# Il pàntheon della Accademia di Belle Arti di Venezia

## Ritratto della pittura veneta

Vanni Tiozzo

Venezia, Academia Veneta, 2017

# Il pàntheon della Accademia di Belle Arti di Venezia

## Ritratto della pittura veneta

Vanni Tiozzo

**Venezia, Academia Veneta, 2017**

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 famigliare 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, 2017
Codice SBN: **VEA1333225**

Sommario


| | |
|---|---|
| Introduzione | p. 7 |
| La pittura veneziana e l'Accademia di Belle Arti di Venezia | p. 9 |
| Il primo pàntheon della pittura veneta | p. 25 |
| La riforma ottocentesca dell'Accademia | p. 35 |
| Il secondo pàntheon della pittura veneta | p. 41 |
| La rimozione dei ritratti ottocenteschi | p. 47 |
| La rimozione culturale | p. 57 |
| Venezia e l'arte del dopoguerra | p. 61 |
| La speranza di una restaurazione | p. 73 |
| Bibliografia, in ordine cronologico | p. 75 |

## Introduzione

Lo statuto del 1755 della *Academia Veneta*, l'istituzione poi rinominata *Accademia di Belle Arti di Venezia*, prevedeva espressamente la realizzazione dei ritratti dei pittori veneziani.

Questi ritratti rappresentano un autentico 'pàntheon della pittura veneta' e su di essi si possono delineare una serie di considerazioni che legano in modo cruciale sia la didattica che la stessa modalità di fruizione delle opere d'arte. Questi delicati aspetti ebbero un considerevole stravolgimento in quella delicata cerniera culturale che si colloca a cavallo tra Settecento e Ottocento, uno stravolgimento non ancora definito e di cui, a margine dei ritratti, si è cercato di offrire una succinta ed originale riflessione.

Un primo 'pàntheon' andò disperso nel periodo già citato ma ne fu prontamente realizzato un secondo.

La serie ottocentesca dei ritratti dei pittori veneti non è fruibile da diverso tempo e, forse per questo, è stata oggetto di scritti approssimativi in cui traspare, talvolta, anche la negazione della sua esistenza: quasi una negazione culturale.

Almeno quest'ultimo ciclo pittorico sarebbe importante recuperarlo, come testimonianza culturale così come riferimento educativo, per quella secolare realtà, l'Accademia, che si è rivolta a tutto il mondo dalla città lagunare. Una realtà culturale che anche le omonime Gallerie tuttora testimoniano anche se, quest'ultime, si sono oramai indirizzate al turismo popolare e non sono più strumento di formazione artistica.

Per tutta questa serie di considerazioni si è ritenuto utile evidenziare questo singolare argomento affinché si possa riprendere lo studio di questi dipinti, tutt'altro che semplice, e, magari, anche ripristinare la loro godibilità.

## La pittura veneziana e l'Accademia di Belle Arti di Venezia

La pittura a Venezia ebbe particolare distinzione per quel suo essere cerniera tra Oriente ed Occidente e per quella singolare condizione di luce dovuta all'atmosfera lagunare.
L'arte toscana, tra Duecento e Cinquecento, ebbe però un ruolo guida nell'arte italiana ed europea anche se già nel Quattrocento iniziò a Venezia un processo di rielaborazione dell'esperienza pittorica bizantina: la declinazione 'ortodossa' dell'arte romana. Questa rielaborazione utilizza consuetudini tecniche, soprattutto dell'affresco, che, adeguatamente contaminate dai risultati estetici dell'esperienza toscana, pervengono ad un singolare processo di realizzazione della pittura. Nel medesimo periodo a Venezia si realizza anche un forte confronto con la pittura fiamminga di cui la questione della tecnica ad olio ne è testimonianza imprescindibile.[1]
Questo particolare contesto di confronti e contaminazioni porta a far si che le elaborazioni tecniche si connotino in particolarità espressive: una certa libertà nella delineazione delle raffigurazioni, decisamente meno 'incise', grazie ad una costruzione dell'immagine per campiture cromatiche.
Questo particolare fenomeno pittorico ben lo si può definire 'fondamento sul colore', contrapposto al 'primato del disegno', quindi, contrapponendo la scuola veneto-veneziana a quella fiorentina, così come già rilevato dalla attenta letteratura italiana cinque-seicentesca.[2]
La procedura pittorica fiorentina era rigidamente imperniata nell'impostazione di un preciso disegno, molto delineato, su cui poi venivano stesi i colori che andavano a riempire le singole parti della composizione in modo autonomo le une rispetto le altre. Una tale metodologia operativa portava conseguentemente ad una resa dei soggetti efficacemente nitida ma cromaticamente alquanto dissonante.
Una visualizzazione particolarmente efficace di questa modalità esecutiva la abbiamo in due dipinti di Michelangelo dove, sulla stesura di preparazione ampiamente visibile in quanto incompiuti, si stagliano delle campiture di colore rigidamente racchiuse nel

[1] GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e archi tettori Di nuovo dal medesimo riviste & ampliate con ritratti loro. Et con l'aggiunta delle vite de' vivi, & morti dall'anno 1550 infino al 1567*, *Prima e Seconda Parte*, Firenze: Firenze: Giunti, 1568, p.51: «Cap. XXI. Del dipingere a olio in tavola e su tele. Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, [...] Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina che molti anni consumò in Fiandra, e nel tornarsi di qua da' monti, fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici. Uno de' quali fu Domenico Veniziano che la condusse poi in Firenze …»
[2] PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia: Paolo Gherardo, 1548; ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno*, Venezia: Gabriel Giolito, 1549; LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura …*, Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; LODOVICO DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, Venezia: Marchio Sessa, 1565; MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, Venezia: Baba 1660.

disegno. I due dipinti sono ambedue conservati nella National Gallery di Londra e sono: la *Madonna Manchester*, una tavola di 106x76 centimetri del 1497; la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, una tavola di 161x150 centimetri del 1500 circa.

Un altro dipinto incompiuto, la *Adorazione dei Magi* di Leonardo, una tavola di 246x243 centimetri del 1481, ci mostra un dipinto fortemente imperniato nel disegno, ma questo è elaborato in un dettagliato lavoro di chiaro-scuro, realizzando quasi un '*grisaille*', su cui la materia pittorica è poi stesa a velature. In questo caso il disegno non é più solo "circonscrittione" e ne consegue un'opera meno rigida rispetto le precedenti citate.

La pittura veneziana, poi definita "pittura tonale" o "tonalismo", ma anche "pittura alla prima", si diversificava fortemente dalla pratica fiorentina così come si può vedere nelle opere di Giorgione e in quelle di Tiziano, ed avrà poi epigono nei Tiepolo.[3]

La tecnica pittorica veneziana si era caratterizza con stesure di colore sovrapposte l'une alle altre, in velature, addensamenti materici intermittenti, gli 'sfregassi', così da ottenere tonalità dirompenti, tanto nel chiaro che nello scuro, ma senza l'impiego del rigido chiaro-scuro e della dura delimitazione del disegno.

Saranno proprio i Tiepolo a offrirci due ottime esemplificazioni di questo modo di procedere con stesure cromatiche sovrapposte l'une alle altre senza un disegno delineato sull'opera. Una è un'opera di Giambattista Tiepolo, *Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*, un piccolo olio su tela di 57x73 centimetri del 1726 conservato nel Museum Fine Art di Montreal. In questo dipinto l'artista si ritrae proprio nell'atto del dipingere e quindi visualizza come l'opera veniva realizzata. L'altra è un'opera di Giandomenico, *Ritratto della famiglia Tiepolo*, un olio su tela 67 x 96 centimetri del 1761 e passato l'8 luglio 2015 da Sotheby's a Londra, dove abbiamo un'opera realmente incompiuta e risulta quindi tangibile questo particolare modo di procedere.

Non si creda però che nella pittura veneta il disegno non fosse importante, oltre che diffusa consuetudine, ne sono testimonianza gli innumerevoli disegni di Giambattista Tiepolo disseminati in tutto il mondo, per questo più noti come 'Drawings'. Tuttavia è evidente che nell'area lagunare il disegnare fosse un utilissimo ammaestramento progettuale piuttosto che una rigida costruzione entro cui inserire il colore.

[3] 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.

Giambattista Tiepolo, *studio di mano*, gessetto bianco/nero mm.150x225. Venezia, Museo Civico Correr. Questo è solo uno tra i tanti disegni superstiti relativi all'opera *Miracolo di San Antonio*, una 'semplice' tela, 270x180 centimetri, realizzata per una parrocchiale di provincia, il Duomo di Mirano (Vennezia).

Il discredito della pittura veneziana è costruito su una critica d'arte che si basa sulla letteratura d'arte piuttosto che sulla pittura ed il cui emblema è riferibile alla famosa opera di Johann Joachim Winckelmann che, non a caso, si richiama al disegno nello stesso titolo.[4] Da questo contesto si parlerà di pittura considerandone solamente la delineazione, osservandola da riproduzioni, dapprima incisorie e poi fotografiche. Tutto questo sovvertendo la consuetudine, sin allora corrente, in cui il termine pittura era l'unico utilizzato per la trattazione dell'arte dipinta.[5] Anche quando la "circonscrittione", ossia il disegno, veniva indicato come elemento chiave del dipingere, il tutto era comunque inquadrato nella trattazione del tema pittura.[6]

[4] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, (Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall' abate Carlo Fea), Roma: Pagliarini, 1783.

[5] LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci* [1505-1509], *Nuovamente dato in luce, con la vita dello stesso autore, scritta da Rafaelle Du Frense*, Parigi: Giacomo Langlois, 1651; LEONBATTISTA ALBERTI, *La pittura di Leonbattista Alberti* [1436] *tradotta per M. Lodovivo Domenichi*, Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547; PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia: Paolo Gherardo, 1548; LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte de la Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore*, Milano: Gottardo Pontio, 1584; ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma: Francesco Zanetti, 1585; GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De'veri precetti della pittura di M. Gio: Battista Armenini da Faenza*, Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587; GIORGIO VASARI, *Trattato della pittura del S.Cavaliere Giorgio Vasari Pittore, & architetto*, Firenze: Giunti, 1619; DOMENICO OTTONELLI e PIETRO BERRETTINI DA CORTONA, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze: Antonio Bonardi, 1652.

[6] LEONBATTISTA ALBERTI, *La pittura di Leonbattista Alberti* [1436] *tradotta per M. Lodovivo Domenichi*, Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, p.22.

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*, 1761-2, olio su tela cm. 67 x 96, Londra, Sotheby's, Old Master & British Paintings Evening Sale, 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.

Sono gli scritti del Vasari che promossero il discredito nella pittura veneziana: «*la quale è fatta con una certa pratica, che s'usa a Venetia, di macchie, overo bozze, senza esser finita punto*»;[7] «*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*»;[8] «*tirate via di grosso, e con macchie, di maniera, che da presso non si possono vedere*».[9] Questo genere di scritti arriveranno anche ad esprimere un non lusinghiero giudizio sulla formazione dei pittori veneziani utilizzando un dialogo, tra Vasari e Michelangelo, che afferma: «*era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio*».[10] La grandissima diffusione dei testi vasariani sarà decisamente causa di squilibrio nella conoscenza del fenomeno pittorico ed anche causa di una generale predilezione per la pittura imperniata sulla rigida delineazione; il disegno.

Giovanni Battista Agucchi cercò di non prender parte a questa guerra comunicativa e si limitò ad indicare quattro maniere di dipingere: i romani seguono «*la bellezza delle statue e si è avvicinata all'artificio de gli antichi*»; i veneziani imitano «*la bellezza della natura che si ha avanti gli occhi*»; i lombardi rendono la natura «*in un modo tenero, facile et ugualmente nobile*»; i Toscani hanno «*una maniera diversa dalle già dette, perche ha del minuto alquanto e del diligente, discopre l'artificio*».[11]

Prima di Vasari, anche il toscano Cennino, illustra una visione più equilibrata della pittura e precisa che «*El fondamento dell'arte* […] *è il disegno e'l colorire*»,[12] tracciando una interessante proporzione relativa al periodo formativo, secondo cui serviva: «*un anno a usare il disegno della tavoletta*» e poi «*praticare a colorire* […] *per altri sei anni*»[13]. Una proporzione, questa, che dovrebbe far ben riflettere ciascuno che voglia interessarsi d'arte.

Marco Boschini rispose alle insinuazioni vasariane con una parodia ironica, una guerra navale, con cui cercò di attirare l'attenzione del lettore sull'importanza di non imprigionare il colore nel disegno: «*Se de la machia i savesse el valor, / I aplicarave*

---

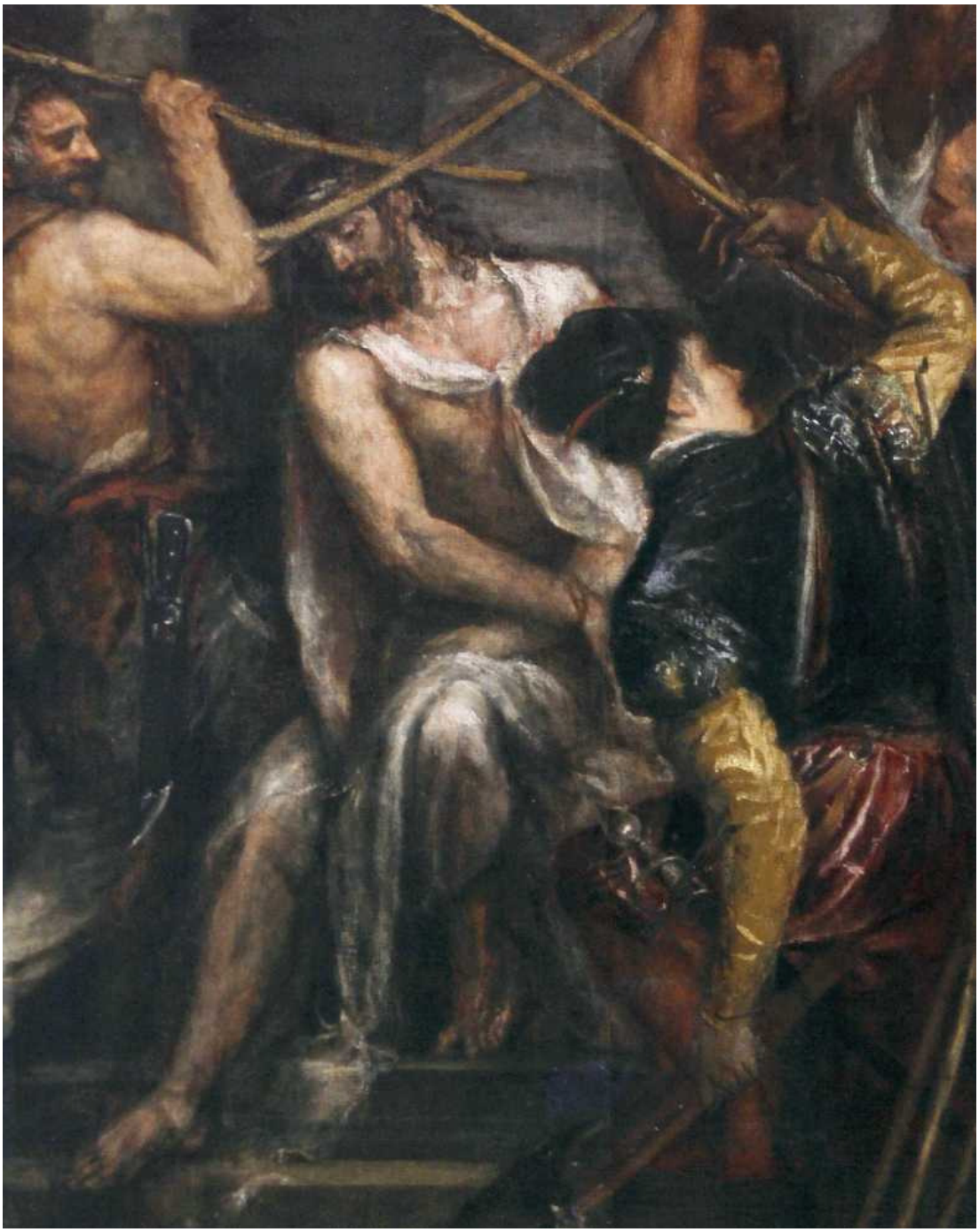
[7] GIORGIO VASARI, *Delle vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore e architetto Aretino, Parte terza, Secondo volume*, Firenze: Giunti, 1568, qui in edizione: Bologna: Heredi di Evangelista Dozza, 1647, p.49.
[8] *Ibid.*, p.220.
[9] *Ibid.*, p.228.
[10] *Ibid.*, p.226.
[11] GIOVANNI BATTISTA AGUCCHI, *Trattato della pittura*, [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.66.
[12] CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, [ante 1427], a cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze: Felice Le Monnier, 1859, p.4.
[13] CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, [ante 1427], a cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze: Felice Le Monnier, 1859, p.68.

*tuto el so' talento. / E studiarave quel gran fondamento, / Ne i ghe dirave machia; ma splendor.* […] *Xe l'unico depenzer tanto belo* […] *Con el color massizzo, sodo, e duro / I fa la meza tenta, el chiaro, e'l scuro*».[14] Lo stesso autore offre una bella descrizione del procedere nel dipingere di Tiziano:

«*Mi diceva Giacomo Palma il giovine, che pure anco hebbe fortuna di godere de gli eruditi precetti di Tiziano, che questo abbassava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, ò base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne hò veduti anch'io de colpi rissoluti, con pennellate massiccie di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come à dire) per mezza tinta: altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello, tinto di rosso, di nero, e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, & in ogni modo questi simili abbozzi satollavano i più intendenti di modo, che molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incaminarsi ad entrare nel Pelago della Pittura. Dopo haver formati questi preziosi fondamenti, rivoglieva i quadri alla muraglia, & ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli: e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa asservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar diffetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza, ò soprabondanza di carne, radrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura havesse presa attitudine disconcia mettendolo à luogo, senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria, che potesse rappresentare il bello della Natura, e dell'Arte: e doppo, fatto questo, ponendo le mani ad altro, fino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso: e di quando, in quando, poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava, ne mai faceva figura alla prima, e soleva dire, che chi canta all'improviso, non può fornire verso erudito, ne ben aggiustato. Ma il condimento de gli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita ne gli estremi de chiari, avicinandosi alle mezze tinte, ed' unendo una tinta con l'altra; altre volte un striscio delle dita pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava à riducendo à perfezzione le sue animate figure. Ed il Palma mi attestava per verità, che ne i finimenti dipingeva più con le dita, che con i pennelli. E veramente (chi ben ci pensa) egli con ragione così operò: perché volendo imitare l'operazione del Sommo Creatore, faceva di bisogno osservare, che egli pure nel formar questo corpo humano lo formò di terra con le mani. Questo serva per un poco di abbozzo del mio rozzo dire, per riferire quei favorevoli racconti che mi furono da quel si erudito Palma partecipati. Veramente vidi nella casa del Tintoretto, vivendo Domenico il figlio, un'abbozzo di Tiziano, che già sino il Padre l'hebbe dall'autore, & era un quadro di forma assai grande, e di figure al naturale, dove era rappresentato Christo Redentore, mentre quei ribaldi Ebrei gli ponevano la corona di spine in capo, il qual poi lo stesso Domenico Tintoretto vende a gran prezzo ad un'Oltramontano intendente: e veramente il mirar quei nudi (che per il più v'erano) era cosa di meraviglia, per veder quei segreti dell'Arte. Quello si, che un esemplare da porre in una Academia di Pittura, per insegnare, non à digradare il Naturale, ma ben si à riformarlo: perché nelle Academie, non solo fa di bisogno il*

[14] MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660, p.340. Una traduzione sommaria: "Se della machia sapessero il valore, / La applicherebbero con tutto il loro talento. / E studierebbero quel gran fondamento, / Ne gli dirrebbero macchia; ma splendore. […] È l'unico modo di dipingere così tanto bello […] Con il colore massiccio, sodo, e duro / Si fa la mezza tinta, il chiaro, e il scuro".

*modello del Corpo humano, cioè il Naturale, ma anco tutti quei gradi appartenenti à l'Arte, per poter salire quella Scala di Gloria, che conduce all'immortalità; ed in fine la chiusa dell'Arte di Pittura deve esser con pennelli, che di questo ben si Pietro Vecchia nostro Veneziano nella prima Academia, che fu eretta da lui nella propria Casa, nel tempo, che gl'altri facevano un disegno, ed egli con pennelli, e colori dipingeva una figura*.».[15]



Tiziano Vecelio, *L'incoronazione di spine*, 1570, olio su tela cm.280x182, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Particolare.

Le parole di Boschini non ebbero lo stesso seguito di quelle del Vasari, vuoi perché espressa in lingua veneziana o vuoi perché affermano che bisogna essere pittori per

[15] MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia: Francesco Nicolini, 1674, p. XXXI.

capire qualcosa di pittura, utilizzando la metafora che bisogna essere marinaio per poter navigare senza perdersi nel mare. Questa consapevolezza culturale è ben radicata a Venezia dato che qui chi scriveva d'arte risultava pittore in percentuale ben più alta che altrove; ben il settanta per cento.[16]

Fuori Venezia si diffondeva il parlare d'arte in assenza della pratica e contestualmente la formazione veniva imperniata sul disegno. Nel 1704 Lodovico David scrisse *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*, e, nel 1707, il medesimo, in due lettere a Lodovico Antonio Muratori, coniò sarcasticamente i termini di "facchinademia" e "facchinudemia" proprio a indicare con sprezzo questo genere di formazione basata sulla copia di un modello: il facchino.[17]

A Venezia, eccetto la parentesi legata a Cicognara ed ispirata a Winckelmann, si era sempre seguita la consuetudine di dipingere con campiture cromatiche non delimitate dal disegno, tanto che qui si usava dire: «*quando in Venezia si dice opera di maniera Romana, questa è come se si dica mancante di genio, scarsa di originalità, creata con timida imitazione dei classici, nipote e non figlia della natura.*».[18]

Anche Francesco Milizia stigmatizza questa deriva formativa: «*La miglior istruzione è di non seguir quella ch'è comunemente praticata. Si pratica di mandar i giovani al Modello. Ma il modello è difettoso, freddo, costretto e sforzato. Se il copista è fedele, diverrà un disegnatore scorretto; e se vi lavora di fantasia, diverrà fantastico.* […] *Disegnare il modello nelle Accademie, è disegnare la stanchezza e l'inazione, e in un anno se ne possono fare appena cento, e i movimenti, dell'uomo sono d'un numero indefinito. Il modello è stentato; convien attrappar la natura vivente nel momento che agisce senza ch'ella se ne accorga.* […] *Nelle Accademie si sceglie un bel modello, ma è sempre quello. Dunque i Signori Accademici non voglion dare altri studenti che l'idea d'una sola natura. E pure ognun sa che la natura è varia secondo i vari individui. Dunque se non si vuole che l'artista riesca ammanierato, studj quanti più modelli può. Come si può far un'opera di più figure, se non si è studiato che un solo modello? È ben ridicolo che lo stesso facchino abbia da far il Giove, il Ganimede, l'Apollo, il Marte, il*

[16] A Venezia su ventitre autori di libri d'arte ben sedici erano pittori: Zuccaro, Fialetti, Franco, Verdizotti, Columbina, Ridolfi, Boschini, Mazzoni, Barri, Nicolini, Volpato, Le Febre, Teniers, Patin, Zanchi e Paglia.

[17] *Lettere artistiche inedite, pubblicate per cura di G. Campori*, Modena, 1866, pp.543-548.

[18] GIOVANNI EDWARDS O'KELLES, *Repertorio Generale delle Venete Belle Arti*, manoscritto datato 12 aprile 1833, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *carte Diedo*, busta 39 fasc. 13, c.203v.-c. 204r. Pubblicato in GIOVANNI MAZZAFERRO, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards, con l'edizione critica del Repertorio generale delle venete belle arti*, Firenze: Goware, 2015, pp.52-215, a p.178.

*Saturno; e che una stessa donna abbia a trasformarsi in Venere, in Giunone, in Tesifone? Zeusi riuniva tutte le belle del paese per fare una bella*».[19]

Anche in Francia, a partire dal 1671, si ebbe un ampio dibattito circa il primato tra il disegno e il colore con la formazione di due autentici schieramenti, rispettivamente, i *Poussinistes* contro i *Rubénistes*, dove ci fu una parziale supremazia di quest'ultimi grazie alla pubblicazione del *Dialogue sur le coloris*.[20]

Tale precisazione è indispensabile proprio per non cadere nell'equivoco presente in molta letteratura d'arte dove il fenomeno del superamento del disegno nella pittura viene così indicato: «*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*».[21]

Per questo particolare motivo l'Accademia a Venezia ebbe sempre una sua specificità riconosciutale, purtroppo, più all'estero che in Italia.

A Venezia la pittura ebbe particolare distinzione anche a fronte del peso sociale che gli artefici ebbero nel contesto cittadino in quanto, già nel 1271, ebbero uno specifico Capitolare.[22]

La *Scuola dei depentori*, che venne riorganizzata nel 1436, si adunava dapprima nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo[23] e poi nella chiesetta di San Luca, da qui è stata rimossa la lapide del 1532 che ricordava il generoso lascito di Vincenzo Catena all'istituzione, lapide conservata, illeggibile, nel chiostro del Seminario Patriarcale.[24]

---

[19] FRANCESCO MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano: Remondini, 1797, tomo II, pp. 36, 45, 76-77.

[20] ROGER DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Parigi: Nicolas Langlois, 1673.

[21] 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 recente divulgazione.

[22] GIOVANNI MONTICOLO, *Il Capitolare dei pittori composto a Venezia nel 1271 e le sue aggiunte (1271-1311)*, Estratto da: «Nuovo archivio veneto», v. 2., pt. 2., Venezia: coi tipi dei fratelli Visentini, 1891.

[23] PIETRO EDWARDS, *Antichità dell'Unione dei Pittori in Vinezia; Origine del loro Colleggio; prerogative costituzionali ed onorifiche di questo corpo; istituzione dell'Attual Accademia del disegno con alcuni riflessi sopra l'interno andamento d'essa*, Biblioteca Marciana nel codice miscellaneo It, VII, 1791 (=8978), cit. Elena Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941, p.20; ritrascritto in: Giovanni Mazzaferro, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards, con l'edizione critica del Repertorio generale delle venete belle arti*, Firenze: Goware, 2015, pp.233-250.

[24] CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte. Overo le vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*, vol. I, Venezia: Gio: Battista Sgava, 1648, p.64-65: «Instituì il Catena al suo morire alcuni Legati per di celebrar divini sacrificij, di maritar zitelle, e far elemosine a poveri Pittori; lasciò in oltre al Collegio medesimo de Pittori il rimanente de' suoi haveri, co' quali si fabricarono alcune commode case a Santa Soffia, & il luogo ove fanno le loro radunanze; e vi posero nello aspetto per sua memoria quella iscrittione.»

PICTORES
ET • SOLUM • EMERUNT
ET • HAS • CONSTRUXERUNT
AEDES • BONIS
A • VINCENTIO • CATENA
PICTORE
SUO • COLLEGIO • RELICTIS
M. D. XXXII

Nella lapide era indicato il 'Collegio' che aveva sede all'attuale numero 4186-4190 di Canareggio, laddove si scorgono ancora i bassorilievi di San Luca nel capitelli d'angolo.

Venezia, Canareggio 4186-4190, si scorgono i bassorilievi di San Luca nei capitelli.

Da questa scuola, nel 1682, si scissero i pittori, dividendosi dagli artigiani, costituendo così il *Collegio dei pittori*.[25] Nel 1723 analogo passo fecero anche gli scultori e questi due ultimi organismi continuarono a vivere anche dopo la nascita dell'accademia. Queste istituzioni erano di fatto delle semplici corporazioni che a fronte del privilegio dell'esclusiva dell'esercizio garantivano al Governo il pagamento delle imposte ed agli associati una certa mutualità.

Nel pieno rinascimento in tutta Europa vennero ad essere costituite delle autonome istituzioni governative con lo scopo di valorizzare le arti. Nel 1563 si ebbe a Firenze la fondazione della *Accademia del Disegno*; si noti come nello stesso nominativo si voglia caratterizzare e distinguere la locale peculiarità tecnica. Nel 1577 a Roma venne istituita la *Accademia romana di San Luca*. A Parigi la *Académie Royale de la peinture et de la sculpture* venne formalizzata nel 1648, e, nel 1666, costituì una specifica struttura per facilitare dei pensionati premio a Roma. In Spagna venne istituita, nel 1744, la Accademia di Belle Arti di S. Fernando in Madrid e questa, nel 1746, ebbe anch'essa i suoi pensionati a Roma. A Londra la *Royal Academy* ebbe la luce nel 1768.[26]

---

*Guida del visitatore artista attraverso il Seminario patriarcale di Venezia*, Venezia: Tipografia San Marco, 1912, p. 14: «Lapide commemorativa della costruzione (1532) della demolita Scuola dei Pittori che esisteva presso la Chiesa di Santa Sofia (secolo XVI). Fu qui collocata dal sig. Davide Weber».

[25] ANTONIO DALL'ACQUA GIUSTI, *L'Accademia di Venezia, Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873*, Venezia: Marco Visentini, 1873.

[26] NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, 1940; tr. it. Einaudi, Torino, 1982, pp. 10 sgg.; CONCETTO NICOSIA, *Arte e Accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva edizioni, Bologna, s.d. [2000], con *Presentazione* di Andrea Emiliani, pp. 9 sgg.

A Venezia la discussione per costituire una governativa Accademia per le Arti è documentata dal 1724[27] ma la costituzione avvenne solo un quarto di secolo dopo, questo a testimonianza delle notevoli difficoltà che tale progetto ebbe.

Tra gli ostacoli alla creazione di una simile istituzione non possiamo ignorare il fatto che molte famiglie patrizie gestivano allora nei propri palazzi delle scuole d'arte, anche aperte al pubblico, chiamate pomposamente accademie, il cui scopo era costituire un dilettevole contesto di relazioni sociali piuttosto che ottenere un progresso d'arte; ad eccezione della scuola gestita da Pietro Vecchia. Al problema appena delineato si deve poi aggiungere quello, non certo locale, del ruolo sociale dell'artista, questione ancora oggi non risolta, ideologicamente divisa tra chi lo vedeva 'elevato' nell'impiego de «l'umano ingegno» e chi destinato a «a vivere con l'opera delle sue mani», pur essendo utilizzatore di «uno degli esercizi più belli dell'umano ingegno», «mezzo più nobile e più dolce».[28] La Serenissima doveva però alla pittura molta della propria identità dato che sino allora aveva profuso particolare impegno nella produzione di immagini celebrative e che queste oramai accusavano anche considerevoli bisogni conservativi.[29] Sarà proprio la considerazione economica di quest'ultimo aspetto a favorire la nascita dell'istituzione.

Il 1750[30] è l'anno in cui il Senato della Serenissima ha istituito la *Academia Veneta* con sede nel Fondaco della farina, al 1324 di San Marco.

Venezia, San Marco 1324, l'ex Fondaco della farina, dal 1750 sede dell'Academia Veneta

[27] Archivio di Stato di Venezia, *Proposte per la formazione dell'Accademia scrittura de sig. scultori, e pittori et architetti*, Senato, Terra, f. 1630, 1724 dicembre, pubblicato in ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941, appendice IV, pp. 133-137.

[28] ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana, e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. XIV.

[29] GIUSEPPE GULLINO, *L'autocelebrazione dello stato. Immagini e rappresentazioni del potere nella Serenissima*, in «Notiziario Bibliografico della Regione Veneto», 64, Padova: Il Poligrafo, 2012, pp.39-41. SERGIO MARINELLI, *Il trionfo pittorico di Venezia. La committenza pubblica nella Serenissima*, in «Notiziario Bibliografico della Regione Veneto», 64, Padova: Il Poligrafo, 2012, pp.41-45.

[30] Archivio di Stato di Venezia, *Il Senato approva l'istituzione dell'Accademia*, Terra, 1750 Settembre, seconda, Senato, I, f. 2123, pubblicato in ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941, appendice IX, p. 145.

Lo statuto della nuova realtà fu sancito nel 1755,[31] insieme all'impronto con il motto: *Et veteres revocavit artes*, e qui era espressamente previsto:

> «La nuova Accademia sarà composta per ora di trentasei fra Pittori e Scultori con titolo di Accademici, e tra questi ci sarà un Pressidente, due Consiglieri, quattro Maestri, un Cassier, due Sindici (li quali saranno i due fra' Maestri maggiori di età) et un Cancelliere.
>
> Veramente dovrebbe ogn'uno per essere admesso tra' gl'Accademici presentare im.ediate un quadro di propria mano, se Pittore, overo qualche figura di matteria sussistente se Scultore, perchè avesse à sorgere questa Nuova Accademia con un primo ornamento e freggio.».[32]

Sigillo dell'Accademia, stampato nella stamperia Albrizzi nello "*Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura istituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccelentissimo Senato, MDCCLXXII*", di cui se ne fece una ristampa con aggiunte nel 1782, immagine tratta dal conferimento del titolo di Accademico d'onore il 1 maggio 1774. Biblioteca Museo Correr, mss.P.D.307, c-LVII – Iscrizioni: (D) *PRAECLARA INGENIORUM IUVAT AUSA* / (R) *ACADEMIA VENETA - ET VETERES REVOCAVIT ARTES*.

Conformemente allo statuto, dal 1763, furono distribuiti per la prima volta i premi accademici e tra i vincitori ci furono Francesco Maggiotto, maestro di Francesco Hayez, con il primo premio, mentre il terzo premio andò al futuro segretario, nonché presidente, Pietro Edwards. La medaglia premio aveva bene evidente la simbologia dell'accademia veneta, in un lato l'immagine del sigillo, un intreccio tra pennello, scalpello e compasso

[31] Archivio della Accademia di Belle Arti di Venezia, (AABAVe), *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura instituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772, ed.2^, stamperia Savioniana, 1782, p.XIV- XXXIII. 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.

[32] (AABAVe), *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura instituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772, ed.2^, stamperia Savioniana, 1782, p.XVI.

con un cartiglio riportante il motto "VETERES REVOCAVIT ARTES", mentre nell'altro lato una Minerva con ai piedi un leone marciano.[33]

ANTONIO SCHABEL, Medaglia celebrativa coniata presso la Zecca di Venezia, 1763, argento dorato diam. 56,3 mm, 133 g, iscrizioni: (D) INVITAT PRETIIS ANIMOS ET PRAEMIA PONIT – A. SCHABEL F. / (R) ACADEMIAVENETA - VETERES REVOCAVIT ARTES. Arsantiqva London, 11th December 2003, VENVSAuction III, Lotto 232..

Dal 1777 anche l'Accademia tenne una «bottega» in piazza San Marco, nella celebre Fiera della Sensa, una mostra di pittura dove venivano esposte opere di maestri e di selezionati allievi, fu questo il primo confronto pubblico con la città.

FRANCESCO GUARDI, *Piazza San Marco nella festa della Sensa*, 1775 circa, olio su tela centimetri 61x91, Lisbona, Fundacao Guilbenkian.

[33] ANTONIO SCHABEL, Medaglia celebrativa coniata presso la Zecca di Venezia, argento dorato diam. 56,3 mm, 133 g, iscrizioni: (D) INVITAT PRETIIS ANIMOS ET PRAEMIA PONIT – A. SCHABEL F. / (R) ACADEMIAVENETA - VETERES REVOCAVIT ARTES. Arsantiqva London, 11th December 2003, VENVSAuction III, Lotto 232.

Nel 1797 ci fu la fine del governo della Serenissima Repubblica per l'insediamento del governo controllato dai francesi, poi quello degli austriaci, ed ancora i francesi. Iniziò d'allora un grande processo di trasformazione che può essere visualizzato nell'immagine della scalpellatura di circa cinquemila leoni marciani in pietra d'Istria e nella sottrazione delle opere d'arte dai luoghi d'origine per la soppressione di molti ordini religiosi. Quella trasformazione fu però anche foriera di una radicale e complessa riorganizzazione dell'amministrazione governativa. Anche l'Accademia ebbe allora un radicale stravolgimento ed oltre al trasferimento di sede ebbe anche una sostanziale modifica nella formazioni artistica e nel fare arte, ma di questo accenneremo meglio più avanti.

## Il primo pàntheon della pittura veneta

Creare una 'immagine' alla istituita '*Academia Veneta*' fu esigenza quasi scontata e nello statuto del 1755 fu espressamente prescritta la realizzazione dei ritratti dei suoi membri più illustri:

> «La Stanza dello Studio sarà ornata con la Imagine della B. V. Annunziata, e colle Im.gini del Prottetor S. Marco, e dell'Evangelista S. Luca Prottetor de' Pittori, e delli quattro Santi Tuttellari de' Scultori: Poi li Ritratti de' Serenissimi Dogi: e se si potessero raccoglier i Ritratti de' Pittori Deffonti, che per la celebrità delle loro Opere hanno illustrata la Patria. Infine dell'impresa dell'Accademia col suo moto, tolto dal Sigillo, si che sia uniforme l'Impronto […].»[34]

Questa disposizione statutaria non traeva origine solamente nella volontà di affermare l'identità della nuova istituzione ma anche in quel fenomeno culturale che si stava allora sviluppando in analoghe realtà, quali l'Accademia di San Luca a Roma e nella raccolta medicea di Firenze, dove si erano costituite delle ampie gallerie di ritratti degli artisti.

DE GREYSS BENEDETTO, *Autoritratti della raccolta Medici a Firenze*, 1758ca, penna d'oca 38,6×56cm, Vienna, Nationalbibliotheke.

Il caso fiorentino ebbe un sicuro e particolare effetto in Venezia per via del raffinato disegno a penna d'oca di Benedetto Felice De Greyss, raffigurante la *Sala degli*

[34] Cfr. AABAVe, *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura instituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772, ed.2^, 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.

*autoritratti* della Galleria degli Uffizi, in quanto l'autore morì a Venezia, il 15 aprile 1759, mentre cercava di tornare a Vienna con i disegni commissionatigli dai suoi governanti.

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto di Antonio Balestra*, 1758-9, olio su tela 60x42. Pordenone, Collezione Pietro Mainardis

Alessandro Longhi, figlio d'arte e giovane aspirante accademico, si adoperò con tempestività alla accennata questione dei ritratti e, nel 1762, curò la pubblicazione del *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici* …, dove afferma: «oltre d'averli dipinti sopra la tela, li ho voluti alla maniera pittoresca, intagliar anco in rame, acciocché via maggiormente si riconosca quanto ricca, e feconda di ottimi ingegni sia

stata sempre questa Inclita Dominante».[35] L'autore ci da quindi precisa indicazione sul fatto che alla data di pubblicazione erano già stati prodotti in tela una serie di ritratti di artisti veneziani.

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto di Francesco Fontebasso*, 1758-9, olio su tela 70x55, Torino Galleria Sabauda

Questi dipinti erano stati prodotti dal giovane artista in modo autonomo, pur nella conoscenza dello statuto della *Academia Veneta*. Alessandro Longhi, Si può immaginare che Pietro Longhi, padre di Alessandro e membro fondativo dell'accademia al pari di Giambattista Tiepolo, volesse raggiungere una parità di ruolo dopo l'ammissione di Giandomenico Tiepolo. Infatti, il 26 agosto 1759 e con sindaco lo stesso Pietro Longhi, venne deliberata l'ammissione del figlio Alessandro.[36]

[35] Cfr. ALESSANDRO LONGHI, *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici piu rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, Venezia: appresso l'autore, 1762, p. III.
[36] Cfr. AABAVe, *LIBRO RIDUZIONI ED ATTI ACCADEMICI DALL'ANNO 1755 5 FEB USQ. 1772 29 MARZO, GIVSEPPE MARCO BARDESE CANCELLIR*, b. 1, c. 11.

In questo contesto non dovrebbe risultare strano che in Accademia non vi siano notizie esplicite su questi ritratti, per cui vale la pena prestare attenzione anche ai più banali indizi, a prima vista ininfluenti, tra i documenti superstiti nell'archivio. Uno di questi indizi è dato dalla nota di pagamento dell'Accademia, alla data 26 maggio 1758, per la preparazione di ben dieci tele senza nessuna indicazione di soggetto e destinazione; elemento, questo, decisamente anomalo.[37]

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto di G.B. Piazzetta*, 1758-9, olio su tela 64x50, Venezia, Ca Rezzonico

Il legame diretto tra l'Accademia e i ritratti di pittori del giovane Longhi sarà poi confermato da un ordinativo, datato 1° ottobre 1770, con cui vengono richieste a quest'ultimo le effigi del Veronese, di Tiziano, di Tintoretto e del Bassano,[38] commessa andata a buon fine dato che il 29 marzo 1771[39] avveniva il pagamento.

[37] Cfr. AABAVe, *LIBRO CASSA ACCADEMa DI PITTa SC. ED ARCH. DALL'ANNO 1754 4 XBRE USQ. 1784 18 OTTOBRE*, b. 6, c. 7: «26 d: [26 maggio 1758] p cont:$^{i}$ à D: Giacomo Concolo p le sud: n° 10 telle imprimide p gli quad:$^{ri}$ sud:$^{i}$ come p cauz:$^{ne}$ in f:$^{to}$ al n.35, e spesa batello, … 80:15».

[38] Cfr. AABAVe, *LIBRO RIDUZIONI ED ATTI ACCADEMICI DALL'ANNO 1755 5 FEB USQ. 1772 29 MARZO, GIVSEPPE MARCO BARDESE CANCELLIR*, b. 1, c. 72: «Dovendosi giusto il prescritto dalle Leggi procurare

Tale conferma assume maggiore rilievo nel fatto che i dipinti commissionati nel 1770, quella dei "defonti", e quelli dei pittori del Settecento, eseguiti prima delle incisioni del 1762, hanno eguale misura[40] e corniciatura dipinta.

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto di Francesco Zugno*, 1758-9, olio su tela 67x51, coll.priv

Questi elementi oggettivi confermano l'idea che le due serie di dipinti dovevano essere armoniche, con esposizione contigua, suggerendo un'acquisizione dell'Accademia anche della prima serie, in ordine di esecuzione, o meglio di una parte di essa, ossia

---

l'effiggie 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:ne al suesposto, ordinato, che dal Spett:e Sig:e Alessandro Longhi acad:co nrò restino dipinti in tella di …… li sunominati Ritratti, e consegnati all'acad:a nostra, per cui dovranno essergli dal cas:e nrò acad:co regalati ducati dodici per poter provedere li colori gli rittrati stessi; dovendo per ciò esser dal Cancell:r nrò levato il mandato per li necessari registri, a cauz:ne del maneggio del d:to Spett:le Cassier. Sicl.» «Giuseppe Angeli Presid:e».

[39] Cfr. AABAVe, *LIBRO CASSA ACCADEMa DI PITTa SC. ED ARCH. DALL'ANNO 1754 4 XBRE USQ. 1784 18 OTTOBRE*, b. 6, c. 43: «d:to[29 marzo 1771] contati a D: Alessandro Longhi p recognia:e delli quattro Rittrati di Paolo, Tizian, Bassan e Tintoreto, ducati dodici eff:vi p telle, e colori, g:l atto del Spett.le Press: 1°:Xre 1770, e, mand:o int:o n° 18, sono Lire novantesei _" 96:-».

[40] La modesta differenza di misura tra i varî dipinti superstiti deriva dalla porzione di cornice conservata nei varî processi di manutenzione subiti.

quella relativa a quegli artisti che erano divenuti "defonti". Questo anche in assenza di esplicita conferma nei documenti.

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto di Gaspare Diziani*, 1758-9, olio su tela 70x53, coll.priv

Altro indizio circa l'ottemperanza di questa prescrizione statutaria sta nella differenza tra lo statuto della *Academia Veneta* del 1755 e quello del 1772 che, in merito ai ritratti dei pittori, nel primo recita, «*se si potessero raccoglier*», mentre nel secondo tale dicitura viene meno.[41]

[41] *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura instituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772, stamperia Savioniana, 1782, p. XXVII: «XII STANZA DELLO STUDIO – La Stanza dello Studio sarà ornata con l'Immagine della B. V. Annunziata, e colle Immagini del Protettore S. Marco, e dell'Evangelista San Luca Prottetor de' Pittori, e delli quattro Santi tutellari de' Scultori; di poi con li Ritratti de' Serenissimi Dogi: e con quei de' Pittori Defonti, che per la celebrità delle opere loro hanno illustrata la Patria. In fine, dell'Impresa dell'Accademia col suo motto, ricavato dal Sigillo, si che sia uniforme l'Impronto».

Di questo sforzo illustrativo, pàntheon della pittura veneziana, nel 1807, si rilevavano però solo gli ultimi quattro eseguiti.[42] Circa l'assenza in questo inventario dei dipinti eseguiti ante 1762 bisogna considerare attentamente il fatto che Venezia, tra queste due date, subì gravissimi stravolgimenti amministrativi. La *Academia Veneta* visse allora momenti di grave, drammatica, ristrettezza economica,[43] quindi con inevitabili dispersioni.

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto di Tiziano*, 1771, olio tela 72x55, collezione privata, già Treviso.

[42] AABAVe, *Inventario de Quadri esistenti nella R.ª Accademia delle Belle Arti*, datato «maggio 1807», busta 1, anno 1807, c. s.n.p.: «4 Ritratti rappresentanti Tizian Vecellio, Paolo Calliari d.to Veronese, Giacomo Tintoretto e Giacomo Bassan di Alessandro Longhi».

[43] *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950*, [Catalogo della mostra commemorativa], a cura di Elena Bassi, Venezia, Accademia di Belle Arti, 1950, p. 13: «Il Governo austriaco non si occupa dell'Istituto: e mentre nella Cisalpina, a Milano e a Bologna, le Accademie erano state riordinate con un decreto del 10 settembre 1803, a Venezia, per sopravvivere, la scuola si indebitava persino con i bidelli; e ne era rimproverata dal Governo».

Oltre questi, l'*Academia Veneta* ebbe anche problemi gestionali legati allo scontro tra la cultura 'tradizionale' e quella 'riformista' propugnata dai simpatizzanti dell'amministrazione straniera, di cui si accennerà più avanti.

ALESSANDRO LONGHI, *Ritratto Giambattista Tiepolo*, incisione, in ALESSANDRO LONGHI, *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici piu rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, Venezia: appresso l'autore, 1762.

I 'primi' dipinti di Alessandro sarebbero state le vittime più logiche nel nuovo clima culturale in quanto rappresentavano i pittori barocchi che, più d'altri, erano visti come l'epigono artistico della aristocrazia controriformista, oltre che per il fatto che non erano ben documentati amministrativamente.

La natura ideologica delle dispersioni di tali manufatti può trovare conferma nel fatto che nel 1826, ossia al termine della presidenza di Leopoldo Cicognara, risulteranno 'dispersi' anche i quattro dipinti che erano amministrativamente ben documentati.[44]

Ma ritorniamo all'opera *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici …* per una 'immagine' sulla prima serie di ritratti dei pittori veneziani. Qui troviamo dapprima Jacopo Amigoni, Antonio Balestra, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini, Francesco Polazzo e Sebastiano Ricci: sono questi dei pittori non accademici ma da poco "defonti" e inseriti per riconoscenza genitiva. A questi seguono i fondatori dell'Accademia, Giambattista Piazzetta e Giambattista Tiepolo, ai quali si accodano Giuseppe Angeli, Giuseppe Camerata, Fabio Canal, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, Jacopo Guarana, Pietro Longhi, Domenico Maggiotto, Jacopo Marieschi, Antonio Marinetti, Giuseppe Nogari, Giambattista Pittoni, Antonio Zucchi e Francesco Zugno, tutti accademici. Chiude la serie l'effigie dell'autore, subito dopo l'immagine del giovane amico Pietro Antonio Novelli, nonostante quest'ultimo non fosse ancora accademico: un inserimento comprensibile dato che uno è l'autore dei ritratti mentre l'altro dovrebbe essere l'autore dei testi. Non sono incisi tutti gli accademici di allora perché mancano Giambattista Crosato, Antonio Guardi, Tommaso Bugoni, Michelangelo Morlaiter e Francesco Cappella; e ancora i ritrattisti Bartolomeo Nazari e Fortunato Pasquetti, i quadraturisti e paesaggisti Girolamo Mengozzi Colonna, Antonio Joli, Antonio Visentini e Francesco Zanchi. È invece incluso Giambettino Cignaroli che, oltre a non essere accademico, non è nemmeno veneziano; per di più il suo ritratto viene posto subito dopo quello del grande fondatore Tiepolo, cosa inspiegabile se non con l'ipotesi di una strategia dell'autore, con la supervisione del padre, con la quale tentare di aggraziarsi anche il contesto extra lagunare nella consapevolezza delle incombenti difficoltà sociali e politiche veneziane.

Dobbiamo ricordare che proprio mentre Longhi pubblicava il *Compendio*, Giambattista Tiepolo, sessantantaseienne e sofferente di gotta,[45] persuaso da forti pressioni governative,[46] dovette terminare la grande opera di villa Pisani a Strà entro i primi due

[44] *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, ediz. Andreola, 1826.

[45] Questa sofferenza è documentata da una lettera che lo stesso Tiepolo scrive, il 10 maggio 1760, al conte Francesco Algarotti. Bassano del Grappa, Archivio del Museo Civico, cart. Algarotti, 25.

[46] Giambattista Tiepolo a Tommaso Giuseppe Farsetti, lettera del 22 dicembre 1761. Venezia, Museo Correr, Epistolario Moschini, pubblicata in POMPEO MOLMENTI, *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1909, p. 28: «inaspettatamente chiamato da chi può comandare, mi fu inzonto di subito prendere le mie mosse, dalle quali dispensar non mi poteva […] cosichè mi lusingo in capo a due Anni ritornarmene alla Patria». Si veda anche la corrispondenza tra l'ambasciatore di Spagna a Venezia, il Duca di Montealegre, e il Marchese di Squillace, Ministro di Carlo III, in particolare in data del 3 aprile 1762. Madrid, Archivio general de Palacio Real, *Obra de palacio*, leg. 452, pubblicata in ANTONIO MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of Giambattista*

mesi del 1762, contro i tre-quattro anni che egli stesso aveva preventivato, per assecondare le richieste forestiere. Il grande artista partì dunque per la Spagna affrontando un viaggio tedioso, con tappe forzate e stressanti, tanto che, il 4 giugno, quando raggiunse Madrid, fu costretto a stare una quindicina di giorni a letto ricoverato nella casa dell'ambasciatore veneto Sebastiano Foscarini.[47] A Madrid Tiepolo morirà senza che la sua città natale ne chiedesse mai le spoglie, poi anche disperse. Tutto ciò fa specie soprattutto se pensiamo che nello stesso anno della morte di Giambattista Tiepolo morì anche Giambattista Cignaroli e quest'ultimo ricevette tutta una serie di onori nella sua città.

Questo confronto più che un torto al grande artista veneziano, così come alla stessa *Academia Veneta*, è segno evidente del declino della cosiddetta "Dominante", oltre che presagio della dispersione dell'ingentissimo patrimonio artistico veneziano. Non è un caso infatti che Antonio Canova deciderà di lavorare a Roma mentre Francesco Hayez deciderà ben presto di trasferirsi a Milano. Una agonia, per Venezia, oltre che per i nostri ritratti.

*Tiepolo. Including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*, London, Phaidon press, 1962, p. 237.

[47] Si veda la corrispondenza tra l'ambasciatore di Spagna a Venezia, il Duca di Montealegre, e il Marchese di Squillace, Ministro di Carlo III, in particolare in data del 3 aprile 1762. Madrid, Archivio general de Palacio Real, *Obra de palacio*, leg. 452, pubblicata in A. MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of Giambattista Tiepolo*…, cit., p. 237.

## La riforma ottocentesca dell'Accademia

Nel 1803 il governo napoleonico impose una grande riforma alle Accademie,[48] uniformando Venezia a Milano e, nel 1806, anche Bologna. La didattica dei riformati istituti fu imperniata sui principi Neoclassici e su tutta quella ideologia del *bello* promossa da Johann Joachim Winckelmann.[49]

Da allora lo studio dei classici, attraverso rigide incisioni o calchi, ossia delle 'riproduzioni', portarono il disegno e l'anatomia ad una funzione centrale nella formazione dei giovani allievi. Questa nuova impostazione ebbe forma così rigida da andare a scapito delle peculiarità delle varie scuole pittoriche, vere artefici delle accademie storiche, tanto da configurare quel fenomeno, più o meno negativamente inteso, che passa con il termine di "accademismo".

Nel 1807 si decretò la ridenominazione della *Veneta Academia di Pittura, Scultura e Architettura* in *Accademia Reale di Belle Arti*,[50] nello stesso anno, alla morte di Almorò Pisani, venne nominato presidente Leopoldo Cicognara. Quest'ultimo, nobile e politico ferrarese legato alla corte napoleonica, fu designato alla importante carica appena si trasferì a Venezia per sposare Lucia Fantinati, vedova Foscarini, nonostante il suo nome non fosse stato nemmeno presente nella terna proposta dall'istituto così come invece avrebbe previsto lo statuto.

Cicognara può essere inteso come una 'riproduzione' di Winckelmann nella iterazione ideale del '*bello*',[51] ed ambedue espressione della separazione tra arte 'praticata' e arte 'raccontata', giacché completamente estranei alla produzione artistica.

Vale la pena fare presente come entrambi questi studiosi d'arte erano più capaci nella parola, piuttosto che nella comprensione dei testi pittorici: famoso è il caso del *Giove e Ganimede*[52] di cui lo studioso germanico ebbe a dire «*L'amasio di Giove è sicuramente una delle più straordinariamente belle figure, che ci siano rimaste dall'antico, ed io non*

---

[48] *Statuti e piano disciplinare per le Accademie Nazionali di Belle Arti, Approvati con Decreto del Vice-Presidente, 1° Settembre 1803,* in *Foglio Officiale 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, pubblicato in ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze 1941, appendice XXIII, pp.168-186.

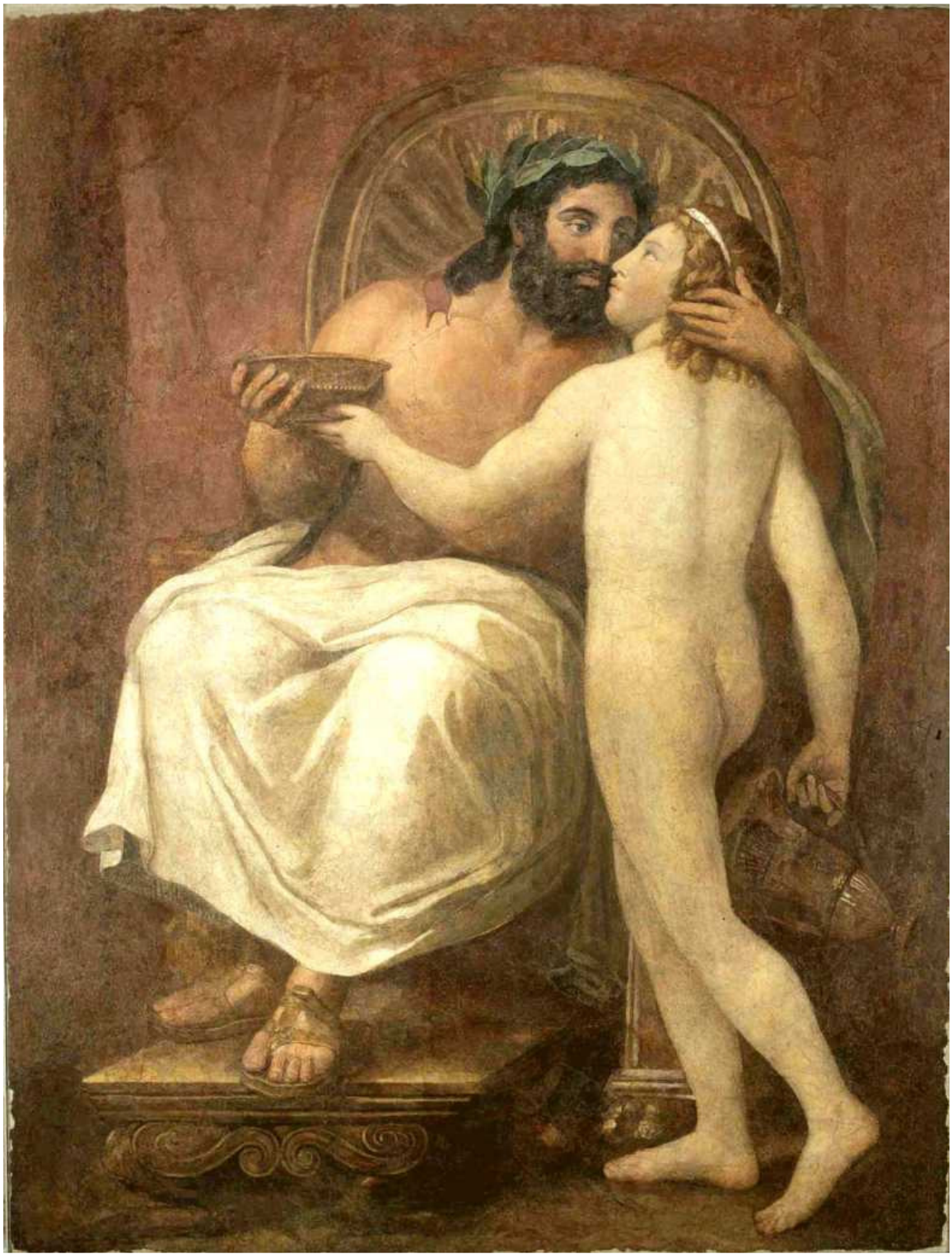
[49] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fahigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, an den Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefland*. Dresden: Walther, 1763, 4to, 1771, tratto da: *Dissertazione sul potere dal sentimento del bello nell'Arte e sull'insegnamento della medesima. Al barone Federigo Rainoldo di Berg livornese, 1763*, in GIOVANNI GIOACHINO WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, Tomo VI, 1831, pp. 527-561.

[50] *Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia,* Milano, (1807), Parte I, pp. 66-67, n. 32, 12 febbraio 1807.

[51] LEOPOLDO CICOGNARA, *Del bello*. Firenze: Molini-Landi, 1808.

[52] RAPHAEL MENGS, GIOVANNI CASANOVA, *Giove e Ganimede*, 1758 ca., affresco staccato e riportato su tela, cm. 178,7 x 137,5. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

*saprei trovar nulla da paragonare col di lui volto*.»,[53] nonostante l'opera denoti in modo evidente il gusto allora contemporaneo.



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.

[53] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden: Walther, 1764, pubblicata in italiano con il titolo *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, 1779, in GIOVANNI GIOACHINO WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, 1830, Libro VII, cap.III, p.957-958.

Considerare questo episodio un semplice errore umano è sbagliato in quanto questo rappresenta in modo esemplare gli effetti della 'lettura passionale', romantica, che vede nel 'classico' un edonistico 'specchio' della propria ideologia più che una razionale fonte di studio come era avvenuto nel rinascimento; da qui quella inconfondibile rigidità estetica dell'arte di quel periodo. L'osservazione dell'opera in questione è anche eloquente testimonianza della totale mancanza di capacità di riconoscimento di un testo pittorico da parte dello studioso che ebbe possibilità di osservare l'opera direttamente.

In questo generale clima ideologico bisogna aggiungere la specificità veneziana che, sempre secondo Winckelmann, può essere bene stigmatizzata con una sua affermazione: «*Il Tiepolo fa più in un giorno che Mengs in una settimana, ma quegli appena veduto è dimenticato, mentre questi rimane immortale*.».[54] Una frase lapidaria che rappresenta meglio d'ogni altra considerazione la totale incomprensione della gloriosa tradizione pittorica veneziana, la cosiddetta *pittura tonale* o *tonalismo*, o *pittura alla prima*.

La lotta politica e culturale di allora videro nel *barocco* l'estetica della aristocrazia da combattere ed in Venezia la patria da sconfiggere, da occupare e gestire.

La tradizione pittorica veneta veniva così appiattita nell'indistinto processo formativo imperniato sulla rigida riproduzione, la copia dal *classico*, con una inflessibilità tale per cui anche la tradizione fiorentina, quella della *Accademia del disegno*, era decisamente meno contrastante.

Spesso si tende ad ignorare che gli stessi Antonio Canova e Francesco Hayez si sono formati nel contesto culturale precedente la riforma ottocentesca dell'accademica, e la loro solida formazione consentì loro d'essere grandi anche in questo imponente stravolgimento estetico, oltre che politico, che tra altro vide un grande ampliamento dell'organico accademico. Il giovane Giovanni De Min non ebbe la stessa acutezza politica, pur dotato di analoghe capacità artistiche, condizionando il suo apprezzamento.

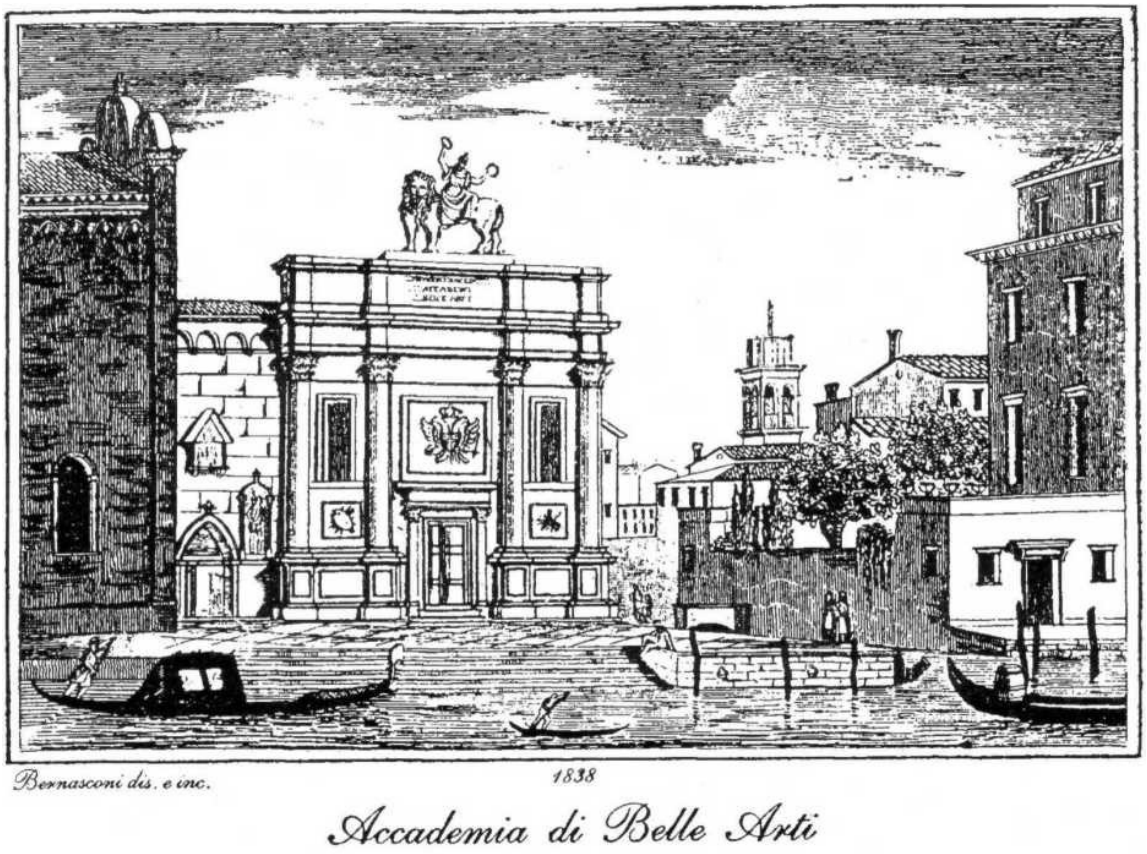
Di questa riorganizzazione accademica, basata sul rigido modello didattico del disegno e della anatomia, ebbero perplessità gli stessi propugnatori.

Così scriveva Cicognara nel 1808 riguardo le accademie: «Erigere a pubbliche spese degli stabilimenti che emulandosi tra loro venissero in questi insegnati i buoni precetti e

[54] JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fahigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, an den Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefland*. Dresden: Walther, 1763, 4to, 1771, tratto da: *Dissertazione sul potere dal sentimento del bello nell'Arte e sull'insegnamento della medesima. Al barone Federigo Rainoldo di Berg livornese, 1763*, in GIOVANNI GIOACHINO WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, Tomo VI, 1831, pp. 527-561, a p.557.

[…] vedere ristabilite le Arti all'antica loro elevatezza».[55] Mentre, sempre lo stesso soggetto, dopo la riforma, nel 1826, esprimerà: «Dal seno delle accademie non escì forse mai un'opera di genio; … Quasi tutti gli artisti sublimi o fiorirono avanti lo stabilirsi delle accademie.».[56]

Il Presidente indica il problema nell'Accademia e non nella sua riforma, chissà se ciò come semplice consuetudine del vedere negatività nei soli prodotti, piuttosto che nei pensieri che li generano, oppure se per astiosa frustrazione personale nei confronti degli accademici che, dopo lungo contrasto, fecero fallire la sua proposta di affidare allo Jappelli, suo compagno di militanza napoleonica, il progetto del nuovo edificio della università padovana.




FILIPPO BERNASCONI, *Accademia di Belle Arti*, 1838, Venezia, Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio Fondo Storico

Sempre nel 1807, il 5 novembre, l'Accademia di Belle Arti di Venezia si trasferì nei locali del convento, della chiesa e della scuola, di Santa Maria della Carità con la dotazione economica per la sistemazione dei locali in base ad un progetto

[55] 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.

[56] LEOPOLDO CICOGNARA, *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa*, in «*Antologia*», XXI, Firenze, gennaio 1826, pp. 92-118, qui preso da *Opere del conte commendatore Leopoldo Cicognara Ferrarese*, vol.1, *Belle Arti in Generale*, Venezia: Paolo Lampato, 1834, pp.402-450, p.409.

dell'accademico Giannantonio Selva. La morte del Selva ha poi lasciato le vere fasi progettuali al suo successore, Francesco Lazzari, che proseguirà dal 1828. Nella facciata della scuola verranno inseriti dei chiari simboli della *Academia Veneta*, quali i due bassorilievi con le 'armi' della pittura e della scultura ma anche con l'immagine della *Minerva sul leone* di Antonio Giaccarelli. Quest'ultimo, ancora oggi, allontanato dal suo contesto e riposto tra la vegetazione dei giardini dell'Arsenale.

Il 10 agosto 1817 le Gallerie dell'Accademia si aprirono al pubblico e, nel quadro di un più generale riordino gestionale, nel 1882[57] furono drammaticamente separate dall'Accademia che le aveva generate, stravolgendo completamente il senso e il ruolo originario, e cessando d'essere quello strumento didattico che invece erano.

LUIGI MANFREDINI, *Premio di Venezia*, medaglia in bronzo con diametro 61,5-62,0 mm con dicitura: «*PREMIO DI VENEZIA. / IMPERIALE REGIA ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI – L. MANFREDINI F.*», coniata dalla Johnson di Milano nel 1842. Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. E' questa una riedizione delle prime medaglie del 1813 ed è l'esemplare superstite più antico presente nell'archivio dell'istituzione. Nella medaglia è evidente il simbolo dell'Accademia di Brera disegnato da Giuseppe Bossi.

In questo grandissimo stravolgimento anche il simbolo stesso dell'accademia veniva modificato e questo lo possiamo bene rilevare nelle medaglie dei premi. Nelle nuove medaglie, diverse da quelle che abbiamo già visto, non troviamo più richiami alla *Academia Veneta* ma una incisione di Luigi Manfredini, su disegno del segretario dell'Accademia di Milano, Giuseppe Bossi,[58] ossia il nuovo simbolo della accademia milanese: un altro esempio di annientamento di ogni simbolismo Veneto.

[57] R. decreto 13 marzo 1882 stabilendo che: «*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*», in *Raccolta ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, anno 1882, serie 3a, vol. LXV, p. 731 e ss.

[58] Medaglia in bronzo con diametro 61,5-62,0 mm con dicitura: «PREMIO DI VENEZIA. / IMPERIALE REGIA ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI – L. MANFREDINI F.», coniata dalla Johnson di Milano nel 1842, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. È questo l'esemplare superstite più antico, una riedizione delle prime

I ritratti dei pittori veneziani, realizzati nel Settecento e cimeli della peculiarità pittorica veneziana, in un tale processo di trasformazione, sia in termini di struttura didattica che di struttura edilizia, dovevano quindi essere eliminati: dal nuovo statuto ma anche fisicamente. Così infatti accadde, come già rilevato, alla fine della presidenza Cicognara.[59]

Tutt'oggi le accademie italiane sono fondamentalmente organizzate sul modello didattico ottocentesco, basato sul disegno e sulle anatomie, questo anche se i prodotti di questo modello sono stati distrutti nella realtà dall'impatto emotivo degli espressionisti, ossia di coloro i quali, nella consapevolezza più comune, hanno distrutto l'icona del 'disegno', quindi il cosiddetto 'accademismo', così come ben esemplificato dalle già citate parole di Sgarbi.

Solo dagli anni Settanta dell'Ottocento la pittura veneziana poté riprendere il suo cammino verso la pittura "moderna" grazie all'insegnamento di Pompeo Marino Molmenti e gli allievi Giacomo Favretto, Luigi Nono e Guglielmo Ciardi. Un esperimento che Pietro Selvatico aveva chiamato «il grande enigma del vero»[60] e che non poche insidie aveva così come evidenziato da Pompeo Gherardo Molmenti: «Il dolore della vedova, il conforto della preghiere, il marito vizioso, sono ormai merce da trescone, sono certi soggetti che vennero cacciati fuori a migliaia dalla fabbrica dei pittori di genere.».[61]

Da allora le accademie si sono sen'altro riorganizzate, c'è stata anche una riforma, ma la loro struttura didattica, di fatto, è rimasta quella ottocentesca. Questo subdolo problema formativo potrebbe essere uno dei motivi per cui l'informale rappresenti una comoda uscita da questa irrisolta questione.

---

medaglie pagate nel 1813 al Manfredini così come rilevato da ARNALDO TURRICCHIA, *Luigi Manfredini e le sue medaglie*, Roma: Selbstverl, 2002, pp. 4, 14, 22-24, 93-110, 131-139, 149-156, 205 s., nn. 26-31, 40-46, 52-56, 80 s.

[59] Si fa riferimento alle pagine 31-33, nonché alle note 41-42, e quindi, a confronto, alla *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, ediz. Andreola, 1826.

[60] PIETRO SELVATICO, *L'Arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, Discorso di Pietro Estense Selvatico Segretario, F. F di Presidente e Professore di Estetica nell'I.R. Accademia, in *Atti dell'Imp. Reg Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione dei Premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia: Pietro Naratovich 1852, pp. 5-31, p.27.

[61] POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *Esposizione permanente della Società promotrice di Venezia*, in «L'Arte in Italia», Maggio 1870, p.78.

**Il secondo pàntheon della pittura veneta**

Nonostante il clima governativo decisamente poco favorevole alle identità particolari, nell'Accademia di Belle Arti di Venezia, si operò con affetto e dedizione alla prescrizione che era presente nel vecchio statuto circa i ritratti dei pittori. Di questa dedizione ne abbiamo indizio nella stima dei lavori di dipintura da farsi in una delle nuove Sale della I. R. Accademia ad uso di Pinacoteca, datata 8 aprile 1826: «Per otto ritratti de' più distinti Pittori della Scuola Veneta, che figureranno in altrettante nicchie inserite nella ripetuta mezza vetta … 229.89. / Tali ritratti saranno dipinti dalla mano del valente Sig. Prof. Demin».[62] Altro non si rileva se non la richiesta di pagamento, datata 13 febbraio 1827, dell'impresario Carlo Vianello detto Chiodo «per l'armatura da lui somministrata allorché si dipinsero le due nuove sale».[63]

Nei documenti d'archivio non vi sono riscontri più precisi circa l'esecuzione dei dipinti in questione, tuttavia l'archivio dell'Istituto presenta lacune rilevabili anche per le mancanze nella numerazione progressiva dei documenti. Ma, soprattutto, bisogna considerare il clima della riforma accademica, quello politico, nonché l'ingombrante figura di Leopoldo Cicognara, così come già accennato. Non può essere considerato un caso che proprio nel 1826, ossia quando Cicognara sarà dimissionario, si avranno le prime tracce dei ritratti ottocenteschi anche se, è molto probabile che la sua uscita non fu la fine dei dissidi interni e quindi fossero naturali delle difficoltà nel portare avanti in modo aperto e condiviso un progetto di 'restaurazione' simbolica quale quella dei ritratti dei pittori veneti. Non bisogna dimenticare, infatti, che questi dipinti erano esplicitamente previsti nello Statuto del 1755 relativo alla *Academia Veneta* e che quelli già realizzati erano andati, più o meno intenzionalmente, tutti dispersi. È quindi comprensibile l'opportunità di omettere l'argomento nei carteggi con il governo e fare risultare la questione economica all'interno delle ingenti spese per la ristrutturazione del complesso edilizio.

Ben poco è documentato su queste opere che erano inserite nelle nicchie del soffitto della sala dove era esposta l'*Assunta* di Tiziano, un ambiente denso, come si può intravvedere nel dipinto che Giuseppe Borsato esegue a ricordo delle esequie di Canova

[62] AABAVe, busta 27 "Atti d'Ufficio", c. 132, «Importo della dipintura da farsi in una delle nuove Sale della I. R. Accademia ad uso di Pinacoteca», datato 8 aprile 1826, in framezzo alle carte relative alla relazione sui lavori del Sig. Tranquillo Orsi datate giugno 1826.
[63] AABAVe, busta 29 "1827 Atti", c. 33.

in Accademia avvenute nel 1822.[64] In questo dipinto, nelle nicchie del soffitto, si vedono dei ritratti in grisaille, con una seconda cornice interna in cui compare una epigrafe, che potremmo immaginare una sorta di progetto, probabilmente in cartone, questo contrariamente a quanto riportato dalla recente letteratura dove viene indicata come la rappresentazione dei ritratti dei pittori, di cui parleremo più avanti, che invece sono vivacemente colorati.[65]

GIUSEPPE BORSATO, *Commemorazione funebre di Antonio Canova nella sala dell'albergo di Carità*, (1822), 1824, olio su tela, cm 61*x*79,7, Venezia, Galleria Ca' Pesaro, mv. 1882/Cl. I N.2152. Si noti, nelle lunette a ridosso il soffitto, i ritratti a grisaille, un probabile progetto per i ritratti ottocenteschi dei pittori.

Dei ritratti dei pittori veneti eseguiti nell'Ottocento troviamo una prima traccia nelle guide dell'Accademia a partire dallo stesso anno, il 1826, dove vengono indicati come eseguiti da Odorico Politi e da Giovanni Andrea Darif,[66] e così si ripeterà sino al 1840.[67]

[64] GIUSEPPE BORSATO, *Le onoranze in morte del Canova*, (1822), 1824, olio su tela, cm 61 × 78, Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro.

[65] ALESSANDRA QUATTORDIO, *s.v. Darif, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1986, pp. 789-791; MASSIMO BISSON, *Nel complesso della carità. Restauri e adattamenti per la nuova sede dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello (TV), Antiga edizioni, 2016, t. I, pp. 87-106: 106, nota 63, dove si cita l'articolo precedente senza rilevare l'evidente incongruenza.

[66] *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti lo stabilimento stesso*, Venezia, Andreola, 1826, p. 31.

[67] *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, dalla tipografia di Commercio, 1830, pp. 30-31; *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, Antonelli, 1832, pp. 27-28; 1835, pp. 15-16; 1837, pp. 15-16; *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia,* Venezia, Antonelli, 1838, pp. 15-16; *Guida per la*

Quasi contestualmente, nel 1837, troviamo indicato come esecutore di ritratti per la Pinacoteca anche Giovanni Busato.[68]

Il nuovo ciclo di ritratti, quello ottocentesco, non è dunque stato eseguito da "due" mani, o "quattro", ma da una considerevole compagine di autori, nemmeno secondari, anche se progettato con volontà unitaria.

GIOVANNI BRIZEGHEL litografia da disegno di Marco Moro, *Sala dell'Assunta nell'I.R. Accademia,* cm 33x46,5, da FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia prospettica, monumentale, storica, artistica*, Venezia, Giovanni Brizeghel editore, 1856-58, tav. 20. Si noti, nelle lunette a ridosso il soffitto, i ritratti dei pittori.

La prima immagine dei ritratti ottocenteschi, comprendendo la diversa natura di quanto dipinto dal Borsato, si può vedere nel disegno di Francois Vervloet, del 1854, dove la cosiddetta sala della *Assunta* viene raffigurata con figure che suggeriscono dei busti a ritratto senza alcuna iscrizione nelle nicchie ridosso il soffitto.[69]

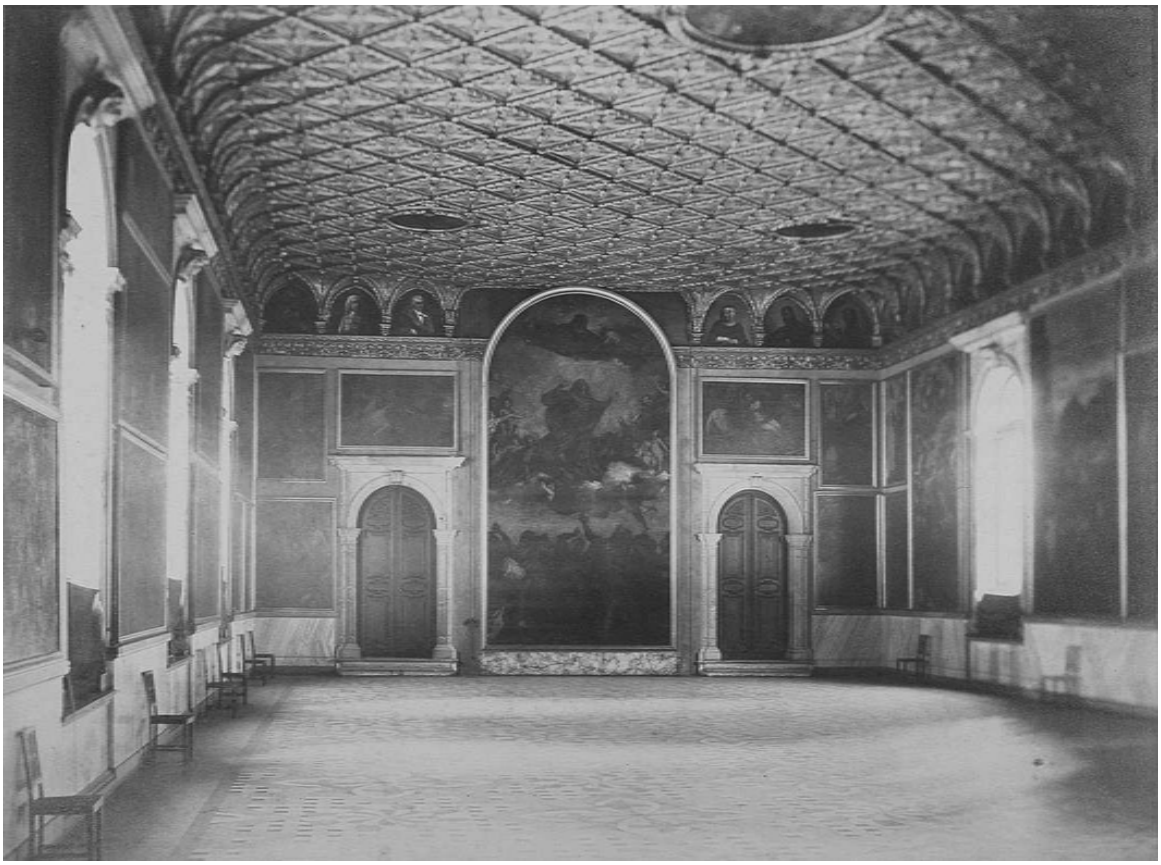
Una più precisa immagine sulla collocazione dei nostri ritratti l'abbiamo sempre in quegli anni, 1856-1858, grazie a un disegno di Marco Moro poi ripreso a stampa da

*Regia Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Erede Picotti Tip. Dell'I.R. Accademia, 1839, pp. 15-16; *Guida per l' I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Antonelli, 1840, pp. 16-18.

[68] FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Tip. Giuseppe Antonelli, 1837, pp. 421-422: 422: «[…] fornì pure per l'opera della Pinacoteca, traducendo con somma maestria i varii stili de' nostri maestri. Coloriti alquanti ritratti».

[69] FRANÇOIS VERVLOET, *Sala di Tiziano all'Accademia*, Venezia, Gabinetto Stampe e Disegni del Museo Correr, inv. CI. III n.6804.

Giovanni Brizeghel;[70] qui i dipinti dei pittori, nelle nicchie a ridosso il soffitto, vengono illustrati a colori e senza epigrafi.



DOMENICO BRESOLIN, *Sala dell'Assunta nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 1860ca, Venezia, Accademia di Belle Arti, Fondo Storico.

Negli anni Sessanta dell'Ottocento troviamo la conferma di queste due vaghe immagini precedenti con la documentazione fotografica eseguita da Domenico Bresolin,[71] la quale ci consente, anche se in bianco nero, di vedere come i dipinti fossero con quell'intensità tonale tipica delle materie policrome ed anche perfettamente coincidente con la precedente immagine a stampa. Medesime informazioni traiamo osservando anche la foto della ditta Naya, successiva a quella del Bresolin ma antecedente il 1880.[72]

Nel 1885 la grande *Assunta* del Tiziano fu spostata nella seconda sala ed a seguito di questa operazione in sala capitolare, quella prima denominata dell'*Assunta*, furono rifatte le quattro nicchie del soffitto che precedentemente erano state rimosse proprio per dare alloggio al grande dipinto. Le modifiche alla sala furono tuttavia consistenti

[70] FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia prospettica, monumentale, storica, artistica*, Venezia, Giovanni Brizeghel editore, 1856-1858, tav. 20, litografia di Giovanni Brizeghel da disegno di Marco Moro, *Sala dell'Assunta nell'I.R. Accademia*, cm 33 × 46,5; devo quest'immagine alla cortese segnalazione di Sara Filippin che, sentitamente, ringrazio.

[71] DOMENICO BRESOLIN, *Primo saggio di fotografia ottenuta dal vero nell'interno della Galleria che all'Accademia offre l'autore, Bresolin*, 1860 ca., AABAVe Venezia, Accademia di Belle Arti, Fondo Storico.

[72] Ditta Naya, *Sala dell'Assunta delle Gallerie*, 1880ante, Venezia, Musei Civici, inv. FN 0733, scheda 52325.

dato che vennero chiuse le due porte laterali, con la rimozione degli aggetti lapidei, ed aperto un grande foro centrale con arco ed architrave modanati.

I Sala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, già sala dell'Assunta o delle adunanze, 1895ca. Importante qui notare che la rimozione dell'opera di Tiziano ha comportato l'esecuzione di quattro nuove nicchie quindi l'esecuzione di quattro nuovi dipinti, dopo la rimozione di tutti i ritratti e il loro spostamento che si evince nel confrontare le effigi.

Tutto ciò si può ben notare nel confronto tra le foto già viste e quella ad analogo soggetto del 1895. Con questo confronto si rileva pure che i dipinti non hanno corrispondenza nella loro localizzazione, quindi, gli stessi vennero spostati, se non tutti una buona parte, e ne furono eseguiti di nuovi, quattro, corrispondenti al numero delle nicchie ripristinate.

## La rimozione dei ritratti ottocenteschi

Negli anni Cinquanta del Novecento i ritratti ottocenteschi dei pittori veneti, i nostri *pittori istorici*, sono stati rimossi in occasione dell'allestimento di Carlo Scarpa sotto la direzione di Vittorio Moschini. Un intervento che venne giustificato come una «eliminazione drastica di ambientazioni d'epoca, tappezzerie in stile, zoccoli lignei, cornici d'imitazione, sostituiti con intonaci neutri di grana particolare, legni dalle tonalità calde, iuta, fustagno, ferro e vetro, materiali tutti attentamente scelti ed oculatamente accostati»;[73] una discutibile questione di 'gusto'.

I Sala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, già sala adunanze o dell'Assunta, 1955ca. Qui si nota la rimozione di tutti i ritratti dei pittori istorici veneziani dalle lunette del soffitto.

Nel tentativo di comprendere questo intervento può essere utile riprendere l'accennata ideologia di Winckelmann, quindi del Cicognara, che grande ripresa ebbe con John Ruskin, il quale godette di molta fortuna nella città di Venezia e che moltissimo condizionò la cultura artistica locale. Ruskin, pensando alla sua prossima Guida delle Gallerie, il 22 marzo 1877, scriveva alla cugina Joan Severn: «Ho appena confezionato il siluro esplosivo più raffinato che abbia mai escogitato, almeno a mio avviso. Ho

[73] GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Introduzione*, in GIOVANNA NEPI SCIRÉ, FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1985, pp. 7-14: 14.

buone speranze di poterlo lanciare nell'Accademia di Venezia e nella comune Mente d'Artista come uovo di Pasqua: gongolo alquanto al pensiero».[74]

Ad unire le figure di Winckelmann e di Ruskin, oltre il tagliente linguaggio critico e il disprezzo per l'arte barocca, vi è senza dubbio la scarsa capacità nel riconoscimento del testo pittorico autentico, che, nel caso di Ruskin, è ben rappresentato nell'esempio del *San Luigi re di Francia* della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, additato come capolavoro di Giotto e quale riferimento dell'arte cristiana,[75] mentre in realtà si trattava di una onesta integrazione di Gaetano Bianchi del 1853.

GAETANO BIANCHI, *San Luigi Re di Francia*, 1853, affresco, ora staccato, integrazione agli affreschi di Giotto, 1320ca, della cappella Bardi, nella chiesa della Santa Croce di Firenze. Proprio questo particolare dipinto, di evidente caratteristiche ottocentesche, è stato elogiato da John Ruskin come opera di Giotto e capolavoro dell'arte cristiana.

[74] RACHEL DICKINSON, *Terms of Empowerment: John Ruskin's correspondence with Joan Severn*, 2 vol., Award: Lancaster University, 2005.

[75] JOHN RUSKIN, *Mornings in Florence (1875–1877) Being simple studies of christian art*, in *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. Cook e Alexander Wedderburn, London: George Allen - New York: Longmans, Green, and Co, 1903-1912, XXIII, 1906, pp.284-457; p. 354: «And now, the time is come for you to look at Giotto's St. Louis, who is the type of a Christian king» [E ora, è giunto il momento per voi a guardare il San Luigi di Giotto, che è il tipo di un re cristiano].

Ad osservare il testo pittorico del Bianchi risultano così evidenti alcuni richiami stilistici ottocenteschi da rendere impossibile racchiudere la questione nel semplice errore umano. Viceversa bisogna considerarlo proprio una vistosa incapacità dello studioso di riconoscere un testo pittorico oltre che la conseguenza di una idealizzazione di un *bello* 'interiore' che va ben oltre la osservazione della oggettiva realtà.

Winckelmann e Ruskin hanno infatti recato il più grosso contributo per l'allontanamento della letteratura artistica dalla pittura. Questa tendenza, che prosegue tutt'oggi, trova una delle più evidenti manifestazioni nell'attuale diffusione del termine di "pellicola pittorica", sia nei testi che trattano di restauro che in quelli di tecniche artistiche.[76]

L'impiego di tale termine non può essere considerato una semplice alternativa lessicale della materia pittorica. Infatti quest'ultima è la vera sostanza dell'opera, non un semplice rivestimento. Questo termine rappresenta in modo singolare la tendenza formativa della maggioranza di quanti si occupano di dipinti, basata sulla riproduzione fotografica, tralasciando, quasi totalmente, la realtà del manufatto.

Sul delicato problema della lettura del testo pittorico Alessandro Conti ammoniva:

> «*Verso il 1960 inizia il momento più critico … le industrie chimiche sollecitano l'adozione dei loro materiali sintetici; … grava spesso disprezzo idealista per la manualità e per la materialità dell'opera*

[76] Di seguito si formula un esemplare elenco di testi, ordinati in ordine cronologico, in cui compare il termine di "Pellicola pittorica": NATHAN STOLOW, *The action of solvent on drying oil films*, in *Journal of the Oil and Color Chemists' Association*, part. I, 40, 1957, 5, pp. 377-402; NATHAN STOLOW, *The action of solvent on drying oil films*, in *Journal of the Oil and Color Chemists' Association*, part. II, 40, 1957, 6, pp.488-499; NATHAN STOLOW, *Some Investigations of the Attion of Solvents on Drying Oil Films,* Ph.D. thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, London, 1955; NATHAN STOLOW, *The measurement of film thickness and of solvent action on supported films*, «Studies in Conservation», 3(1), 1957, pp.40-44; SHELDON KECK, *Mechanical Alteration of the Paint Film*, in «Studies in Conservation», Vol. 14, No. 1 (Feb., 1969), pp. 9-30; *Le tecniche artistiche*, a cura di CORRADO MALTESE, Milano: Mursia, 1973, qui il termine compare ben cinque 5 volte, mentre, per contro, si deve rilevare che non compare nemmeno una volta in CESARE BRANDI, voce: *RESTAURO*, Enciclopedia Italiana - IV Appendice, 1981; FERRUCCIO e SERAFINO VOLPIN, *Relazione sulla foderatura* [Il restauro del Convito in casa di Levi di Paolo Veronese], in «Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia», n.11, 1984, p.83 qui si legge: «… minuti sollevamenti della pellicola pittorica …»; PAOLO BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'alto medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Firenze: Centro Di, 1990, pp.73-102; CRISTINA BELTRAMI e CECILIA BERNARDINI, *Il consolidamento della pellicola pittorica nei dipinti murali del XX secolo*, in *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*, atti del convegno (Prato 4-5 novembre 1994) a cura di Sergio Angelucci, Nardini, Firenze, 1994, pp.171-190; STEFANO VOLPIN, *La Madonna dell'Umiltà della chiesa di San Francesco della Vigna: le indagini chimico-stratigrafiche della pellicola pittorica*, in «Progetto Restauro», n.12, 1999, pp.26-29; OTTORINO NONFARMALE, *Relazione sull'intervento di restauro*, in *La Cena in Emmaus di San Salvador*, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 1999, p.58 qui si legge: «…scongiurare qualsiasi danno alla pellicola pittorica…»; CARLA ARCOLAO, *Consolidamento della pellicola pittorica con iniezioni*, in «Progetto Colore, Le guide pratiche», n.15, giugno 2009, Facoltà di Architettura di Genova, Dipartimento di Scienze per l'Architettura, Genova, 2009; MARTA MELCHIORRE DE CRESCENZO, *La conservazione di pitture murali: problemi di adesione della pellicola pittorica*, in *Conservazione dell'Arte contemporanea, Temi e problemi. Un'esperienza didattica*, Padova: Il Prato, 2010, pp.173-178; Eliana Costa, *I nanomateriali nel restauro: studio di consolidanti sperimentali per la pellicola pittorica dei dipinti murali*, in *A scuola di restauro. Le migliori tesi degli allievi dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro e dell'Opificio delle Pietre Dure negli anni 2005-2007*, Ministero per i Beni e leAttività Culturali, 2011, pp.49-57; Enciclopedia on line, Treccani, voce *RESTAURO*, parte *2.2 Pittura*, qui il termine «pellicola pittorica» è riportato ben tre volte, consultato il 03/09/2014, http://www.treccani.it/enciclopedia/restauro/.

*d'arte (rispetto all'immagine se non alla fotografia da cui si fanno le attribuzioni); inoltre, come tutti, sono bombardati da assuefazioni ed immagini diffuse dai mass media."*[77]

Se consideriamo anche come le immagini diffuse dai mass media siano trattate da tecnici tipografici che, coerentemente con il loro contesto formativo, operano in modo da rendere le stesse immagini più coerenti al loro contesto culturale. Ecco che il termine di "pellicola" può rappresentare quanto di più appropriato possa venire a mente.

Tuttavia il termine "pellicola" indica ancora oggi uno "strato sottile di rivestimento" non la materia oggetto d'opera, tant'è che nella definizione del vero rivestimento della pittura, la vernice, leggiamo: «I pigmenti e le cariche sono assenti nelle vernici propriamente dette; le vernici che li contengono … dovrebbero più propriamente chiamarsi pitture.».[78]

La rimozione dei ritratti dei pittori veneti non può quindi essere considerata una semplice rimozione di «ambientazioni d'epoca», molto più probabilmente essa rappresenta un epigono della accennata separazione tra 'esecuzione' e 'lettura' d'arte. Non tanto una scelta razionalista ma una banale affermazione d'identità, quella delle Gallerie, in quel fragile contesto culturale quale quello veneziano all'interno della delicata questione della identità nazionale.

Bisogna ricordare che a Venezia, proprio in quegli stessi anni, veniva smantellato dalla loggia del Palazzo Ducale un altro pàntheon veneziano costituito da una serie di busti.[79]

I nostri dipinti fatti rimuovere da Vittorio Moschini furono da allora lasciati in un "depositorio" delle Gallerie sito in Palazzo Ducale, furono poi anche restaurati, e qui potremmo trovare sessantotto tele, con misure variabili tra centoquattro e centoventi centimetri di larghezza e novantacinque centimetri di altezza, raffiguranti per l'appunto i *pittori istorici*, della pittura veneta.

Purtroppo la direttrice delle Gallerie, la dottoressa Paola Marini, non ha consentito di visionare direttamente le interessanti opere pittoriche per "carenza di personale". Contestualmente ha fornito all'Accademia, previo specifico pagamento, le immagini fotografiche digitali, nemmeno tutte a colori.[80]

Considero impossibile fare serie considerazioni sulla natura pittorica dei dipinti con delle foto, questo, credo, per chiunque apprezzi la pittura, piuttosto che il suo racconto.

---

[77] ALESSANDRO CONTI, *Conservazione, falso, restauro*, in *Storia dell'arte Italiana*, Parte terza, *Situazione momenti indagini*, Volume terzo, Einaudi, Torino,1981, pp.105-108, [p.108].

[78] Enciclopedia on line Treccani, alla voce *VERNICE*, consultata il 03/09/2014 http://www.treccani.it/enciclopedia/vernice/

[79] *Rimossi dalla loggia del Palazzo Ducale i busti di uomini illustri*, Il Gazzettino, 4 luglio 1955.

[80] Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Gallerie dell'Accademia di Venezia, prot. 1584 del 22 settembre 2016.

D’altronde perché mai finanziare le costose strutture museali, ancor più organizzare le rischiose manifestazioni delle mostre, se non fosse importante e prioritario l’osservazione diretta del testo pittorico?

GIOVANNI DEMIN (attribuito), *Ritratto di pittore illustre*, 1826, olio su tela cm.110x95ca, Venezia, già Accademia di Belle Arti, ora depositi delle Gallerie, foto acquistata da Mibact, prot.1584 22.09.2016.

L’importanza della verifica diretta del materiale pittorico dei ritratti dei *pittori istorici* è ancora più marcata perché questi dipinti sono stati realizzati con una impostazione omogenea in quel delicato contesto che spesso, con sufficienza, viene liquidato in ‘accademismo’. Pensare quindi di indagare queste opere senza poter rilevare i segni effettivi delle pennellate, ‘le mani’, è quindi un azzardo.

Nonostante ciò le riproduzioni di queste opere suggeriscono curiosità circa la qualità pittorica della stragrande maggioranza dei pezzi, quindi anche angoscia per quanta ignoranza grava su questo intrigante mondo pittorico.

Alcune peculiarità formali, pur con la difficoltà di una osservazione indiretta, fanno intravvedere i modi di Giovanni Andrea Darif, quella di Giovanni Demin e del suo stretto collaboratore Pietro Paoletti, ma anche del giovanissimo Ippolito Caffi.

IPPOLITO CAFFI (attribuito), *Ritratto di Tiziano*, olio su tela cm.110x95ca,, Venezia, già Accademia di Belle Arti, ora depositi delle Gallerie, foto acquistata da Mibact, prot.1584 22.09.2016.

Ma sembrano scorgersi anche alcune metodologie esecutive di Odorico Politi, di Sebastiano Santi e di Cosroe Dusi, artisti che lavoravano assiduamente con Giuseppe Borsato e Tranquillo Orsi proprio negli anni in cui venivano eseguiti i lavori all'Accademia.

Anche i modi di Giovanni Busato possono essere rilevati in alcuni di questi ritratti.

Queste osservazioni sono sicuramente soggettive, relative alla capacità di osservazione del materiale pittorico, ma ci sono altre osservazioni che non dipendono da tale capacità e quindi diventano ineluttabile fatto oggettivo.

E' questo il caso della presenza di una nota effige di Francesco Hayez a ottantotto anni,[81] quindi del 1878, ossia eseguito sicuramente in occasione delle trasformazioni del 1885 a prescindere dalla assenza di specifica documentazione archivistica.

EUGENIO DE BLASS (attribuito), *Ritratto di Francesco Hayez ad ottantotto anni*, post.1878, olio su tela cm.110x95ca, Venezia, già Accademia di Belle Arti, ora depositi delle Gallerie, foto acquistata da Mibact, prot.1584 22.09.2016.

Analogo ragionamento vale per il ritratto di Natale Schiavoni, ripresa da una pubblicazione del 1881.[82]

Riprendendo le osservazioni soggettive, legate all'osservazione del brano pittorico, non è azzardato per questi due dipinti fare un accostamento con le opere di Eugenio De Blaas, professore accademico dal 1880 al 1890 e legato all'istituto in modo particolare dato che qui fu allievo, anche del padre Carl, e divenne socio d'arte a soli diciannove anni.[83]

[81] FRANCESCO HAYEZ, *Autoritratto*, olio su tela, cm 85 × 69, siglato: «*Comm. Fran.co Hayez / fece nell'età di 88 anni / 1878*», Venezia, Gallerie dell'Accademia.
[82] LUIGI SERNAGIOTTO, *Natale e Felice Schiavoni, vita, opere, tempi*, Venezia, Gaetano Longo, 1881; in seconda di copertina si trova un'eliotipia di Giulietta Schiavoni Sernagiotto che ritrae Natale Schiavoni a settantasei anni, quindi del 1853.
[83] *Atti dell'Imp.Reg. Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1862*, Venezia: Giuseppe Antonelli, 1863, p.145.

Riprendendo le osservazioni soggettive, legate all'osservazione del brano pittorico, non è azzardato per questi due dipinti fare un accostamento con le opere di Eugenio De Blaas, professore accademico dal 1880 al 1890 e legato all'istituto in modo particolare dato che qui fu allievo, anche del padre Carl, e divenne socio d'arte a soli diciannove anni.[84]

EUGENIO DE BLASS (attrib.), *Ritratto di Natale Schiavoni*, post.1853, olio su tela cm.110x95ca, Venezia, già Accademia di Belle Arti, ora depositi delle Gallerie, foto acquistata da Mibact, prot.1584 22.09.2016.

Ma le semplici foto ci danno un altro elemento oggettivo, ossia la presenza di un dipinto firmato e datato: «V Tessari dip 1886»,[85] che documenta in modo inequivocabile questo ultimo momento, 1885-1886, nella ritrattistica dei *pittori istorici*. Vittorio Tessari è l'unico a firmare una di queste opere, sin'ora erano state tenute in una forma il più possibile impersonale, quasi lasciate estranee al tempo d'esecuzione. Per questo singolo caso è bello immaginare che il giovane artista, ventiseienne, abbia arditamente

[84] *Atti dell'Imp.Reg. Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1862*, Venezia: Giuseppe Antonelli, 1863, p.145.
[85] In corsivo con la V intrecciata con la T; Vittorio Tessari (1860-1947), fu premiato all'Accademia nel 1883.

approfittato della confusione per un termine lavori affrettato, confidando nell'impossibilità di rilevare il suo azzardo per l'altezza della collocazione del dipinto.

VITTORIO TESSARI, *Ritratto di pittore illustre*, 1886, olio su tela cm.110x95ca, Venezia, già Accademia di Belle Arti, ora depositi delle Gallerie, foto acquistata da Mibact, prot.1584 22.09.2016. In basso a destra è evidente l'iscrizione, in rosso a pennello: «V Tessari dip 1886».

La presenza della firma di Tessari rafforzerebbe anche la stessa paternità di De Blaas per le opere prima accennate dato che quest'ultimo, oltre che essere influente membro del consiglio accademico, fu diretto maestro del giovane Vittorio e sicuramente legato a questo da ammirazione dati i numerosi premi assegnategli,[86] tra cui quello, del 1883, per l'opera *Socrate che esorta Alcibiade a cangiar metodo di vita*.

Queste ultime opere confermano la volontà di onorare la primitiva prescrizione statutaria dell'Accademia, dando dei 'volti genitivi' a quei dipinti che altrimenti

[86] 1876 - 2° premio in Ornato, Disegni dal rilievo semplice all' acquarello, I corso, (*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1876*, Venezia: Marco Visentini, 1877, p.55); 1877 - 2° Accessit in Statuaria. Elementi della figura. Estremità, mani e piedi. (*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1877*, Venezia: Marco Visentini, 1878, p.78); 1877 - 2° Accessit in Ornato. Disegni all'acquarello, dal rilievo aggruppato con drapperie. (*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1877*, Venezia: Marco Visentini, 1878, p.80); 1878 - 2° Premio in Elementi della figura. Studj dei busti. (*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1878*, Venezia: Marco Visentini, 1880, p.66); 1878 - Accessit. in Saggi ad olio di ornato aggruppato e semplice e con drapperie e fiori. (*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1878*, Venezia: Marco Visentini, 1880, p.67)

rischiano di essere ‘bastardi’, proprio perché quelle *Gallerie* erano volute dai pittori veneziani, contrariamente a tutti gli altri musei dove erano frutto di una aristocratica e mondana esigenza di ostentazione.

Queste considerazioni sono state svolte sulle semplici riproduzioni fotografiche, le quali raccontano poco e male una questione così complessa. Tuttavia questa riflessione può avere interesse nella lacunosità di quanto sin’ora scritto sull’argomento.

**La rimozione culturale.**

Nel Novecento si parla poco e male dei ritratti dipinti dei pittori veneziani.

Il primo riscontro, in ordine cronologico, è quello offerto da Gino Fogolori che nel 1913 così scrive:

«Come prescriveva lo Statuto, Alessandro Longhi iniziò nel 1770 anche la serie dei ritratti dei pittori illustri; e non è a dire con quanta maggior facilità egli, avendo pubblicati già nel 1762 per le sue vite i ritratti dei pittori contemporanei, avrebbe saputo darci tutta la serie dei veneziani antichi e moderni e con quanto maggior gusto e spirito lo avrebbe fatto dei freddi accademici dell'ottocento, coi loro ritratti sotto gli archetti acuti del gran salone quattrocentesco alle Gallerie. Invece anche le sue quattro tele, ricordate tante volte negli inventari, coi maggiori maestri veneziani, Tiziano, Paolo, Tintoretto e Bassano, andarono perdute.».[87]

In queste poche righe possiamo scorgere un mediocre interesse per le opere di Alessandro Longhi mentre risulta addirittura sdegnoso il trattamento che qui è offerto al grande ciclo di ritratti ottocenteschi. In questa triste disparità confortano le grosse imprecisioni anche sui dipinti dell'artista settecentesco dato che non si concepisce la loro esecuzione prima del 1762 e dando conto solo dei quattro eseguiti nel 1770-71. Di questi ultimi viene qui ignorata la specificità esecutiva e vengono indicati perduti.

Elena Bassi riprende l'argomento citando anche lei i soli quattro ritratti longhiani del 1770-71[88] ed anche lei li indica perduti.

Dobbiamo a Egidio Martini l'individuazione di alcuni dipinti del Longhi antecedenti al 1762, quello del ritratto di *Angelo Balestra*,[89] di *Francesco Zugno* e di *Gaspare Diziani*,[90] in collezioni private, ma ancora quello di *Giambattista Piazzetta* a Ca' Rezzonico,[91] e quello di *Francesco Fontebasso* nella torinese Galleria Sabauda.[92] Sempre Martini rintraccia anche uno dei quattro dipinti del 1770-71, quello di *Tiziano*,[93] e sempre Martini rileva l'identica corniciatura dipinta e le analoghe misure tra

[87] GINO FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in «L'arte», XVI, 1913, pp. 241-272 e 364-394: p.268. L'autore, nella nota 1, a p.268, confonde le date dato che indica il pagamento avvenuto il 23 maggio 1781 mentre, come abbiamo già visto, questo è avvenuto il 29 marzo 1771.

[88] ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 28: «Erano di Alessandro Longhi anche i ritratti dei massimi pittori della Scuola Veneziana: Tiziano, il Veronese, il Tintoretto e, Jacopo Bassano; questi dovendo pure essere collocati nell'ambiente di studio»; ELENA BASSI, *ibidem*, p.67: «i ritratti dei pittori veneziani, per i quali gli furono 'regalati' nel dicembre 1770, dodici ducati; e dei Dogi Alvise Mocenigo IV e Paolo Renier. Conserviamo solo questi due ultimi nelle Gallerie».

[89] *ibid*., p. 32.

[90] EGIDIO MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1982, pp. 105-106, 109, 552-553: 552.

[91] EGIDIO MARTINI, *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, cit., p. 32.

[92] EGIDIO MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, cit., p. 552.

[93] EGIDIO MARTINI, *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, in «Arte Illustrata», IV, 39-40, marzo-aprile, 1971, pp. 28-35: 32, fig. 8.

i dipinti precedenti al 1762 e quelli del 1770-71 così da suggerire una certa organicità tra i due processi esecutivi.

Delle importanti scoperte di Martini prende atto Francesco Sorce[94] che propone la metà degli anni Cinquanta per l'esecuzione di quelli che Longhi asserisce di aver già eseguito prima del 1762.

Riprendono i testi di Fogolari e Bassi i recenti scritti di Denis Ton[95] e di Debora Tosato.[96] Il primo autore arricchisce la ripresa accennando al ritratto di *Tiziano*, mentre la seconda confonde la delibera di ordinativo con la nota di pagamento. Ambedue gli studiosi ignorano i dipinti precedenti al 1762 così come l'importante contributo di Martini e quello di Sorce.

Sui ritratti dei pittori veneti dell'Ottocento la critica novecentesca è ancora più arida ed un primo contributo lo dobbiamo alla Moschini[97] che li indica eseguiti, a partire dal 1823, da Giovanni De Min e Giovanni Andrea Darif, senza dare conto sulle informazioni e, contestualmente, elogiando la scelta progettuale scarpiana, indica gli stessi ritratti genericamente «eseguiti da pittori ed allievi dell'Accademia».[98]

Alessandra Quattordio[99] ci indica Andrea Darif come autore di questi ritratti e propone l'osservazione nel dipinto del 1822 di Giuseppe Borsato, *Commemorazione funebre di Antonio Canova nella sala dell'albergo di Carità*, per una idea sull'effetto del complesso pittorico. Borsato, decisamente preciso in tutti i vari dettagli, descrive i ritratti in monocromo con iscrizione, viceversa, così come abbiamo già visto, i nostri ritratti sono a colori e senza iscrizione. Ma è la stessa data, il 1822, a rendere impossibile la presenza in opera dei ritratti in questione. La Quattordio usa per la realizzazione delle opere anche il termine «affrescare» che risulta un po' incomprensibile dato che sono stati sempre considerati dipinti ad olio su tela e scrive

[94] FRANCESCO SORCE, *s.v. Longhi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume LXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, pp. 635-638. Qui l'autore segue pedissequamente il Fogolari nella data 1781 al posto del 1771.

[95] 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, pp. 165-201: 188 e p. 200, nota 78.

[96] DEBORA TOSATO, *Vicende storiche e fisionomia della raccolta dei `Saggi' d'accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello (TV), Antigaedizioni, 2015, pp. 275-285: p.281 e nota 37 a p.285.

[97] 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*, [a cura di] Sandra Moschini Marconi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1955, pp. VII-XXXIV: XVIII.

[98] *Ibid*, p. 9.

[99] ALESSANDRA QUATTORDIO, *s.v. Darif, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1986, pp. 789-791.

anche: «furono successivamente rimossi e sono attualmente conservati nei depositi dell'accademia stessa».[100]

Ad aumentare la confusione nel merito contribuisce pure il testo di Paola Modesti che in poche parole, parlando della ristrutturazione della nuova sala per l'*Assunta*, ora seconda sala, parla della decorazione a comparti prospettici di Tranquillo Orsi, Giovanni De Min e dei ritratti dei pittori veneti di Giovanni Darif che «è oggi scomparsa».[101]

Non si discosta molto dai precedenti scritti anche il più recente contributo di Massimo Bisson nel quale si ritrova uno zibaldone in cui convivono tutti i nomi precedentemente citati, eccetto quello del Busato, ma che si caratterizza per la singolare affermazione: «Del complesso programma decorativo, purtroppo, non rimane ora alcuna traccia, essendo stato insensatamente smantellato nel corso del Novecento».[102]

Intorno ai ritratti dei pittori veneziani già presenti in Accademia c'è quindi una grande confusione negli scritti degli studiosi, in particolare nelle ultimissime pubblicazioni in cui vengono proposte delle pigre "ripetizioni" dei precedenti studi, opportunamente rimpastate, quando non delle autentiche disinformazioni.

In questo contesto non c'è quindi da stupirsi che si possano dire rimossi negli anni cinquanta i dipinti del Longhi ignorando completamente l'esistenza dei dipinti ottocenteschi.[103]

La questione dei ritratti dei pittori istorici ci rammenta come oggi si usi parlare d'arte senza minimamente osservare l'arte ma semplicemente gestendo, più o meno attentamente, gli scritti disponibili. Nessuno di questi studiosi è un accademico, così come pure i loro curatori, questi sono dei 'letterati' che usano studiare la letteratura artistica piuttosto che la pittura sulla scia di quanto già visto in Winckelmann, Cicognara e Ruskin.

Riusciremmo ad immaginare l'insegnamento della storia della medicina o della storia dell'architettura affidati ad un laureato in lettere nei rispettivi atenei: no! Eppure per insegnare storia dell'arte al liceo classico, così come al liceo artistico, bisogna essere laureati in lettere e non diplomati accademici, ed ora, ahimè, anche le accademie si sono uniformate a questa consuetudine.

---

[100] *Ibid*., p. 789.

[101] PAOLA MODESTI, *Le trasformazioni storico-costruttive del complesso della carità*, in *Progettare un museo: le nuove gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di R. Codello, Milano, 2005, pp.20-69, p.60.

[102] MASSIMO BISSON, *Nel complesso della carità. Restauri e adattamenti per la nuova sede dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello (TV), Antiga edizioni, 2016, t. I, pp. 87-106: p. 102. Non si comprende perché qui l'autore affermi: «non rimane ora alcuna traccia», dal momento che è risaputo che sono in un deposito a Palazzo Ducale. Inoltre si deve segnalare che in nota 63, le pagine della *Guida 1835*, pp.26-28, sono sbagliate perché in realtà pp.15-16.

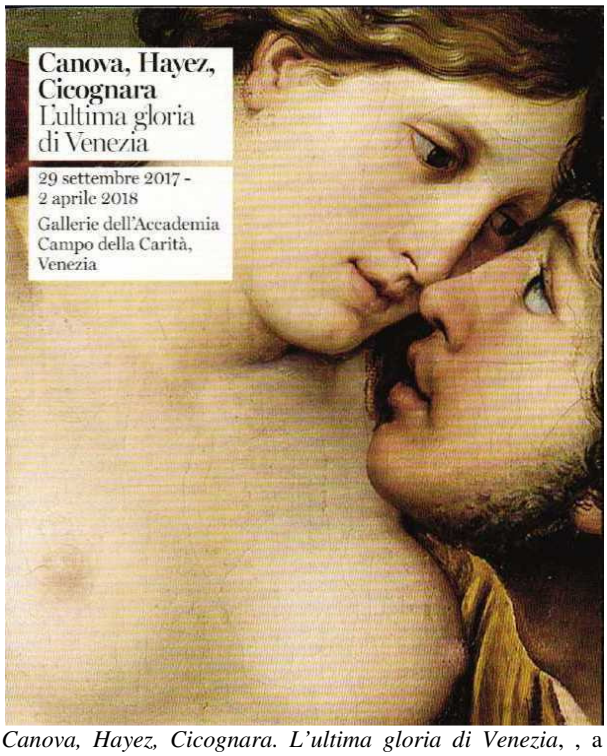
[103] FABRIZIO MAGANI, *Unosetteseidue*, Verona: Scripta, 2017, p.242.

Dei dipinti dei ritratti dei pittori veneti, di quelli ottocenteschi, fortunatamente, non esiste però solo una «traccia», loro esistono veramente! Sono solamente celati in una stanza di Palazzo Ducale quale deposito delle Gallerie dell'accademia e speriamo ci sia l'interesse culturale di renderli visibili e magari reinserirli nel loro contesto comunicativo.

ANTON VON MARON, *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*, olio su tela cm.136x99, Weimar, Castello. In quest'opera il soggetto è acutamente intento alla scrittura ed è accostato alla osservazione della riproduzione dell'opera pittorica, non accanto a dei dipinti così come si usava rappresentare chi si occupava d'arte. Il particolare abbigliamento è invece legato alla personalità del soggetto.

## Venezia e l'arte del dopoguerra

Negli anni Cinquanta del Novecento le Gallerie dell'Accademia di Venezia hanno avuto un nuovo allestimento e, come abbiamo visto, ciò ha comportato la rimozione dei ritratti dei *pittori istorici*, o *defonti*, ma anche un percorso espositivo il cui termine cronologico coincideva con il governo della Serenissima. La pittura appena successiva, quella ottocentesca, veniva relegata a Ca' Pesaro costituendo una netta scissione culturale. Lo stesso *Autoritratto ad ottantotto anni* di Francesco Hayez, pur essendo patrimonio delle Gallerie, veniva esposto alla Galleria d'Arte Moderna, a Ca' Pesaro, non certo per problemi di spazio date le sue modeste dimensioni.




*Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, , a cura di a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini e Roberto De Feo, mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, nell'anno delle celebrazioni del bicentenario dell'apertura del museo, dal 29.09.2017 al 02.04.2018.

La recente mostra *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*[104] è stato un pregevole pretesto per evidenziare l'uscita da questa ottusa separazione espositiva. Tuttavia, la stessa titolazione dell'evento espositivo, con quel 'ultima', ci informa di un'altra, nuova, suddivisione. Curioso è soprattutto che il nuovo limite cronologico dell'esposizione venga identificato nell'accostamento della produzione artistica di Antonio Canova e di Francesco Hayez con le posizioni critiche e politiche del conte

[104] *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, Catalogo della mostra Gallerie Accademia 29 settembre 2017 – 2 aprile 2018, a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini, Roberto De Feo, Venezia: Marsilio, 2017.

ferrarese Leopoldo Cicognara, ossia una causa del declino dell'arte veneziana. L'assonanza tematica e i verbali riferimenti iconografici non coincidono necessariamente con la reale impostazione artistica. Di questa dicotomia furono testimonianza le esasperate dimissioni del conte proprio per il dissidio con gli accademici, ossia proprio con coloro i quali avevano prodotto i due citati artisti, i quali si erano già integrati in questo contesto accademico.

Come non vedere in Cicognara un locale portavoce del pensiero estetico di Winckelmann e come non ricordare la sprezzante frase di quest'ultimo, riferendosi a Gianbattista Tiepolo, a proposito dell'arte veneziana?

La vera Venezia ha tuttavia continuato ad essere attenta alla propria vitalità artistica e, nel 1899, l'amministrazione comunale dava seguito al testamento della duchessa Felicita Bevilacqua, vedova del generale La Masa, disponendo il palazzo della defunta, Ca' Pesaro, con l'espressa finalità di concedere risorse e spazi ai giovani artisti veneziani. Ebbe così sede la Galleria internazionale d'arte moderna e Nino Barbantini ben diresse, oltre alla galleria, la stessa istituzione Bevilacqua con lo scopo di agevolare i giovani artisti nel difficile contesto veneziano. Alla Bevilacqua La Masa, tra 1908 e il 1925, si videro affermarsi, tra gli altri, artisti come Umberto Boccioni, Guido Cadorin, Mario Cavaglieri, Felice Casorati, Arturo Martini, Napoleone Martinuzzi, Umberto Moggioli, Ubaldo Oppi, Gino Rossi, Vittorio Zecchin, sino all'epigono dei 'capesarini' con Felice Casorati, Gino Damerini, Luigi Scopinich, Pio Semeghini. Sempre la Bevilaqua La Masa, dal 1925, nell'ultimo piano di palazzo Carminati ospitò gli studi d'artista, *I Giovani di Palazzo Carminati*, tra cui ricordiamo Marco Novati, Juti Ravenna, Fioravante Seibezzi, Neno Mori. Quest'ultimi si rifacevano per lo più al Semeghini ed a quella che successivamente sarà definita da Guido Piovene la *Scuola di Burano*.

In questo contesto bisogna anche aggiungere il cosiddetto *Ordine della valigia*, ossia un gruppo di artisti ancora più legati alla tradizione, che in un locale in Calle Fabbri dipinse nel 1927 una valigia di cartone suddividendola in ventisette porzioni: Felice Carena, Mariano Fortuny, Angelo Sara, Giusto Benvenuti, Otello Bertazzolo, Carlo Dalla Zorza, Alessandro Pomi, Cosimo Privato, Giuseppe Cherubini, Carlo Cherubini, Aldo Bergamini, Rino Villa, Armando Tonello, Eugenio da Venezia.

Tutta questa pittura aveva il colore come soggetto principale del plasmare forme, spesso definita sommariamente una sorta di post-impressionismo, viceversa, questa è a tutti gli

effetti una ripresa della grammatica pittorica veneta in un vivace antagonismo con la rigida impostazione accademica della citata riforma ottocentesca.

Ma ritorniamo al 1893 quando l'amministrazione comunale deliberò l'istituzione di una Esposizione biennale artistica nazionale: *la Biennale*. Fu questa una importante iniziativa per portare l'attenzione artistica su Venezia. Il neo conte Giuseppe Volpi di Misurata, nel 1930, riuscì a nazionalizzare la Biennale facendola giungere a un vero rilievo internazionale, ma portò anche a quella fisionomia di cultura di regime, fascista, che, naturalmente, avrebbe dovuto essere 'svuotato' nel dopoguerra.

*Biennale di Venezia*, manifesto della XXIV edizione del 1948, direttore Rodolfo Pallucchini e presidente il democristiano Giovanni Ponti.

Ma sempre a Venezia ebbe luogo anche una delle prime rielaborazione informali: ben prima della fatidica Biennale del 1948, il primo ottobre del 1946, si ebbe la stesura del manifesto della *Nuova Seccessione Artistica Italiana*, con Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Armando Pizzinato, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Alberto Viani e il critico Giuseppe Marchiori. Dopo ventisei giorni questo stesso movimento fu trasformato a

Roma in *Fronte nuovo delle Arti* con Renato Guttuso, Renato Birolli, Ennio Morlotti e la partecipazione dei critici Giulio Carlo Argan e Corrado Maltese.[105]

L'Accademia di Belle Arti di Venezia non fu impermeabile a tutta questa vivacità artistica e gran parte di questi nomi svolsero in essa attività didattica ed artistica.

*Biennale di Venezia*, inaugurazione della edizione del 1948, Peggy Guggenheim riceve gli omaggi del Presidente della Repubblica Italiana, Luigi Einaudi, all'ingresso del padiglione della Grecia che era interamente dedicato alla collezione della americana.

Quando nel 1948 la Grecia non intese assolutamente partecipare in Italia alla Biennale d'Arte, il suo tradizionale padiglione risultava letteralmente da 'riempire' all'incanto e il segretario generale Rodolfo Palluchini intravide come soluzione una estroversa, recente,

[105] Il 1 ottobre 1946 un gruppo artisti antifascisti che usavano trovarsi a Palazzo Volpi, a casa Marchiori o nel ristorante All'Angelo, stesero il Manifesto di fondazione della "*Nuova Secessione Artistica Italiana*", erano: Renato Birolli, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Armando Pizzinato, Alberto Viani e i critici Giuseppe Marchiori, Umbro Apollonio, Ferrante, Giovanni Cavicchioli e Alberto Rossi. Lo stesso gruppo, il 26 ottobre a Roma, con Renato Birolli, Ennio Morlotti e Renato Guttuso, con la partecipazione di Giulio Carlo Argan, Corrado Maltese ed altri diventerà in "*Fronte nuovo delle Arti*" la cui prima mostra, il 12 giugno 1947, è alla Galleria della Spiga di Milano. GIUSEPPE MARCHIORI, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, in AA.VV., *XXIV Biennale di Venezia*. Venezia: Edizioni Serenissima, 1948, pp.166-167; GIUSEPPE MARCHIORI, *La fine del «Fronte delle Arti»*, in «Cronache Veneziane», marzo 1950, pubblicato in GIUSEPPE MARCHIORI, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Vercelli: Giorgio Tacchini, 1978, p.165; NICOLETTA MISLER, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano: Mazzotta, 1973; ENZO DI MARTINO, *Il Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948*, catalogo della mostra, Aosta, Centro Saint-Benin, Milano: Fabbri, 1988; *Arte in Italia, 1945-1960*, (a cura di Luciano Caramel), Milano: Vita e pensiero, 1994; MASSIMO MELOTTI, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: artisti, gallerie, mercato, collezionisti, musei*, Milano: Franco Angeli, 2017.

collezione americana con una giustificazione ideologica più che artistica: «Era doveroso che questa prima Biennale del dopoguerra rivolgesse l'invito a grandi artisti che hanno difeso, in tristi momenti, la libertà della cultura occidentale europea».[106] Il tutto ben approvato dal presidente della Biennale, il partigiano democristiano Giovanni Ponti. Peggy Guggenheim fu quindi invitata ad esporre la propria collezione all'evento internazionale dove portò 136 opere di 73 artisti che furono presentate da Giulio Carlo Argan.

Come non collegare le sferzanti posizioni critiche di Winckelmann sull'arte veneziana a questo contesto che vede Venezia come una appariscente cornice barocca da riempire con contenuti.

Una immagine di Peggy Guggenheim a Venezia sulla sua gondola appositamente modificata con dei tipici sedili d'auto americana e i suoi caratteristici occhiali che in modo carnevalesco richiamano la farfalla.

Guggenheim deve aver avuta chiara questa percezione, più e meglio di ogni altro. Dopo un solo anno da quella Biennale la ricca americana acquistò palazzo Venier dei Leoni e qui vi si stabilì, con la sua collezione, nella certezza che in tale contesto sarebbe stata una incontrastata 'regina'.

[106] RODOLFO PALLUCCHINI, *Prefazione al catalogo*, in AA.VV., *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia: Edizioni Serenissima, 1948, p.XIV.

Ella seppe da subito lusingare gli amministratori locali millantando il lascito della sua collezione alla città,[107] anche se nella realtà, alla città lagunare, lei lasciò solamente alcune opere della figlia Pegeen.

Qui visse nell'ostentazione della sua americanità in modo ostinato; si pensi al sedile d'auto americana nella sua gondola, ma anche a quella 'accessoristica' 'pop-olare', tipica di Hollywood e preludio della successiva, colorata, interpretazione indiana.

Proprio come una regina fu poi nominata cittadina onoraria e la piccola città le concesse anche la sepoltura nel palazzo urbano, cosa questa decisamente singolare, a quel tempo, per un suolo italiano urbano.

Sempre dopo un anno dall'esposizione alla Biennale di Venezia la collezione della intraprendente americana trovò un'altra esposizione pubblica gestita dallo Stato Italiano: a Firenze, a Palazzo Strozzi, dal 19 febbraio al 10 marzo 1949. Fu questo un'ulteriore sigillo artistico per associare le opere della sua collezione con la più conosciuta arte italiana.

Oggi non è più possibile ignorare come l'Europa fosse allora stravolta dalla seconda guerra mondiale, modificata nella geografia politica ed anche in quella culturale. La guerra fredda, con la contrapposizione ideologica tra Stati Uniti d'America e Unione Sovietica, è poi stata un ottimo contesto per coinvolgere tutta la classe dominante occidentale a valorizzare la cultura del principale antagonista al comunismo: l'America. Jackson Pollock, nonché tutto l'espressionismo astratto, si trovò ad essere baluardo nella contrapposizione al realismo socialista. Si può ben dire che la valorizzazione dell'arte 'americana' fu una delle «armi per combattere la Guerra fredda».[108] In proposito risulta utile la lettura degli scritti del 1948 di Kemenov[109] e la risoluzione del Partito Comunista Italiano *Per la salvezza della cultura italiana*, testi imperniati sulla decadenza dell'arte occidentale, borghese, colpevole di deformare la figura umana, nonché sulla promozione del formalismo e naturalismo della pittura sovietica, a cui seguì, in agosto, il *Il congresso di Wroclaw: per la cultura e per la pace*.[110]

---

[107] RODOLFO PALLUCCHINI, lettera all'assessore Carlo Izzo, datata 14 settembre 1948 e scritta in qualità di Segretario generale dell'Ente autonomo "La Biennale di Venezia", Venezia, Musei Civici, Ca' Pesaro, archivio.

[108] EVA COCKCROFT, '*Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*' in "Artforum", vol.12, no.10, giugno 1974, pp. 43-54.

[109] VLADIMIR KEMENOV, *La pittura e la scultura dell'Occidente borghese*, pubblicato in Italia sulla «*Rassegna della Stampa Sovietica*», 3, n.3, 20 marzo 1948.

[110] *Per la salvezza della cultura italiana*, 1° marzo 1948, in *VII Congresso del Partito Comunista Italiano*, Roma: Edizioni di cultura sociale, 1951; *Il congresso di Wroclaw: la cultura per la pace*, Atti Congresso mondiale degli intellettuali per la pace, Wroclaw 25-28 agosto 1948, S.l.: s.n. (Roma: CDS, Tipolitografia Artero), 1948; EMILIO SERENI, *Il congresso di Wroclaw: per la cultura e per la pace*, in «Rinascita», A. 5, n. 8, ago. 1948, pp.310-314.

Palmiro Togliatti, segretario del Partito Comunista Italiano, da poco uscito dal terzo governo De Gasperi, irrigidisce la posizione del partito sul ruolo dell'intellettuale, escludendo qualunque tipo di concessione all'arte astratta o comunque non impegnata su temi sociali e politici tant'è che a ottobre così recensisce brutalmente una mostra d'arte:

> «E una raccolta di cose mostruose […] Come si fa a chiamare 'arte' e persino 'arte nuova' questa roba, e come mai hanno potuto […] tante buone persone disposte ad avvalorare, con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico? 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 un'aria di super intenditore e super uomo e biascicare frasi senza senso. Su via! abbiate coraggio! fate come il ragazzino nella novella di Andersen, dite che é nudo il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio. Ci guadagnerete voi perché sarete stati sinceri, e gli artisti, o pretesi tali, certo si arrabbieranno, sulle prime, ma poi farà bene anche a loro»[111].

La posizione ufficiale di quel grande partito influirà moltissimo l'arte italiana tanto più che per questioni geopolitiche dovrà stare sempre sull'uscio del governo ed occuparsi di questioni non strategiche per il contesto internazionale.

Le ripercussioni di questa netta posizione di partito si vedranno soprattutto a Venezia dato che il 3 marzo 1950 viene sciolto il '*Fronte nuovo delle arti*' qui sorto nel 1946.

La volontà di diffondere l'arte americana, quindi il costume di vita di questa società, non era certo legato alla sola guerra ideologica: era indubbiamente utile anche alla diffusione in Europa di tutta una grande serie di prodotti delle industrie di quella forte nazione, sulla naturale scia del suo dirompente sbarco militare.

Amintore Fanfani, segretario della Democrazia Cristiana dal luglio del 1954, visse così intimamente la questione dell'arte occidentale che non seppe esimersi dal produrre anch'egli opere informali che richiamano Pollock come in *Esuberanza*, del 1975, messa a copertina del catalogo della propria mostra tenuta alla Galleria Pananti di Firenze nello stesso anno.

Venezia fu però porta privilegiata per lo sbarco artistico americano, dopo la Biennale del 1948, nel 1950 fu organizzata, da Peggy e Carlo Cardazzo, la prima mostra europea di Jackson Pollock nell'Ala Napoleonica del Museo Correr. Senza voler entrare nel merito artistico dell'americano fa specie che tale talento sia stato scoperto in un singolare contesto casalingo. Il futuro artista era infatti un operaio della falegnameria del museo dello zio Solomon a New York, questi prestò a Peggy ogni tipo di servizio ed

[111] R [Roderigo di Castiglia, alias PALMIRO TOGLIATI], *Prima mostra Nazionale d'Arte Contemporanea – Alleanza della Cultura*, in «RINASCITA», V, n.10, ottobre 1948.

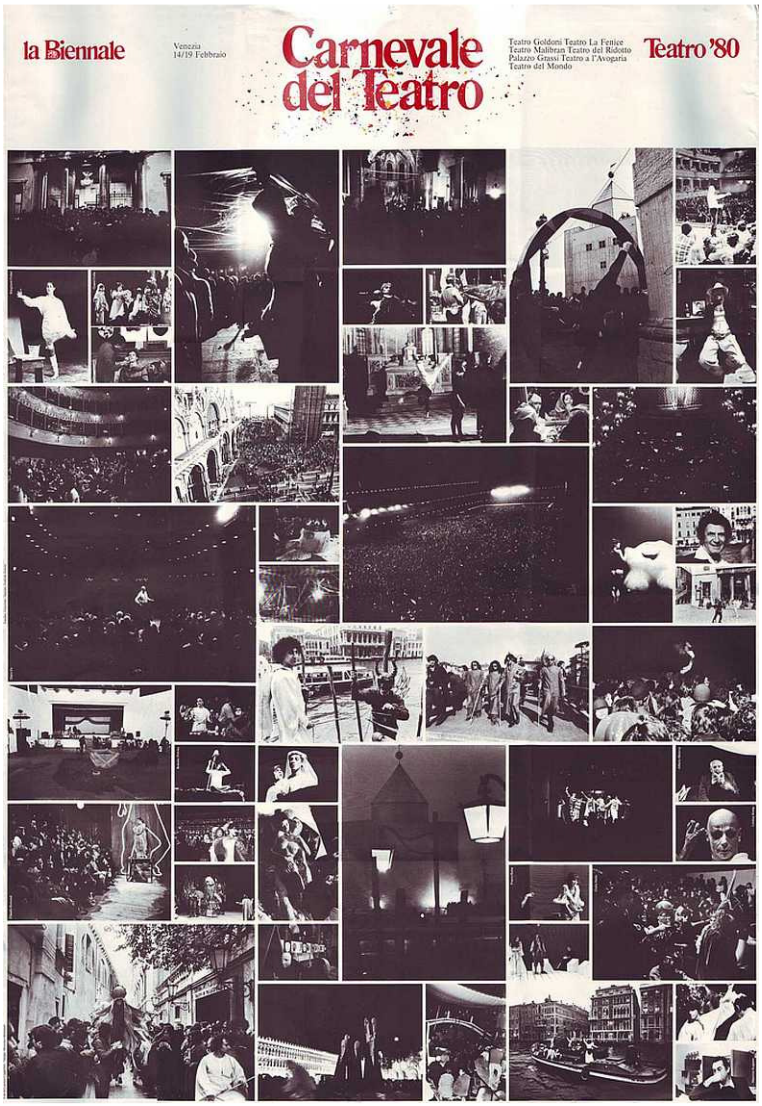
ella prestò a lui la somma per l'anticipo della casa a Springs, nel Long Island, quando questi decise di sposarsi; tutto questo solo quattro anni prima che la collezionista si trasferisse a Venezia.

Catalogo della mostra alla Galleria Pananti di Firenze dal 6 al 20 dicembre 1975 di Amintore Fanfani, il segretario della Democrazia Cristiana dal luglio del 1954, evidente il richiamano a Pollock nell'opera *Esuberanza*.

Ma a Venezia non sono 'sbarcati' solo gli americani. Nel 1995 la Biennale incaricò il francese Jean Clair di curare la sezione Arte ed egli ideò l'evento *Identità e alterità* in collaborazione proprio con Palazzo Grassi, all'ora del gruppo Fiat-Agnelli. Il seguito fu che il francese François Pinault , intravide anche lui l'opportunità di mettere la 'sua arte' all'interno della cornice veneziana, prima con Palazzo Grassi e poi, superando la concorrente fondazione americana, aggiungendovi anche Punta della Dogana.

Ambedue queste realtà straniere sarebbero delle ottime occasioni di dialogo artistico se solo vi fosse una controparte autoctona, viceversa, come si è già suggerito c'è una

tranciatura netta tra l'arte veneziana più intrinsecamente intesa e la critica d'arte, quasi un ineludibile seguito delle posizioni di Winckelmann e di Ruskin.




*Biennale di Venezia*, manifesto della edizione del 1980, direttore Maurizio Scaparro.

La stessa Biennale sembra essere condizionata da questa anti 'venezianità' e sembra interpretare l'esterofilia come unica forma possibile di anti provincialismo che utilmente si coniuga con il diffuso fenomeno degli eventi collaterali della Biennale, che potrebbero ben essere definiti 'camere affittate'. Un fenomeno che fa il pari con l'atteggiamento dell'indolènte veneziano che trae rendita dall'affittare camere ai turisti per poi lamentarsi del problema dei servizi alla residenzialità.

Sembra inverosimile ma l'unico concetto che la Biennale sembra portare avanti con una certa continuità strutturale è quello del carnevale. È nel 1980 che Maurizio Scaparro lancia in tutta Venezia il *Carnevale del Teatro*, riprendendo l'argomento, nel 2006, con

il *Drago e il leone*; da allora l'eco del carnevale non ha mai più lasciato completamente l'evento biennale.

Perché mai dunque stupirsi se Venezia è diventata sinonimo di 'maschera' ed il suo spazio fisico una cornice al cui interno qualsiasi cosa si 'maschera' ad arte.

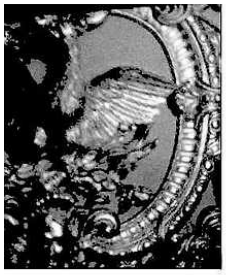
Ricordiamo, per un attimo, l'immagine di Peggy: nella sua gondola con sedile d'auto americana, quasi imbarcazione mascherata, ed i suoi occhiali appariscenti che, curiosamente, ricordano la siluette di certe mascherette che vediamo oggi in ogni dove. Bisogna dunque riconoscere alla collezionista americana, oltre al ruolo sulla fortuna commerciale di alcuni giovani artisti, resisi a lei disponibili, anche il ruolo profetico sul futuro di una vecchia, ma altrettanto disponibile, città.

Una città svuotata della sua arte e riempibile di ogni tipo di artificio tanto da rendere difficile l'utilizzo stesso del termine 'arte'.

Non è dunque un caso che quando si presentò il problema della ricostruzione del teatro La Fenice, nella famosa scelta 'dove era e com'era', le decorazioni siano state rieseguite seguendo gli stessi temi e soggetti ma con rigidi bordi delineativi tra le campiture cromatiche, cioè proprio quello che la pittura veneziana non era mai stata.

*Splendidezza di ornamenti e dorature: il ritorno della Fenice*, catalogo della mostra dal 15/12/03 al 06/01/04, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2003, p.38. Questo putto dalle sfacciate rigidità figurative di natura polacca dovrebbe essere il "com'era" della decorazione di Giuseppe Borsato nel palco reale.

Singolare in proposito fu però che proprio l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti abbia poi sancito, con mostra e pubblicazione, il ruolo di «com'era» di tutta la ricostruzione delle decorazioni del teatro che ha delle sfacciate rigidità figurative di origine polacca.[112]



SPLENDIDEZZA DI ORNAMENTI & DORATURE IL RITORNO DELLA FENICE

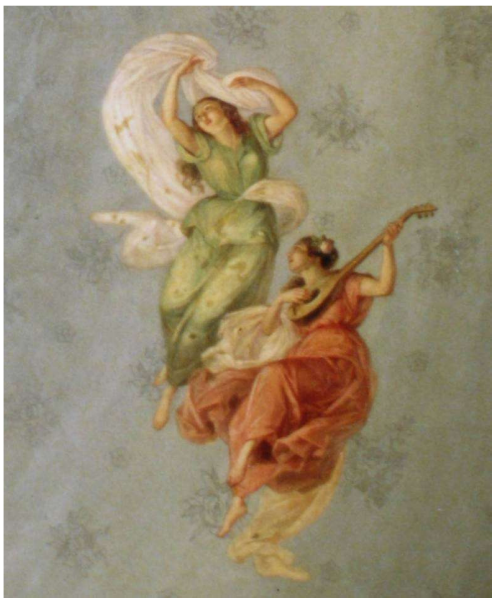
"Com'era, dov'era": *fu questo il fermo proposito che animò la Città di Venezia all'indomani del devastante incendio che la privò del suo Teatro lirico, luogo dalle molteplici suggestioni ed evocazioni.*
*L'impegno per la ricostruzione della Fenice, dunque, ha visto coinvolte le intelligenze, le capacità e le esperienze che la Città ha saputo esprimere, in termini di competenza tecnica, capacità artistica, solido pragmatismo; segno di una vitalità che, a dispetto di certo luogo comune, dimostra una Venezia ancora vitale e creativa.*
*L'Istituto Veneto ha da sempre, si potrebbe dire per sua vocazione, lo sguardo puntato verso il riconoscimento di quanto è il risultato delle capacità innovative e creative dell'applicazione umana nel campo delle arti, delle tecnologie e dello sviluppo industriale.*

*Non stupisce, dunque, che la Fondazione La Fenice, assieme all'Istituto, promuova una mostra, curata da Elisabetta Fabbri, in occasione della riapertura: essa testimonia e illustra il lavoro e le competenze espresse negli interventi di restauro delle parti sopravvissute all'incendio, nel processo di ricostruzione stilistica della Cavea e delle Sale Apollinee e nella realizzazione delle parti nuove.*
*Al di là di ogni pur inevitabile confronto con il modello originario, l'intenzione dell'iniziativa è di tributare un particolare riconoscimento a quanti in questi anni si sono prodigati e impegnati in un proficuo lavoro e rendere visibile al più largo pubblico il mirabile sforzo tecnico-scientifico e artigianale, quel* "dietro le quinte" *così appassionante, che ha portato al risultato di riavere una Fenice rinnovata e una Fenice* "com'era, dov'era".

Leopoldo Mazzarolli
*Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*

Gian Paolo Vianello
*Sovrintendente del Teatro la Fenice*

*Splendidezza di ornamenti e dorature: il ritorno della Fenice*, catalogo della mostra dal 15/12/03 al 06/01/04, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2003, p.3. Nella presentazione viene confermato il criterio di "Com'era, dov'era".



Venezia, Teatro La Fenice, a sinistra un particolare del soffitto dipinto da Tranquillo Orsi, prima della distruzione con l'incendio e, destra, lo stesso particolare dopo la ricostruzione.

[112] LEOPOLDO MAZZAROLLI, GIAN PAOLO VIANELLO, *Splendidezza di ornamenti e dorature: Il ritorno della Fenice*, Catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 15 dicembre 2003 - 6 gennaio 2004), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, p. 3. L'argomento è stato oggetto di una riflessione in: VANNI TIOZZO, *Ripensando a La Fenice*, in «Annuario», 2012, "*Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*", a cura di Alberto Giorgio Cassani, Venezia–Padova: Accademia di Belle Arti di Venezia - Il Poligrafo, 2013, pp.253-268.

Nella scia di questo indistinto 'com'era' Venezia ha poi intrapreso anche la strada tecnologica per «ri-produrre» il *Miracolo di Cana* di Paolo Veronese, il quale è stato presentato proprio come se fosse un originale.[113] D'altronde a Palazzo Grassi, un esempio tra tanti, è stata esposta come un originale una 'ri-costruzione', ben dopo la morte dell'artista, dell'opera *Objekt Kartoffelhaus* di Sigmar Polke.[114]

A Venezia sembra dunque trovare naturale collocazione qualsiasi ripresentazione di un qualcosa di artistico ed ecco dunque che la titolazione della già citata mostra *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, può risultare addirittura corretta. Tuttavia se si volesse uscire dalla già accennata visione 'pop', banale ma redditizia, e ci si addentrasse nella vera pittura veneziana del Novecento ci si potrebbe trovare in disaccordo. Si potrebbe meglio ribadire la questione con le parole di Andrea Emiliani per le quali nelle presentazioni d'arte sarebbe meglio riscoprire il loro ruolo educativo per tralasciare quello effimero.[115]

[113] *Il Miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 2007. Qui nella didascalia della prima immagine, a p. 10, leggiamo: «1. Il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore con le *Nozze di Cana* di Paolo Veronese». L'assenza di qualsiasi indicazione circa lo stato di riproduzione dell'opera che compare nella fotografia sottintende una certa identità tra opera e sua riproduzione, la quale, nell'equivoco di non essere riproduzione, non essendo certamente copia, dovrebbe essere considerata falsa.

[114] "*Il mondo vi appartiene*" - "*The World Belongs to You*", Palazzo Grassi, 2 giugno 2011 / 21 febbraio 2012, a cura di CAROLINE BOURGEOIS.

[115] SILVIA EVANGELISTI, *Abasso l'effimero, viva il museo "scolastico"*, in «Il Giornale dell'Arte», n.159, ott. 1997, p.18.

## La speranza di una restaurazione

Tuttavia qualche timido spiraglio di coscienza veneziana è pure maturato se pensiamo ai busti dei personaggi illustri ripristinati presso l'Istituto Veneto di Lettere Scienze ed Arti riparando alla loro rimozione dalla Loggia di Palazzo Ducale effettuata negli anni Cinquanta del Novecento.[116]

C'è quindi da augurarsi che anche i dipinti ottocenteschi dei pittori storici veneziani possano tornare presto a essere ammirati. Se non sarà possibile reinserirli nel contesto originario – per non rinunciare a «intonaci neutri di grana particolare, legni dalle tonalità calde, iuta, fustagno, ferro e vetro, materiali tutti attentamente scelti ed oculatamente accostati»[117] – almeno siano esposti nella nuova sede dell'Accademia di Belle Arti di Venezia agli Incurabili, l'istituzione che, oltre avere prodotto le opere in questione, ha dato vita alle stesse Gallerie.

E' questa una intima aspirazione di chi scrive che sin dal duemilauno ha esortato i vertici dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, ma anche la direzione del Museo delle Gallerie, per dare visibilità a questo grande 'pàntheon'.

Speriamo che persona più capace possa riuscire in questo compito in modo da ricucire questo strappo storico.

[116] FABRIZIO MAGANI, *Il "panteon veneto"*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997.

[117] GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Introduzione*, in GIOVANNA NEPI SCIRÉ, FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1985, pp. 7-14: 14.

**Bibliografia**, in ordine cronologico.


CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, [ante 1427], a cura di Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze: Felice Le Monnier, 1859.

LEONBATTISTA ALBERTI, *La pittura di Leonbattista Alberti* [1436] *tradotta per M. Lodovivo Domenichi*, Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci* [1505-1509], *Nuovamente dato in luce, con la vita dello stesso autore, scritta da Rafaelle Du Frense*, Parigi: Giacomo Langlois, 1651.

PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia: Paolo Gherardo, 1548.

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte de la Pittura di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore*, Milano: Gottardo Pontio, 1584.

ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno*, Venezia: Gabriel Giolito, 1549.

LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.

LODOVICO DOLCE, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, Venezia: Marchio Sessa, 1565.

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore e architetto Aretino, Di nuovo dal medesimo riviste & ampliate con ritratti loro. Et con l'aggiunta delle vite de' vivi, & morti dall'anno 1550 infino al 1567. Prima e Seconda Parte*, Firenze: Giunti, 1568.

ROMANO ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma: Francesco Zanetti, 1585.

GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De'veri precetti della pittura di M. Gio: Battista Armenini da Faenza*, Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.

GIORGIO VASARI, *Trattato della pittura del S.Cavaliere Giorgio Vasari Pittore, & architetto*, Firenze: Giunti, 1619.

GIOVANNI BATTISTA AGUCCHI, *Trattato della pittura*, [ante 1632], 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.

GIORGIO VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, *Parte terza, Secondo volume*, Bologna: Heredi di Evangelista Dozza, 1647.

CARLO RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte. Overo le vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia: Gio: Battista Sgava, 1648.

DOMENICO OTTONELLI e PIETRO BERRETTINI DA CORTONA, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze: Antonio Bonardi, 1652.

MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, Venezia: Baba 1660.

ROGER DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Parigi: Nicolas Langlois, 1673.

MARCO BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia: Francesco Nicolini, 1674.

*Proposte per la formazione dell'Accademia scrittura de sig. scultori, e pittori et architetti*, Archivio di Stato di Venezia, Senato, Terra, f. 1630, 1724 dicembre, pubblicato in ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941, appendice IV, pp. 133-137.

*Il Senato approva l'istituzione dell'Accademia*, Archivio di Stato di Venezia, Terra, 1750 Settembre, seconda, Senato, I, f. 2123, pubblicato in ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941, appendice IX, p. 145.

ALESSANDRO LONGHI, *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici piu rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, Venezia: appresso l'autore, 1762.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fahigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben, an den Freiherrn Friedrich Rudolph von Berg aus Liefland*. Dresden: Walther, 1763, 4to, 1771, tratto da: *Dissertazione sul potere dal sentimento del bello nell'Arte e sull'insegnamento della medesima. Al barone Federigo Rainoldo di Berg livornese, 1763*, in GIOVANNI GIOACHINO WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, Tomo VI, 1831, pp. 527-561.

ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana, e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden: Walther, 1764, pubblicata in italiano con il titolo *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, 1779, in GIOVANNI GIOACHINO WINCKELMANN, *Opere*, Prato: Fratelli Giachetti, 1830-1834, 12 Tomi, 1830, Libro VII, cap.III, p.957-958.

*Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura instituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato*, Venezia, Stamperia Albrizziana, 1772, ed.2^, stamperia Savioniana, 1782

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, (Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall' abate Carlo Fea), Roma: Pagliarini, 1783.

PIETRO EDWARDS, *Antichità dell'Unione dei Pittori in Vinezia; Origine del loro Colleggio; prerogative costituzionali ed onorifiche di questo corpo; istituzione dell'Attual Accademia del disegno con alcuni riflessi sopra l'interno andamento d'essa*, Biblioteca Marciana nel codice miscellaneo It, VII, 1791 (=8978), cit. Elena Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941, p.20; ritrascritto in: Giovanni Mazzaferro, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards, con l'edizione critica del Repertorio generale delle venete belle arti*, Firenze: Goware, 2015, pp.233-250.

FRANCESCO MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano: Remondini, 1797.

*Statuti e piano disciplinare per le Accademie Nazionali di Belle Arti, Approvati con Decreto del Vice-Presidente, 1° Settembre 1803,* in *Foglio Officiale 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.

*Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia,* Milano, (1807), Parte I, pp. 66-67, n. 32, 12 febbraio 1807.

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.

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, ediz. Andreola, 1826.

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, dalla tipografia di Commercio, 1830.

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, Antonelli, 1832.

LEOPOLDO CICOGNARA, *Della istituzione delle Accademie di belle-arti in Europa*, in «*Antologia*», XXI, Firenze, gennaio 1826, pp. 92-118, qui preso da *Opere del conte commendatore Leopoldo Cicognara Ferrarese*, vol.1, *Belle Arti in Generale*, Venezia: Paolo Lampato, 1834, pp.402-450.

GIOVANNI EDWARDS O'KELLES, *Repertorio Generale delle Venete Belle Arti*, manoscritto datato 12 aprile 1833, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *carte Diedo*, busta 39 fasc. 13, c.203v.-c. 204r. Pubblicato in GIOVANNI MAZZAFERRO, *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards, con l'edizione critica del Repertorio generale delle venete belle arti*, Firenze: Goware, 2015, pp.52-215.

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, Antonelli, 1835.

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, Antonelli, 1837.

FRANCESCO ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, Tip. Giuseppe Antonelli, 1837.

*Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia,* Venezia, Antonelli, 1838.

*Guida per la Regia Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Erede Picotti Tip. Dell'I.R. Accademia, 1839.

*Guida per l' I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, Antonelli, 1840.

*Lettere artistiche inedite, pubblicate per cura di G. Campori*, Modena, 1866.

POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *Esposizione permanente della Società promotrice di Venezia*, in «L'Arte in Italia», Maggio 1870, p.78.

ANTONIO DALL'ACQUA GIUSTI, *L'Accademia di Venezia, Relazione storica per l'Esposizione di Vienna del 1873*, Venezia: Marco Visentini, 1873.

*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1876*, Venezia: Marco Visentini, 1877.

*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1877*, Venezia: Marco Visentini, 1878.

*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1877*, Venezia: Marco Visentini, 1878.

*Atti della Reale Accademia di belle arti in Venezia. Anno 1878*, Venezia: Marco Visentini, 1880.

LUIGI SERNAGIOTTO, *Natale e Felice Schiavoni, vita, opere, tempi*, Venezia, Gaetano Longo, 1881.

R. decreto 13 marzo 1882, in *Raccolta ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia*, anno 1882, serie 3a, vol. LXV, p. 731 e ss.

GIOVANNI MONTICOLO, *Il Capitolare dei pittori composto a Venezia nel 1271 e le sue aggiunte (1271-1311)*, Estratto da: «Nuovo archivio veneto», v. 2., pt. 2., Venezia: coi tipi dei fratelli Visentini, 1891.

JOHN RUSKIN, *Mornings in Florence (1875–1877) Being simple studies of christian art*, in *The Works of John Ruskin*, a cura di E.T. Cook e Alexander Wedderburn, London: George Allen - New York: Longmans, Green, and Co, 1903-1912, XXIII, 1906.
POMPEO MOLMENTI, *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1909.
*Guida del visitatore artista attraverso il Seminario patriarcale di Venezia*, Venezia: Tipografia San Marco, 1912.
GINO FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in «L'arte», XVI, 1913.
ELENA BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Le Monnier, 1941.
RODOLFO PALLUCCHINI, *Prefazione al catalogo*, in AA.VV., *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia: Edizioni Serenissima, 1948, p.XIV.
GIUSEPPE MARCHIORI, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, in AA.VV., *XXIV Biennale di Venezia*. Venezia: Edizioni Serenissima, 1948, pp.166-167.
*Per la salvezza della cultura italiana*, 1° marzo 1948, in *VII Congresso del Partito Comunista Italiano*, Roma: Edizioni di cultura sociale, 1951.
*Il congresso di Wroclaw: la cultura per la pace*, Atti Congresso mondiale degli intellettuali per la pace, Wroclaw 25-28 agosto 1948, S.l.: s.n. (Roma: CDS, Tipolitografia Artero), 1948.
EMILIO SERENI, *Il congresso di Wroclaw: per la cultura e per la pace*, in «Rinascita», A. 5, n. 8, ago. 1948, pp.310-314.
R. [Roderigo di Castiglia, alias PALMIRO TOGLIATI], *Prima mostra Nazionale d'Arte Contemporanea – Alleanza della Cultura*, in «RINASCITA», V, n.10, ottobre 1948.
GIUSEPPE MARCHIORI, *La fine del «Fronte delle Arti»*, in «Cronache Veneziane», marzo 1950, pubblicato in GIUSEPPE MARCHIORI, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Vercelli: Giorgio Tacchini, 1978, p.165.
*L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950*, Catalogo della mostra commemorativa a cura di Elena Bassi, Venezia, Accademia di Belle Arti, 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*, [a cura di] Sandra Moschini Marconi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1955, pp. VII-XXXIV.
ANTONIO MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of Giambattista Tiepolo. Including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*, London, Phaidon press, 1962.
EGIDIO MARTINI, *Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti*, in «Arte Illustrata», IV, 39-40, marzo-aprile, 1971, pp. 28-35.
NICOLETTA MISLER, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano: Mazzotta, 1973.
EVA COCKCROFT, '*Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*' in "Artforum", vol.12, no.10, giugno 1974, pp. 43-54.
CLAUCO 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.
NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, 1940; tr. it. Einaudi, Torino, 1982.
GIOVANNA NEPI SCIRÉ, FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano, Electa, 1985.
ALESSANDRA QUATTORDIO, *s.v. Darif, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1986, pp. 789-791.
ENZO DI MARTINO, *Il Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948*, catalogo della mostra, Aosta, Centro Saint-Benin, Milano: Fabbri, 1988.
*Arte in Italia, 1945-1960*, a cura di LUCIANO CARAMEL, Milano: Vita e pensiero, 1994.
CLAUCO 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, ott. 1997, p.18.
ERNST H. GOMBRICH, *La storia dell'Arte*, Roma: Leonardo Arte, 1997.
FABRIZIO MAGANI, *Il "panteon veneto"*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997.
CONCETTO NICOSIA, *Arte e Accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva edizioni, Bologna, s.d. [2000].
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.
ARNALDO TURRICCHIA, *Luigi Manfredini e le sue medaglie*, Roma: Selbstverl, 2002.

LEOPOLDO MAZZAROLLI, GIAN PAOLO VIANELLO, *Splendidezza di ornamenti e dorature: Il ritorno della Fenice*, Catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 15 dicembre 2003 - 6 gennaio 2004), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003.

RACHEL DICKINSON, *Terms of Empowerment: John Ruskin's correspondence with Joan Severn*, 2 vol., Award: Lancaster University, 2005.

PAOLA MODESTI, *Le trasformazioni storico-costruttive del complesso della carità*, in *Progettare un museo: le nuove gallerie dell'Accademia di Venezia*, a cura di R. Codello, Milano, 2005, pp.20-69.

FRANCESCO SORCE, *s.v. Longhi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume LXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, pp. 635-638.

*Il Miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 2007.

GIUSEPPE GULLINO, *L'autocelebrazione dello stato. Immagini e rappresentazioni del potere nella Serenissima*, in «Notiziario Bibliografico della Regione Veneto», 64, Padova: Il Poligrafo, 2012, pp.39-41.

SERGIO MARINELLI, *Il trionfo pittorico di Venezia. La committenza pubblica nella Serenissima*, in «Notiziario Bibliografico della Regione Veneto», 64, Padova: Il Poligrafo, 2012, pp.41-45.

VANNI TIOZZO, *Ripensando a La Fenice*, in «Annuario», 2012, "*Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*", a cura di Alberto Giorgio Cassani, Venezia–Padova: Accademia di Belle Arti di Venezia - Il Poligrafo, 2013, pp.253-268.

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, pp. 165-201.

DEBORA TOSATO, *Vicende storiche e fisionomia della raccolta dei `Saggi' d'accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, Tomo I, a cura di Giuseppe Pavanello, Crocetta del Montello (TV), Antigaedizioni, 2015, pp. 275-285.

MASSIMO BISSON, *Nel complesso della carità. Restauri e adattamenti per la nuova sede dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello (TV), Antiga edizioni, 2016, t. I, pp. 87-106.

*Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, Catalogo della mostra Gallerie Accademia 29 settembre 2017 – 2 aprile 2018, a cura di Fernando Mazzocca, Paola Marini, Roberto De Feo, Venezia: Marsilio, 2017.

FABRIZIO MAGANI, *Unosetteseidue*, Verona: Scripta, 2017.

MASSIMO MELOTTI, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: artisti, gallerie, mercato, collezionisti, musei*, Milano: Franco Angeli, 2017.

VITTORIO SGARBI, *Dal mito alla favola bella*, Milano: La Nave di Teseo, 2017.

Testo messo a punto in Venezia, per i tipi di Academia Veneta, nel dicembre del 2017.
VENDITA VIETATA
ISBN non richiesto in quanto prodotto con fini assolutamente non commerciali.
Codice SBN: **VEA1333225**