



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
In Economia e Gestione delle Arti e delle attività
culturali
ordinamento

Tesi di Laurea

Luoghi e modi della formazione
pittorica: Bologna e Venezia tra XVI e
XVII secolo.

ordinamento ex D.M. 270/2004

Relatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Correlatore

Ch. Prof. Sergio Marinelli

Laureanda

Fulvia Orlandi

Matricola 974866

Anno Accademico

2020 / 2021

Indice

| | |
|--|--------|
| 1. Introduzione | p. 2 |
| 2. Bologna | p. 10 |
| ○ Accademia dei Carracci | |
| ○ Accademia degli Incamminati del Disegno | |
| ○ Accademia degli Indifferenti | |
| ○ Accademia “Sampieri Brizio” | |
| ○ Altre esperienze Accademiche nel panorama bolognese | |
| <i>Apparato iconografico</i> | p. 42 |
| 3. Venezia..... | p. 45 |
| ○ Esperienze veneziane: la Scuola di San Luca, Tintoretto, e le Accademie private di Contarini, Nani, Vecchia, Liberi e Zanchi | |
| ○ Bernardo Strozzi: il contributo dell’artista <i>foresto</i> | |
| ○ Altre esperienze meno attestate | |
| ○ La trattatistica veneziana: Giambattista Volpato, Antonio Zanchi, Ludovico Antonio David | |
| <i>Apparato iconografico</i> | p. 84 |
| 4. Considerazioni finali relative alle esperienze accademiche di Bologna e Venezia.. | p. 95 |
| ○ Venezia: permanenza, <i>revival</i> e innovazione | |
| ○ Bologna: la Dotta, l’Aripista, l’Accademica | |
| 5. Verso le Accademie pubbliche...p. | 102 |
| ○ Tendenze artistiche del secolo: il Settecento | |
| ○ Bologna: l’Accademia Clementina | |
| • L’organizzazione didattica dell’Accademia e l’orientamento artistico-culturale | |
| • I Crespi e l’Anti-accademismo | |
| • Sviluppi dell’Accademia: verso l’Accademia di Belle arti | |
| ○ L’Accademia di Belle Arti di Venezia | |
| • Anticipazioni e primi anni (1750-1775): <i>Statuti</i> , didattica e organizzazione | |
| • Evoluzione dell’Accademia dal 1775 al 1806 | |
| • La Scuola di Architettura e i nuovi sviluppi dell’Accademia | |
| 6. Conclusioni..... | p. 151 |
| <i>Bibliografia</i> | p. 154 |
| <i>Ringraziamenti</i> | p. 164 |

Luoghi e modi della formazione pittorica: Bologna e Venezia tra XVI e XVIII secolo

I. Introduzione

Nel periodo rinascimentale le botteghe, fiorite inizialmente nel Medioevo, raggiunsero il loro apice. Il termine deriva dal greco *apothēke*, che significa propriamente ‘magazzino’, ‘ripostiglio’. L’idea che soggiace alla bottega, all’inizio della sua storia e fino al Rinascimento è quella di un luogo artigianale, prettamente manuale, ma che tuttavia si differenzia dagli altri luoghi manifatturieri per la qualità unica di ciò che viene prodotto e per il carattere didattico che da sempre la contraddistingue. Tuttavia, la bottega e l’immagine che essa proietta all’esterno cambiano radicalmente dal Medioevo al Rinascimento.

Per bottega si deve dunque intendere il luogo fisico del lavoro polifunzionale e di competenze gerarchizzate, legate a precise esigenze di mercato ed economiche, che presiede alla produzione di oggetti artigianali e artistici.

La bottega, come arte e mestiere, poteva essere tanto più grande a seconda della fama del maestro che vi dipingeva e che la dirigeva. Generalmente, gli allievi andavano ‘a bottega’ quando ancora bambini, affinché la loro mano si potesse plasmare meglio, senza che fosse stata precedentemente influenzata. L’apprendistato poteva durare un periodo di tempo variabile, talvolta anche piuttosto lungo, ed era regolato dagli Statuti dell’Arte di appartenenza, che generalmente prevedevano, tra l’altro, che all’alunno fossero garantiti anche vitto e alloggio.

Attorno alla bottega non gravitavano solo discepoli, ma come si è detto un insieme molto più ampio ed eterogeneo di persone: assistenti, operai salariati e talvolta anche maestri ospiti, chiamati dal capo-bottega per occorrenze specifiche.

La bottega come fenomeno storico e sociale fu il risultato di una serie di concomitanze esterne, che affondarono le loro radici nel collasso economico, sociale, storico e culturale dell’epoca romana. Con l’invasione dell’Italia da parte dei Longobardi (568 d.C.), il regno bizantino, che aveva il dominio della parte settentrionale della penisola, si vide costretto ad arretrare verso sud, mentre gli invasori sottomisero la gran parte del settentrione.

Come sempre accade quando due popoli così diversi si trovano a convivere, le usanze e le maestranze locali subirono le influenze dei nuovi dominatori, col risultato che l'antica arte romana cedette il passo alle nuove tecniche longobarde. Questo è soprattutto evidente se si considera il fenomeno delle officine lapidarie, che prendono rapidamente il posto di quelle marmoree antiche: ora sia realizzazione della statua, sia dell'iscrizione vengono compiute dal medesimo *magister*, termine che deve essere tenuto in grande considerazione per comprendere bene il tipo di passaggio culturale che si sta verificando. Infatti, se prendiamo come esempio le lastre commissionate dalla corte longobarda per la chiesa di Pavia, notiamo chiaramente l'iscrizione *Magister Joannus*, che altro non è se non il prodromo della firma dei maestri che troveremo nei dipinti rinascimentali. Questa iscrizione ci restituisce l'immagine di un sistema organizzato e gerarchico, che ruota attorno a una figura centrale e autoreferenziale come quella del maestro, che quindi per sua natura presuppone un uditorio di discepoli e sottoposti.

Un altro segnale particolarmente evidente del passaggio culturale che si è verificato lo si ritrova sempre in questo arco di anni, successivo alla discesa dei Longobardi. Va premesso che, anche in questo caso, le fonti sull'organizzazione pratica della bottega sono poche e scarse. Tuttavia, si è in possesso di alcune fonti che, a ben vedere, possono darci notizie indirette sul tipo di formazione impartita ai discepoli: i ricettari. Questi documenti sono in circolazione già nell'età classica (II-III sec. d.C.), come riportano per esempio Vitruvio, ma anche testi più specifici, i *Papyri*, dedicati alla colorazione e alla lavorazione dei metalli, e li ritroviamo in forme diverse almeno fino all'età romantica. È interessante, a mio avviso, notare come questa forma didascalica del ricettario, che idealmente siamo portati a connettere ad un ambito più medico, si connetta bene col significato di *apotheke* che rimarrà nei secoli: farmacia. Ed effettivamente la composizione dei pigmenti pittorici e la lavorazione dei supporti presenta la minuzia tipica di un medico o un erborista che appronta composizioni specifiche e molto precise per curare i propri pazienti.

È nel Medioevo, comunque, che venne raggiunta quella composizione del ricettario che permarrà nei secoli: sono qui sintetizzate, infatti, tutte le principali operazioni necessarie per la realizzazione dei dipinti, a seconda del supporto (murario o su tavola), e nonché tutti i passaggi fondamentali, a cominciare da quelli preliminari come la realizzazione dello schizzo su carta. È in particolare in questo tipo di indicazioni, riguardanti la pratica del disegno, che possiamo capire meglio in cosa consistesse anche l'effettivo lavoro dei discepoli, diviso tra una serie di ambiti e abilità necessarie differenti. Se a questo tipo di

informazioni didascaliche assommiamo le poche notizie e i testi prettamente didattici che possediamo sulla vita di bottega, si ottiene un quadro se non completo, per lo meno indicativo di cosa dovesse accadere all'interno dell'officina pittorica.

Come esempio si può prendere il testo di Cennino Cennini, pittore toscano vissuto a cavallo tra XIV e XV secolo, che delinea in maniera molto chiara e completa tutta l'eterogeneità di compiti e lavori che si svolgevano internamente a una bottega. Il *Libro dell'Arte* fu di ispirazione anche a intellettuali del calibro di Giorgio Vasari, che certamente dovette averlo letto, traendone qualche spunto. L'opera, scritta in volgare all'inizio del XV secolo, è divisa in sezioni, in cui vengono trattate tutte le sfere del sapere e fare artistico: proprio per questo suo carattere centripeto, ovvero il tentare di tenere insieme una realtà che di fatto è estremamente centrifuga come quella della bottega, questo testo viene visto dagli studiosi, passati e contemporanei, come uno spartiacque tra la pittura medievale e quella rinascimentale. L'apertura del testo è una Prefazione in cui viene rivendicata la posizione fondamentale della pittura all'interno del sistema delle arti, poiché richiede capacità innate all'individuo, come «<abilità e fantasia e capacità di tradurre con mano quello che vede l'intelletto>>¹. i capitoli veri e propri del *Libro* trattano invece, in ordine razionale, l'avvicinamento alla pratica pittorica e successivamente le attività con cui deve essere allenato e messo alla prova il talento. Il secondo capitolo, in particolare, è di grande rilievo poiché viene, ancora una volta, formalizzata la figura del maestro, unitamente alle esigenze che possono spingere un giovane, o la sua famiglia, ad andare a bottega:

Non senza cagione d'animo gentile alcuni si muovono di venire a questa arte, piacendogli per amore naturale. Lo intelletto al disegno si diletta, solo che da loro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla guida di maestro, per gentilezza di animo. E per questo dilettersi, seguitano a volere trovare maestro; e con questo si dispongono con amore d'ubbidienza, stando in servitù per venire a perfezione di ciò. Alcuni sono, che per povertà e necessità del vivere seguitano, sì per guadagno e anche per l'amor dell'arte; ma sopra tutti quelli, da commendare è quelli che per amore e per gentilezza all'arte predetta vengono².

¹ Cennino Cennini, *Libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di F. Tempesti, Milano 1984, p. 4.

² Ivi, p. 5.

Secondo Cennino Cennini, sia che ci si avvicini all'arte per amore dell'arte stessa, o che lo si faccia per necessità più pratiche, come quella di guadagnare, è comunque fondamentale porsi sotto gli insegnamenti e la guida di un maestro, come sostiene nel terzo capitolo: «quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare»³, che possa instradare e formare la mano e la mente. Secondo l'autore, sono maggiormente degni di attenzione coloro che decidono di diventare pittori per disposizione d'animo, poiché assecondano una vocazione innata dello spirito e sono maggiormente propensi a divenire grandi artisti.

Ed è proprio attorno a personalità così di spicco e così particolari come quelle dei maestri del Rinascimento che si innesta una dicotomia peculiarissima, incentrata sulla locuzione «di sua mano»⁴. Questa perifrasi viene usata tanto da Lorenzo Ghiberti quanto da Giorgio Vasari, ed è chiaro il riferimento alla realizzazione effettiva dell'opera. Ed è esattamente su questo nodo che si sviluppa la questione: all'interno di una singola bottega pittorica coesistevano diverse mani che concorrevano alla realizzazione dell'opera in tutte le sue parti, il cui contributo, alla fine, si annullava nella firma del maestro. Ma questo è sempre vero?

Si deve osservare la questione partendo dall'analisi della figura del committente. Spesso si tende a pensare che i committenti fossero tutti uguali per un pittore, dimenticandosi che la medesima piramide gerarchica che esisteva all'interno della bottega, altro non era se non il riflesso di quella che c'era all'esterno della bottega stessa, nella società contemporanea. Ed è esattamente per questo motivo che, laddove maggiore era il calibro sociale del committente (vescovi, cardinali, Papa, ma anche nobili di alto lignaggio), maggiori erano le probabilità che l'opera realizzata fosse effettivamente 'di mano' del maestro. Al contrario, se a richiedere il servizio era un borghese, un nobile di medio rango o un parroco, è altamente probabile che l'opera venisse realizzata dai collaboratori del maestro, dietro la sua supervisione. La necessità di rafforzare la propria reputazione in termini sociali aveva come diretta conseguenza, per il maestro, il bisogno di formare un gruppo di aiutanti validi e fidati, che potessero affiancarlo in maniera competente durante l'esecuzione delle diverse commesse. Questo anche perché non era raro che i maestri si trovassero nella condizione di dover chiedere aiuto, e che di conseguenza si rivolgessero

³ *Ibid.*

⁴ È su questa locuzione che si è focalizzata la storica dell'arte G. Ragionieri, nel suo testo *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Milano-Firenze 2009, sottolineandone l'ambiguità intrinseca.

ad aiutanti salariati esterni alla bottega specializzati. Chiaramente, in termini puramente economici, il risparmio monetario derivante della prima opzione è più che evidente, ma è anche importante sottolineare un altro aspetto, quasi più strategico: avere un gruppo di garzoni fidato e solido poteva concorrere anche ad aumentare quello che oggi siamo soliti chiamare *engagement*, vale a dire la fiducia del consumatore (in questo caso, il committente) verso una determinata istituzione o associazione. Infatti, un committente che si fosse trovato bene e che fosse stato soddisfatto dal lavoro di una certa bottega, all'interno della quale avesse trovato verosimilmente il medesimo maestro a formare aiutanti, sempre nello stesso modo, avrebbe con ogni probabilità preferito tornare da lui, piuttosto che rivolgersi a qualcuno di nuovo.

I contratti di lavoro del tempo, stipulati tra maestro e garzone, testimoniano effettivamente come fosse importante avere un gruppo ben congeniato di aiutanti, poiché veniva riposta importanza nel fatto che l'opera era realizzata *modo et forma* tipiche del maestro, e non *dal* maestro in persona. Questo ci rende anche conto di quanto poco, in ultima istanza, venisse considerata la personalità individuale dell'artista. Su questo ultimo assunto si incentra, difatti, tutta l'organizzazione concreta dell'istituzione della bottega dal punto di vista didattico. Infatti, tutto l'insegnamento impartito ai giovani discepoli verteva sulla totale aderenza allo stile del maestro, nascondendo qualsiasi tipo di particolarismo. Essendo però poche e disparate le notizie che si hanno della gestione interna della bottega, dal punto di vista di una realizzazione specifica dell'opera, è possibile solo ipotizzare che gli allievi che dimostravano di avere un talento precoce ed equiparabile, se non superiore, a quello del maestro difficilmente venissero relegati a ruoli secondari all'interno della bottega. A sostegno di questo, si prenda per esempio il caso del giovane Leonardo da Vinci all'interno della bottega del Verrocchio.

Anche all'interno di questa bottega, situata nel cuore di Firenze, si eseguivano svariate attività artistiche: il Verrocchio, infatti, era famoso tanto come orafo quanto come pittore. Leonardo entrò a bottega tra il 1469 e il 1470 e nell'arco di due anni divenne il migliore di tutta la squadra di apprendisti. Stando a quanto riporta Vasari, ed è comunque una notizia da considerare con le dovute cautele, il maestro, vedendo il suo talento messo a rischio da quello del giovane allievo avrebbe detto che non avrebbe mai più toccato pennelli con mano, sdegnato per il fatto che un fanciullo ne potesse sapere più di lui. Come è evidente, Andrea del Verrocchio non tenne fede a questa sua dichiarazione e continuò a realizzare opere d'arte meravigliose, affiancandosi molto spesso a Leonardo,

al quale affidava il compito di gestire le parti più complesse e importanti dell'opera. Come esempio si può prendere quello che riporta il medesimo Vasari:

Li fu allogato per una portiera, che si avea a fare in Fiandra d'oro e di seta tessuta, per mandare al re di Portogallo, un cartone d'Adamo e d'Eva, quando nel Paradiso terrestre peccano: dove col pennello fece Lionardo di chiaro e scuro lumeggiato di biacca un prato di erbe infinite con alcuni animali, che invero può dirsi che in diligenza e naturalità al mondo divino ingegno far non la possa sì simile. Quivi è il fico oltre lo scortar de le foglie e le vedute de' rami, condotto con tanto amore, che l'ingegno si smarrisce solo a pensare, come un uomo possa avere tanta pazienza⁵.

Chiaramente, come si è detto, le botteghe altro non sono se non la risposta ad esigenze di mercato precise e definite, che risentono, in ogni caso, anche del luogo in cui si sviluppano. I centri urbani che si trovavano al centro degli scambi commerciali o che erano fulcro del sapere erano, come è naturale, maggiormente predisposti a dotarsi di botteghe grandi e in grado di soddisfare le committenze.

Proprio in virtù di questo con il 'mondo esterno', ben presto anche le botteghe sentirono l'esigenza di tutelarsi e organizzarsi tra loro. Intorno al XII secolo le varie professioni cominciarono a riunirsi in strutture corporative, così da poter vantare un ruolo sociale, economico e politico di maggior rilevanza; la stessa urgenza venne avvertita anche dai pittori.

Le arti erano, al tempo, divise in 'maggiori' e 'minori' e gli artisti come categoria autonoma e a sé stante non figuravano in nessuna di esse, ma si dividevano in una o nell'altra a seconda della specificità del loro lavoro, sulla base dei materiali o delle tecniche utilizzate. Pertanto, nel 1295 li troviamo nell'*Arte dei Medici e degli Speziali* e sotto l'etichetta di 'pittore', a ben vedere, si celavano ulteriori ramificazioni ben più particolari. Quello su cui comunque è interessante focalizzarsi è che l'ingresso in questo mondo maggiormente controllato porta a una regolamentazione anche della vita di bottega, attraverso un disciplinamento di quello che era il periodo di garzonato. Quest'ultimo viene controllato dai cosiddetti Statuti dell'Arte, documenti che avevano lo scopo di supervisionare tutti gli aspetti della vita commerciale di una bottega, tanto per quanto riguarda il 'produttore' quanto per il 'consumatore'. Infatti, in apertura si proponevano di tutelare il committente, attraverso l'uso di materiali di buona qualità, e in

⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, III, Firenze, 1568, p. 238.

generale di seguire le norme dettate dagli Statui, in maniera leale, evitando di danneggiare i colleghi bottegai o di accettare troppi garzoni all'interno della bottega, così da non creare imprese troppo grandi che potessero licenziare più commesse delle altre. In secondo luogo, ed è questo che è interessante notare, gli Statuti prevedevano una sorta di prova di abilità per il garzone che entrava a bottega, un regolamento del tirocinio per il giovane, che durava tra i 3 e gli 8 anni, al termine del quale andava verificata l'effettiva formazione raggiunta. Sempre da Cennino Cennini sappiamo che l'apprendistato consisteva, oltre che nella già citata copia dei disegni del maestro, anche nella frantumazione dei colori per creare i pigmenti pittorici o nella corretta predisposizione e lavorazione della tavola o del supporto pittorico murario, che andava correttamente approntato attraverso la preparazione dell'intonaco. Poteva accadere, talvolta, che i maestri dessero un'impronta specifica alla formazione del proprio allievo, ma questo era più probabile che avvenisse su richieste specifiche della famiglia del giovane, che poteva decidere di volergli impartire un'educazione più orientata in un senso che nell'altro.

Ad un certo punto, la storia delle botteghe non è più così lineare. Siamo sulla soglia del XVI secolo quando una triade di giovani, i Carracci, decideranno di chiamare 'accademia' il loro sodalizio, aprendo di fatto la strada a una grande rivoluzione culturale.

Seguire la storia di questa nuova istituzione è, in effetti, ripercorrere la formazione di una mentalità nuova, tutta orientata, come vedremo, alla percezione di sé, della *restauratio* del circolo platonico, libero e aperto al dialogo. Ed è proprio sull'apertura che si impernia la novità di cui sono foriere le accademie, sulla tolleranza verso saperi nuovi, innovativi, che rompono in maniera netta con la tradizionale concezione del sapere e del fare artistico. In opposizione alle università, controllate e inficiate dal potere tanto temporale quanto ecclesiastico, si formarono spontaneamente questi circoli che riunivano uomini e donne interessati al sapere nella sua forma più pura e svincolata.

Ben presto, quindi, fu inevitabile la diffusione del fenomeno in tutto il territorio nazionale, dove fu recepito in maniere sempre diverse, apportando ora variazioni di contenuto, ora di forma, ad un'istituzione che non volendosi presentare come tale, per sua natura era già soggetta a non essere mai la stessa. Le accademie artistiche che sorgono in questi anni recuperano, come vedremo, gran parte della loro impostazione da quelle umanistiche, in cui alla base stavano dialogo e pensiero: corrispondendo, nell'arte, il pensiero al disegno, risulta pressoché naturale porlo al centro delle accademie, incentrando tutte le pratiche su

di esso⁶. Intesa come un luogo di studio e scambio, rispetto alla bottega artigiana del Rinascimento, instaura soprattutto un nuovo tipo di rapporto tra maestro e allievo: non più gerarchico, ma libero e dialettico.

Due città che ben si prestano, per posizione geografica e situazione economico-sociale e politica, all'analisi di questo particolarissimo fenomeno italiano sono Venezia e Bologna. La cosiddetta 'Porta d'Oriente', la Serenissima, da sempre porto e centro di scambio con città esotiche e poco conosciute, viva di una storia artistica e culturale unica nel suo contesto che vide, in questo giro di anni, una grandissima fioritura di botteghe e una vivacissima presenza di personalità, non solo pittoriche, che contribuirono grandemente alla connotazione della città come uno dei poli artistici più importanti del secolo. Dall'altra parte troviamo Bologna la 'Dotta', la selva turrita, che coniugava all'interno della sua cinta muraria un sapere universale e universitario di stampo umanistico e direttrici centripete con un gusto artistico e letterario internazionale, che seguiva, invece, un moto centrifugo di rinnovamento e contaminazione di saperi e conoscenze

⁶ E. Favero Bordignon, *Giambattista Volpato critico e pittore*, Treviso 1994, p.74.

II. Bologna

La città di Bologna viene da sempre connessa all'immagine dell'Università, la più antica d'Europa, fondata nel 1088. Ma la storia del capoluogo emiliano-romagnolo è in realtà estremamente complessa e legata intimamente a diverse direttrici: storiche, politiche, sociali e artistiche.

La fondazione della città è di epoca romana, indicativamente intorno al II secolo a. C.: già in questo periodo la città cominciò a mostrare la sua centralità, in termini geografici, quando venne raggiunta dalla via Emilia, che si affiancava alla fitta rete di canali e fiumi che già venivano grandemente utilizzati per il commercio. In questo clima di incontri e scambi, di tensione verso un'elevazione culturale apertamente palesata dalla borghesia, troviamo per la prima volta la connotazione della città come una *culta urbs*, offerta da Marziale⁷.

La città passò un periodo oscuro dal punto di vista sociale e politico, che si caratterizzò per diverse e strazianti lotte intestine. All'inizio dell'XI secolo la città risorse, non solo grazie alla fondazione dell'Università, ma anche perché le forze armate cittadine riuscirono a scacciare quelle imperiali (1249), acquistando un'importante indipendenza e potendo, finalmente, iniziare una serie di riforme sociali e urbanistiche, come l'abolizione della servitù della gleba e la costruzione della cinta muraria, tutt'ora visibile.

È nel XIV secolo, però, che Bologna subisce un'importante svolta per quanto riguarda il suo assetto istituzionale, che finì per investire anche tutte le altre sfere della vita cittadina. Infatti, fu assoggettata nuovamente (1506) al potere temporale dei papi, finendo per perdere l'autonomia faticosamente guadagnata. In questo periodo di tempo, per quasi due secoli, la città fu contemporaneamente sotto il potere della Chiesa e sotto quello dei Visconti, signori di Milano e alleati dei papi, che si resero protagonisti di una serie di lotte intestine con famiglie autoctone volte a guadagnare la supremazia. Fino alla morte di papa Giulio II (1513) la città visse di tumulti e violenze, indirizzate soprattutto verso la famiglia Bentivoglio, che era stata al governo fino al 1506. Nel 1511, ai Bentivoglio si presentò l'occasione di riappropriarsi della città, ed essi seppero coglierla: entrarono in armi da porta San Felice, ma a differenza di quanto si possa pensare non fu una presa violenta.

⁷Marziale (28-104 d.C.) è noto per la sferzante ironia e sagacia che riversa nei suoi componimenti. Il medesimo tipo di tono dobbiamo intendere anche in questo caso; tuttavia, l'autore riesce a cogliere comunque l'identità della città, che si profila come ricca tanto economicamente quanto culturalmente.

Riacquistato l'antico potere signorile, cercarono un accordo con papa Giulio II, ma non vi riuscirono a causa della loro alleanza con le forze francesi, arcinemiche del Vaticano. La negazione di un armistizio non fece altro che alimentare l'odio già dilagante in città, situazione che permase almeno fino alla definitiva restaurazione pontificia nel 1512.

Dal punto di vista culturale, i tumulti e le lotte intestine sembrano non aver scalfito la città, che mantenne immutato il suo prestigio. Ma accanto alle istituzioni propriamente scolastiche, come appunto l'Università, lo Studio⁸ e le scuole pie, cominciò a prendere piede un nuovo fenomeno: quello delle Accademie⁹.

Inizialmente si trattò di gruppi di borghesi e nobili riuniti all'interno di case private per dare sfogo alla voglia di fare cultura: in gran parte gli interessi erano orientati verso la musica, la letteratura, le scienze, il teatro, la mitologia. Quando gli interessi di queste congregazioni si indirizzarono verso l'arte, produssero vari esiti, più o meno apprezzabili, ma uno in particolare: la fondazione delle Accademie pittoriche.

In realtà si trattò delle medesime botteghe di stampo rinascimentale, che però vennero definite con questo termine, che ebbe lo scopo di conferire un'aura maggiormente umanistica ed elevata, come se si volesse dare una rinnovata dignità al mestiere delle arti. Non sono, infatti, da confondere con quelle di Belle Arti, che, come vedremo, verranno fondate nel secolo successivo e che possono vantare un carattere più universale e universitario: queste Accademie di fine XV e inizio XVI secolo sono spesso stanze in palazzi nobiliari o esperienze che sorgono per iniziativa di privati, pittori, che decidono liberamente di porre il proprio sapere a vantaggio dei giovani desiderosi.

Verso la metà del XVI secolo le Accademie, a Bologna, erano anche quelle entità a cui ci si rivolgeva per la realizzazione di un evento di grande risonanza sociale, come per esempio il passaggio o la sosta di una nobile personalità all'interno della città. Sempre in

⁸ G. P. Brizzi, *Lo Studio di Bologna fra orbis academicus e mondo cittadino* in *Bologna nell'età moderna*, III, a cura di A. Prosperi, Bologna, 2008, pp. 5-113. Lo Studio è una scuola che svolge una funzione di fatto 'propedeutica' a quella della vera e propria Università, all'interno della quale si insegnano soprattutto materie umanistiche e, vista la grande influenza dei Gesuiti all'interno dell'istituzione, materie religiose. La particolarità dello Studio risiede nel fatto che i corsi tenuti fossero aperti a tutti e non fosse necessario esibire alcunché per prendervi parte. Questo testimonia, ancora una volta, quanto fosse fluida la circolazione del sapere a Bologna.

⁹ Il termine Accademia era tornato in uso alla fine del Quattrocento e per tutta la durata del secolo (almeno fino a metà del Cinquecento) aveva mantenuto il significato di libera associazione, dedita soprattutto alla conversazione di tipo platonico. Infatti, le prime Accademie sorte in Italia, quella dei Rozzi di Siena nel 1531 e quella Fiorentina del 1540, manifestarono soprattutto l'esigenza di una riforma della lingua e delle lettere.

questo arco di anni, si riporta la notizia di una Accademia dei Sizienti o Sitibondi, che si sarebbero raggruppati esclusivamente per discutere i termini del codice di Giustiniano; ancora, l'Accademia degli Infiammati, intorno alla metà del Seicento, si sarebbe specializzata nell'allestimento di spettacoli teatrali e cavallereschi.

Il definirsi Accademia, per quanto concerne la sfera pittorica, cela, in realtà, una volontà, di emancipazione dalla sola Corporazione di botteghe di cui i pittori facevano parte dal XII secolo (insieme a Spadari, Sellari e Guainari), ancora troppo ancorata alla sola mentalità artigianale, che impediva l'evoluzione verso una trattazione più teorica del fare arte, limitandosi a riproporre lezioni apprese e tramandate tramite i ricettari o le conoscenze dei soli maestri. A Bologna, si verificò una sintesi magistrale tra l'esigenza di perfezionare la teoria e l'educazione tipica della bottega, in una coordinazione eccellente di pensiero e pratica. Questo non sempre accadde nelle altre Accademie di Italia, che molto spesso si orientarono maggiormente in una direzione perdendo di vista l'altra, rischiando di concentrarsi troppo sul pensiero astratto o, viceversa, sulla sola pratica del disegno.

1. L'Accademia dei Carracci

La più nota istituzione di questo genere, a livello internazionale, del capoluogo emiliano fu quella dei Carracci, anche conosciuta come Accademia dei Desiderosi o degli Incamminati, fondata nel 1582 da Agostino e Annibale, assieme al cugino Ludovico.

Lo scopo che mosse i tre giovani fu soprattutto quello di emanciparsi a tutti gli effetti dal ruolo di semplici artigiani, orientandosi verso un profilo più delineato e ricercato, socialmente alto e riconosciuto: allo stesso modo in cui gli eruditi e i letterati miravano a ritagliarsi un loro spazio, unitario ed autonomo, così gli artisti sentirono il bisogno di aggregarsi e di ridefinire il loro ruolo, non solo da un punto di vista ideale ma anche pratico. Non è un caso che, attorno alla loro Accademia, siano sorte, nel giro di breve tempo, una serie di ulteriori accademie, più o meno grandi, che puntavano a emulare quanto fatto dai tre giovani. Basti pensare a quella che sorge nel 1590 e che addirittura riprende il nome di quella carraccesca, denominandosi Accademia degli Incamminati del Disegno.

A riportare dell'Accademia dei Carracci è Antonio Pellegrino Orlandi, nel testo del 1714 *Notizie degli scrittori bolognesi*:

Accademia degl'incamminati, fu stabilita l'anno 1590, dai Famosi Pittori Carracci nella propria Casa [...] ¹⁰.

Scopo fondamentale di questo sodalizio fu quello di insegnare tutto lo scibile dell'arte ai giovani che desiderassero intraprendere il cammino della pittura, in modo da formare pittori che avrebbero portato avanti l'eredità e il nome dei Carracci. Inoltre, da un punto di vista più prettamente economico, il definirsi Accademia aveva anche lo scopo di consentire alla committenza di orientarsi verso un nuovo soggetto collettivo, più grande, più eclettico e versatile, che non temesse di assumere anche committenze più complesse e, conseguentemente, più redditizie.

Il carattere umanistico, inteso nell'ottica di una formazione che non si limitasse a quella esclusiva della teoria della pratica pittorica, ma che investisse anche gli altri ambiti del sapere, dell'Accademia trovava la sua ragione d'essere nella posizione di critica che i tre Carracci avevano assunto nei confronti dell'ambiente pittorico bolognese, inerte dal punto di vista della ricezione di stimoli altri, più nuovi. Quella dei Carracci si configurò ben presto come un luogo franco di sperimentalismo e di riflessione critica, aperto a nuovi modi di apprendere, stando a quanto riporta Faberio, nell'orazione *Il funerale d'Agostino Carraccio*, del 1603:

Quivi s' attendeva con mirabile frequenza[...] al disegnare persone vive, ignude in tutto, ò in parte, armi, animali, frutti & in somma ogni cosa creata ¹¹.

Ed è in queste parole che si coglie il carattere di innovazione importato dall'esperienza carracesca. Non solo, infatti, lo studio della trazione, ma anche, soprattutto (lo testimonia il fatto che Faberio riporti 'con mirabile frequenza'), lo studio della natura, del vero e del corpo umano. Infatti, secondo i fondatori era imprescindibile, per praticare in maniera

¹⁰ P.A Orlandi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna 1714, p. 32.

¹¹La citazione viene dall'elogio che Lucio Faberio, membro dell'Accademia dei Gelati, tenne nel 1603 per ricordare Agostino Carracci. La pubblicazione originale dell'orazione è ad opera di Morelli, *Il funerale d'Agostino Carraccio fatto in Bologna la sua Patria da gl'Incamminati Accademici del Disegno scritto all'Ill.mo e R.no Sig.r. Cardinale Farnese*, Bologna 1603, p. 39.

eccellente l'arte pittorica, conoscere anche gli altri aspetti tanto dell'arte stessa quanto della vita intesa nella sua dimensione quotidiana. Si può affermare, in effetti, che l'Accademia dei Carracci fu la prima di una lunga serie di accademie di nudo che sorsero più o meno grandi, più o meno contemporaneamente in tutta Italia, a testimonianza di un nuovo modo di intendere l'insegnamento, e l'apprendimento, dell'arte.

A testimoniare l'impronta naturalistica assunta dagli Incamminati è Malvasia, che riporta come non fosse inusuale che i tre giovani si prestassero tra di loro come modelli, quando giudicavano inadatti quelli veri, pur di continuare l'esercizio di copia:

Usavano farsi modello fra di loro; godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da Lodovico, essendo di questa opinione, che chi non le intendeva, non le sapesse ben rappresentare, e perciò quelle dei modelli fossero posticce ed insipide; né sdegnò Lodovico, ch'era cicciosotto e polputo, spogliatosi fino alla cintura, lasciar copiare la sua schiena ad Annibale [...] ¹².

L'interesse per il naturalismo non si limitava alla sola copia dei modelli nudi dal vivo, infatti Agostino, per facilitare l'apprendimento dell'anatomia umana e consentire agli alunni di esercitarsi anche in assenza del modello, realizzò una serie di schizzi, raffiguranti diverse parti o pose del corpo in diverse posizioni ¹³, cosicché potessero essere pronti all'uso in qualsiasi momento (figg.1-2). La copia dei disegni e l'esercizio sulle opere del maestro denota, comunque, una permanenza dell'insegnamento di bottega, in cui l'apprendistato dei giovani era basato, pressoché esclusivamente, su questo.

L'introduzione della rappresentazione dei modelli nudi dal vivo denuncia un ripensamento di quella che era la dinamica insegnamento-apprendimento, ancor di più se unita all'insegnamento di tutta una serie di materie di compendio alla pratica pittorica. Questo perché la tendenza soggiacente al pensiero dei tre Carracci fu, sostanzialmente, di interiorizzare la tradizione, maturarla e riproporla in termini nuovi.

Questa modernità intrinseca alla loro esperienza si configurò come apripista a tutte le altre esperienze di questo tipo che caratterizzarono il Seicento, proprio perché aveva le sue

¹² C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte correzioni e note inedite del medesimo autore*, a cura di G. Zanotti, I, Bologna 1841, p. 277.

¹³ D. De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family*, Washington 1975, pp. 35-40.

fondamenta in un piano di libera cultura, intesa nelle diverse sfaccettature che la compongono. Queste due direttrici, di memoria e futuro, interiorizzate attraverso una formazione completamente umanistica e universale, filtrate da uno spirito di rinnovamento culturale e sociale, sono le stesse che troviamo riproposte nella grande corrente del neoclassicismo, che già dalla sua denominazione esibisce tutto questo insieme di ripensamento del passato e creazione della novità. Fu grazie a loro che Bologna divenne sinonimo di cultura e pittura, convinzione che si rafforza quando nel '600 arriveranno sotto le luci della ribalta gli allievi dei Carracci.

La stragrande maggioranza dei biografi dei Carracci riporta che essi, inizialmente, si formarono a Bologna, ma che ritenendo incompleta l'educazione ottenuta, e desiderosi di allargare le proprie vedute, decisero di viaggiare per le principali città italiane. Il primo a intraprendere questa sorta di *grand tour* nazionale fu Ludovico, che resosi conto dell'importanza che questo viaggio rivestì nella sua formazione, esortò i due fratelli a fare lo stesso. I tre percorsero esattamente le medesime tappe, partendo da Venezia. Qui presero visione delle opere di Tintoretto, Tiziano e Veronese, e poi ripartirono, soggiornando in altre città della Lombardia, a Parma e infine a Roma, per poi tornare a Bologna. Questo loro peregrinare favorì lo sviluppo di uno stile pittorico molto personale e innovativo rispetto a quello dei loro contemporanei. I critici¹⁴ sono soliti parlare di *eclettismo* carraccesco, cioè di un metodo critico di desunzione di tratti dai diversi stili pittorici, riproposti in una sintesi sapientemente architettata. Questo tipo di definizione, essendo dato a posteriori, stona con quella che a tutti gli effetti fu invece una naturale evoluzione da uno stile pittorico convenzionale verso uno più moderno¹⁵.

¹⁴ Primo tra tutti D. Mahon, in *Studies in Seicento Art and Theory* (1947); *Art Theory and Practice in the early Seicento* (1953), *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections of the validity of a label* (1953). Nei suoi studi, Mahon riporta come il primo ad utilizzare il termine fu Winckelmann, proprio in relazione alle opere dei Carracci, intendendole come non afferenti a uno stile preciso, ma come combinazioni tra Rinascimento e classicismo.

¹⁵ A dissentire con questa affermazione, che vede nell'esperienza carraccesca un'evoluzione di strutture piuttosto che di temi, G.C. Cavalli, *L'Accademia dei Carracci*, in *Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, atti del convegno (Bologna, 26 aprile-5 luglio) a c. di F. Arcangeli, Bologna 1959: i Carracci sono presentati come riformatori di una pittura che era ormai satura dei modi del tardomanierismo, ma che tuttavia proseguiva nel riproporre temi abbastanza convenzionali, mentre vero riformatore di questi ultimi sarebbe stato Caravaggio, promotore di una rivoluzione morale. Credo che non possa sussistere questa diatriba in quanto l'azione dei Carracci si connota maggiormente come una *riforma*, inserita in un contesto storico, culturale e sociale che consente la rivalutazione delle sue strutture e quindi, in un certo senso, favorisce questi cambiamenti. L'azione di Caravaggio è invece una *rivoluzione*, e come tale cozza con le sovrastrutture entro cui è inserita, le forza e si ritaglia, in maniera autonoma, un nuovo spazio.

Le tre personalità, che tradizionalmente sono considerate come un'entità unica, furono in realtà molto diverse tra loro. Stando alle notizie che riporta Giovanni Pietro Bellori, nelle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), fu Annibale Carracci tra i tre quello dotato di un talento e di una sensibilità pittorica maggiore e più spiccata¹⁶: il critico ascrive al pittore un talento pari a quello di Raffaello:

Due soli maestri ne' moderni secoli hanno lasciato scuola ne' la pittura,
Raffaello da Urbino et Annibale Carracci¹⁷.

Stando sempre a quanto riporta Bellori, fu merito di Annibale se nel 1581 i tre giovani Carracci si unirono in un sodalizio, volto a trasmettere il loro sapere e le loro capacità, fondando quella che, come vedremo tra poco, sarà una delle accademie più importanti del secolo in Italia. Sempre ad Annibale Bellori ascrive il vanto di essere stato una sorta di 'collante' del gruppo originario: Agostino, più incerto come pittore e di indole più insicura, quando il fratello decise di trasferirsi definitivamente a Roma perse lo slancio creativo, tornando a dedicarsi all'intaglio, per poi risolversi a seguirlo qualche anno dopo; Ludovico, che secondo alcuni biografi sarebbe stato il maestro originale di Annibale, <<rallentò a poco a poco il suo talento originale di prima>>¹⁸.

A questa visione 'annibalecentrica' si contrappone nettamente quella proposta da Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, raccolta delle biografie dei più grandi maestri della città, come dono per il re di Francia, Luigi XIII. L'opera, del 1678, emula, dal punto di vista della struttura e della forma, le *Vite* di Giorgio Vasari, proponendosi come un'analisi diacronica della formazione e della carriera delle personalità artistiche più in vista del capoluogo felsineo. È nella terza parte che troviamo il resoconto della vita dei tre Carracci, delineato in una maniera dialettica e insieme complementare a quella del Bellori. Infatti, per Malvasia, Annibale fu solo uno dei tre componenti di questa fortunata e dotata triade, e senza uno non avrebbero potuto esistere gli altri. E ancora, differentemente dal collega romano, Malvasia asserisce che Annibale

¹⁶ Bellori riporta che <<Annibale, oltre l'aver insegnato a' fratelli, nutrì li maggiori genii (i suoi allievi migliori e più noti) Francesco Albani, Guido Reni, Domenico Zampieri, Antonio Carracci>>, G.P. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori, architetti*, Roma 1672, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

fece un grande errore quando decise di trasferirsi nella Capitale, perché si privò della possibilità di portare a compimento lo stile pittorico innovativo e riformista che aveva intrapreso a Bologna. Per il biografo bolognese, che pecca come il collega di campanilismo, il vero capostipite della scuola carraccesca, se proprio se ne deve individuare uno, è colui che non abbandonò mai la città che tanto gli aveva dato e a cui lui, a sua volta, restituì molto: Ludovico.

Anche la connotazione di Ludovico si allontana molto da quella del cugino presentata nelle *Vite* belloriane. Se infatti Bellori loda il genio innato di Annibale, sottolineando, ad esempio, come non gli servì molto tempo per interiorizzare e riprodurre la bellezza del *Laocoonte*¹⁹ in pochi e sicuri tratti a matita, dall'altra parte troviamo la descrizione di un giovane che dovette impegnarsi, studiare ed esercitarsi su quelle che potrebbero essere definite come 'le sudate carte': Ludovico allievo, che raggiunse una consapevolezza e una formazione tale da poter divenire, alla fine, maestro. Il percorso di Ludovico nel mondo della pittura non fu tanto lineare quanto quello del cugino: a bottega presso Prospero Fontana, veniva schernito dai suoi colleghi, chiamato 'bue'²⁰ ed esortato ad abbandonare la pittura. Furono la perseveranza e la testardaggine, tipica di un bue se si vuole continuare la metafora spiacevolmente suggerita dai compagni, come fa anche Malvasia, che alla fine ripagarono Ludovico con la fama e il successo e con la possibilità di fondare una sua propria Accademia.

L'Accademia, anche secondo il biografo bolognese, trovò il punto di forza nell'incastro perfetto delle personalità dei tre fondatori. Ludovico, infatti ha un carattere paziente, temprato dagli anni di studio ed esercizio, che ben bilancia quello impetuoso e frizzante del cugino Annibale, che a sua volta trasmette un po' della sua esuberanza pittorica al quasi troppo cauto Agostino, ben più concentrato sulla teoria dell'arte che sulla pratica²¹. E tutti e tre condivisero, almeno per un periodo, la volontà di innovare e rinnovare la

¹⁹ Ivi, p. 31. L'episodio è riportato dall'autore a sostegno di due tesi: la maestria superiore di Annibale rispetto ai suoi sodali e co-fondatori dell'Accademia e l'interesse nutrito per lo studio degli antichi.

²⁰ L'episodio viene riportato da Carlo Cesare Malvasia come aneddoto sulla gioventù di Ludovico, che, come vedremo, è il suo prediletto tra i tre Carracci. Proprio per questo dobbiamo prenderlo con la dovuta cautela, in quanto potrebbe essere un semplice espediente narrativo volto a lodare la perizia e l'impegno spesi dal giovane in età scolare. Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p.358.

²¹ Ivi, p. 265. <<Tale per l'appunto fu di Lodovico l'intenzione, cioè di unirli insieme, ed opporre la diligenza di Agostino all'impazienza di Annibale [...] quando più assodata l'età questa insegnasse e persuadesse loro l'utilità dell'unione>>.

didattica dell'arte. I loro intenti furono resi ben visibili già dagli epiteti che aggiunsero al termine Accademia.

Quest'ultima, infatti, era nota con il nome di Incamminati: il motivo di questa particolare definizione è da ricercare, prima di perdersi in dissertazioni filosofiche, nei disegni di Agostino Carracci. Infatti, in uno schizzo ora conservato alla Royal Library del Windsor Castle (fig.3), vediamo la riproduzione della costellazione dell'Orsa Maggiore, in cui le stelle che la compongono sono segnalate da una serie di raggi che da esse sono proiettati. Nel disegno ritroviamo anche alcuni nomi di altri membri della famiglia o della scuola, come Antonio e Francesco. Inoltre, è ricorrente anche il termine 'immortali'.

I Carracci spesso giocavano con l'associazione del loro cognome a quella del carro, dentro il quale si inserisce l'Orsa Minore, costellazione designata ad essere lo stemma della famiglia. Come fa notare Charles Dempsey²², questa costellazione punta sempre verso la stella polare, faro del viaggiatore: come viaggiatori dovevano, quindi, percepirsi anche gli stessi Carracci e i loro discepoli, *incamminati* verso l'irraggiungibile ma allettante meta della perfezione. Riferimento al motivo della costellazione dell'Orsa si ritrova anche nel testo *Notizie degli scrittori bolognesi* di Orlandi:

Portava [l'Accademia] per impresa un Globo instellato, nel mezzo del quale era l'Orsa Minore, composta di sette Stelle, a guisa di Carro (insegna dei Carracci) col motto CONTENTIONE PERFECTUS²³.

Un altro epiteto che erano soliti utilizzare era quello di Desiderosi, ovvero l'essere animati dal desiderio di ricercare un nuovo modo di fare pittura, un nuovo linguaggio. I nomi venivano usati indistintamente, talvolta addirittura nessuno dei due, ma soltanto Accademia dei Carracci. La libertà di passare da una definizione ad un'altra era consentita dallo statuto stesso dell'Accademia, che in quanto associazione privata non era sottoposta agli stessi vincoli delle altre istituzioni²⁴. Va detto, d'altra parte, che non è concorde la

²² C. Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style*, "Bollettino dell'Arte", 66, 1984, pp. 531-535.

²³ Orlandi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, cit., p. 32.

²⁴ A. Battistini, *Le accademie nel XVI e XVII secolo*, in *Bologna nell'età moderna*, cit., pp. 179-208.

critica²⁵ sul termine accademia utilizzato dai Carracci. Infatti, molti studiosi non ritengono che sia opportuno utilizzarlo, in quanto la prima cosa che viene alla mente quando lo si fa è l'accademia di stampo ufficiale, intesa come un'istituzione statale o mecenatesca, ben lontana dall'ibrida forma mostrata dall'esperienza dei Carracci. Secondo questa parte della critica, i tre giovani avrebbero inoltre peccato di *ubris*, volendosi rifare alle strutture dell'Accademia platonica, da cui certamente furono ispirati. Sicuramente si tratta di un anacronismo, che però ha risultati anche molto felici, in quanto apre la strada a tutti una serie di cambiamenti storici, culturali e artistici che interessarono parte dell'Italia dal XVI secolo in poi.

Alla particolare natura dell'Accademia si aggiunge il fatto che la sua struttura e i ruoli interni che in essa ritroviamo, sono ben distanti da quelli usuali del tempo.

Spesso le botteghe vedevano il nucleo centrale e fondativo composto da padri e figli, a cui poi passava la proprietà e la direzione della bottega e dei collaboratori che in essa lavoravano. Non qui: la vera peculiarità dell'Accademia carraccesca risiedette nel fatto che per la prima volta troviamo un nucleo fondativo che ribalta la gerarchia patriarcale, tipica della bottega, ponendo tutti i suoi membri ideatori su uno stesso livello, in termini di importanza e autorità. Infatti, al momento della fondazione, i tre giovani erano tutti più o meno coetanei e si posero, per questo, sullo stesso piano: Ludovico era il più grande ed aveva soli 27 anni, Annibale 25 e Agostino 22. Il fatto di essere così giovani e di fare quello che molti colleghi riuscirono a fare solo all'età dei padri, conferì non solo una spiccata aura di novità e freschezza in un ambiente ormai ristagnante, ma anche un taglio vivo e nuovo ai discepoli che ad essa si avvicinano. Purtroppo, vista la scarsità delle fonti coeve, possiamo dire poco rispetto ai legami interpersonali effettivi che intercorrevano tra i tre caposcuola²⁶ e i membri che ad essa appartennero, così come poco possiamo dire

²⁵ G.P. Cammarota, *I Carracci e le Accademie*, in *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra, (Bologna, Pinacoteca Nazionale 13 ottobre-16 dicembre 1984), a cura di A. Emiliani, Bologna 1984, pp. 293-326. L'autore sostiene inoltre che stando a certi documenti, Ludovico utilizzasse questa denominazione in quanto desiderava istituzionalizzare la scuola. (Per questo argomento in particolare rif. a G. Perini, *Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione e Accademie*, Bologna 1994, pp. 280-315).

²⁶ Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 265: il biografo riporta che quando Ludovico si affrancò dalla bottega di Prospero Fontana, cominciò a pensare molto presto all'idea di riunire i due cugini, Agostino e Annibale, sotto l'egida di una comune scuola pittorica, in virtù proprio delle differenze di animo che caratterizzavano i giovani. Diversità <<così profittevole che senza di essa non fossero mai per essere giunti a quella estrema perfezione che arrivarono>>. Pare che Ludovico

riguardo a come venissero conciliati l'insegnamento dell'arte e il licenziamento delle commesse: quello che si può, senza dubbio, asserire è la contaminazione che si verificò all'interno della loro Accademia tra una gerarchia che riprende quella canonica della bottega e un programma didattico e di ideali che si rifece, invece, a quello dell'Accademia del Disegno di Firenze, fondata nel 1563.

Presumibilmente, quindi, ai giovani discepoli spettavano i compiti classici dell'apprendistato, come la preparazione dei pigmenti e del supporto pittorico o la ripresa dei disegni dei maestri come fase preliminare a quella della realizzazione pittorica vera e propria.

Preso atto della commistione di istanze gestionali, organizzative e didattiche che necessariamente doveva sussistere all'interno dell'Accademia, dobbiamo supporre che non ci fosse una così rigida divisione dei compiti: un discepolo, se meritevole, poteva passare direttamente alla realizzazione pittorica, se supervisionato dal maestro, e non aspettare di terminare l'apprendistato, come sarebbe invece stato naturale in una bottega tradizionale. Questa ipotesi risulta avallata anche dal fatto che buona parte degli allievi dei Carracci non erano giovani che venivano, per un motivo o per un altro, indirizzati alla carriera pittorica, ma uomini adulti, spesso addirittura già formati presso altri maestri: Guido Reni, ad esempio, fiore all'occhiello del classicismo seicentesco e pittore di punta di Bologna, per dieci anni fu a bottega presso Denjjs Calvaert, amico stretto del padre, e solo intorno ai 21 anni, fu ammesso all'Accademia degli Incamminati, per poi addirittura superarne il maestro Ludovico²⁷. E ancora, non tutti i giovani che decidevano di intraprendere la carriera pittorica presso i Carracci lo facevano in virtù di un innato talento artistico, ma piuttosto perché desiderosi di prendere parte a una rivoluzione radicale delle strutture del fare artistico bolognese.

sulle prime abbia dovuto insistere per convincere i due fratelli, anche perché tra Annibale ed Agostino non correva buon sangue e, anzi, Carlo Cesare parla addirittura di un odio interno che animava i due Carracci e che solo la pazienza e la mediazione di Ludovico riuscirono a stemperare.

²⁷ Malvasia riporta un aneddoto che si verificò internamente alla bottega, sostenendo che Annibale avrebbe detto al cugino Ludovico di “non insegnare troppo a costui, che un giorno ne saprà più di tutti noi”. Ed effettivamente le parole di Annibale, qualora vere, si rivelarono profetiche: nel 1598 vinse la gara d'appalto per affrescare la Chiesa di San Bernardo, a Bologna, con una scena de *L'incoronazione della Vergine e quattro santi*, proprio contro Ludovico. Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 293.

L'esempio di Reni, tuttavia, ci torna utile per mostrare anche un altro tipo di pratica che era, precocemente, divenuta prassi nell'Accademia, ripresa ancora una volta da quelle di bottega. Infatti, come abbiamo visto in apertura, non era insolito che all'interno di una bottega potessero gravitare operai e artisti salariati o addirittura altri maestri, personalità che, in entrambi i casi, avevano il preciso compito di affiancare il maestro nel licenziamento di una commessa oppure di focalizzarsi su attività che non erano di diretta competenza del maestro e che, quindi, non gli riuscivano tanto bene quanto ad un esperto.

Per questo motivo per i tre Carracci, in particolare, si rendeva maggiormente vantaggioso, in termini economici, pagare poco un apprendista, facendolo figurare come un lavorante o *scolare*, che pagare le imposte sugli apprendisti veri e propri. E a sostegno di questa tesi, Malvasia riporta come molto spesso Ludovico appaltasse la realizzazione di commesse poco importanti e poco redditizie ai *pupilli*, consentendogli di trattenere il prezzo che sarebbe stato poi corrisposto, a patto che firmassero 'Carracci'²⁸.

La tendenza generale che soggiace a questo tipo di pratiche, cioè di legare in un modo o nell'altro all'Accademia quanti più artisti possibili, è testimoniata dai rapporti che in generale intrattene la scuola con il panorama artistico bolognese. Non era raro, infatti, che spesso i tre Carracci si comportassero come dei *talent scout* e tentassero, spesso riuscendovi, di attrarre artisti all'interno dell'Accademia. Ovviamente era molto particolare il tipo di rapporto che poi si istituzionalizzava, in quanto molto spesso queste personalità interne all'Accademia erano a bottega presso altri maestri: presso i Carracci, quindi, erano deputati alla sola realizzazione di opere, non frequentavano le lezioni, né si esercitavano con essi nel disegno. Per capire meglio questa dicotomia, che in un certo senso finisce per ribaltare quelli che erano i principi ispiratori di elevazione e dignità dell'arte dal mero artigiano, possiamo prendere l'esempio di Bonconti.

Il giovane fu, per sei anni, dal 1585 al 1591, assoldato tra le fila dei Desiderosi. Però, sempre negli stessi anni, il padre versa dei contributi a Bartolomeo Passarotti, maestro in bottega, definendolo <<precettore del disegnari>>²⁹ del figlio. Nel 1583, sempre il padre

²⁸ Ivi, cit., pag. 287. Il biografo riporta che a muovere Ludovico fu la volontà di annullare le distinzioni tra l'operato dell'uno o dell'altro artista, motivo per cui quando anche gli veniva chiesto chi avesse realizzato questa o quella opera, egli rispondeva dicendo: "ella è de' Carracci: l'abbiam fatta tutti noi".

²⁹ Il fatto che Girolamo Bonconti (il padre di uno dei primissimi allievi dell'Accademia, Giovanni Paolo) si sia impegnato a pagare contemporaneamente tanto il maestro della bottega quanto quelli dell'Accademia testimonia da un lato quanto fosse tenuta in rilievo l'idea di un'educazione

di Bonconti, versò una cifra cospicua, come dono, a Ercole e Camillo Procaccini, per ringraziarli per l'impegno speso nell'insegnare al figlio all'interno dell'Accademia, che deve verosimilmente essere quella dei Carracci.

Questa breve aneddotica riguardante le modalità di insegnamento, di gestione delle commesse e di *scouting* dei Carracci è utile anche per delineare come effettivamente sia mutata la concezione intrinseca del luogo di apprendimento.

Si passò dalla verticalità della bottega, che vedeva nel maestro l'unico e il solo referente dell'insegnamento, al mosaico vario e caleidoscopico di esperti, pittori e colleghi che componeva l'Accademia, di cui non tanto il vertice, quanto il centro era composto dai tre Carracci. A sostegno di questa visione dell'insegnamento, Malvasia riporta³⁰ la presenza abbastanza frequente di Lanzoni, medico e studioso di anatomia, che eseguiva dissezioni di fronte agli alunni, così che potessero apprendere a tutto tondo il naturalismo della figura umana. Lo scopo di questo programma didattico, di fatto, era quello di dotare i giovani adepti degli strumenti adeguati a continuare a far evolvere l'arte, a sviluppare stili e modi pittorici diversi, con una grande attenzione al naturalismo e alla copia dal vivo, con la convinzione che l'arte stessa fosse un flusso continuo di esperienze passate e presenti, tese sempre al futuro. È per questo motivo che buona parte delle lezioni si divideva tra lo studio dei grandi antichi, come Tiziano o Botticelli, le cui opere erano state viste direttamente dai tre Carracci nel loro peregrinare, e le lezioni eclettiche e sempre diverse dei colleghi (e non solo!).

Malvasia riporta anche di una conversazione avvenuta tra Ludovico e Annibale nel momento in cui stavano stabilendo l'impostazione della didattica all'interno dell'Accademia, che verte proprio su questo punto:

completa in campo pittorico, che guardasse a tutte le nuove istanze; dall'altro, ed è molto importante sottolinearlo perché non sempre emerge nelle monografie sulla scuola carraccesca, che i legami tra gli Incamminati e la realtà bolognese circostante erano decisamente migliori di quanto si sia portati a pensare. Quello che emerge è un ambiente miscelaneo e mobile di esperienze e ricerca delle stesse, che poteva passare attraverso istanze più o meno tradizionali. L'idea che, troppo spesso, emerge dai testi critici relativi all'Accademia degli Incamminati è quella di tre giovani che miravano a sottrarre gli alunni dalle botteghe, legandoli a doppio filo alla loro scuola. In realtà non è così, molto più semplicemente i tre Carracci seppero cavalcare l'onda di un bisogno stringente degli artisti bolognesi, che cercavano pratiche di insegnamento con un respiro molto più ampio. Ivi, cit., pp. 404-405.

³⁰ Ivi, p. 347.

Oh questo, dicono gli dicesse [Ludovico ad Annibale], è lo stile Annibale mio, che mi piace, questo hai tenere, perché l'imitare un solo è un farsi di lui seguace, e' l'secondo, che il tor da tutti e sceglier dagli altri, è farsi di esse il giudice e' l'caporione³¹.

Molto probabilmente la possibilità di slegarsi dal dover imitare per sempre lo stile di un solo maestro fu l'aspetto che, tra tutti, attrasse maggiormente gli artisti verso l'Accademia, compresi quelli che già si trovavano a bottega presso altri maestri. A questo si somma anche il fatto che, come si è mostrato, le materie spaziavano da quelle puramente artistiche e, possiamo dire, essenziali a quelle di compendio per essere davvero artisti completi e formati: anatomia, letteratura, scienze, musica, altre esperienze pittoriche. In questo senso possiamo dire che un'esperienza del genere fu possibile proprio in una città come Bologna in virtù della presenza dell'Università, che forniva una grande e variopinta quantità di intellettuali da poter ospitare all'interno dell'Accademia. Ancora una volta Orlandi testimonia la natura umanistica dell'insegnamento, fornendo anche un'interessante notizia sulle inclinazioni personali di Agostino Carracci, che dobbiamo presumere influenzarono l'impostazione dell'insegnamento:

A quella [Accademia] concorrevano non solo i Pittori, ma ancora i Letterati, e si facevano lunghe sessioni sopra le Storie sacre, e profane, sopra le Favole, le Idee, e gli Capricci pittorici, e si recitavano eruditi discorsi sopra le belle Lettere, nelle quali Agostino Carracci era molto ben versato³².

Proprio nel momento culmine dell'Accademia, in termini di afflusso di nuovi Desiderosi e commesse ricevute ³³, Annibale decise di trasferirsi definitivamente a Roma, avendo ricevuto l'incarico di decorare il palazzo del cardinale Farnese, nel 1595. Solo due anni dopo il fratello Agostino decise di seguirlo. Questi avvenimenti provocarono un cambio di rotta nella gestione dell'Accademia da parte di Ludovico: possiamo asserire, in un certo senso, che si chiuse un cerchio.

Infatti, rimasto solo, il pittore cominciò ad accettare sempre meno giovani tra le fila dei suoi adepti, arrivando addirittura ad indirizzarli verso altre scuole, in quanto nella sua si

³¹ Ivi, p. 336.

³² Orlandi, *Notizie sugli scrittori bolognesi*, cit., p. 32.

³³ È intorno alla fine del secolo, nel 1590 che all'Accademia viene richiesto di affrescare il salone di Palazzo Magnani, uno degli edifici più importanti della storia bolognese, con le *Storie della fondazione di Roma*, commessa che sancisce il loro definitivo salto di qualità.

facevano <<chiasso e bagordi>>³⁴. Fu questo il caso del giovane Francesco Albani, desideroso di migliorare l'abilità del dipingere nudi, che si vide però negato l'accesso all'Accademia degli Incamminati e indirizzato, piuttosto, verso quelle vicine. A questo si assomma che Ludovico, visto venir meno l'appoggio e l'aiuto costante da parte dei suoi cugini, cominciò ad appoggiarsi sempre di più alla Compagnia dei Pittori, consesso del quale fu uno dei primi esponenti nel 1599, quando la richiesta ufficiale di indipendenza fu accettata dal cardinale legato di Bologna. Questo suo appoggio completo alla Compagnia altro non fu se non un sintomo di un processo già in atto dal 1595, quando i suoi compari se ne andarono: un progressivo ripensamento dell'Accademia nei termini di una bottega cinquecentesca e la scelta, conseguente, di limitarsi alle commesse di tipo ecclesiastico³⁵ e controriformista. Termine di questo processo circolare, che si conclude laddove era iniziato, da una bottega che voleva essere riformata, è il fatto che moltissimi degli allievi dell'Accademia decisero di affrancarsi e continuare la carriera in modo autonomo. Tra questi troviamo alcuni nomi eccezionalmente noti del panorama bolognese, come Guido Reni, Albani, Domenichino e Pietro Faccini.

2. L'Accademia degli Incamminati del Disegno

Intorno al 1590, venne fondata l'Accademia degli Incamminati del Disegno da Pietro Faccini, nelle immediate vicinanze di quella dei Desiderosi. Il debito di questa seconda scuola pittorica nei confronti dei Carracci fu tale che a loro toccò addirittura l'allestimento del solenne funerale di Agostino Carracci. A ben vedere, però, non si trattò di un debito

³⁴ Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 350.

³⁵ Non per questo le commesse in questioni sono da ritenere meno importanti: è dopo la scissione che Ludovico ottiene una delle commesse più rilevanti della sua carriera: la decorazione del chiostro della Chiesa di San Michele in Bosco, a Bologna, nel 1604. Quello che si vuole dimostrare è come il ripiegamento a una dimensione più tradizionale come è quella della bottega, porta inevitabilmente anche le commesse a indirizzarsi verso un tipo di produzione più tradizionale e in linea con quella che è la natura dell'istituzione della bottega.

Questo viene testimoniato anche da alcuni documenti che vengono inviati nel 1616 da Ludovico al Cardinale Borromeo, il quale chiedeva all'artista bolognese quali fossero le regole che avevano guidato la sua Accademia. Ludovico spedisce questo plico di normative, chiamandole "Regole de l'Accademia nostra", ma in realtà si tratta degli statuti stabiliti dalla Compagnia dei Pittori nel 1602, a cui il pittore ha aggiunto solo qualche piccola variazione, che però è interessante per continuare a sostenere la tesi di una chiusura circolare nell'avventura dei Carracci. Ludovico, infatti, nomina sé stesso come maestro e si limita a citare la presenza di un certo 'Camullo e giovini', non meglio identificati. Pare proprio, quindi, che non vi sia più traccia di quella compagine eterogenea che aveva animato l'Accademia almeno fino al 1595.

puramente ideale in quanto Pietro Faccini era stato allievo dei Carracci. Riporta Malvasia che:

Pietro Facini, che mai si credette a principio dover essere pittore, e che capitando nell'Accademia di costoro [dei Carracci] uom già fatto e per mera curiosità, caricato da essi ben tosto in più ridicole forme, per vendicarsi ben presto, dato di piglio ad un carbone, con l'inesperta mano seppe così ben aggravare con deformità confacevole il loro profilo, che maravigliati e confusi tutti, sentì prima acclamarsi maestro che aggregarsi scolare [...] ³⁶.

Sempre secondo il biografo bolognese, Faccini dovette conquistarsi in breve tempo la fiducia dei tre Carracci, poiché divenne ben presto l'affidatario delle chiavi delle stanze dell'Accademia³⁷. Il legame tra queste due Accademie, in realtà, è ben più torbido di quanto possa apparire a una prima e superficiale lettura, ma allo stesso tempo ci restituisce una fotografia disincantata dell'ambiente pittorico bolognese di quei tempi, culla di invidie e rancori.

Le radici di questa spinosa questione affondano nell'abbandono dell'Accademia dei Carracci da parte di Domenico Maria della Mirandola, scultore affiliato agli Incamminati, che prima fu il *trait d'union* che consentì a Faccini di entrare nella ristretta cerchia e in seguito, <<disgustatosi coi Carracci, per la partita fatta da essi al Falcini, si ritirò dalla loro Accademia e dando luogo nelle proprie case sul Guazzaduro a Pietro gli tenne la mano, anzi l'esortò e il sostenne ad aprir la nuova>>³⁸. Da questo episodio si evince, dunque, quanto i Carracci fossero gelosi della loro posizione di spicco e disposti pressoché a tutto per mantenerla, ottenendo l'opposto risultato: l'incremento di rivalità dovuto alla fondazione di nuove accademie da parte dei loro ex-discepoli.

Cosa sia esattamente successo nel 1590 tra i Carracci e Faccini da spingere quest'ultimo a fondare una sua propria Accademia, non è certo. Forse per dissidi formali, forse per invidie e angherie perpetrate ai danni di Pietro³⁹, quest'ultimo consolidò un suo nucleo

³⁶ Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 397.

³⁷ Ivi, p. 398.

³⁸ Ivi, p. 409.

³⁹ Ivi, p. 398-399. Il biografo riporta un episodio in particolare, che deve probabilmente essere stato l'ultimo di una serie. Come sappiamo, Faccini era detentore delle chiavi dell'Accademia. Ben presto i tre Carracci si accorsero che, dopo l'orario di chiusura, Pietro rientrava di soppiatto, per continuare ad esercitarsi nel disegno, usufruendo di uno scheletro lì appeso. Annibale, per prendersi gioco di Faccini, si nascose dietro lo scheletro e lo mosse, facendo sì che Pietro <<se ne volò a casa, atterrito dallo spavento>>.

alternativo. Molto probabilmente i dissapori sono da far risalire a dopo la partenza di Annibale ed Agostino per Roma: rimasto solo Ludovico dovette imporre un tipo di arte troppo formale e costrittiva, soprattutto per la schiera di giovani ed esuberanti artisti che cercavano la possibilità di esperire nuove forme di espressione. Tra questi, Pietro Faccini si distinse per la sua vena compositiva più felice, esuberante, molto più adatta ad un'arte esuberante e gioiosa che doveva essere veicolo di una religione trionfante e pervasiva⁴⁰.

Faccini, volle anche discostarsi apertamente dall'Accademia dei Carracci, se non nei modi, nella forma. Infatti, le opere sue proprie e dei suoi adepti, risalenti al periodo immediatamente successivo alla 'scissione' sono molto diverse da quelle prodotte quando ancora era un incamminato, poiché è <<dovere di ogni buon allievo tentare di superare, uccidendo edipicamente, i propri maestri>>⁴¹.

È per questo che le composizioni di Pietro risultano sarcastiche, d'*avant-garde*, riuscendo comunque a mantenere inalterato il messaggio salvifico che esse dovevano necessariamente contenere: Faccini si pose in netto contrasto con le opere della dell'Accademia carracesca, che tutto sommato permanevano in un atteggiamento 'politicamente corretto', ritenendo che i Carracci si fossero limitati alla rivoluzione solo per quanto riguardava l'apparato didattico. Questa sua impostazione pittorica e questa sua netta presa di posizione all'interno dell'ambiente artistico bolognese, ancora troppo ammanierato, aprirono la strada alla vera e propria rivoluzione pittorica che si avrà con le opere di Guercino e, soprattutto, di Guido Reni.

Malvasia riporta l'insistenza sul sostegno e la stima reciproci propugnati dai facciniani all'interno di questa nuova Accademia, sulla sincerità e sull'affetto che, in fin dei conti, dovevano essere venuti a mancare all'interno dell'*enclave* carracesco, ormai troppo focalizzato a mantenere la propria posizione di spicco:

Dicevano quei [i facciniani] del Facino esser la loro vera; meglio provista di modello; in essa darsi più comodo di tutto e più libertà, senza tanti protomastri e senza soggezione. Stimars' in essa tutti e riverirsi, non beffarsi, non tutti il di

⁴⁰ N. Roio, nel suo contributo su Pietro Faccini, all'interno de *La scuola dei Carracci: dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1994, pp. 153-162, mette in luce come, secondo buona parte della critica, lo stile di Faccini, che suscitò le invidie dei Carracci, derivasse apertamente da quello del Correggio e di Barocci. Si vedano anche i contributi di F. Scanelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 332; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze 1968-1974, pp.95-96.

⁴¹ E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575-1602*, Modena 1994, p. 11.

caricarsi. Insegnarsi dal signor Pietro con sincerità e con amore, non con doppiezza e livore: sostenersi gli scolari, non abbattersi: che presto gli Incamminati sariansi incamminati alla loro fine; che al carro erasi rotta una ruota, ch'era per restare un giorno senza sala⁴².

Al di là delle reciproche prese in giro, Malvasia testimonia che gli ex carracceschi, ora facciniani, apprezzarono realmente l'impostazione *realmente* più democratica di questa Accademia, all'interno della quale si stava <<senza tanti protomastri e soggezione>>.

Per quanto concerne l'apparato più propriamente didattico, anche in questa Accademia si tenevano lezioni di disegno e scultura, affidate chiaramente al giovane Faccini, e si facevano anche lavori di scultura e falegnameria, essendo i campi di Mirandola, che aveva concesso i suoi spazi come sede della nuova Accademia. E queste due arti ricoprivano un ruolo talmente importante che pare che il motto dell'Accademia fosse OLIM TRUNCUS ERAT⁴³.

Molto importante fu anche lo studio del nudo dal vero, motivo per cui Faccini, appena aperta la nuova sede nell'odierna via de' Falegnami, aveva provveduto a dotarsi di stufa, scranni e lampada, ovvero gli strumenti necessari per poter consentire al modello di rimanere nudo innanzi agli allievi anche per molte ore:

Divisasi perciò in due fazioni la scolaresca turba, fu assistito Pietro su quel principio a segno, che condotto a pigione due gran camere nella casa de' Mirandola, nella via Imperiale, detta de' Falegnami, furono pronti i sollevati a far ben tosto fabbricar la stufa, appender la lumiera, a proveder di scanni, a ritrovar un bel uomo che facesse il modello, ed insomma a piantare una compita Accademia in faccia alla Carraccesca⁴⁴.

Tuttavia, l'Accademia del Faccini ebbe, come il suo fondatore, vita breve. Ancora una volta, Malvasia non manca di sottolineare con ironia che il destino di un'Accademia fondata su <<vendetta e picca>>⁴⁵ non poteva che essere breve.

Nel 1602 Pietro morì, sempre <<raccomandandosi con gli scolari a prendere esempio dal suo stato e finalmente ad imitarlo nelle belle opre prima fatte, non nelle ultime, nelle quali

⁴² Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 398.

⁴³ "Una volta ero un tronco" trad. Calzavara, Orazio, *Satira VIII*.

⁴⁴ Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 199.

⁴⁵ Ivi, p. 398.

confessava non trovarsi più di spirito>>⁴⁶. Con la morte del fondatore si chiuse un importante capitolo per questa Accademia, nota anche come l'Accademia della Mirandola, apripista per tutta una nuova generazione di pittori, debitrice alle innovazioni di colore, impasto e rappresentazioni di Pietro Faccini e alla struttura didattica dei Carracci.

3. L'Accademia degli Indifferenti

La fondazione di questa Accademia si deve al pittore bolognese Bernardino Baldi, allievo di Denjis Calvaert. Per poter ottenere qualche notizia sulla sua persona e sulla sua Accademia, si deve, ancora una volta, ricorrere alle pagine della *Felsina pittrice*, anche se Malvasia decise di non dedicare una biografia specifica al pittore, ma di lasciare notizie sparse nelle vite degli altri artisti che intrecciarono i propri percorsi all'interno di questa nuova Accademia. Tuttavia, il biografo bolognese, nella prefazione della sua opera, ammette di aver attinto alcune delle informazioni che riporta da un manoscritto, oggi perduto, scritto proprio da Baldi, *Raccolta di antiche memorie pittoriche*⁴⁷. E proprio in relazione alla sua attività di scrittore viene menzionato anche da Antonio Pellegrino Orlandi, all'interno delle *Notizie degli scrittori bolognesi*, che riporta però anche della fondazione dell'Accademia e dell'esistenza del manoscritto menzionato da Malvasia:

Bernardino Baldi Pittore, e Fondatore dell'Accademia degl'Indifferenti, chiamata l'Accad. del Baldi, composta di Pittori. Questa svanì all'apparire della famosa Accad. dei Carracci, detta degl'Incamminati. Fu raccoglitore d'antiche memorie pittoriche e lasciò vari M.S. di quelle, più volte citati da Malvasia nella sua *Felsina Pittrice*⁴⁸.

La particolarità della vicenda didattica di Baldi risiede proprio nella fitta rete di legami che intrattenne con il panorama pittorico bolognese: pare, infatti, che la sua Accademia sia sorta poco prima di quella degli Incamminati e che sia stata frequentata dagli stessi giovani Carracci, <<i più diligenti e assidui>>⁴⁹ e da altri illustri esponenti della pittura

⁴⁶ Ivi, p. 399.

⁴⁷ Ivi, p. 14.

⁴⁸ Orlandi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, cit., p. 73.

⁴⁹ C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 364.

bolognese, come per esempio Bartolomeo Cesi. Il sodalizio con l'Accademia dei Desiderosi, come riporta Malvasia nella biografia dedicata ai Carracci, durò poco:

Agostino ed Annibale di suo consenso, anzi consiglio, nella sua stanza [di Ludovico] fondarono e aprirono un'accademia, che all'uso di tutte le nuovamente erette, ebbe un concorso e un aumento così subito e così grande che il nome d'ogn'altra, anche quella del Baldi, la Indifferente detta, estinse⁵⁰.

Ancora una volta il biografo parteggia apertamente per i tre giovani, acclamando forse eccessivamente le loro gesta. Quello che si evince dal testo, quindi, parrebbe essere soprattutto un ribaltamento importante del merito che viene da sempre riconosciuto ai Carracci, di essere apripista e innovatori della scena pittorica bolognese.

Osservando dall'interno la struttura dell'Accademia baldiana si nota che, in realtà, la gerarchia vigente era ancora molto vicina a quella della bottega di stampo rinascimentale e che, quindi, i Carracci sono a tutti gli effetti i pionieri del nuovo modo di fare e insegnare arte. Il carattere di Baldi, conosciuto come un vecchio vittima dei propri umori, lo induceva molto spesso a licenziare i giovani che non riteneva all'altezza della propria Accademia, riproponendo quindi la tradizionale gerarchia della bottega.

Dal punto di vista didattico, Baldi esortava i suoi accoliti soprattutto ad esercitarsi nel disegno, ripartendo le lezioni in questo modo: disegno dell'antico durante la giornata e studio del nudo nelle ore serali. Questa impostazione venne ripresa anche da Calvaert⁵¹, che a Bologna, dove aveva posto la propria sede operativa, esortava i propri allievi a ricopiare le stampe dei maestri, a riprodurre torsi antichi e antiche monete, istruendoli nel frattempo all'arte dell'architettura e della prospettiva. Dalla notizia che riporta Malvasia, veniamo a sapere che anche nell'Accademia di Baldi era viva la pratica della copia dei modelli nudi e l'utilizzo dei calchi di statue in gesso:

⁵⁰ Ivi, p. 276.

⁵¹ Il pittore fiammingo, trasferitosi in Italia intorno agli anni '60 del XVI secolo, si stabilì a Bologna. Stando a quanto riporta Malvasia, sfruttando il clima di rinnovamento culturale che caratterizzava la città, aprì una sua scuola di pittura, che pare fosse frequentata da tutti quei famosi pittori che, una volta aperta quella dei Carracci, gliela preferirono, tra cui Reni, Albani e Domenichino. Sempre da Malvasia si conosce l'importanza accordata al disegno e alla copia delle statue antiche. Cfr. Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., p. 197- 200.

Nelle Accademie del Baldi, che mai lasciavano [i Carracci], ed ove la prima ora del giorno dal rilievo de' gessi, e le due prime di notte dal naturale si disegnava [...] ⁵².

Secondo Maylander⁵³ il repentino declino dell'Accademia e la sua successiva chiusura sono da far coincidere con l'apertura dell'Accademia degli Incamminati: ritengo verosimile che la fondazione dell'Accademia carracesca, foriera di novità e innovazioni, abbia minato non solo l'Accademia baldiana, ma tutte quelle del territorio, aprendo la strada, prima o dopo che sia, alla loro inevitabile fine. Dunque, non è fuorviante ritenere che la fondazione di una nuova scuola, più aperta e giovane, abbia certamente attratto soprattutto le nuove generazioni di pittori e qualcuno della vecchia, e che l'Accademia baldiana sia sopravvissuta fino alla morte del fondatore per, e grazie a, coloro che erano ancora orientati verso una *forma mentis et docendi* tradizionale.

4. L'Accademia 'Sampieri-Brizio'

Anche in questo caso, la storia dell'Accademia fondata da Francesco Brizio si intrecciò con quelle delle altre personalità della città.

Francesco nacque nel 1575 e per lungo tempo lavorò come calzolaio. Fu solo con le seconde nozze della madre che poté iniziare a dedicarsi alla pittura, su esortazione del patrigno che <<l'amò come proprio figlio>>⁵⁴. Il giovane venne mandato a bottega da Bartolomeo Passerotti e dopo poco tempo, conosciuta la fama e la maniera dei Carracci, passò nella loro Accademia. Qui intrattenne un rapporto stretto con tutti e tre i fondatori, in particolar modo però con Ludovico, dal quale veniva spronato allo studio dell'architettura e della prospettiva:

Veduta poi la maniera de' Carracci, e parendogli esser quella la vera, lasciò il Passerotti e se ne passò a Lodovico, e da esso persuaso a studiar alquanto gli ordini de l'architettura, e le regole di Prospettiva, così vi si fondò dentro, che poté poi col tempo, ritiratosi a fare stanza da sé, aprirne scuola, ed insegnarne ad ogn'altro, leggendo pubbliche lezioni, alle quali intervennero non solo pittori, ma cavalieri, che allora d'ingemmare ambivano la loro nobiltà con sì belle cognizioni⁵⁵.

⁵² Ivi, cit. p. 268.

⁵³ M. Maylander, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1929, p.228.

⁵⁴ Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 380.

⁵⁵ Ivi, p. 381

Tra i citati cavalieri che prendevano parte a queste lezioni figuravano anche i signori Sampieri, all'interno della cui casa Brizio poté fondare la propria Accademia.

La particolarità di questa istituzione, rispetto alle altre, risiede proprio nel tipo di frequentazioni che essa attirava. Essendo stata fondata all'interno della casa di una delle più potenti famiglie⁵⁶ della città, l'Accademia finì per assumere i connotati tipici dell'Accademia platonica e umanistica, un luogo di incontro, scambio e discussione eminentemente culturale, ben più incentrato sulle letture e sulle orazioni che non sulla pratica pittorica.

Malvasia, in aggiunta, non manca di sottolineare che questo si deve in buona parte anche alla <<fortunata mediocrità>>⁵⁷ del giovane Francesco, che non aveva il talento adatto per potersi porre caposcuola di un'Accademia pittorica, anche in virtù del suo ben più radicato interesse verso l'incisione⁵⁸.

Il motivo principale che spinse Brizio ad emanciparsi dal giogo carraccesco e ad aprire una sua propria Accademia fu, secondo Malvasia, dovuto all'indole dell'uomo, sempre sospettoso e preoccupato dell'invidia degli altri e fermamente convinto del mancato riconoscimento del proprio talento:

Mi diceva il Cavedone altra non esser stata, che la natura stessa di quest'uomo, sempre astiosa, delicata troppo e troppo sospettosa: non d'altro più goder egli che di garrire: dolersi sempre in quella scuola non essere egli conosciuto né di lui fatto conto: più stimarsi di Guido, l'Albani [...], tanto meno di esso lui fondati, dicea, e universale; volersi perciò da sé ritirare e insegnando i principi del disegno, e la prospettiva, far conoscere al mondo quanto più de' suddetti, e d'ogn'altro i fondamenti dell'arte ei possedesse⁵⁹.

⁵⁶ La famiglia Sampieri si insediò a Bologna a partire dal XIV secolo, operando soprattutto nel campo mercantile, che gli valse la possibilità di consolidare la propria posizione sociale intrattenendo legami con le potenze del territorio e non e soprattutto di aumentare il proprio patrimonio. Sono svariati i possedimenti che essi avevano in Bologna e in provincia, di particolare rilievo è il palazzo in cui verosimilmente doveva avere sede l'Accademia di Francesco Brizio, quello della Mercanzia (situato dietro la Loggia dei Mercanti, non a caso), che rimarca ancora una volta la loro importanza nel tessuto socioeconomico della città.

⁵⁷ Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 381. Malvasia, riporta anche un aneddoto riguardante l'eccessiva lentezza e la limitata abilità con cui Francesco portò a termine una commissione affidatagli da Agostino Carracci, relativa ad una statua raffigurante San Girolamo genuflesso.

⁵⁸ Numerose incisioni di Brizio sono raccolte in *The Illustrated Bartsh*, 40, a cura di V. Birke, New York, 1982, pp. 113-143; e 40/1, 1987, pp. 173-267.

⁵⁹ Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 380.

Un uomo, quindi, estremamente orgoglioso e pieno di sé, al limite dell'egocentrismo. Un altro avvenimento importante che condusse Francesco a questa decisione è da rintracciare anche nel fatto che le sue lezioni, che egli riteneva fondamentali per la formazione di qualsiasi pittore, vennero rifiutate da Bernardino Baldi, che non le riteneva invece di nessuna utilità se non affiancate alla pratica pittorica.

Ad ogni modo, anche l'esperienza briziana ebbe vita breve, e per volontà del medesimo fondatore. Infatti, come riporta Malvasia, ben presto gli allievi, pochi, che frequentarono l'Accademia in casa Sampieri si resero conto della 'tetraggine delle lezioni' che lì si tenevano e cercarono rifugio presso Baldi. Francesco stesso si accorse <<durarvi estreme fatiche e cavarne poco utile, sfumando tutto in lodi e pochi regali di cose commestibili>>⁶⁰.

Fu, in conclusione, soprattutto la necessità di realizzare opere per poter mantenere sé stesso e la famiglia a portare Francesco ad abbandonare l'Accademia Sampieri, reinventandosi pittore in proprio, al servizio di quei cavalieri che tenevano lezioni e discussioni con lui e il circolo della nobiltà presso palazzo Sampieri. Come si può immaginare, questo canale privilegiato di dialogo e ottenimento di commissioni con l'*élite* bolognese gli valse le antipatie dei colleghi.

5. Altre esperienze accademiche nel panorama bolognese

Il territorio di Bologna, oltre le Accademie più note, era costellato di altre importanti Accademie, che sono forte testimonianza di quella poliedricità di esperienze artistiche che interessò la città a cavallo del XV e XVI secolo.

Di molte di queste Accademie si nota quanto fossero intimi i legami intrattenuti con quelle più note del panorama bolognese, citate sopra, pioniere del cambiamento.

Riallacciandoci all'Accademia degli Incamminati del Disegno, siamo a conoscenza dell'esistenza dell'Accademia dei Costanti, già esistente dal 1590, che condivideva il motto con quella facciniana. Tanto per quella dei Costanti, quanto per quella dei Formati, di cui non è certa la data di fondazione e di chiusura, non sappiamo nulla circa la proposta didattica o l'organizzazione del lavoro al loro interno.

⁶⁰ Ivi, p. 381.

Di altre, eredi dell'esperienza carraccesca, riporta l'esistenza l'abate Orlandi nelle *Notizie degli scrittori bolognesi*:

Fiorirono in quei tempi ancora, e successivamente dopo, molte altre Accademie Pittoriche, e furono del Baldi, chiamata l'Indiferente, del Guerzino da Cento, di Pietro Facini, del Mirandola, del Tiarini, di Ettore Ghisilieri, del Pasinelli, del Cignani, del Franceschini [...]⁶¹.

Alessandro Tiarini, per esempio, dopo la morte del maestro Prospero Fontana, avvenuta nel 1597, chiese di poter essere ammesso alla bottega di Ludovico e si vide rifiutato, in quanto il luogo non era adatto a un ragazzo desideroso di imparare per via del <<chiasso e bagordi>>⁶². Si recò dunque presso Bartolomeo Cesi, del quale però non era soddisfatto appieno, al punto che la sera frequentava le lezioni di nudo presso l'Accademia baldiana e la notte, invece, approfondiva la scultura assieme al coetaneo Giulio Cesare Conventi. Dopo un breve periodo toscano, a cui si devono le prime opere note, Tiarini tornò a Bologna, dove accrebbe enormemente la propria fama. Testimonianza di questo sono non solo le innumerevoli commesse che ottenne, ma anche la qualità dei rapporti intrattenuti con l'*élite* bolognese. Infatti, Malvasia riporta come Tiarini fosse solito offrire cene ad alti prelati della Chiesa o a membri della nobiltà, a esponenti del governo della città e importanti emissari stranieri:

Ebbe una naturale ed occulta facoltà di farsi amare da tutti, stimar dai Professori, lodar da' virtuosi e ben volere dai Grandi, che praticarono con lui confidenze non così facili ad usarsi con altri. V'andarono ancora Spada, Pallotta, Capponi e quanti mai personaggi si trattennero non potendosi poi dare pace de' suoi buoni tratti, cortesi maniere ed aggiustato discorso [...]⁶³.

Certamente, questa capacità innata di relazione, gli valse anche un incremento importante in termini di opere richieste, al punto che la sua fama si allarga a macchia d'olio, prima nel territorio emiliano per poi arrivare fino a Roma.

Dopo i funerali di Ludovico Carracci, intorno al 1619, pare che Tiarini fondò una sua Accademia:

⁶¹Orlandi, *Notizie sugli scrittori bolognesi*, cit., p. 32.

⁶² Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 132.

⁶³ Ivi., p. 135.

Faceva Accademia del Nudo e vi aveva bene da giovani, fra i quali il Colonna [...] e andava sopra tutti cortesemente, correggeva ed insegnava⁶⁴.

I modi cortesi che caratterizzarono Alessandro nella vita mondana furono i medesimi che utilizzò per la gestione della sua Accademia, anche se il suo animo schietto e sincero lo portò ad avere pochi allievi, in quanto non molti si arrischiavano a porsi presso di lui, timorosi del giudizio sferzante del maestro:

Fu tenuto perciò anche più rigido e severo, di quanto non riuscisse veramente in pratica, e però fece pochi allievi, non arrischiandosi di andare alla sua stanza⁶⁵.

Sempre da Malvasia, sappiamo che Tiarini fu uno dei quattro giudici dell'Accademia del Conte Ettore Ghisilieri, insieme ad Albani, Barbieri e Sirani stesso. Stando al biografo bolognese, Tiarini ricoprì un ruolo di spicco nella gerarchia della giuria, in quanto nemmeno i colleghi giudicavano un concorrente prima di Alessandro:

Dandogli anche nell'Accademie il primo ruolo. Questo a lui cessero l'Albani, il Barbieri e l'Sirani, allorchè eletti tutti e quattro giudici del disegno di invenzione nell'Accademia del Co. Ettore Ghisilieri, sotto di lui seder vollero; né discorrere o sentenziare sopra i disegni dei concorrenti giovani, che prima di lui non avessero intesa l'opinione e l'parere⁶⁶.

Ci viene qui fornita un'ulteriore interessante informazione circa l'apparato didattico dell'Accademia Ghisilieri: innanzi tutto la presenza di una giuria deputata alla valutazione dei candidati, quindi un ulteriore passo avanti verso un'impostazione scolastica dell'istituzione accademica; in secondo luogo, una nuova categoria del fare arte, che fino ad ora non si è trovata menzionata, quella del disegno di invenzione, quindi molto più astratta rispetto alla copia dei modelli dal vivo.

⁶⁴Ivi, p. 319.

⁶⁵ Ivi, p. 134.

⁶⁶ Ivi, p. 138.

Tiarini morì a 91 anni, dopo aver lavorato fin quasi all'ultimo, non prima di fare <<cortese cessione>>⁶⁷ dei propri strumenti al Sirani.

Anche Giovanni Francesco Barbieri, ben più noto come Guercino, pur non studiando direttamente coi Carracci, fu particolarmente attratto dalle opere di Ludovico. In questo particolare caso, la *Felsina* di Malvasia ci è utile fino ad un certo punto, in quanto si limita a riproporre una linea temporale delle opere dell'artista, lesinando sugli altri avvenimenti importanti della sua vita.

Di ben maggiore rilievo per lo studio dell'artista è la biografia di Jacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita e delle opere del Cavalier Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento* (1808)⁶⁸. È proprio a Calvi che dobbiamo la prima importante notizia sulla vita di Barbieri: originario di Cento, Guercino fu costretto a tornarvi dopo un breve periodo bolognese, per via dell'impossibilità del padre di mantenerlo nel capoluogo. Il soggiorno fu comunque di grande rilevanza per il giovane Barbieri, poiché lo fece entrare in stretto contatto con l'ambiente carraccesco, con Ludovico in particolare:

Ne è da credere che [Francesco Barbieri] trovandosi in Bologna e avanzandosi nella cognizione del buono, non ammirasse fin da allora le opere di Lodovico Carracci: egli stesso confessò più volte di aver fatto sommo studio sulla tavola in particolare della caduta di S. Paolo dipinta da Lodovico presso S. Francesco in Bologna [...]⁶⁹.

Il rapporto tra Barbieri e Ludovico si strinse ancora di più quando il giovane conobbe il maestro e gli mostrò alcuni dei suoi disegni, ottenendo consigli e incoraggiamenti a proseguire sulla via intrapresa⁷⁰.

Nel 1612, tornato a Cento da qualche tempo, Guercino conobbe <<l'Amico e Mecenate che prese a favorirlo>>⁷¹: Antonio Mirandola. Amante delle belle arti, uomo colto ed erudito, ma soprattutto, avendo compreso prima di altri il talento in erba di Barbieri, si propose non solo di aiutare il giovane ma di rendergli possibile avere sempre commesse

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ È importante tenere a mente che l'opera di Calvi, *Notizie della vita e delle opere del Cavalier Gioan Francesco Barbieri detto Guercino da Cento*, Bologna 1808, poggia, necessariamente, anche sulle notizie riportate da Malvasia, a cui aggiunge, però, altre importanti testimonianze, con l'obiettivo di fornire una visione critica d'insieme sulla vita dell'artista centese.

⁶⁹ *Ivi*, p.4.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p.7.

importanti. Da questo incontro le sorti del Guercino cambiano radicalmente: ottenne importanti commesse, presso chiese e nobili famiglie, accrescendo moltissimo la sua fama:

Sparsosi intanto per mezzo del P. Mirandola il grido di tal novello pittore, dicesi che non pochi Bolognesi, anche della professione, vollero personalmente portarsi a vederlo operare e che tutti ebbero a rimanere stupidi e ammirati⁷².

La notorietà del Guercino, quindi, finì inevitabilmente per attrarre anche giovani aspiranti pittori, ammaliati dalla sua naturalezza e dalla sua maestria nell'utilizzo dei colori. Il via vai di giovani che passava per Cento spinse Barbieri a vincere la sua innata timidezza, aprendo la sua Accademia:

Era giunto il nostro artista all'età di 26 anni, e già si vedevano concorrere a Cento non pochi giovani che tratti dalla fama del suo valore bramavano di apprendere da lui e dipingere; vincendo la naturale sua timidezza, intraprese ad istruirgli con tanto affetto e con tale premura che più tosto che, come scolari, li riguardava come figli. Bartolomeo Fabri fece a bella posta fabricare nella propria casa due camere per comodo dello studio e quivi ebbe cominciamento quell'Accademia del Nudo, che poi si rendette assai celebre e che molto fu frequentata finchè dimorò in Cento il Guercino [...]⁷³.

L'importanza riservata al nudo e allo studio della figura umana da Guercino è testimoniata anche dalla mole di disegni che il giovane produsse: figure nude, in movimento o distese, ma anche dettagli del corpo e arti, catturati in movimenti complessi o a riposo. Fu il suo mecenate, Mirandola, che nel 1619, raccolse e mandò alle stampe tutti questi schizzi, con il titolo *Primi elementi per introdurre i giovani al disegno* (figg. 4-5). Dietro questa azione non è da vedersi solo uno scopo economico, ma anche un tentare di rendere fruibile ai giovani che non potevano frequentare l'Accademia per un qualsiasi motivo almeno parte degli insegnamenti del maestro:

Vedendo il P. Miranda così ben incamminato il suo prediletto pittore, e come la gioventù studiosa concorreva per avere da lui insegnamenti, il persuase a fare un esemplare de' primi elementi del disegno, a beneficio della gioventù

⁷² Ivi, p.7.

⁷³ Ivi, p.10.

medesima [...]. L'esemplare fu poi inciso da Oliviero Gatti, che il pubblicò nel 1619⁷⁴.

Pare che dal 1642, quando Guercino decise di stabilirsi definitivamente a Bologna per evitare i tumulti dell'ennesima battaglia pontificia tra il Duca di Parma, Odoardo Farnese, e Taddeo Barberini, nipote di Urbano VIII, che decise di fortificare Cento, anche la sua Accademia si spostò in città, presso l'antica casa Manzoli, vicino a San Pietro. La scuola che tenne a Bologna, un po' a causa dell'età avanzata ormai raggiunta, un po' per questioni pratiche, fu più piccola di quella tenuta a Cento. Tra le questioni pratiche si conta, tra l'altro, il fatto che nel 1649 Guercino fu uno dei quattro direttori dell'Accademia del Nudo che si teneva presso il palazzo del conte Ettore Ghisilieri⁷⁵:

Tenea scuola, ma non così numerosa come in Cento ed avea altresì preso l'incarico d'esser uno dei quattro Direttori dell'Accademia del Nudo fondata nel proprio palazzo dal Conte Ettore Ghisiglieri, essendo gli altri tre Francesco Albani, Alessandro Tiarini e Micheal Desubleo; quest'Accademia durò sei anni ed ebbe termine allorchè il suddetto Conte Ettore entrò a far parte della Congregazione dell'Oratorio⁷⁶.

La vita del Guercino fu tutta dedicata alla pittura e all'insegnamento della stessa, nella sua e in questa scuola, fino a che, nel 1666, fu preso da un male indefinito, che lo spese.

Ulteriore esperienza accademica presente a Bologna fu quella di Lorenzo Pasinelli. Egli fu inizialmente allievo di Simone Cantarini e successivamente di Flaminio Torre, uno dei più bravi discepoli di Guido Reni. Le notizie dell'Accademia di Pasinelli le riporta Giampietro Zanotti, che fu suo allievo, nel *Nuovo Fregio di Gloria a Felsina Sempre Pittrice nella Vita di Lorenzo Pasinelli Pittor Bolognese* (1703), riportando come transitarono presso quella alcuni importanti artisti della generazione successiva, come Donato Creti, Giuseppe Gambarini e Aureliano Milani. Sempre da Zanotti, questa volta nell'opera *Storia dell'Accademia Clementina* (1739)⁷⁷, sappiamo che Pasinelli, intorno ai

⁷⁴ Ivi, pp. 12-12.

⁷⁵ Poco sappiamo del Conte Ettore Ghisilieri, se non che fu un uomo di una ricca e potente famiglia bolognese, erudito e appassionato di arte e letteratura e tradusse queste sue due passioni nel mecenatismo più spassionato, mettendo a disposizione le stanze del suo palazzo in strada San Felice.

⁷⁶ Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit. p. 36.

⁷⁷ G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e delle arti*, I, Bologna 1739, p. 136.

quindici anni, fu giovanissimo allievo dell'Accademia Ghisilieri, che sembra essere diventata il polo attrattivo dell'élite pittorica di Bologna. Contemporaneamente a questa Accademia, Pasinelli si trovava anche presso quella di Cantarini, che però non riteneva all'altezza di quella del Nudo nel palazzo del Conte.

Sempre dall'*Accademia Clementina* di Zanotti sappiamo che a diciannove anni Lorenzo si ritrovò senza il maestro, Cantarini, e senza padre, morto poco dopo. Non ancora pronto per mettersi in proprio, si risolse ad andare a scuola presso il Torri.

Verso la metà del secolo, Lorenzo si distaccò necessariamente anche da questo secondo maestro, pronto per aprire scuola da sé. Dalla notizia che riporta Giampietro Zanotti, dobbiamo supporre che in realtà Lorenzo avesse già iniziato una sua attività come maestro e che il trasferimento fosse dovuto, essenzialmente, al matrimonio appena celebrato con Camilla Michieli⁷⁸:

Trasportò nella via de' Mulini in sua propria casa, la Scuola, che egli teneva rimpetto a San Pietro⁷⁹.

Sappiamo pochissimo di come fosse organizzata la scuola di Pasinelli, se non i nomi di alcuni studenti e seguaci. Un dettaglio che non sfugge a Zanotti riguarda invece le dimensioni della scuola, divenuta ormai una sorta di 'macchina' ben congeniata per licenziare quante più commesse possibile. Proprio il grande numero di persone da controllare e di opere da eseguire comportò una riduzione della qualità pittorica dei quadri realizzati dall'artista. Questo è soprattutto vero nella fase più alta della sua carriera, quando la fama era tale da attrarre una grande moltitudine di studenti.

A settant'anni, nel 1699, si risposò con la giovanissima Maria Teresa Grandi, e sentendo ormai di essere giunto alla fine del suo tempo, si risolse a chiudere la scuola licenziando tutti i discepoli⁸⁰, tranquillizzato per la sua eredità anche dall'imminente arrivo di un figlio. Ammalatosi di peste, morì a 72 anni.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ivi, p. 297.

⁸⁰ Ivi, p. 388.

Carlo Cignani è un altro importante nome del panorama bolognese, in quanto operò per buona parte della sua giovinezza con Albani e studiò con devozione le opere dei Carracci, in particolare di Annibale.

Fin da piccolo mostrò la sua inclinazione per il disegno, tanto che il padre decise di farlo studiare presso il pittore Giambattista Cairo, che il giovane Cignani superò in breve tempo. Si rese, quindi, necessario trovargli un altro maestro e la scelta della famiglia si orientò verso l'Albani:

E perché il genio lo chiamava alla pittura, fu d'uopo, per consolarlo, prendere in casa il Pittore Gio Battista Cairo; superate le prime difficoltà passò alla scuola dell'Eruditissimo Albano⁸¹.

L'abilità del giovane Carlo crebbe al punto che, in breve tempo, poté concorrere presso l'Accademia del conte Ghisilieri, nella quale era allora giudice Albani, insieme a Tiarini e Desubleo:

Qual meraviglia però, se concorrendo egli al premio che all'Accademia del Conte Ghisiglieri si dispensava, giudici lo stesso Albani, Tiarini, il Barbieri e il Desubleo, riportasse sovr'altro la palma⁸².

Di questa competizione riporta anche un biografo particolare del Cignani, rimasto anonimo e noto come Muto Accademico, che riporta come i maestri rimasero impressionati dell'opera realizzata appositamente per la gara a tal punto, che lo insignirono della Laurea Augusta del Principato⁸³. Dopo questa vittoria, iniziò per Carlo un florido periodo di importanti commissioni, interne e non alla città di Bologna. Proprio fuori dalle mura, Cignani ottenne una delle sue commesse più importanti, che lo obbligarono a trasferirsi per un periodo a Forlì: il soffitto della cupola della Madonna del

⁸¹ Orlandi, *Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719, p. 109.

⁸² Ivi, p. 200. Stando alla notizia precedentemente riportata da Malvasia in relazione al Guercino, dobbiamo immaginare che l'anno in cui si tenne la competizione cui citata dovesse essere verosimilmente il 1649 (anno in cui Guercino fu giudice assieme a tutti gli altri artisti), ultimo della storia dell'Accademia di palazzo Ghisilieri.

⁸³ *Breve Racconto della Vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico di Ravenna ed Acceso di Bologna*, in *Il pittore Carlo Cignani*, a cura di S. Vitelli Buscaroli, Bologna 1953, pp. 248-250.

Fuoco nel Duomo. Non solo, il periodo forlivese (1678-1681) è anche un utile spartiacque per delimitare la vicenda della scuola di Cignani.

La squadra del Cignani venne definita da Malvasia come <<i>giovani del Signor Carlo>>⁸⁴, lasciando intendere un'impostazione ancora molto vicina a quella della bottega, ovvero di semplice aiuto nel licenziamento delle commesse più lunghe o complicate. Tuttavia, più crebbe la fama del maestro, più aumentò il numero di allievi che desideravano apprendere da lui e Zanotti, nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739), riporta come Cignani non li accettasse tutti, se non veramente dotati:

Quanto era liberale d'insegnamenti con esso loro, altrettanto era franco e leale, nell'avvisare alcuni amorevolmente che non aveano abilità alcuna per quest'arte⁸⁵.

Tra coloro ritenuti degni figurano, giusto per citare due personalità di grande rilevanza per la città di Bologna, Crespi e Franceschini, che finirono per affiancare Cignani ai vertici della scuola, a discapito del figlio Felice.

Quando il trasferimento a Forlì divenne definitivo, nel 1683, la scuola di Cignani si divise: gli alunni di Bologna si trovarono guidati dal decisamente meno dotato Felice, mentre a Forlì, Carlo, sempre affiancato da Franceschini e Crespi, aprì una nuova scuola, che fu egualmente frequentata. Nel decidere di fondare questa nuova sede, Carlo dovette tenere in considerazione anche le nuove prospettive che la morte di Guercino gli aveva aperto nel territorio Romagnolo, ora vuoto di personalità artistiche di spicco⁸⁶.

Alla morte dell'artista, l'eredità pittorica e accademica passò al figlio Felice, al nipote Paolo e agli allievi, che seppero assolvere meglio dei familiari al compito di tentare, se non altro, di eguagliare il maestro, tenendo alta la fama delle due scuole.

Il panorama bolognese, dunque, si distingue per una serie di iniziative più o meno grandi, più o meno documentate dalla critica, ma che condividono tutte la stessa nuova tensione riformatrice dell'apparato didattico, tesa a una maggiore rilevanza del disegno dal vero.

⁸⁴Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., p.50.

⁸⁵Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p. 157.

⁸⁶L'intuizione si ritrova coerentemente sviluppata nel testo di B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani: Affreschi, Dipinti, Disegni*, Forlì 1991, p. 86.

Si nota come, a partire da un'impostazione molto fluida della didattica e dei rapporti tra pittori e alunni attuata dall'Accademia dei Carracci e dalle successive che l'hanno emulata, si passa lentamente ma inesorabilmente, con l'avanzare del Seicento, a una forma più istituzionalizzata, molto vicino alla moderna Accademia che conosciamo ora. L'Accademia Ghisilieri, soprattutto, nonostante la breve vita, mostra già, seppur allo stato embrionale, tutte le caratteristiche che verranno coerentemente sviluppate nell'Accademia Clementina: un corpo docenti preposto al giudizio degli alunni; competizioni volte a misurare il grado di bravura e premi al merito.



1. Agostino Carracci, *Studio di mani*, disegno. Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Sul recto 'Agostino'.



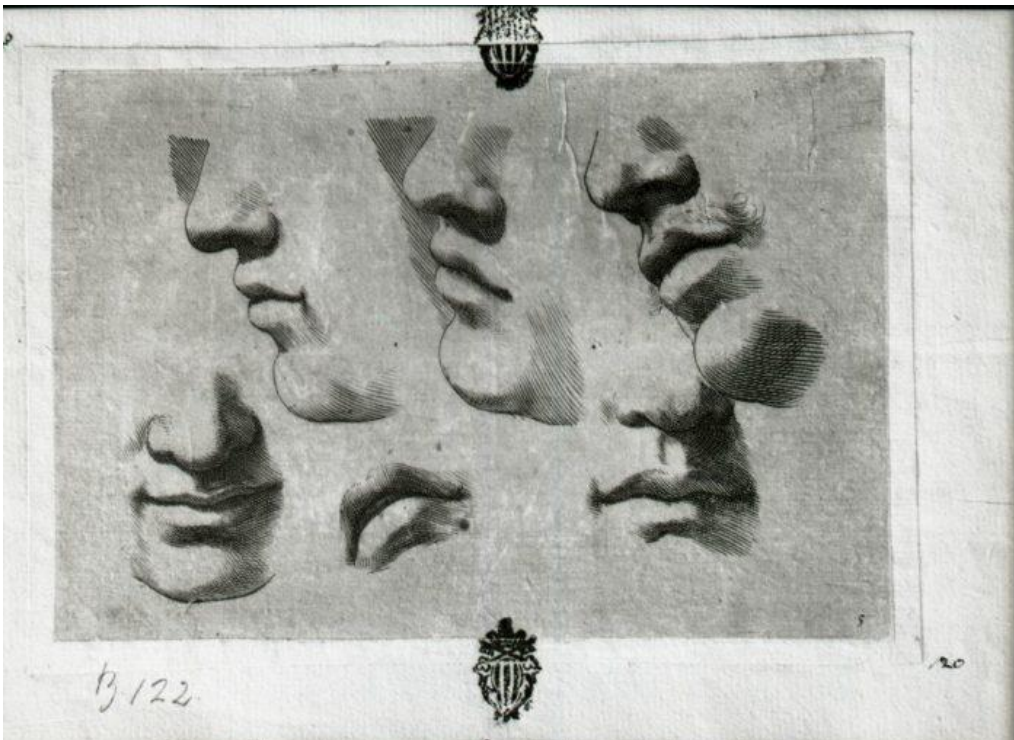
2. Agostino Carracci, *Figura seduta* (studio), disegno. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



3. Agostino Carracci, *Teste, occhi e un orso*, disegno. Windsor Castle, The Royal Collection.



4. O. Gatti da Guercino, *Orecchie poste su due file di tre*, incisione.



5. O. Gatti da Guercino, *Studi di nasi e bocche*, incisione.

III. Venezia

La fondazione della Repubblica di Venezia risale, ufficialmente, al 421 d.C. e sembra aver avuto origine da una serie di possedimenti bizantini delle *Venetia maritima*, che dipendevano a loro volta dall'Esarcato di Ravenna.

In realtà la Laguna, fin dalla sua fondazione naturale nell' VIII secolo a.C., è stata abitata da popolazioni che hanno saputo sfruttare i vantaggi del luogo, soprattutto a livello marittimo. La posizione della città fu fondamentale nel suo sviluppo e nella sua crescita, facendole raggiungere il suo apice nel XIII secolo, quando divenne la dominatrice del Mar Adriatico e la patria dei più importanti mercanti dell'epoca. I suoi contatti diretti con il mondo orientale, con Bisanzio in particolare, le conferirono non solo un grande prestigio a livello economico, ma anche una ricchezza artistica e culturale unica nel suo genere, derivante dall'incontro di culture e saperi diversi.

Anche Venezia, come Bologna, fu scossa da una serie di tumulti intestini e non, probabilmente ancora più sanguinosi e laceranti, data la strategicità della sua posizione e la ricchezza interna della sua popolazione.

Tra VII e VIII secolo d.C. anche Venezia, come moltissime altre città italiane in quel periodo, venne eretta a ducato dipendente da Ravenna, governata da un *dux* che aveva tanto mansioni militari quanto civili. Secondo la tradizione, i confini della città vennero per la prima volta fissati proprio in questi anni, nel 713, data dalla quale presero il via innumerevoli scontri volti a conquistare l'egemonia sulla città: nel 760, con la morte dell'allora duca Orso, l'esarca Eutichio riuscì a riportarla sotto il completo dominio bizantino, a testimonianza, ancora una volta di quanto fossero viscerali i legami tra le due città.

È solo dall'812, con la nomina a duca di Angelo Partecipazio, che spostò la sede ducale da Metamauco a Rivoalto, al centro della laguna, che Venezia cominciò ad acquisire sempre maggiore autonomia.

Le isole centrali, infatti, non furono toccate eccessivamente dagli sconvolgimenti che invece interessarono la terraferma e la zona portuale, rivelandosi rifugio sicuro per i cittadini e le loro attività commerciali, che poterono prosperare e svilupparsi. Proprio in questi anni la città cominciò ad assumere anche l'aspetto odierno, venendo infatti disposta la costruzione di Palazzo Ducale a Rialto. Proprio con la designazione di questo primo

duca con tendenze accentratrici iniziò anche la tradizione dell'elezione a Doge unico della città, che soppiantava quella precedente, di stampo bizantiniano, di *Dux* e *co-dux*, dipendenti dalla sede centrale del potere a Ravenna e, per estensione, da Bisanzio.

Fu, però, nel basso Medioevo che Venezia, ormai sempre più indipendente dall'Impero bizantino, riuscì ad accrescere enormemente la rete dei suoi traffici commerciali e, conseguentemente la sua ricchezza. Come sempre accade, tuttavia, questa nuova posizione di spicco nel panorama nazionale del commercio valse alla città un accrescimento dell'eterna lotta per l'egemonia marittima con Genova. Le due città furono, praticamente fin dal loro esordio, concorrenti e nemiche, contendendosi i principali porti del Mar Nero, soprattutto per quanto riguarda gli approvvigionamenti per le proprie città (vino, cereali, olio).

In ogni caso, Venezia prosperò, arricchendo i suoi cittadini ed espandendo la sua influenza. Questo andamento ascendente subì una gravosissima battuta d'arresto nel XIV secolo, quando una grande crisi economica⁸⁷, che interessò tutta Europa, fece mutare gli orientamenti economici dei cittadini veneziani: decisero di rivolgersi verso attività più sicure del commercio, che avrebbero saputo reggere meglio ad altri eventuali sconvolgimenti. Fu per questo motivo che la Repubblica cominciò una svolta epocale, con un'espansione verso l'entroterra, arrivando a conquistare le pianure che si trovano tra Adige e Po.

Per quanto riguarda l'aspetto culturale e artistico, durante tutto il XIV e parte del XV secolo permase un legame molto stretto con l'arte bizantina, a cui si amalgamarono, in maniera molto fluida e naturale, motivi tardo gotici: la linearità asciutta del gotico e i suoi cromatismi ben si sposavano con le sontuose decorazioni orientali. I principali cantieri attivi in questo periodo erano quello di San Marco, in cui appunto notiamo questa commistione di stili, e quello di Palazzo Ducale, dove in realtà per la prima volta si assiste all'emersione di uno stile propriamente 'veneziano'.

Dalla metà del XV secolo divenne ancora più radicato il controllo sulla terraferma, cosa che portò da un lato a una maggiore richiesta di commissioni artistiche, e dall'altro

⁸⁷ La crisi economica affonda le sue radici in una serie di eventi catastrofici e concomitanti, come le grandi carestie del 1315 e 1317, che a loro volta provocarono una drastica riduzione della natalità e un incremento delle epidemie, decimando la popolazione. Sebbene la pandemia di peste nera terminò ufficialmente nel 1357, si verificarono recrudescenze almeno fino al 1630, provocando continue battute d'arresto per la lenta ripresa economica e sociale di tutte le città.

all'apertura verso oltralpe, soprattutto per quanto riguarda il collezionismo, in particolare verso i fiamminghi. L'orientarsi verso nuovi territori trovò diretta conseguenza nella fondazione di mercati e fondachi stranieri lungo il Canal Grande, che sancirono ancora una volta la multiculturalità del popolo veneziano.

È da questo momento in particolare, da questo primo superamento dei propri confini, che Venezia uscì dal suo isolamento culturale: i giovani nobili veneziani frequentarono lo Studio Padovano, dove poterono apprezzare sempre nuovi stimoli formativi. Il contatto con il Rinascimento padovano fu ripetuto e fruttuoso e le influenze derivanti dalla città si riversarono nella gran parte delle botteghe, estremamente aperte all'assimilazione: molto della storia e dell'arte della città si intreccia a quello che c'era prima, lo assimila e lo ritraduce, in un costante richiamare e riproporre temi e soggetti.

Occorre fare una piccola precisazione circa il ritardo che ha caratterizzato Venezia rispetto al fenomeno delle Accademie pittoriche. Spesso si è ritenuto che il XVII secolo sia stato per Venezia un periodo di decadenza, tanto dal punto di vista politico quanto da quello artistico. In un momento di grandi trasformazioni economiche, sociali e culturali che interessano tutta Italia, Venezia per la prima volta appare defilata rispetto a quello che sta avvenendo nel resto del Paese. L'evoluzione e la storia della pittura veneziana del primo ventennio del secolo risentono, in sostanza, di due fattori:

1. La mancanza di una personalità accentratrice in grado di farsi portatrice di novità stilistiche, come furono per esempio Giovanni Bellini o Tintoretto o Veronese
2. Il forte condizionamento delle vicende politiche, soprattutto a partire dal 1571, anno della battaglia di Lepanto vinta da Venezia, che finì però per porre la Repubblica in un contrasto apparentemente irrisolvibile col Papato⁸⁸, che sfociò nel 1606 nell'Interdetto voluto da Papa Paolo V, al quale Venezia rispose proclamando la sua assoluta indipendenza politica e di controllo sulle strutture ecclesiastiche.

Questa seconda situazione determinò uno stallo nei rapporti tra Venezia e Roma, provocando una chiusura artistica della Repubblica, che si tradusse in un ritorno ai temi e ai modelli tradizionali, vista la mancanza di apporti nuovi dalla capitale. È per questo motivo che ancora all'inizio del 1600 trovavano una grande fortuna gli imitatori della

⁸⁸ Questo è vero soprattutto rispetto alla scelta autonoma delle personalità da porre all'interno delle sedi vescovili veneziane e alla sovranità della Repubblica sull'Adriatico, che intralciava la navigazione delle flotte pontificie.

grande stagione cinquecentesca (Tiziano, Veronese, Bassano e Tintoretto). È anche vero che la persistenza dei temi dei ‘grandi’ fu motivo di interesse e studio da parte dei cosiddetti artisti *foresti*, soprattutto nordici, che spesso soggiornarono a Venezia per poter studiare e ammirare le loro opere. La loro presenza contribuì, in qualche maniera, a stemperare la chiusura e lo stagnamento artistico provocato dalle circostanze di cui sopra. A loro, infatti, si deve l’introduzione di nuovi generi pittorici nella cultura artistica veneziana, come la natura morta, le scene di battaglia o il paesaggio, che sono frutto di una commistione tra uno stile nato in altri luoghi e l’incontro con la tradizione della Serenissima⁸⁹. In questi anni fu il teatro a divenire il fiore all’occhiello della cultura veneziana: gli allestimenti, i fondali, i costumi e tutto quello che riguardava la messa in scena di uno spettacolo davano dimostrazione della stessa fastosità e magnificenza che si inseguivano anche nei cantieri cittadini. Non stupisce, quindi, notare come ben presto la teatralità non potesse più essere contenuta entro le mura dell’edificio preposto, ma ne sia uscita con forza, investendo anche l’arte e la pittura. Sono moltissimi, infatti, gli esempi di un’arte che non è solo barocca, ma drammatica e patetica nel senso originale dei termini, volta a stupire, meravigliare e convincere della grandezza della città i committenti, i viaggiatori, e chiunque transitasse per Venezia⁹⁰.

Le prime esperienze veneziane, rispetto a un tentativo di emancipazione dell’arte dalla tradizione artistica e didattica della bottega, sono da rintracciare nel fenomeno delle cosiddette scuole piccole.

Con il termine scuola si indicavano, generalmente, associazioni di liberi cittadini che perseguivano obiettivi devozionali o caritatevoli, amministrate dalle magistrature veneziane, che avevano il diretto controllo su tutti gli aspetti della loro esistenza, dalla fondazione all’eventuale soppressione. Alle scuole piccole, di cui tratteremo, si contrappongono le ben più note scuole grandi, che disponevano di sedi sfarzose e riccamente decorate, ma che erano allo stesso tempo in numero molto inferiore rispetto alle centinaia di praticamente ignote scuole piccole. In queste associazioni minori si

⁸⁹ F. Pedrocco, *Venezia in Il Seicento*, I, a cura di A. Emiliani, J. Bentini, L. Fornari Schianchi, Milano 2000, pp. 13-120. Anche il contributo di M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia Barocca. Splendori e illusioni di un mondo in decadenza*, Schio 2009, offre un importante contributo sulla situazione culturale veneziana nel Seicento e sul ruolo degli artisti *foresti*.

⁹⁰ Ivi, cit., p. 9, 139, 140.

riunivano giovani uomini e donne da un minimo di 15 anni d'età, potendo così godere di sostegno e vantaggi tanto spirituali quanto materiali

Si contano, in effetti, moltissime iniziative di questo tipo, tutte caratterizzate da una vita molto breve. Le motivazioni di questo sono da rintracciare in questioni di ambito tanto economico quanto pratico, che finirono per equivalersi: la necessità era quella di occupare uno spazio privato per molto tempo e, conseguentemente, di disporre dei fondi per affittarlo o comprarlo e contemporaneamente di potersi dotare dei materiali e degli strumenti necessari alla pratica pittorica.

Si nota, inoltre, un'analogia con Bologna: se a Bologna esistevano svariate Accademie preposte all'organizzazione di eventi, all'insegnamento dell'arte, alle discussioni filosofiche, all'arte della scultura e moltissime altre ancora, che fornivano instradamento e appoggio ai membri di quel mestiere o adepti di quella corrente di pensiero, lo stesso avviene a Venezia, sotto il nome di scuola, associata ad una parrocchia.

In effetti, partendo dai documenti d'archivio riguardo le associazioni caritatevoli a Venezia dal XIII secolo, si nota come nel giro di soli due secoli siano aumentate esponenzialmente 'le scuole di arte e mestiere', per citarne alcune delle innumerevoli: arte degli spadieri, dei terrazzieri, dei carteri da conti et carta bianca, dei fruttaroli e, infine, dei dipintori.

Si può certamente affermare che Venezia nel Seicento fu una città <<fondata su delicati, fluidi, ambigui, farraginosi, burocratici e senz'altro contraddittori equilibri – evoluti e involuti al contempo>>⁹¹. Infatti, è in questi anni che Venezia vide contrapposti da un lato un forte impegno civile, soprattutto nella guerra di Candia (1645-1669), che tra le altre cose porterà la città ad una grave crisi finanziaria, e dall'altro una forte tendenza a investire denaro, come denotano i numerosi cantieri aperti in questi anni, nel tentativo di ridare lustro a una città che piano piano ha perso il suo ruolo di primo piano nel panorama nazionale. Si trattò, a ben vedere, di un programma politico e culturale ben definito dalla classe dirigente, che, in un'epoca che spingeva la città verso una posizione più defilata rispetto al passato, avvertì la necessità di ribadire la magnificenza, l'opulenza e il trionfo che erano sempre stati prerogative della Serenissima. Queste due direttrici, contraddittorie

⁹¹ M. Favilla, R. Rugolo, *Frammenti dalla Venezia barocca*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLXIII, 2004-2005, Classe di scienze morali, lettere e arti, p. 58.

e complementari al tempo stesso, furono quelle che guidarono gli artisti anche nel condurre esperienze diverse, come quelle accademiche.

1. Esperienze veneziane: la Scuola di San Luca, Tintoretto e le Accademie private di Contarini, Nani, Vecchia, Liberi e Zanchi

Venezia vide sorgere la sua prima vera Accademia solo a ‘700 inoltrato, nel 1750, quasi 170 anni dopo l’esperienza dell’Accademia degli Incamminati di Bologna.

Tuttavia, almeno fino al 1532-1533 la corporazione dei pittori si poteva riunire in una sede dedicata, perlomeno in teoria, a pratiche spirituali: la Scuola di San Luca, nel sestiere di San Marco.

La fondazione di una sede specificamente dedicata ai pittori è da far risalire ad un generoso lascito monetario del pittore Vincenzo Catena⁹², il quale figura anche nell’iscrizione posta sopra l’ingresso della scuola: PICTORES ET SOLUM EMERUNT ET HAS CONSTRUEXERUNT AEDES BONIS A VINCENTIO CATENA PICTORE SUO COLLEGIO RELICTIS, MDXXXIII⁹³.

La scuola fu fondata nelle immediate adiacenze della chiesa di Santa Sofia, e l’iscrizione di cui sopra recava anche la raffigurazione di un bove e di San Luca: stando alle volontà testamentarie dell’artista, la scuola doveva sorgere sotto il controllo della parrocchia di San Luca, luogo in cui i pittori erano soliti tenere le loro adunanze prima di essere dotati di una sede dedicata.

Questo episodio, sebbene poco documentato e certamente non di grande rilevanza come altri di cui tratteremo, è comunque molto importante: attesta, infatti, come anche a Venezia, nonostante il ritardo nella fondazione di un’Accademia istituzionale, il fenomeno di vere e proprie scuole all’interno di stanze private tentasse di radicarsi,

⁹² Nel suo testamento si legge, oltre ai lasciti per i poveri e i mendicchi associati alla parrocchia, che la scuola è nominata erede del residuo dei suoi beni per <<comprare uno stabbiile per far una scuola da poter ridurre i ditti depentori>>. La vicenda riguardate i lasciti testamentari e le volontà ultime di Vincenzo Catena sono riportate da P.Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, II, Bergamo 1928, pp. 136-138.

⁹³ “I pittori soltanto acquistarono e costruirono questa stanzetta con i gentili lasciti del pittore Vincenzo Catena al suo collegio, 1533”.

manifestando la volontà degli artisti, anche della generazione precedente, di emanciparsi dalle altre corporazioni artigiane, ritagliandosi spazi autogestiti e autodeterminati.

La prima esperienza davvero rilevante, porta il nome di Jacopo Robusti, meglio noto come Tintoretto, che fu uno dei maggiori esponenti del Cinquecento veneziano. Tintoretto, proprio in virtù dell'enorme fama di cui godeva, dovette dotarsi di una squadra abile e ben formata, in grado di riuscire a completare tutte le commesse che riceveva: non stupisce, quindi, constatare come anche la sede stessa dovesse ingrandirsi all'aumentare della notorietà dell'artista. Fu per questo che, tra il 1546 e il 1547, Tintoretto spostò la bottega da campo san Cassiano a Cannaregio, in una dimora più grande⁹⁴.

La squadra tintoretiana era composta e variabile: molti artisti nordici (tedeschi e olandesi) dei quali Tintoretto si avvaleva soprattutto per quanto riguardava gli sfondi; artisti esterni alla bottega che lo affiancavano nelle commesse più impegnative; giovani instradati alla pittura o desiderosi di divenire artisti, ancora senza un tratto distintivo nel loro stile. Per l'artista, la poliedricità degli stili presenti in bottega era un grande punto a favore nella realizzazione di opere originali: per questo, fino al 1575 almeno, Tintoretto non avvertì la necessità di uniformare tra loro le personalità pittoriche dei suoi collaboratori.

La situazione, per l'appunto, mutò. Sappiamo che, a prescindere dalla bottega e dalla sua gestione, Tintoretto amò sempre il disegno e si esercitò costantemente su di esso: uno schizzo, risalente circa al 1551, mostra come fosse già stata interiorizzata dal pittore la pratica del copiare le statue modificando il fascio di luce che le colpiva (in questo caso fu utilizzata una statua di Jacopo Sansovino, figg. 1-2). Da alcuni disegni a noi pervenuti si possono trarre alcune considerazioni importanti circa la gestione della bottega di Tintoretto: i disegni, infatti, possono essere divisi in due macrocategorie, quelli di figura (fig.3), identificabili come studi preparatori per i dipinti e i disegni che, come abbiamo visto, derivavano da sculture, e che servivano non solo per il suo personale esercizio, ma anche per l'attività di insegnamento⁹⁵.

⁹⁴ R. Krischel, *Tintoretto al lavoro*, in *Jacopo Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 7 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), a cura di R. Echols e F. Ilchman, Venezia 2019, p. 68.

⁹⁵ R. Echols e F. Ilchmann, *Quasi un profeta. L'arte di Jacopo Tintoretto* in *Jacopo Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra, cit., pp. 1-36.

L'artista, infatti, possedeva un'importante collezione di calchi in gesso ritraenti le sculture delle tombe medicee michelangiottesche ed è verosimile supporre che li facesse copiare ai suoi allievi:

In Vinegia adunque nacque già d'un Batista Robusti cittadino di quella Città, il quale faceva arte di lana, & una tinta, Iacopo Robusti chiamato il Tintoretto eccellente pittore. Costui essendo molto inchinato da natura al disegno, si diede con gran diligenza à disegnare tutte le cose buone di Vinegia, e fece grande studio sopra le statue rappresentanti Marte, e Nettuno di Iacopo Sansovino, e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardando a spesa alcuna per haver formate le sue figure della sagrestia di San Lorenzo, e parimente tutti i buoni modelli delle migliori statue, che sieno in Firenze⁹⁶.

Inoltre, è lo stesso Tintoretto, indirettamente, a testimoniare l'utilizzo dei modelli di nudo, ben prima che divenisse prassi nelle altre Accademie fin qui citate. Nel 1574, Tintoretto fece dono alla Repubblica di un telerò raffigurante la *Battaglia di Lepanto*, destinato alla Sala dello Scrutinio: il pittore non richiese alcun compenso, se non un rimborso per le spese sostenute, all'interno delle quali rientrava anche la retribuzione dei modelli nudi⁹⁷. Tintoretto, comunque, non smise mai di avvalersi di modelli, nemmeno in età avanzata, come testimoniano alcuni studi preliminari e contemporanei al *Paradiso*, poi realizzato nella Sala del Maggior Consiglio, presso Palazzo Ducale (figg. 4-5)⁹⁸.

Alla morte di Jacopo, questa esperienza 'proto-accademica' fu ereditata dal figlio Domenico: a lui passarono tutti gli strumenti, le commesse, la bottega e, soprattutto, la fama paterna. Come dovesse apparire la bottega quando la ottenne da Jacopo, può mostrarcelo un'incisione di Odoardo Fialetti, che si formò quando ancora era molto giovane presso Tintoretto padre (fig.6).

Per un certo periodo di tempo, Domenico fu molto abile nel portare a termine importanti lavori arretrati e nel coltivare la fitta rete di contatti intessuta dal padre nel corso degli anni, ma ad un certo punto l'onda lunga della maestria di Tintoretto si esaurì, e con essa anche la fama della sua bottega. Pare, inoltre, che Domenico avesse in mente di aprire

⁹⁶ R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 551.

⁹⁷ Ivi., pp. 98-103.

⁹⁸ R. Krischel, *Tintoretto al lavoro*, in *Jacopo Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra, cit., p. 69.

un'Accademia, sfruttando i materiali ottenuti dal padre in eredità, ma questo progetto non si realizzò mai:

Hebbe pensiero di lasciar dopo di sé à Pittori la propria casa con lo studio di rilievi, disegni, e modelli, che teneva del Padre suo; acciò vi si formasse un'Accademia, ove ogn'uno potesse studiare: Ma poscia cangiò opinione per i disgusti, che n'hebbe da' medesimi Pittori [...]⁹⁹

Come il padre, anche Domenico fu fortemente interessato alla pratica della copia dei modelli: stando a Ridolfi, Domenico nel testamento dispose che Sebastiano Casser, marito di sua sorella, potesse scegliere duecento tra i moltissimi <<schizzi dal natural>> del maestro:

... et a Bastian mio giovane [...] lasso quatro pezi di rilievo, cioè una testa del Vitelo, una figura intiera et doi torsi a sua eletion, tutti li desegni che harà scritto Bastian e tutti quelli che haverà scritto Zuane. Al detto Bastian lasso anchora schizzi dal natural numero cento cinquanta de homini et cinquanta de done a sua eletion¹⁰⁰.

Questi fogli che Domenico decise di donare a Sebastiano, esibiscono, tuttavia, un ripensamento della pratica stessa del disegno: se, infatti, il padre nei suoi schizzi tentava una sintesi tra il naturale e l'ideale, alla ricerca di un bello 'oggettivo', il figlio, invece, si inseriva nella scuola di pensiero carraccesca, in cui il naturale era l'unico punto di vista possibile¹⁰¹. A rafforzare questa tesi concorre anche un foglio molto importante, oggi al Musée du Louvre, in cui è ritratta una modella dalle forme molto morbide, su cui la matita di Domenico ha indugiato, tentando di rendere al massimo il naturalismo anatomico delle sue forme, come testimoniano anche gli schizzi raffiguranti singole parti anatomiche negli angoli del foglio (fig.7).

Quello che si evince dall'esperienza della scuola dei Robusti è certamente la permanenza di una mentalità 'da bottega', in cui il maestro era vertice e direttore del lavoro interno, che passava poi di padre in figlio. Questo perché, dall'altra parte, era ancora molto forte

⁹⁹ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte: ovvero le vite de gli illustri pittori veneti*, II, Venezia 1648, p. 269.

¹⁰⁰ La trascrizione del testamento di Domenico Tintoretto viene riportata da R. Tozzi, *Notizie biografiche su Domenico Tintoretto*, "Rivista della Città di Venezia", 12, 1933, p. 313.

¹⁰¹ Feigenbaum, *Practice in the Carracci Academy*, "Studies in the History of Art", 38, 1993, p. 68.

nella mentalità dei committenti l'idea di acquistare un'opera che fosse di mano del maestro, se non completamente, almeno in gran parte e comunque realizzata sempre sotto la sua direzione. Non stupisce, quindi, osservare come Domenico abbia continuato a ricevere, almeno nel primo periodo, importanti commesse e come la sua bottega sia sempre cresciuta, senza accusare troppo il colpo inflitto all'organizzazione dalla morte del maestro originario. Solo dopo qualche tempo, infatti, la mentalità della bottega cominciò a stare stretta a Domenico, che tentò un'emancipazione dall'ingombrante fama paterna attraverso un ripensamento proprio dello stile di Jacopo: si trattò di uno scontro edipico e ideale tra padre e figlio e il campo di battaglia fu, ancora una volta, il corpo. Se, infatti, Jacopo rendeva le carni incorrotte, tese e intatte, Domenico ci presenta corpi sferzati da tratti grossi e duri, quasi innaturali¹⁰² (figg. 8-9).

Se poco si conosce delle scuole piccole in generale, ancora meno si sa dell'apparato didattico e dell'organizzazione interna. Dobbiamo immaginare, verosimilmente, che il disegno e la copia di modelli nudi dal vivo fosse centrale in quasi tutte, al punto che evidentemente accesero altri interessi oltre a quello eminentemente artistico per gli stranieri in visita, se è vero che troviamo segnalate alcune di queste scuole anche nelle guide turistiche del tempo¹⁰³. La città, infatti, aveva assunto su di sé un ruolo fastoso, meno propositivo e irradiante di novità di quanto non fosse prima, a causa dell'Interdetto che l'aveva costretta a chiudersi su sé stessa e a ripensare il suo ruolo nel panorama nazionale. Per questo motivo, dunque, si ebbero pochi e fugaci artisti *foresti* che transitarono per la città mentre, dall'altro lato, si configurò una clientela diversa da quella dei secoli precedenti, che richiese il fasto e la lascività che i modelli nudi nelle stanze e nelle accademie lasciavano solo intuire fosse nelle opere reso apertamente¹⁰⁴.

E la pittura, infatti, non si sottrasse a queste sollecitazioni, producendo, oltre a quelle più istituzionali, opere che invitavano apertamente all'erotismo e alla sensualità, al capriccio e a una vita di piaceri. In questa particolare situazione, sembrò che la pittura tendesse a

¹⁰² La riflessione circa il tormentato periodo di Domenico Tintoretto, verso la fine della propria vita, viene fornita da G. Marino, *Domenico Tintoretto e il disegno dal vero: anatomia di una riforma artistica*, in *Arte, Fede e Medicina nella Venezia di Tintoretto*, catalogo di mostra (Venezia, Scuola Grande di San Marco, 6 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di G. Marino, C. Klestinec, Venezia 2018, pp. 85-95.

¹⁰³ A. Pasian, *La scuola del nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia: il Settecento*, I, a. cura di G. Pavanello, Venezia 2015, pp. 296-297.

¹⁰⁴ E. A. Safarik, G. Milantoni, *La pittura del Seicento a Venezia in Il Seicento*, I, Milano, 1989, pp. 160-191.

regredire, ma si nota, in realtà, una forte tendenza di rottura col passato: vennero lanciati segnali, che saranno colti dalla generazione successiva, tutti volti a un tentativo di rinnovamento dei temi e degli stili della pittura.

In realtà, come testimonia Battagia¹⁰⁵ (1826), anche Venezia fu effettivamente ricca di accademie, nonostante la maggior parte di queste fosse orientata verso l'esercizio dell'eloquenza, la discussione platonica, il teatro, mentre le restanti, invece, promuovevano dissertazioni scientifiche.

Dal punto di vista squisitamente artistico, comunque, vi furono delle esperienze accademiche che vale la pena menzionare, in quanto importantissime per lo sviluppo della futura Accademia ufficiale, che mostrano punti in comune con le varie esperienze bolognesi, ma anche molte differenze.

La prima che occorre riportare è l'esperienza di aggregazione, alla fine del XVI secolo, nella dimora del nobile Giacomo Contarini:

Scuola di pittura [si era tenuta nei] mezzadi della casa di sier Giacomo Contarini, servivano di riduzione à molti eccellenti pittori e altri virtuosi soggetti ¹⁰⁶.

Non stupisce, in effetti, notare come il primo esempio di promozione di una libera associazione di pittori, artisti e virtuosi in generale si ricolleggi ancora alla mentalità di stampo cortese, secondo la quale gli intellettuali e gli artisti si riuniscono nel palazzo del nobile di riferimento, che finisce per assumere su di sé il ruolo di mecenate.

Effettivamente, Giacomo Contarini fu un importante patrizio veneziano, discendente da una delle famiglie più antiche e potenti della Laguna, attivamente interessato al collezionismo e al mecenatismo. Fu, quindi, naturale radunare le personalità più di spicco e i talenti migliori all'interno del proprio palazzo, in stanze adibite allo studio e alla pratica del disegno: i nomi che animarono le stanze del palazzo sono quelli di Tintoretto, Palladio, Palma il Giovane e Francesco Bassano.

¹⁰⁵ M. Battagia, *Delle Accademie Veneziane: dissertazione storica*, Venezia 1826.

¹⁰⁶ I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, p. 156.

La fondazione di queste accademie informali affondava le sue radici proprio nel malcontento avvertito dai pittori per il mancato riconoscimento del proprio lavoro: l'Arte dei dipentori, alla quale afferivano, spaziava indifferentemente dai pittori veri e propri (di tele o affreschi) agli scudieri, ai coffanieri, agli scultori in legno fino ai disegnatori. Non mancarono per questo motivo, reiterate negli anni, le richieste al Doge per separarsi dagli altri componenti dell'Arte e fondare una propria Accademia: rimasero inascoltate fino al 1682 e, in ogni caso, non venne concesso il titolo di Accademia, ma quello di Collegio dei Pittori.

La prima richiesta di questo tipo venne inoltrata da Federico Zuccari nel 1605, quando chiedeva l'assegnazione di due stanze all'interno della Libreria, dove era ospitata la Biblioteca Marciana, o altrove <<per questi studij, già che hà tanta copia di statue, et altre comodità di studio>>¹⁰⁷, riferendosi certamente all'imponente collezione Grimani, donata a Venezia dal cardinale pochi anni prima e custodita proprio nell'Antisala della Biblioteca. Sempre sulla scia del malcontento generalizzato e della necessità di un riconoscimento in quanto professionisti del mestiere, nel 1679 arrivò al Doge la prima richiesta di separazione dall'Arte dei dipentori, inviata da parte dei pittori come gruppo unitario. In questo caso, la richiesta di poter costituire una propria Accademia stabile fu completamente esplicita:

Scorporarsi da sì proffusa unione di operaji, e sotto nome d'Accademia de' Pittori obedire per nostro Giudice il Magistrato degl'Eccellentissimi Signori Provveditori di Commun¹⁰⁸.

Nella supplica si legge, tra le righe, come i pittori ritenessero la loro arte al di sopra delle altre a cui erano, da sempre, associati. Emerge, in questo modo, la volontà di dare all'Arte la stessa dignità intellettuale riservata ad altre discipline, come ad esempio la scrittura, allontanandola da professioni ritenute eminentemente meccaniche. Come vedremo in seguito, questa supplica riuscì nel suo intento, mettendo in moto il cambiamento tanto agognato dai pittori.

¹⁰⁷ F. Zuccari, *Lettera a precipi, et signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura: scritta dal cauagliar Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata detto il Sonnacchioso. Con vn lamento della pittura, opera dell'istesso*, Venezia 1605, p. 23.

¹⁰⁸ La richiesta dei pittori viene riportata da A. Manno, *I mestieri di Venezia: storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII a XVIII secolo*, Cittadella 1997, p. 85.

Si contarono, comunque, altre esperienze simili precedenti alla scissione dall'Arte dei dipintori, che, come si vedrà, sono legate tra loro: l'Accademia dei Filaleti, la scuola di Pietro Della Vecchia nella propria dimora ai Ss. Apostoli, l'Accademia di Pietro Liberi e quella di Antonio Zanchi.

L'Accademia dei Filaleti fu costituita da Giovanni Nani nel 1670, all'interno del proprio palazzo, presso San Trovaso.

Anche in questo caso, come fu per l'esperienza a Palazzo Contarini, risultò pressoché naturale aggregarsi nella dimora di un senatore, che coltivava interessi di tipo umanistico e un grande amore per l'arte della pittura, che praticava anche in maniera dilettantistica:

L'Illustrissimo Nani mio Signor/ Che coi peneli ha tanta intrinsechezza, /
E opera con ogni accuratezza/ Quant'altr ogni intendentissimo Pitor¹⁰⁹.

Giovanni Nani è citato ne *Le Ricche Minere*, in cui Boschini lo presenta in questo modo:

E grand'obligazione donerebbe professare senza dubbio il Dilettante di Pittura ad uno non mai a bastanza da celebrarsi, Senatore amplissimo di questa Patria, indagatore diligente delle cose più recondite della Natura e dell'Arte, cultore indefesso della Virtù e liberal Mecenate di qualunque la professa, non ignaro del disegno e dell'arte medesima del colorire [...]¹¹⁰.

Il motivo di questa riunione nelle case del patriziato veneziano è, ancora una volta, da ricercarsi nella chiusura della Repubblica verso le richieste dei pittori e nella maggior disponibilità di mezzi, spazi e modelli che i nobili erano in grado di reperire e, soprattutto, mantenere, ma anche nella protezione che la posizione sociale del proprio mecenate garantiva in caso di necessità.

La peculiarità dell'Accademia di Giovanni Nani risiedeva nel fatto che non si trattò, in origine, propriamente di un'accademia pittorica, ma bensì di un circolo eminentemente platonico e di ricerca filosofica orientato, come suggerisce il nome di derivazione greca, alla ricerca della verità tramite il dialogo e la dialettica¹¹¹.

¹⁰⁹ M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660, p. 497.

¹¹⁰ M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, p. 94.

¹¹¹ Il nome deriva dall'unione delle parole *filòs* (amico, amante) e *alètheia* (verità), significa letteralmente "l'amante del vero".

Battaglia¹¹², nelle *Accademie Veneziane*, riporta dell'esistenza di un'altra Accademia dei Filaleti, incentrata su ricerca e dissertazione, soprattutto storiografica, che pare fosse il principale interesse del fondatore, Battista Nani, istituita tra il 1661 e il 1663 alla Giudecca. Non è da escludere, dunque, che la fondazione dell'Accademia di Giovanni Nani sia stata, di fatto, una ripresa dell'esperienza fatta nell'altro ramo della famiglia, con l'innovativa aggiunta della scuola di nudo e dei modelli di gesso¹¹³. In questo modo ci viene fornita anche un'importante notizia di come si svolgessero le lezioni, che ricalcano di fatto quello delle altre accademie italiane.

Un fondamentale contributo per quanto riguarda la copia dei modelli di nudo viene dall'opera di Lodovico Antonio David, *L'amore dell'Arte* (1704), in cui si legge:

L'Accademia introdotta in Venezia l'anno 1670 dal Nobilissimo Senatore Gio. Nani nel suo Palaggio à proprie spese, e pubblico beneficio, in cui oltre alla provisione fatta d'ogni sorta di rilievi famosi di libri, e singolare pitture, v'era il comodo di naturali denudati per quelli che volevano dissegnare ben sapendo tale studio essere utilissimo, anzi necessario, e proprio de soli Teorici come capaci di intenderlo ed in una gran sala si radunavano spesso i professori liberali e insieme molti pratici diletanti, e studiosi di queste Arti e si *discorreva* di tutte le parti della pittura con la direzione di Pietro della Vecchia¹¹⁴.

Le notizie riguardanti la pratica didattica all'interno dell'Accademia evidenziano che nei giorni festivi, ai piani superiori del palazzo, si tenevano delle lezioni teoriche presenziate, tra gli altri, da Pietro Della Vecchia, che come sottolinea Boschini <<intende la teorica dell'arte>>¹¹⁵, riguardanti come sempre l'importanza del disegno e della copia dal vero.

¹¹² Battaglia, *Accademie Veneziane*, cit., p.51. Viene, inoltre, riportato come nel '700 il palazzo Nani a S. Trovaso si sia trasformato, per volontà di un altro membro della famiglia Nani, Giacomo, nel Museo Naniano, ben noto agli studiosi del tempo per l'importante collezione di statue e lapidi, le stesse che fungevano da modelli ai tempi dell'esperienza accademica.

¹¹³ E.M. Dal Pozzolo, *Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una rara iconografia bacchica*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 36, 2012, pp. 137-154. Dell'Accademia dei Filaleti tratta, anche se in minima parte, G. Fossaluzza, *Un ritrovamento per Ludovico Antonio David da Lugano: la Natività un tempo in San Silvestro a Venezia, circa 1680*, "Arte Lombarda", 164-165, 2012, pp. 167-176.

¹¹⁴ L. A. David, *L'amore dell'Arte*, Modena, Biblioteca Estense, Campori 1071 = gamma H.1.38, ms. XVIII secolo (non autografo), f. 33, Venezia 1704. Riportato da Dal Pozzolo, *Pietro della Vecchia*, cit., p. 36.

¹¹⁵ Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, cit., pp. 536-537. Non è chiaro se sia da intendere come la teoria dell'arte in senso letterario oppure se si riferisca a una conoscenza delle materie necessarie alla pratica pittorica, come l'anatomia o la prospettiva.

Capitò, talvolta, che Della Vecchia fosse affiancato da Lodovico Antonio David, il quale propose invece una prospettiva didattica ben più radicale rispetto a quella del collega, incentrata maggiormente sull'importanza della conoscenza teorica della matematica, della prospettiva, della geometria, quasi al di sopra del disegno. Di questa Accademia particolarissima parlò anche Boschini nella sua *Carta*, ponendo l'accento sull'importanza di <<por le mani nel disegno alcune ore al giorno>>; il passo offre un punto di vista fondamentale sull'impostazione esistente nell'Accademia presso Palazzo Nani:

Avendo eretta in sua Casa in S. Trovaso una Accademia universale, col nome de' FILALETI, cioè a dire Amatori della Verità, concede a vecchi a giovani Pittori, e a qual si sia dilettante, curioso di questa professione, libero l'addito, per introdursi a disegnare dal Nudo, in Stanze terrene a ciò destinate, con pensiero d'arricchirle di tutti i rilievi che migliori di gesso potrà raccogliere, per servizio e commodo dei studenti¹¹⁶.

Sempre a Boschini si deve la notizia dell'introduzione dell'insegnamento di altre scienze da affiancare allo studio della pittura, così da stimolare l'interesse e la creatività dei giovani pittori:

E in oltre dà libertà a cadaun altro professore di qual si voglia facoltà liberale, nei giorni festivi di tutto l'anno, di congregarsi nelle stanze superiori, ove s'abbia liberamente a discorrere di Pittura, di Prospettiva, d'Ottica, d'Architettura, di Geometria, e in somma di tutte quelle scienze che più sono d'aggradimento a' congregatori. E se vi sono tante altre Virtuose Accademie, perché non questa? Essendo forse la più necessaria di tutte le altre per conservare, aumentare e da nuovo far rissorgere quei talenti (per così dire) smarriti di quegli Oracoli, che oggidi vengono da tutti ossequiati¹¹⁷.

Boschini, con la consueta nostalgia per l'arte veneta passata, sottolinea come, per raggiungere gli <<Oracoli>>, ovvero i grandi come Giorgione, Tiziano, Tintoretto, sia necessaria non solo una naturale inclinazione per la pittura, ma anche una buona formazione teorica, motivo per cui invita i giovani, ma anche gli stessi maestri, a scegliere questa particolarissima Accademia per coltivare la propria cultura e la propria arte in maniera coerente e completa.

Questa esperienza didattica fu unica nel suo genere, poiché nelle altre accademie italiane le lezioni teoriche erano molto più continuative, quasi quotidiane, e vertevano quasi

¹¹⁶ Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, cit., p. 94.

¹¹⁷ *Ibid.*

sempre su una molteplicità di materie e temi sempre nuovi e sempre vari, per formare in maniera completa i giovani aspiranti artisti. La particolarità dell'Accademia dei Filaleti è da ricercare proprio nella scelta del docente principale, che ci conduce alla seconda importante esperienza accademica che caratterizzò Venezia prima della fondazione di quella ufficiale: l'Accademia del nudo di Pietro Della Vecchia.

La designazione di Pietro Della Vecchia come principale maestro all'interno dell'Accademia dei Filaleti fu probabilmente conseguenza del rapporto personale che intercorreva tra il patrizio, Giovanni Nani, e l'artista: non sarebbe, infatti, da escludere un'influenza di Della Vecchia nell'impostazione del cenacolo artistico di Nani, che probabilmente si fece convincere in virtù del suo spirito di mecenate.

Di questa Accademia, se comparata alla grande fama del suo fondatore, si sa relativamente poco. Le sparse notizie di cui disponiamo provengono, chiaramente, dalla *Carta* e dalle *Ricche Minere* di Marco Boschini, ma anche dall'opera di Da Canal, *Della maniera del dipinger moderno* (1810), dallo *Zibaldon di memorie storiche appartenenti a professori delle Belle Arti del Disegno* di Tomaso Temanza (pubblicato solo nel 1963, raccoglie memorie e studi condotti dal 1738 al 1778) e dall'opera di Antonio Franchi, *Trattato della Teorica Pitoresca* (1739).

Verosimilmente, le lezioni che Pietro Della Vecchia teneva all'interno del palazzo Nani dovevano necessariamente essere nei giorni festivi in quanto, in quelli feriali, era impegnato a condurre la propria Accademia, ancora una volta all'interno di un'abitazione privata, la sua, in calle dei Proverbi. È sempre Boschini a riportare come Della Vecchia si fosse circondato di un'«infinità de zoveni da quello concorre a tior licion; e studia e atende ai documenti soi»¹¹⁸, ai quali insegnava l'importanza del disegno e della copia, richiamando, quindi, l'impostazione della bottega rinascimentale.

L'utilizzo del termine Accademia deriva soprattutto dalla volontà di uniformarsi a quella che era la tendenza principale nel panorama nazionale e, in secondo luogo, dal tentativo di conferire un'aura maggiormente erudita e classicheggiante agli intenti e ai risultati della scuola. È utile un passo dell'opera di Franchi per farci un'idea dell'organizzazione interna e dell'immagine esterna dell'Accademia di Pietro:

¹¹⁸Ivi, pp. 536 -537.

E se noi osserveremo il modo di studiare dell'Accademia Reale di Francia, eretta in Roma dalla generosità del gran Re Luigi decimoquarto, e di quella di Parigi, e d'altre del Regno, e ci informeremo di quella eretta in Venezia nel 1670 dal nobile Giovanni Nani nel suo palazzo e a proprie spese, noi troveremo che in quelle prime vi si studia colla Pratica e colla Teorica insieme, e particolarmente colla *Teorica* del Vinci; e in quella seconda vi si studiava con un modo assai simile, poiché si disegnava da diversi nudi, vi erano Pitture e Statue bellissime, che erano il pasto della pratica, e coll'istruzione di vari libri e con discorsi dei fondamenti dell'arte, all'uso dell'Accademia Carracesca, si erudivano delle cognizioni teoriche, e tutto colla direzione di Pietro Della Vecchia, studioso, pittore e matematico e di altri Virtuosi in altre discipline attenenti alla pittura¹¹⁹.

L'attenzione riservata da Della Vecchia alla pratica del disegno dei modelli nudi è testimoniata anche dalla grandissima quantità di schizzi pervenuti degli allievi che frequentarono la sua Accademia, che riportano corpi virili in diverse posizioni ed eroi della mitologia greca. Sono, paradossalmente, meno i disegni di certa attribuzione del maestro (fig.10), cosa che fa presumere con una certa sicurezza che lo studio preliminare e approfondito del corpo umano, impartito agli allievi, fosse propedeutico all'affiancamento del maestro nella realizzazione di commesse complesse e importanti¹²⁰. Pietro Della Vecchia, comunque, dovette essere un buon maestro, se nel 1679, un anno dopo la sua morte, la sua eredità accademica, venne colta da quello che fu un suo allievo: Agostino Litterini. Agostino, il 15 ottobre 1679, prese in affitto dal nobile Giusto Antonio Belegno il palazzo presso San Trovaso, dove si teneva l'Accademia di Pietro Della Vecchia e vi istituì la sua¹²¹. Il passaggio di consegne non si esaurì con Agostino: alla sua morte, infatti, nel 1730, il figlio Bartolomeo ereditò l'Accademia, ormai ben avviata, continuandone la gestione sulle orme paterne.

La contrapposizione ideologica tra Pietro Della Vecchia e Lodovico Antonio David ben presto si estese, quando David fondò la sua propria Accademia. Questo episodio viene riportato da Vincenzo Da Canal ne *La vita di Gregorio Lazzarini* (1732):

¹¹⁹ A. Franchi, *La Teorica della Pittura ovvero trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest'arte*, Lucca 1739, pp. 49-50.

¹²⁰ Per quanto riguarda la questione della rarità dei disegni attribuibili a Pietro Della Vecchia si veda B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, pp. 32-35 e 158. Non è sbagliato ritenere, inoltre, che la scarsità degli schizzi del maestro sia da far coincidere con la tradizione veneziana che vedeva la fase ideativa coincidente con quella della stesura del colore, come testimoniato magistralmente dalle opere di Giovanni Bellini (cfr. R. Pancheri, "*Accademie*" di Pietro Vecchia, "Arte Veneta", 58, 2001, pp.111-115).

¹²¹ N. Melchiori, *Vite di pittori veneti ed altri scritti*, a cura di G.P. Bordignon Favero, [1720] Venezia-Roma 1968, p. 153.

Profondo di mente e di molti talenti nelle scienze, ei contraddicea al Vecchia in ogni punto; il che rendeva più sottili le quistioni e più dibattute le ragioni con grande piacere degli ascoltanti¹²².

L'impostazione dell'Accademia di David ricalcò appieno quella delle altre accademie italiane, dove centrale era la copia dei modelli nudi. In questo caso è un'opera a mostrarci quello che avveniva all'interno dell'Accademia di David, restituendoci una fedele fotografia dell'impostazione didattica: l'opera nel portico di Palazzo Albrizzi, realizzata da David intorno al 1675 con *Zeusi che osserva le modelle per creare l'immagine di Elena* (fig. 11). Il dipinto a un primo sguardo sembra riproporre l'episodio classicheggiante di Plinio, nella *Naturalis Historia*, in cui l'artista Zeusi, per eseguire un ritratto di Elena per il tempio di Era ad Agrigento, si affidò a una serie di modelle, scegliendo di ognuna la parte più bella del corpo, per creare un'immagine unitaria di unica bellezza. In realtà, nel gesto di Zeusi che replica il corpo delle fanciulle e nelle varie pose assunte da quest'ultime, si può vedere anche una rappresentazione chiara dell'Accademia del nudo. Infatti, il dipinto gode anche del nome *Scuola di nudo* oltre che di quello canonico citato in apertura¹²³. Se fosse vera questa ipotesi, la presenza delle modelle sarebbe in realtà una celebrazione della pratica bolognese, appresa durante il soggiorno nella città, di dotarsi di più modelli, teoria poi sviluppata da Franceschini (importante allievo del Cignani) <<non potendo il migliore della natura trovarsi tutto in uno solo>>¹²⁴. Sempre nell'opera di Da Canal leggiamo un'altra importante notizia riguardante l'apparato didattico vero e proprio attuato all'interno dell'Accademia:

Gregorio non perdeva momento di intervenire [nelle discussioni tra Vecchia e David], trascurando i' per lo più il disegno, per stabilirsi in quelle cognizioni, che a tempo voleva comparissero i suoi lavori¹²⁵.

All'interno di queste righe si possono scorgere due tendenze caratterizzanti di Lodovico Antonio David: in primo luogo la sua tendenza alla discussione dialettica con Pietro Della

¹²² V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, [1732] Venezia 1809, p. 31.

¹²³ Questa teoria è stata avanzata da N. Ivanoff, *David da Lugano e la sua Accademia veneziana* in "Emporium", CXXVI, 1957, pp. 248-253.

¹²⁴ Zanotti, *Accademia Clementina*, cit., pp. 180, 229, 337.

¹²⁵ Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, cit., p. 31.

Vecchia; in secondo luogo, il fatto che per David il disegno come pratica propedeutica alla pittura, se non associato allo studio dal vero del corpo e della natura, non aveva più ragione di essere.

Le riflessioni dell'artista sull'arte e sul modo in cui questa dovesse essere insegnata ai giovani si ritrovano coerentemente sviluppate in alcuni trattati autografi, che, come vedremo, lasciarono una traccia fondamentale e furono tappe importantissime per l'impostazione della didattica all'interno dell'Accademia ufficiale di Venezia.

David morì intorno al 1709, anche se non sono certi né il luogo né la data, lasciando dietro di sé un'eredità importante e formativa per coloro che seppero coglierla.

Un'altra delle esperienze propriamente accademiche che caratterizzarono Venezia e che vale la pena menzionare è quella che si tenne, dal 1660, nelle stanze di Pietro Liberi, a San Samuele in Calle de Ca' da Lezze, in un palazzo sul Canal Grande, di proprietà di Andrea da Lezze. Sappiamo pochissimo dell'Accademia in questione, tuttavia, da una serie di notizie di tutt'altro stampo rispetto a quello della nostra ricerca, possiamo, perlomeno, tentare di formulare qualche ipotesi.

In primo luogo, stando al Boschini¹²⁶, Liberi fu conte e cavaliere e apprese diverse tecniche e stili pittorici tramite i suoi viaggi <<per mar varii paesi>> e questo trova conferma anche nelle pagine di Gualdo Priorato, del 1664, pubblicate nel 1818 dal conte Trissino:

Finalmente imbarcatosi a Marsiglia ritornò a Livorno, non so se debba dirsi sazio o stanco di tanti viaggi. Qui deliberò di fermarsi e darsi totalmente allo studio della pittura ma poi, conoscendo non esser quel luogo tale da poter avanzare in quelle scienze, risolse di andare a Roma, il che fu nel 1639 nel mese di giugno del 1641 andò a Siena poi a Fiorenza ed ivi fece ancora diverse opere per quelli Serenissimi Principi nel 1643 e nel 1658 andò a Venezia¹²⁷.

Boschini non manca di malizia, quando suggerisce che durante queste peregrinazioni, Liberi si arricchì moltissimo tornando a Venezia <<Conte, con dei contanti in

¹²⁶R. Panheri, *“Accademie” di Pietro Vecchia*, cit, p. 527.

¹²⁷ G. G. Priorato, *Vita del cavaliere Pietro Liberi pittore padovano scritta lui vivente dal conte G. G. Priorato, l'anno MCDLIV*, a cura di L. Trissino, Vicenza 1818, p. 11.

quantità>>¹²⁸, dopo l'investitura a Conte Palatino di Sua Maestà Cesarea da parte dell'Imperatore.

Effettivamente, notizie d'archivio¹²⁹ del 1661 confermano questa insinuazione di Boschini, poiché in quell'anno Liberi fu il pittore più tassato tra quelli iscritti al Collegio, con un'imposta pari a 124 lire, nettamente più alta rispetto ai colleghi. Questo dato è rilevante, in quanto le imposte che i pittori, e tutti gli altri artigiani, erano tenuti a versare erano commisurate al reddito di cui disponevano e agli introiti annui accumulati.

Alla morte del pittore, di queste enormi ricchezze non c'era più traccia: sia per la malattia che lo attanagliò per quasi un anno e che comportò ingenti spese per cure mediche, sia per l'erezione del suo palazzo sul Canal Grande, sia per lo stile di vita estremamente signorile che conduceva, Pietro Liberi si congedò da questa vita praticamente in miseria.

Probabilmente, dunque, risiedono qui le diverse istanze che lo portarono all'istituzione di un'Accademia all'interno delle sue stanze, testimoniata anche nell'inventario *post-mortem* dell'artista, al momento della distribuzione dei beni al solo figlio Marco, come <<stanza ove si dipinge>>. Da un lato la fama di cui godeva, tanto come pittore, quanto come personaggio pubblico, certamente dovette attrarre i giovani aspiranti pittori; dall'altro, non è nuova l'ipotesi, forse tendenziosa, che Pietro fosse solito appropriarsi dei lavori dei suoi apprendisti o collaboratori: eclatante il caso di Sebastiano Mazzoni, del quale Liberi promosse alcune opere come sue. A conferma di questo, ancora una volta, alcuni documenti del 1661 da cui risulta che, almeno fino alla metà del 1600, Mazzoni non pagasse tasse e che, conseguentemente, non avesse svolto alcun tipo di commessa. Questa ipotesi è da escludersi a priori, mentre appare molto più convincente quella che vedrebbe le opere di Mazzoni non contabilizzate come proprie.

L'ampliamento del proprio giro di giovani pittori contribuiva a fornire al pittore dell'altro materiale di cui appropriarsi? Si trattava di *recruiting* di forza lavoro per soddisfare commesse complesse e laboriose? O era, piuttosto, una naturale conseguenza della volontà di Liberi di trasmettere il suo sapere pittorico¹³⁰ a quanti più giovani possibile?

¹²⁸ Boschini, *Carta del navigar pitoresco*, cit., p. 492.

¹²⁹ Cfr. R. Canevari, *La casa di Pietro Liberi sul Canal Grande*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 9, 1974, pp. 117-136.

¹³⁰ Stando sempre a quanto riporta Boschini nella *Breve Istruzione*, Liberi potrebbe aver scritto un trattato, perduto, sulla Pittura: <<Sicome pur'anco la erudita penna del Cavalier Liberi (quasi

Quest'ultima ipotesi, in particolare, lascia anche spazio a supposizioni su quella che doveva essere l'impostazione della didattica proposta da Pietro Liberi nella sua Accademia, probabilmente non molto distante da quella di Della Vecchia, ancora imperniata su una tradizionalità e verticalità tipica della bottega. Sappiamo che, a differenza delle botteghe, questa era a libero accesso ed estremamente frequentata e che, quando il maestro era lontano da Venezia, era compito del sodale e allievo Biagio Marini tenere aperte le porte dell'Accademia.

L'ultima esperienza veneziana importante ai fini del nostro studio fu quella di Antonio Zanchi. Originario di Este, Zanchi fu avviato alla pittura quando aveva appena undici anni, presso Giacomo Predali nella città d'origine, che gli insegnò da subito l'arte del disegno. Giunto a Venezia nel 1651, si pose sotto gli insegnamenti di Francesco Ruschi:

Chiese ed ottenne in Francesco Ruschi un maestro non del tutto corrotto dall'esorbitanze de' tempi e istintivamente tenero ancora delle glorie passate [...]¹³¹.

Durante l'apprendistato presso Ruschi, Antonio ebbe modo di perfezionare la pratica del disegno già appresa tramite Predali, e dobbiamo presumere che rimase presso questo maestro fino al momento della fondazione della sua Accademia, nel 1662, nella contrada di Sant'Angelo. La prima menzione dell'esistenza di un'accademia zanchiana si trova in una lettera del camerlengo Filippo Leoncelli, indirizzata al conte Humprecht Jan Czernin, a Roma, ambasciatore imperiale a Venezia tra il 1660 e il 1663, al quale doveva rendere conto dell'andamento dei quadri commissionati:

Il Zanchi ha principiato in casa sua a fare nella prima stanza una Accademia et perciò non ha potuto ne meno lui comminciar a colorir il suo quadro. M'ha promesso volerlo fare nel principio dell'altra settimana, aspettando un modello Naturale al modo suo [...]¹³².

loquace pennello) va dipingendo, con la sua molta facondia, eleganti concetti di Pittura adeguati al decoro di essa, e dilettevoli alla curiosità>>. Boschini, *Ricche minere della pittura veneziana* cit., p. 26.

¹³¹ La citazione viene riportata da M. Favilla, R. Rugolo, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, "Venezia Arti", 17-18, 2004, pp. 57-83, (n.8).

¹³² La lettera viene riportata da E. A. Safarik, *Pietro Negri*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, p. 84.

Questa breve citazione è in realtà densa di informazioni: innanzi tutto ci informa che l'Accademia di Zanchi doveva essere già ben avviata al tempo in cui la lettera fu scritta, se già poteva vantare commesse di un calibro così elevato; in secondo luogo, ci viene riportato il modo in cui il pittore si approcciava alla realizzazione dell'opera, ovvero usufruendo di un modello nudo da ricopiare direttamente sulla tela. Un'altra importante notizia che ci viene data da questa lettera riguarda la presenza di Pietro Negri all'interno dell'Accademia zanchiana: i due, infatti, furono entrambi allievi presso Ruschi, e non è un caso, dunque, che Negri decise di affiliarsi all'esperienza di Antonio. In aggiunta a questo, alcuni schizzi di Negri (figg. 12-13), risalenti al periodo in cui collaborò con Zanchi, sembrano avallare quanto riportato nella missiva: si tratta di due schizzi ritraenti una modella nuda in diverse posizioni.

Probabilmente Antonio dovette impartire ai suoi discepoli il medesimo tipo di formazione che ebbe anche lui, soprattutto presso Ruschi, consistente nel produrre <<diverse copie dal maestro che poi sono state comperate e credute dello stesso precettore per haver appreso lo stesso carattere>>¹³³. L'attenzione e la maestria a cui Zanchi dovette essere pervenuto nella rappresentazione dei corpi nudi viene testimoniata da Boschini, che nelle *Ricche Minere* riporta di un <<astante ignudo, opera di Antonio Zanchi>>¹³⁴ nella *Predica di San Filippo Neri all'interno della chiesa di San Martino*.

Antonio Zanchi mantenne una posizione di spicco per buona parte della sua vita nel panorama artistico veneziano. Il suo declino iniziò quando, ormai settantenne, si risposò con una donna molto più giovane, Lucietta Antoniani, che gli diede altri due figli oltre i nove avuti dal primo matrimonio. La necessità di un continuo mantenimento per la nuova sposa, i due figli più piccoli e le doti di quelli più grandi gli impedì di ritirarsi dalla scena. Anzi, le sue opere divennero una 'merce di scambio', poiché le sue esigue finanze gli impedivano anche di saldare la dote matrimoniale della figlia Maria¹³⁵. Morì novantunenne in miseria, ma <<compensato da ogni lusinga di applauso ben meritato>>¹³⁶.

¹³³L. Procacci, U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini al Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e Memorie di storia dell'Arte", 4, 1965, p.100.

¹³⁴ Boschini, *Ricche Minere della pittura veneziana*, cit., p. 18.

¹³⁵ ASVe, *Notarile atti*, notaio Donato Bonaldi, b. 1629, minute 1712-1715, nn. 64-69, 20 gennaio 1711. Essendo Antonio Zanchi impossibilitato a liquidare la dote, si sarebbe impegnato a pagare la rimanenza fornendo allo sposo, Benedetto Pellizzaro, un corrispettivo in opere d'arte di sua mano e mantenendo comunque la figlia in casa propria per tre anni.

¹³⁶ Cfr. Favilla, Rugolo, *Un tenebroso all'opera*, cit. p. 8.

2. Bernardo Strozzi: il contributo dell'artista *foresto*

Se è vero quanto è stato detto in apertura, sulla presenza fugace di artisti *foresti* nel panorama lagunare, c'è tuttavia una figura che smentisce questa asserzione: Bernardo Strozzi. Il suo cammino pittorico non fu subito ben delineato, anzi: dal 1595 al 1597 fu allievo del pittore genovese Sorri e subì grandemente l'influenza dei pittori fiamminghi presenti in città. Dal 1597 al 1610 fece parte dell'Ordine dei Cappuccini, poi lasciato per dedicarsi completamente alla pittura e assistere la madre gravemente malata. Nonostante le travagliate vicende, la sua fama di pittore si accrebbe, attirando l'interesse di committenti nobili e religiosi di alto calibro, come la famiglia Doria che richiese un affresco dello Strozzi nel coro della chiesa di San Domenico, nel 1622.

Troviamo un breve resoconto della sua vita nell'*Abcedario*:

Bernardo Strozzi, detto il *Prete Genovese*, scolaro di Pietro Sori, entrò nella Religione Cappuccina e poi con licenza di Roma, uscì per accudire gli interessi della Madre [...] aggravato dagli anni, dopo lunga prigionia, fuggì in abito da Prete a Venezia¹³⁷.

Effettivamente l'abate Orlandi non esagera con le parole, quando narra della fuga in abiti monastici di Bernardo Strozzi. Anche Soprani, nelle *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi* (1674), è testimone della romanzesca vita del pittore: cappuccino, prete tra i canonici regolari, situazione definita di prigionia da parte di Soprani, e, infine, imputato innanzi alla corte arcivescovile:

Dopo tre anni di carcere, e dopo varie prove date di sé, finalmente ottenne la libertà, con rinnovare però i già fatti voti. Così continuò per alquanti mesi religiosamente vivendo [...]. Quando parendogli, che oramai fosse giunto il tempo di liberarsi da quella soggezione: si valse del buon credito, in cui era presso de' Superiori e chiese dopo pranzo licenza d'andare a visitare sua sorella: il che graziosamente fu concesso. [...] Fra Bernardo era entrato nella stanza della sorella sotto pretesto di aver a consultare alcune cose con essa. Quivi si fece tosto rader la barba e deposti gli abiti da Frate, vestì nuovamente quelli da prete; indi passato per una scala segreta, se la colse. Il laico compagno, vedendo l'ora già tarda, dimandò di Fra Bernardo per ritirarsi al Convento: ma si udì rispondere che *Fra Bernardo era partito*¹³⁸.

¹³⁷ Orlandi, *Abcedario pittorico*, cit., p. 103.

¹³⁸ R. Soprani, C. G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi in questa seconda Edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, I, Genova 1768, pp. 193-194.

Fu Venezia il rifugio designato dall'artista, dove finalmente sperimentò la libertà di dedicarsi completamente all'esercizio della pittura. La scelta della città non fu casuale, in quanto, come si è mostrato, Venezia dopo l'Interdetto andò consolidando la sua fama di città libertina e, per questo, patria per esuli ed artisti *foresti*:

Imbarcato per Venezia, dove giunto con efficaci lettere di raccomandazione trovò Protettori potenti, che lo assicurarono da ogni molestia. In quella città fervidamente impiegossi lo Strozzi in dipingere, e confermò, anzi accrebbe col suo egregio valore la nobile fama, ch'era precorsa di lui¹³⁹.

Il motivo del successo ottenuto a Venezia è da ricercarsi in concause esterne al solo talento artistico. Innanzitutto, le diverse influenze ricevute nel corso della vita, lo avevano, inevitabilmente, reso un'artista poliedrico e ricettivo delle diverse tendenze del mondo dell'arte, in grado di metabolizzare e riproporre i diversi temi e stili con cui entrava in contatto. Inoltre, la sua vena artistica soddisfaceva pienamente la clientela veneziana, ancora rapita dalle opere maestose di Tintoretto, Giorgione, Palma il Vecchio e Veronese. Questo ben si sposa col clima culturale caratterizzante la Serenissima in questi anni, che, come si è visto, era impegnata nel ripensamento e riproposizione dei temi e degli stili del passato, incapace e impossibilitata a cercare innovazione all'esterno, per quanto tesa a una reinterpretazione della propria tradizione pittorica. L'arte dello Strozzi, per questo, fu una buona sintesi di queste direttrici opposte, catalizzando l'attenzione dei committenti e lasciando un'importante impronta nella storia dell'arte della città, fin da quando era ancora in vita. La fama che raggiunse, inevitabilmente, portò con sé importanti commesse, e Bernardo dovette necessariamente dotarsi di una bottega efficiente:

I Pittori di miglior gusto si propongono per esemplare, oltre a quello de' primi Maestri della scuola Veneziana, lo stile, ed il colorire dello Strozzi: e la scuola Stroziana vi ha grande stima e assai vi fiorisce¹⁴⁰.

¹³⁹ Ivi, p. 194.

¹⁴⁰ Ivi, p. 195

I collaboratori di Bernardo Strozzi furono indifferentemente genovesi e veneziani. Da alcune note relative alle testimonianze dell'amico e committente durante il processo che si tenne di fronte alla corte arcivescovile, sappiamo che Strozzi tenne bottega anche a Genova, ma che non venne mai menzionata esplicitamente per timore di ripercussioni legali in virtù della sua veste monastica¹⁴¹. Sempre da una testimonianza, questa volta del medico curante di Bernardo Strozzi, Agostino Barbano, veniamo a sapere dell'impostazione interna alla bottega, sempre genovese, che dovette però essere traslocata in maniera identica anche a Venezia. Durante la sua deposizione, il medico sottolinea come gli allievi fossero stati attirati dalle attività dello Strozzi, non con fini di lucro, ma animati da un sincero desiderio di apprendimento e miglioramento personale. In realtà, la proliferazione di opere dello Strozzi di quegli anni lascia molto spazio a dubbi circa l'effettiva realizzazione di sua mano e al solo scopo didattico che muoveva l'artista e gli allievi¹⁴². Questa impostazione esclusivamente volta alla dinamica insegnamento/apprendimento non è da accettare *in toto* per verità: è bene tenere a mente che è stata prodotta come giustificazione per un'attività 'illecita' come la pittura di nudi e opere a carattere lascivo, che mal si adattavano al ruolo monastico di Bernardo Strozzi¹⁴³.

La vicenda biografica e artistica appena delineata è importante per avvalorare la tesi che vuole Venezia città lasciva e fastosa, ma anche meta per artisti *foresti* inquieti, che qui riescono a portare compiutamente a termine quanto iniziato nei paesi nati, con importanti conseguenze sul piano storico e artistico della città.

¹⁴¹ A. Assini, *Gli atti del processo del 1625: un nuovo documento in Bernardo Strozzi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio – 6 agosto 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Scirè, G. Rotondi Terminiello, Genova 1995, pp. 365-367.

¹⁴² M. Migliorini, *Considerazioni in magine al processo del 1625*, in *Bernardo Strozzi*, catalogo della mostra, cit., p. 374.

¹⁴³ In realtà molti degli allievi più noti di Strozzi (Paggi, Ansaldo, Assereto, Benso) appaiono, nell'opera di Soprani e Gatti, *Le vite*, come allievi della poco nota Accademia del Nudo di Genova, in cui pare si studiassero anche animali vivi per rendere al massimo il naturalismo. Questo avvalorerebbe la tendenziosa supposizione per cui effettivamente la purezza della dicotomia insegnamento/apprendimento propugnata dal Maestro non fosse il solo fine della sua bottega. Ulteriore testimonianza di questo è, a mio avviso, da ricercare anche nei termini utilizzati dai biografi per indicare la cerchia dello Strozzi. In un secolo in cui il concetto di Accademia cominciava ad essere dilagante, è emblematico che ancora si parli di bottega, rimandando quindi a una tradizione che ormai iniziava ad apparire desueta alla maggior parte degli artisti, motivo per cui la "nuova generazione" oltre agli insegnamenti dello Strozzi si avvaleva anche, e forse soprattutto, di quelli accademici.

L'esperienza di Bernardo Strozzi è importante, dunque, per mettere in luce un aspetto di Venezia che raramente viene fuori, una sorta di 'lato oscuro' della città, che consente agli intellettuali e agli artisti di arrogarsi licenze per comportamenti altrimenti ritenuti eccessivi. Per questo è utile menzionare le Accademie erudite di discussione che, sebbene non di nudo, furono importanti attrici all'interno del cambiamento d'impostazione per la mentalità della Serenissima.

Prima tra tutte, l'Accademia degli Incogniti. Fondata nel 1630, si dibatte su chi ne sia stato il fondatore: Maylander¹⁴⁴, richiamandosi allo Zanon, sostiene che si tratti di Giovan Francesco Loredan, a cui andrebbe il merito di aver costituito anche quella dei Sollevati; allo stesso modo, anche Monica Miato ritiene che il fondatore sia stato Giovan Francesco Loredan, alla giovanissima età di 24 anni¹⁴⁵; Battaglia¹⁴⁶, invece, sostiene che si tratti di un altro membro della famiglia Loredan, Andrea, che avrebbe fondato anche quelle degli Inoltrati, dei Provveduti e dei Difesi

Principale interesse degli Incogniti fu la letteratura, motivo per cui la gran parte del loro lavoro si incentrò sull'editoria: il loro operato arrivò a coprire ogni genere letterario, dal romanzo alla storiografia, alla dissertazione scientifica. Ben presto, il circolo di intellettuali andò ingrandendosi, fino a diventare una delle Accademie più vivaci e prolifiche del Seicento veneziano. Testimonianza di questo è il testo di Girolamo Brusoni, *Le Glorie de gli Incogniti*¹⁴⁷, che ricalcando l'impostazione vasariana nella stesura dell'opera, riporta tutti gli affiliati dell'Accademia, veneziani e non. L'aggiornamento intellettuale e le novità editoriali, cardini della politica culturale dell'Accademia, valsero ai suoi affiliati una rete di rapporti internazionali molto forte¹⁴⁸, grazie soprattutto al loro lavoro editoriale.

Non solo, la vivacità dell'Accademia ben presto finì per toccare altri ambiti della cultura: la musica, ad esempio, al punto che eressero, nel 1641, un proprio teatro, il Notissimo; ma anche le belle arti. In questo campo, in particolare, si distinsero per una certa licenziosità e un gusto eclettico, perfettamente in linea con lo spirito di assoluta modernità

¹⁴⁴ Maylander, *Storia delle accademie di Italia*, cit., p. 217.

¹⁴⁵ M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998, cit., p. 20.

¹⁴⁶ Battaglia, *Delle Accademie Veneziane*, cit., p. 43.

¹⁴⁷ G. Brusoni, *Le Glorie de gli Incogniti: ovvero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia*, Venezia 1647.

¹⁴⁸ *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna 2011.

che li guidava in tutte le loro azioni. In particolare, intrattennero rapporti anche col panorama accademico artistico di Venezia, soprattutto con l'accademia di Antonio Zanchi. Si è detto, infatti, che primario interesse degli Incogniti era la letteratura, ebbene Antonio Zanchi, probabilmente seguendo l'esempio del maestro Francesco Ruschi, realizzò moltissimi disegni che sarebbero poi stati incisi nelle antiporte delle opere realizzate dagli Incogniti¹⁴⁹ (figg. 14-15). Ma quello di Zanchi, in effetti, non è l'unico nome già noto che troviamo nelle antiporte Incognite, figurano, infatti, anche Pietro Liberi e Lodovico Antonio David (figg. 16-17). Il ruolo degli Incogniti relativamente alla pittura non si limitò semplicemente alla collaborazione con gli artisti menzionati: come abbiamo visto, all'interno dell'Accademia si trovavano anche molti affiliati non veneziani, alcuni dei quali erano pittori, che ebbero il merito di aver importato a Venezia gli stili e i temi delle loro terre d'origine¹⁵⁰.

Mi pare interessante notare, ai fini della nostra ricerca, come l'impostazione dell'Accademia degli Incogniti fosse molto simile a quella che vedremo poi riproposta all'interno della Clementina: vi era la nomina di un Principe, cui spettava il ruolo di moderatore della sedute, che manteneva la carica per un periodo prestabilito e che vi poteva accedere previo consenso plenario; allo stesso modo, avveniva la nomina di un Segretario, cui spettavano compiti di controllo e supervisione dell'attività editoriale e di redazione dei verbali delle adunate¹⁵¹. Questo dato si deve aggiungere al fatto che, dal 1630 al 1661, si contarono tra le file degli accademici incogniti ben 15 bolognesi, secondi solo agli autoctoni veneziani, 22: non è da escludere, quindi, una mescolanza di esperienze, che testimonia come il tessuto accademico, non limitatamente all'ambito artistico, fosse in generale florido e foriero di novità, applicabili a qualsiasi aspetto della cultura¹⁵².

3. Altre esperienze accademiche meno attestate

Come si può aver capito dalla ricerca fino ad ora condotta, le accademie prettamente artistiche, a Venezia, furono meno e meno attestate che a Bologna. Tuttavia, oltre a quelle più note, si ebbero diverse altre testimonianze di esperienze accademiche, che oggi

¹⁴⁹ Favilla, Rugolo, *Un tenebroso all'opera*, cit., pp. 9-11.

¹⁵⁰ Miato, *L'Accademia degli Incogniti*, cit., p.24.

¹⁵¹ Ivi, p. 60.

¹⁵² Ivi, p. 245.

aiutano a smentire l'idea di una Venezia artisticamente stagna, restituendo invece l'immagine di una città che, seppur meno stimolata, tenta, e riesce, a colmare un divario temporale e culturale importante.

Centrale personalità dell'agone artistico veneziano importante da menzionare, che offrì un contributo importante per quanto riguarda la didattica dell'arte, è Jacopo Negretti, meglio noto come Jacopo Palma il Giovane, per distinguerlo dallo zio Palma il Vecchio. Nel primo decennio del Seicento, collaborò alla realizzazione dei disegni per due importanti manuali riguardanti, per l'appunto, lo studio dell'arte e l'insegnamento della pratica del disegno: il primo è *Il vero modo et ordine per dissegnare tutte le parti et membra del corpo umano*, per conto del bolognese Odoardo Fialetti, ed edito a Venezia nel 1608; e il secondo *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo*, sempre edito a Venezia, nel 1611 per conto di Giacomo Franco: si trattò, in entrambi i casi, di un importante riconoscimento per quanto riguarda la prassi del disegno e l'importanza, per gli allievi, di saperlo padroneggiare al meglio¹⁵³. Nel frontespizio di questo secondo manuale vi sono le personificazioni della Pittura e della Scultura, che mostrano gli strumenti del loro lavoro: è importante e interessante notare come i due soggetti stiano in realtà collaborando, comunicandoci anche quella che era la prassi per imparare a disegnare. Infatti, la Scultura tiene in mano un piccolo modellino di uomo, che la Pittura a sua volta sta ricopiando. Un altro particolare da rilevare in questa acquaforte è il fatto che la Scultura sia seduta su torsi di statue e che, ai suoi piedi, vi siano una testa e un braccio, che verosimilmente servivano per lo studio dei particolari. Ai piedi della Pittura, invece, si trovano tutti gli attrezzi più tipici del lavoro in bottega: ciotole per miscelare i pigmenti e pennelli sparsi (fig. 19). In generale, Jacopo fu un disegnatore fecondo e sono moltissimi i fogli che a lui si attribuiscono, sia semplici disegni per continuare nell'esercizio di tale pratica, sia preparatori per le opere vere e proprie. In particolare, riguardo ai primi, sembra verosimile ritenere che anche lui si servisse di modelli nudi e che all'interno della sua dimora si tenesse una scuola di nudo informale. Pare infatti che

¹⁵³ M. Pigozzi, *Dall'immagine scientifica e vera del corpo agli Esemplari di primo Seicento. Le incisioni del Gabinetto disegni e stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, "Aperto", 5, 2018 <https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/dallimmagine-scientifica-e-vera-del-corpo-agli-esemplari-di-primo-seicento-le-incisioni-del-gabinetto-disegni-e-stampe-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna-2> (consultazione 7 settembre 2021)

casa sua fosse divenuta punto di ritrovo non solo per artisti, ma anche per letterati e intellettuali di sorta¹⁵⁴, motivo per cui, probabilmente, entrò in contatto e successivamente collaborò alla realizzazione dei due trattati menzionati sopra. Palma esortava i suoi discepoli ad <<affaticarsi sempre>>, cioè esercitarsi sull'arte del disegno. Notizie circa l'impostazione della scuola in casa sua ci pervengono indirettamente da Marcantonio Bassetti, che fu discepolo di Palma durante il suo soggiorno veneziano e che, tornato a Roma, fondò una sua accademia, importando motivi e schemi di quella del maestro:

Io le resto molto obbligato dell'ammonizione che mi fa, dandomi animo, e consigliandomi per sempre ad affaticarmi; per la qualcosa io mi sforzerò più che mai di metterlo in esecuzione, avendo dato principio alla nostra accademia, disegnando le attitudini con li pennelli e colori che questa gente la chiama *un'accademia alla veneziana*, e essi mostrano gran soddisfazione di vedere qualche botta risolta; ammirando grandemente il vedere che quanto si disegna, si dipinge ancora¹⁵⁵.

Ancora una volta, dunque, l'esortazione del maestro ad esercitarsi <<per sempre>> sull'arte del disegno, ma anche una grande novità: l'*accademia alla veneziana*, dove il disegno è già pittura, dove uno non può essere senza l'altro, *leitmotiv* che sembra accompagnare gli artisti veneziani attraverso tutto il secolo e che diviene tratto distintivo delle esperienze accademiche.

Circa vent'anni dopo sorse l'Accademia di Filippo Esengren (italianizzato Esegrenio o Esengrenio), di cui si sa poco o niente, attivo certamente a Venezia tra 1594 e 1631. La sua vicenda accademica si legò a doppio filo con la pubblicazione del trattato del padovano Gaspare Colombina, nel 1623, *Discorso sopra il modo di disegnare, dipingere e spiegare secondo l'una e l'altr'arte gli affetti principali, si naturali, come accidentali d'huomo, secondo i precetti della fisionomia*. Infatti, nella seconda parte di questo trattato, *Li primi elementi della simmetria o sia commensuratione del disegno delli corpi humani, e naturali a giovamento delli studiosi di questa nobil Arte*, troviamo alcuni schizzi di Filippo¹⁵⁶ che raffigurano, per l'appunto, corpi umani. Il fatto che il pittore

¹⁵⁴ D. Rosand, *The crisis of the Venetian Renaissance tradition*, "L'Arte", 5, 1970, pp.5-54.

¹⁵⁵ G.G. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura scritte da' più celebri personaggi de' secoli XV, XVI e XVII secolo*, II, Milano 1822, pp. 484-486.

¹⁵⁶ Pigozzi, *Dall'immagine scientifica e vera del corpo agli Esemplari di primo Seicento*, cit., <https://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it/dallimmagine-scientifica-e-vera-del-corpo-agli-esemplari-di-primo-seicento-le-incisioni-del-gabinetto-disegni-e-stampe-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna-2>

avesse preso parte a un'iniziativa di questo tipo testimonia quanto credesse in questa pratica didattica. Ad avvalorare questa tesi sono anche gli innumerevoli schizzi dei suoi allievi e di quelli che dovevano essere anche semplici amatori dell'arte del disegno, che probabilmente si esercitavano ricopiando i disegni di altri. La collaborazione con Colombina, per altro, gli valse un consolidamento della sua fama e una stretta rete di rapporti col patriziato veneziano, che fu, talvolta, ben lieto di prendere parte alle lezioni di Esengren. Quello che spinge a ritenere verosimile la presenza di un'Accademia, con tutte le cautele del caso, all'interno della quale operava anche Filippo, è soprattutto il tipo di disegni che ci sono pervenuti: la resa perfetta di ogni arto e muscolo teso sottopelle, le complesse pose in cui sono catturati i corpi sembrano essere frutto di un esercizio accademico (figg. 19-20)¹⁵⁷.

Catherine Whistler, a cui si deve un contributo fondamentale per quanto riguarda i disegni dei pittori veneziani e le relative pratiche di produzione e fruizione, riporta di un inventario di Filippo Esengren del 1631, in cui furono segnati una serie di dipinti, moltissimi libri di disegni e uno scrittoio contenente svariati oggetti utili per lo studio e la gestione della propria Accademia¹⁵⁸: dobbiamo presumere che si trattasse di piccoli oggetti, come gemme, cameo o accessori vari, che poi si ritrovano anche in numerosi degli schizzi realizzati all'interno della sua Accademia¹⁵⁹.

È in questi anni, comunque, che a Venezia si registrò un significativo incremento non solo delle scuole del nudo, più o meno importanti e più o meno attestate, ma anche della tendenza generale degli artisti, anche da soli, ad avvalersi di modelli o statue da copiare, a testimonianza delle mutate esigenze degli artisti. Per esempio, Francesco Ruschi, maestro di Antonio Zanchi, dirigeva una scuola del nudo proprio intorno alla metà del Seicento e forse questa sua iniziativa passò, dopo la sua morte tra 1660 e 1661, a Giambattista Rossi¹⁶⁰.

Pochissimo si sa anche dell'Accademia di Giambattista Rossi, se veramente ereditata da Ruschi o se fondata *sua sponte*, a cui presero parte anche Sebastiano Mazzoni e il suo

¹⁵⁷ E. Antoniazzi Rossi, *Filippo Esengren (documentato a Venezia 1594-1631)* in *Da Tintoretto a Bison. Disegni del Museo d'Arte secoli XVI-XVIII* catalogo della mostra (Padova, Musei Civici degli Eremitani, 20 febbraio-25 aprile 2005), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005, pp. 62-63.

¹⁵⁸ C. Whistler, *Venice & Drawings 1500-1800*. cit., p. 78.

¹⁵⁹ Ivi, p. 177. Tuttavia, non si è certi se l'Accademia fosse in un luogo adibito a quel solo scopo, se si tenesse, invece, nello studio di un altro artista amico di Filippo o, come abbiamo visto essere prassi, in casa di un nobile, amatore della pittura.

¹⁶⁰ Ivi, p. 50.

allievo Niccolò Bambini¹⁶¹. In realtà, stando a quanto riporta Boschini nella *Carta*, che sappiamo essere stata edita nel 1660, Rossi probabilmente già insegnava l'arte della pittura anche senza avere una sua propria Accademia:

Ghè Zambatista Rossi, che deriva/ Da quela Casa Varotari degna/ Dove el milita soto a quela insegna/ Che insegna apunto a far Pitura viva¹⁶².

Queste due righe sono pregne di importanti informazioni: innanzitutto, <<Casa Varotari>> altro non è se non la bottega di Alessandro Varotari, meglio noto come Padovanino, presso cui verosimilmente si formò Giambattista Rossi. Inoltre, <<Pittura viva>> si riferisce certamente all'utilizzo dei modelli da nudo per l'esercizio della copia, ipotesi che risulta ulteriormente sostenuta dal fatto che Rossi fu allievo di Francesco Ruschi, il quale era solito servirsi di modelli e modelle per l'insegnamento della pittura e dal quale Giambattista dovette aver ereditato l'impostazione didattica¹⁶³.

Salta immediatamente all'occhio come, all'interno dell'ambiente pittorico, ci fossero grosso modo delle linee guida che venivano seguite nell'impostazione della didattica dell'arte, se non in un'Accademia, all'interno della bottega, che trovavano il loro centro nella pratica del disegno e nell'utilizzo di statue e modelli nudi, da alternare per completare coerentemente l'apprendimento.

4. La trattatistica veneziana: Giambattista Volpato, Antonio Zanchi e Ludovico Antonio David

La divulgazione di testi di natura eminentemente didattica e didascalica assolve, in maniera forse ancora più capillare dell'istituzione accademica vista la maggiore quantità di *audience* che poteva ottenere, ai medesimi obiettivi che si ponevano i promotori delle accademie: democratizzare l'insegnamento dell'arte, affinché l'unico criterio per esercitare la professione fosse l'amore per l'arte stessa, promuovendo l'emancipazione dalla tradizione rinascimentale, tanto didattica e stilistica quanto gerarchica, ormai avvertita come desueta e incapace di tenere il passo coi tempi.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Boschini, *Carta del navegar pitoresco*, cit., p. 525.

¹⁶³ Whistler, *Venice & Drawings 1500-1800*, cit. p. 150.

Il fine cui miravano le opere redatte, che rimasero tutte rigorosamente manoscritte, in questi anni non fu esclusivamente celebrativo della libertà dell'artista e neppure solo nozionistico. Alle pagine dei loro testi, gli autori affidarono anche critiche non troppo velate alle istituzioni accademiche o di qualsivoglia natura, che nonostante i nobili propositi finirono per diventare carceri mascherate della creatività dell'artista; alla lode per il disegno e la pittura, contrappongono considerazioni polemiche sul rapporto che intrattengono con la natura e la raffigurazione della stessa.

Il primo importante trattato di area veneta, relativo all'arte pittorica e al suo insegnamento, è quello di Giambattista Volpato *La verità Pittoresca*¹⁶⁴. All'interno della sua opera, Volpato sostiene quanto sia fondamentale, per chiunque voglia avvicinarsi alla pittura, conoscere e studiare accuratamente la natura e comprendere i modi migliori per raffigurarla. Sottolinea, inoltre, la necessità di prendere visione di ciò che si vuole raffigurare in prima persona, senza lasciare che nella propria opera vi possa essere la contaminazione derivante dalla visione di opere di altri.

Un carattere di novità presente nell'opera dell'artista riguarda certamente l'interesse per quegli aspetti considerati più 'meccanici' del fare arte, come la preparazione della tela e dei pigmenti, l'indicazione su quale pennello utilizzare a seconda della zona che si sta dipingendo e via discorrendo. Questo testimonia il grande interesse che l'artista nutrì per tutto il mondo dell'arte, anche verso quegli aspetti considerati meno nobili dai suoi colleghi poiché manuali.

L'opera di Volpato venne sapientemente anticipata da un opuscolo del 1685, redatto anch'esso dal pittore, che indirizzava l'opera, prossima alle stampe <<'a curiosi che si dilettono di pittura et a giovani studiosi>>¹⁶⁵. È girando l'opuscolo che si legge un'anticipazione della *Verità Pittoresca*:

La VERITA PITTORESCA/ Ritamente svelata/ A GIOVANNI
FILOSOGRAFI/ Ove in metodico Stile, con pregrine Ragioni, e proprij
Lumi, si fa veder con purità, e chiarezza, che cosa sia la PITTURA: Come

¹⁶⁴ Il *Vagante Corriero*, che contiene già un riassunto e anticipa la *Verità* ci fornisce un termine *ante-quem* per datare l'opera. A questo s'aggiunge che uno dei soli due dialoganti della *Verità*, il maestro identificabile con Volpato, dice di avere quarantasei anni: essendo Volpato nato nel 1633, la stesura dell'opera è da porre intorno al 1679/1680. Cfr. E. Bordignon Favero, *Giambattista Volpato critico e pittore*, Padova 1994, p. 3.

¹⁶⁵ G. B. Volpato, *Il Vagante corriero, a' curiosi, che si dilettono di pittura, et a giovani studiosi annuntio fortunato*, Vicenza 1685, p.1.

possa un'huomo da per sé stesso acquistarne la Teorica e dedurla fondamentale alla Pratica¹⁶⁶.

Il tono con cui Volpato si rivolge al lettore è estremamente solenne, come d'altronde il titolo del trattato stesso, questo perché estremamente solenne è il proposito che l'autore si è prefissato: svelare la verità e mostrare la via per raggiungere la perfezione pittorica. Per questo motivo, sotto l'annuncio della pagina iniziale del *Vagante Corriero* troviamo una citazione biblica, SUB UMBRA ALARUM TUARUM¹⁶⁷, così da conferire maestosità e un senso quasi profetico all'opera, sebbene essa sia tutta orientata a un sapere e una verità laiche e artistiche. Secondo la tradizione cinquecentesca, l'opera ha un'impostazione dialogica, come anche la *Carta* di Boschini. I dialoganti sono solo due: uno è Ottavio, *alter ego* di Volpato, l'altro Florindo, che verosimilmente è da identificare con uno degli allievi del pittore. La struttura del testo, in realtà, è di fatto quella di un trattato, al lungo monologo del maestro si intervallano poche e strategiche domande del discepolo.

Il principale motivo soggiacente alla redazione dell'opera è l'identificazione della pittura come arte liberale e scientifica, ovvero insegnabile a chiunque desideri apprenderla e secondo regole certe e chiare, basilari per poter rendere la pittura una Verità quasi scientifica. Questa esigenza, espressa già dalle prime pagine, attraversa in realtà tutta l'opera, per terminare con il progetto, mai realizzato, riguardante la costituzione di un'Accademia d'arte.

Primo importante passo, per Volpato, è svincolare le regole del fare arte dal particolare, portarle, secondo la teoria platonica delle idee, ad un livello superiore e, quindi, universale, cosicché possano poi essere applicate al singolo caso quando necessario. Secondo l'artista, dunque, la prima fondamentale regola da seguire riguarda la necessità di approfondire e padroneggiare la teoria, senza la quale non può esistere la pratica: il pittore deve studiare tutto quello che è visibile, in quanto è rappresentabile, e ogni singolo oggetto rappresentabile richiede uno studio. Tra gli studi che Volpato indica come fondamentali per un aspirante pittore, che lui stesso anzi ha condotto e conduce, troviamo la prospettiva, la definizione dei muscoli tesi sottopelle, la costruzione degli arti e della

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ “Sotto l'ombra delle tue ali”. Si tratta di una preghiera ricorrente nei *Salmi* e volta ad ottenere protezione e misericordia (Salmo 17:8).

testa e, primo fra tutti, l'ottica¹⁶⁸. È questa disciplina che risulta essere la più importante, assieme a matematica e geometria:

Il lume è padre della pittura, et altro non è che una qualità che esce dal sole o d'altra sostanza risplendente, che ferendo ne' corpi fa visibili quelle superficie allumate e quelle prive di lume tra di loro opposte, quali, formano pe ril più sei tinte tra l'una e l'altra e questo effetto naturale, l'arte ci insegna il modo ragionevole di praticarlo, per dar l'essere apparente alle Magnitudini e ciò fa con la scorta delle Giometriche, dando le regole generali per intendere e praticare qualsivoglia particolare¹⁶⁹.

Oltre allo studio e all'esercizio di queste scienze, l'autore esorta anche a prendere visione delle opere dei maestri, ancora meglio se questo avviene su copie di carta, che sono più comprensibili, in quanto più maneggevoli, e riducono l'opera ai minimi termini del disegno¹⁷⁰. Per Volpato, infatti, il disegno è non solo propedeutico e necessario alla buona realizzazione di un'opera, ma è fondamentale per potersi definire pittore: chi non conosce l'arte del disegno, non può praticare quella della pittura. E l'arte del disegno, continua Volpato, è fondamentale per l'artista per essere in grado di rappresentare soprattutto la figura umana in maniera quanto più possibile aderente alla realtà¹⁷¹.

Queste indicazioni relative allo studio e all'esercizio del disegno e della pittura sono fondamentali se unite al progetto accademico di cui fa menzione sia nella *Verità* che nel *Vagante Corriero*. Si tratta di un'intuizione che anticipa di quasi un secolo l'effettiva fondazione di un'Accademia nel Veneto. Abbiamo visto come fossero poche le accademie artistiche private a Venezia, mentre, come nel resto d'Italia, abbondavano quelle letterarie. Il progetto di Volpato, proprio per queste due circostanze esterne, esibisce ancora di più un carattere di innovazione e rivoluzione del pensiero artistico e culturale del suo secolo.

All'epoca in cui il pittore redasse il suo trattato, altre accademie artistiche erano già sorte: quella fiorentina, grazie all'influenza di Vasari e della famiglia dei Medici (1563), quella

¹⁶⁸ Volpato ritiene l'ottica la più importante delle scienze da conoscere per poter essere un artista completo. Non stupisce, quindi, che abbia scritto un trattato di ottica, *La Natura Pittrice*, di cui offre una visione completa ancora una volta E. Bordignon Favero, *La natura pittrice di Giovanni Battista Volpato: note su un trattato di ottica per pittori della seconda metà del Seicento*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti", 90, 1977-1978, pp. 89-101.

¹⁶⁹ La citazione viene riportata da Bordignon Favero, *Giambattista Volpato*, cit., p. 36.

¹⁷⁰ Volpato, *Il Vagante Corriero*, cit., p. 5.

¹⁷¹ Bordignon Favero, *Giambattista Volpato*, cit., p. 39.

romana di San Luca (1593), per volontà pontificia e di Federico Zuccari e quella di Parigi (1648). È dall'impostazione di queste istituzioni che Volpato attinge per quanto riguarda l'ideazione della sua Accademia, questo perché il pittore riteneva che per poter sviluppare un'unica arte scientifica e liberale insieme si dovesse necessariamente procedere per comparazione di tutto quello che era già stato scritto, esperito e disegnato in merito, così da poter trarre il meglio di ogni cosa¹⁷². Per questo, la sua Accademia esibisce tratti in comune con quelle già esistenti al tempo della redazione dell'opera: come in quella toscana, infatti, il suo insegnamento è prevalentemente teorico, aperto a dilettanti e appassionati d'arte¹⁷³; in entrambe si tengono delle valutazioni per decretare chi siano i migliori, per glorificare in questo modo l'accademia stessa¹⁷⁴. Riprende anche quella romana, in quanto, come Zuccari, anche Volpato invita gli aspiranti pittori a viaggiare e osservare e, sempre come in quella romana, sostiene di farsi protettore di coloro che non possono permettersi un alloggio o gli strumenti per incamminarsi all'arte pittorica. Ancora, si trovano anche richiami all'Accademia francese, soprattutto riguardo al carattere liberale, laico e illuminato che caratterizza la sua Accademia: anche qui verranno insegnate geometria, prospettiva, anatomia, aritmetica e anche la storia, per poter rappresentare coerentemente gli avvenimenti nei quadri a soggetto storico¹⁷⁵. Come in quella francese, ci saranno dodici classi e altrettanti maestri, e gli allievi si sfideranno in competizioni periodiche per perfezionarsi¹⁷⁶. È l'autore stesso a riportare, nel breve indice della *Verità* riportato dal *Navigante*, i contributi attinti da altri autori e da altre esperienze nell'ideazione del suo progetto accademico:

Nella Undecima si scelse un'adunanza Accademia, e fatta scielta, delle materie, sopra ogni una di esse, come paresse più congrua formarne particolar disputa, ventilando l'opinione degl'Auttori, e quanto è stato scritto sopra la

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Le istruzioni circa la modalità didattica e la divisione delle lezioni all'interno dell'Accademia toscana si ritrovano ne *I regolamenti dell'Accademia e Compagnia de'architettori, scultori e pittori riformata d'ordine dell'Ill. e Ecc. S. Duca Cosimo de' Medici, Duca di Firenze e di Siena*, approvati da Cosimo de Medici nel 1563, anno di fondazione dell'Accademia. È qui che, oltre al luogo designato come sede dell'Accademia, vengono fornite anche le istruzioni per la sua apertura e gestione. Cfr. S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980, pp. 160, 170-171.

¹⁷⁴ L'impostazione didattica delle Accademie di Roma e Firenze è riportata in: N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Torino 1982, pp. 30-156. Come abbiamo visto, per quella di Firenze, è fondamentale il contributo di Rossi, *Dalle botteghe*, cit.

¹⁷⁵ La didattica nell'Accademia parigina viene trattata da N. Ivanoff, *Stile e maniera*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1, 1957, pp. 113-119.

¹⁷⁶ *Ibid.*

matteria presa per mano; risolvendo le proposte irresolute, aprovando le buone e levando tutte le vane, e superflue, che senza proprietà di fondamento di ragione fossero adottate¹⁷⁷.

È chiaro, dunque, come anche il metodo di studio e analisi di Volpato sia innovativo e, di fatto, tenne fede anche al proposito di essere scientifico: procede per comparazione, per addizione e, infine, formula la sua ipotesi. Il progetto di Volpato arriva a una formulazione talmente precisa, che stabilisce anche quante stanze ci dovranno essere e deputate a quale uso:

L'accademia poi è stabilita nelle seguente Maniera, cioè è fatta elezzione, ovvero fabricate tre stanze, ò Sale capaci al bisogno; nell'una fossero tutte le più belle Statue, antiche e moderne, così Humane come d'ogn'altra specie di Animali, quali per mezzo de gessi si possono adunare/ Nell'altra una raccolta di tutte le carte migliori, & anco de disegni de più Eccellenti in quella maggior quantità che è possibile, spiegando il tutto per ordine in guida, che ogn'uno se ne potesse servire aggiungendovi anco una raccolta di tutti quei Libri, che alla pittura sono concernenti, & a Pittori necessarij/ Nel terzo loco poi fossero trasferite la quantità possibile delle pitture migliori, che già si trovano in luoghi inutili e persi: e sarebbe opera di pietà levar le gioie del pantano, e porle sotto gl'Occhi universali a beneficio comune [...]¹⁷⁸.

L'Accademia dell'artista come fu immaginata da Volpato, dunque, si rivolgeva a pittori e scultori, intendendo fornirli di tutti gli strumenti e luoghi necessari al miglioramento del proprio talento e all'esercizio della propria arte, soprattutto, come si vede, grazie al disegno.

Sappiamo che alla fine il progetto accademico di Volpato, che si poneva, nell'ideale, come rivoluzionario e innovatore, non fu mai attuato: Venezia dovrà aspettare ancora quasi un secolo prima di vedere un'istituzione accademica ufficiale, che di fatto esibisce anche le caratteristiche qui elencate.

Un altro importante trattato è quello di Lodovico Antonio David, *L'amore dell'Arte. Ritratto negli Utili, e Danni che la pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura ed Architettura* (1704), che, anche se incompiuto, critica l'esercizio del solo disegno all'interno delle accademie, soprattutto quella romana di San Luca (presso la quale si recò negli ultimi anni della sua vita).

¹⁷⁷ Volpato, *Navigante Corriero*, cit., p. 11.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 11-12.

Quello contro cui si scagliava con veemenza e, talvolta, sarcasmo e scherno, era soprattutto lo schematismo imposto al grido di una ritrovata indipendenza: il passaggio, lento e frastagliato da bottega ad Accademia e, successivamente, ad Accademia di Belle Arti ufficiali, per David, non è da celebrare come il ritrovato sentiero della ragione, che illumina la strada della creazione pittorica, anzi. Tutte le sovrastrutture dell'arte altro non sono se non cupole che ne soffocano la fiamma ardente, spegnendola. C'è bisogno, per David, di ritrovare l'io artistico che risponde alle sollecitazioni del mondo esterno, nell'ottica di una creazione libera e spontanea.

Coloro che vedono in questo e nel suo trattato i prodromi per la rivoluzione illuminista e che interpretano certi passaggi dell'opera come atti dell'eterna battaglia per la superiorità tra pittura e scultura¹⁷⁹, male interpretano non solo il trattato stesso, ma anche l'artista.

Nell'introduzione all'*Amore dell'Arte*, si legge dell'esistenza di un altro manoscritto, perduto, chiamato il *Disinganno delle principali notizie, e erudizioni dell'arti più nobili del disegno*. L'opera circolò tra gli amici intellettuali dell'artista, ed è Orlandi a riportarne sommariamente la struttura: diviso in tre parti, la prima era dedicata alla scuola toscana e romana, la seconda a quella veneziana e la terza a quella lombarda. Il libro <<promesso alle stampe>> si poneva in maniera critica contro la classificazione delle scuole italiane e dei loro fondatori fatta dal Vasari, che David considerava foriero di errori di giudizio:

Alla pratica del pennello aggiunse l'erudizione della penna. Ha scritto il *Disinganno delle principali notizie, ed erudizioni delle Arti più nobili del disegno*: questo sarà Libro diviso in tre parti, in una delle quale vedrassi la vita del famoso Correggio, da lui ricercata con isquisita diligenza, e notizie non più intese¹⁸⁰.

Quanto accennato nel *Disinganno* si ritrova ben sviluppato nell'*Amore dell'Arte*. Anche questo trattato è diviso in tre parti e, come si è detto, critica l'istituzione accademica di

¹⁷⁹ Mi riferisco soprattutto al passo in cui, ribaltando quanto sosteneva Vasari sul mito michelangiolesco della precocità nella scultura, sostiene che tutta la vita dell'artista altro non fu se un eterno inseguimento, mai raggiungimento, delle virtù raffaellesche. Questo continuo affannarsi del Buonarroti sarebbe dovuto, secondo David, a un'intrinseca mancanza della scultura e dell'artista che non poteva conferire alla pietra i colori dell'arte, in quanto <<della natura non aveva disposizione necessaria>> (cfr. A. Spiriti, *I David uomini d'arte e cultura dalla Lombardia all'Europa*, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Nazionale Giovanni Züst 17 settembre-28 novembre 2004) a cura di A. Spiriti, S. Capelli, Milano 2004, pp. 37-61).

¹⁸⁰Orlandi, *Abecedario pittorico*, cit., p. 340.

San Luca a Roma. Nella prima si scaglia contro la preminenza assoluta del solo disegno dal vero dei modelli, senza che fosse a questo affiancato altro tipo di studio come la matematica o la geometria: in questo modo David sta attaccando tutta una tradizione didattica che affonda le radici nell'Accademia carracesca da cui, di fatto, aveva ripreso anche lui. Nella seconda parte, l'Accademia di San Luca viene additata come principale, se non unica, responsabile del declino della scuola romana, causata dalla tendenza degli accademici a volgere le proprie attenzioni all'estero anziché ai passati maestri presenti in casa. L'ultima parte, invece, sostiene che l'architettura dovrebbe essere eliminata dai *curricula* degli allievi dell'Accademia, in virtù di una presunta superiorità della pittura.

Oltre a questo trattato, noto, se ne conoscono altri due perduti, sempre di area veneta: quello di Pietro Liberi, di cui fa cenno Boschini e l'altro, che dovette essere fondamentale, pervenuto esclusivamente in copia postuma, di Antonio Zanchi. L'opera è intitolata *Studio del Zanchi Pittor. Overo Raccolta delle cose più necessarie ed importanti da sapersi da tutti quelli che desiderano fare profitto nell'arte di ben scolpire, e dipingere. Diviso in tre parti... fatto da Antonio Zanchi Pittor negli anni di sua Gioventù*¹⁸¹.

L'opera di Zanchi, già dalle primissime righe, si rivolge apertamente agli studenti

Che desiderano, e con scienza e con la praticata divenire valent'huomini nell'arte di scolpire o dipingere, sarà di grand'utile la lettura di questo studio fatto da Zanchi nell'anni di sua gioventù¹⁸².

All'interno di questo manuale, Zanchi sostiene che scultura e pittura devono necessariamente essere considerate alla pari, in quanto condividono la medesima matrice, il disegno, e il medesimo fine, l'imitazione della natura:

La Pittura e la Scultura . . . sono degne d'una istessa nobiltà e d'una medesima lode, sì per haver un istesso principio, ch'è il disegno, sì per haver il medesimo fine, che sono d'artificiosamente imitare la natura¹⁸³.

¹⁸¹ Le citazioni che vengono riportate non derivano dalla copia originale e autografa di Antonio Zanchi, ma da una successiva non dell'autore. Si nota, infatti, uno stile ben diverso tra le parti autografe (nota 65 e 66) e quelle di mano del copista (nota 64).

¹⁸² F. Cessi, *Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi*, "Arte Veneta", 17, 1963, pp. 218-220.

¹⁸³ *Ibid.*

Questo ben si sposa anche con la fondazione dell'Accademia di Zanchi, all'interno della quale trovarono certamente spazio, come si è visto, la copia di modelli e l'esercizio del disegno relativo al corpo umano, fondamentale per un aspirante artista. Come il collega David, anche l'estense si occupa dell'eterna diatriba tra pittura e scultura, con una chiara preferenza per la prima, individuando punti di interesse per gli accademici del tempo. Tuttavia, la posizione di Zanchi rispetto a questa *querelle* ideologica è meno radicale rispetto a quella di David, infatti sostiene:

La scultura e la pittura sono quell'arti divise in due arti, una delle quali, cioè la Scultura levando il superfluo della materia, e l'altra cioè la Pittura aggiungendo quello che giudica a proposito, fanno comparire alla vista di tutti ciò ch'era alla mente e fantasia solo dell'Artefice¹⁸⁴.

Tuttavia, come David, anche Zanchi pare velatamente sostenere la tesi relativa all'importanza dell'Io artistico, da stimolare e arricchire, certamente, ma mai da soffocare entro più o meno rigide istituzioni. Il fatto che Zanchi avesse scritto questo trattato negli anni di sua gioventù ci consente di trarre anche ulteriori conclusioni, relative alle motivazioni che possono averlo spinto alla realizzazione di quest'opera. In primo luogo, il giovane Antonio si trasferì a Venezia quando ancora era un bambino, al seguito del maestro bergamasco, Petrali. Ben presto, però, il talento eccezionale del fanciullo rese necessario l'affiancamento a un maestro che fosse in grado di stimolarlo maggiormente e per questo si accostò non ad una, ma a due personalità di spicco dell'agone veneto: Francesco Ruschi, che nella Laguna aveva aperto una fiorente scuola di pittura, e Matteo Ponzzone. L'entrare in contatto con stili e modi differenti del fare arte dovette stimolare la giovane mente ad interrogarsi sull'arte stessa, sfruttando probabilmente la sua posizione di giovane discepolo estremamente dotato.

¹⁸⁴ *Ibid.*

Apparato iconografico



1. J. Tintoretto, *Studio su una scultura di Jacopo Sansovino*, disegno. Ginevra, Galerie Jan Krugier.
2. *Scultura in bronzo derivante da un modello di Jacopo Sansovino*, XVI secolo. Ubicazione ignota.



3. J. Tintoretto, *Nudo stante piegato a destra*, disegno. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.



4. J. Tintoretto, bozzetto per il *Paradiso*, post 1582. Parigi, Musèe du Louvre.

5. J. Tintoretto, bozzetto per il *Paradiso*, 1588 circa. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



6. O. Fialetti, *Scuola di Tintoretto*, incisione.



7. D. Tintoretto, *Figura femminile distesa e dettagli anatomici*, recto, disegno. Parigi, Musèe du Louvre.

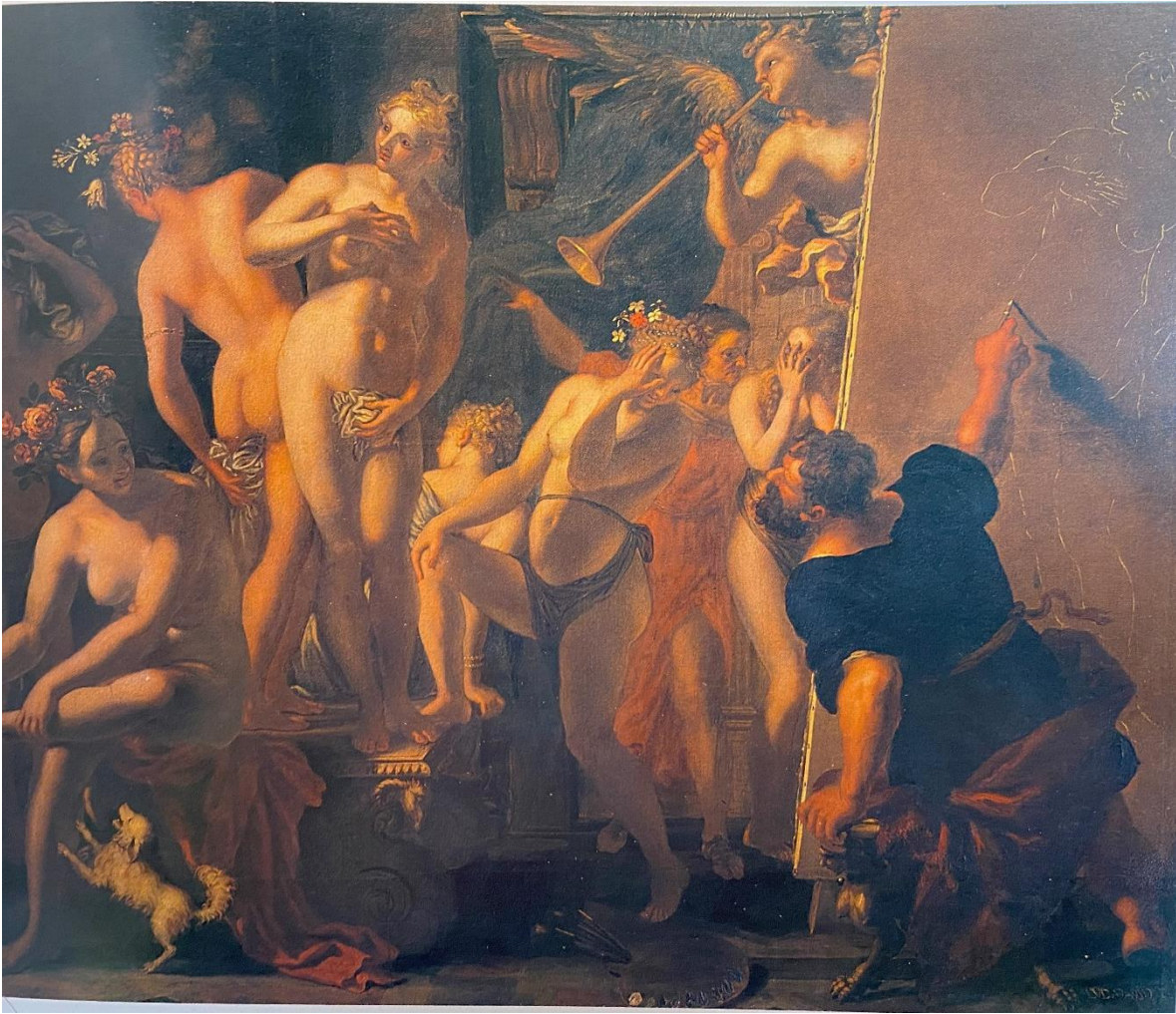


8. J. Tintoretto, *Due studi per Sansone che scaccia i Filistei*, disegno. New York, The Morgan Library & Museum.

9. D. Tintoretto, *Soggetto erotico*, disegno. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



10. P. Della Vecchia, *Modello visto da dietro*, disegno. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.



11. L.A. David, *Zeusi che osserva le modelle per creare l'immagine di Elena o scuola del nudo*, 1675. Venezia, Palazzo Albrizzi.



12. P. Negri, *Studio di nudo femminile seduto visto di fronte*, disegno. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra

13. P. Negri, *Studio di gamba sinistra laterale e panneggio*, disegno. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra.



14. A. Bosio da A. Zanchi, in G. Castoreo, *Eurimene*, 1652, antiporta incisa



15. G. Piccini da A. Zanchi, in A. Aureli, *Il Medoro*, Venezia, 1653, antiporta incisa.



16. M. Desbois da P. Liberi, in M. Berengani, *Giustino*, Venezia, 1683, antiporta incisa.



17. L. David, in G.A. Cicognini, *L'Alessandro amante*, Venezia, 1667, antiporta incisa.



18. J. Palma il Giovane, *Pittura e scultura*, acquaforte.



19. F. Esengren, *Nudo virile di spalle, a mezza figura*, disegno. Padova, Musei Civici degli Eremitani.



20. F. Esengren, *Nudo virile seduto a terra di profilo*, disegno. Padova, Musei Civici degli Eremitani.

IV. Considerazioni finali relative alle esperienze accademiche di Bologna e Venezia

Al termine di questo breve viaggio tra Bologna e Venezia, snodatosi tra XVI e XVII secolo, possiamo trarre alcune conclusioni, che possano spiegare, o tentare di farlo, quali furono le concause che portarono alla fondazione delle Accademie pubbliche.

Certamente, è rintracciabile in entrambe le città una tendenza delle 'nuove leve', ma non solo, della pittura a volersi ritagliare uno spazio autonomo, a cui conferire valore e rispettabilità, riconosciuta anche e soprattutto dalle istituzioni pubbliche statali. Per questo, motore di tutte le esperienze fu il tentativo di emanciparsi dal giogo delle Arti minori a cui i pittori soggiacevano da sempre, nel tentativo, talvolta mancato, di ergersi a maestri e non più mastri.

In secondo luogo, si nota un ripensamento anche della stessa forma dell'insegnamento dell'arte, che si inserisce nel tracciato della ricerca dell'autonomia. Questo è vero soprattutto per le esperienze bolognesi, particolarmente per quella dei Carracci, in cui sono forti l'orizzontalità della didattica e il fine di una formazione completa e poliedrica che vuole essere offerta agli allievi.

Come si è visto, a Venezia manca la radicalità che connota le accademie felsinee, anche se tuttavia vi sono episodi in cui al solo insegnamento del disegno e della copia dal vero o dai calchi si affiancano insegnamenti più propriamente teorici come nel caso dell'Accademia di Pietro Della Vecchia e del collega Lodovico Antonio David, che in qualche modo compensavano l'uno gli insegnamenti dell'altro.

Proprio in relazione a Pietro Della Vecchia, l'opera di Franchi¹⁸⁵ sottolinea apertamente il tipo di rapporto che sussisteva tra l'esperienza carraccesca, che fu di fatto apripista di questa nuova stagione di insegnamento della pittura, e le esperienze successive. L'impostazione data dai tre giovani Carracci alla propria Accademia viene ripresa tanto da Della Vecchia quanto da David, che peraltro ebbe modo di vivere in prima persona l'esperienza didattica bolognese, in quanto fu allievo del Cignani. Anche Pietro Liberi, nel suo peregrinare per l'Europa passò da Bologna e, presumibilmente, risentì dell'atmosfera vivace della città decidendo di riproporla in Laguna.

¹⁸⁵ Franchi, *Teoria Pittoresca*, cit., p. 50.

Alla nuova proposta di modalità didattica si sussegue (o precede?) il ripensamento del termine da utilizzare per definirsi. Bottega, ormai, sta stretto e risulta controproducente se comparato agli obiettivi che queste nuove aggregazioni si pongono, in quanto è ancora troppo ancorato all'artigianalità e alla manifattura. Occorreva, quindi, un termine che elevasse, già solo col pronunciarlo, tanto gli obiettivi quanto le personalità di coloro che ne facevano parte, provocando un collegamento mentale diretto e immediato con la più illustre tradizione intellettuale, quella platonica. Il termine accademia, quindi risultava la scelta più ovvia. A questo, poi, si aggiunsero termini che racchiudevano significati ben più complessi di quelli del loro significante, come Incamminati, Desiderosi, Indifferenti per i bolognesi, Filaleti, che si riallaccia ancora più direttamente alla tradizione classica, per i veneziani.

La vicenda terminologica non finisce qui. Come fa notare Raffaella Morselli¹⁸⁶, sono diversi i termini che in questi anni vengono impiegati da pittori e teorici dell'arte per indicare i luoghi del fare artistico. In primo luogo, si hanno le già citate botteghe, che erano luoghi in cui non solo venivano prodotti manufatti, ma anche adibiti all'esposizione degli stessi e il fine principale era il commercio. Altro erano, invece, le stanze cioè alloggi che molto spesso venivano presi in affitto, ma che, come abbiamo visto, potevano anche essere concessi ad uso gratuito da parte di qualche nobile mecenate, quando servivano spazi ampi per portare a termine commesse importanti. Altro ancora erano le scuole, termine che andava a designare tanto uno spazio fisico quanto un'aggregazione di persone che operavano insieme o sotto la guida di uno stesso maestro. Infine, le accademie, luoghi il cui principale obiettivo e motivo d'essere era lo studio, la copia dei modelli, in cui l'accesso era riservato agli allievi, via via in maniera sempre più definita, talvolta anche a pagamento. Quello che si può certamente dedurre dalle varianti lessicali impiegate di volta in volta è il differente motivo che stava alla base di ognuna delle definizioni.

La florida selva di accademie che caratterizzò Bologna si tradusse, a Venezia, in una tradizione trattatistica ricca e vivace, che andava a colmare l'impossibilità da parte dei pittori della Laguna di recuperare il ritardo temporale nella fondazione delle accademie private. Esempio magistrale di questo è l'operato di Lodovico Antonio David, che

¹⁸⁶ R. Morselli, *Artisti a Bologna nel Seicento: patrimoni personali ed eredità di bottega*, estratto da *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani 3-5 ottobre 2013) a cura di G. Perini Folesani e A. M. Ambrosini Massari, Firenze 2014, pp. 189-207.

compila paradossalmente entrambi i suoi trattati contro l'impostazione dell'Accademia e che, allo stesso tempo, mostra apertamente di aver inteso la lezione carraccesca con la fondazione della sua personale istituzione accademica.

In conclusione, l'obiettivo che animò tanto i pittori di Venezia quanto quelli di Bologna, con i diversi esiti osservati, nella fondazione di queste accademie private è quello di dare corso alla nuova concezione dell'arte figurativa che si era andata affermando dopo il Rinascimento: l'attenzione alle modalità di esecuzione, una formazione completa, un continuo esercizio della copia tramite la fruizione di modelli nudi¹⁸⁷.

1. Venezia: permanenza, *revival* e innovazione

Le vicende politiche che interessano Venezia nei primissimi anni del XVII secolo sono fondamentali per determinare, in realtà, tutto lo sviluppo successivo dell'arte della città. Si è già detto delle conseguenze che l'Interdetto del 1606 ebbe in termini di chiusura e ripiegamento su sé stessa della cultura in città, ma anche della vita politica, che mirava ad un'assoluta indipendenza e autonomia da qualsiasi altra potenza, soprattutto dal Papato, che invece mirava a intromettersi nella rete politica veneziana¹⁸⁸. L'inevitabile chiusura dei rapporti si tradusse, per Venezia, nell'impossibilità di animare il proprio panorama artistico, in quanto vennero a mancare i contributi fondamentali di quel secolo, come quelli di Caravaggio o dei Carracci, che giungeranno in Laguna con inevitabile ritardo. È per questo che, come si è visto, continuarono a riscuotere grande successo tra le committenze veneziane le opere dei maestri del secolo scorso e, di conseguenza, fiorirono epigoni di costoro anche nella nuova generazione dei pittori, che tuttavia, non riuscirono a eguagliare i modelli a cui si rifacevano. Motivo di questo è da rintracciare proprio nel clima culturale in cui i giovani si inserirono: la realizzazione di opere e temi che riprendevano e, anzi, *ripetevano* quelli di una stagione culturale, ideologica e artistica ormai passata risultavano, inevitabilmente, non solo anacronistici ma anche banalizzati, in quanto non in grado cogliere appieno il linguaggio del maestro. A questo si aggiunsero

¹⁸⁷ S. Benassi, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna 1989, p. 51.

¹⁸⁸ Questa posizione di netto rifiuto fu portata avanti con determinazione dal neoeletto Doge Leonardo Donà, che a sua volta traeva le proprie ideologie dal frate Paolo Sarpi. La durezza con cui si mosse il Doge sulla scacchiera delle relazioni nazionali causò la rottura con Roma e con lo Stato Pontificio, che sfociò nell'Interdetto; Pedrocchi, *Venezia*, cit., p. 13.

anche le direttive emanate dalla chiesa, che a sua volta aveva mutato atteggiamento in seguito al Concilio di Trento, e che biasimava per questo certe forme esuberanti del Barocco¹⁸⁹, costringendo i giovani artisti a giostrarsi tra le imposizioni figurative emanate dalla Chiesa, le richieste dei committenti e la necessità di emulare i maestri del secolo precedente.

I grandi maestri della tradizione cinquecentesca veneziana continuarono, anche nel Seicento, ad attrarre schiere di artisti *foresti* in città, che, come si è detto, ebbero il merito di innovare l'arte veneziana¹⁹⁰. Tra questi occorre certamente menzionare Van Dyck, giunto nel 1622; Poussin, nel 1624; Velàzquez, nel 1629. Numerosi, però, sono anche gli artisti di altre città italiane, come Bologna, Ravenna, Milano, ...

Nella pittura, però, fin da Tintoretto, si nota una tendenza unitaria ad orientarsi verso la <<Pittura viva>>, cioè l'utilizzo dei modelli nudi, inserendosi quindi nella tradizione della scuola di nudo, che in Italia inizia con l'istituzione dell'Accademia medicea a Firenze. Si è visto come in realtà siano state svariate le esperienze accademiche, più o meno conosciute, nel panorama veneziano e come tutte siano state accomunate dalla medesima impostazione dell'apparato didattico. Contemporaneamente a questa, si fa strada un'altra prassi, sempre derivante da Tintoretto, la copia delle statue, che, come vedremo, verrà riproposta anche all'interno delle Accademie pubbliche.

La storiografia risentì, in parte, dell'isolamento culturale della città: pensiamo solo all'opera di Boschini, che tanto nella *Carta* quanto nelle *Ricche Minere* si profuse in nostalgiche lodi per la tradizione passata, sostenendo di fatto che gli artisti suoi contemporanei dovrebbero essere in grado di promuovere a oltranza temi e immagini dei maestri. In realtà Boschini dovette, per certi versi, rendersi conto dello stagnamento della cultura artistica veneziana: sarebbe da rintracciare proprio in questa consapevolezza, per esempio, la decisione di scrivere l'opera in veneziano. Si trattò, in effetti, di una strategia culturale per ridare nuova luce alla pittura veneziana. Questo, oltretutto, anche in reazione alla discussione iniziata dal Vasari riguardo ai meriti e i demeriti della pittura veneziana, appellandosi anche a opere scritte fuori da Venezia, come le postille di Annibale Carracci

¹⁸⁹ E. Kirschbaum, *L'influsso del Concilio di Trento nell'Arte*, "Gregorianum", 26, 1945, pp. 100-117.

¹⁹⁰ Il rapporto che intercorre tra gli artisti *foresti* e Venezia si ritrova trattato in termini abbastanza ampi e precisi ne *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 novembre-1 gennaio 1999), B. Aikema e L. B. Brown, Milano 1999.

alle *Vite*¹⁹¹. Sia a Bologna che a Venezia, dunque, fu particolarmente avvertito il bisogno di difendere i canoni della pittura locale, sminuiti dall'elogio di quella fiorentina fatto dal Vasari¹⁹².

I primi sintomi del rinnovamento si mostrarono, intorno al terzo decennio del secolo, quando la permanenza dei *foresti* in Laguna si fa più lunga: questo avviene quando anche la committenza veneziana comincia ormai ad essere satura dei medesimi temi e stili del secolo scorso e per questo si rivolge altrove¹⁹³. Merito dei foresti è di aver posto le radici di un ripensamento dell'arte e del fare arte, sapendo sfruttare le esperienze pittoriche avute nei paesi d'origine. Quello che attira questi artisti è soprattutto l'opera del Veronese, che offre possibilità ampie di ripensamento: questo si vede bene nell'opera del già citato Bernardo Strozzi, a cui per altro possiamo dare il merito di essere uno di quei foresti che mise in atto il cambiamento:

[A Bernardo Strozzi è spettato] attraverso la rimeditazione del Veronese, portare alle estreme conseguenze barocche – che sono insieme forza e contenuto- l'intimità poetica del Fetti e il lirismo struggente del Liss, per consegnarli alla nuova generazione, questa sì barocca, della pittura veneziana¹⁹⁴.

¹⁹¹ Nonostante nel corso della storia della critica d'arte vi siano state posizioni differenti circa la paternità delle postille, è oggi ampiamente attestato che siano opera di Annibale. Anche Bellori ne aveva già dato conto ne *Le vite*, cit., p. 36, e la sua affermazione venne ufficialmente avvalorata da Mario Fanti nel 1980. Tutta la vicenda riguardante le postille caraccesche viene trattata da D. Benati in *Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari in Annibale Carracci*, catalogo di mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 22 settembre 2006-7 gennaio 2007 e Roma, DART Chiosco del Bramante 25 gennaio-6 maggio 2007), a cura di E. Riccomini, D. Benati, Milano 2006, pp. 460-465.

¹⁹² Interessante analisi circa l'utilizzo del dialetto veneziano all'interno della *Carta* viene offerta da R. Drusi, *La tradizione letteraria in veneziano nella Carta del navigar pitoresco. Alcune osservazioni* in Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'età barocca*, atti del Convegno di Studi (Verona 19-20 giugno 2014), Verona 2014, pp. 78-98.

¹⁹³ Esempio di questo è un episodio della biografia di Camillo Procaccini, bolognese, che fu chiamato a Venezia per decorare la cappella della famiglia Pisani, dedicata a San Carlo Borromeo. Qui, oltre alla pala d'altare, realizzò due tele laterali, che dovettero destare sorpresa tra i veneziani per la veridicità della narrazione. Ancora il soggiorno di Procaccini fu di quelli "brevi", ma quello che interessa notare è appunto la decisione dei committenti di sconfinare dal territorio veneziano (Cfr. Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., pp. 212-216; G.A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, [1772-1778], a cura di S. Bruzzese, Milano 2015, pp. 11-112).

¹⁹⁴ P. Fantelli, *La scoperta di Venezia nella continuità di un'esperienza pittorica in Bernardo Strozzi*, catalogo della mostra, cit., p. 75.

A Venezia, quindi, sono due le principali forze motrici del cambiamento, da un lato l'esaurimento, da parte da parte degli artisti, del bacino iconografico della tradizione precedente a cui poter attingere; dall'altro la saturazione del mercato, ormai bisognoso di stimoli e istanze nuove. A questo si aggiungono, forse ancora più rilevanti, le novità introdotte in maniera pressoché inconsapevole, degli artisti *foresti*, che crearono i presupposti per una rivoluzione dell'arte e della cultura veneziana.

2. Bologna: la Dotta, l'Apripista, l'Accademica

Principale esperienza accademia bolognese è, certamente, quella dei Carracci: ampiamente conosciuta e discussa, la mole di documenti che sono stati redatti su essa è testimonianza principale dell'importanza che questa istituzione ricoprì per tutto il panorama italiano dell'arte.

Il ruolo di apripista che l'Accademia aperta dai tre giovani cugini rivestì per tutta la storia dell'arte è innegabile, e le ragioni del successo sono da ricercare, ancora una volta nelle circostanze sociali, culturali e temporali del secolo.

Bologna, fin dal XIV secolo, si era inserita nel panorama nazionale come snodo cruciale nel commercio e nella produzione della seta: importanti furono le invenzioni che consentirono di produrre stoffe di grande qualità e ancora di più i canali cittadini, che ne consentivano una consegna rapida e ben organizzata. La strategicità territoriale della città, situata 'a metà strada' tra nord e sud; il fatto che fosse un avamposto centrale dello Stato Pontificio e soprattutto la presenza dell'Università, resero Bologna meta attrattiva per molti intellettuali, artisti foresti o provenienti da altre città d'Italia. Alcuni di questi in particolare, come abbiamo visto, furono personalità fondamentali per lo sviluppo delle accademie bolognesi, esattamente come accadde a Venezia.

La vivacità del territorio bolognese, unitamente alla possibilità di inserirsi in un mercato molto florido, attrasse anche una clientela disposta a investire sugli artisti della nuova generazione, che si sentivano posti, di conseguenza, nelle condizioni di poter sperimentare nuove forme di aggregazione e produzione pittorica. La committenza bolognese era soprattutto borghese, composta da liberi imprenditori e professionisti, artigiani e commercianti. Questo deriva direttamente dalla struttura sociale e politica

esistente a Bologna¹⁹⁵, che sarà utile anche per spiegare una fondamentale differenza con Venezia.

Nel capoluogo felsineo era molto debole il potere del legato pontificio e, soprattutto, veniva meno avvertito il veto papale sulle questioni riguardanti le immagini dell'arte. È per questo motivo che gli artisti bolognesi sono liberi di sperimentare, di mettere a frutto la fitta rete entro cui sono inseriti e di rielaborare le diverse istanze ricevute in una tensione costante al futuro; Venezia, invece, doveva giostrarsi con l'oppressione del passato e con i veti della chiesa postconciliare, che le impedirono il medesimo tipo di sviluppo.

Proprio la possibilità di non doversi ripiegare su sé stessi nella riflessione sull'arte e sul suo insegnamento, fa sì che a Bologna manchi una trattatistica florida come invece si ritrova a Venezia. Florido invece è il terreno per le esperienze accademiche, che trasformano la città da *selva turrita*¹⁹⁶ a *selva academica*. Infatti, moltissimi sono anche i circoli, in palazzi o stanze private di famiglie nobili, in cui alla pratica pittorica si sostituisce la dissertazione sull'arte, la poesia e la filosofia. Per fare qualche esempio, Maylander¹⁹⁷ riporta l'esistenza di un'Accademia dei Sonnacchiosi, fondata prima del 1543, a cui prendevano parte anche docenti universitari, a testimonianza di quanto la presenza dell'Università abbia influito sul panorama accademico di Bologna; l'Accademia dei Vari¹⁹⁸, che già dal nome esibisce una poliedricità di discipline su cui vertono gli interessi dei partecipanti.

¹⁹⁵ R. Morselli, *La professione dell'artista a Bologna nel Seicento* in *Scritti in onore di Enrico del Colle*, Napoli, 2016, p. 376.

¹⁹⁶ La definizione viene da Dante Alighieri, in occasione di una sua visita alla città (1287): il poeta rimase colpito dalla quantità di torri gentilizie che rendevano Bologna un vero e proprio 'bosco urbano'.

¹⁹⁷ M. Maylander, *Storia delle Accademie di Italia*, cit., p.218.

¹⁹⁸ Ivi, p. 428.

V. Verso le Accademie pubbliche

1. Tendenze artistiche del secolo: il Settecento

Il panorama artistico del Seicento italiano, come si è visto, fu composito ed eterogeneo, ricco di idee e proposte, ma, al tempo stesso, teso all'unitarietà, almeno negli obiettivi preliminari che soggiacquero alla fondazione delle prime esperienze accademiche. A queste si affiancarono anche le tendenze trattatistiche dei vari pittori, che cercarono di fornire strumenti per fare e comprendere l'attività artistica. Oltre ai casi già noti, citati sopra, troviamo altri esempi simili, che si inserirono nella già animosa contesa tra pittura e scultura. Esempio di questo fu, per citarne uno, il *De imitatione statuarum*, trattato incompiuto di Rubens, in cui l'artista afferma che chiunque desideri raggiungere la perfezione nell'arte, allievo o maestro che sia, deve necessariamente conoscere alla perfezione le statue dell'antichità, sapendo utilizzarle in maniera giudiziosa, sfruttando, quando necessario, il supporto di modelli dal vivo (soprattutto per quanto riguarda le ombreggiature della carne)¹⁹⁹.

Citare Rubens non è casuale, in quanto sposta il centro del nostro interesse a Roma, ed effettivamente fu nella Città Eterna che confluirono le maggiori e più influenti personalità artistiche. Basti pensare ad Annibale ed Agostino Carracci, Reni e tutti coloro che desideravano ammirare dal vivo le statue dell'antichità e le opere di Raffaello e altri grandi pittori del Cinquecento: Roma divenne, ancora di più di quanto non fosse nei secoli precedenti, centro attrattivo e di scambio per eccellenza, in cui nacquero e approdarono movimenti e tendenze artistiche.

Il Settecento, dunque, appare segnato da due tensioni contrapposte e bilanciate: l'emersione di un'autonomia della classe pittorica e un orientamento, ereditato dal secolo precedente, verso l'imitazione del Cinquecento e dell'antichità. Fu soprattutto per questi motivi che vennero ricercate nuove *auctoritates* che filtrassero e sintetizzassero le diverse istanze centrifughe del secolo. Se ci si sofferma, per esempio, proprio sulle figure dei due Carracci si nota che soggiornarono a Venezia, dove entrarono in contatto con le esperienze e personalità di artisti come Tintoretto, Veronese o Tiziano e poi, a Roma, con quelle di Raffaello, e queste diverse influenze lasciarono scie ben visibili nella loro pittura. Si può quindi affermare che l'arte e gli artisti del Nord Italia ebbero tecniche e

¹⁹⁹ J. M. Muller, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, "Art Bulletin", 64, 2, 1968, pp. 229-247.

mezzi e che a Roma trovarono i soggetti per tornare alla conciliazione dell'imitazione e del bello ideale.

Sempre Roma fu teatro, nel nuovo secolo, di diverse istanze e tensioni artistiche. In primo luogo, la capitale mantenne il suo ruolo accentrante di trampolino di lancio, offrendo la possibilità agli artisti di trovare grandi e importanti committenze, laiche e religiose. Questa particolare influenza della città non era certamente nuova, ma si ripropose, agli inizi del Settecento, in maniera ancora più netta, finendo per causare un inevitabile 'declino' degli altri centri italiani, oramai avvertiti come provinciali. Non furono solo le opportunità offerte da Roma a determinare un decentramento dei pittori dalle città del Nord, ma anche una tendenza pressoché dominante del secolo: la maggior disposizione degli artisti alla mobilità, allo spostamento anche verso città lontane. L'accrescimento delle conoscenze in campo artistico, che, come si è visto, fu dominante per tutto il Seicento, e lo scambio di nozioni tra gli stessi artisti e contribuì ad accrescere anche la cultura dei committenti spingendoli, inevitabilmente, ad orientarsi verso la ricerca dell'internazionalità.

A monte di tutti questi rimescolamenti di carte si possono individuare altre due concause, che si intrecciano e si influenzano a vicenda. In primo luogo, la società del Settecento è sempre più laica, sempre più frivola e sempre più mondana e, di conseguenza, ricerca i medesimi principi che la possano rappresentare all'interno delle opere pittoriche. Questo dato ci conduce al secondo punto, ovvero la realizzazione, sempre più corposa, di opere che vedono le immagini sacre drammatizzate da sentimentalismo e melodramma, e quelle profane avvolte nell'atmosfera elegiaca di un'idealizzata Arcadia, riducendo il dato spettacolare e pomposo del Barocco a una dimensione mite e, per certi versi, più riflessiva. Queste trasformazioni di stile ricadono, insomma, sotto quello che viene chiamato generalmente Rococò.

Alla tendenza Rococò che caratterizza, mai in maniera così perfettamente delineata come appare nei manuali di storia dell'arte, la prima metà del Settecento, si affianca, dalla seconda metà del secolo, il Neoclassicismo.

Ora, la distinzione appare netta e ben delineata, ma una cesura così forte rischia di farci perdere di vista quello che è in realtà lo spirito dominante del secolo: la leggerezza e la grazia, la lieve eleganza delle forme si sostituiscono, gradualmente, alla solennità, alla necessaria adesione al reale in tutte le sue forme. A questo si aggiunga anche che, come

molto spesso accade, la nuova corrente artistica si declina in maniera diversa a seconda dell'assimilazione che ne viene fatta nelle diverse città: si avranno, pertanto, un rococò romano, veneziano, lombardo, bolognese e via così.

Episodi anticipatori del Rococò sono già rintracciabili in città che godono di una grande apertura, non sono mentale ma anche di confini, per questo si verificarono, ad esempio, a Roma, Venezia, Milano o Torino. Proprio quest'ultima città ci fornisce un esempio magistrale di questo, che ci palesa, tra l'altro, come in realtà prodromi del Rococò si siano avuti già sul finire del '600. Durante il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia, transitarono per Torino i più grandi pittori del tempo, per decorare il rinnovato Palazzo Reale, il palazzo della regina Vittoria, la Reggia di Venaria e Stupinigi. I maestri che si affiancarono nell'imponente opera di abbellimento delle sale provenivano da Venezia, Roma, Napoli, Genova e persino dalla Francia, tutti già portatori di un nuovo gusto e un rinnovato sentire artistico, riuscendo, in questo modo, a rendere Torino una delle capitali artistiche più moderne del Settecento europeo.

Il Rococò, in conclusione, risulta estremamente legato al suo prima, il Barocco, e al suo dopo, il Neoclassicismo, e a loro volta queste due correnti si influenzano e si richiamano a vicenda: si individua, infatti, una tendenza del Barocco, più spiccata negli ultimi anni del Seicento, verso il rinnovamento dell'eredità classica, in una commistione tra grazia ed eleganza con stupore e maestosità. Gli artisti di questo periodo proponevano, infatti, un ritorno allo studio ai grandi del Rinascimento, di Raffaello, e un nuovo entusiasmo archeologico. A questo si deve il perdurare dell'egemonia delle accademie di nudo, del disegno, dello studio dell'antico e delle statue, dei maestri precedenti.

Tutte le esperienze che caratterizzarono il XVIII secolo sono figlie dei tumulti barocchi, tanto per quanto riguarda l'apparato puramente artistico, quanto per quello di nostro interesse, la didattica dell'arte. Infatti, le radici piantate dal Barocco saranno floridi e rigogliosi arbusti nel Rococò, soprattutto relativamente ai 'progressi'²⁰⁰ di teoria estetica, che per la prima volta dichiarano l'indipendenza e l'autonomia assoluta dell'arte dagli altri mestieri con cui, fin dalle origini, ha dovuto condividere la classificazione.

²⁰⁰ Tutta la riflessione sull'età barocca e la relativa citazione sono derivanti dal testo di Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e Letteratura Vita morale*, 1929, a cura di G. Galasso, Milano 1993. Un altro interessante contributo, che si sofferma sulle aree semantiche coperte dal termine *barocco*, è quello di O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, "Lettere Italiane", 12, (ottobre-dicembre) 1960, pp. 414-444.

È per questo che è proprio nel Settecento che il fenomeno delle Accademie assume una maggiore rilevanza e l'organizzazione delle stesse tende a trovare forme più stabili e istituzionalizzate, accresciute proprio dalle esigenze di coloro che, nel secolo precedente, si erano resi protagonisti del fenomeno delle accademie private.

2. Bologna: l'Accademia Clementina

Come si è precedentemente affermato, non sempre ci sono eventi *clou* che sottolineano il passaggio da un secolo ad un altro, molto più spesso, invece, si tratta di un ponte convenzionale che li unisce, in un naturale prosiegua di quanto iniziato prima. Questo è anche il caso di Bologna:

La seconda metà del secolo, priva per Bologna di eventi straordinari, segna invece il tempo in cui si affermano e si consolidano definitivamente quelle forme istituzionali, quello spirito pubblico, quegli interni equilibri di potere e quegli assetti culturali e spirituali che perdureranno fino al tramonto del secolo XVIII, pur svuotandosi progressivamente di significato²⁰¹.

Il Settecento si aprì all'insegna di un fermento rinnovatore, che investì tutti gli aspetti della vita sociale, culturale e urbanistica della città. Si trattò di un processo lento ma inesorabile e quasi impercettibile, che si inserì nel tracciato dei cambiamenti di portata epocale messi in moto dai Carracci:

Il Settecento bolognese, a chi lo osservi superficialmente può sembrare solo la continuazione del secolo precedente [...]; ma entro la vecchia cornice istituzionale non è difficile cogliere i segni di mutamenti profondi, anche se contraddittori, che molto adagio ma inesorabilmente vanno svuotando dall'interno il vecchio e collaudato sistema etico-politico²⁰².

È in questo clima ambiguo, in equilibrio tra stasi e vivacità, che si inserì la fondazione della prima Accademia di Belle Arti pubblica di Bologna, l'Accademia Clementina. Ideatore e fondatore dell'istituzione, che aprì formalmente i suoi imponenti portoni nel

²⁰¹ M. Fanti, *Bologna nell'età moderna (1506-1796)* in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri, G. Roversi, Bologna 1978, p.227.

²⁰² P. Colliva, *Bologna dal XIV al XVIII secolo: governo misto o signoria senatoria?*, in *Storia dell'Emilia-Romagna*, a cura di A. Berselli, Bologna 1977, p. 13.

1710, fu Giampietro Zanotti (Bologna 1674-1765). Zanotti stesso si fece portavoce delle vicende riguardanti l'apertura dell'Accademia nel suo testo *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti* (1739). È proprio qui che si legge come, alla base della fondazione dell'Accademia Clementina, vi fosse stato un consesso molto ampio di pittori, che si riunì per la prima volta nel 1706, per dibattere della recente imposizione da parte della Compagnia dei pittori che prevedeva il pagamento di una tassa per restare iscritti ad essa:

L'anno mille settecento sei per alcuni gravi bisogni nuovamente nati, che nulla fa al proposito raccontare si raunarono insieme moltissimi Pittori, e tanti, che giugnemmo a essere talora fino a ottanta, e novanta, così a tutti premeva l'affare, di cui si trattava, e quelle raunanze, che pure ad altr'effetto si faceano, furono cagione di questa nostra Accademia²⁰³.

La congregazione dei pittori poteva contare su personalità influenti anche presso le alte sfere del potere politico, come Carlo Cignani, amico del Papa. Infatti, durante la prima sessione dell'assemblea, che si tenne a Palazzo Marsili, si decise che fosse opportuno mettere al corrente della decisione il cavalier Cignani, impegnato a Forlì, e attendere un suo riscontro:

Prima che al Senato si presentasse una tal supplica, si estimò ragionevol cosa, anzi debito nostro, il dare avviso della nostra deliberazione al Cavalier Carlo Cignani, dimorante allora in Forlì [...]. Fu prontamente dal Cignani risposto con approvazione di quanto s'era determinato, esibendosi egli di più, dove occorresse, di adoperarsi ancora presso il Papa, da cui molto era amato e stimato, perché tale disegno avesse laudevole e sicuro effetto²⁰⁴.

Ottenuto il *placet* papale, soprattutto grazie all'intercessione del conte Luigi Ferdinando Marsili, il consesso dei pittori si mosse verso la redazione della supplica da presentare al Senato cittadino. Il testo dell'orazione, inviata al Senato col nome di *Memoriale*, è particolarmente importante perché esibisce, seppur allo stato embrionale, quello che sarà il programma dell'Accademia, gli obiettivi e le ragioni della sua esistenza:

Ora perché alla conoscenza del merito di una Virtù, è di ragione, che succeda la stima che le si deve, ed anche perché sappiamo quale, e quanta, sia la

²⁰³Zanotti, cit., I, p. 9.

²⁰⁴Ivi, p. 11.

premura, che avete dei vantaggi de' vostri studiosi Concittadini, ci facciamo coraggio, avendo col comune accordo di tutti Noi stabilito di erigere un'Accademia che sotto nome del Disegno racchiuda in sé quei pittori e scultori che s'affaticano con la loro reputazione²⁰⁵.

L'Accademia, come abbiamo visto, sorse in un momento storico molto particolare per la città di Bologna, che ebbe, come è naturale, anche ripercussioni sul piano culturale, soprattutto in termini di rapporto tra l'Accademia e il tessuto artistico in cui andava ad inserirsi²⁰⁶. Infatti, da un lato vi erano coloro che, come Zanotti, Cignani o Pasinelli, promuovevano una continuità con i grandi maestri della tradizione passata e una sostanziale ripresa dell'eredità della pittura bolognese del Seicento; dall'altro troviamo una fronda più rivoluzionaria che innovatrice, capitanata da Luigi Crespi, che si pose invece in sostanziale disaccordo con l'idea di continuità, orientato verso un'innovazione dei modi e degli stili del fare arte. Le principali ripercussioni artistico-culturali che si ebbero con la fondazione dell'Accademia sono da dividere in quattro macro-categorie²⁰⁷:

1. Tramandare e mantenere attraverso l'insegnamento delle arti l'eredità della pittura bolognese del secolo precedente,
2. Soddisfare il ruolo di rappresentanza della classe culturale bolognese attraverso il rapporto con le altre istituzioni, soprattutto accademiche, del territorio, regionale ed italiano.
3. Proteggere e tutelare il patrimonio artistico bolognese.
4. Rafforzare la convinzione della liberalità delle arti visive, in contrasto con la concezione più professionale attribuita dalle corporazioni nei secoli precedenti.

È in particolare sull'ultimo punto che si concentrarono i pittori, come testimonia anche la già citata orazione del 1706:

C'inanimisce a rappresentare umilmente alle Signorie Vostre Illustrissime quanto sia disconvenevole al decoro di un'Accademia l'essere dipendente dall'Arte sotto la cui soggezione (ci sia lecito dal luogo alla verità) solo è giusto che stiano gli Artisti meccanici, ed i Coloritori, che hanno Bottega e che lavorano senza interesse di fama; e mai questi Professori che hanno per

²⁰⁵ A gl'Illustrissimi Signori Confaloniere e Senatori delle Assonterie di Milizia e di Magistrato, *Per Gli Professori della Pittura*, Bologna 1706. Il memoriale è stato riportato da A. W. Boeschloo in *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989, pp. 169-170.

²⁰⁶ A. W. Boschloo, *Giampietro Zanotti en de Accademia Clementina in Bologna*, "Nederlands Kunsthistorisch Jarboek", 33, 1983, pp. 119-167.

²⁰⁷ Ivi, p. 121.

principale scopo de' loro degni esercizi l'acquisto di un sommo onore per essi, e per la Patria²⁰⁸.

Gli artisti, ma anche gli intellettuali che ritroveremo come docenti, bolognesi avevano, finalmente, trovato il modo di dare una forma unica e istituzionalizzata al malcontento avvertito, da un lato nei confronti dell'assoggettamento dell'arte pittorica alle arti meccaniche; dall'altro all'insufficienza delle strutture culturali tradizionali, come l'Università o i Collegi religiosi, che non erano più in grado di stare al passo con i cambiamenti in atto²⁰⁹.

L'apertura ufficiale dell'Accademia avvenne il 2 gennaio 1710, alla presenza del Cardinal Legato Lorenzo Casoni, del Gonfaloniere di Giustizia, degli Anziani e dei rappresentanti dei ceti cittadini. Da questo momento e fino al 1714, le lezioni si tennero in alcune stanze messe a disposizione dal conte Luigi Ferdinando Marsili, nel suo palazzo in via San Mamolo e altre presso palazzo Fava. Si vede, chiaramente, come Luigi Marsili sia stato, assieme a Giampietro Zanotti, uno dei massimi sostenitori e promotori per l'attuazione di questa esperienza accademica

In effetti, il conte Marsili aveva il progetto di fondare un'istituzione che comprendesse tutte le scienze e le arti²¹⁰. Non stupisce, allora, constatare come, ancora una volta, ci sia proprio lui alla base della fondazione dell'Istituto delle scienze. Le prime volontà di dotare Bologna di un'istituzione composita erano già palesi nel 1702, quando il conte, in seguito a una serie di viaggi che gli offrirono una nuova visione del mondo, avvertì il bisogno di scuotere le fondamenta dell'istruzione bolognese, ormai chiusa nel provincialismo²¹¹. Fu per questo motivo che, nello stesso anno, Marsili domandò al matematico Manfredi, assieme all'astronomo Cassini, di creare all'interno del proprio palazzo una specola, che tre anni più tardi venne posta ad uso dell'Accademia scientifica degli Inqueti, sempre all'interno della propria dimora.

²⁰⁸ A gl' *Illustrissimi*, memoriale 1706, in Boschloo, *L'Accademia Clemenetina*, cit. pp. 169-170.

²⁰⁹ F. Baldelli, *Lo studio bolognese tra Sei e Settecento* in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, atti del convegno (Bologna, 31 marzo- 3 aprile 1982), a cura di W. Tegam Bologna 1982, pp. 255-269.

²¹⁰ Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), mss. marsiliani 83,b, L.F. Marsili, *Punti per l'Accademia*, 3 ottobre 1702.

²¹¹ <https://www.unibo.it/it/ateneo/chi-siamo/la-nostra-storia/alumni-e-personaggi-celebri/luigi-ferdinando-marsili>

Questo sodalizio portò, nel 1711, alla nascita dell'Istituto delle Scienze, sovvenzionato da Clemente XI, a cui, successivamente si unì l'Accademia Clementina. Proprio il benessere di Clemente XI fu fondamentale per convincere il Senato cittadino, titubante circa i costi: nel 1712, finalmente convintosi, il Senato acquistò Palazzo Poggi, nell'odierna zona universitaria di Bologna, che fu ammodernato e ingrandito per essere ufficialmente aperto nel 1714: sopra la porta dell'Istituto venne posta la targa recitante: BONONIENSE SCIENTIARUM ET ARTIUM INSTITUTUM AD PUBLICUM TOTIUS ORBIS USUM²¹².

I propositi dell'Accademia, come si intuisce già dall'iscrizione sulla targa, non si limitavano ad avere prospettive di intervento esclusivamente locali, ma si allargavano a un panorama internazionale²¹³. Nei propositi dei fondatori, la Clementina avrebbe dovuto avere una sua autonomia e capacità di intervento, in modo da non dipendere più, almeno formalmente, dai vari organi del governo cittadino.

2.1 L'organizzazione didattica dell'Accademia e l'orientamento artistico-culturale

Fin da subito, si decise che il numero dei componenti sarebbe stato di quaranta, tra pittori, scultori e architetti civili:

Dovrà l'Accademia essere composta di Pittori, e scultori, eccellenti, siano pittori di Figure, di Architettura, di Prospettive, di Fiori e Frutta, di Animali, di Marine, e simili, ed Intagliatori insigni in rame, o in legno da imprimersi, di bravi Disegnatori, massime di Fortificazione ed altre cose riguardanti l'Architettura militare: di Fonditori di Statue o Artigliarie; di tutti però qualificati di Nome per qualche lodevole loro operazione, il di cui numero sarà di quaranta Soggetti da scegliersi fra tutti li Moderni Concorrenti²¹⁴

²¹² "Istituto Bolognese delle Scienze e delle Arti a pubblico uso di tutta la città".

²¹³ Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p.69.

²¹⁴ Archivio di Stato di Bologna (ASB), Acc. Clem., Ass. d'Ist., Divers., T. I, b. 29 n.3, 1711, *Statuti* dell'Accademia Clementina, cit., capo I. Il conte Marsili aveva pianificato di istituire una cattedra di Architettura militare già nell'Istituto delle Scienze (cfr. L.F. Marsili, *Lettera* del 14 ottobre 1711 da Roma a Gioseffo del Sole, in Archivio Accademia Clementina (AAC), *Lettere*, Cart. III; pubblicate in R. Buscaroli, *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, "Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna", 1937, pp. 29-61). Secondo Marsili, infatti, poteva essere quello il campo in cui tentare l'unione di arte e scienza.

In seguito alla decisione di limitare il numero degli iscritti a quaranta, previo il superamento di una prova, venne decisa anche l'istituzione di un Principe dell'Accademia, che avrebbe assolto grosso modo alle funzioni che ritroviamo oggi nella figura del Rettore universitario. Il primo Principe designato fu Carlo Cignani: egli rimase in carica fino alla sua morte, contravvenendo a quanto previsto dagli Statuti, che fissavano la durata di ogni carica ad un anno soltanto. Dalla morte di Cignani (1719), le regole vennero applicate puntualmente e venne nominato anche il primo Segretario²¹⁵ dell'Accademia, che fu Giampietro Zanotti:

Dovranno porsi in una borsa li Nomi, e Cognomi, di tutti li SSri Accademici, quale sarà conserata nell'Armario della Residenza [...] per la prima volta dovrà farsi subito dopo l'approvazione de' presenti Capitoli, da farsi, come sopra, per partito del Senato. [...] Convenendo però li SSri Accademici che tale regola non si osservi in questo primo Principe, quale per la venerazione che ciascheduno di loro professa al Merito grande, all'eccellenza della Virtù er all'età avanzata del Sig.r Carlo Cignani loro Concittadino e Pittore celeberrimo, a pieni Voti lo eleggano, et intendano e vogliano, che sia il loro primo Principe in questa Accademia, da durare per un'anno dopo la di lui accettazione di tale Ufficio²¹⁶.

Si decise anche quale sarebbe stata l'impresa, cioè lo stemma, che avrebbe caratterizzato l'Accademia: un pennello, uno scalpello e un compasso intrecciati, sovrastati dalla scritta *Clementina junxit*. Molto semplice da decifrare, mostrava apertamente l'unione delle tre discipline presenti nell'Accademia ma simboleggiava anche un nuovo impulso volto alla ricerca e alla divulgazione del sapere, lasciando anche trapelare che ciò era stato possibile grazie al governo sotto cui questo avveniva, quello di Clemente XI.

Per quanto riguarda l'organizzazione interna all'Accademia, vi erano una serie di cariche puramente amministrative, deputate a compiti di tipo economico, e altre, come i Sottoproveditori, che avevano il compito di trovare il modello per le lezioni di nudo e che dovevano sincerarsi che vi fosse tutto il necessario per il buon funzionamento della scuola. Come dovevano svolgersi le riunioni dei membri dell'Accademia Clementina ci viene mostrato dal dipinto di un anonimo bolognese (fig.1) che raffigura l'Inaugurazione

²¹⁵ La carica di Segretario, come si legge dagli *Statuti* è a vita e avviene previa votazione con almeno il consenso di 2/3 dei votanti. A questo ruolo è affidato anche il delicatissimo compito di redazione dei verbali delle Assemblee: molto spesso, comunque, vengono redatti in maniera arbitraria, omettendo questioni che possano dare adito a controversie circa l'Accademia, ASB, *Statuti* dell'Accademia Clementina, cit, capo X).

²¹⁶ *Ibid.*

dell'Accademia. Assiso sotto un baldacchino, il legato pontificio, che presenziava all'inaugurazione dell'Accademia facendo le veci del Papa, che aveva dato il suo consenso alla fondazione dell'Accademia; intorno a lui trovano posto gli altri importanti rappresentati dell'istituzione, come il Principe, il Segretario e, soprattutto, i molti studenti che gremiscono l'aula. È emblematica ed esplicativa, ai fini della nostra ricerca, anche la decorazione della sala, in cui si distinguono bene svariati busti e statue antiche.

Gli insegnanti della scuola, otto, venivano scelti annualmente dal principe e dovevano ottenere, per avere ufficialmente l'incarico, il consenso di almeno 2/3 degli Accademici, e venivano così ripartiti:

Quattro pittori o scultori di figure e quattro pittori, disegnatori di Architettura, di Prospettiva o Professori di alcun altra delle scienze sopra espresse²¹⁷.

Vennero, successivamente, date descrizioni dettagliate circa i compiti a cui dovevano assolvere i primi quattro professori citati e l'orientamento didattico che avrebbero dovuto imprimere alle loro lezioni:

[...] porre in attitudine il Modello, una settimana per ciascheduno e assistere per quella settimana alla correzione dei disegni dei giovani che studiano, per lo che fare sarà necessario che il Direttore di quella settimana, quando possa, intervenga personalmente ogni Sera nell'Accademia, per dare stimolo agli Studenti²¹⁸.

A testimonianza di quanto espresso dagli *Statuti* dell'Accademia torna utile un disegno di Domenico Maria Fratta, conservato oggi al Getty Museum, in cui si vede chiaramente un maestro colto nell'atto di mettere in posa il modello mentre, già accomodato sulle panche, un gruppo di studenti assiste alla lezione. Sullo sfondo, incorniciato da una porta, l'imponente *Ercole Farnese* segnala l'ingresso nella stanza delle statue (fig.2).

Ogni settimana, quindi, veniva scelto un modello diverso, cosicché i giovani potessero esercitarsi con diversi corpi. Si legge, inoltre, che le lezioni si tenevano alla sera, riscontro di questo lo fornisce anche Pevsner²¹⁹, sebbene dia menzione dell'Accademia Clementina

²¹⁷ ASB, *Statuti* dell'Accademia Clementina, cit, capo XIII.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ N. Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Torino 1982, p. 151, nota 54.

solo in nota, riportando che << i corsi di disegno si tenevano di sera, poiché tale pratica era ritenuta assai utile per meglio valorizzare particolari di luci e ombre>>²²⁰. Ancora una volta, dunque, il disegno come centro dell'essere artista, secondo l'ideologia ben espressa da Zanotti all'inizio della *Storia dell'Accademia*, dove sostiene che <<appena nata l'arte del disegno, nacquero le Accademie>>²²¹. Infatti, lo studioso mette in luce, nella sua rassegna delle principali accademie bolognesi, dai Carracci alla Clementina, come esse sorsero principalmente come luoghi in cui gli artisti potessero esercitarsi nell'arte del disegno, in tutte le sue declinazioni: nudo, natura e copia. È l'esercizio del disegno che distingue il pittore, lo scultore e l'architetto dal semplice artigiano, ed è per questo che all'interno degli *Statuti* era presente un criterio particolare che i giovani devono soddisfare per poter essere ammessi. Riportiamo, comunque, tutti i criteri, poiché utili ai fini della nostra ricerca:

Dovrà ciascheduno aggregando a questa Accad.a, essere vero, e buon cattolico Romano, di buona Vita e fama, oltre i ventiquattr'anni, Pittore, Scultore o Professore nelle scienze e facoltà sopraesprese, o buon Disegnatore, cognito in riguardo all'abilità, per qualche riguardevole, o almeno lodevole Operazione nella sua Professione [...]²²².

Medesimi criteri si ritrovano espressi anche nelle *Istruzioni*, del 1749, a testimoniare come, nel corso degli anni, fossero rimasti invariati i requisiti da soddisfare per essere ammessi:

Deve l'aggregando essere cittadino di Bologna e maggiore di anni 24, cattolico e di buona fama, professore di pittura o di scultura o d'architettura; insomma esercitato e dotto in ciò che dal disegno deriva²²³.

Il disegno, dunque, si presentava come abilità discriminante per essere ammessi all'Accademia, ma in realtà non fu così. Infatti, a ben leggere, le norme dell'Accademia erano talmente generiche che, di fatto, la scelta finale spettava comunque ai Professori e

²²⁰ *Ibid*

²²¹ G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., p.4.

²²² ASB, *Statuti dell'Accademia Clementina*, cit., capo VIII.

²²³ G.P. Zanotti, *Istruzioni e Avvertimenti per chi viene aggregato all'Accademia come uno dei Quaranta*, Bologna 1749, p.7.

al Senato²²⁴, che fecero prevalere gli interessi personali sui nobili princìpi qui espressi: ma di questo si parlerà più avanti. Sulla particolare rilevanza che il disegno e lo studio di questa pratica ricoprivano all'interno della Clementina torna utile un altro dipinto anonimo (fig.3) nel quale sono rappresentate le tre scuole, con i rispettivi allievi intenti nelle quotidiane pratiche di esercizio. L'opera ci fornisce informazioni non solo sulla didattica, ma anche sull'organizzazione degli spazi all'interno dell'Accademia: la scuola di scultura, ad esempio, era stata posta vicino a quella di pittura cosicché fosse più comodo per gli studenti di entrambe le classi la fruizione del nudo, mentre quella di architettura si trovava più distante dalle altre, in modo da non subire distrazioni.

Il capo XVII della Bolla confirmatoria degli Statuti, invece, fornisce informazioni precise su come si dovessero svolgere gli insegnamenti all'interno dell'Accademia. Viene sottolineato, inoltre, come la sezione delle Belle Arti fosse detta anche 'scuola del nudo', esibendo dunque l'importanza che tale pratica rivestiva all'interno dell'Accademia, tanto per la pittura quanto per la scultura. Infatti, come si evince dal paragrafo in questione, le classi di scultura e di pittura si svolgevano contemporaneamente e nella stessa aula, così da poter usufruire dello stesso modello o gruppi di modelli. In un'altra aula si trovava, invece, la scuola di architettura, considerata la più nobile e desiderata dai giovani poiché << essa è di tale eccellenza, che raccoglie, e comprende in sé stessa Geometria, e Prospettiva e Meccanica, altissime e nobilissime scienze>>²²⁵.

Nelle aule in cui si tenevano le lezioni erano state poste opere dei maestri del passato, che potessero fungere tanto come modello quanto come stimolo per gli studenti: in quella di architettura si potevano ammirare colonne, obelischi, parti di edifici, calchi in gesso, progetti disegnati o incisi; per i pittori e gli scultori, soprattutto calchi in gesso di famose sculture classiche, a cui presto si aggiunsero anche donazioni di scultori contemporanei: spicca tra tutti il nome di Bernini²²⁶. Di pari passo al crescere della fama, cresceva anche la collezione dell'Accademia Clementina, alla quale sempre più spesso le nobili famiglie di Bologna, e non solo, facevano importanti donazioni, per esempio: la famiglia Marsili, Papa Benedetto XIV, la famiglia Gozzadini. Ma ad accrescere la collezione furono anche

²²⁴ La confutazione riguardo la selettività dei criteri dell'Accademia la si ritrova in S. Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 99.

²²⁵ ASB, *Statuti* dell'Accademia Clementina, cit, capo XVII.

²²⁶ La descrizione dell'arredamento delle stanze la fornisce Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., pp. 49 e ss. Notizia del modello di Bernini per la Fontana dei Quattro Fiumi è nell'omonimo studio di S. Zamboni, *Gian Lorenzo Bernini: un modello per la Fontana dei Quattro Fiumi ritrovato*, in *Da Bernini a Pinelli*, a cura di S. Zamboni, Bologna 1968, pp. 9-25.

le opere degli accademici che vincevano i concorsi istituiti dall'Accademia, sottoposti a cessione obbligatoria: queste opere confluirono, in seguito, nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, le altre, quelle dei perdenti, venivano restituite agli artefici, causando in questo modo però delle gravi lacune artistiche per il patrimonio bolognese²²⁷.

Fu il conte Marsili a procurare i primi calchi in gesso delle statue e dei monumenti antichi, in particolare: sette dettagli dei bassorilievi della Colonna Traiana e alcune teste²²⁸. Questo perché era opinione comune che le inevitabili imperfezioni di un corpo nudo dovessero essere stemperate tramite l'ammirazione di corpi perfetti, come sono quelli delle statue antiche, esempio magistrale dei canoni classici, che devono essere assunti come modello costante anche, e soprattutto, dagli allievi dell'Accademia²²⁹:

Altre teste e sette pezzi della Colonna Traiana, che si riquadreranno e collocaranno in quadri attaccati ai muri della sala del nudo ad altezza, che siano godibili²³⁰.

Marsili esortava inoltre gli studenti, soprattutto di scultura, ad affidarsi alle statue e ai particolari di edifici, portando come esempio Annibale Carracci, che soleva disegnare spesso l'Ercole a Palazzo Farnese da una distanza tale per cui la muscolatura apparisse più dolce: per questo motivo anche la copia dell'Ercole a Palazzo Poggi venne posta in una sala adiacente a quella del nudo, cosicché la distanza da cui la si osservava fosse la stessa utilizzata al tempo da Annibale²³¹.

Il conte, tra le altre cose, mise a disposizione anche le sue personali opere, appartenenti a diversi generi pittorici: paesi, battaglie, marine, fiori e via discorrendo. Questo perché egli sapeva bene che non tutti avrebbero esibito la medesima inclinazione o il medesimo talento di altri nella raffigurazione del corpo umano: potevano, in questo modo, trovare

²²⁷ Donazioni e cessioni riguardanti l'Accademia e gli accademici si ritrovano in A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967; A. Emiliani, *L'opera dell'Accademia Clementina per il patrimonio artistico e la formazione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", X, 1971, pp. 4-19.

²²⁸ Le lettere in cui il conte Marsili fornisce questi dettagli circa la gestione e la dotazione di strumenti per l'Accademia sono state pubblicate, con un'introduzione, da Buscaroli, *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 57.

²²⁹ Benassi, *Accademia Clementina*, cit., p. 159 e Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, cit., p. 35.

²³⁰ Buscaroli, *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., p. 48.

²³¹ Ivi, p. 58.

degli *escamotages* per <<far gloria alla scuola e guadagnarsi meglio il vitto>>²³². È anche vero che non sfuggì, al conte, un giudizio su questa <<povera gioventù>>²³³, incapace di eguagliare i grandi maestri: l'obiettivo fondamentale di un pittore, di qualsiasi, epoca, rimaneva, dunque, quello di eseguire alla perfezione la figura umana. È proprio per questa convinzione, che caratterizzò non solo Marsili ma anche altri esponenti dell'Accademia, tra cui Zanotti²³⁴, che l'impegno più grande venne sempre profuso per un corretto ed efficiente funzionamento della scuola del nudo: non stupisce, per questo, notare che in occasione dell'inaugurazione venne fornita una dimostrazione del disegno dal vero con un modello nudo e che quando vi erano principi o ambasciatori stranieri in visita, proprio la scuola del nudo fosse il fiore all'occhiello e il biglietto da visita dell'Accademia Clementina²³⁵.

In generale, il progetto degli ideatori dell'Accademia Clementina, Zanotti e Marsili, fu non solo quello di radunare quanti più giovani dotati possibili, in modo da esibire apertamente il valore artistico e culturale della città, ma anche di presentare l'Accademia come un'istituzione capace di offrire un'istruzione completa e valida agli aspiranti artisti della città, sapendo andare incontro alle esigenze di tutti i suoi allievi, anche i meno dotati. L'Accademia si pose, cioè, l'obiettivo di formare prima di tutto professionalmente i suoi allievi, fornendo lezioni di varie materie, tutte di elevatissimo profilo: esempio magistrale di questo è, come abbiamo visto, l'insegnamento della geometria, della aritmetica, del disegno per la scuola di Architettura.

Sempre da una lettera di Marsili, datata al 4 luglio 1715²³⁶, sappiamo quali fossero gli altri propositi didattici previsti da lui per l'Accademia e quali i rapporti che intratteneva con il tessuto culturale, nazionale ed europeo. In particolare, egli aveva richiesto la visione degli Statuti dell'Accademia di San Luca a Roma per poterli comparare con quelli della Clementina e in più si era messo in contatto con diversi artisti appartenenti a diverse scuole (tedesca, fiamminga, spagnola) per ottenere opere da poter esporre nelle aule dell'Accademia, così che gli allievi potessero agevolmente copiarle. Sempre in questa lettera, inoltre, il conte espresse come avrebbe voluto che venissero strutturate le lezioni: di giorno copiare le statue, per apprendere la perfezione dell'antico, di notte, i modelli

²³² Ivi, p. 52.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ G. Zanotti, *Istruzioni e avvertimenti*, cit., p. 10.

²³⁵ Buscaroli, *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, cit., pp. 50-56.

²³⁶ *Ibid.*

nudi, per comprendere al meglio gli effetti del chiaroscuro ottenuti dalla candela che colpisce i corpi dei modelli. Avrebbe desiderato, inoltre, che i suoi alunni potessero visitare le chiese della città per prendere visione delle pale d'altare e degli affreschi e che, in estate, si potesse porre un cavallo nel cortile dell'Accademia, cosicché potessero apprendere anche il disegno dell'animale dal vivo.

L'impeto di Marsili trovava una valida giustificazione nell'assenteismo dall'altra personalità di spicco dell'Accademia: Zanotti. Il conte aveva domandato allo studioso come si dovesse svolgere l'insegnamento all'interno della Clementina, ma questi non gli rispose mai²³⁷. Questo fu il *casus belli* di uno scontro tra Zanotti e Marsili, che terminò nella rinuncia da parte di Zanotti alla carica di Segretario fino al 1737: addurrà come giustificazione l'inconciliabilità del suo carattere con quello del conte.

Nella pratica però, era Marsili, per quanto passionale come temperamento, ad avere ragione, sebbene quanto da lui immaginato nelle lettere non si realizzò esattamente come pianificato, come abbiamo visto.

Sono invece particolarmente interessanti i contributi del primo Principe dell'Accademia, Carlo Cignani, contenuti nel testo *Sentimenti del Cav. Cignani e Istruzione di giovani dell'Accademia sua Pittorica esercitati*. Verosimilmente, sono i medesimi criteri che Cignani metteva in pratica nella sua Accademia privata, prima della fondazione della Clementina. All'interno di questo breve trattato, il pittore identifica quelli che sono i principi che un artista dovrebbe seguire per eccellere nella sua arte. Questi otto punti individuati da Cignani riguardano tutti l'arte del Disegno, che viene vivisezionata dal pittore nelle sue componenti e risultanze fondamentali, che devono essere osservate da chiunque voglia definirsi artista: la prospettiva delle linee (fondata su regole precise); la prospettiva del colore; invenzione; espressione; decoro. Gli ultimi tre punti non riguardano espressamente il disegno, ma le modalità di rappresentazione, che devono essere pensate per essere persuasive: grazia; dolcezza e forza. La forza, in particolare:

Fa sì che ogni e qualunque Dipinto porti seco un forte rilievo, e che la vivezza, li Lumi, e l'Ombre risaltino e spicchino non senza però la dolcezza preaccenata²³⁸.

²³⁷ Ivi, pp. 50-53.

²³⁸ Buscaroli, *Lettere*, cit., p. 33, nota 22.

Alla base del disegno, come emerge da una lettera del Principe a Marsili, compare anche un altro punto fondamentale da tenere a mente, quello dell'imitazione. Coerentemente con la trattatistica del Rinascimento e del Seicento, anche Cignani ritiene che l'imitazione debba essere alla base della pratica del disegno, ma non esclusivamente come meccanico atto di riproduzione di qualcosa già presente in natura, bensì come rielaborazione, comprensione e appropriazione di ciò che la ragione riesce a cogliere come intellegibile nel mondo²³⁹.

Sarà proprio la figura di Cignani a essere una delle più autorevoli all'interno dell'Accademia Clementina, promuovendo uno stile che mescola insieme influenze differenti in maniera poliedrica, con un costante richiamo agli elementi della pittura del Seicento bolognese, quella carraccesca in particolare²⁴⁰.

2.2 I Crespi e l'anti-accademismo

Come anticipato in apertura, all'interno della medesima istituzione dell'Accademia Clementina vi erano 'schieramenti' diversi: le divergenze, in particolare, erano orientate sugli argomenti e sulla modalità didattica delle lezioni proposte ai giovani. Si è visto quale fosse la posizione del versante 'ufficiale', a cui facevano capo, tra gli altri, Marsili, il Principe Cignani e Zanotti, seppur con qualche incomprensione col conte. Dall'altra parte, invece, Luigi Crespi, il cui padre fu il celeberrimo pittore Giuseppe Maria Crespi, che fu in giovinezza allievo di Cignani e che prese attivamente parte alla fondazione dell'Accademia Clementina.

Il giovane, meno dotato artisticamente rispetto al padre, non concordava sui principi su cui poggiava l'Accademia intera, che espresse compiutamente all'interno di un testo, da molti contemporanei giudicato inappropriato, che chiamò *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella <<Felsina Pittrice>>*. In particolare, riportò di una discussione che si

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Questa conclusione sulla figura del Cignani all'interno dell'Accademia viene esposta da Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., pp. 113-119. A lui, l'autore contrappone altre personalità di spicco nella storia dell'arte bolognese, che però non riuscirono ad imporsi allo stesso modo nel microcosmo accademico, in particolare Donato Creti, presente in Accademia fin dagli albori e sostenitore anche lui della preminenza del disegno, promuoverà temi nuovi rispetto a quelli della tradizione: la scienza al posto della mitologia, il richiamo a Galilei e alla Ragione.

tenne tra Giuseppe Maria Crespi e Zanotti, in merito proprio ad alcuni princìpi cardine dell'Accademia:

Ma si vuole (rispondea il Zannotti) si vuole tra questi professori introdurvi anche degli altri professori di arti, che abbiano correlazioni con le tre nobili: gl'intagliatori in rame, quelli periti di arte militare.... Oh! Che pazzia (gridava lo Spagnuolo) oh che pazzia! [...] No, no quelli, che devono aggregarsi per professori maestri nell'Accademia delle tre belle arti, devono essere per tali riconosciuti dal mondo tutto, mediante le loro operazioni, le quali abbiano loro acquistato gli applausi, le approvazioni, la stima de' dilettanti, de' viaggiatori, de' professori, de' gli intendenti: altrimenti se dovransi credere maestri, perché appunto sono Accademici, e non riconoscersi Accademici perché maestri, si riempirà fin d'adesso l'Accademia di gente non di quel calibro²⁴¹.

Le critiche mosse da Crespi padre, riportate qui dal figlio, comunque, non erano senza fondamento. Infatti, l'Accademia era stata fondata poggiando su una contraddizione intrinseca, che andava a connotarsi come un argomento a favore per il figlio del pittore: la ricerca di un riconoscimento politico da parte dei fondatori dell'Istituto aveva fatto sì che venissero individuati come garanti pittori e nobili che intrattenevano legami frequenti e stretti con il papato²⁴², fornendo dunque un vantaggio agli esponenti di queste famiglie: veniva cioè meno quella pretesa di democrazia e uguaglianza propugnata e propagandata dai professori e dai vertici della Clementina.

Un'altra aspra critica che venne mossa dai Crespi riguardò, invece, la figura del conte Marsili. Questi, infatti, era interessato molto di più all'arte della guerra, nonostante il suo spiccato mecenatismo e per questo aveva fortemente voluto intagliatori di rame o legno, Adduceva, il conte, come giustificazione alla eterogeneità della sua Accademia, che tutte queste arti avevano come denominatore comune il disegno. A sostegno di questa tesi si schierarono, almeno a parole, molti altri accademici e, come abbiamo visto, il criterio che avrebbe dovuto essere cardinale per l'ammissione era di <<essere disegnatore>>.

Gian Maria Crespi non condivise l'orientamento di Marsili e degli altri accademici che lo sostennero, in quanto, a suo dire, il conte << si intende solo di cose militari>>²⁴³; non condivise neppure l'ammissione di artisti che non fossero *davvero* all'altezza, per fama o bravura, delle aule accademiche e condannò aspramente il nepotismo malcelato che

²⁴¹ L. Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo III che serve di supplemento all'opera di Malvasia*, Roma 1769, p.227.

²⁴² Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 96.

²⁴³ Crespi, *Felsina Pittrice*, cit., p. 229.

veniva praticato dai professori dell'Accademia. Dunque, Gian Maria Crespi si schierò, di fatto, contro il venire meno dei propositi non scritti dell'Accademia: ridare lustro a una tradizione pittorica, insegnare i fondamentali dell'arte alla gioventù interessata e, soprattutto, proseguire sulla strada indicata dai Carracci di emancipazione della pittura dal semplice artigianato a cui invece, di fatto, strizzavano l'occhio i vertici dell'Accademia.

La vita del padre, all'interno della sua *Felsina*, divenne per Luigi spazio in cui dare voce al malcontento suo e del padre e far presente certi atteggiamenti contraddittori che soggiacevano a tutto l'ambiente clementino. Infatti, non si trattò solo di un'opposizione verso una presunta mescolanza di mestieri, ma anche di un'aperta polemica verso il tipo di insegnamento proposto all'interno dell'Accademia. Tanto per il padre quanto per il figlio, limitare l'insegnamento, come avrebbe voluto Zanotti²⁴⁴, alla sola ripresa dei temi e dei modelli del classicismo e del secolo precedente era limitante, soprattutto in un momento storico che vedeva il rifiorire della pittura e l'esplosione della novità nell'arte figurativa e in cui avrebbe trovato spazio il naturalismo di Crespi.

Non solo, Luigi lamentò e condannò anche un'aperta ostilità nei suoi confronti da parte degli stessi intellettuali che osteggiarono il padre, lasciando intendere, ancora una volta, la presenza forte di un certo tipo di nepotismo e di rapporti fondati su dinamiche personali all'interno dell'Accademia. Infatti, al giovane venne rifiutato l'ingresso alla scuola quando ne fece domanda, per volontà di Ercole Lelli²⁴⁵. L'avvenimento pose Luigi ancora più in contrasto con l'ambiente accademico, contrasto che arrivò all'estremo quando al padre venne concesso uno scarso riconoscimento accademico, alla morte, nonostante fosse stato uno dei firmatari del *Memoriale* del 1706, anno in cui i pittori iniziarono a riunirsi a Palazzo Marsili. Questo è da spiegarsi anche con la netta divergenza di opinioni circa lo stile da insegnare all'interno dell'Accademia, che, come abbiamo visto, rimase fermamente ancorato alla riproposizione dei modelli figurativi e dello stile del secolo precedente e del classicismo: Zanotti, infatti, era un grande sostenitore dei maestri passati,

²⁴⁴ Con Cignani come Principe dell'Accademia e Zanotti come segretario, l'orientamento generale dell'Accademia dal punto di vista artistico, rimane, come sottolinea Sergio Benassi, strettamente ancorato ad un classicismo moderato ed eclettico, che poco, anzi quasi per nulla, si apre alle nuove istanze che il Settecento porta con sé e che l'Accademia, in quanto presunto luogo di sperimentazione e cultura, avrebbe potuto far crescere e sviluppare (cfr. Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 97).

²⁴⁵ M. Ferretti, *Il notomista e il canonico*, in *I materiali di studio delle Scienze*, Bologna, 1979, pp. 100-114.

come viene da lui stesso sostenuto nel riportare un dialogo con Cignani, relativo alla sua esigenza di sperimentare qualche cosa di nuovo:

È pericoloso l'inventar nuove maniere dopo tante, e sì egregie adoperate da passati maestri, e di tal pericolo si fan fede quei molti, che l'hanno indarno tentato, e non han saputo, come il Cignani, ricavare novità dalla stessa imitazione del vero²⁴⁶.

Non solo, quindi, una critica al Cignani e una, neanche troppo, velata messa in dubbio delle sue capacità, ma, per esteso, una critica a chi come il Principe si orientava verso 'le nuove maniere'. A rendere ulteriormente palese il disappunto nei confronti di questo bisogno di sperimentazione è il fatto che le biografie di coloro che le praticavano, all'interno della *Storia*, sono imprecise, ed è impossibile distinguere la verità dal pettegolezzo, la vita privata da quella artistica²⁴⁷: destino toccato a Creti, per esempio, e, chiaramente, a Crespi.

È per questo, dunque, che Luigi all'interno della sua opera, con l'apparente *placet* anche di Zanotti e altri membri dell'Accademia, decise di ridare dignità alla vita artistica del padre: si pensi soltanto che il capitolo dedicato a Giovanni Maria Crespi è di ben trentuno pagine, mentre quelli relativi ad altri artisti, seppur importanti, si trovano ridotti a due o tre pagine. Luigi, dunque, tracciò una vera e propria apologia del padre, tanto come uomo quanto e soprattutto come artista, sottolineando, in maniera provocatoria, come il padre esortasse i giovani allo studio di diverse maniere:

Ecco ciò che voglia dire lo studiare su differenti maniere, e su quella più attentamente fermarsi, e quasi dissi, quella succhiare, che più si adatta e si insinua nel naturale di chi la copia: ecco il perché esortasse egli di continuo i suoi scolari ad imbevversi delle maniere de' grandi uomini, per averle poi presenti alla fantasia²⁴⁸.

È ben chiaro, dunque, che Giovanni Maria Crespi non si limitasse solamente a proporre un nuovo stile pittorico, ma anche un nuovo approccio alla didattica, volto a una consapevole commistione tra maniere e artisti diversi, così da poter comprendere e

²⁴⁶ Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., pp. 159-160.

²⁴⁷ Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 116.

²⁴⁸ Crespi, *Felsina Pittrice*, cit., p. 204-205.

rielaborare le loro opere in uno stile nuovo e composito. Questo programma didattico non ufficiale dovette essere ulteriore motivo di scontro con Zanotti, non tanto per quanto riguarda la natura composita della formazione che Crespi desiderava avessero i suoi scolari, quanto più per la questione relativa al disegno. Come si è mostrato in precedenza, il disegno risultava essere il fondamento e il denominatore comune a tutte le arti che componevano l'Accademia e, di conseguenza, dell'Accademia stessa. Crespi, invece, stando a una lettera del figlio indirizzata a Monsignor Bottari, si diletta molto nell'osservazione dal vero della natura e di tutti i suoi particolari; prendeva diretta visione del luogo in cui si sarebbe dovuta collocare la sua opera e, soprattutto, non era solito eseguire disegni preparatori, ma tracciare schizzi direttamente sulla tela²⁴⁹:

Il Crespi, rifuggendo il più possibile dalle 'historiae' si sforza sempre di attribuire alle proprie invenzioni connotati realistici tali da distruggere ogni astratto allegorismo, ogni programmatica annotazione moralistica²⁵⁰.

In conclusione, forse non tanto Luigi, che tentò di essere ammesso all'Accademia Clementina, e a cui, infondo, servì il *placet* dei maestri e di Zanotti per pubblicare la *Felsina*, quanto più il padre fu il primo vero <<autentico antiaccademico>>²⁵¹ del panorama bolognese, e fu proprio questo, unitamente a un animo gentile e riservato, a portargli tutto il successo, in Italia e fuori, che ebbe in vita.

2.3 Sviluppi dell'Accademia Clementina: verso l'Accademia di Belle Arti

Il 'dominio' ideologico di Zanotti terminò nel 1759, quando decise di dimettersi dal ruolo di segretario. Gli anni intercorsi tra la morte di Marsili e le dimissioni di Zanotti mostrarono già un'inversione di tendenza rispetto al gusto classicista e ammanierato a cui tanto i due tenevano. Si registra, infatti, un <<abbandono dei valori e della tradizione del classicismo, fino ad allora comunemente accettati>>²⁵² a vantaggio di una ricerca di ciò

²⁴⁹ È Roli che riporta "preferiva tracciare direttamente sulla tela qualche abbozzo orientativo", per poi lasciare che fossero estro e fantasia, unitamente alle cose osservate, a guidare la sua mano. R. Roli, *I disegni italiani del Settecento*, Torino 1981, p. XXV.

²⁵⁰ R. Roli, *La pittura bolognese 1650-1800 da Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp.55-56.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² E. Riccomini, *Mostra della scultura Bolognese del Settecento*, catalogo di mostra (Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965- 12 gennaio 1966) a cura di E. Riccomini, Bologna 1966, p. 31.

che poteva essere considerato vago e leggero, insolito e stimolante. Questo portò a un distacco degli accademici dall'istituzione di cui facevano parte, cosa di cui anche Zanotti si rese conto e si disse preoccupato in due lettere. La prima è del 1758, un anno prima di abbandonare il ruolo di segretario, e si manifesta tutto il suo astio nei confronti dei nuovi modi pittorici:

Adesso nel comporre s'introducono i modi Inglesi, e Francesi, strani e barbari, così nel fabbricare, e nel dipingere; e se il Bonarroti fosse ancora attorno a dipingere il suo Giudizio, gli converrebbe fare il suo Cristo giudicate un qualche Milord: e i Santi e le Sante madame, e madamoiselle; e farebbe un bel vedere Madama Giuditta col teschio in mano di Monsù il maresciallo Oloferno²⁵³.

È evidente, dunque, non solo lo sconcerto di un affiliato 'alla vecchia scuola' come Zanotti, ma anche di quanto dilagante fosse il fenomeno, che interessava Inghilterra e Francia.

Tuttavia, questo fermento che pervase Bologna ebbe delle ripercussioni anche all'interno dell'Accademia: se permaneva comunque l'educazione sui grandi artisti della tradizione secentesca, è anche vero che gli *Statuti* originari non tenevano più il passo e che la stragrande maggioranza dei fondatori originari ormai era morta o prossima a morire. A questo, si aggiunse ben presto anche l'insofferenza degli stessi accademici verso l'eterna riproposizione della tradizione, ormai avvertita come una pesante catena stilistica, più che come un necessario passo per la propria istruzione pittorica.

Per questo, nel 1765, sotto l'ormai terzo Principe dell'Accademia Domenico Piò, vennero redatti quelli nuovi. Si attuò una procedura più precisa per la selezione dei membri del Senato e del corpo docenti, ma soprattutto modalità più limpide per decretare l'ammissione dei nuovi membri; vennero ufficialmente regolamentati anche i compiti dell'Accademia in merito alla valorizzazione, la tutela e il restauro delle nuove opere d'arte di cui l'Istituto era entrato in possesso (norme che nei precedenti *Statuti* non erano nemmeno contemplate) e, soprattutto, si chiese all'Assunteria²⁵⁴ di porre il veto di tenere

²⁵³ Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, cit., IV, p. 151.

²⁵⁴ L'Assunteria delle Arti venne fondata nel 1730, e sancì l'avvio di una politica economica diversa e nuova nella realtà bolognese. All'inizio del Settecento, infatti, quello che era stato il principale sostentamento dell'economia cittadina, la seta, subì una grave crisi e una conseguente battuta d'arresto. È in questo scenario che ne va collocata l'istituzione: l'Assunteria procedette a

accademie private finché la Clementina avesse continuato ad esistere²⁵⁵. Un altro importante cambiamento che venne introdotto dal 1760 fu l'apertura della scuola estiva del nudo: si trattò di una strategia atta ad accrescere l'affluenza dei giovani pittori, che non potevano seguire le lezioni standard o serali poiché impegnati. In realtà, la proposta mostra ancora una volta quanta importanza venisse data al nudo e alla copia dal vero per i pittori, se pensiamo che questo, per altro, fu l'unico corso che veniva proposto nel periodo estivo. A mio avviso, si può vedere questa nuova introduzione anche come un tentativo dell'Accademia di innovarsi: un tentativo per fornire una veste nuova all'apparato didattico, così da invogliare i giovani ormai saturi degli insegnamenti *standard* che venivano proposti da quasi 50 anni.

Ne 1759 fu istituita la Scuola delle Statue, grazie a un'importante donazione²⁵⁶ di Benedetto XIV e venne nominato direttore di questa Ercole Lelli. Si tratta di una personalità particolarmente importante e influente in questo periodo della vita dell'Accademia, in quanto è a lui che si devono alcune importanti riforme e introduzioni che hanno contribuito ancora di più al successo dell'Accademia:

L'Accademia Clementina non fu inferiore ad alcuna, e forse superò qualsivoglia altra Accademia nel promuovere, e verso la perfezione condurre una parte importantissima dell'arti belle, la scultura anatomica in cera, mediante gli egregi ed ammirati lavori d'un Ercole Lelli. [...] Il quale Lelli poi era così dotto ed esperto della Notomia, e del disegno e della pittura, e dell'arte del ceselare, che si può ben dire, la Notomia Pittorica essersi in Bologna conosciuta, e praticata innanzi che in altri luoghi si insegnasse²⁵⁷.

Oltre all'ammirazione di tutto l'ambiente accademico in quanto notomista, Lelli godeva anche dell'apprezzamento di Papa Benedetto XIV, che si era personalmente avvalso dei suoi servigi: ancora una volta, dunque, le conoscenze personali influirono moltissimo sul potere che poteva essere esercitato dal singolo all'interno dell'Accademia. Questo rapporto interpersonale con il Papa si inserisce all'interno di una strategia di controllo

riformare non più singoli comparti, ma le costituzioni generali delle Arti, come l'ammissione all'interno di una di queste o le punizioni in caso di morosità. Cfr. A. Guenzi, *Le Arti: protagoniste senza memoria documentaria?* in *L'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di I. Zanni Rosiello, Fiesole 1995, pp. 147-160.

²⁵⁵ Cfr. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, cit., p. 59.

²⁵⁶ D. Biagi Marino, *La pittura a Bologna nel secondo Settecento. I Gandolfi e l'Accademia Clementina*, dissertazione di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Bologna, 1989.

²⁵⁷ M. Medici, *Memorie storiche intorno le Accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Bologna 1852, p. 90.

attuata dalla Chiesa in ambito artistico: ogni proposta del Lelli veniva preceduta da un incontro o uno scambio epistolare con Benedetto XIV, soprattutto per cercare una mediazione tra la pressione papale e l'insofferenza dei giovani accademici.

Ercole Lelli si preoccupò particolarmente di denunciare e porre rimedio a quelle che egli riteneva essere gravi inadeguatezze dell'Accademia: in primo luogo l'incapacità di far fronte ai bisogni economici se il Senato imputava ancora un bilancio di soli 50 scudi alla Clementina e se le rimanenze dovevano essere versate nel fondo per accademici bisognosi; in secondo luogo, si preoccupò particolarmente di dotare gli studenti di nuove statue sulle quali potessero esercitarsi: chiese che fosse Roma a mandarle in virtù del prestigio dell'Accademia e degli stretti legami intrattenuti con il papato, al quale si domandò che fossero inviati modelli in gesso di antiche statue <<sopra delle quali gli studenti giovarsi apprendere potessero quello, che la Romana scuola e il divin Raffaello appresero: voglio dire le giustissime proporzioni e la giusta idea della vera bellezza>>²⁵⁸.

Fu Lelli a riportare in auge la proposta già articolata da Marsili circa la scuola del nudo estiva, sostenendo che avrebbe giovato estremamente alle casse dell'Accademia. All'interno della stessa lettera si trovano una serie di proposte interessanti riguardo alla gestione dell'Accademia, molte delle quali vennero effettivamente attuate: limitare lo studio del nudo serale nei periodi più caldi dell'anno, mentre in quelli più freddi sostituirlo con lo studio delle statue, così da far risparmiare anche gli studenti che avrebbero dovuto pagarsi il modello, come ormai era consuetudine; esercitarsi sulle statue di cera della sua collezione una sera alla settimana nel periodo estivo, mentre nelle altre si doveva studiare di giorno con un modello, in modo da risparmiare sulle spese di illuminazione. Le proposte di Lelli non incontrarono subito il favore dei Clementini, ma il Senato decise di presentare parte del progetto come fosse proprio, facendolo approvare. Gli altri progetti riformatori avanzati da Lelli furono, invece, sostenuti direttamente dal Papa, che consigliò anche il suo nome come direttore della Scuola delle Statue. Si aprì, da questo momento, un intenso periodo di revisione e redazione degli *Statuti* che, tra aggiunte e modifiche, cancellazioni e controversie, giunse definitivamente a termine solo il 26 luglio del 1786.

Le condizioni sociali e culturali erano in costante mutamento e la necessità di una modifica perpetua delle norme statutarie denotava la difficoltà con cui l'Accademia

²⁵⁸ ASB, Acc. Clem. Ass. d'Ist., Divers., T.I, b.30, n. 25. Si tratta di una lettera estremamente confidenziale che venne data da Lelli al gonfaloniere Guastavillani perché la passasse all'Assunteria in sede di congregazione (Cfr. Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 221).

cercava di stare al passo con i tempi, di soddisfare le aspettative e le esigenze dei nuovi accademici, consapevole di quello che avrebbe dovuto essere il suo ruolo di guida. Al divario che separava i propositi dell'Accademia dalla realtà effettiva in cui avrebbero dovuto essere applicati, si assommarono ben presto le nuove dinamiche storico-politiche che interessarono l'Emilia-Romagna, e l'Italia in generale.

Nel 1796 le truppe napoleoniche entrarono a Bologna e il Senato fu costretto a giurare fedeltà alla Repubblica Francese. Ma le riforme introdotte da questo nuovo governo non si limitarono al semplice giuramento. Venne posta fine, infatti, all'assetto politico che era stato prevalente da sempre in città: clero-nobiltà. Si revisionarono tutte le istituzioni e la loro organizzazione e le accademie non furono esenti da questa tempesta riformatrice.

C'è chi ritiene che queste riforme sarebbero comunque state attuate all'interno dell'Accademia Clementina, ormai resasi conto del tramonto a cui stava andando incontro²⁵⁹. Le ragioni del declino di questa importante istituzione sono da rintracciare nell'atteggiamento conservatore che mantenne anche negli ultimi decenni della sua esistenza e nell'incapacità di saper cogliere gli stimoli esterni provenienti dalle nuove teorie illuministe che si stavano facendo strada anche a Bologna: testimonianza di questo furono le *Memorie Enciclopediche*, stampate a Bologna tra il 1781 e il 1787, che espressamente dichiaravano di non desiderare <<lo sguardo accigliato dei pedanti Grammatici, degli ignoranti indiscreti e dei dotti impostori>>²⁶⁰. I docenti dell'Accademia, comunque, si resero presto conto della precarietà dell'istituzione e cercarono, per quanto possibile, di sostenere il mantenimento dell'Accademia Clementina: strinsero legami con l'Accademia di Milano, mediante la reciproca affiliazione di tre membri, inviarono una lettera comunitaria a Napoleone stesso, si nominarono membri onorari appartenenti a famiglie influenti che potessero giocare un ruolo determinante nella perorazione della causa²⁶¹.

In effetti, l'Accademia di Milano rivestì un'importanza non marginale negli ultimi atti della vita della Clementina: nel 1802 il Ministero degli Affari Interni stabilì che le due

²⁵⁹ A sottolineare come queste riforme sarebbero comunque state necessarie troviamo Boschloo, *Dall'Accademia Clementina all'Accademia Nazionale di Belle arti Frattura o continuità?*, In *L'Accademia Clementina*, cit., pp. 101-102.

²⁶⁰ G. Ristori, *Memorie Enciclopediche dell'anno 1781 compilate dalla Società Letteraria*, Bologna 1781, p. 304.

²⁶¹ Per tutte queste azioni avviate dai membri dell'Accademia cfr. Boschloo, *Dall'Accademia Clementina all'Accademia Nazionale*, cit. p. 106, note 18, 19, 20.

accademie insieme dovessero collaborare, designando alcuni delegati per la redazione degli Statuti che sarebbero stati comuni alle due Accademie Nazionali. Gli statuti, a Bologna, vennero pubblicati il 1 settembre 1803, mentre l'anno seguente si riunirono i nuovi membri dell'Accademia Nazionale di Bologna, decretando la fine dell'esperienza Clementina²⁶². Come si vede, la fine dell'Accademia Clementina fu inesorabile e avvenne quasi naturalmente il trapasso verso una rinnovata Accademia Nazionale, che già dal nome esibiva una volontà di collaborazione, scambio e cooperazione con tutto il territorio italiano.

3. L'Accademia di Belle Arti di Venezia

Le radici dell'Accademia di Venezia affondano nel 1683, in casa di Pietro Liberi, quando un ampio consesso di pittori si riunì per stabilire quali fossero i compiti, le cariche e gli obiettivi che il neonato Collegio avrebbe dovuto compiere²⁶³. Il <<Collegio dei signori pittori>>²⁶⁴ nacque, infatti, come prima concessione fatta dal Senato alle richieste di autonomia degli artisti che, come abbiamo visto, desideravano staccarsi dall'Arte dei dipentori.

Preludio all'Accademia, dunque, il Collegio ebbe il grande pregio di mostrare agli organi del governo veneziano un'importante compattezza culturale e professionale e, soprattutto, di rendere manifesto l'interesse di moltissimi artisti all'insegnamento dell'arte, come testimonia il crescente numero di iscritti, soprattutto i più giovani, anno dopo anno²⁶⁵. In effetti, il Collegio fu, per molto tempo, la forma ufficiale attraverso la quale si attuavano gli insegnamenti accademici: i pittori veneziani, tuttavia, avrebbero preferito il nome di Accademia non solo per equipararsi alle altre città in cui l'istituzione era già presente e ben avviata, ma anche per dare effettività ai propositi didattici che il Collegio si era posto alla sua fondazione.

²⁶² G. Lipparini, *La Regia Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze 1941, pp. 22, 99-10 e G. Giordani, *Guida per la Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna 1846, pp. 56-57.

²⁶³ G. Chellini, *L'Accademia dei Pittori e degli Scultori di Venezia. Dalla corporazione medievale all'istituzione accademica*, "Bollettino Telematico dell'Arte", 23, 2013, pp.1-9.

²⁶⁴ L. Borean, *L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano*, "Artibus et Historiae", 35, 2014, p. 76. L'autrice si rifà, a sua volta, a E. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941, p. 127.

²⁶⁵ *Ibid.*; Chellini, *L'Accademia dei Pittori e degli scultori di Venezia*, cit., p.3.

Fino al 1750, dunque, il Collegio fu di fatto un'Accademia privata riconosciuta dal Senato e, fino al 1724, anno in cui venne istituito il Collegio degli Scultori, vi si trattava della sola pittura, anche se, per aumentare le entrate economiche del Collegio, l'iscrizione era aperta anche ai 'botteggeri' e 'maschereri', cioè i venditori di maschere, quadri, colori macinati, che però non potevano ricoprire alcuna carica²⁶⁶.

L'opera di convincimento del Senato fu, in gran parte, merito di Alvise Pisani, che presentò effettivamente il progetto di costituzione di un'Accademia²⁶⁷. Uno dei motivi che mosse il Senato a concedere il proprio benessere fu, forse, la presenza dell'architettura tra le materie di insegnamento, che rivestiva, per lo Stato, un rilievo maggiore e contribuiva a dare lustro alla città²⁶⁸. È interessante, proprio per questo motivo, notare come, nel 1724, l'Accademia venne presentata come scuola in cui si insegnavano <<le arti liberali della scoltura, pittura et architettura>>²⁶⁹, mentre di fatto era prevalente il solo insegnamento dal nudo per quanto riguarda pittura e scultura e per l'insegnamento dell'architettura si dovette aspettare il 1761: testimonianza di questo, come vedremo, anche il fatto che nei primi Statuti, al momento della definizione del numero degli scolari da ammettere, non si trovava menzione degli architetti.

Non si trovano, tutt'ora, ragioni valide che possano spiegare il lungo lasso di tempo intercorso da queste prime spinte verso un'istituzione e la sua effettiva fondazione, verosimilmente si trattò di una mancanza governativa, relativa all'attuazione delle pratiche per l'apertura dell'Accademia²⁷⁰.

²⁶⁶ Chellini, *L'Accademia dei pittori e degli scultori*, cit., p. 4.

²⁶⁷ P. Del Negro, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, "Arte Veneta", 64, 2007 (2008), pp. 245-253.

²⁶⁸ E. Molteni, *L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura: le ragioni di una presenza difficile: appunti su alcune linee di ricerca in Annuario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia* a cura di A. G. Cassani, Padova 2012, pp.523-537.

²⁶⁹ A. Binion, *The "Collegio dei Pittori" in Venice*, "L'Arte", 3, 1970, pp. 92-101.

²⁷⁰ P. Del Negro, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806 in L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, I, a cura di G. Pavanello, Treviso 2015, p. 76.

3.1 Anticipazioni e primi anni dell'Accademia di Belle Arti (1750- 1775): *Statuti*, didattica e organizzazione

Con il decreto del 24 settembre 1750, il Senato concesse << alla gioventù per lo studio del Disegno l'uso di certa stanza nella casa del Fondaco alla Farina in San Marco >>²⁷¹. In questi primi anni di vita, l'Accademia veniva chiamata 'del Nudo'. In via provvisoria, fu retta dai membri dello stesso Collegio, mentre il controllo amministrativo fu delegato ai Riformatori dello Studio di Padova. Era lo stesso Collegio a sovvenzionare le lezioni di pittura (unitamente forse a donazioni dei singoli pittori)²⁷², che si tenevano <<nella Camera destinata al Massaro del Magistrato Eccellentissimo del Fontico a San Marco, come quella che pur superflua per quel ministro viene anco officiosamente a particolari pittori accordata>>²⁷³. Si dovette in realtà aspettare il 1751 per aprire ufficialmente le porte dell'Accademia, nel giorno di san Luca, protettore degli artisti, il 18 ottobre.

Primo direttore della scuola fu Giambattista Piazzetta, come testimonia un manifesto riportato da Piero Del Negro²⁷⁴, e la scelta non fu casuale: Giambattista, infatti, era un'eccellenza riconosciuta nel disegno dei modelli nudi. Sono numerosissimi i fogli suoi e della sua scuola che testimoniano la diligenza e la precisione con cui si dedicava ed esortava i giovani all'esercizio di tale pratica (figg. 4-5). La rilevanza della sua scuola personale fu tale che venne, nel 1745, nominato un direttore *ad hoc*, Giuseppe Angeli²⁷⁵. L'impostazione didattica della scuola di Piazzetta fu, molto probabilmente, la stessa che si ripropose nei primi anni di vita dell'Accademia, non innovando, dunque, quanto fatto nel secolo scorso.

Giambattista Tiepolo divenne, alla morte di Piazzetta nel 1754, il successivo Presidente dell'Accademia di pittura e scultura e, come il predecessore, nutriva una forte passione per il disegno e la copia dei modelli, attività nelle quali si esercitò sempre, invitando i propri allievi a fare altrettanto (figg.6-7-8). A testimoniare che tipo di insegnante dovette essere Tiepolo, tanto all'interno dell'Accademia quanto nelle personali esperienze

²⁷¹ ASVe, *Senato, Deliberazioni, Terra, Terra. Filze*, filza 2123. Riportato da I. Marini in *Documenti in L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, II, Treviso 2015, pp. 480-481.

²⁷² P. Del Negro, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, cit., p. 75.

²⁷³ E. Molteni, *L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura*, cit., pp. 534-535, riporta la citazione contenuta in E. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 142.

²⁷⁴ P. Del Negro, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, cit., p. 77.

²⁷⁵ G. Pavanello, "Accademia del nudo" in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 120.

precedenti, è il resoconto di Johann Balthasar Bullinger sul suo soggiorno veneziano²⁷⁶. Si legge, infatti, come il giovane artista fosse esortato costantemente, tanto da Tiepolo quanto da Anton Maria Zanetti il Vecchio, ad esercitarsi nella pratica del disegno, soprattutto, sottolinea l'autore, nella copia degli schizzi del maestro.

Ma le notizie che si possono trarre dal resoconto di Balthasar non si limitano alla sola descrizione della didattica, ci parlano, in effetti, di una scuola vera e propria. Essendo il testo datato agli inizi del 1733, Bullinger certamente prendeva parte alle lezioni nello studio privato di Tiepolo, assieme ad una decina di studenti, <<compresi due che avevano già compiuto quarant'anni>>²⁷⁷. È ancora una volta da Balthasar che veniamo a conoscenza anche dell'attività in corso dell'Accademia del Nudo: Bullinger, infatti, riporta che, parallelamente alla scuola di Tiepolo, frequentò <<diligentemente anche l'Accademia>>²⁷⁸.

A Tiepolo si deve la realizzazione del disegno *Scuola del nudo* (fig.9), databile al 1716-1718, ulteriore testimonianza se non dell'esistenza dell'Accademia di cui ci ha parlato Bullinger, almeno di un'esperienza molto simile. La datazione così precoce, tuttavia, apre la strada ad almeno due interrogativi: uno circa la sede delle lezioni, l'altro sull'identità dei personaggi rappresentati. La precisione con cui tutti i presenti sono disegnati fa supporre che il foglio potesse essere stato pensato per un'incisione²⁷⁹ e, allo stesso tempo, ci viene in aiuto per identificare i personaggi e capire quale fosse la loro specializzazione artistica: tutti disegnatori, a un primo sguardo, e un modellatore, in basso a sinistra²⁸⁰.

Per quanto riguarda la sede si è pensato, in un primo momento, che potesse trattarsi della scuola di Piazzetta, la cui prima menzione, tuttavia, risale al 1722²⁸¹; è stata poi avanzata l'ipotesi che potesse trattarsi della scuola di Gregorio Lazzarini, alle cui lezioni aveva preso parte anche Tiepolo²⁸². Se Aikema, da un lato, sosteneva che la lezione si stesse

²⁷⁶ Traduzione dal testo originale in tedesco pubblicato da C. Ulrich, *Zürich um 1770. Johann Balthasar Bullingers Stadtansichten*, Zürich 1967, pp. 10-11 (in B. Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia: l'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia 1996, pp. 23-24).

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ A. Morassi, A "Scuola del nudo" by Tiepolo, "Master Drawings", 9, 1971, p. 43.

²⁸⁰ E. Lucchese, *Nel segno della grazia. Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo*, "Valori Tattili" 9, 2017, pp. 154-175.

²⁸¹ A. Morassi, A "Scuola del nudo" by Tiepolo, cit., pp.44-46; C. Whistler, *Venice & Drawings 1500-1800*, cit., p. 386.

²⁸² G. Knox, *Giambattista Piazzetta 1682-1754*, Oxford 1992, p. 211.

svolgendo presso la scuola di Tiepolo stesso²⁸³, la Whistler, dall'altro, smentiva questa supposizione, sottolineando la tarda età del maestro, raffigurato in piedi, intento nella sola osservazione del modello²⁸⁴. In conclusione, dunque, l'ipotesi che risulta maggiormente valida è quella che vede Gregorio Lazzarini come organizzatore di questa scuola: sarebbe lui, dunque, l'uomo in disparte, di circa 60 anni, che osserva l'andamento della lezione. Un autoritratto di Lazzarini, sebbene lo rappresenti quando ancora molto giovane, conferma questa tesi, in quanto evidenzia la similarità dei tratti nonostante l'invecchiamento²⁸⁵.

La sede, quindi, sarebbe la 'sala grande' nella contrada di Santa Maria Formosa, menzionata per la prima volta nel 1690²⁸⁶. Questo breve *excursus* delle esperienze private di Tiepolo e Lazzarini e la conferma dell'attività del Collegio dei Pittori, è fondamentale per comprendere come il passaggio dalle scuole informali all'Accademia istituzionale non sia stato improvviso e svincolato dal passato: si è verificata una vera e propria evoluzione che ha saputo fare tesoro del passato, riproponendolo accresciuto di nuove istanze.

L'influenza del primo direttore, Piazzetta, ad ogni modo, permase anche dopo la sua morte e questo è particolarmente evidente andando ad approfondire l'importanza associata allo studio del disegno e del nudo. In questi anni, inoltre, andavano anche ad affermarsi alcune teorie espresse da Winckelmann, proprio riguardanti lo studio del corpo umano. Si riporta un passo interessante, la cui datazione anticipa di un anno la redazione degli Statuti dell'Accademia di Venezia, lasciando ipotizzare un'influenza da parte delle teorie dell'intellettuale tedesco:

La scuola degli artisti era nei ginnasi dove la gioventù, senza offendere la pubblica verecondia, faceva completamente nuda la ginnastica. Vi andavano il saggio e l'artista. [...] Vi si potevano studiare i movimenti dei muscoli, i contorcimenti del corpo, ed osservare le linee della figura umana i contorni di essa nell'impronta che i giovani lottatori lasciavano sulla rena.

²⁸³ B. Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia: l'opera grafica: disegni dalle collezioni americane*, cit., p. 13.

²⁸⁴ C. Whistler, *Venice & Drawings 1500-1800*, cit., p. 386.

²⁸⁵ E. Lucchese, *Nel segno della grazia. Antonio Balestra maestro di Anton Maria Zanetti di Girolamo e nella "Scuola del Nudo" di Giambattista Tiepolo*, cit., p. 170

²⁸⁶ *Ibid.*

Il corpo nudo si mostrava qui in tante posizioni varie, naturali e nobili, quante non se ne potrebbe mai assumere un modello nelle nostre accademie²⁸⁷.

Si sottolineava, dunque, la naturalezza dei movimenti, contrapposta alle pose statiche proposte all'interno delle Accademie e, al contempo, si metteva in luce la necessità di osservare e studiare dal vivo il corpo nella sua nudità. Non stupisce, dunque, ritrovare pressochè le medesime indicazioni nel 1755, nel primo *corpus* statutario dell'Accademia:

Lo Studio dell'Accademia in tutti li giorni [...] sarà di disegnare un uomo ignudo in quella positura, che verrà collocato dalli Maestri, che dal Presidente saranno a tal'effetto destinati [...]²⁸⁸.

L'impostazione interna dell'Accademia prevedeva, infatti, un quotidiano esercizio nella pratica della copia dei modelli nudi, di sera.

Sempre all'interno degli Statuti veniva spiegata la pratica d'ammissione all'Accademia per coloro che si consideravano principianti, che consisteva anch'essa nella copia di un modello nudo:

Tutti li Studiosi principianti di Pittura portino all'Accademia un disegno copiato dalle opere de' più celebri Pittori, come verrà loro imposto dal Pressidente: Dippoi, per assicurarsi, che il detto disegno sia di propria mano dovranno all'improvviso fare in termine di due ore un disegno dal nudo in Publica Academia, onde si veda se il primo col secondo si accordi, e quando non si accordassero siano rigettati gli disegni, che avessero antecedentemente portati²⁸⁹.

Il disegno dal nudo, dunque, era successivo alla copia di un'opera che fosse ritenuta di particolare rilevanza nel panorama artistico veneziano. Per gli aspiranti accademici più esperti, invece, la prova consisteva nella realizzazione di un'opera di propria invenzione, per poi far realizzare loro un altro soggetto, indicato dall'Accademia, per verificare l'autografia del primo.

²⁸⁷ J.J. Winckelmann, *Gedanken uber die Nacamung der griechischen Werk in der Malerei un Bildhauerkunst* [1755], a cura di F. Pfister, Torino 1973, pp. 16-17.

²⁸⁸ *Statuto* del 26 gennaio 1755, poi replicato nel 1772 e 1782. Cfr. G. Pavanello, "Accademia del nudo" in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 127.

²⁸⁹ Ivi, cfr. D. Ton, *I Pittori dell'Accademia: tra Studio e Promozione* in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 172.

Il superamento della selezione non era atto solamente a decretare o meno l'ammissione all'Accademia, ma aveva anche lo scopo di ripartire gli studenti in due differenti classi: i più capaci e i meno capaci. Infatti, gli studenti che non erano ritenuti particolarmente dotati ma che comunque superavano la prova venivano re-indirizzati allo studio dei calchi in gesso di sculture antiche e moderne custodite all'interno della dimora di Filippo Farsetti²⁹⁰.

I maestri avevano il compito di <<collocare l'ignudo in quell'atto in cui dovrà disegnarsi, ed insieme rivedere li disegni à studenti, ed occorrendo corregerli>>²⁹¹: per tre giornate a settimana, dunque, il modello manteneva la posa indicata e gli studenti la ricopiavano. A questo si aggiungeva l'invito a mantenere la quiete all'interno delle aule di studio e, in caso questo non avvenisse, a renderne conto al Presidente, cosicché potesse prendere i giusti provvedimenti.

Si è molto parlato dell'esercizio della copia dei modelli nudi, ma chiaramente le attività didattiche dell'Accademia non si sarebbero dovute limitare solo a questo, sebbene sia rimasta sempre la pratica predominante. Infatti, negli Statuti si legge di particolari disposizioni relative all'allestimento delle aule per lo studio, che dovevano essere ornate non solo con le immagini dei Dogi, di San Marco e San Luca, <<Protettor de' Pittori>>, ma anche con i ritratti dei pittori del passato, la cui fama aveva accresciuto anche quella della Patria e che, per questo motivo, meritavano di essere presi come modelli²⁹². Questo perché, dal 1751, venne concessa dal Senato un'altra stanza all'interno del Fondaco: una per la copia dei modelli di gesso e una per la pratica del nudo²⁹³. Due anni dopo, venne elargito anche il primo finanziamento pubblico all'Accademia, nella cifra di 20 ducati per un lasso di tempo di cinque anni.

Per quanto riguarda l'apparato più propriamente didattico previsto all'interno dell'Accademia torna utile il trattato di Andrea Memmo *Piano generale per un'Accademia sopra le belle arti del Disegno* (1785). Sebbene successivo di circa trent'anni alla fondazione dell'Istituzione a Venezia, il testo esibisce in realtà alcune

²⁹⁰ Cfr. I. Mariani, *Note storiche e archivistiche in L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., p. 14.

²⁹¹ *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura*, Venezia 1782, p. XXII.

²⁹² Ivi, p. 55.

²⁹³ La delibera del Senato viene riportata da Mariani, *Documenti*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., p.480.

considerazioni circa l'insegnamento per come veniva proposto e proponeva riforme per porlo al pari delle altre accademie di Italia. Nonostante la pubblicazione nel 1785, la sua redazione è certamente anteriore, e questo ci aiuta ulteriormente nella nostra ricerca: il dedicatario è Francesco Morosini, indicato come Procuratore di San Marco e Riformatore dello Studio di Padova: egli fu eletto Procuratore nel 1761 e Riformatore più volte dal 1759 al 1773, pertanto dobbiamo ipotizzare che sia stato scritto dal 1759 in poi. Ad avvalorare ulteriormente questa tesi vi sono i molteplici riferimenti dello stesso autore agli *Statuti* vigenti, che sono quelli del 26 gennaio 1755²⁹⁴.

Rispetto all'attività didattica già attuata, Memmo ne riporta nel dettaglio l'organizzazione: propedeutico allo studio delle statue e delle opere dei maestri del passato era l'esercizio sulla copia dei modelli dal nudo nelle ore serali, che avveniva in una sala pubblica. Memmo sottolinea, inoltre, la mancanza di un insegnamento composito e funzionale alla formazione di un artista a tutto tondo: cita apertamente l'Accademia Clementina, riportando come in essa si tenessero anche lezioni di anatomia, mentre mancavano in quella di Venezia dove <<il solo nudo, che qui particolarmente si studia, può bensì far acquistare un certo proprio colorito di carni, una maggior morbidezza, ed una più natural mossa alle figure, ma non mai quelle belle proporzioni, che con altro non si apprendono che coll'osservar con frequenza>>²⁹⁵. Un'altra importante notizia che riporta l'autore è il fatto che i maestri rischiavano di imporre troppo il proprio stile ai giovani, in quanto un maestro teneva una classe per un anno intero.

Sempre all'interno degli Statuti si ritrovano le indicazioni circa la composizione delle classi, il numero di maestri e le modalità di selezione di queste cariche: all'interno dell'Accademia venivano ammessi 36 tra pittori (28) e scultori (8), di <<buona fama e venticinque anni almeno>>. Vi era, dunque, la prova d'ammissione di cui si è parlato prima, con la quale i giovani venivano proposti alla Congregazione Accademica: con 2/3 dei voti a favore, ci si meritava il titolo di Accademico d'Onore. I maestri, invece, erano quattro, selezionati annualmente dal Presidente e dai Consiglieri, tra i sei nominati dalla Congregazione Accademica²⁹⁶. Appare evidente lo sbilanciamento tra il numero dei

²⁹⁴ A. Cipriani, S. Pasquali, *Il "Piano generale per un'Accademia sopra le belle Arti del Disegno" di Andrea Memmo*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 32, 2008, pp. 225-268.

²⁹⁵ A. Memmo, *Piano generale per un'Accademia sopra le belle Arti del Disegno*, Venezia 1785, Archivio di San Luca, Roma, ms. n.34, p.33.

²⁹⁶ *Statuto* del 26 gennaio 1755. Cfr. G. Pavanello, *L'Accademia veneziana del Settecento in L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., pp.52-54.

pittori e degli scultori, ma è in realtà una fotografia abbastanza precisa anche della composizione del Collegio dei Pittori²⁹⁷, sebbene, come vedremo, questa mancanza di scultori si ripercosse in maniera decisiva sulle sorti della scultura in Accademia.

I Riformatori avevano deciso, dopo quasi 25 anni, di svincolare del tutto le sorti dell'Accademia dalla direzione del Collegio, nonostante le richieste avanzate da quest'ultimo in sede di redazione degli Statuti. Si trattò di un passo particolarmente importante perché, in questo modo, l'Accademia veniva posta al pari delle altre istituzioni culturali cittadine: pubblica e sottoposta al mecenatismo del governo²⁹⁸ (che, come vedremo, non fu particolarmente generoso).

3.2 Evoluzione dell'Accademia: dal 1775 al 1806

La richiesta di revisione degli Statuti avanzata dagli stessi studenti dell'Accademia fu, in realtà, l'ultimo atto di una storia iniziata molti anni prima, che ancora una volta vide come protagonista Andrea Memmo, assieme a Francesco Lorenzo Morosini. Infatti, già nel 1759, anno in cui, non per pura coincidenza, si pensa sia databile il trattato di Memmo, Morosini gli aveva domandato aiuto per stilare un piano che potesse essere funzionale per porre l'Accademia di Venezia al passo delle altre. Ancora, non è un caso che nella missiva che Morosini indirizzò al Senato nel 1760²⁹⁹ si ritrovino moltissimi punti in comune con quello che sarà poi il contenuto del *Piano*.

Come viene evidenziato da un'utile tabella realizzata da Giulia Vertecchi³⁰⁰, Morosini riprese alcuni dei concetti fondamentali di Memmo, ma dovette tralasciarne altri, o per opportunità politica o per mancata condivisione ideologica. Sempre dalla lettera di Morosini veniamo a conoscenza del fatto che nel Fondaco a San Marco, destinato dal Senato all'Accademia, vi erano solo tre stanze, poco adatte per spazio e arredamento: la

²⁹⁷ P. Del Negro, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, cit., p. 78.

²⁹⁸ Mariani, *Libro riduzioni e atti accademici (1755-1772)* in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., pp. 46 e 58.

²⁹⁹ Scrittura dei Riformatori allo Studio di Padova 11 gennaio 1759 m.v. [1760], allegata al decreto 19 gennaio, in ASVe, Senato, Terra, filza 2311.

³⁰⁰ G. Vertecchi, *La vicenda dell'«Accademia sopra le belle Arti del Disegno» di Venezia nell'età dei « lumi »*, "Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 2015, <https://journals.openedition.org/mefrim/2219#ftn29> (consultazione 15 settembre 2021).

stanza per il disegno risultava inadeguata per dimensioni e forma; la stanza destinata alla copia dei modelli, invece, non aveva nemmeno lo spazio per contenere opere di abbellimento per l'Accademia; la terza stanza addirittura veniva definita <<inabitabile, come può chiamarsi affatto indecente l'ingresso che introduce ai luoghi medesimi>>³⁰¹. Ancora una volta, la missiva abbracciava quanto poi espresso nel *Piano* di Andrea Memmo. Anche lo studioso, infatti, si dice insoddisfatto degli ambienti destinati allo studio:

Presentemente in luogo di questa [sala] vi è una piccola Camera, per ristrettezza della quale i giovani studenti debbono tralasciare gli studi per darsi comodo l'un l'altro, il che dee essere nella nuova Accademia assolutamente impedito³⁰²

Memmo subito dopo, precisa quanti e quali ambienti avrebbero dovuto esserci nella nuova Accademia riformata, che non avrebbe più dovuto limitarsi a una serie di locali slegati tra loro, ma ad <<una magnifica fabbrica espressamente per le Accademie di Disegno>>³⁰³.

Quello che stupisce, viste le grandi analogie che intercorrono tra l'opera di Memmo e la lettera di Morosini e il comune obiettivo che li legava, è notare che, nonostante l'apertura della lettera, la soluzione che Morosini ha offerto sia stata quella di <<ridur a conveniente decenza>> le stanze esistenti. Veniva, dunque, completamente abbandonato il piano di un cambio di sede per l'Accademia come era stato pensato da Memmo.

Quello che si ottenne, dunque, fu una perizia nel 1760 atta a consentire progetti di sistemazione degli ambienti dell'Accademia. Si palesò, quindi, più che apertamente un'opposizione del Senato all'esistenza di un'Accademia, testimoniata anche dalle circa 20 pagine che Memmo dedicò a questo argomento all'interno del *Piano*. Il primo punto che Memmo rilevò nella contrarietà del Senato fu il diffondersi massiccio dell'opera di Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, in cui veniva palesemente messa in discussione l'istituzione accademica e la sua capacità di formare artisti. Questo conduce direttamente alla seconda motivazione che creò opposizione verso l'Accademia: la nobiltà veneziana

³⁰¹ Memmo, *Piano generale per un'Accademia sopra le belle Arti del Disegno*, cit., p. 228.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ivi*, p. 237.

aveva iniziato ad entrare in contatto, più o meno indirettamente, con un certo tipo di ambiente culturale che affascinava, soprattutto uomini politici e intellettuali:

Ciò che Monsieur de Voltaire dice del gran Poussino, cioè, che era allievo del solo proprio genio, è da dirsi degli altri Capi Scuole [...] Siccome dunque non si veggono uscir dalle particolari scuole né i Tiziani, né i Raffaelli, né i Poussini, così non si vuol pretendere, ch'eglino escano dalle Accademie [...] e se noi, perché questi geni sono oltremodo rari, non ci meravigliamo, che i Poussini non abbian fatto degli allievi pari a se stessi, perché avremo poi noi poscia a stupire cotanto delle fatalità onde non sono usciti dalle Accademie?³⁰⁴

Quello che interessa notare, al di là della *querelle* ideologica circa l'utilità o meno dell'Accademia, è che alla fine si dovette aspettare il 1776 per dare avvio ai lavori effettivi di ampliamento della sede, mentre le perizie circa l'adeguatezza della sede a San Marco furono eseguite già tra il 1756 e il 1760³⁰⁵. L'anno precedente, come si è detto, gli studenti indirizzarono una lettera ai Riformatori: l'Accademia stava passando, quindi, un momento cruciale della sua vita, che l'avrebbe costretta ad evolversi ed assumere vesti nuove. Memmo, comunque, ebbe il merito enorme di anticipare alcuni sviluppi dell'Accademia che ebbero luogo solo dall'Ottocento in poi, sottolineando ancora una volta la sua visione decisamente più moderna rispetto ai tempi. Tuttavia, un suo suggerimento fu effettivamente attuato:

Un altro genere di Accademici non sarà meno utile e decoroso, cioè quello degli Onorarj, e, se così più piace, de' dilettanti, degli Affezionati, degli Amatori, de' Protettori³⁰⁶

Infatti, nel 1771, venne istituita la pratica della nomina degli Accademici d'Onore, mecenati, appassionati, uomini politici che in qualche modo avevano a che fare con l'Accademia e con l'arte in generale. La decisione di stabilire questa nuova classe fu, in realtà, anche una riuscita strategia economica, politica e culturale: gli Accademici d'Onore, infatti, non di rado erano affiliati anche ad altre accademie d'Italia, contribuendo

³⁰⁴ Ivi, p. 168.

³⁰⁵ Molteni, *L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura*, cit., pp. 535-536.

³⁰⁶ Memmo, *Piano generale per un'Accademia sopra le belle Arti del Disegno*, cit., p. 135.

quindi a rafforzare i legami; contribuivano, inoltre, all'istruzione degli studenti, mettendo a disposizione le loro collezioni private o elargendo donazioni alla scuola.

Nel 1775, comunque, un gruppo di studenti indirizzò ai Riformatori dello Studio di Padova una lettera collettiva, in cui veniva chiesta la revisione degli *Statuti* attuali, in quanto ritenuti incapaci di stare al passo coi tempi e di offrire, di conseguenza, una formazione all'altezza di quella di altre accademie. Fulcro della richiesta inviata, in realtà, era la richiesta di prolungare il tempo concesso per copiare il modello nudo, in quanto le sole tre sere risultavano troppo poche per consentire una realizzazione perfetta. Un dato interessante che si rileva dalle lettere inviate dagli studenti è il fatto che avevano preso parte ad altre esperienze accademiche, a Roma o a Parma, ad esempio, e che le ritenevano, relativamente a questa questione, più avanzate. Ne riportiamo due:

Adì 2 febraro 1774/5 Venezia

Io sotto scritto con mio giuramento di essere stato nell'Accademia reale di Parma novamente eretta e di aver trovato costante in essa Accademia la pratica di far durare per sei sere, ad ore due per sera, ogni una delle attitudini poste dal maestro per studio della gioventù

Io Pietro Tantini

Adì 2 febraro 1774/5 Venezia

Attesto io sotto scritto con mio giuramento essere pratica costante dell'Accademia di pittura e scoltura detta del Campiglio in Roma il far durare per sei sere, a due ore per sera, ogn'una dell'attitudini poste dal maestro per lo studio della gioventù. In fede di che

Io Pietro Pole Romano³⁰⁷

Le richieste degli studenti, alla fine, furono esaudite, e nel gennaio del 1776 lo studio del nudo fu prolungato a sei sere settimanali. Già nel 1760 l'insegnamento di questa pratica aveva subito una piccola riforma³⁰⁸, quando si decretò che la scuola del nudo sarebbe rimasta aperta anche d'estate, proprio come avveniva alla Clementina di Bologna. La menzione delle Accademie di Parma e Roma non era casuale: negli stessi anni, l'Accademia di Venezia aveva stretto degli accordi con queste due istituzioni che

³⁰⁷ Mariani, *Documenti in L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., p. 492.

³⁰⁸ Mariani, *Libro riduzioni e atti accademici (1755-1772) in L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., p. 57.

consentivano ai soci di fare degli scambi in entrambe le città: furono eletti, proprio in quell'anno, 24 soci onorari che ebbero il privilegio di intraprendere questa esperienza³⁰⁹.

In questi anni, però, si registrò forte anche una carenza dal punto di vista della scultura: il Collegio si era sciolto di fatto nel 1770, a testimonianza della crisi entro cui erano entrati gli artisti, si pensi che nell'Accademia, nel 1784, solo metà degli otto seggi destinati all'insegnamento erano coperti. Ma questo fu solo uno dei problemi che afflissero l'Accademia, la gran parte imputabili agli esigui fondi destinati dal governo e all'inadeguatezza degli spazi concessi.

Anche le personalità più importanti dell'Accademia espressero dubbi e preoccupazioni circa la situazione attuale dell'istituzione: Edwards, per esempio, che ne fu membro fin dalla sua apertura, nel 1783 rifletteva sui risultati ottenuti dall'Accademia in termini di beneficio per l'arte veneziana e per gli studenti, che non avevano ricevuto altro che modesti risultati³¹⁰. Circa i limiti dell'Accademia testimoniava involontariamente anche Angeli, che in una lettera del 1781 riportava come i premi per i concorsi fossero <<tenui in competenza alle estere accademie>>³¹¹.

Tuttavia, sempre Angeli restituisce anche una fotografia importante delle opportunità lavorative che si aprivano per gli studenti una volta finito il percorso accademico: moltissimi giovani, infatti, venivano chiamati <<a Roma, in Londra o altrove>>³¹². Questo testimonia, nonostante le difficoltà che l'Accademia aveva incontrato e continuava ad incontrare nella gestione dell'insegnamento, la validità degli studi offerti, tanto in pittura quanto in scultura. Angeli, infatti, tiene a ricordare che Canova <<meritossi l'associazione a questo accademico corpo>>³¹³. Certamente un motivo di vanto per l'Accademia di Venezia, ma anche un piccolo smacco per il mercato artistico interno alla città, che non riusciva ad offrire tante possibilità quante le figure professionali che formava.

Dal 1785, comunque, le cose peggiorarono anche per la classe di pittura, in particolare durante le lezioni dell'esercizio della copia dei modelli: gli alunni non rispettavano i maestri, non si curavano di mantenere la disposizione di banchi e lumi e manifestavano

³⁰⁹ Del Negro, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, cit., p. 88.

³¹⁰ Ivi, p. 90.

³¹¹ Mariani, *Documenti in L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., pp. 501-502.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

una <<baldanza>> eccessiva. Solo l'intervento di un funzionario di rango elevato ristabilì, momentaneamente, l'ordine. In realtà, l'anno seguente, si ripresentò la medesima situazione, ma alle estreme conseguenze: i giovani si arrogarono il diritto di cambiare le pose del modello per tre volte nell'arco della stessa sera, ritenendo che quelle poste dal maestro non fossero sufficientemente stimolanti:

9 Detto

Memoriale presentato al magistrato eccellentissimo de' Riformatori dello studio di Padova per l'oggetto ut infra.

Illustrissimi et eccellentissimi signori Riformatori dello studio di Padova

La baldanza de' giovani studenti nella Pubblica accademia di pittura et cetera arrivò a grado tale di non potere più oltre sorpassarla chi presiede al governo e disciplina di quella scuola ove ad apprendere lo studio è posta l'azione del nudo da quei maestri di settimana [...]. Le prescrizioni al buon metodo e disciplina, il zelo disinteressato l'attenzione indefessa del preside e de' maestri, nonché ogn'altra cura per rendere contenta la scolaresca medesima, non bastano a tenerla in quel dovere [...]. Sprezzano taluni gl'ordini dati dalla presidenza e sono quelli ordini appunto sempre osservati da vecchi maestri e professori fino da suoi verdi anni ne tempo che furono nella stanza del nudo, facendosi quelli lecito, per spirito sedizioso e dominatore, di levare dai lor siti persino li lumi inservienti ad illuminare lo studio e porseli sopra de' banchi che si formano a posta con scagni e tolette [...] ³¹⁴.

Ma le reiterate insubordinazioni degli studenti non furono l'ultimo sintomo di un declino dell'Accademia: nel 1788 il nipote di Farsetti, quel Farsetti che metteva a disposizione degli accademici la sua personale collezione di calchi in gesso, decise di chiudere proprio quella Galleria, causando una grave perdita per tutti gli studenti dell'Accademia che non potevano più visitarla.

Il 12 maggio 1797, si riunì il Maggior Consiglio della Repubblica veneziana: in questa occasione un emissario giacobino avanzò le richieste dei francesi, ormai alle porte della città. Si chiedeva ai veneziani di non ostacolare lo sbarco di circa 4000 soldati francesi, la consegna di coloro che avevano opposto resistenza alla conquista francese e l'accettazione di una Municipalità Provvisoria in seguito all'abdicazione del governo esistente. Nonostante alcuni tentativi di opposizione iniziali, alla fine le cose andarono come pianificato da Napoleone e, il 15 maggio dello stesso anno, il Doge si ritirò nella sua dimora di famiglia, annunciando come ultimo decreto la nascita della Municipalità

³¹⁴*Ibid.*

Provvisoria. Che ripercussioni ebbe questo sull'Accademia? In realtà, l'istituzione parve adattarsi abbastanza bene alle nuove condizioni imposte: nel 1798 il premio per l'architettura, ad esempio, fu conferito sulla base di un progetto per un arco di trionfo per <<onorare le glorie d'un eroe guerriero>>³¹⁵. Sempre in questi anni, quando Venezia fu sotto il dominio asburgico (1798-1805), la decisione dell'Accademia fu 'di farsi amici i nemici', nominando nel 1801 come Accademico d'Onore un plenipotenziario dell'imperatore austriaco: il conte Joseph Mailàth von Szèkhely.

L'apice dell'inferenza estera si ebbe con la nuova dominazione napoleonica, nel 1807, quando gli *Statuti* dell'Accademia vennero parificati a quelle delle altre Accademie del regno, come era avvenuto anche per quella di Bologna.

3.3. La Scuola di Architettura e i nuovi sviluppi dell'Accademia

La storia della Scuola di Architettura merita una menzione a sé stante, in quanto non solo venne istituita con molto ritardo rispetto alle intenzioni del Collegio dei Pittori ma anche ebbe un percorso differente da quello delle altre due classi di pittura e scultura.

Il 24 maggio del 1761 veniva ufficialmente introdotto dalla Congregazione Accademica lo studio dell'Architettura, che si sarebbe svolto esclusivamente in estate. Da un documento del 1763 si comprendono meglio le caratteristiche che il Senato e i Riformatori desideravano imprimere all'istituzione di questa nuova scuola. Innanzitutto, si precisava che l'insegnamento dell'architettura sarebbe stato suddiviso in due rami distinti: uno prospettico, che si avvicinava dunque molto alla pittura e alla scultura; l'altro statico, volto all'effettiva costruzione³¹⁶. È fondamentale questo passaggio dell'Accademia per alcuni motivi:

1. Avvicinava l'Accademia di Venezia maggiormente alla proposta didattica delle altre accademie d'Italia.

³¹⁵ Mariani, *Libro riduzioni e atti accademici (1795-1800)*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., p. 353.

³¹⁶ ASVe, Riformatori dello Studio di Padova, Accademia di pittura, scultura e architettura in Venezia, busta 538, carta 35, 24 gennaio 1763 m.v. in Mariani, *Libro riduzioni e atti accademici (1795-1800)*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, II, cit., p. 167.

2. Ampliava il bagaglio di conoscenze degli accademici: per l'architettura prospettica, soprattutto, si rese necessario conoscere anche l'ottica, la prospettiva, le proporzioni, gli ordini architettonici e la loro storia.
3. Implementava anche lo studio della pittura, che si serviva in questo modo della prospettiva per la composizione dei dipinti o degli affreschi.

Tuttavia, nonostante i buoni propositi che animavano il Senato e i Riformatori, lo studio dell'architettura non ebbe inizio prima dell'estate del 1767, a causa della mancata concessione di uno stipendio ad Antonio Visentini, professore designato, e dell'approvazione globale al progetto da parte della congregazione accademica. Venne eletto, allora, come maestro di architettura Giovan Francesco Costa, che andava a prendere il posto di Visentini, che aveva ricoperto la cattedra solo formalmente.

L'organizzazione della scuola di architettura, in effetti, ricalcava le indicazioni fornite da Memmo nel suo *Piano*, a testimonianza del fatto che i Riformatori e il Senato seppero cogliere i suoi suggerimenti per apportare migliorie all'Accademia:

Per formare dunque un compito Architetto, è mestieri, ch'egli ben sappia le Teorie dell'arte, cioè quelli scientifici principj, che debbono precedere la pratica.

In secondo luogo converrà cercare nell'Accademia un qualche acconcio mezzo, onde tener lontani i giovani Architetti dagli abusi, e dal corrompimento dell'Arte. Colle scuole, che si stabiliranno nel luogo dell'Accademia, si provvederà alla prima di queste due occorrenze³¹⁷.

Un'influenza importante nell'istituzione di questa tanto agognata scuola di architettura fu, ancora una volta, quella di Morosini. Egli era appena stato nominato Riformatore nel 1760, stesso anno in cui il finanziamento pubblico erogato all'Accademia venne raddoppiato³¹⁸; sempre Morosini, come abbiamo visto, aveva richiesto a Memmo la redazione del *Piano*, e non si trattò quindi di un caso la ripresa di certi temi nell'attuazione della scuola.

Costa insegnò, comunque, solamente nel 1768 ed esclusivamente architettura militare e civile³¹⁹: si dimise nel 1771 a causa del mancato pagamento degli stipendi, non tenendo

³¹⁷ Memmo, *Piano generale per un'Accademia sopra le belle Arti del Disegno*, cit., pp. 195-196.

³¹⁸ Molteni, *L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura*, cit., pp. 535-536.

³¹⁹ Del Negro, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia dalle origini al 1806*, cit., p. 78.

fede alla promessa di condurre l'insegnamento <<senza pubblico aggravio>>³²⁰. Riprese la cattedra, quindi, Antonio Visentini, ormai molto anziano e dedito soprattutto all'architettura prospettica, che insegnò per un totale di sei anni. Non si hanno, comunque, particolari informazioni sulle modalità di erogazione del corso in questo primo anno.

Per quanto riguarda le lezioni tenute da Visentini, invece, abbiamo qualche dato in più. Nel bando di apertura del corso del 5 maggio 1772 si legge:

1772 5 Maggio

Nell'Accademia di pittura, scultura e architettura

Aprir dovendosi [...] lo studio dell'architettura positiva ossia prospettica e statica viene per ordine del spettabile signor presidente Giuseppe Angeli di rendersi pubblicamente manifesto a notizia degl'amatori et imprenditori dette arti liberali che li 11 del corrente mese di maggio si aprirà detto studio del valente accademico maestro Visentini. Le lezioni di tale studio si faranno il lunedì, mercoledì e venerdì di cadauna settimana ad ora di terza e così successivamente, sin alla metà del mese di settembre, senz'alcuna interruzione// dello studio del nudo. Restano perciò eccitati li studiosi di dette arti approfittarsi di tanto utile esercizio e particolarmente li concorrenti alli studi accademici del nudo per la connessione che tiene la prospettiva con la pittura [...]³²¹

Tuttavia, gli anni 1773 e 1775 sono quasi del tutto privi di documenti circa l'insegnamento di questo corso ed è dunque impossibile ricavare qualche tipo di informazione utile per la nostra ricerca. La svolta nel 1776, quando venne istituito il primo concorso per la classe di architettura:

1776 Primo Maggio

Li concorsi saranno disegno d'invenzione e copia d'architettura, li cui temi saranno opportunamente manifestati. Li concorrenti dovranno darsi nota al signor maestro dell'architettura accademico entro il corrente mese di maggio. Per tale concorso dovranno esser fatti li disegni termine di mesi tre, da primo giugno sin tutto agosto venturi³²².

³²⁰ *Ibid.* da Elena Bassi, *La Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 160.

³²¹ Riportato da Mariani, *Libro riduzioni ed atti accademici (1772-1785)* in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 144.

³²² *Ivi*, p. 184.

I disegni premiati, dall'istituzione del primo concorso all'ultimo registrato nel 1807, conservati ancora presso l'archivio dell'Accademia di Belle Arti, testimoniano gli alti livelli di abilità e maestria raggiunti dagli studenti e, di conseguenza, quanto fosse alto anche il profilo degli insegnamenti offerti (figg. 10-11). Inoltre, ci vengono forniti anche dettagli circa il gusto predominante in quegli anni, che ancora una volta guardava allo stile del Cinquecento veneziano³²³.

Purtroppo, le lacune nei documenti si fanno sempre più importanti dal 1795 in poi, arrivando a riportare solo qualche nome di accademico di merito e le date dei concorsi.

Si può comunque tentare di trarre alcune considerazioni importanti circa il corso di architettura.

Nel 1777, per esempio, Antonio Visentini si dimise e si aprì il decennio di Francesco Battaglioli, noto anche per il suo lavoro di scenografo in alcuni importanti teatri (Madrid e Venezia)³²⁴. Pochi i documenti circa il suo magistero, se non appunto la menzione di alcuni concorsi e relativi vincitori. Nel 1788 chiese di potersi dimettere a causa dell'età avanzata e la cattedra passò allora ad Agostino Mengozzi Colonna, fino al 1792. Fu lui ad apportare alcune importanti innovazioni al corso di architettura, come il già citato inserimento degli architetti nel corpo degli accademici di merito o la cadenza annuale con cui avrebbe dovuto tenersi il concorso, cosa che gli venne concessa a partire dal 1789 in poi³²⁵. Per questo motivo, dunque, non vi furono più i concorsi di copia ma di sola invenzione, in quanto richiedevano un dispendio inferiore di tempo ed energie da parte degli studenti.

L'ultimo capitolo della scuola di architettura porta invece il nome di David Rossi, che tenne la cattedra dall'improvvisa morte di Colonna, nel 1792, al 1807, anno in cui l'Accademia, come abbiám visto, subì forti e gravi influenze da parte dei francesi. Anche durante il suo mandato, i concorsi si tennero regolarmente, con un progressivo

³²³ M. Bisson, *La scuola e i concorsi di Architettura*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 229.

³²⁴ N. Ivanoff, *Battaglioli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, 7, 1970 [https://treccani.it/enciclopedia/francesco-battaglioli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://treccani.it/enciclopedia/francesco-battaglioli_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione 17 settembre 2021),

³²⁵ Bisson, *La scuola e i concorsi di Architettura*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 235, si rifà al testo di E. Bassi, *La Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., p. 40.

avvicinamento all'estetica neoclassica, come testimoniano i numerosi disegni conservati nell'Archivio dell'Accademia.

Con la nomina di Almorò Pisani, il 29 gennaio del 1807, come presidente della Reale Accademia di Belle Arti e la conseguente revisione degli *Statuti*, cessò formalmente l'esistenza dell'Accademia Veneta di Pittura Scultura e Architettura. Nello stesso anno si tenne l'ultimo concorso della scuola di architettura.

In generale, si può affermare che la scuola di architettura veneziana non riuscì mai del tutto ad imporsi né nel panorama cittadino né in quello nazionale. Questa situazione fu il risultato dei pochi mezzi, luoghi e abilità che la Repubblica era disposta a mettere a disposizione, nonostante il presunto rilievo che, come abbiamo visto in apertura, veniva dato all'architettura rispetto alle altre arti.

Apparato iconografico



1. Anonimo, *Inaugurazione dell'Accademia Clementina*, dipinto, XVIII secolo, Bologna, Collezione Maccaferri.



2. D. M. Fratta, *L'Accademia del Nudo*, per il frontespizio di G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, disegno. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



3. Anonimo, *Le scuole dell'Accademia Clementina*, dipinto, XVIII secolo. Bologna, Collezione Maccaferri.



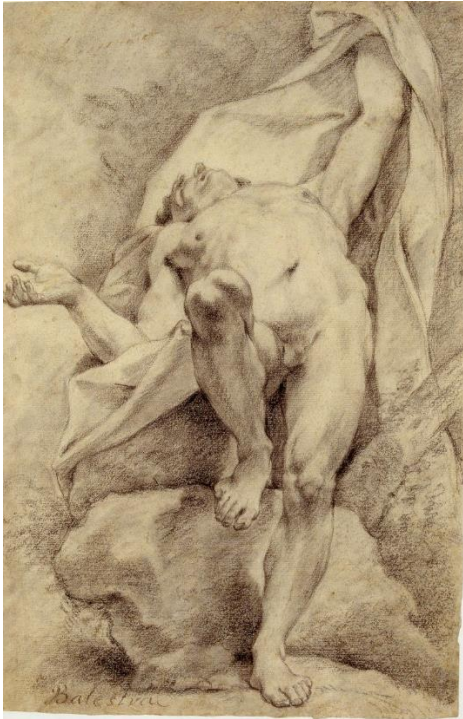
4. G.B. Piazzetta, *Uomo nudo appoggiato a un albero*, disegno, 1750. New York, The Morgan Library & Museum.



5. G. B. Piazzetta, *Due studi di uomini nudi*, disegno, 1750. New York, The Morgan Library & Museum.



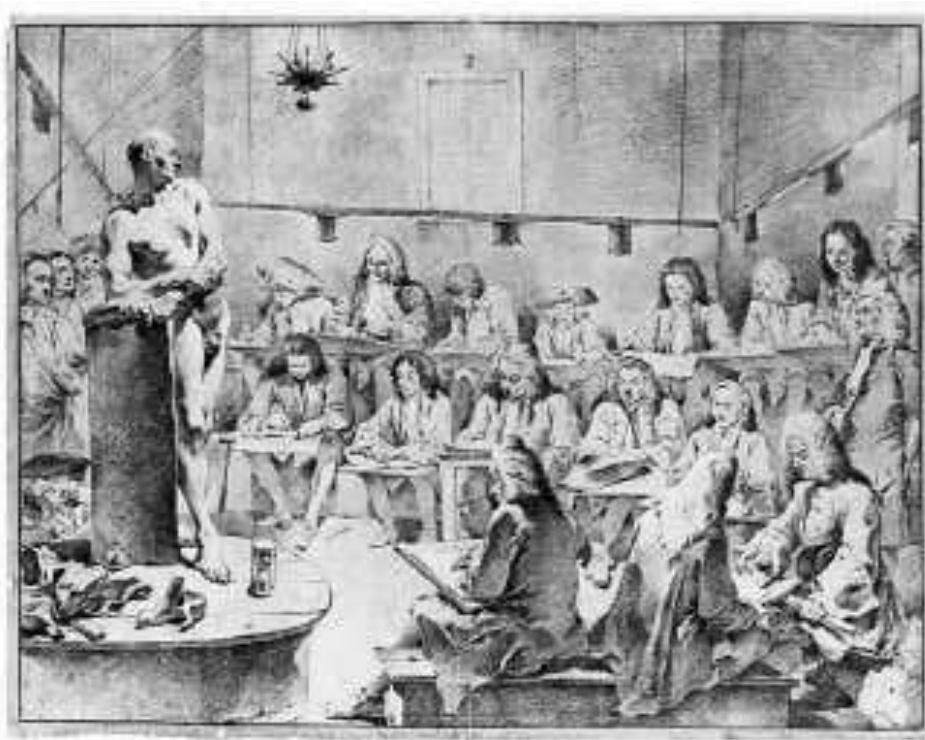
6. G.B. Tiepolo, *Accademia di nudo virile*, disegno, 1725. Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe.



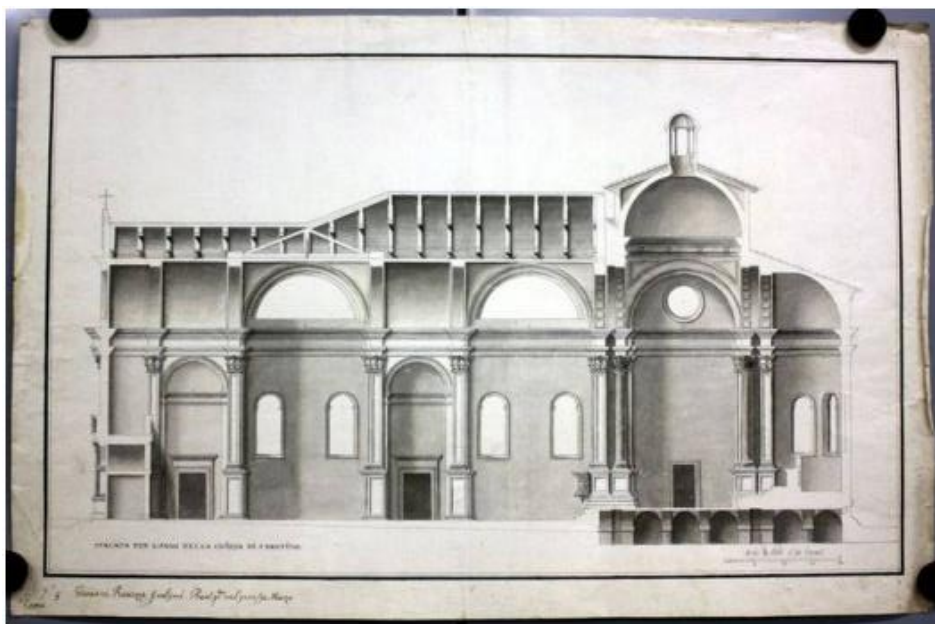
7. A. Balestra, *Accademia di nudo virile*, disegno, 1690- 1695. Verona, Museo di Castelvecchio Gabinetto Disegni e Stampe.



8. A. Bonacina, *Nudo virile di schiena*, disegno, fine XVII secolo. Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe.



9. G.B. Tiepolo, *Scuola del nudo*, disegno, 1716-1718. Londra, collezione privata.



10. G. Ravizza, *Sezione longitudinale della chiesa di San Fantino*, disegno. Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti. (Vincitore del primo premio nell'anno 1776)



11. G. Salvadori, D. Antonio, *Facciata e pianta di monumento*, disegno. Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. (Vincitore del primo premio nell'anno 1802).

VI. Conclusioni

Questa tesi nasce dalla volontà di mettere in luce i percorsi che hanno portato le due città di Bologna e Venezia a dotarsi di un'istituzione accademica per l'insegnamento delle belle arti. Si è tentato, pertanto, di approfondire il rapporto che è intercorso tra le prime esperienze informali e private e la città e come questo si sia, successivamente, evoluto nelle Accademie istituzionalizzate.

Ci sono, chiaramente, punti in comune alle due esperienze, influenze reciproche, ma anche notevoli differenze.

Soprattutto relativamente alle prime esperienze informali, l'esempio seguito era quello dei Carracci, ma si è visto come i veneziani in realtà abbiano apportato variazioni sul tema, prediligendo lo studio e la copia dei modelli nudi. L'esercizio costante su questa pratica viene testimoniato dai moltissimi disegni che sono pervenuti fino a noi: Tintoretto (padre e figlio), Pietro Della Vecchia, Pietro Negri e tutti i loro epigoni.

Alle lezioni di altre materie complementari all'esercizio della pratica pittorica, che venivano offerte nelle accademie bolognesi, a Venezia si sostituirono i trattati: fu florida, infatti, la produzione di testi relativi alla didattica dell'arte, sia dal punto di vista pratico che teorico, per arrivare poi all'esempio di Volpato che delineò, addirittura, un'Accademia ideale. Sembra, tuttavia, che la focalizzazione sulla sola copia dei modelli nudi diventò, per Venezia, un'arma a doppio taglio che, unitamente alle circostanze storiche e sociali (come l'Interdetto o la guerra di Candia), le impedì di evolvere queste embrionali esperienze accademiche in un'istituzione vera e propria nello stesso arco di tempo in cui ciò era avvenuto a Bologna.

Proprio sul campo dell'istituzione accademica si palesano maggiormente le differenze tra le due città. Se Bologna, infatti, impiegò relativamente poco tempo per portare a compimento l'evoluzione verso un'Accademia completa, Venezia non vi riuscì mai del tutto. Pagò, l'Accademia veneziana, ancora una volta, delle colpe non sue, ma imputabili a un governo che non aveva né l'intenzione né i fondi da destinare a un simile progetto, unitamente a sedi non adeguate alla pratica dell'insegnamento, tanto per dimensioni quanto per attrezzature. Sintomatico di questo è il fatto che si dovette attendere l'arrivo di Napoleone per dotare gli studenti e i professori di una struttura che fosse all'altezza del

nome 'accademia'³²⁶. Non mancarono, anche in questo caso, personalità che si fecero portavoce delle esigenze della collettività, come Memmo o Morosini, che si impegnarono attivamente per fornire soluzioni o alternative ai problemi dell'Accademia. Non tutte queste richieste vennero accolte, come si è mostrato, ma è interessante sottolineare, ad esempio, come Memmo si sia rifatto spesso all'Accademia Clementina come *exemplum* da seguire, e Zanotti come *auctoritas* da assumere.

Un rapporto, quello tra Bologna e Venezia, che troppo spesso si è pensato come limitato al solo scambio commerciale, ma che esibisce, invece, radici più profonde.

Una figura che ben può sintetizzare questo complesso rapporto di scambio tra Venezia e Bologna è Odoardo Fialetti. Il suo nome, infatti, torna più volte nel corso del presente lavoro, ed è emblematico notare come, a soli 9 anni, il giovane fu portato dal fratello prima a Padova, poi a Venezia, dove entrò, per l'appunto, in contatto con la bottega di Tintoretto, prima padre poi figlio. Fu un artista particolarmente fecondo a Venezia, sebbene gran parte delle sue opere siano andate perdute. Quello che, tuttavia, interessa notare è la mescolanza di stili di Fialetti: al colorismo veneziano tipico di Tintoretto, Veronese e Bassano mescola le reminiscenze dei modi emiliani, soprattutto quelli del Parmigianino e dei Carracci³²⁷. Fialetti, comunque, non fu l'unico bolognese a Venezia: come testimonia Zanetti nel *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani maestri* (1771)³²⁸, tra i *foresti* che transitarono per la Serenissima, molti furono bolognesi e, tra questi molti, si trovano nomi illustri, Carracci, Cignani, Tiarini e Guercino. Non stupisce più, dall'altra parte, trovare Piazzetta (1727) e Tiepolo (1780) tra le fila degli Accademici d'onore della Clementina e molti altri veneziani come allievi nelle aule dell'Accademia bolognese.

Quello che certamente si può dedurre dallo studio delle vicende artistiche delle due città è l'influenza che storia e territorio esercitarono sulle esperienze accademiche e culturali in generale. Bologna, infatti, visse 'di rendita' per la presenza dell'Università, che influì fin dalle esperienze più precoci nella pianificazione di un programma didattico composito e complementare; Venezia, invece, dovette molto al contributo degli artisti *foresti*, come

³²⁶ Nel 1807, infatti, l'Accademia venne trasferita nei locali, ormai sconacrati, della chiesa e scuola di Santa Maria della Carità.

³²⁷ V. Maugeri, *Fialetti, Odoardo*, DBI, 47, 1997, [https://www.treccani.it/enciclopedia/odoardo-fialetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/odoardo-fialetti_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione 27 settembre 2021).

³²⁸ A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani Maestri*, V, Venezia 1771, pp. 501-505.

Bernardo Strozzi o David, che ebbero il merito di innestare nuovi temi in una tradizione secolare imponente ma ormai satura.

Si può allora tentare di ribaltare l'immagine che si è lentamente delineata di Venezia nel Sei-Settecento, cioè quella di una città 'arrotolata' su sé stessa: la presenza degli artisti *foresti*, dei moltissimi viaggiatori che transitavano per la città e degli scambi commerciali e culturali che da sempre l'hanno animata, restituiscono, invece, la fotografia di una realtà viva e vibrante, in un tentativo costante di spezzare le catene della tradizione in un ripensamento di sé stessa e delle sue radici. Così anche per Bologna che, invece, potrebbe essere vista come una città a tratti più campanilista, ancorata al suo territorio e ai principali esponenti della sua storia, della sua cultura e della sua arte: sono praticamente nulli, infatti, gli esempi e i contributi di artisti stranieri che ebbero qualche merito nella storia accademica, come fu invece per la Serenissima.

Si palesano quindi, in maniera estremamente evidente, contraddizioni interne alle due città, che mutano la forma delle cose a seconda della prospettiva da cui queste vengono guardate: da un lato due città così diverse nell'impostazione di una didattica nuova e rivoluzionaria, ma accomunate nell'intenzione di innovare la propria tradizione culturale; dall'altro lato due realtà artistiche che si muovono in un più ampio processo di ridefinizione culturale, in risposta a circostanze mutevoli e imprevedibili, a interessi commerciali, economici e sociali che non collimano più con quelli del passato.

In conclusione, dunque, tanto l'Accademia Clementina quanto quella di Belle Arti di Venezia altro non sono se risultati di un simile, e al tempo stesso diversissimo, percorso di ripensamento. È per questo motivo che anche all'interno delle stesse istituzioni troviamo direttrici palesemente opposte: i Crespi e Zanotti, a Bologna; Morosini, Memmo e il Senato a Venezia.

Bibliografia

Testi a stampa

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, 3 voll., Firenze 1568.

R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584.

F. Zuccari, *Lettera a prencipi, et signori amatori del disegno, pittura, scultura, et architettura: scritta dal cauaglier Federico Zuccaro, nell'Accademia Insensata detto il Sonnacchioso. Con vn lamento della pittura, opera dell'istesso*, Venezia 1605.

G. Brusoni, *Le Glorie de gli Incogniti: ovvero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venezia*, Venezia 1647.

M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia, 1660.

A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, 1666.

G. P. Bellori, *Le vite de pittori scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678.

G. B. Volpato, *Il Vagante corriero, a' curiosi, che si diletmano di pittura, et a giovani studiosi annuntio fortunato*, Vicenza 1685.

G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739.

A. Franchi, *La Teorica della Pittura ovvero trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest'arte*, Lucca 1739.

G.P. Zanotti, *Istruzioni e Avvertimenti per chi viene aggregato all'Accademia come uno dei Quaranta*, Bologna 1749.

R. Soprani, C. G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi in questa seconda Edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, 2 voll., Genova 1768.

L. Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Tomo III che serve di supplemento all'opera di Malvasia*, Roma 1769.

G. Ristori, *Memorie Enciclopediche dell'anno 1781 compilate dalla Società Letteraria*, Bologna 1781.

Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura, Venezia 1782.

J. Calvi, *Notizie della vita e delle opere del Cavalieri Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino celebre pittore*, Bologna 1808.

V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini* [1732], Venezia 1809.

G. G. Priorato, *Vita del cavaliere Pietro Liberi pittore padovano scritta lui vivente dal conte G. G. Priorato, l'anno MCDLIV*, a cura di L. Trissino, Vicenza 1818.

G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura scritte da' più celebri personaggi de' secoli XV, XVI e XVII secolo*, 8 voll., Milano 1822.

M. Battagia, *Delle Accademie Veneziane: dissertazione storica*, Venezia 1826.

M. Medici, *Memorie storiche intorno le Accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Bologna 1852.

P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, voll.2, Bergamo 1928.

M. Maylander, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1930.

R. Tozzi, *Notizie biografiche su Domenico Tintoretto*, "Rivista della Città di Venezia", 12, 1933, p.313.

R. Buscaroli, *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, "Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna", 1937, pp. 29-61.

G. Lipparini, *La Regia Accademia di Belle Arti di Bologna*, Firenze 1941.

E. Kirschbaum, *L'influsso del Concilio di Trento nell'Arte*, "Gregorianum", 26, 1945, pp.100-117.

D. Mahon, *Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications*, "The Art Bulletin", 35, 1953, pp. 226-232.

Il pittore Carlo Cignani, a cura di S. Vitelli Buscaroli, Bologna 1953.

- N. Ivanoff, *David da Lugano e la sua Accademia veneziana*, "Emporium", CXXVI, 1957, pp. 248-253.
- N. Ivanoff, *Stile e maniera*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1, 1957, pp. 113-119.
- G.C. Cavalli, *L'Accademia dei Carracci in Maestri della Pittura del Seicento Emiliano*, atti del convegno (Bologna, 26 aprile-5 luglio) a cura di F. Arcangeli, Bologna 1959.
- O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, "Lettere Italiane", 12, (ottobre-dicembre) 1960, pp. 414-444.
- F. Cessi, *Un manuale di pittura e scultura di Antonio Zanchi*, "Arte Veneta", 17, 1963, pp. 218-220.
- L. Procacci, U. Procacci, *Il Carteggio di Marco Boschini al Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e Memorie di storia dell'Arte", 4, 1965, pp. 85, 87-114.
- E. Riccomini, *Mostra della scultura Bolognese del Settecento*, catalogo di mostra (Bologna, Museo Civico, 12 dicembre 1965- 12 gennaio 1966), a cura di E. Riccomini, Bologna 1966.
- A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967.
- N. Melchiori, *Vite di pittori veneti ed altri scritti*, a cura di G.P. Bordignon Favero, [1720] Venezia-Roma 1968.
- C. Dempsey, *The Carracci Postille to Vasari's Lives*, "Art Bulletin", 68, 1968, pp. 531-535.
- S. Zamboni, *Gian Lorenzo Bernini: un modello per la Fontana dei Quattro Fiumi ritrovato*, in *Da Bernini a Pinelli*, a cura di S. Zamboni, Bologna 1968, pp. 31-43.
- J. M. Muller, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, "Art Bulletin", 64, 2, 1968, pp. 229-247.
- D. Rosand, *The crisis of the Venetian Renaissance tradition*, "L'Arte", 5, 1970, pp. 5-54.
- A. Binion, *The "Collegio dei Pittori" in Venice*, "L'Arte", 3, 1970, pp. 92-101.
- A. Emiliani, *L'opera dell'Accademia Clementina per il patrimonio artistico e la formazione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", X, 1971, pp. 293-326.

- A. Morassi, *A "Scuola del Nudo" by Tiepolo*, "Master Drawings", 9, 1971, pp. 43-50.
- J.J. Winckelmann, *Gedanken uber die Nacamung der griechischen Werk in der Malerei un Bildhauerkunst* [1755], a cura di F. Pfister, Torino 1973.
- R. Canevari, *La casa di Pietro Liberi sul Canal Grande*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 9, 1974, 117-136.
- D. Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family*, Washington 1975.
- R. Roli, *La pittura bolognese 1650-1800 da Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.
- P. Colliva, *Bologna dal XIV al XVIII secolo: governo misto o signoria senatoria?*, in *Storia dell'Emilia-Romagna*, a cura di A. Berselli, Bologna 1977, pp. 13-34.
- E. Bordignon Favero, *La natura pittrice di Giovanni Battista Volpato: note su un trattato di ottica per pittori della seconda metà del Seicento*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti", 90, 1977-1978, pp. 89-101.
- E. A. Safarik, *Pietro Negri*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, pp. 81, 83-93, 189-201.
- M. Fanti, *Bologna nell'età moderna (1506-1796)* in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri, G. Roversi, Bologna 1978, pp. 199-282.
- M. Ferretti, *Il notomista e il canonico*, in *I materiali di studio delle Scienze*, Bologna, 1979, pp. 100-114.
- S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980.
- R. Roli, *I disegni italiani del Settecento*, Torino 1981.
- N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Torino 1982.
- F. Baldelli, *Lo studio bolognese tra Sei e Settecento* in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, atti del convegno (Bologna, 31 marzo- 3 aprile 1982), a cura di W. Tegam Bologna 1982.
- The Illustrated Bartsh*, 40, a cura di V. Birke, New York 1982.
- C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, "The Art Bulletin", 66, 1984, pp. 531-535.

G.P. Cammarota, *I Carracci e le Accademie in Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra, (Bologna, Pinacoteca Nazionale 13 ottobre-16 dicembre 1984), a cura di A. Emiliani, Bologna 1984.

S. Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna 1988.

A.W. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989.

Il Seicento, a cura di M. Gregori, E. Schleier, 2 voll., Milano 1989.

D. Biagi Marino, *La pittura a Bologna nel secondo Settecento. I Gandolfi e l'Accademia Clementina*, dissertazione di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Bologna 1989.

B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.

C. Baroncini, *Lorenzo Pasinelli*, Milano 1993.

Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e Letteratura Vita morale* [1929], a cura di G. Galasso, Milano 1993.

G. Feigenbaum, *Practice in the Carracci Accademy*, "Studies in the History of Art", 38, 1993, pp. 59-78.

G. Perini, *Arte e società. Il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra Corporazione e Accademie*, Bologna 1994.

La scuola dei Carracci: dall'Accademia alla bottega di Ludovico, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1994.

La pittura in Emilia e in Romagna: il Seicento, a cura di A. Emiliani, Milano 1994.

E. Bordignon Favero, *Giovanni Battista Volpato: critico e pittore*, Treviso 1994.

E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575-1602*, Modena 1994.

A. Assini, *Gli atti del processo del 1625: un nuovo documento*; M. Migliorini, *Considerazioni in magine al processo del 1625* e P. Fantelli, *La scoperta di Venezia nella continuità di un'esperienza pittorica in Bernardo Strozzi*, catalogo della mostra (Genova,

Palazzo Ducale, 6 maggio – 6 agosto 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Scirè, G. Rotondi Terminiello, Genova 1995.

A. Guenzi, *Le Arti: protagoniste senza memoria documentaria?*, in *L'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di I. Zanni Rosiello, Fiesole 1995, pp. 150-162.

R. Cassanelli, *Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità in La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1996, pp. 7-30.

C. Ulrich, *Zürich um 1770. Johann Balthasar Bullingers Stadtansichten*, Zürich 1967 (in B. Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia: l'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia 1996).

A. Manno, *I mestieri di Venezia: storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Cittadella, 1997.

M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Battista Loredano. Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998.

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 novembre-1 gennaio 1999), B. Aikema e L. B. Brown, Milano 1999.

I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, 2000.

La pittura nel Veneto: il Seicento, a cura di M. Lucco, Milano 2000.

R. Pancheri, "Accademie" di Pietro Vecchia, "Arte Veneta", 58, 2001, pp. 111-115.

B. Buscaroli Fabri, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Milano 2004.

G. Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Venezia 2004.

A. Spiriti, *I David uomini d'arte e cultura dalla Lombardia all'Europa in I David: due pittori tra Sei e Settecento: (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra (Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate, 17 settembre-28 novembre 2004), a cura di A. Spiriti e S. Capelli, Milano 2004.

M. Favilla, R. Rugolo, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, "Venezia Arti", 17-18, Viella, 2004, pp. 57-83.

M. Favilla, R. Rugolo, *Frammenti dalla Venezia Barocca*, "Atti dell'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti", 163, 2004-2005, pp. 47-138.

Da Tintoretto a Bison: disegni del museo d'arte secoli XVI – XVIII, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici 20 febbraio- 25 aprile 2005), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005.

D. Benati in *Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari in Annibale Carracci*, catalogo di mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 22 settembre 2006- 7 gennaio 2007 e Roma, DART Chiosco del Bramante 25 gennaio-6 maggio 2007), a cura di E. Riccomini, D. Benati, Milano 2006.

P. Del Negro, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, "Arte Veneta", 64, 2007 (2008), pp. 245-253.

A. Cipriani, S. Pasquali, *Il "Piano generale per una Accademia sopra le belle Arti del Disegno" di Andrea Memmo*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 33, 2008, pp. 252-268.

G. P. Brizzi, *Lo Studio di Bologna fra orbis academicus e mondo cittadino in Bologna nell'età moderna*, A. Battistini, *Le accademie nel XVI e XVII secolo in Bologna nell'età moderna*, 3 voll., a cura di A. Prosperi, Bologna 2008, pp. 5-115.

M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia Barocca: splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*, Schio 2009.

G. Ragionieri, nel suo testo *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Milano-Firenze 2009.

E. A. Ceccon, *I concorsi di Architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia 2011.

E.M. Dal Pozzolo, *Pietro della Vecchia, Giovanni Nani e una rara iconografia bacchica*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 36, 2012, pp. 137-154.

G. Fossaluzza, *Un ritrovamento per Ludovico Antonio David da Lugano: la Natività un tempo in San Silvestro a Venezia, circa 1680*, "Arte Lombarda", 164-165, 2012, pp. 167-176.

E. Molteni, *L'istituzione dell'Accademia di Venezia e l'architettura: le ragioni di una presenza difficile: appunti su alcune linee di ricerca* in *Annuario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia* a cura di A. G. Cassani, Padova 2012.

G. Chellini, *L'Accademia dei Pittori e degli Scultori di Venezia. Dalla corporazione medievale all'istituzione accademica*, "Bollettino Telematico dell'Arte", 700, 2013, pp. 1-9.

R. Morselli, *Artisti a Bologna nel Seicento: patrimoni personali ed eredità di bottega*, estratto da *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani 3-5 ottobre 2013) a cura di G. Perini Folesani e A. M. Ambrosini Massari, Firenze 2014.

L. Borean, *L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano*, "Artibus et Historiae", 35, 2014, p. 76.

R. Drusi, *La tradizione letteraria in veneziano nella Carta del navigar pitoresco. Alcune osservazioni* in Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'età barocca*, atti del Convegno di studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS, Museo di Castelvecchio 19-20 giugno 2014), Verona 2014.

G. Perini Folesani, *La vita dei Carracci di Carlo Cesare Malvasia appunti in margine* in *La biografia d'artista tra arte e letteratura* a cura di M. Visioli, 2015.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia, il Settecento, 3 voll., a cura di G. Pavanello, Venezia 2015.

G. Vertecchi, *La vicenda dell'«Accademia sopra le belle Arti di Venezia nell'età dei lumi»*, "Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 2015, <https://journals.openedition.org/mefrim/2219#ftn29> (consultazione 15 settembre 2021).

G.A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi, [1772-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Milano 2015.

C. Whistler, *Venice and Drawings 1500-1800: Theory, Practice and Collecting*, New Haven 2016.

R. Morselli, *La professione dell'artista a Bologna nel Seicento* in *Scritti in onore di Enrico del Colle*, Napoli 2016.

G. Matino, *Domenico Tintoretto e il disegno dal vero: anatomia di una riforma artistica in Arte, Fede e Medicina nella Venezia di Tintoretto*, catalogo di mostra (Venezia, Scuola Grande di San Marco, 6 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di G. Matino, C. Klestinec, Venezia 2018, pp. 85-95.

R. Echols e F. Ilchmann, *Quasi un profeta. L'arte di Jacopo Tintoretto*; R. Krischel, *Tintoretto al lavoro* in *Jacopo Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 7 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di R. Echols e F. Ilchman, Venezia 2019, pp. 1-36, 68.

Manoscritti

Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), mss. marsiliani 83,b, L.F. Marsili, *Punti per l'Accademia*, 3 ottobre 1702.

L. A. David, *L'amore dell'Arte*, Modena, Biblioteca Estense, Campori 1071 = gamma H.1.38, ms. XVIII secolo (non autografo), Venezia 1704.

A. Memmo, *Piano generale per un'Accademia sopra le belle Arti del Disegno*, Venezia 1785, Archivio di San Luca, Roma, ms. n.34.

Sitografia

N. Ivanoff, *Battaglioli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, 7, 1970
[https://treccani.it/enciclopedia/francesco-battaglioli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://treccani.it/enciclopedia/francesco-battaglioli_(Dizionario-Biografico)/)
(consultazione 17 settembre 2021).

V. Maugeri, *Fialetti, Odoardo*, DBI, 47, 1997,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/odoardo-fialetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/odoardo-fialetti_(Dizionario-Biografico)/)
(consultazione 27 settembre 2021).

O. Chillè, *Dall'Accademia Clementina all'Accademia di Belle Arti: tre secoli d'arte, "Storia e Memoria di Bologna"*, 2014,
<https://www.storiaememoriadibologna.it/dallaccademia-clementina-allaccademia-di-belle-art-496-evento>

Abbreviazioni

| | |
|---------------|--------------------------------------|
| AAC | Archivio dell'Accademia Clementina |
| ASVe | Archivio di Stato di Venezia |
| ASB | Archivio di Stato di Bologna |
| BUB | Biblioteca Universitaria di Bologna |
| Citato/a | cit. |
| Confronta | cfr. |
| DBI | Dizionario Biografico degli Italiani |
| Eadem | ead. |
| Eaedem | eaed. |
| Edizione | ed. |
| Fascicolo/i | fasc. |
| Figura/e | fig., figg. |
| <i>Ibidem</i> | <i>Ibid.</i> |
| Manoscritto/i | ms., mss. |
| Pagina/e | p., pp. |
| Traduzione | trad. |
| Vedi | cfr. |
| Volume/i | vol., voll. |

Ringraziamenti

La realizzazione di questo progetto di tesi, che non è sempre stato lineare come avrei sperato, è stata possibile anche grazie alla pazienza, alla disponibilità e ai preziosi suggerimenti del mio relatore, Ch. Prof. Paolo Delorenzi, che mi ha sempre fornito strumenti e consigli che sono certa mi torneranno utili anche nel mio prossimo futuro lavorativo.

Questo traguardo, come tutti quelli che ho raggiunto nella mia vita, lo dedico alla mia famiglia, che è sempre stata per me l'incarnazione perfetta di 'ali e radici': mi hanno dato possibilità e strumenti per spiccare il volo, restando sempre casa a cui poter tornare quando avevo bisogno di riposare le ali.

Non posso non ringraziare anche le amiche di una vita, che hanno condiviso con me davvero ogni piccolo e grande gradino che la vita ci ha fatto trovare davanti, persone nelle quali ho trovato e troverò sempre la stessa serenità di quando eravamo piccole: Giulia, Giulia e Silvia.

A Sofia, Greta, Lucia, Vittoria e Margherita, per essere state sempre il mio punto di riferimento quando mi sentivo persa, per aver condiviso insieme traguardi e sconfitte, per avermi regalato alcuni dei ricordi più belli che ho e che custodisco gelosamente: grazie, non vedo l'ora di collezionare altri momenti speciali con voi. Il tempo, la distanza, gli impegni e la diversità di carattere con voi non hanno mai contato nulla.

Alla mia *squad*, che fin dai tempi del liceo è un rifugio sicuro di risate e spensieratezza, di disorganizzazione e serate indimenticabili, di persone che sono tanto diverse tra loro quanto uniche, talentuose e speciali e che mi hanno insegnato che 12 caratteri diversi possono coesistere benissimo se alla base c'è un affetto sincero, grazie: Bianca, Giudi, Silli, Vani, Meri, Berta, Silvia, Vero, Vale, Susi.

Infine, ma certamente non per importanza, non posso non ringraziare la mia spalla, il mio migliore amico e il mio confidente: il mio fidanzato Bernardino. Non so che persona sarei se non ti avessi incontrato, quello che so è che mi hai insegnato a vivere la vita un passo alla volta, a vedere le cose in prospettiva e non preoccuparsi troppo, che a tutto c'è una soluzione: spero di poter fare ancora tanti passi con te e, anche se odio camminare, con te mi farei il giro del mondo a piedi.

