foscari richiama la sua fondazione al 1868, quando però era la Regia Scuola Superiore di Commercio, sorvolando che solo nel 1970, con la Facoltà di Lettere e Filosofia, fonderà l'Istituto di Discipline artistiche. Ciò non aiuta certo a comprendere il complesso contesto culturale dell'Accademia veneziana, fondata nel 1750. Negli ambienti universitari il ristretto cannocchiale cronologico porta spesso a ripetere, con infinite sfumature, un medesimo pensiero dominante al fine di agevolare la propria visibilità in relazione alla carriera. Vale qui la pena ricordare le parole di Federico Zeri: *«spaventosa, quella classe media fatta di professorini universitari, di piccoli scrittori, i chiacchieroni [...] la disonestà e il raggirò sono un fatto generazionale, io ho scoperto che*

<sup>92</sup> *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanetto, Crocetta del Montello(TV): Antiga edizioni, 2015. *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Venezia-Crocetta del Montello(TV): Antiga edizioni, 2016. *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, a cura di Sileno Salvagnini, Venezia-Crocetta del Montello(TV), Antiga edizioni, 2016.

<sup>93</sup> *L'Archivio dell'Accademia di Belle Arti a Venezia. percorsi di studio e occasioni di metodo*, Seminario 31 gennaio 2017, Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica.

*tutti quelli che sono passati attraverso il '68 sono dei piccoli mascalzoni. Sì. È la verità.»*.<sup>(94)</sup>

A questo proposito mi tornano a mente le parole di Voltaire: *«Ciò che solitamente manca a coloro che compilano la storia è lo spirito filosofico: la maggior parte, invece di discutere di fatti con degli uomini, racconta favole a dei bambini»*.<sup>(95)</sup>

Una favola con forti radici romantiche dove lo sviluppo del mito creativo dell'artista ha annientato il riconoscimento del duro lavoro sulla materia, questo anche per l'assenza di ideali visivi in conseguenza alla mancanza di committenza motivata da ideali che richiamino delle loro immagini culturali. In questo contesto gli eventuali approcci tecnicisti, pomposamente definiti 'scientifici', possono solo diminuire l'ampiezza culturale dell'indagine.

Tutto si può dire tranne che Vittorio Sgarbi non conosca la pittura tonale, la pittura veneziana del rinascimento, tuttavia, proprio per quel consenso che egli ha sempre acutamente ricercato, ha trovato utile dire: *«Erano stati i macchiaioli ... i primi a introdurre in Italia la pittura moderna, emancipandosi, a favore del colore, dal primato del disegno, cui faceva riferimento la tradizione accademica nazionale»*.<sup>96</sup>

Non è un caso che tutti conoscano Giorgio Vasari e non altrettanti Marco Boschini, ma, soprattutto, il credito assoluto offerto al primo che, certamente, non giova ad una visione reale del complesso fenomeno artistico italiano.

La fortuna sociale delle mostre di Marco Goldin, che dal Duemila smuove mandrie "Da" a "A" in un presunto percorso che in realtà è un girotondo sull'espressionismo francese, è la più banale dimostrazione della sentita necessità sociale di 'colore' che però vive in un contesto di 'cultura scolastica' imperniata su semplici schemi delineativi e dove il colore è relegato ad una semplice visione mentale e non più concepito come materia magistralmente lavorata. Che tristezza!

Queste brevi e generiche considerazioni sull'articolato contesto culturale dell'arte spero possano aiutare a comprendere i manufatti gessosi così come la citazione d'apertura - *«la 'guerra' dichiarata dagli artisti del Novecento contro l'"antichità di gesso"»* - come naturale reazione alla "guerra" di idealizzazione del disegno, contro la materia del colore, che qui a Venezia è stata imposta in un cambio di regime a dispetto della propria specificità culturale.

---

<sup>94</sup> *Autobiografia di Federico Zeri*, intervista di Ludovica Ripa di Meana, film documentario Rai, 1989, 00.45.12 e 00.47.55.

<sup>95</sup> VOLTAIRE, *Remarques sur l'histoire*, [1742], in *Œuvres de Voltaire*, ed. M. Méricam-Bourdet, Paris: Lefèvre, 1829, XXIV, p. 21, ripreso e tradotto in *Œuvres historiques*, a cura di René Pomeau, Paris: Gallimard, 1957, p. 43 ed ancora in Voltaire, *Opere storiche*, a cura di Domenico Felice, Milano: Bompiani, 2022, p.5.

<sup>96</sup> Vittorio SGARBI, *Dal mito alla favola bella. Da Canaletto a Boldini*, Milano: La Nave di Teseo, 2017, pp.337-338. Questo è solo un contributo, tra i numerosi citabili, ad esempio per la sua divulgazione.

## **Schede gipsoteca Accademia di Belle Arti di Venezia.**

Svoltato a destra dall'ingresso si accede allo scalone principale.

### **Scalone principale.**

**Porta del Paradiso**, Lorenzo e Vittore Ghiberti, portale in bronzo dorato per il Battistero di Santa Maria del Fiore a Firenze, eseguito tra il 1425 e il 1452, ora nel Museo del Duomo con copia bronzea nel luogo originario. Calco acquisito tra il 1813 e 1816, contestualmente a tante altre accademie, cm. 310 x 600(h) x 30.

**Porta di San Zeno**, autore sconosciuto, 1118 circa, portale bronzeo della basilica di San Zeno a Verona. Il calco è parziale ed è composto da 18 formelle (3x6 cm. 40x40 ciascuna) della sola anta sinistra e meno le sei inferiori. I riquadri rappresentano: *Annunciazione*, *Adorazione pastori e magi*, *Fuga in Egitto*, *Cacciata dal Tempio*, *Battesimo e vocazione apostoli*, *Gesù fra gli evangelisti*, *Ingresso a Gerusalemme*, *Lavanda dei piedi*, *Ultima cena*, *Arresto di Gesù*, *Via Crucis*, *Gesù davanti Erode*, *Flagellazione*, *Crocifissione*, *Marie al sepolcro*, *Discesa al limbo*, *Gloria di Dio*, *Mascherone*. Manca tutta l'anta destra. Il totale delle formelle sarebbe di 48 (3x8x2). Il tutto è racchiuso da un finto assito ligneo ricoperto da altri elementi in gesso che riproducono gli elementi traforati e maschere agli incroci. Al complesso calco risultano mancanti 16 maschere agli incroci degli assi (su 28) e 20 tratti di traforato (su 45). Calco in data sconosciuta con dimensioni totali cm. 175 x 325(h) x 20.

**Nike di Samotracia**, (*Vittoria alata*), autore sconosciuto, epoca ellenistica, scuola di Rodia, IV-III sec. a.C., Parigi, Museo del Louvre. Calco in gesso di data sconosciuta cm. 230 x 262(h) x 180.

Da questo scalone si accede al Corridoio principale.

**Corridoio principale.** Qui l'elenco segue l'ordine anti orario, partendo a destra dell'ingresso e procedendo verso sinistra.

**Stele funeraria di un atleta**, autore sconosciuto, 340-325 a.C., Atene, Museo Nazionale e proveniente dal cimitero Dipylon della medesima città. Calco in data sconosciuta, cm. 175x100x32.

**Lekythos funerario** (piccolo), autore sconosciuto, inizio IV secolo a.C., ubicazione sconosciuta. Calco in data sconosciuta cm. 117x33,5x32.

**Lekythos funerario "Sacrificio di Ifigenia"**, autore sconosciuto, inizio IV secolo a.C., Atene, Museo Archeologico, dall'antico cimitero vicino Piazza Syntagma. Calco in data sconosciuta, cm. 166x45x45.

**Stele funeraria di Hegeso**, da Callimaco, 420 a.C., Atene, Museo Nazionale e proveniente dal cimitero Dipylon della medesima città.

Calco in data sconosciuta, cm. 149x92x10. Un'altro calco, con migliore dettaglio ma senza cimasa, è presente all'ingresso della scala a nord-ovest del complesso.

A questo punto svoltiamo di lato nel corridoio e proseguiamo da destra verso sinistra.

**Ilioneo**, da Timotheos, 370-350 a.C., München, Staatliche Antikensammlung, Glyptothek. E' questo il modello che Ghiberti utilizzò nel 1401 per il *Sacrificio di Isacco* al primo concorso per le *porte del Paradiso* del Battistero di Firenze. Questo calco dovrebbe essere precedente al 1798 data in cui Canova lo acquisisce da un certo dottor Barth a Vienna (qui per propugnare il riconoscimento della sua pensione dalla ex Repubblica al governo Austriaco) e poi donò all'Accademia. Noi lo vediamo in una situazione ibrida con parti delle integrazioni settecentesche (al modo di Bertel Thorvaldsen), oggi mancanti all'originale dopo la rimozione del 1962-1972 a cura di Dieter Ohly: il braccio destro fino quasi al gomito, il braccio sinistro intero e parte della mano ma mancante della testa che era testimoniata da una vecchia foto. Dimensioni cm. 112x88x50.

**Efebo di Subiaco**, autore sconosciuto, copia sec. I d.C. da IV sec. a.C., Roma, Museo Nazionale Romano, opera rinvenuta nel 1883 nella Villa di Nerone a Subiaco. Calco in data sconosciuta cm. 50x135x125.

**Venere Callipigia**, autore sconosciuto, copia I-II secolo d.C. da bronzo ellenistico del III sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, opera rinvenuta nei pressi della Domus Aurea di Nerone a Roma, acquistata dai Farnese nel 1594 e aggiunta la testa. Nel 1786 Carlo Albacini sostituì la testa e rifece gamba e braccia. Calco, senza testa e senza un braccio, in data sconosciuta cm. 160x60x45.

**Psiche di Capua**, autore sconosciuto, copia romana I sec.d.C. da ellenistico IV sec.a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Rinvenuta nel settembre 1726 nell'anfiteatro campano a Santa Maria Capua Vetere. Calco pervenuto nel 1826 cm. 91x49x41,5.

**Tre Grazie**, autore sconosciuto, copia romana III sec. d.C. da opera ellenistico IV-II secolo a.C., rinvenuto a Roma presso il Quirinale nei terreni della famiglia Colonna e da questa passata ai Piccolomini, ora a Siena, Libreria Piccolomini annessa al Duomo. Calco in data sconosciuta cm. 136x80x36.

**Danzatrice di Berlino**, copia da Lisippo, copia romana II secolo d.C. da bronzo ellenistico, Berlino, Pergamon Museum. Calco in data sconosciuta cm. 128x56x48.

**Spinario (I)**, autore sconosciuto, I sec. a.C., bronzo, Roma, Musei Capitolini. È un soggetto particolarmente noto perché particolarmente

replicato con esemplari documentati nella modernità già nel XV secolo. Questo modello si presenta con piede in quasi totale appoggio a terra, simile anche all'esemplare marmoreo dell'Antikensammlung di Berlino. Esiste anche un modello con piede d'appoggio più slanciato e distaccato dal suolo come i marmi della Gallerie Estense di Modena e degli Uffizi di Firenze. Calco in data sconosciuta cm. 84x52x60.

***Spinario (2)***, autore sconosciuto, I sec. a.C., marmo, Modena, Gallerie Estense. È un soggetto particolarmente noto perché particolarmente replicato con esemplari documentati nella modernità già nel XV secolo. Questo modello si presenta con piede d'appoggio slanciato e distaccato dal suolo come il marmo degli Uffizi di Firenze. Esiste anche un modello con piede in quasi totale appoggio a terra come il bronzo dei Capitolini a Roma e il marmo dell'Antikensammlung di Berlino. Calco in data sconosciuta cm. 80,50x52x47.

***Giovane atleta***, autore sconosciuto, probabile I sec. d.C., statua romana ispirata a modelli classici di difficile identificazione simile ai generici modelli di Atleta, Apoxyómenos, Apollo, Efebo, Diomede, Narciso, Pancraziaste, Pugilatore. Calco in data sconosciuta 170x48x48.

***Antinoo degli Uffizi***, autore sconosciuto, II sec. d.C., Firenze, Museo Archeologico degli Uffizi: uno dei migliori esemplari. Calco in epoca sconosciuta cm. 100x75x50.

***Eschine***, autore sconosciuto, inizio II secolo d.C., ubicazione sconosciuta. La documentazione presente in Accademia indica un *Aristide* pervenuto nel 1827, un calco dalla copia di età augustea, da opera greca IV-III sec. a.C., del Museo Archeologico di Napoli e rinvenuto ad Ercolano nella Villa dei Papiri. Tuttavia questo calco è decisamente differente dal marmo napoletano nel panneggio, nel viso e nelle mani. Questo gesso ricalca più fedelmente, anche leggermente difforme nel panneggio, la statua denominata *Governatore romano togato*, presente nel Castello di Bodrum in Turchia. La data del calco è sconosciuta cm. 225x80x45.

Proseguendo oltre le porte tagliafuoco e l'incrocio del corridoio trasversale.

***Endimione dormiente***, autore sconosciuto, II sec. d.C., Roma, Musei Capitolini. Calco acquistato dallo studio di Antonio Canova nel 1810, cm. 123x169x24.

Girandosi all'indietro sull'altra parete.

***Tre cavalieri a galoppo***, autore Fidia, V sec. a.C., uno dei Elgin Marbles a fregio del Partenone, *Cavalcata Panatenaica*, Londra, British Museum. Calco donato nel 1819 dal Principe del Galles Giorgio Augusto Federico, Reggente del Regno Unito Britannico, l'unico ancora in questo istituto, gli altri della serie sono alle Gallerie dell'Accademia, cm. 124x13x112.

Attraverso la porta a fianco del precedente si vedono sulla scala.

***Agape rituale o Ultima Cena***, 1196-1201, bassorilievo romanico del pulpito della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Calco in data sconosciuta cm. 175x116x13.

***San Martino a cavallo che divide il mantello con un Povero***, autore sconosciuto bizantino XIII sec., Lucca, Cattedrale. Calco probabilmente eseguito nel 1946, cm. 190x220x85.

Ritornando nel corridoio principale dell'esposizione.

***Torso del Belvedere***, autore Apollonio, I sec. a.C., (o copia da questi), Roma, Musei Vaticani, documentato già nel 1435 è un'icona dell'arte rinascimentale in quanto ripresa di Michelangelo e Raffaello. Questa copia in gesso è una delle poche qui ancora presenti della antica collezione Farsetti, cm. 150x90x70.

***Venere Landolina***, autore sconosciuto, II secolo d.C., ritrovata nel 1804, Siracusa, Museo Paolo Orsi. Copia in data sconosciuta cm. 173x76x72.

***Ara Grimani***, autore sconosciuto, fine I secolo a.C., periodo Augusteo, probabile base di una statua rappresentante Dioniso con Satiri e Menadi a banchetto, Venezia, Museo Archeologico. Copia in data sconosciuta cm. 95x95x70.

Nel vano anti ascensori si trovano.

***Musicante***, autore Luca Della Robbia, 1431-1438, figura estratta da una formella della cantoria, Firenze, Museo del Duomo. Calco in data sconosciuta cm 43x95x15.

***Demetra Trittolemo e Kore***, autore sconosciuto, V sec. a.C., Atene, Museo Archeologico. Calco in data sconosciuta cm. 162x232x15.

***Musicanti***, autore Luca Della Robbia, 1431-1438, figure estratte da una formella della cantoria, Firenze, Museo del Duomo. Calco in data sconosciuta cm 48x98x25.

Ritornando nel corridoio principale.

***Idolino di Pesaro***, autore sconosciuto, copia romana in bronzo, 27 a.C. da un originale greco del V secolo a.C., Firenze, Museo Nazionale Archeologico di Firenze. Calco in data imprecisa, nella metà dell'Ottocento cm 143x49,5x49,5.

***Venere di Milo***, autore Alessandro di Antinochia, 130 a.C., Parigi, Museo del Louvre. Calco parziale, privo delle gambe, cm. 60x90x40.

***Eros***, copia da Prassitele, copia romana del I secolo d.C. da greco del 350 a.C., New York, Metropolitan Museum. Calco in data sconosciuta cm. 78,6x38x32,56.

***Ermete e Dioniso***, autore Prassitele, IV sec. a.C., una delle poche opere riferite all'artista, anche se non concordemente. Olimpia Museo archeologico. Il marmo venne rinvenuto l'8 maggio 1877 tra le rovine dell'Heraion. La data d'esecuzione di questo calco non è documentata ma il manufatto si caratterizza per l'assenza della parte inferiore delle gambe, integrate nel restauro di Fritz Schaper del 1886, qui sostituita da un parallelepipedo come nella versione della Galerie des Sculptures et des Moulages de Versailles, che però sacrifica il piede destro originale. Misure cm. 230x102x60.

Giunti nuovamente alla porta dello scalone principale, da cui abbiamo iniziato, è terminata la rassegna della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia,<sup>(97)</sup> riformulando il ringraziamento al promotore dell'iniziativa, il past presidente Fabio Moretti e all'Armani Group-L'Oreal, mi auguro che queste breve riflessioni possano aver aiutato a vedere come la statuaria antica abbia influito sulla pittura veneziana e quindi sull'Accademia di Belle Arti di Venezia..

---

<sup>97</sup> Bisogna precisare che altri elementi sono presenti in altri ambienti dello stesso istituto, e, soprattutto, molti pezzi sono invece conservati alle Gallerie dell'Accademia, alcuni esposti ed i più in depositi.



## Bibliografia

- Giorgio VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori. Parte terza, secondo volume*, Firenze: Giunti, 1568.
- Federico ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino: Agostino Disserolio, 1607.
- Giovanni Battista AGUCCHI, *Trattato della pittura*, [1610, ante 1646], tratto da Elisabetta DI STEFANO, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, in «Aesthetica Preprint», 79, aprile 2007, Appendice: *Il Trattato della Pittura di Giovan Battista Agucchi (1646)*, pp.61-78.
- Marco BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660.
- Giovanni Pietro BELLORI, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto...., discorso detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza Domenica di Maggio 1664*, stampato in Giovanni Pietro BELLORI, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma: Mascardi, 1672, pp.3-14.
- Roger DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Parigi: Nicolas Langlois, 1673.
- Marco BOSCHINI, *Breve Instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani*, in *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia: Francesco Nicolini, 1674, s.n.p.
- Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ...*, Firenze: Santi Franchi, 1681.
- Isaac NEWTON, *Opticks: or a Treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, London: William Innys, 1703.
- Claude BOUTET, *Traité de la peinture en miniature: pour apprendre aisément à peindre sans maître*, A La Haye: Chez Louis & Henry van Dole, 1708.
- Jacob Christoph LE BLON, *Coloritto, or the harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting*, London: [s.n.], 1725.
- Lambert H. Ten KATE, *Discours preliminaire sur le beau idéal*, in: Jonathan RICHARDSON, *Traité de la peinture et de la sculpture divisé en trois tomes*, Amsterdam: Herman Uytwerf, 1728, vol.3, p.I, pp.III-LXXII.
- Francesco ALGAROTTI, *Il newtonianismo per le dame. Ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, con illustrazioni di Marco Alvisi Pitteri e Giovanni Battista Piazzetta, Napoli [i.e. Venezia]: s.e., 1737.
- VOLTAIRE, *Remarques sur l'histoire*, [1742], in *Œuvres de Voltaire*, ed. M. Mérimé-Bourdet, Paris: Lefèvre, 1829, XXIV, p. 21.
- Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris: Durand, 1746.
- Claude BOUTET, *Trattato di miniatura. Per imparare facilmente a dipingere senza maestro*, tradotto da Gianfrancesco Garbo, Milano: Giuseppe Galeazzi, 1758.
- Alessandro LONGHI, *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, Venezia: appresso l'autore, 1762.
- Francesco ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, con premessa lettera di dedica all'Accademia Inglese, redatta in Bologna il 17 marzo 1762, Livorno: Marco Coltellini, 1763.
- Johann Joachim WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, an den Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefeland*, Dresden: Walther, 1763, riportato in Johann Joachim WINCKELMANN, *Dissertazione sul potere del sentimento del bello nell'Arte e sull'insegnamento della medesima. Al barone Federico Rudolfo di Berg nella Livonia*, in Giovanni Gioachino WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, Tomo VI, 1831, pp. 527-561.
- Natale DALLE LASTE (Lastesius), *De museo Philippi Farsetti P.V. epistola Natalis Lastesii ad clarissimam Cortonensium Academiam*, Venetiis 1764.
- Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden: Walther, 1764, in Giovanni Gioachino WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, 1830, Libro VII, cap.III, p.957-958.
- Moses HARRIS, *The natural system of colours*, London: Laidler, 1770.
- Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura istituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772. Nella edizione è riportato il testo proposto ai Riformatori il 26 gennaio 1755 ed approvato con Decreto del Senato il 20 novembre 1771.
- Ignaz SCHIFFERMÜLLER, *Versuch eines Farbensystems*, Wien: Erscheinungsjahr, 1771.
- Moses MENDELSSOHN, *Principi Generali delle Belle Lettere e Bell'Arti: Trattato del Sublime e del Naturale nelle Belle Lettere*, traduzione di Carlo Ferdinandi, Lausanna: Società Tipografica, 1779.
- Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, s.l., s.d., 1788.
- Leopoldo CICOGNARA, *Le Belle arti del conte Leopoldo Cicognara*, Ferrara: eredi Giuseppe Rinaldi, 1790.
- Francesco MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano: Remondini, 1797.
- Thomas YOUNG, *On the theory of light and colors*, «Philos. Trans», 92, 1802, pp. 20-71.
- Statuti e piano disciplinare per le Accademie Nazionali di Belle Arti, Approvati con Decreto del Vice-Presidente, 1° Settembre 1803*, in *Foglio Ufficiale della Repubblica Italiana, Contenente i Decreti, proclami, circolari ed avvisi riguardanti l'amministrazione*, Pubblicati nel 1803, anno II. Milano: Reale Stamperia, 1803, pp.266-300.
- Elenco delle Statue, ed altro, ch'esistono nella Galleria Farsetti*, ms. 29 giugno 1806, Archivio di Stato di Milano, Studi p.m., b. 375, fasc. 5.
- Antonio DIEDO, *Inventario de Quadri esistenti nella R. Accademia delle Belle Arti*, Venezia, 2 maggio 1807, Manoscritto, Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio storico, c. «1807. Atti», sottoserie I.1.2, 1807, b. 1, c. 4 *Inventari*.
- Leopoldo CICOGNARA, *Del bello*, Firenze: Molini-Landi, 1808.
- Leopoldo CICOGNARA, *Discorso sull'origine delle Accademie*, in *Discorsi letti in occasione della pubblica apertura tenuta dalla R. Veneta Accademia di Belle Arti essendosi per la prima volta solennemente distribuiti i premj*, Venezia: Picotti, 1808, pp.3-30.
- Johann Wolfgang von GOETHE, *Zur Farbenlehre. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, Stoccarda, 1808.
- George FIELD, *Chromatics. Or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*, London: author, 1817.
- Leopoldo CICOGNARA, *Omaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria*, Venezia: Tipografia di Alvisopoli, 1818.
- Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia 1821.
- Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti lo stabilimento stesso*, Venezia 1826.
- Leopoldo CICOGNARA, *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa*, in «Antologia», XXI, Firenze, gennaio 1826, pp. 92-118.
- Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti lo stabilimento stesso*, Venezia 1828.

- Pier Alessandro PARAVIA, *Delle lodi dell'ab. Filippo Farsetti patrizio veneziano*, in *Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1829*, Venezia s.d. [1830], pp. 23-60.
- Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento, Venezia 1831.
- Guida per la R. Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento, Venezia 1835.
- Antonio CANOVA, Giannantonio SELVA, *Lettere familiari inedite pubblicate da Domenico Selva*, Venezia, 1835.
- George FIELD, *Chromatography. Or, a Treatise on Colours and Pigments, and of their Powers in Painting*, London: Charles Tilt, 1835.
- Michel Eugène CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Parigi: Pitois-Levrault, 1839.
- Giovanni Carlo BEVILACQUA, *Memorie sulla vita di Gio: Carlo Bevilacqua Pittore d'Istoria Imp. Reg.o Consigliere Ordinario dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia scritte da lui medesimo*, in Giuseppe PAVANELLO, *L'Autobiografia e il catalogo delle opere di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849)*, in «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. XXXV, fasc. IV, Venezia, 1972, pp.73-74.
- Guida per l'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia 1840.
- Philipp Otto RUNGE, *Hinterlassene Schriften*, 2 voll., Bamberg: Friedrich Pertes, 1840-41, relativo agli studi presentati nel 1810. Philipp Otto RUNGE, *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*, a cura di Carmen Flaim, Milano: Abscondita, 2008.
- Guida per l'I. R. Accademia delle belle arti in Venezia, Venezia 1842.
- Ermolao PAOLETTI, *Chiesa e scuola soppressa della Carità, ora I. R. Accademia di Belle Arti*. in *Il Fiore di Venezia*, Ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani, rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti, Venezia, Tommaso Fontana tipografo edit., Vol. III, 1842, pp.139-154.
- Guida per l'I. R. Accademia delle belle arti in Venezia, Venezia 1845.
- Guida per l'Imp. Regia Accademia delle belle arti in Venezia, Venezia 1846.
- Lodovico DAVID, lettere a Lodovico Antonio Muratori, in *Lettere artistiche inedite*, a cura di Giuseppe Campori, Modena: Erede Soliani, 1866, pp.543-548.
- Antonio DALL'ACQUA GIUSTI, *L'Accademia di Venezia, Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873*, Venezia: M. Visentini, 1873.
- R. decreto 13 marzo 1882, [cosiddetta legge Baccelli], in *Raccolta ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, anno 1882, serie 3a, vol. LXV, p. 731 e s.
- [Giuseppe NICOLETTI], *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia: Naratovich, 1887.
- R. Istituto di Belle Arti a Archivio di Stato di Venezia, *Inventario della Gipsoteca Farsetti*, n. 1175, Venezia, 21 settembre 1894.
- Cesare Augusto LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia: Ongania, 1900.
- LEGGE 12 giugno 1902, n. 185, *Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità*, (GU n.149 del 27-06-1902).
- Pietro PAOLETTI, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Mestre: Off. Graf. ditta Zabeo, 1903.
- Gaetano PREVIATI, *La Tecnica della Pittura*, Torino: Fratelli Bocca, 1905.
- John Cotton DANA, *The Gloom of the Museum*, «The Newarker», II, 12, 1913, pp. 389-404.
- Gino FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, «L'arte», XV, 1913, pp. 241-272, 364-394.
- Gaetano PREVIATI, *Della Pittura. Tecnica ed Arte*, Torino: Fratelli Bocca, 1913.
- Luigi SERRA, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, C. Ferrari, 1914.
- Ricciotti BRATTI, *Antonio Canova nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, «Nuovo archivio veneto», XXXIV, (1917), pp. 291-318.
- Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Bologna: Apollo, 1924.
- Gino FOGOLARI, Ugo NEBBIA, Vittorio MOSCHINI, *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Guida-catalogo*, Venezia: Ferrari, 1929.
- Filippo ROSSI, *Regio Istituto D'arte Di Firenze. Museo Dei Calchi in Gesso. Fondato dal R. Commissario Com.Prof. Mario Salvini nell'anno scolastico 1922-23 I°E.F. con autorizzazione ministeriale. Catalogo Delle Opere Esistenti*, Firenze: Mealli Stianti, 1933.
- Heinrich BODMER, *Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568*, in «Il Vasari», X, 1939, pp. 89-128.
- Italian Masters*, MoMA, Museum of Modern Art of New York, Jan 26–Apr 7, 1940.
- Elena BASSI, *La R. Accademia Di Belle Arti Di Venezia*, Firenze: Le Monnier, 1941.
- Pietro GRADENIGO, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942.
- Elena BASSI, *Il ripristino di un ambiente palladiano all'Accademia di Venezia*, «Arte veneta», I (1947), pp. 142-143.
- Vittorio MOSCHINI, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, 1948, I, pp.85-90.
- r. [Roderigo di Castiglia, pseudonimo di Palmiro TOGLIATTI], *Segnalazioni. Prima mostra nazionale d'arte contemporanea - Alleanza della Cultura. Bologna, 17 ottobre – 5 novembre '48*, «Rinascita». a. V, n. 10, Roma, ottobre 1948, p.424.
- Elena BASSI, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia: Accademia, 1950.
- Sandra MOSCHINI MARCONI, *Introduzione. Formazione e vicende delle gallerie dell'Accademia*, in *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1955, pp.VII-XXXIV.
- Giulio Carlo ARGAN, *La crisi dei musei italiani*, in «Ulisse», anno XI; fasc. XXVII, 1957, pp. 1397-1410, ristampato in Id., *Il Capitale Culturale*, «Studies on the Value of Cultural Heritage», 24, 2021, pp.377-390.
- Vittorio MOSCHINI, *Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, I, pp.74-83.
- Sandra MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVI*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1962.
- Sandra MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.
- Elena BASSI, *Il convento della Carità*, Vicenza: Palladio, 1971.
- Egidio MARTINI, *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, in «Arte Illustrata», IV, 39-40, marzo-aprile, 1971, pp. 28-35.
- Antonio MORASSI, *A 'scuola del nudo' by Tiepolo*, in «Master Drawings», New York, IX, 1971, pp. 43-50.
- Sandra PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, tomo II, Firenze: Sansoni, 1971, p.860.
- Andrea EMILIANI, *Il museo opera chiusa*, (1973), in Id., *Dal museo al territorio 1967-1974*, Bologna: Nuova Alfa, 1974, pp.51-56.

- Laura DE CARLI, Michele ZAGGIA, *Chiesa, convento e scuola di S. Maria della Carità in Venezia*, in «Bollettino del C.I.S.A. Andrea Palladio», 16, 1974, pp.421-444.
- Elena FAVARO, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze: L. S. Olschki, 1975.
- Joan M. FRIEDMAN, *Color printing in England. 1486-1870: An exhibition*, New Haven: Yale Center for British Art, 1978.
- Claudio Benito TIOZZO, *Del «parlar pitorico venetian»*, in «Ateneo Veneto», Anno XVIII n.s., vol.18, n.1-2, gennaio-dicembre, 1980, pp.179-180.
- Claudio Benito TIOZZO, *El parlar venexian in pitura*, in «Notizie da Palazzo Albani», X, 2, Urbino, Argalia Editore, 1981, p.35-41.
- Egidio MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1982, pp. 105-106, 109, 552-553.
- Irene FAVARETTO, *La tradizione del Laocoonte nel Veneto*, in «AIV», CXLI, 1982-1983, pp. 75-92.
- Giuseppina LAVARRA DEL RIO, *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, «Strenna storica bolognese», XXXIV, (1984), pp.215-239.
- Giovanna NEPI SCIRÈ, *Le Gallerie dell'Accademia*, in Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa (1906-1978)*, Milano: Electa, 1984, p.154-156.
- Orietta ROSSI PINELLI, *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1984, pp. 419-426.
- Krzysztof POMIAN, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta*, 5/2, Vicenza: Neri Pozza, 1986, pp. 1-70.
- Giovanna NEPI SCIRÈ, *Aspetti della politica culturale della Repubblica di Venezia: l'Accademia di pittura e scultura e il restauro delle pubbliche pitture*, Venezia 1987, pp. 54-79.
- Federico ZERI, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, redazione a cura di Ludovica Ripa di Meana, Milano: Longanesi, 1987.
- Autobiografia di Federico Zeri*, intervista di Ludovica Ripa di Meana, film documentario Rai, 1989.
- Irene FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della serenissima*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1990.
- Giovanna NEPI SCIRÈ, *Le reliquie estreme del Museo Farsetti*, in *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra (Roma-Venezia, 1991-1992), Venezia 1991, pp. 23-30.
- Sandra MOSCHINI MARCONI, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia*, Roma 1992.
- Archivio Centrale dello Stato, L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti (1860-1890). Inventario*, a cura di Matteo Musacchio, Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1994.
- Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, *Gallerie dell'Accademia, Verbale di consegna n. 1*, Col presente verbale si rinnova il deposito temporaneo decennale all'Accademia di Belle Arti di Venezia, Il Soprintendente, Giovanna Nepi Scirè, Venezia, 31 gennaio 1995.
- Lucia FAEDO, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, atti del congresso internazionale (Venezia, 27-30 giugno 1994), a cura di Manuela Fano Santi, Roma: Giorgio Bretschneider, 1996, pp. 194-203.
- Claudio Benito TIOZZO, *Come dipingeva Tiziano Vecelio*, in «Arte Documento», n.9, 1996, pag.205-211.
- Silvia EVANGELISTI, *Abasso l'effimero, viva il museo "scolastico"*, in «Il Giornale dell'Arte», n.159, ottobre 1997, p.18.
- Ernst GOMBRICH, *La storia dell'Arte*, Roma: Leonardo Arte, 1997.
- Enrico NOÈ, *Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Bollettino d'arte», n. 101-102, (1997), pp. 107-128.
- Giovanna NEPI SCIRÈ, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 73-94.
- Irene FAVARETTO, *L'immagine raddoppiata: calchi, copie e invenzioni all'antica nelle collezioni venete di antichità*, in *Les Moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, actes du colloque international, Paris 24 octobre 1997, a cura di Henri Lavagne et François Queryl, Genève: Droz, 2000, pp. 13-21.
- Alessandra FREGOLENT, *Giorgione*, Milano: Electa, 2001.
- Maria Cristina BANDERA, *Giovanni Carlo Bevilacqua 1775-1849. I disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Venezia 2002.
- Augusto GIUFFRÈ, *I gessi ritrovati*, Accademia di Belle Arti di Carrara, 2002.
- Enrico NOÈ, *I gessi delle Gallerie dell'Accademia in deposito alla Gipsoteca di Possagno*, in *Antonio Canova e l'Accademia*, a cura di Gabriella Delfini Filippi, Treviso 2002, pp. 39-57.
- Claudio Benito TIOZZO, *Del parlar venexian in pitura*, in *La pittura veneziana e la sua tecnica dalle origini al Novecento*, Venezia: Ed.Universitaria, 2002, pp.9-14.
- Claudio Benito TIOZZO, *Nasce in Venezia la pittura tonale*, in *La pittura veneziana e la sua tecnica dalle origini al Novecento*, Ed.Universitaria, Venezia, 2002, pp.27-29.
- Enrico NOÈ, *Due putti in marmo del Museo Bottacin*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», XCII, (2003), pp. 213-226.
- Vanni TIOZZO, *Gessi ed altre opere patrimonio dell'Accademia non inserite nel Fondo Storico*, relazione e schede opere in cartaceo e CD-ROM, 23 gennaio 2003, prot. 379 del 24 gennaio 2003.
- Sileno SALVAGNI, *Addio antichi gessi tolti all'Accademia*, «Nuova di Venezia», 21 novembre 2004.
- Progettare un museo. Le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di Renata Codello, progetto di Tobia Scarpa, Milano: Electa, 2005.
- Alessandra CHEMOLLO, *Itinerario fotografico negli ambienti dell'ex Accademia di Belle Arti al piano terreno del complesso della Carità*, in *Progettare un museo. Le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di Renata Codello, progetto di Tobia Scarpa, Milano: Electa, 2005, pp. 80-107.
- Paola MODESTI, *Le trasformazioni storico-costruttive del complesso della carità*, in *Progettare un museo. Le nuove Gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di Renata Codello, progetto di Tobia Scarpa, Milano: Electa, 2005, pp.20-69.
- La gipsoteca nell'ambito della valorizzazione del patrimonio storico dell'Accademia*, Napoli: Accademia BBAA, 2007.
- Mariapaola MONTI, Cesare FIORI, *Problemi di conservazione dei calchi in gesso. Il caso della Gipsoteca del Liceo Artistico di Ravenna*, «Progetto Restauro», n.46, 2008, pp.26-34.
- Enrico NOÈ, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in «Arte Veneta», 65, 2008, pp.224-269.
- Enrico NOÈ, *L'antico, Versailles, Venezia: il caso dell'Antinoo di Ca' Corner*, in «Ateneo Veneto», anno CXCV, terza serie, 7/II (2008), pp.141-155.
- Mariapaola MONTI, Cesare FIORI, *Problemi di conservazione dei calchi in gesso. Il caso della Gipsoteca del Liceo Artistico di Ravenna*, «Progetto Restauro», n.46, 2008, pp.26-34.

*La riapertura della Galleria. La Sala dei Gessi e il programma 2007-2011*, in *Atti 2007 – 2008*, Accademia Nazionale di San Luca, a cura di Giorgio Ciucci, Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2010, pp.47-48.

Vanni TIOZZO, *Gipsoteca Accademia di Belle Arti di Venezia*, schedina data al direttore Carlo Montanaro per inaugurazione Accademia di Belle Arti di Venezia, 15 febbraio 2010.

*Restaurare per Riscoprire, Restauro del bassorilievo in gesso "Endimione Dormiente"*, a cura di Vanni Tiozzo, Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, 20 settembre 2011.

Sileno SALVAGNINI, *Sull'Endimione dormiente dell'Accademia di Belle Arti*, in *Restaurare per Riscoprire, Restauro del bassorilievo in gesso "Endimione Dormiente"*, Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, 20 settembre 2011, pp. 7-9.

Enrico NOÈ, *Endimione dormiente col cane*, in *Restaurare per Riscoprire, Restauro del bassorilievo in gesso "Endimione Dormiente"*, Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, 20 settembre 2011, p. 11.

Vanni TIOZZO, *Restaurare per riscoprire*, in *Restaurare per Riscoprire, Restauro del bassorilievo in gesso "Endimione Dormiente"*, Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia, 20 settembre 2011, pp.23-24.

Piero MARANI, Rosanna PAVONI, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Venezia: Marsilio, 2012.

Filippo TATTINI, Isetta TOSINI, *Il calco della "Mendicante" di Quinto Martini: verifica degli elastomeri siliconici e messa a punto del metodo di pulitura e consolidamento*, in «OPD Restauro», n. 24, 2012, pp.185-192.

Tomaso MONTANARI, *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma: Minimum fax, 2013.

Tommaso MONTANARI, *Distretto per sempre il gesso di Canova in una mostra inutile*, «Il fatto quotidiano», 05 settembre 2013, p.8.

Vanni TIOZZO, *Gipsoteca, (Accademia di Belle Arti, Venezia, 1750)*, in *Accademie. Patrimoni di Belle Arti*, (Primo Convegno di studi sui Patrimoni nelle Accademie di belle Arti in Italia - Napoli, 13-15/06/2013), a cura di Giovanna Cassese, Roma, Gangemi, 2013, pp.157-158.

Irene TORTOLATO, *Il Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia. La collezione dei dipinti*, Tesi di Laurea, Relatore Maria Chiara Piva, Ca' Foscari, Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Anno Accademico 2013-2014.

Stefano FERRARI, *Cicognara e Winckelmann: continuità e critica della storia dell'arte*, «Intersezioni», XXXIV, 1, aprile 2014, pp. 97-114.

*L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello(TV): Antiga edizioni, 2015.

Piero DEL NEGRO, *L'accademia di belle arti di Venezia dalle origini al 1806*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello (TV): Antigaedizioni, 2015, pp.73-110.

Giulio MANIERI ELIA, *Le storie di Sant'Orsola alle gallerie dell'Accademia (1808-1947)*, in AA.VV., *L'arrivo a Colonia di Vittore Carpaccio. Studio e restauro*, a cura di Daila Radeaglia, Roma: Gangemi Editore, 2015, p.35-43.

Denis TON, *I pittori dell'accademia: tra studio e autopromozione*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello (TV), Antigaedizioni, 2015, 165-201, pp.165-174.

Caterina LANDI, *Carlo Scarpa e la Gipsoteca Canoviana di Possagno. Il dialogo con Francesco Lazzari, tra tradizione e innovazione*, Tesi di laurea magistrale, relatore Giovanni Leoni, correlatore Matteo Cassani Simonetti, Scuola di architettura e ingegneria, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, A.A.2015-2016.

*L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Venezia-Crocetta del Montello(TV): Antiga edizioni, 2016.

*L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, a cura di Sileno Salvagnini, Venezia-Crocetta del Montello(TV), Antiga edizioni, 2016.

Enrico NOÈ, *I gessi dell'Accademia di Belle Arti nell'800*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Venezia-Crocetta del Montello (TV), Antiga edizioni, 2016, pp.135-148.

*Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini e Roberto De Feo, catalogo della mostra dal 29 settembre al 2 aprile 2018 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venezia-Milano: Marsilio-Electa, 2017.

Stefano FERRARI, *Winckelmann e l'invenzione della nuova "scienza" della storia dell'arte*, in *Eredità e attualità del Settecento. Idee, forme, valori*, a cura di Daniela Galligani e Riccardo Campi, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 57-69.

Vittorio SGARBI, *Dal mito alla favola bella. Da Canaletto a Boldini*, Milano: La Nave di Teseo, 2017.

Vanni TIOZZO, *Il Pantheon della Accademia di Belle Arti di Venezia: Ritratto della pittura veneta*, Venezia: Accademia Veneta, 2017.

*Restauro e Gipsoteca. Armani sostiene l'Accademia di Belle Arti*, «La Nuova Venezia», 30 luglio 2020.

Laura LOMBARDI, *Gessi che paiono vivi nella nuova Gipsoteca della Galleria dell'Accademia di Firenze*, «Il Giornale dell'Arte», 10 ottobre 2022.

*Affinità elettive. Picasso, Matisse, Klee e Giacometti, Opere dal Museum Berggruen – Neue Nationalgalerie in dialogo con i capolavori delle Gallerie dell'Accademia*, 24 marzo – 23 giugno 2024, a cura di Giulio Manieri Elia, Michele Tavola, Gabriel Montua, Veronika Rudorfer, Venezia, Galleria dell'Accademia e alla Casa dei Tre Oci, la nuova sede del Berggruen Institute Europe, Venezia: Marsilio, 2024.

Marina MANFREDI, *Gypsotheca*, Opuscolo stampato in occasione dell'inaugurazione del nuovo allestimento, Venezia, 07/03/2025.

Costanza VALDINA, *L'Accademia di Belle Arti riscopre i suoi gessi*, «Gente Veneta», 21 marzo 2025.