

A close-up photograph of a marble sculpture, likely a classical Greek or Roman work, showing the head and shoulder of a woman. The sculpture is highly detailed, with visible texture and shading on the marble. The woman's face is turned slightly to the right, with a serene expression. Her hair is styled in a traditional, curly fashion. The lighting is soft, highlighting the contours of her face and the texture of the marble.

# LA PELLE DELLA SCULTURA

Accademia  Carrara



# LA PELLE DELLA SCULTURA

a cura di  
Gianmarco Russo e Giulia Zaccariotto

Accademia  Carrara

LA PELLE DELLA SCULTURA  
Forme e significati della superficie scultorea  
dal Quattrocento a oggi

Atti del convegno  
28-29-30 novembre 2024

Bergamo,  
Accademia Carrara

FONDAZIONE  
**ACCADEMIA**  
**CARRARA**

*Soci cofondatori*

Humanitas Gavazzeni  
Metano Nord  
Alfaparf Group  
Confartigianato Imprese Bergamo  
PwC

*Consiglio di amministrazione*

Elena Carnevali, *presidente*  
Attilio Brambilla, *vicepresidente*  
Alessandro Liguori  
Stefano Maroni  
Piero Moroni  
Vanessa Pesenti

*Comitato scientifico*

Keith Christiansen  
Roberto Contini  
Davide Gasparotto  
Alessandro Morandotti

*Advisory Board*

Luigi Ferrara, *presidente*  
Ruggero Barzaghi  
Luca Bombassei  
Sonia Bonesi  
Ilaria Borletti Buitoni  
Massimiliano Cacciavillani  
Michele Colombo  
Francesco Maffei  
Giampaolo Negrisoni  
Carlo Orsi  
Daniele Peli  
Norma Scandella  
Willi Alberto Zavaritt

Accademia  Carrara

*Direttrice*

Maria Luisa Pacelli

*General Manager*

Gianpietro Bonaldi

*Conservazione*

Paolo Plebani, *responsabile*  
Giulia Zaccariotto

*Registrar*

Deborah Bonandrini  
Chiara Valagussa

*Amministrazione*

Laura Luzzana

*Organizzazione e sviluppo museale*

Giulia Barcella, *project manager*  
Federica Cantini

*Comunicazione, marketing e sviluppo museale*

Andrea Rossato

*La Carrara Educazione*

Lucia Cecio, *responsabile*  
Valentina Ronzoni  
Anna Maria Spreafico

*Facility Manager*

Simone Longaretti

*Ufficio stampa*

Adicorbetta, Milano

*Social Media Strategist*

Antonio Cadei



COMUNE DI BERGAMO

*Sindaca*  
Elena Carnevali

*Assessore alla Cultura*  
Sergio Gandi

*Direzione cultura, musei, biblioteche, UNESCO, turismo,  
commercio e sport*  
Manuel Marzia

*Convegno a cura di*  
Gianmarco Russo  
Giulia Zaccariotto

*Contributi di*  
Valeria Bottalico  
Laura Calvi  
Lucia Cecio  
Nicola Ciarlo  
Antonio Cipullo  
Andrea Daninos  
Biancalucia Maglione  
Lorenzo Mascheretti  
Giorgio Motisi  
Paolo Parmiggiani  
Paolo Plebani  
Lorenzo Principi  
Valentina Raimondo  
Virna Ravaglia  
Valeria Rotili  
Gianmarco Russo  
Samanta Seno  
Stefania Ventra  
Giulia Zaccariotto

*Grafica e impaginazione*  
Alessandro Saibene,  
Haltadefinizione S.r.l.

*Grafica della copertina*  
Andrea Rossato

CON IL CONTRIBUTO DI



PARTNER



SPONSOR



©Fondazione Accademia Carrara 2025  
Open-access  
ISBN  
979-12-243-1098-3

## Indice

<i>Premessa</i> Gianmarco Russo e Gulia Zaccariotto	11		
<b>TECNICA</b>		<b>FIRMA</b>	
<i>Note sulla pratica della profilatura nell'intarsio ligneo</i> Lorenzo Mascheretti	17	<i>Novità sulle sculture polimateriche di Jacopo Sansovino</i> Lorenzo Principi	79
<i>Morbide superfici: sul piccolo rilievo in piombo in età moderna</i> Virna Ravaglia	29	<i>Marmo come cera. I putti barocchi, Giuliano Finelli e l'Ares Ludovisi</i> Nicola Ciarlo	95
<i>Duro come il porfido. Sarrocchi, Dupré e la tecnica della scultura</i> Paolo Plebani	41	<i>«Non resti che il solo ritocco del professore»: sulla pelle delle sculture in marmo nel XVIII secolo</i> Valeria Rotili	105
<i>«I would like color to be an accompaniment to my meaning»: le sculpto-peintures di Mary Callery e Fernand Léger</i> Biancalucia Maglione	55	<i>Malleabile e ingannevole. Falsi medicei in cera</i> Andrea Daninos	115
<i>Giacomo Manzù e la poetica delle superfici</i> Valentina Raimondo	65	<i>I Cavalieri con la testa verso il basso di Marino Marini: provenance e pelle della scultura</i> Gianmarco Russo	125

## TRASFORMAZIONE

*Varietà e sottigliezza. Il ruolo dei settignanesi  
nella scultura fiorentina del Quattrocento*  
Paolo Parmiggiani 139

*Antonio Corradini e la superficie come cifra stilistica  
(e una disputa con Antonio Gai)*  
Antonio Cipullo 155

*La scuola sulla pelle. Riflessioni sulla conservazione  
dei gessi dell'Accademia Carrara di Bergamo,  
tra estetica e storia*  
Stefania Ventra 167

*«Come una pianta che fa le foglie»: Leoncillo naturalista*  
Giorgio Motisi 181

*«La Nanda Vigo non fa fantascienza»: Cronotopi  
e opere d'arte abitate*  
Laura Calvi 191

## RACCONTO

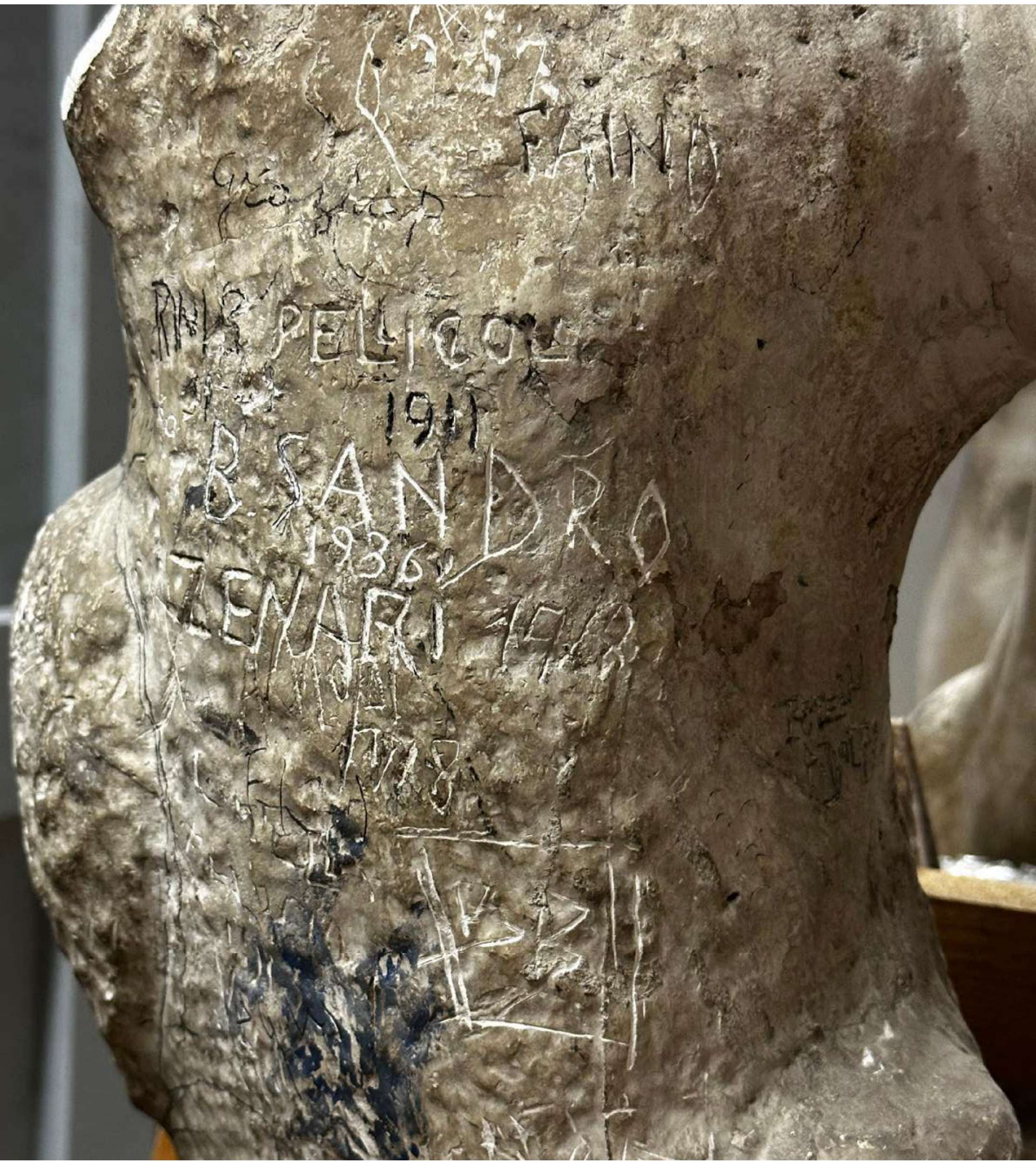
*Guardate e toccate. Pillole di storia tattile  
per le sculture dell'Accademia Carrara*  
Gulia Zaccariotto 209

*Valori tattili*  
Lucia Cecio e Paolo Plebani 229

*Valori tattili. Metodologie e strategie di progettazione*  
Valeria Bottalico 239

*L'esplorazione tattile come metodo di conoscenza  
e comunicazione*  
Samanta Seno 243

Gli autori 245



FANO

PELICOLO

1941

SANDRO

1936

LENARI

1940

## La scuola sulla pelle. Riflessioni sulla conservazione dei gessi dell'Accademia Carrara di Bergamo, tra estetica e storia

Stefania Ventra

*A Via Leopardi: alle case, alle cose, ai ricordi*

A seguito del recente riallestimento dell'Accademia Carrara di Bergamo, che offre al pubblico un percorso in cui vari generi artistici si intersecano nel rassicurante svolgimento cronologico e per scuole, sono finite in deposito due opere che nella forma museale precedente, approntata nel 2015, accoglievano gli avventori nella sala dedicata alle videoproiezioni che apriva il percorso: i calchi in gesso dell'*Apollo del Belvedere* e del *Perseo trionfante* di Antonio Canova (fig. 1).

I due gessi richiamavano anzitutto alla mente dei visitatori più eruditi il profondo legame che, a partire dall'acquisto di Pio VII per il Museo Pio-Clementino spogliato dalle armate napoleoniche, ha vincolato i due originali in marmo fino ai giorni nostri, che li vedono oggetto di ammirazione universale nel cortile ottagonale Vaticano. Tuttavia, il ruolo preminente della loro presenza nel percorso di visita era – credo – quello di rammentare la vocazione didattica che costituisce la ragione stessa dell'esistenza dell'Accademia Carrara. Tra i due binari connaturati nella storia di questa istituzione, ovvero quello della scuola da un lato e quello del «museo del collezionismo» e dell'esercizio della *connoisseurship* dall'altro, nella vita del museo ha certamente prevalso il secondo, fino a trovare tracce sempre più diradate del fondativo legame con la didattica artistica.<sup>1</sup>

Quello tra collezione e scuola d'arte è invece un nesso ben rappresentato dal patrimonio conservato nei depositi del museo, dove un nucleo di più di 700 disegni e una gipsoteca che consta di circa 60 pezzi<sup>2</sup> attendono di essere studiati e, possibilmente, restituiti a una qualche forma di fruizione (fig. 2). Proprio da queste considerazioni è emersa una interazione di chi scrive con i conservatori, che ha

condotto alla formulazione di un progetto che promette di aggiungere un tassello agli importanti studi che – soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso – hanno valorizzato la storia di questa istituzione non solo come raccolta, ma anche come primigenio luogo di insegnamento artistico formalizzato in città.<sup>3</sup>

A partire dai lavori in corso, il presente contributo intende quindi concentrarsi sui segni che l'impiego come materiale didattico ha lasciato sulla superficie dei gessi della collezione e interrogarsi sugli esiti estetici dei restauri di questo tipo di opere, nel contesto di una generale rivalutazione delle gipsoteche, in particolare accademiche, in corso ormai da vari decenni a livello nazionale e internazionale.<sup>4</sup>

Una testimonianza ottocentesca può fungere da traino *in medias res*: si tratta delle memorie del pittore e illustratore Vespasiano Bignami, che fu allievo di Enrico Scuri dopo la metà dell'Ottocento, inserite nel volume licenziato dal Circolo Artistico di Bergamo nel 1897 per celebrare il primo secolo dalla fondazione dell'Accademia:<sup>5</sup>

Agli elementi si copiavano dalla stampa a semplici contorni: occhi, nasi, bocche, di profilo; poi: occhi, nasi, bocche di facciata; teste di profilo incise e tratteggiate a *mandoletta*; statuette incise come sopra. Seguiva la copia a sfumino e tratteggio delle teste disegnate da Diotti; quindi le *accademie*, [...] superata questa prova si passava ai gessi, giù a pian terreno, nel così detto *saletti*. Promossi dalle *teste* alle *statue* si entrava nel salone e là inforcato uno sgabellotto più lungo dei precedenti, stesa la carta su una tavoletta molto più spaziosa, si copiavano le statue continuando in questo esercizio anche dopo ammessi alla Scuola del Nudo.

<sup>1</sup> Nell'attuale ordinamento i riferimenti alla scuola si trovano solo nelle sale dedicate ai secoli XIX e XX, allestite da Fernando Mazzocca prediligendo opere realizzate da maestri e allievi della Carrara.

<sup>2</sup> La catalogazione dei pezzi in deposito e la ricognizione degli inventari sono parte del lavoro in corso da parte di Giulia Cucchetto per la tesi di laurea magistrale *La gipsoteca dell'Accademia Carrara*, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2025-26, relatrice G. Zaccariotto, correlatrice S. Ventra.

<sup>3</sup> Il progetto, condiviso con Giulia Zaccariotto e Paolo Plebani, intende muoversi sulla scia dell'importante retrospettiva: *Maestri e artisti. 200 anni dell'Accademia Carrara*, catalogo della mostra (Bergamo, ex Monastero di S. Agostino, Circolo Artistico Bergamasco, 1996), a cura di F. Rossi e P. Angelini, Milano 1996.

<sup>4</sup> Per una recente riflessione con focus globale sulla sfortuna novecentesca delle raccolte di gessi e sulla loro ritrovata funzione si veda *Destroy the Copy-plaster Cast Collections in the 19th-20th Centuries: Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, a cura di A. Alexandridis e L. Winkler-Horaček, Berlino 2022 e in particolare C. Schreiter, *Burnt, Destroyed, Sold, Lost: the Fate of Cast Collections in the 18th and 19th Centuries*, pp. 225-237 e L. Winkler-Horaček, *Destroy the Copy? Destroy the Copy! A History of (Non-) Appreciation*, pp. 527-583.

<sup>5</sup> V. Bignami, *Note storiche e reminiscenze di un antico allievo*, in *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo 1897, pp. 99-115. Sebbene lo scritto di Bignami costituisca una raccolta di memorie personali di un uomo maturo, che aveva nel mentre frequentato anche la milanese Accademia di Brera, non c'è ragione per dubitare della veridicità della sua testimonianza.

Nelle due sale citate dall'artista si trovavano pertanto i segni dell'evoluzione che la Scuola aveva compiuto dopo la morte del fondatore Giacomo Carrara, fino a dotarsi di tutti i materiali didattici ritenuti indispensabili per il funzionamento di un'accademia artistica, compresi appunto i calchi in gesso delle maggiori opere antiche, ma anche moderne.<sup>6</sup> La presenza dei gessi è testimoniata fin dalle più antiche tra le prove grafiche conservate,<sup>7</sup> mentre, allo stato attuale delle conoscenze, sembra documentata a partire dagli anni Dieci del XIX secolo un'azione sistematica da parte della Commissaria per incrementare la raccolta. È il caso della richiesta pervenuta nel 1832 all'Accademia di Venezia per ottenere i getti di alcune opere dalle forme realizzate dall'istituzione veneziana a partire dalla grande raccolta Farsetti, soddisfatta nel tardo 1834.<sup>8</sup>

Tra le opere superstiti, di cui qui si danno solo alcuni cenni, troviamo molti pezzi tratti dall'antico: alcune teste e molte statue a figura intera, come il gruppo del *Laocoonte*, che secondo la distinzione testimoniata da Bignami caratterizzavano due differenziati livelli di difficoltà nella copia, l'uno propedeutico all'altro. Non mancano poi copie di opere di età medievale e del primo Rinascimento, come il calco del locale *Monumento funebre a Medea Colleoni*,<sup>9</sup> o del *Pilastrò delle Virtù* di Giovanni Pisano per il Duomo di Pisa,<sup>10</sup> o ancora della *Madonna di Piazza* di Niccolò dell'Arca, per poi passare al Seicento. Troviamo infatti il calco del *Rilievo con angeli musicanti*, erroneamente schedato come copia da un'opera nell'ambito di Antonio Raggi<sup>11</sup> e che va invece ricondotto a uno dei rilievi realizzati da François Duquesnoy negli anni Trenta del Seicento per il borrominiano Altare Filomarino della Chiesa dei Santi Apostoli di Napoli (fig. 3).<sup>12</sup>

Procedendo con la cronologia, varie sono le opere di Canova, dal già citato *Perseo*, alla figura della *Fama* tratta dalla *Stele Emo* oggi conservata nel Museo Storico Navale di Venezia – tra quelle inviate dall'accademia della Serenissima – a diversi calchi dal Monumento funerario di Papa Clemente XIII, su cui si tornerà a breve. Sono presenti poi anche gli immancabili modelli anatomici e materiali per lo

studio di decorazione e ornato, come il calco dell'Aquila rinvenuta nel Foro di Traiano e, probabilmente dall'epoca di Sisto IV, collocata nel portico della Basilica dei SS. Apostoli a Roma. Un'opera indicata peraltro come modello nelle *Trenta tavole di ornamenti architettonici greci, romani e italiani nelle loro più classiche epoche* di Andrea de Vico e illustrata con una tavola incisa dedicata proprio a Francesco Coghetti, uno degli illustri bergamaschi affermatosi nel campo della pittura nella Capitale Pontificia.<sup>13</sup>

La testimonianza di Bignami è utile anche per comprendere a fondo le vicende conservative di queste opere. L'artista ricorda infatti un particolare al contempo spassoso e inquietante, cioè che il salone a volta che ospitava i gessi, così armonico, si prestava all'esercizio del canto da parte degli studenti durante il lavoro e che coloro che non avevano doti canore «picchiavano sulle rimbombanti basi di legno dei leoni modellati da Canova per il Monumento di Papa Rezzonico, mutandole in grandiosi tamburoni».<sup>14</sup> Il riferimento è ai due grandi gessi che sopravvivono in discrete condizioni nei depositi della Carrara, sebbene smontati (fig. 4). Dallo stesso monumento proviene il calco del busto di Clemente XIII, pure conservato in un esemplare nei depositi della Carrara (fig. 5), probabilmente da mettere in relazione con la collezione braidense con il cui calco, realizzato dal formatore Pietro Pierotti nel secondo Ottocento, condivide il taglio, fra i vari derivati dal monumento a Papa Rezzonico.<sup>15</sup> L'esemplare orobico reca in testa delle sculture di vernice scura, quasi certamente frutto dell'impiego di pittura da parte degli studenti in prossimità dell'opera, circostanza su cui torneremo poco oltre.

Proprio Canova, la sua rinnovata fortuna e l'attenzione con cui la critica ha recepito le modalità di funzionamento della sua bottega ormai da svariati decenni hanno in qualche modo abituato la ricezione pubblica alle tracce dei processi della produzione scultorea sui gessi.<sup>16</sup> Ne è supremo esempio la collezione di Possagno, dove i gessi esibiscono il proprio statuto di modelli, anzitutto con la visibile e cospicua presenza dei punti di riporto, ma anche alle molte altre

<sup>6</sup> Sulla diffusione dei calchi nell'Europa di età moderna, nella vasta bibliografia si vedano almeno: F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1981; O. Rossi Pinelli, *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, a cura di S. Macchioni, Roma 1984, pp. 419-429; V. Rotili, *La fortuna della copia in gesso. Teoria e prassi tra Sette e Ottocento*, Tesi di Dottorato, Università di Roma Tre, a.a. 2009-2010. *D'après l'antique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2000), a cura di J. P. Cuzin, J.-R. Gaborit e A. Pasquier, Parigi 2000;  *Casting a New Light: Plaster Casts & Cast Collections in Europe and Beyond*, a cura di M. Szöcs, M. Tóth, Budapest 2024.

<sup>7</sup> Ad esempio: Agostino Boati, *Venere Medici*, 1814, matita e carboncino su carta, mm 790 × 560, Bergamo, Accademia Carrara (inv. DIS\_BA 02); F. Coghetti, *Busto di Laocoonte*, 1818, matita nera su carta, 730 × 490 mm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. DIS\_BA 07).

<sup>8</sup> I documenti connessi alla realizzazione e invio dei gessi da Venezia a Bergamo sono integralmente conservati in Accademia Belle Arti di Venezia, *Atti 1831-40, I. Direzione*, b. 47, fasc. 2 (sono grata a Piera Zanon e Piero Santin per l'accoglienza e l'assistenza durante le ricerche d'archivio). I materiali sono stati in parte sondati da A. Martinello, *Richieste di permessi di copia alle Gallerie dell'Accademia di Venezia dal 1832 al 1939*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2022-2023, pp. 76-77. Sulla collezione Farsetti: E. Noè, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, «Arte veneta», 65, 2008, pp. 224-269, con bibliografia.

<sup>9</sup> F. Berizzi, *Il Museo Campi Carlo in Brera. Nascita sviluppo ed eredità di una gipsoteca cittadina*, Tesi di Laurea Magistrale, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, a.a. 2020-2021, pp. 67-72.

<sup>10</sup> Si veda la scheda di G. Zaccariotto nel catalogo della mostra (Pisa, Opera della Primaziale Pisana, 2025-2026) sulla fortuna ottocentesca del *Pulpito del Duomo di Pisa* di Giovanni Pisano a cura di D. Levi e E. Pellegrini (in corso di stampa).

<sup>11</sup> S. Mara, scheda OA 03243393, catalogo Generale dei Beni Culturali, 2015.

<sup>12</sup> La corretta identificazione è stata possibile grazie alla legenda che compare sul verso del disegno di Edward Francis Burney, *The Antique School at New Somerset House*, 1780 circa, penna inchiostro e acquerello su carta, Londra, Royal Academy of Arts (inv. 03/7484). La presenza del rilievo nella collezione inglese, così come in quella orobica, attesta la sua fortuna come modello e lascia traccia di un'evidente circolazione massiccia del calco.

<sup>13</sup> A. De Vico, *Trenta tavole di ornamenti architettonici greci, romani e italiani nelle loro più classiche epoche*, Roma 1862, tav. XIV.

<sup>14</sup> Bignami, *Note storiche*, p. 113.

<sup>15</sup> Si rintracciano almeno tre «tagli» del calco del busto di Clemente XIII: uno, più ampio, di cui è esempio quello conservato al Museo Correr di Venezia, dove è presente parte della mozzetta; un altro, corrispondente ad esempio a quello conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca – considerato un modello – in cui la mozzetta è rifilata prima di cadere sulle spalle; un terzo in cui è presente solo il collo dell'indumento, come nell'esemplare conservato presso l'Accademia di Brera e alla Carrara.

<sup>16</sup> Nella vasta bibliografia, si veda ad esempio: *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, atti del quarto convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 2015), a cura di M. Guderzo e T. Lochman, Possagno 2017.

che conservano modelli canoviani.<sup>17</sup> Un'attenzione alla funzione, oltre che alla forma, che è connessa alle raccolte prodotte dalle attività degli scultori e che nella museologia italiana è andata in molti casi di pari passo con la rivalutazione dell'Ottocento, benché, va ricordato, i gessi furono impiegati come materiale didattico fin dalla nascita delle accademie (e ancor prima nelle botteghe).

Non è un caso che una delle gipsoteche precocemente valorizzate in ambito museale in Italia sia quella oggi conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze. Qui, dopo gli ingenti danni procurati nel corso dell'alluvione, Sandra Pinto nel 1985 volle installare la raccolta di modelli e calchi provenienti dallo studio dello scultore Lorenzo Bartolini, che proprio gli studi suoi e del gruppo di ricerca sul collezionismo granducale da lei indirizzato stavano riscoprendo ormai da più di un decennio. Così, le forme dell'allestimento ricalcavano quelle dell'*atelier* di Bartolini, tramandate da una foto Alinari.<sup>18</sup> Specie nell'attuale allestimento, operato nel 2022 da Cecile Hollberg con Carlo Sisi, l'impatto dell'insieme evidenzia il candore delle statue e dei busti, ma, avvicinandosi alle opere, le tracce derivate dalla loro funzione di prototipo sono financo esibite.<sup>19</sup> In tempi recenti queste scelte di presentazione hanno conquistato ampio consenso, da un lato per la crescente attenzione degli studi verso i temi della «materialità», dall'altro per l'efficacia del racconto dei processi creativi nella comunicazione dentro e fuori le raccolte museali, tema non secondario nelle scelte museografiche del nostro presente. Ciò non ha comunque dettato sempre la decisione di lasciare i segni dei processi di lavorazione o di impiego nello studio sulle opere in gesso.

Alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ad esempio, troviamo esposti anzitutto due esemplari dei calchi di leoni dal già citato monumento canoviano a Papa Rezzonico, opere valorizzate dopo il recupero voluto da Matteo Ceriana non troppi anni fa e giunte in Laguna nel 1840 dallo studio di Antonio D'Este a Roma.<sup>20</sup> Nella loro attuale presentazione in museo i due felini non portano alcuna traccia di usura, anzi, con la loro candida mole e la collocazione all'ingresso di una delle sale dedicate al sommo scultore nel percorso espositivo delle Gallerie, risultano risemantizzate nella loro originaria funzione monumentale, sebbene diversa rispetto a quella funeraria dei marmi di San Pietro.<sup>21</sup> Nel medesimo corridoio sono esposti i preziosi modelli per le metope del Tempio di Possagno su cui, dopo i restauri che li hanno ripresi dalle disgraziate condizioni in cui giacevano, restano

solo – a un'osservazione oculatissima –, le tracce rosa della «camicia» che ne sanciscono lo statuto di modelli, ma nessun altro segno funzionale sopravvive nel bianco candore.<sup>22</sup>

Ai fini delle considerazioni sulla conservazione, è opportuno ricordare che esiste una comprensibile gerarchia tra i modelli, testimoni dell'idea dell'artista, e i calchi d'accademia, che nella maggior parte dei casi sono copie seriali. Tali materiali, esattamente come quelli della Carrara, pongono ai conservatori problematiche di non secondario rilievo. Generalmente oggetto di incuria nel XX secolo, i gessi accademici portano spesso tracce di consunzione per via degli ambienti non debitamente climatizzati in cui sono stati conservati, superfetazioni dovute alla contaminazione con materiali in uso nelle scuole di belle arti (soprattutto colle e pigmenti), sudiciume dovuto alle manipolazioni da parte degli allievi, ma anche segni di veri e propri atti di vandalismo attuati da questi ultimi. Per quanto riguarda la Carrara, scuola e raccolte artistiche sono rimaste fisicamente unite fino al 1914, quando la prima, seguendo le vicende di molte altre accademie storiche italiane, ha traslocato nell'edificio costruito alle spalle di quello originario. Qui, i gessi hanno continuato a svolgere la loro funzione di materiale didattico e a vivere a contatto con studenti e materiali di lavoro, come mostrano le fotografie storiche (fig. 6). La collezione ha peraltro subito un notevole incremento nel 1964, all'arrivo delle 35 opere donate da papa Giovanni XXIII poco prima della morte (1963) per tramite del cardinale Gustavo Testa,<sup>23</sup> noto alle cronache storico-artistiche per il suo coinvolgimento, proprio in quanto bergamasco, come del resto il citato pontefice, nella realizzazione della Porta Santa di Giacomo Manzù per San Pietro. Tra le opere giunte in questa occasione, i calchi di *Menandro*, *Arianna addormentata* (fig. 7), *Apollo citaredo* e il già citato *Perseo trionfante* di Canova. Peraltro, l'invio di opere già precedentemente possedute testimonia una pratica ben nota nelle accademie, ovvero quella di sostituire i gessi troppo usurati per rispondere degnamente alla loro funzione di modelli. Nel 2008 la scuola, dovendo sgomberare i locali per i lavori di restauro, scelse con lungimiranza di depositare la raccolta presso l'istituzione sorella<sup>24</sup>, che la collocò in un deposito esterno.

L'unica opera della collezione bergamasca per cui sia stato al momento possibile rintracciare una relazione di restauro che ci aiuti a comprendere quali siano i probabili problemi conservativi di questi oggetti è il *Torso di Laocoonte*. Si tratta del resoconto dell'intervento

<sup>17</sup> Si veda da ultimo M. Guderzo, *GYPSOTHECA EX CANOVAE OPERIBUS. La Gipsoteca Canoviana di Possagno realtà unica ed esemplare dell'arte neoclassica*, in *Gipsoteche. Realtà e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Possagno, Fondazione Canova, 2006) a cura di M. Guderzo, Possagno 2008, pp.139-152, con bibliografia precedente.

<sup>18</sup> Sull'immenso lavoro svolto da Pinto in Toscana, cfr. almeno S. Pinto, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1972), a cura di S. Pinto, Firenze 1972; S. Pinto, *La mostra «Sfortuna dell'Accademia». Avvio al riordinamento della Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti*, «Musei e gallerie d'Italia. Rivista dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani», 17, 47, 1972, pp. 11-20; S. Pinto, *Qualche nota sull'attività professionale di Lorenzo Bartolini in rapporto ad alcune immagini di suoi clienti e committenti*, in *La scultura nel XIX secolo. Sculpture du XIXe siècle. Nineteenth Century Sculpture*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte C.I.H.A.-Comité International d'Histoire de l'Art (Bologna, Palazzo del Podestà, 1984), a cura di H.W. Janson, Bologna 1984, pp. 33-43.

<sup>19</sup> A. Caputo, *I modelli in gesso di Lorenzo Bartolini e Luigi Pampaloni nella Gipsoteca della Galleria dell'Accademia di Firenze*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze: scultura 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, M. Amedei e S. Bietoletti, Pisa 2016, pp. 313-320; F. Falletti, *La Gipsoteca di Lorenzo Bartolini nella Galleria dell'Accademia a Firenze*, in *Le gipsoteche in Toscana: primo censimento per una prospettiva nazionale*, atti del convegno (Pescia, Gipsoteca Libero Andreotti, 2001) a cura di S. Condemi e C. Stefanelli, Borgo a Buggiano 2002, pp. 123-131.

<sup>20</sup> M. Ceriana, *Da un taccuino di lavoro: note per una sala canoviana alle Gallerie dell'Accademia*, in *Canova. L'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca e E. Catra, Cinisello Balsamo 2013, pp. 53-79: p. 61. Le ricerche sull'invio di gessi dall'accademia veneziana a quella bergamasca sono ancora in corso.

<sup>21</sup> Sui restauri di questi gessi si veda E. Noè, *Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Bollettino d'Arte», 101-102, 82, 1997, pp. 101-129.

<sup>22</sup> Si veda *Canova. L'ultimo capolavoro* e in particolare sul precario stato conservativo in cui versavano i pezzi e sul loro restauro D. Angellotto, *Il restauro delle sei metope in gesso per il tempio di Possagno*, pp. 113-117.

<sup>23</sup> M. Roncalli, *Testa, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*.

<sup>24</sup> Ringrazio Paolo Plebani per l'informazione in merito alla data dello spostamento della raccolta.

compiuto da Alda Traversi nel 2014 sotto la direzione di Amalia Pacia.<sup>25</sup> Nella descrizione dello stato conservativo dell'opera prima del restauro, la restauratrice scriveva:

Il calco in gesso del busto del *Laocoonte*, in buono stato di conservazione sotto il profilo della solidità e compattezza del materiale costitutivo, era ricoperto da uno strato di sporco che ne alterava completamente l'aspetto originale.

Si trattava di depositi di polvere, unto e sudiciume che si erano accumulati nel tempo e avevano offuscato pesantemente il naturale candore del gesso, coprendolo con uno strato grigiastro assai greve. La superficie appariva lucida per l'unto lasciato da anni di manipolazione del calco. L'aspetto sudicio e disordinato del busto era peggiorato da schizzi di pittura verde scura o nerastra, concentrati soprattutto sul serpente e sulla schiena, da imbratti di colori ad olio bluastri e rossicci sul moncone di una gamba, da scritte e firme incise e a matita, da graffi e abrasioni.

A eccezione di pezzi più sventurati e già parecchio danneggiati al momento dell'arrivo nei depositi, quello descritto per il *Torso di Laocoonte* corrisponde allo stato di conservazione comune alla maggior parte dei gessi superstiti. Accanto a graffi, macchie di vernice, depositi di polvere e untuosità, compaiono scritte, anche arditamente goliardiche, insieme a firme che talvolta si vanno ad affiancare a quelle che reputiamo possano essere dei formatori. Segni che tracciano una sorta di anagrafica degli studenti che, per lo meno dall'inizio del XX secolo – stando agli autografi e alle date fino ad ora distintamente decifrate – si sono alternati alla copia di quelle opere. A tal proposito, la superficie di alcuni gessi sembra rivelare una sorta di galateo del vandalismo, come nel caso del calco del *Gladiatore Borghese*, dove la maggior parte delle incisioni operate dagli allievi si rintraccia sul tronco che accompagna la figura, piuttosto che sul corpo della stessa (figg. 8, 9).

La pelle di questi gessi, dunque, racconta la storia della loro funzione di materiale didattico e nel progettare interventi di restauro su questo patrimonio, la domanda necessaria è: come contemperare l'istanza estetica e quella storica? Per il *Torso* si è operata una scelta di compromesso (figg. 10-12), come chiarisce bene la nota finale alla relazione di restauro:

Si è evitata una pulitura drastica del calco, per non arrivare a una superficie di eccessivo candore. [...] cercando di conservare l'aspetto «vissuto» del gesso, insieme con le testimonianze della sua storia (scritte, firme, incisioni) [...] è parso un buon compromesso tra istanza storica e istanza estetica.<sup>26</sup>

In diverse gipsoteche risarcite a partire dal XXI secolo, gli interventi, specie se condotti in seno a istituzioni che ancora oggi

praticano la didattica, hanno spesso evitato il ripristino della nitidezza del gesso, in favore di una sorta di policromia d'insieme che consenta a ogni singola opera di manifestare le tracce della sua funzione nei secoli precedenti.<sup>27</sup> Non sono quindi state eliminate completamente né le patine artificiali, né i segni di abrasioni dovuti all'impiego nella formazione (ovviamente ci riferiamo alla conservazione di materiali soprammessi solo quando non producano problemi conservativi). È il caso, ad esempio, della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, inaugurata nel 2007 sotto la direzione di Giovanna Cassese, in cui si sta compiendo una vasta campagna di restauri, anche con l'ausilio di tecnologie 3D.<sup>28</sup> Lo stesso vale, per citare un secondo esempio, per la raccolta dell'Accademia di Brera, collocata in deposito e resa visitabile in tempi recenti.

Un po' diversi appaiono, almeno a una prima ricognizione, i casi di gipsoteche annesse a istituzioni ormai solamente a vocazione museale, come le già citate Gallerie dell'Accademia di Venezia, oppure la galleria dei gessi dell'Accademia di San Luca a Roma, la quale, per via della dispersione della raccolta al momento della divisione con l'Accademia di Belle Arti, conserva solo gessi riferibili a opere ottocentesche, già musealizzate almeno dagli anni Trenta del Novecento e su cui, nella maggior parte dei casi, sono state eliminate le tracce dell'uso da parte degli studenti.

Le scelte che propendono largamente per la restituzione del candore del materiale appaiono legittime, trattando le opere come *musealia* e inquadrando come copie che evocano gli originali in marmo. Viceversa, però, specie in un'epoca in cui si osserva una proliferazione degli studi sulle accademie d'arte, sulle loro collezioni e sulle modalità di impiego dei materiali nella didattica, non pare peregrino considerare di trattare la superficie di questi oggetti con un'attenzione peculiare alla storia di cui portano i segni.

Tornando ai depositi della Carrara, qui risultano ancora conservate anche le basi lignee che ospitavano i gessi, in molti casi ancora dotate dei cartellini novecenteschi, che rendono ancor più appetibile l'idea di un recupero per la possibilità di ricorrere a una sorta di ambientazione. Il ripristino della leggibilità e della fruizione di tutte queste opere nel loro insieme consentirebbe di ricostruire uno spaccato fondamentale della storia della didattica artistica in città e dei suoi materiali, acquirenti e donatori, stante anche il larghissimo impiego dei calchi ancora alla metà del secolo scorso, testimoniato dalle prove grafiche degli allievi della scuola; di raccontare un pezzo importante della circolazione dei modelli e dei rapporti Bergamo-Milano, Bergamo-Venezia, Bergamo-Roma; di costituire un laboratorio di riflessione sulla pulitura di questo tipo di superfici, grazie anche alle avanzate tecnologie oggi a disposizione. Non ultimo, di ribadire che abbiamo ancora da imparare da Sandra Pinto, che con il suo concetto di «sfortuna dell'Accademia» ha aperto una grande stagione di studi e le porte di molti depositi.

<sup>25</sup> A. Traversi, *Scheda di restauro*, 2014, Bergamo, Archivio Accademia Carrara, *Restauri*.

<sup>26</sup> Dalla relazione di Traversi citata nella nota precedente.

<sup>27</sup> Sui lavori di valorizzazione delle collezioni delle accademie artistiche si veda soprattutto *Accademie patrimoni di belle arti*, atti del convegno (Napoli, Accademia di Belle Arti, 2013), a cura di G. Cassese, Roma 2013.

<sup>28</sup> Per un esempio dei lavori condotti si veda C. Bove, *Il calco in gesso dell'Ercole Farnese dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Tra restauro e integrazione*, «Restauri in Accademia Napoli», 1, 1/2, 2022, pp. 155-178.



Fig. 1. I calchi dell'*Apollo del Belvedere* e del *Perseo Trionfante* di Antonio Canova (Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino), nella sala multimediale dell'Accademia Carrara, Bergamo, 2015.



Fig. 2. Deposito esterno dei gessi di Accademia Carrara, Bergamo, 2024.



Fig. 3. *Angeli musicanti*, calco in gesso da François Duquesnoy (Napoli, Sant'Agostino). Bergamo, Accademia Carrara, depositi.



---

Fig. 4. *Leone*, calco in gesso da Antonio Canova (Roma, Santi Apostoli, Monumento funebre di papa Clemente XIII). Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



Fig. 5. *Busto di Clemente XIII*, calco in gesso da Antonio Canova (Roma, Santi Apostoli, Monumento funebre di papa Clemente XIII). Bergamo, Accademia Carrara, deposito.

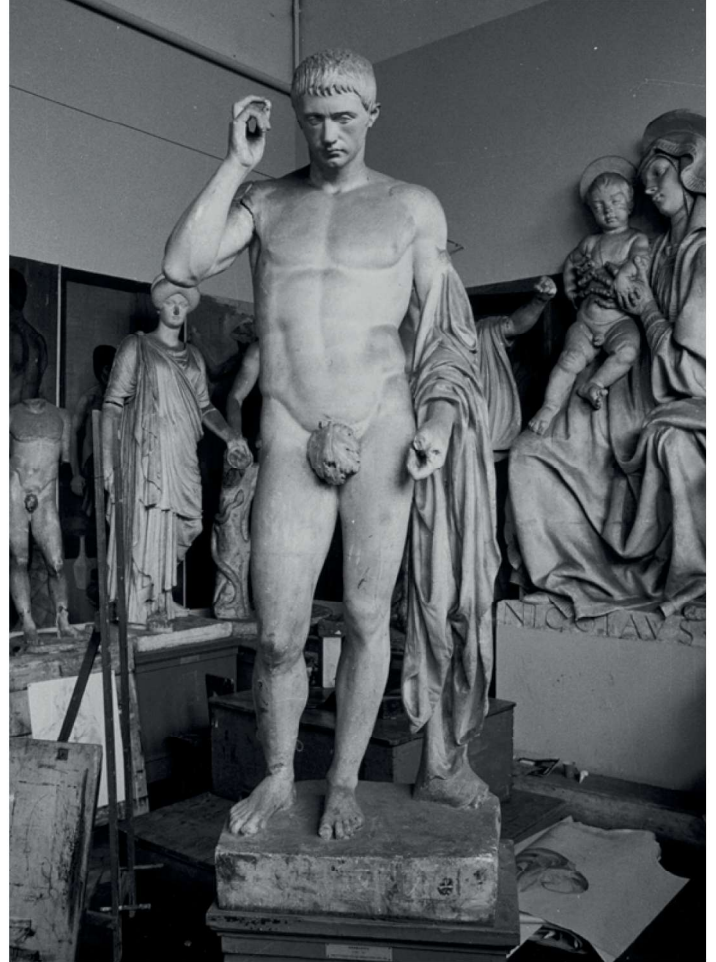


Fig. 6. Il calco di *Marco Claudio Marcello come Hermes* (Parigi, Musée du Louvre) e altri gessi nell'Accademia di Belle Arti, 1964. Bergamo, Accademia Carrara, archivio fotografico.



Fig. 7. Il calco dell'*Arianna addormentata* (Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino) durante la movimentazione dopo l'arrivo dei gessi donati da Giovanni XXIII, 1964. Bergamo, Accademia Carrara, archivio fotografico.

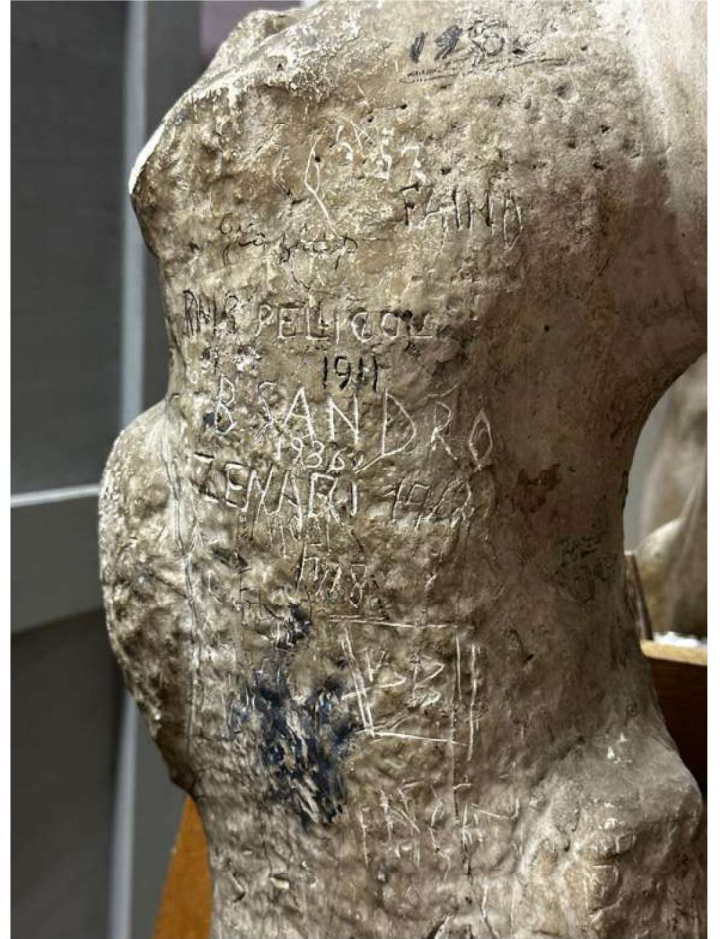


Fig. 8, 9. Incisioni sulla superficie del calco del *Gladiatore Borghese* (Parigi, Musée du Louvre), particolare del tronco e dettaglio delle firme. Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



Fig. 10 *Torso di Laocoonte* (Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino), gesso. Prima del restauro del 2014. Bergamo, Accademia Carrara, deposito.

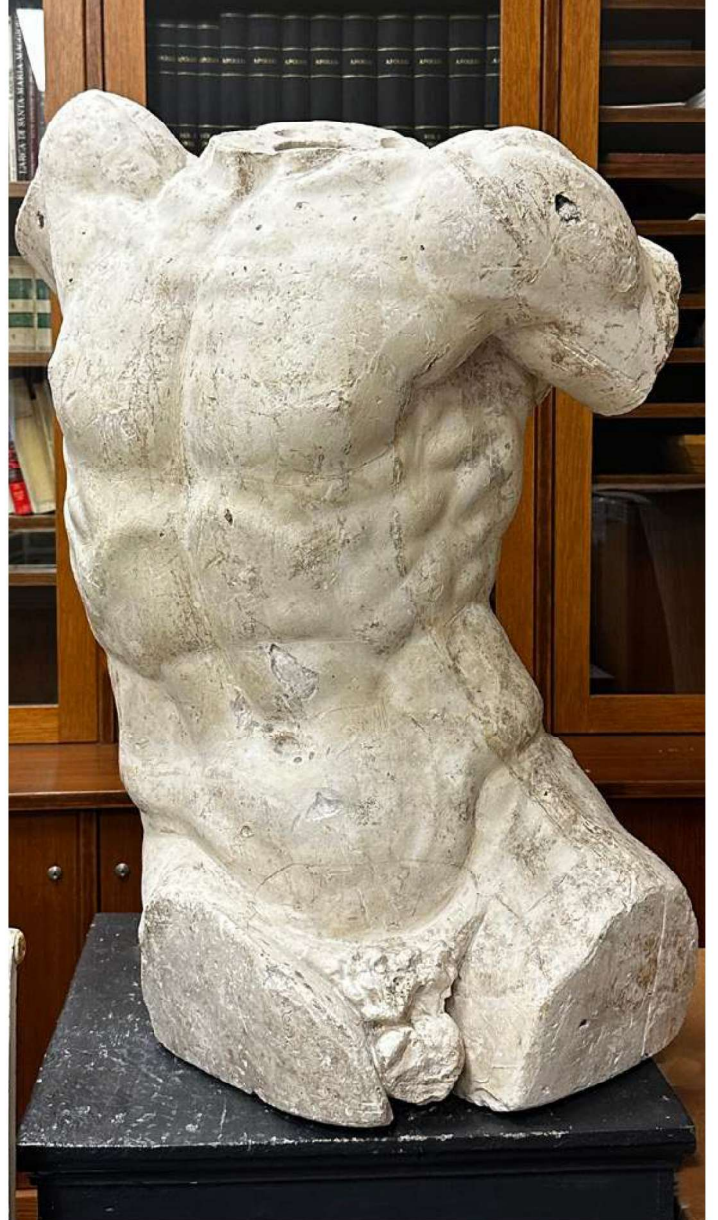


Fig. 11. *Torso di Laocoonte*, gesso. Dopo il restauro del 2014. Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



Fig. 12. *Torso di Laocoonte*, gesso. Dettaglio con la firma "Urbani Pietro 1928". Bergamo, Accademia Carrara, deposito.