

Fondazione
Musei Civici di Venezia

Le Collezioni / II

Ritratti in miniatura dal XVI al XX secolo



**MU
VE**



Fondazione
Musei
Civici
Venezia

Fondazione
Musei Civici di Venezia

Le Collezioni

Ritratti
in miniatura
dal XVI
al XX secolo

**MU
VE**



Fondazione
Musei
Civici
Venezia



Consiglio di Amministrazione

Presidente

Mariacristina Gribaudo

Vicepresidente

Luigi Brugnaro

Consiglieri

Bruno Bernardi,
Giulia Foscarini Widmann Rezzonico,
Lorenza Lain

Segretario Organizzativo

Mattia Agnetti

Dirigente Area Attività Museali

Chiara Squarcina

Museo Correr

Andrea Bellieni

In copertina

Rosalba Carriera

Ritratto di Marina Venier Mocenigo (?)

Acquerello e gouache su avorio, 10,2 × 7,7 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 312/2 (cat. 41)

Fondazione
Musei Civici di Venezia

Le Collezioni / II

Ritratti in miniatura dal XVI al XX secolo

Massimo Favilla e Ruggero Rugolo

Sommario

	7	Gabriella Belli e Andrea Bellieni Presentazione
	11	Massimo Favilla e Ruggero Rugolo «Miniature, ritrattini e piccole galanterie» L'arte del ritratto in miniatura a Venezia
Catalogo	75	Avvertenza al catalogo
	77	Il Cinquecento e il Seicento
	119	Il Settecento
	193	L'Ottocento e il Novecento
	275	La Collezione Paola Sancassani
	323	Schede inventariali
	327	Il legato di Maria Francesca Tiepolo
Apparati	334	Indice dei legatari e dei donatori
	335	Indice degli artisti delle opere catalogate
	336	Indice dei nomi
	345	Bibliografia del catalogo

Presentazione

Con particolare orgoglio presentiamo questo secondo volume della collana *Le collezioni*, dedicata ai cataloghi scientifici generali delle collezioni dei Musei Civici di Venezia. Esso segue il primo, dedicato alla straordinaria collezione delle Maioliche italiane del Rinascimento. In verità i due volumi, conclusa in contemporanea la loro redazione, escono assieme dalla tipografia alla fine di questa estate 2022, passando attraverso due anni di sofferta transizione dovuta alla pandemia. Peraltro sono in avanzata preparazione altri due prossimi 'cataloghi generali': quello ponderosissimo dei dipinti del Sei e Settecento e quello della pittura dell'Otto e Novecento della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Per essi c'è comprensibile attesa, specie nel mondo internazionale degli studiosi e degli appassionati.

I Musei Civici Veneziani, nella loro odierna articolazione in undici sedi (affidate dal 2008 alla Fondazione Musei Civici di Venezia, per una valorizzazione da concepirsi nel senso più largo e 'sociale'), conservano un patrimonio storico-artistico, nonché archivistico-bibliografico, veramente straordinario, per quantità e qualità. La formazione di tale patrimonio, a iniziare dal nucleo fondativo lasciato alla città nel 1830 da Teodoro Correr, proseguì esponenzialmente lungo tutto l'Ottocento e il primo Novecento. Tutt'ora l'incremento continua, pur con ritmi non più torrenziali. Con lasciti assai cospicui - unitarie collezioni, financo contenuti di interi antichi palazzi familiari, biblioteche e archivi compresi, oppure donazioni più limitate, anche di un solo pezzo, ma sempre significative - concorsero soprattutto tanti cittadini sensibili, cui si aggiunse l'attività d'acquisto del Comune ispirata da un attento 'comitato direttivo' formato da illustri veneziani, spesso salvando *in extremis* significative testimonianze dal definitivo allontanamento dalla città.

Tale fantastico 'tesoro della città', strettamente integrato all'interno di un 'gigantesco', unico inventario suddiviso in classi tipologiche (oggi affiancato da un valido database a schede informatizzate consultabile anche on-line, in costante implementazione e aggiornamento), è fisicamente suddiviso in varie sedi museali, istituite lungo il Novecento con intenti di specializzazione tematica o di *tranche* cronologico-stilistica, oltre che in vari depositi attrezzati. 'Capitale' importantissimo e vastissimo, pressoché in totalizzante documentazione di Venezia e di 'venezianità' (strano a dirsi, ma è così anche per molto di quanto contenuto nel Museo di Storia Naturale), esso è indubbiamente parte essenziale dell'intera eredità storico-artistica veneziana, riferita sia alla grande storia della Veneta Repubblica, sia - non meno importante - all'Ottocento e al Novecento. La sua valorizzazione in senso ampio, essenziale scopo istitutivo di questa Fondazione, implica intendere e gestire i musei anche come poli scientifici di studio e ricerca sul loro stesso patrimonio. A tale esigenza e attività appunto rispondono innanzitutto i cataloghi ragionati generali, suddivisi nelle diverse categorie tipologiche delle collezioni. Editi a stampa, organizzati in schede-opera, sono uno strumento certo tradizionale, connotato addirittura alla nascita e agli sviluppi della storiografia artistica positivista dal secolo XIX, ma a cui tuttora è generalmente e internazionalmente riconosciuta grande validità. La finalità non è la pretesa di fissare un impossibile punto storico-critico definitivo sull'opera, bensì quella di fornire agli studiosi, assieme a un ampio repertorio di confronto, le basi conoscitive essenziali per le future autonome interpretazioni (riepilogo delle fonti storiche, archivistiche, bibliografiche, iconografiche, critiche, ma anche della storia collezionistica e conservativa, unito a un completo apparato fotografico di qualità).

Odorico Politi, *Ritratto di Giuseppe Borsato nel suo studio*, particolare.
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

Può sembrare singolare il fatto che – con uniche eccezioni per grafica e scultura della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro – i Musei Civici Veneziani siano rimasti finora sprovvisti di tale fondamentale strumento conoscitivo. Mancanza che certamente ha le sue giustificazioni, ma che è assolutamente da colmare. A questo obiettivo, tra i principali dati dalla Direzione dei Musei Civici negli ultimi anni, risponde l'avvio della presente collana: un progetto ambizioso, d'ampio respiro scientifico, che non si dubita rimarrà primario nei prossimi anni per la Fondazione e per tutti i conservatori e responsabili delle diverse sedi museali. Impegno grande anche dal punto di vista editoriale, data la scelta, meditata e condivisa all'interno della Fondazione, di farsi essa stessa – significativamente – editrice. Fino a che numero-volume si potrà arrivare? Potrà esserci un volume 'ultimo'?

Dunque, è con vera gioia che salutiamo il presente secondo volume, dedicato alla collezione dei *Ritratti in miniatura dal XVI al XX secolo*. La soddisfazione è quella di aver 'messo mano' a una ricca, ma a torto trascurata collezione; anche per giudizio storico-critico finora invalso che, per generale vizio di studio e conoscenza, riteneva questo un genere di pittura 'minore'. In realtà si tratta di una collezione assai ricca (sono qui censiti in totale 280 pezzi) e 'trasversale'; ossia, pur essendo il nucleo di gran lunga più consistente legato al Museo Correr nella specifica classe inventariale IIa, la stessa particolarità di questo genere ha fatto sì che vari nuclei o anche singoli esemplari siano presenti in altre classi (Cl. I Dipinti, Cl. XLV Risorgimento) e in varie sedi museali (Ca' Rezzonico, Palazzo Mocenigo, Cà Pesaro, Museo Vetrario di Murano). Una buona occasione per una ricognizione a 360°, oltre che per una contemporanea necessaria campagna conservativa, funzionale alla migliore valutazione critica, nonché alla ottimale presentazione fotografica delle opere.

Ma non solo: l'orgoglio è addirittura accresciuto considerando che proprio in tempi recenti la collezione dei ritratti in miniatura dei Musei Civici Veneziani è stata arricchita dall'arrivo di un importante nucleo collezionistico – ben 49 pezzi – dovuto al colto e appassionato cercare, riunire e 'salvare' della professoressa Paola Sancassani, veronese d'origine, ma veneziana di adozione, per passata attività didattica, affetti e amicizie. L'unitarietà del nucleo, dove tra varie opere di scuola europea spicca l'interesse per gli esemplari di varia provenienza italiana (dal 2015 è integralmente esposto al Correr, suggestivamente ambientato nella bella Sala Ovale di Palazzo Reale), giustifica il suo inserimento in una separata sezione del catalogo. Doverosa gratitudine è dunque dovuta alla donatrice, per il generoso gesto che, rinnovandolo oggi, si inserisce nel solco della illuminata tradizione civile sentita e attuata da tanti cittadini, veneziani o amanti di Venezia, appunto origine prima e fondamentale di queste stesse civiche raccolte d'arte e storia. A lei uno speciale grazie anche per aver esplicitamente sollecitato, a necessario completamento del dono, lo studio critico delle opere, subito naturalmente esteso all'intera collezione civica; dunque, uno stimolo che è stato essenziale all'avvio dell'iniziativa che ha portato al presente catalogo generale.

A conclusione, e con sottolineatura, il nostro riconoscente compiacimento è dovuto ai curatori dell'opera, Ruggero Rugolo e Massimo Favilla. Con entusiasmo e generosità hanno accolto l'incarico – in verità quasi una sfida durata circa 5 anni! – di addentrarsi in un settore storico-artistico finora assai poco frequentato e approfondito – specie in Italia! – con appoggi bibliografici ancora limitati e fonti documentarie ben 'nascoste' e tutte da 'dissodare'. Quasi come dei pionieri i due storici dell'arte, parallelamente allo studio analitico e

puntuale delle 280 miniature della collezione – anzi, proprio prendendo spunto e avvio dai quesiti che i singoli pezzi proponevano – sono andati sviluppando una indagine a tutto campo nell'arco dei tre secoli di maggiore fortuna dell'affascinante arte del ritratto 'in piccolo', privilegiando l'ambito italiano e specialmente quello veneto e veneziano. Il risultato è soprattutto l'ampio saggio monografico anteposto al catalogo vero e proprio delle opere: una vasta panoramica temporale e geografica, da cui si scende alle proposte di delineazione di singole personalità di artisti, discepoli e creati, ambiti e scuole locali, con l'aggiunta a confronto di non poche opere inedite o attribuite (molte utilmente proposte con immagini in apparato). Il saggio ha poi guardato alla natura 'genetica' della raccolta, ricostruendone i diversi nuclei costitutivi, da quello già presente all'interno della grande collezione di Teodoro Correr, fino agli ultimi apporti (ad esclusione del gruppetto di miniature familiari legate nel 2020 da Maria Francesca Tiepolo, ultima della illustre stirpe patrizia veneziana, pervenute a impaginato già chiuso e che perciò figurano in coda al catalogo in una loro piccola sezione). Analogamente sono state precisamente ricostruite le vicende museali ed espositive degli ultimi due secoli, con le alterne fortune e il totale oblio novecentesco. Poi la ponderosa 'fatica' del catalogo, con le puntuali schede, storico critiche come dovuto ad opere pittoriche, ma con aggiunte interessantissime e curiose quando è stato possibile riconoscere la persona raffigurata, restituendone consistenza talvolta storica, più spesso essenzialmente umana, magari in relazione ad altri personaggi e familiari presenti in questa stessa straordinaria galleria.

Agli autori e a tutti coloro che vi hanno contribuito vada la gratitudine per un'opera che certamente sarà di riferimento, oltre che un utilissimo repertorio, per i futuri sviluppi degli

studi storico-artistici sull'arte del ritratto 'in piccolo'; soprattutto, per un lavoro che illustra e illumina una inedita, affascinante porzione del ricchissimo, sempre stupefacente 'tesoro di Venezia' custodito nelle raccolte civiche.

Gabriella Belli

Già Direttore della Fondazione Musei Civici di Venezia

e Andrea Bellieni

Responsabile e conservatore del Museo Correr - Venezia



«Mi me diletto de miniature;
se la vegnerà a Venezia, la vederà in casa mia una
piccola galleria de ritratti; tutti de zente,
che no cognosso, de donne, che no so chi sia»

Carlo Goldoni,
L'avvocato veneziano, 1749

Massimo Favilla e Ruggero Rugolo «Miniature, ritrattini e piccole galanterie» L'arte del ritratto in miniatura a Venezia

Nel 1672 il cardinale Leopoldo de' Medici domandò un parere in merito all'autografia dei ritrattini della propria collezione al pittore Baldassarre Franceschini, il quale con deferenza rispose: «il battesimo non gli ne ho dato, perché confesso non saperlo né poterlo fare [...]. Credo verrò compatito da sua altezza reverendissima quale sa molto bene che i ritratti, in ogni luogo, è difficile a conoscerne l'autore, stante che [...] non si può osservar l'arie di teste usate dal pittore»¹.

La prudenza di Franceschini nel 'battezzare', ovvero nel riconoscere gli autori delle miniature del Medici, era giustificata, poiché in Italia – a differenza di altri paesi europei dove fin dal Cinquecento operavano numerosi specialisti² – questa tipologia veniva praticata con disinvoltura anche da molti pittori generalmente dediti al grande formato³.

Inoltre, difficoltosa ancor oggi si fa l'identificazione dell'effigiato, quando non sia presente alcuna traccia che lo sveli, giacché il ritrattino era, nella maggior parte dei casi, destinato a una fruizione privata. Esempio documentato di un vissuto intimista – quasi a suggello di una lunga tradizione nel momento del suo fatale declino – appare quindi il dipinto di Placido Fabris del 1832 con il *Ritratto dei genitori*, nel quale i due anziani coniugi sono sorpresi in un momento di contemplazione domestica e orgogliosa della miniatura con il semblante del figlio⁴ (fig. 1).

¹ Placido Fabris, *I miei genitori*, particolare.
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

1. «Non si può farla bene che in picciolo»

Quello che si intende oggi per dipinto in miniatura è frutto di un secolare processo di elaborazione critica.

Nel rilevare la «virtù» che traspariva dalle opere del contemporaneo Giulio Clovio, Giorgio Vasari, nel 1568, rammentava con ammirazione l'estrema «diligenza» da questi profusa nel delineare alcune «figurine non più grandi che una ben piccola formica, con tutte le membra sì espresse e sì distinte che più non si sarebbe potuto in figure grandi quanto il vivo, [...] ritratti naturali d'uomini e donne, non meno simili al vero che se fossero da Tiziano o dal Bronzino stati fatti naturalissimi e grandi quanto al vivo»⁵. Vasari celebrava un artista che si era speso nelle opere di piccola dimensione e forniva «al mondo» le suddette notizie, poiché i frutti del pennello di Clovio non erano pubblici, «né in luogo da potere essere vedut[i] da ognuno, come le pitture, sculture e fabbriche», bensì venivano gelosamente custoditi da «grandissimi signori e personaggi» che racchiudevano «in scatolette ritratti bellissimi di mano di costui, di signori, d'amici, o di donne da loro amate».

In questa congiuntura, e con l'affermazione della stampa, la miniatura stava oramai abbandonando le pagine dei codici manoscritti e dei diplomi dove era rimasta per secoli⁶, configurandosi come un tipo pittorico autonomo, i cui canoni vennero alla fine stabiliti, fra gli altri, da Claude Boutet nel celebre *Traité de mignature* del 1673⁷, tradotto e stampato a Venezia nel 1755:

Essa è più delicata.
Vuol esser guardata da vicino.
Non si può farla bene che in picciolo.
Non la si lavora che sopra la bergamina⁸ o sopra tavolette.
E i colori non si stemperano che con l'acqua di gomma⁹.

Per ammissione dell'autore, il volumetto era destinato soprattutto ai «principianti», alle «persone religiose» e «ai personaggi di rango che vogliono solamente passare qualche ora del giorno in questo dilettevole esercizio», *in primis* durante la villeggiatura «dove non si può dare un impiego più onesto, né più ricreante di questo». Non solo, secondo Boutet la miniatura aveva, anche sotto l'aspetto pratico, le sue comodità: «si portano tutti i necessari utensili in saccoccia, potete travagliare per tutto dove vi piaccia, potete lasciarla e riprenderla quando e così spesso che

voi volete»¹⁰. Tuttavia, in origine, la piccola dimensione non era l'unico elemento connotante, come spiegava l'abate Marco Fassadoni nel 1771 nella sua continuazione al *Dizionario* di Francesco Grisellini. Eppure a quella data tale peculiarità era oramai divenuta – come lo è oggi – imprescindibile:

dicesi una *miniatura* per dire un quadro dipinto in *miniatura*; ma chiamasi impropriamente *miniatura* un quadro dipinto o a olio, o a smalto, o a sguazzo, o a tempera solamente perché è dipinto in piccolo [...], quantunque non vi sia alcuna regola certa che limiti la misura de' quadri in miniatura, crediamo tuttavia di poter dire che le figure ch'ecedono quattro pollici e mezzo o cinque di altezza non devono più essere considerate come dipinte in miniatura¹¹.

Fassadoni giunge a queste conclusioni, legate alle ridotte dimensioni dell'opera, filtrando una tendenza di lungo corso che aveva visto, nel 1697, padre Vincenzo Coronelli, nella sua *Guida di Venezia*¹², inserire nel novero dei «celebri pennelli» quei pittori all'epoca rinomati nel genere delle «miniature», riferendosi, seppur in modo ambiguo, a dipinti di piccolo formato. Fu soltanto nel corso dell'Ottocento che si giunse a ricondurre, sotto la voce miniatura, tutti i dipinti che non superassero i venti centimetri, indipendentemente dalla tecnica e dal materiale impiegati¹³.

1.1. «Sopra tutte le materie naturalmente bianche e sode»

Dalla prima metà del Cinquecento la tecnica miniatoria si applicò alla natura morta, al paesaggio, alla storia sacra e profana, alle immagini devozionali e al ritratto, per giungere alla copia in piccolo di quadri di grande formato, e trovò larga diffusione utilizzando i più diversi supporti: pietra di paragone, marmo, lavagna, stagno, oro, argento, rame, pergamena, osso e avorio, quest'ultimo preferibile secondo l'abate Antoine-Joseph Pernety, che scriveva nel 1757, a «toutes les autres matieres, à cause de sa solidité, si elle n'étoit pas sujette à jaunir»¹⁴. Ancora nel 1771 Marco Fassadoni ribadiva come si potesse dipingere

in miniatura sulla pergamena, l'avorio, l'alabastro, il marmo bianco, i gusci d'uovo; infine sopra tutte le materie naturalmente bianche e sode, o che almeno non si lascino penetrare da' colori, e che al più non hanno nessun grano: queste qualità non ritrovansi tutte in ciascuna di queste materie da noi mentovate, ed alcune di loro ricercano delle preparazioni per ricever meglio i colori¹⁵.

Fassadoni ricordava, inoltre, come la tecnica della «punteggiatura» fosse

anticamente la sola maniera della miniatura. Questa consiste nel collocare i colori non toccando la pergamena, o l'avorio, con un de' lati dell'estremità del pennello, ma toccando solamente colla punta, che forma de' punti quasi rotondi ed uguali tra loro [...]. La punteggiatura ha prevalso per lungo tempo, ed alcuni pittori se ne servono ancora al presente in Inghilterra e in Germania, dove l'estrema finitura vien riputata come il merito vero e reale della *miniatura*¹⁶.

Già nel trattato di Claude Boutet del 1673 si illustravano «le molte maniere di punteggiare»¹⁷. Ogni artista aveva «la sua maniera particolare», ovvero «gli uni fanno dei punti rotondi, gli altri li fanno bislungi e alcuni altri tratteggiano per linee che incrocicchiano per tutt'i versi, cosicché pare s'abbia lavorato a puntini. Quest'ultima maniera è invero la migliore, la più ardita e la men lunga da eseguire».

Sarà soltanto nella prima metà del XVIII secolo che la maggior parte degli artisti abbandonerà progressivamente il tradizionale puntinato, adottando una tecnica più libera a *gouache*, mentre il tocco, divenuto quasi impercettibile a occhio nudo, verrà talvolta utilizzato per la definizione degli incarnati e degli sfondi¹⁸. Chiariva nel 1797 Francesco Milizia nel *Dizionario delle Belle Arti* alla voce miniatura: «Genere di pittura in piccolo, in cui s'impiegano su la pergamena o su l'avorio colori stemperati nell'acqua di gomma. Si punteggiano solamente le carni e si dipingono a guazzo i fondi e i panneggiamenti»¹⁹. Il colore veniva stemperato nell'acqua di gomma e applicato direttamente sul supporto, ma si poteva anche utilizzare la cosiddetta «pittura a risparmio», e per Fassadoni

2
Charles Willson Peale,
Jeames Peale dipinge un ritratto in miniatura.
Amherst (Massachusetts, USA), Mead Art
Museum, Amherst College

questa pittura facevasi sopra molte sorte di materia bianche, come le ossa, l'avorio ec., ma la grand'arte consisteva nel non servirsi del bianco per far le tinture e le mescolanze. Adoperavasi tutti i colori semplici, i quali si degradavano mettendone meno. Il fondo, o piuttosto il bianco della materia, compariva dappertutto tra i colpi di pennello, perché il tocco non era che una punteggiatura generale. Si dipigne ancora oggidì il nudo, e alcune parti in questa maniera nella *miniatura*²⁰.

Per quanto riguarda invece i supporti metallici – prediletti in particolare dagli artisti italiani fino a buona parte del Settecento – il pittore non diversificava la propria tecnica rispetto alla grande dimensione, continuando a usare la libera pennellata a olio, ma direttamente sul rame o, in rari casi, sull'argento, poiché la superficie rimaneva priva del fondo preparato. Gli specialisti, in particolare oltramontani, si avvalevano di uno specifico equipaggiamento che giunse, *mutatis mutandis*, fino al Settecento e oltre anche di là dell'oceano²¹ (fig. 2).

1.2. La «polvere [...] è il suo veleno»

Grande riguardo veniva poi riservato, nei trattati, alle cornici che dovevano racchiudere e conservare le delicate miniature, come consigliava negli anni venti del Seicento Giulio Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura*: «Ma nelle pitture piccole, come le miniature o altro di buon maestro, e che si donano a precipi, allhora comunemente le cornici si fanno d'ebano, accompagnate con commettiture di rosette d'argento e fogliami riportati a filetti d'argento e d'oro»²².

È l'abate Pernety a raccomandare, nel 1762, di coprire le miniature – ad esclusione di quelle ad olio – con un vetro, altrimenti, «si on n'avoit pas la précaution d'y mettre une glace devant ou du vernis, les mouches le perdroyent absolument»²³; un accorgimento necessario, ribadito alcuni anni dopo dall'abate Fassadoni, che spiegava come sigillare gli orli del supporto:

deesi particolarmente usar somma diligenza ed attenzione



2

di preservare tutto quello che concerne la miniatura dalla polvere ch'è il suo veleno [...], le miniature si coprono per l'ordinario con uno specchio, s'incolla una carta fina sull'orlo e tutto all'intorno dello specchio e della pittura, e questo impedisce alla polvere d'introdursi tramezzo, la che nuocerebbe sommamente²⁴.

2. Un «ritratto dipinto in piccolo spazio»

I ritratti in piccolo, in un formato che oggi diremmo tascabile, appartengono a una varietà che ebbe grande fortuna fin dai *Preux de Marignan* di Jean Clouet del 1519²⁵ per poi proliferare nei secoli successivi. Secondo la definizione settecentesca di Antoine-Joseph Pernety, «on dit une *miniature*, pour dire un tableau peint en *miniature*»²⁶, aggiungendo che la maggior parte di tali opere, quando trattavano soggetti di storia, non erano che copie dal grande, mentre questa tipologia era da preferirsi per la ritrattistica: «la longueur & la servitude du travail en ôte tout le feu, ce qui fait que la miniature n'est guère estimée que pour le portraits»²⁷. Osservazione, quest'ultima, già formulata nel 1699 da Bernard Dupuy du Grez: «& ne se pratique que pour de petits ouvrages, particulièrement pour de portraits»²⁸. Nel 1853 il *Vocabolario universale della lingua italiana* definiva il termine «Ritrattino» come «Ritratto dipinto in piccolo spazio. [...] Voi sapete che gli smalti erano le *partage* dei ritrattini, e al più d'una cassa d'orologio in tasca. [...] Questi narcisi hanno ne' coperchi delle tabacchiere dipinti varii ritrattini di femmine»²⁹.

3

Pittore inglese del terzo decennio del XIX secolo.
Scena erotica entro una tabacchiera.
 Parigi, mercato antiquario

D'altro canto il mondo dei ritratti in piccolo si inserisce in quel processo di 'privatizzazione' e di valorizzazione dell'individualità che distingue la società occidentale fra il XVI e il XVIII secolo; un percorso che determina aspettative e pratiche inedite, genera spazi, oggetti e scritti, prima di allora sconosciuti, e introduce una diversa percezione di sé e degli altri che tragitta fino alla contemporaneità³⁰. La ripresa del volto dell'effigiato si ricollegava al gusto per l'antico, ai cammei e soprattutto alla medagliistica, ma per differenziarsene nell'intenzione più profonda: quanto la medaglia serviva con la sua tiratura a celebrare, a perenne memoria e spesso con finalità propagandistiche, il soggetto – quasi sempre riconoscibile grazie all'iscrizione riportata a caratteri capitali nel corpo stesso della medaglia –; tanto la miniatura, per la sua unicità, si rivolgeva in primo luogo alla sfera intima, privata, personale, alla dimensione del ricordo o del pegno affettivo, a volte financo clandestino.

In questo senso Carlo Gozzi nelle sue *Memorie inutili*³¹ narra, nel capitolo dedicato alla storia del suo «terzo amore», di una disavventura capitatagli che ebbe per protagonista una giovane novella sposa. Le finestre di «certi stanzini nell'alto» del suo palazzo, ambienti nei quali Gozzi si occupava dei suoi «frivoli studi quasi le intere giornate», erano in faccia a quelle della casa ove abitava la fanciulla, appena separate da una stretta «callicella» e talmente vicine da permettere una conversazione al davanzale. I discorsi, «sempre filosofici morali sopra le stravaganze, sopra la costituzione della umanità e sul costume», furono ascoltati da un vicino intrigante il quale, fingendosi l'intermediario del drammaturgo, escogitò un sotterfugio, «una macchinosissima trufferia», per sottrarre alla sposina un prezioso «ritrattino in miniatura gioiellato» regalatole dal marito. Scrive Gozzi di un falso messaggio recapitato alla giovane:

La morale concludente di quel foglio era, che essendo io (che non era io) estremamente innamorato di lei, e prevedendo una impossibilità di poter esserle appresso, se avessi almeno potuto avere un suo ritratto da contemplare e da tenere vicino al mio cuore lacerato da Cupido, ciò sarebbe stato un gran refrigerio alla mia intensa passione³².

Con diverso espediente, Carlo Goldoni, ne *L'avvocato Veneziano*, commedia scritta nel 1749, mette in scena un dialogo fra i due protagonisti, Alberto e Florindo, che ha per oggetto



3

un ritratto di Rosaura incastonato nel coperchio di una tabacchiera. Nello scambio di battute fra i due, per confondere le idee e depistare il pretendente Florindo, Alberto, in qualità di collezionista, finge indifferenza per il soggetto raffigurato nella miniatura:

Alb. [...] Mi me diletto de miniature; se la vegnerà a Venezia, la vederà in casa mia una piccola galleria de ritratti; tutti de zente, che no cognosso, de donne, che no so chi sia. E questo l'anderà coi altri alla medesima condizion.
Flor. Ve pare questo un ritratto da galleria?
Alb. El gh'ha el so merito; l'è ben desegnà. La carnagion no pol esser più natural. El panneggiamento xe molto vivo. La varda quelle pieghe. La varda come ben atteggiada quella testa, e quella man. In quei quattro tocchi de chiaro scuro, che forma una spezie d'architettura in piccolo se ghe vede el maestro. El xe un bel ritratto. Sior Lelio lo gh'aveva, l'ho visto, el m'ha piasso, el mel ha donà, e el servirà per crescer el numero dei mi ritratti³³.

Il ritrattino inserito nel coperchio di una tabacchiera poteva venire esibito in un dialogo galante per suscitare curiosità; un atteggiamento giudicato, dalla Chiesa, riprovevole e non ispirato da «una santa verocondia»³⁴, bensì chiara evidenza «di poco timor d'Iddio e d'una poca cura della salute dell'anima». Così spiegava l'abate Stefano Zucchini ne *Lo specchio del disinganno*, uscito a Roma nel 1751, con una tesi alla quale un anonimo rispose due anni dopo a Venezia attraverso una confutazione che testimonia anche un mutamento di gusto:

La scatola si cava spesso perché venga in cognizione del ritrattino che vi sta dentro. Tre cose: primieramente quando la dama avrà avuta cognizione una volta non vi sarà

4

Domenico Remps,
Scarabattolo di curiosità.
 Poggio a Caiano (Firenze), Museo della natura morta

5

Frans Francken il Giovane,
Kunst-und Raritätenkammer.
 Vienna, Kunsthistorisches Museum

più bisogno di andar spesso cavando la scatola nelle altre sessioni. Secondo, non per tutto vi è il comodo di aver un miniatore abile a far ritratti. Peggio; se il ritratto è della dama, questo non può essere fatto senza di lei saputa, onde non occorre cotanto cavar la scatola³⁵.

Il piccolo formato, inoltre, ben si adattava a una dimensione proibita e si faceva veicolo anche di soggetti osceni, come avvenne a Venezia nel 1777, quando gli Inquisitori di Stato si occuparono dei pittori Giuseppe Mazzolà, veneziano, e Marco Romuli, romano, che facevano commercio di miniature con «azioni di uomini e donne le più indegne ed inoneste»³⁶ e con «persone religiose in atti impuri e nefandi con donne e uomini», vendendoli il primo «a un prezzo tenue», il secondo «a caro prezzo a nobil huomini particolarmente e con somma cautela». Si trattava di una produzione clandestina, ma fortunata, che non verrà meno neppure nel 'pudico' Ottocento, come testimonia una tabacchiera inglese in tartaruga e oro con scomparto segreto³⁷ (fig. 3).

Comunque sia – scriveva il nobiluomo veneziano Agostino Sagredo nel 1829 – «non v'è anima gentile la quale non ami di vedere l'immagine de' suoi cari in così breve spazio ridotta che possa portarla seco dovunque, ed ingannare l'assenza direi quasi la morte»³⁸. E per tale ragione un numero incommensurabile di ritratti in miniatura è sopravvissuto alle ingiurie del tempo, ma la maggior parte non svela l'identità del soggetto³⁹, e i personaggi raffigurati rimangono così per noi anonimi, prova evidente della privatezza di tali oggetti ricercata da chi li aveva commissionati. Spesso erano racchiusi all'interno di medaglioni muniti di una chiusura che nascondeva il contenuto e sul verso del ritratto alle volte veniva inserita una ciocca dei capelli dell'effigiato, o le iniziali del nome, in virtù di un'unione ideale fra corpo e immagine. Una fruizione intima che ritroviamo ben viva nel XIX secolo, quando un articolo della «Moda di Francia» del 1835 sottolineava l'eleganza dei «braccialetti di catenelle di Venezia chiusi con ritrattini in miniatura. S'intende già con quei ritratti che possono essere decentemente mostrati. Gli altri si pongono di sotto»⁴⁰.

Il ritrattino favorì anche gli scambi culturali, quando veniva utilizzato dagli eruditi per conoscere l'aspetto dei loro lontani corrispondenti. Talvolta servì alla ragion di Stato per concludere matrimoni o gratificare chi si era distinto per meriti particolari. Nel primo caso si osservi, per fare un illustre esempio, l'effigie di Anna di Cleve, futura sposa di Enrico VIII, dipinta nel 1539 da



4



5

Hans Holbein il giovane⁴¹. Si rammentino invece, per il secondo, lo smalto di Jean Petitot con il semblante di Luigi XIV incastonato in una montatura di diamanti, donato nel 1667 a Charles Le Brun, e quello simile inviato dallo stesso monarca nel 1682 al bolognese Carlo Cesare Malvasia⁴². A tale proposito fanno bella mostra di sé, in questo catalogo, i ritratti del re d'Inghilterra Carlo II Stuart, del re di Napoli Carlo VII di Borbone e del granduca di Toscana Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena (catt. 31, 61, 75), esemplari donati in momenti diversi a esponenti della casa Mocenigo.

I ritratti in miniatura divennero fin da subito oggetti da collezione, degni di entrare nelle *Wunderkammer*, accanto alle meraviglie del mondo naturale e ad altri preziosi esempi del virtuosismo e dell'abilità umana (figg. 4-5). Trovavano accoglienza negli studioli, come in quello approntato da Giorgio Vasari per



6
Pittori veneti del XVIII secolo,
Ritratti in miniatura. Mercato antiquario,
già Venezia, collezione Donà dalle Rose

i Medici a Palazzo Vecchio che racchiudeva, oltre ai marmi, bronzi e medaglie, alcuni «quadretti piccoli fatti di piastra di stagno», opera di Bronzino, raffiguranti gli uomini illustri della famiglia, «tutti naturali, vivaci e somigliantissimi al vero»⁴³. Per custodire queste ambite, minuscole creazioni si realizzavano stipi utilizzando legni rari con inserti preziosi. Daniel Nys, «onorato mercante fiamengo»⁴⁴, ma residente a Venezia, giusta la testimonianza di Vincenzo Scamozzi, possedeva nel 1615

un archivio d'ebano, tutto riquadrato dentro, e fuori, ove sono molti pezzi di delicatissime pitturine, & anco alcune miniature singolari: e là dentro si conservano ritratti di principi, e lavori di cavo e a niello, e smalti, & intagli di bullino: e tutti li disegni di Alberto Durerò e Luca d'Olanda, e gran numero fatti à mano de' più celebri maestri: oltre a' bovoli di mare d'ogni sorte.

Nel 1672 il succitato cardinale Leopoldo de' Medici, riferendosi ai ritrattini, scriveva: «Io li bramo di quelli piccolini che sogliono tenersi in tasca»⁴⁵. Per soddisfare questa incontenibile passione, il suo procacciatore di quadri a Venezia, Paolo del Sera, egli stesso pittore e miniatore, allievo del Passignano e seguace di Tiberio Tinelli, vendeva al Medici la sua collezione di quarantuno ritrattini «belli e di maestri tutti stimati»⁴⁶, poco più grandi «d'un ovo», che aveva con pazienza raccolto «per aver qualche virtuoso trattenimento» e con l'intenzione di «farmi fare uno stipetto bizzarro che fusse come una gallerietta di simil cose». Lo stipo, per contenere uno «studiolo di pittura»⁴⁷ con sessanta cassetti a tirella, lo aveva fatto costruire Leopoldo de' Medici, anzi, lo stesso possedeva anche uno «scrignetto pieno di questi quadri» che «era sempre parte del suo bagaglio». I cinquecentodieci personaggi effigiati nella collezione erano, come ricorda Luigi Lanzi, per la maggior parte soggetti non identificati, ovvero «persone ignote alla storia». Secondo l'inclinazione di Leopoldo

chiunque, per denaro o per amicizia, poté avere in una scatola, o in altra guisa per mano di valente artista un bel ritrattino, meritò anche di aver luogo nella raccolta: fosse in avorio, fosse in pietra, fosse in rame, come i più sono, fosse in argento, o in oro, tutto al collettore era indifferente, purché fosse di buona mano. Tanto egli ebbe riguardo

alla mano, dirò così, più che al volto, che i nomi stessi degli autori sono ignoti per la parte di gran lunga maggiore, non altrimenti si trattasse di statue greche o di romane»⁴⁸.

Diversamente dal Medici, anche sulla scorta delle *Vite* di Vasari, il colto abate padovano Ascanio Varese faceva eseguire, a partire dagli anni venti del Settecento, 167 ritrattini di uomini illustri, per lo più artisti, da Giorgione a Guido Reni, in buona parte realizzati dal pittore Antonio Cifrondi, traendoli da prototipi a stampa⁴⁹. Tra gli altri, e per tornare a Venezia, anche il maresciallo Mathias von der Schulenburg accoglieva nella sua famosa quadreria ventiquattro ritrattini, «parte dipinti a oglio e parte in miniatura, rappresentano dame e personaggi illustri»⁵⁰. E infine, nell'inventario della ricca quadreria di Girolamo Ascanio Molin stilato da Pietro Edwards nel 1813, si riscontrano una quindicina di miniature e fra queste «il ritratto di padre Lodoli», quello su rame di «Giacomo Amigoni dicesi dipinto da Sebastian Ricci», un «Ritratto di un giovane nobile, legato in argento, miniatura di Rosalba Carriera», un ritratto del «Cavalier Tiepolo» di Antonio Bertoldi e un «altro soggetto nobile in cornice metallo e busta, miniatura dell'autore Raffaello Bacchi»⁵¹. Di tutti questi esemplari si son perse le tracce, mentre sono riaffiorate sul mercato antiquario le effigi di personaggi femminili settecenteschi, racchiusi in una cornice a formare una composizione, già in collezione Donà dalle Rose⁵² (fig. 6).

Per concludere, l'arte del ritratto in piccolo rispondeva al principio del «tant plus petit, tant plus beau»⁵³, conformandosi appieno, nel momento della sua massima fioritura nel XVIII secolo, all'estetica rococò del rovesciamento dei termini, dove ciò che era minuscolo diveniva grandioso, aulico ed eroico, e viceversa. La miniatura si trasformava così nel simbolo stesso di un secolo, il Settecento: i pettini di tartaruga, gli orecchini, gli orologi da tasca, le porcellane, i merletti, i ventagli e le tabacchiere di tutte le fogge partecipavano in eguale misura al processo estetico, veicolo metaforico privilegiato di una realtà miniaturizzata, il quotidiano, come poeticamente riportato nel *Riccio rapito* di Alexander Pope, quando la protagonista, Belinda, vince, «solo col dito e col pollice»⁵⁴, l'«ardito Lord» gettandogli sul naso una presa di tabacco al termine di una battaglia antiepica in cui, al posto delle omeriche armi, «scattano ventagli, frusciano sete, e forti stecche crepitano».



7
Pittore veneto del XVIII secolo,
Insegna dell'arte dei depentori di Venezia.
Venezia, Museo Correr

8
Miniaturista veneto del XVII secolo,
Diploma di laurea con il ritratto di Antonio Dario.
Venezia, Biblioteca del Museo Correr

e dei diplomi di laurea⁶⁰ (fig. 8). Non dobbiamo perciò confondere gli iscritti al colonnello dei *miniadori*⁶¹ con gli artisti che dipingevano in piccolo⁶², poiché la miniatura a Venezia, come nel resto della penisola e a differenza di altre realtà europee⁶³, non era esclusiva di specialisti, ma veniva praticata dalla maggior parte dei pittori, soprattutto dai ritrattisti⁶⁴.

3.1 Prodromi cinquecenteschi

Per quel che riguarda il cosiddetto secolo d'oro della pittura veneziana, ovvero il Cinquecento, assai labili sono a tutt'oggi le tracce di artisti che si impegnarono anche nella ritrattistica in miniatura. Le fonti più accreditate tacciono, e diviene quindi preziosa la testimonianza di Luigi Lanzi sulla già citata collezione di Leopoldo de' Medici al quale, secondo i documenti, vennero offerti «varii ritrattini del Tintoretto in lavagna, in un de' quali ritrae sé stesso; [...] alcuni di Alessandro Moretto, un Gambara [...], di Giorgione, di Tiziano [...] ma ed altri questi son ben poco numero rispetto agli incogniti»⁶⁵.

A corroborare questo passaggio giungono in tempi a noi più vicini gli studi sul «carteggio d'artisti» del «fondo medico» conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze⁶⁶. In particolare, nella lista dei cinquantuno esemplari – «tutti buoni e di maestri di prima classe antichi, o veneziani o lombardi»⁶⁷ – venduti nel 1672 da Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici, per il Cinquecento si spendono i nomi dei veneti Giorgione, Bonifacio de' Pitati, Tiziano, Giovanni Antonio Pordenone, Paris Bordon, Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Giovanni Battista Zelotti e Paolo Veronese. Nella collezione delle miniature oggi alle Gallerie degli Uffizi sono stati finora riconosciuti: il *Ritratto di papa Paolo III* di Tiziano⁶⁸, un *Ritratto virile con impresa d'amore* di Francesco Bassano, un *Ritratto di donna con cane* attribuito a Giovanni Battista Zelotti, un *Ritratto di papa* riferito all'ambito di Jacopo Bassano e un *Ritratto d'uomo* assegnato all'ambito di Jacopo Tintoretto⁶⁹. Nell'inventario del 1890 sono poi indicati: un *Ritratto di fanciullo* di Jacopo Bassano⁷⁰, l'*Autoritratto* di Francesco Bassano⁷¹, un *Ritratto di donna* e un *Ritratto di cardinale* di Lean-



8

7

È per questo che, ancora nel 1793, Lepoldo Zuccolo, maestro di pittura nel collegio dei barnabiti di Udine, poteva lamentare «che le pareti delle case si empiono di nienti vezzosi e brillanti: ora che si amano per lo più miniature, ritrattini e piccole galanterie, che fanno sembrare che 'l mondo si sia impicciolito»⁵⁵. In un simile contesto i *boudoir* giunsero ad acquistare la stessa dignità degli studioli, se non di più. Ricordava ancora l'abate Fassadoni nel 1771: «Oltre ai gabinetti de' curiosi e degli intendenti, che la miniatura può arricchire delle sue opere, orna sovente ancora scattole, braccialetti, anelli ed altre diverse cose»⁵⁶.

3. Il ritratto in miniatura a Venezia

Fin dal XV secolo a Venezia esisteva un'arte dei *depentori* che comprendeva, oltre ai *miniadori*, diversi colonnelli: *cartoleri*, *cuoridoro*, *desegnatori*, *doradori*, *targheri* e fino al 1682 anche i *pittori*, che a quella data si separarono fondando una propria arte⁵⁷.

L'insegna dei *depentori*, realizzata nel 1729⁵⁸, riassume visivamente questo articolato sistema di professioni (fig. 7). In particolare i *miniadori* erano legati al mondo della stampa, eredi degli artefici delle antiche miniature da codice manoscritto, e si dedicavano, fra l'altro, alla decorazione delle promissioni dogali⁵⁹, delle *mariegole*, dei libri di devozione



9



10

9
Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, *Autoritratto* (?). Firenze, Gallerie degli Uffizi

10
Tiberio Tinelli, *Ritratto di giovane*. Firenze, Gallerie degli Uffizi

dro Bassano⁷², l'*Autoritratto* di Jacopo Palma il Giovane⁷³ (fig. 9) e un minuscolo *Ritratto di giovane con gorgiera* di Alessandro Varotari detto il Padovanino⁷⁴. Per rimanere in Veneto, che dire del *Ritratto di donna anziana* attribuito a Leandro Bassano e degli altri sei ritrattini su rame di matrice bassanesca presenti nella quadreria Emo Capodilista dei Musei Civici di Padova⁷⁵? Ma anche le collezioni dei Musei Civici Veneziani annoverano due esemplari riferibili al tardo Cinquecento (catt. 1-2).

3.2

Dentro il Seicento

Non sono molti gli artisti, fra quelli che a Venezia nel Seicento si dedicarono al ritratto in piccolo, di cui sono riconosciuti concreti esempi. Giovanna Garzoni (Ascoli Piceno, 1600 - Roma, 1670)⁷⁶ è tra questi, ma fu soprattutto il marito Tiberio Tinelli (Venezia, 1587-1639)⁷⁷ ad eseguire un gran numero di ritratti in pizolo su supporto di rame, di argento e di *bergamina*⁷⁸ (fig. 10) (catt. 10-11)⁷⁹. Segue, in ordine cronologico, Girolamo Forabosco (Venezia, 1605 - Padova, 1679), cui spettano due ritratti femminili conservati uno nei Musei Civici di Treviso⁸⁰ e l'altro agli Uffizi⁸¹. Un soggetto fortunato, quello degli Uffizi, poiché vide ben due, se non tre versioni⁸², mentre un'ulteriore variante si trova nelle Collezioni Reali Inglesi⁸³ (fig. 11). Probabilmente a Forabosco è da riferire anche il notevole *Ritratto di giovane in abiti militari* della collezione Querini Stampalia che, vista la moda, dovrebbe risalire agli anni trenta del XVII secolo⁸⁴ (fig. 12). A Sebastiano Mazzoni (Firenze, 1611 - Venezia, 1678) spetterebbe un *Ritratto di donna con fiocco rosso e bianco nei capelli* degli Uffizi⁸⁵. Ad ogni buon conto, a fine Seicento, alla sua mano erano ricondotti nella collezione Nani di San Trovaso a Venezia «Un ritrattino in rame» e «Un ritrattino d'una gentildonna in rame»⁸⁶. Sebastiano Bombelli (Udine, 1635 - Venezia 1719) ci ha invece lasciato i ritratti dei fratelli Girolamo e Polo Querini, il primo in veste di procuratore di San Marco, entrambi racchiusi in casse d'argento dorato finemente cesellate sul verso con lo stemma della casa⁸⁷ (figg. 13-14). Dobbiamo sospendere per ora il giudizio sul *Ritratto del re di Polonia Gio-*

vanni III Sobieski e della consorte Maria Casimira del Museo Nazionale di Varsavia (fig. 15). Il rame, giusta la scheda museale, reca sul verso la seguente iscrizione: «1677 Sebastiano Bonicelli fecit in Venezia 1677»⁸⁸. Se la lettura è corretta, il nome di Sebastiano Bonicelli, fin qui sconosciuto, sarebbe da aggiungere al novero dei miniatori 'veneziani' di quel secolo. Non avendo potuto verificare *de visu*, rimane il dubbio che possa trattarsi in realtà di Sebastiano Bombelli, come suggerisce Maciej Kosowski⁸⁹. Allievo di Bombelli fu Vittore Ghislandi (Bergamo, 1655-1743), frate paolotto, meglio noto con il nome di Fra Galgario. Eccelso ritrattista, quantunque le fonti non menzionino alcuna opera in miniatura, alla sua mano è stato assegnato un olio su rame con un *Ritratto di giovane sacerdote*⁹⁰.

Di altri artisti noti alle fonti, però, non è stata fin qui riconosciuta alcuna opera. È il caso di Giorgio Damini di Castelfranco, attivo negli anni venti del Seicento e morto durante la peste del 1630-31⁹¹, «fratello minore di Pietro [Damini] e suo discepolo», che «si esercitò nel far ottimi ritratti e specialmente in piccole forme»⁹²; e di Damina Damini «pittrice sorella di Pietro Damini»⁹³, ancora vivente nel 1648, che «fece ritratti in piccolo ed in grande con bella e diligente maniera». Nulla si può fin qui ascrivere a Giovanni Francesco Cassana (Cassana, 1611 - Mirandola, 1690), effigiato in un disegno del pittore e erudito di Castelfranco Veneto Nadal Melchiori con un ritratto in miniatura nella mano destra, mentre regge tavolozza e pennelli con la sinistra⁹⁴. Sfugge del tutto la figura del «signor Antonio Perini pittore», al quale il poeta e collega Giovanni Prati



11



12

13
Sebastiano Bombelli, *Ritratto di Girolamo Querini*. Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia

14
Argentiere veneziano del XVII secolo, *Cassa in argento da miniatura con monogramma della famiglia Querini*. Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia

15
Sebastiano Bombelli (?), *Ritratto del re di Polonia Giovanni III Sobieski e della consorte Maria Casimira*. Varsavia, Museo Nazionale

16
Nicolò Cassana (?), *Ritratto di Paolo Sarpi*. Firenze, Gallerie degli Uffizi

«veneto», «mirandolo ne' ritratti in picciolo di cui n'è professore singolare», aveva dedicato un sonetto ne *La Musa delirante* del 1677⁹⁵. Niente possiamo riferire a Elisabetta e Caterina Osti figlie del pittore «ordinario»⁹⁶ e poi medico chirurgo, originario di Castelfranco, Carlo Osti, entrambe documentate a Venezia nei primi decenni del Settecento: la prima discepolo di Giovanni Antonio Wcovich Lazzari⁹⁷, «virtuosa pittrice massimamente di ritratti in picciole forme»⁹⁸; la seconda dotata della medesima virtù «ad imitazione della sorella Elisabetta»⁹⁹ ancora vivente nel 1732 e «accasata» a Venezia, dove mai gli mancarono le «occasioni di far di continuo spiccar il suo bel talento». Non sappiamo peraltro se Johann Carl Loth (Monaco di Baviera, 1632 - Venezia, 1698), al quale Marco Boschini dedicava un encomio per la sua capacità di trasporre in formato ridotto i dipinti di Tiziano e Veronese¹⁰⁰, abbia anche eseguito ritrattini, poiché su quest'ultimo aspetto le fonti sono reticenti.

Una sorpresa ci ha riservato, al contrario, il ritrattino su pergamena di un frate servita esposto nel gabinetto delle miniature alle Gallerie degli Uffizi¹⁰¹ (fig. 16). Malgrado i documenti tacciano sulla provenienza dell'opera e sull'identità del soggetto, nel piccolo ovale si possono rilevare i tratti fisionomici di Paolo Sarpi, teologo ufficiale della Repubblica di Venezia protagonista della disputa con la Santa Sede che condusse nel 1606 all'Interdetto, ovvero alla scomunica dello Stato marciano¹⁰². Si tratterebbe di un *Ritratto di Paolo Sarpi*, il più vivido finora della scarna iconografia seicentesca relativa al personaggio¹⁰³. Benché non contemporanea a Sarpi, che moriva nel 1623, la miniatura è da inscrivere



13



14



15

entro l'ultimo quarto del XVII secolo, forse acquistata dal gran principe Ferdinando de' Medici in occasione dei suoi viaggi a Venezia del 1687 e del 1696¹⁰⁴. Lo stile, infatti, tradisce la mano di un pittore veneto prossimo ai modi di Nicolò Cassana, che fu procacciatore di opere d'arte nella Serenissima per il Medici a partire dal 1691, oltre che ritrattista prediletto di Ferdinando¹⁰⁵. Si potrebbe istituire, per esempio, un confronto con il *Ritratto di uomo in armatura*, olio su tela riferito a Cassana, già nella collezione Bartolommei di Firenze¹⁰⁶.

Come scrive Nicolò Dogliani nella sua fortunata guida seicentesca di Venezia in forma di dialogo, essendo i veneziani «i più ricchi uomini d'Italia»¹⁰⁷, era normale che la città attirasse «gli artefici che vanno dove che corre il denaro» e quindi ci sfuggono quasi del tutto i pittori forestieri di passaggio nelle lagune che sostavano per soggiorni più o meno lunghi: tra questi, soprattutto gli artisti ultramontani, particolarmente versati nella ridotta dimensione¹⁰⁸.

Fra quelli che invece si trasferirono stabilmente a Venezia è necessario spendere almeno il nome di Pietro Mera (Utrecht?, 1575 circa - Venezia, 1645), un fiammingo che prediligeva la pittura in piccolo sui più svariati supporti¹⁰⁹. Si veda in tal senso il rame con il *Ritratto di frate domenicano* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia¹¹⁰, da porre a confronto con il *Ritratto di frate francescano* presente in questo catalogo (cat. 6).



16



17

Indugiando in ambito neerlandese, rimane ancora oggi sconosciuta l'identità dell'artista che apponeva la sigla e la data «DHMP. Fe./ W/ 1648»¹¹¹ sul vivido *Ritratto di gentiluomo*, oggi nella Pinacoteca dei Concordi di Rovigo (fig. 17). Un saggio di straordinaria importanza documentaria, fra l'altro, per la veduta, da una finestra sullo sfondo, del cantiere della basilica della Salute giunto in quel momento fino al tamburo del tempio, ma privo dei contrafforti a volute e con la Scuola della Santissima Trinità ancora in piedi.

Sullo scorcio del secolo e quasi a volerne tirare le somme, nel 1697, padre Vincenzo Coronelli, nella prima edizione della sua guida di Venezia, non trascurava di inserire nel novero dei «celebri pennelli» quei pittori all'epoca rinomati nell'arte delle miniature. Egli menzionava: «M. Jean, Pietro Menarola, Giuseppe Juster, Calamati, Gio. Fechel, Angelo Muriani, Ridolfo Manzoni, Rosalba e Giovanna Carriera sorelle»¹¹². L'agile volumetto, «indispensabile per poterlo sempre tener in saccoccia»¹¹³, si proponeva come veicolo pubblicitario per indirizzare i più accorti *foresti*, i privilegiati viaggiatori dell'epoca, desiderosi di fare acquisti non avventati presso pittori di qualità, specializzati «ne' Ritratti, nelle Istorie, nelle Battaglie, negli Animali, ne' Paesi, nelle Miniature, nella Prospettiva ed Architettura»¹¹⁴.

Non sappiamo se l'ordine in cui Coronelli dispose questi nomi fosse indice solo dell'età o anche della fama acquisita in quel momento dall'artista, o fosse semplicemente casuale. Grazie a Pierre-Jean Mariette, ad Anton Maria Zanetti¹¹⁵ e a Pietro Guarenti¹¹⁶, qualcosa conosciamo di Jean Steve («M. Jean»), o Giovanni Steve, o «Gio: Stene». Si tratterebbe di un «peintre français»¹¹⁷ – ma, con maggior verosimiglianza, fiammingo – che a fine Seicento avrebbe lanciato a Venezia la moda delle tabacchiere con i coperchi in avorio dipinto¹¹⁸, sebbene niente a tutt'oggi sia riconducibile alla sua mano. Nel 1690 il collegio dei pittori lo registrava fra i colleghi «non matricolati et più instabili [...], parte pàgano e parte no» la tassa stabilita, specificando che «Giovanni Steve non si trova [in città]»¹¹⁹. Comunque sia, l'artista non si occupò solo di tabacchiere e «visse in Venezia lavorando di miniatura con grande credito e politezza per principi e gran signori. Lavorò anche ad oglio, ma ebbe in ciò minor stima. Morì circa l'anno 1728»¹²⁰.

Anche dell'altro presunto francese, Giuseppe Juster, non conosciamo alcuna miniatura, ma sono note diverse incisioni, e fra queste *La famiglia di Charles Patin*¹²¹, dove una delle figlie tiene in mano un piccolo ritratto ovale: immagine che lascia aperta la possibilità che si tratti di una miniatura dello stesso Juster, oppure che sia frutto dell'attività «dilettantesca» di una delle fanciulle raffigurate.

Proseguendo nella traccia coronelliana, del bassanese Pietro Menarola, allievo di Giovanni Battista Volpato, è conosciuta la traduzione in stampa dei dipinti di Jacopo Bassano¹²². Come riferisce Nadal Melchiori, Menarola fece in Venezia «esperienza del suo sapere col far ritratti et historie di piccole forme»¹²³, «dipingendo per lo più con colori di miniatura sopra tabelle d'avorio, con diligenza tale, che nel 1695 hebbe l'onore d'esser ricevuto nella Polonia al servizio de' principi Francesco e Giuseppe fratelli Lubomischi di Cracovia, dove però non si trattenne più che due anni»¹²⁴. Di Menarola sono ignoti gli estremi biografici ma, iscritto all'arte dei pittori di Venezia nel 1687, dovrebbe esser già morto nel 1711¹²⁵.

«Calamati» così citato da Coronelli, ovvero Bartolomeo Calumati, probabilmente un greco visto il nome, lo sappiamo iscritto all'arte nel 1687¹²⁶, mentre di Giovanni Fechel, forse un pittore oltramontano, non v'è traccia nei registri della fraglia, ma un «Zuanne Felchel, pittor, di messer Martin» risulta presente in parrocchia di San Moisè nel 1682¹²⁷.

L'«Anzolo Morealdi, [che] non si sa dove stia»¹²⁸ – così come indicato nella nota del 1690 dei «pittori non matricolati et più instabili» di Venezia –, potrebbe corrispondere all'Angelo Muriani menzionato da Coronelli, artista del quale è giunta fino a noi un'incisione su pergamena colorata riprodotte il *Battesimo di Cristo* di Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora¹²⁹.

Più informazioni sono invece disponibili su Ridolfo Manzoni (Castelfranco Veneto, 1675-1743), che viene ricordato nelle *Vite* manoscritte di Melchiori, nelle aggiunte di Pietro Guarenti all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi del 1753¹³⁰ e infine da Domenico Maria Federici nelle *Memorie trevigiane sulle opere del disegno* del 1803, ove è definito

graziosissimo figurista, come molte opere di lui in Venezia [...] lo contestano. Singolare però egli si appalesò nel dipingere al naturale i fiori e gli animali, nel qual genere valse moltissimo [...]. Pose anche studio nel far miniature d'istorie, di paesi, di animali, con molta diligenza eseguite e ben colorite, dalle quali trasse fama maggiore e vantaggio¹³¹.

Manzoni è poi attestato a Venezia, incluso nell'elenco dei «pittori contribuenti che non sono matricolati», negli anni 1724 e 1728¹³². Non possiamo peraltro escludere che sia lui il «signor Ridolfo» che nel 1709 'osava' imitare la maniera di Rosalba Carriera facendosi «simia della di lei virtù»¹³³. Comunque sia, a parte Fechel del quale non si sa quasi nulla, tutti gli artisti presenti nella lista coronelliana risultano aggregati all'arte dei *pittori* e non al colonnello dei *miniadori*, e ciò a conferma del diverso e specifico ruolo di quest'ultima professione. Par di capire come Coronelli, stilando il summenzionato elenco, avesse l'intenzione di distinguere gli artisti che realizzavano ritratti o dipinti in miniatura – ovvero riproducevano copie in piccolo di grandi opere, prodotti che potevano interessare il forestiero di passaggio – da coloro che decoravano codici, diplomi e promissioni dogali afferenti al colonnello dei *miniadori*¹³⁴. Nell'edizione successiva della guida di Venezia uscita nel 1700, Coronelli avrebbe poi aggiunto alla lista il nome di un allievo di Gregorio Lazzarini, Silvestro Manaiogo (Venezia, 1668 circa - 1748)¹³⁵, pittore di figura, ma anche di «bellissime cose in miniatura stimate in ogni paese»¹³⁶, del quale però ci rimangono celati gli esempi.

3.3.

Il Settecento: Rosalba e gli altri

Certo si è che ultima nella lista coronelliana del 1697, in compagnia della sorella Giovanna, appare Rosalba Carriera (Venezia, 1673-1757), artista che, grazie a «les qualités de l'âme, & par les talens supérieurs dont la nature l'avoit porvûe»¹³⁷, segnerà la storia del ritratto, non solo settecentesco, con un procedere personale e irripetibile.

Sull'opera di Giovanna Carriera (Venezia, 1675-1737), detta la Zanina, «donna in molte lingue e nelle sagre storie versatissima»¹³⁸, le fonti non ci aiutano, sebbene un giudizio circostanziato, all'apparenza non troppo lusinghiero, venisse formulato da Stefano Ticozzi nel 1835: «Furono confuse le opere di Rosalba con quelle di sua sorella ed allieva Giovanna Carriera. Costei dipinse all'olio, al pastello ed in miniatura. Non aveva né colorito, né disegno, ma soltanto molta grazia nelle attitudini, e forse più che sua sorella, che le era di molto superiore»¹³⁹. Già nel 1704 in una lettera, fin qui inedita, inviata da Venezia a padre Pellegrino Antonio Orlandi, a Bologna, si fornivano informazioni anche su Giovanna Carriera:

Altra copia mando, l'avisi per le putte miniatrici, cioè della signora Rosalba Carriera, che a mii credere ha meritato ogn'altro nel suo genere che sia stato e vi sia, d'anni 29 nata li 12 gennaio figlia del signor Andrea e della signora Alba [...]; la detta signora Rosalba tien una sorella d'anni minore come di virtù; ad ogni modo si porta bene e se la signora Rosalba non vi fosse vi sarebbe questa in gran fama¹⁴⁰.

E ancora le fonti non ci illuminano sul catalogo della sorella maggiore, Angela (Venezia, 1671 - Padova, 1760) moglie di Giannantonio Pellegrini, che pure si dedicò alla miniatura, come si apprende da una lettera scritta nel 1715 a Rosalba dal poeta bolognese Giorgio Maria Rapparini all'epoca residente a Düsseldorf¹⁴¹.

Su Rosalba la letteratura è invece ampia. Sappiamo che, dopo un'iniziale pratica nel disegno per i merletti¹⁴² e forse su consiglio del summenzionato Jean Steve¹⁴³, «diedesi con più attenzione alla miniatura»¹⁴⁴, spendendo il proprio estro nel dipingere ritrattini su supporto di avorio da inserire nei coperchi e



18

nei fondi delle tabacchiere. Un'attività per la quale, secondo l'anonima biografia del 1755, non veniva adeguatamente ricompensata. Già «verso l'anno però 1698 incominciò a farsi nota la sua abilità, sicché da una gran parte dei più valenti pittori e dilettanti, sì patriotti che forastieri, veniva visitata ed ammirata, crescendo di prezzo le cose sue»¹⁴⁵.

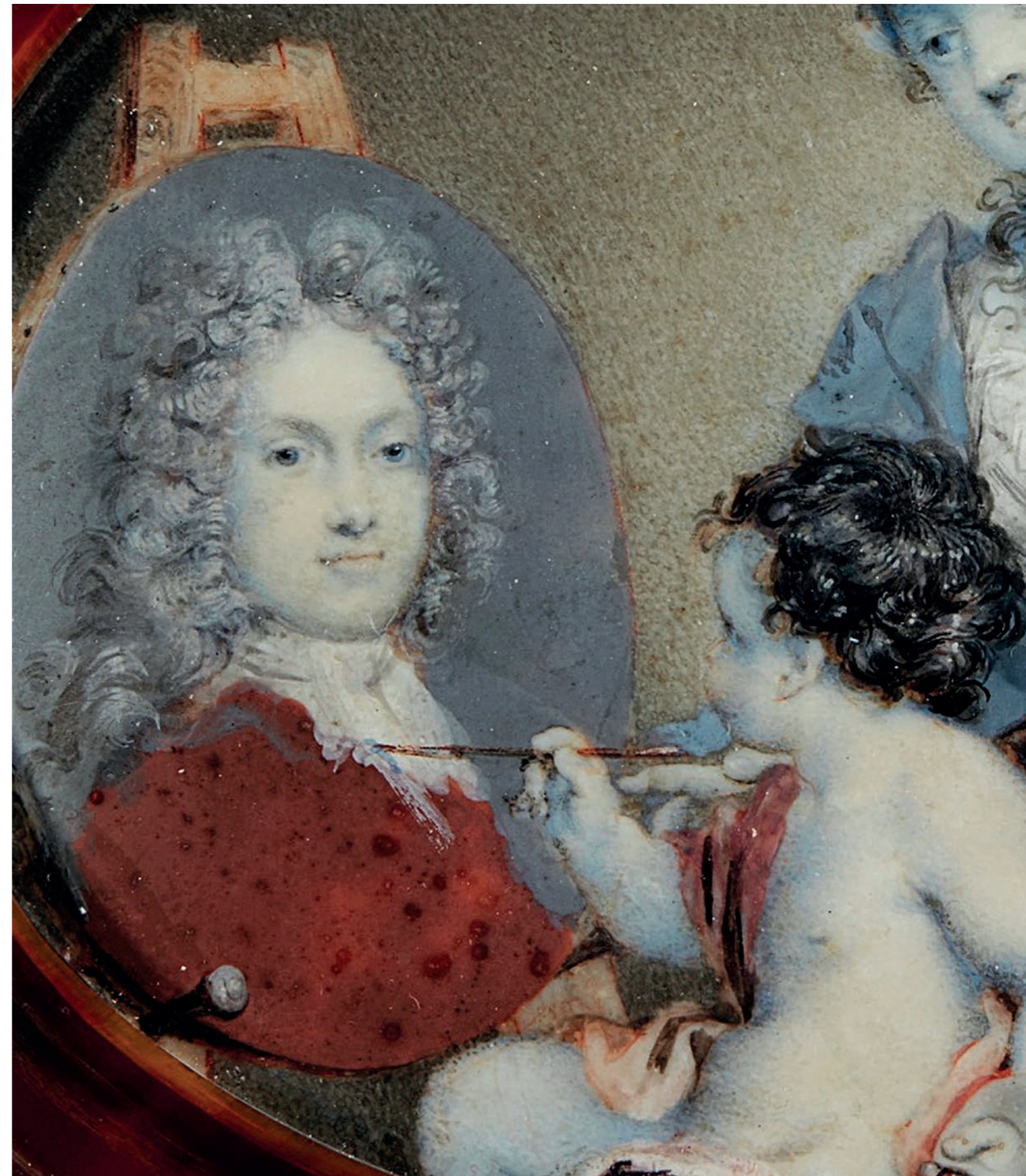
Dunque, la menzione di Coronelli del 1697¹⁴⁶ appare come il primo esplicito segnale della notorietà conseguita dalla giovane artista, allora poco più che ventenne, e il mezzo per diffonderne ulteriormente la fama. Con la tecnica a pennellate vivaci e materiche, Rosalba si confrontava *in piccolo* con gli esempi coevi di Sebastiano Ricci e del cognato Giannantonio Pellegrini. Si emancipava così dai codificati canoni del puntinato, ben sintetizzati nel 1730 dall'abate Felice Ramelli, miniatore della corte sabauda, in una lettera alla stessa pittrice nella quale, scusandosi per il suo «stento nello scrivere», spiegava all'amica veneziana: «non mi riesce così stentoso l'appoggiare la mano a far pontini, come mi avviene muoverla in su e in giù alle linee e trattini»¹⁴⁷.

Rosalba, abbandonando il «gusto secco e minuto che porta seco quel genere»¹⁴⁸, giunse con «virtuosa e nobile maniera» ad animare di profondissima vitalità i suoi ritratti. Superando il limite imposto dal 'punteggiamento' del supporto, in cui si doveva intervenire esclusivamente con un'affilata punta di pennello, comprese «che è per mezzo del tocco che il pittore pone nel suo lavoro libertà e forza»¹⁴⁹. «Piegando ed abbassando la grande pittura al formato tascabile»¹⁵⁰, Rosalba innalzò «involontariamente», ma in modo provvidenziale, «il livello artistico della miniatura, allargandone la fattura e sconvolgendone le pedanti teorie». Ammirabile, a questo riguardo, risulta un'*Allegoria della pittura*¹⁵¹, ove la Carriera si esibisce in una prova di raro virtuosismo, che può essere interpretata come un manifesto della sua arte e di un'intera epoca (fig. 18). Nello spazio esiguo del supporto di avorio la composizione si sviluppa in orizzontale, con Minerva che assiste Amore mentre dipinge il ritratto di un giovane gentiluomo – con probabilità il committente – caratterizzato da occhi cerulei, che fissano senza timidezza l'osservatore, e da una vapo-

18 - 19
Rosalba Carriera,
Allegoria della pittura, intero e particolare.
Londra, mercato antiquario

rosa parrucca grigia che ne incornicia il volto affabile (fig. 19). Per le proporzioni delle figure, tale ritratto dovrebbe rappresentare un quadro da cavalletto – una tela, della quale si scorgono persino i chiodi che la fissano al telaio ovale – fermato in basso da due grossi puntelli metallici. Quello a sinistra, violentemente illuminato sulla capocchia, fuoriesce dallo spazio del dipinto con un effetto a *trompe l'oeil* di estremo realismo, che riscatta tutta l'arte di Rosalba – se mai ce ne fosse bisogno – dal pregiudizio di essere 'superficiale' e 'incipriata'. In realtà, la vera misura del ritrattino (all'incirca cinque centimetri in altezza) rimanda, con sublime ambiguità, all'arte della miniatura, piuttosto che a quella della pittura di grande formato. Il procedere dell'artista, ovvero del miniaturista, è messo in scena da un Eros dalla chioma corvina, assistito dalla dea della Ragione in persona. Vi è sotteso che l'opera rosalbiana risulta miracolosamente intrisa di grazia: scaturisce da un processo ideativo razionale, ma viene eseguita con puro sentimento. Il piccolo Amore, infatti, ha momentaneamente attaccato l'arco alla faretra, che pende alle sue spalle, ma brandisce come un dardo l'acuminato pennellino tra il pollice e l'indice della mano paffutella, per deporre un tocco diluito di celeste sul petto del giovane effigiato, quasi a sfiorarne il cuore. Geniale è anche la scelta di mostrare il ritrattino ancora *in fieri*, come testimoniano le parti non finite della veste – una stesura uniforme, benché crepitante, di un caldo e vellutato rosso granata –, della camicia e della cravatta bianche, appena abbozzate; e altrettanto ingegnosa si rivela l'idea di fissare per sempre tre gradazioni di rosso, due di bianco/grigio, una di nero e una di azzurro sulla superficie eburnea della microscopica tavolozza, che viene ostentata, in primo piano, al centro della composizione. Nell'opera, databile al secondo decennio del Settecento, si respira un'atmosfera già Rococò che ben si intona con i versi di Alexander Pope composti nello stesso torno di anni per il *Riccio rapito*, edito a Londra nel 1714.

Vincenzo Coronelli, cogliendo la portata innovativa e singolare della maniera della pittrice veneziana, nell'edizione del 1700 della *Guida de' forestieri*, collocava il nome della «cittella Rosalba»¹⁵² in testa alla lista dei pennelli celebri nelle miniature, un primato che manterrà nelle successive edizioni, come in quella del 1713 curata dal nipote del frate, Vincenzo Maria *iunior*: «La zitella Rosalba Carriera s'è guadagnata la fama sopra tutti in miniatura e in disegni e in ritratti, anche in pastella, e Giovanna sua sorella non è delle ultime nel miniare ammaestrate dal detto Cav. Lazzari»¹⁵³.



19



20



21

20-21
Francesco Lorenzi,
Ritratto di Alessandro Carli, intero e particolare.
Collezione privata

22-23
Raffaello Bachi (?),
Ritratto di gentildonna con miniatura,
intero e particolare. Venezia, Museo Correr

In questa temperie settecentesca si inseriscono anche Giannantonio Guardi (Vienna, 1699 - Venezia, 1760) e il nipote Lorenzo Tiepolo (Venezia, 1736 - Madrid, 1776). Il primo eseguì per due volte «la copia in piccolo»¹⁶² del *Ritratto del maresciallo von der Schulenburg*¹⁶³, mentre al secondo, noto per la sua produzione ritrattistica a pastello¹⁶⁴, abbiamo attribuito in questo catalogo due miniature su avorio (catt. 86-87). Invece al padre di Lorenzo, Giambattista Tiepolo, al quale per ora non sono addebitati ritratti in miniatura, appartiene il noto rametto con il *Memento mori*¹⁶⁵, e in collezione Schulenburg gli era riferito un «peintre sur le cuivre» rappresentante la *Religione*¹⁶⁶.

Francesco Lorenzi (Verona, 1723-1783), uno degli allievi più dotati di Tiepolo, ricorda nella propria autobiografia che, intorno ai trentotto anni di età «assalito da dolori nelle ginocchia»¹⁶⁷ e obbligato a rimanere nella sua camera, «pensò di trattare piccole operette a pastello», avendo anni prima «veduto le opere della illustre Rosalba» e conosciuto Jean-Étienne Liotard mentre eseguiva il ritratto di Francesco Algarotti. Indi, Lorenzi «tentò la miniatura con molta sua lode»¹⁶⁸, eseguendo «poche cose per i suoi amici», ma anche commissioni importanti come le «due per il signor barone Prati di Trento»¹⁶⁹. Benché nulla sia finora noto di tale produzione, un saggio della sua bravura si può cogliere nel *Ritratto di Alessandro Carli*, un olio su tela che Lorenzi eseguì con ogni probabilità nel 1782¹⁷⁰ (fig. 20). Nella parte destra del di-

22



23



A questa data, alle sorelle Carriera già famose si affiancavano gli «eccellenti miniatori» citati nelle precedenti edizioni, quali «Monsieur Jean, Silvestro Meniagio [sic], Pietro Menarola, Calamati¹⁵⁴ e», nuovo, «Giorgio Giraldi». Quest'ultimo si potrebbe riconoscere nel «Giorgio Ghiroldi»¹⁵⁵ registrato fra i «pittori contribuenti che non sono matricolati» negli anni 1724-1728 come residente in parrocchia di San Stae e dell'età di cinquant'anni. Coronelli *iunior* tornava a ricordare Angelo Muriani, artista già citato nell'edizione della guida del 1697 e nelle successive, per elogiare una sua discepola, la oggi sconosciuta Chiara Naibo: «in questa professione ed in molte altre facoltà nel disegnare ed inventare si rende mirabile il nostro Angelo Muriani di cui è degna allieva la zitella Chiara Naibo, i ritratti della quale in miniatura sono già resi in stima»¹⁵⁶.

In ultimo, Coronelli *iunior* richiama un altro nome oggi dimenticato, quello di «Anna Scalmazzi, che vive in dozzina nel monistero di S. Rocco e S. Margherita, ammaestrata alla virtù del celebre scultore in ritratti Antonio Luciani»¹⁵⁷, fanciulla che eseguiva «figure a tratto di penna con tanta diligenza che supera la stampa».

All'universo settecentesco lagunare, in parte femminile, formato dalle sorelle Carriera, alle quali si aggiunge Felicita Sartori (Pordenone, 1714 - Dresda, 1760)¹⁵⁸ (catt. 58), si affiancano i nomi di Pietro Longhi (Venezia, 1701-1785), pittore notissimo per le scene di genere, molto meno per le miniature¹⁵⁹, e di Pietro Antonio Novelli (Venezia, 1729-1804) del quale non si conosceva, fino a qualche tempo fa, la sua attività di miniatore (catt. 91-93), benché le fonti ricordassero che già il padre Francesco avesse dipinto, da dilettante, dei ritrattini¹⁶⁰. Sappiamo che anche Francesco Maggiorotto (Venezia, 1738-1805) si cimentò nel ritratto in piccolo, realizzando nel 1778, su commissione dello stampatore ducale Maffeo Pinelli, una serie di ritrattini su rame con i dogi, le dogaresse, i patriarchi, i cardinali e i pontefici veneziani oggi dispersa sul mercato antiquario¹⁶¹.



24

pinto il personaggio indica una miniatura ovale, impreziosita da un'elaborata cornice di gusto rococò che racchiude l'effigie della moglie, Marianna di Serego degli Alighieri, facendone il fulcro della composizione¹⁷¹ (fig. 21).

Da una fonte inaspettata, ossia *Gli elementi dell'architettura lodoliana* di Andrea Memmo¹⁷², dati alle stampe nel 1786, giunge poi una notizia preziosa, oltre che curiosa, relativa a un altro, oggi quasi sconosciuto, miniatore: Raffaello Bachi, o Bacchi, o Bachy, o Bach (Torino, 1716 circa - Parigi, 1767), «valoroso pittore di ritratti in minutissima fattura, e particolarmente ad uso di anelli assai somiglianti»¹⁷³. Si tratta di un *protégé* dell'eruditissimo frate Carlo Lodoli, dilettante di pittura e teorico dell'architettura, il quale intorno agli anni trenta del Settecento rivolse i suoi favori verso il giovane «ebreetto torinese che disegnava da sé quel che vedeva»¹⁷⁴. Appurata la sua propensione per l'arte in piccolo, gli ordinò di riprodurre su avorio la propria «faccia significativa» da inserire in una tabacchiera. Tale «ritratto rassomigliante e ben fatto» doveva servire a pubblicizzare la virtù del giovinetto, e l'oggetto fu portato nella sala dell'anticollegio di palazzo ducale da un amico di Lodoli con la preghiera di mostrarla al maggior numero di persone, menzionando l'autore e il suo pigmalione. In quel consesso

ognun diceva: oh qual pazzo di frate! Vedete là, che bella faccia da farsi dipingere in miniatura, com'è egli si fosse un bel ragazzo od una galante donnetta! e cose simili. Ma poi aggiungevano oh quanto è somigliante! chi ne fu il pittore?... bravo, ec. Pochi giorni dopo fu fatto preparare il Lodoli a mandar l'ebreetto or da questo, or da quello, cominciata così l'alta sua fortuna [...]. Egli fu il famoso Raffaello Bachi, morto ricchissimo in Parigi che molte volte mi raccontò questo suo principio non senza qualche lagrima di gratitudine¹⁷⁵.

24
Raffaello Bachi (?), *Ritratto di gentiluomo*.
Torino, Museo di Palazzo Reale, Gabinetto delle miniature

25
Antonio Bertoldi, *Ritratto di gentiluomo*.
Filadelfia (USA), Philadelphia Museum of Art

26
Antonio Bertoldi, *Ritratto di gentildonna*.
Venezia, collezione privata

Se la sua attività in Francia rimane sconosciuta, finora l'unica prova autografa di Bachi è un olio su tela di grande formato con il *Ritratto di Isabella Coccapani Cesi*, eseguito nel 1744 e conservato nella Galleria Estense di Modena¹⁷⁶, episodio al quale si potrebbe peraltro avvicinare per via stilistica un *Ritratto di gentildonna con miniatura* delle collezioni del Museo Correr¹⁷⁷ (figg. 22-23). Inoltre, dovrebbero spettare a Bachi, secondo Augusto Cavallari Murat, ventuno ritrattini conservati nel Gabinetto delle miniature del Palazzo Reale di Torino¹⁷⁸ (fig. 24). Di Bachi ricordiamo inoltre due incisioni ricavate da sue miniature: il *Ritratto del doge Francesco Loredan* (1752, inciso da Marco Alvise Pitte-ri)¹⁷⁹ e il *Ritratto di Maria Teresa Cybo duchessa di Modena* (inciso da Pietro Monaco)¹⁸⁰. Ci sono noti inoltre un ritratto e un «quadretto di miniatura, rappresenta una Venere nuda che si specchia», opere entrambe commissionate nel 1742 dal maresciallo Schulenburg a «Rafael Benetto Bachi pittore»¹⁸¹.

Secondo le fonti, allievo di Bachi fu il nobiluomo Daniele Farsetti (Venezia, 1725-1787), «emulo industriale della Rosalba in terra»¹⁸², che lo ebbe come maestro di disegno¹⁸³. A Farsetti abbiamo prudentemente attribuito in questo catalogo il ritratto su avorio del figlio Antonio Francesco (catt. 97).

È grazie alla miniatura autografa di Antonio Bertoldi (Modena?, 1713 circa - Venezia, 1791), custodita al Philadelphia Museum of Art¹⁸⁴ (fig. 25), che è stato possibile assegnare a tale artista alcuni esemplari oggi nelle collezioni del Museo di Palazzo Mocenigo (catt. 77-83), il presunto *Ritratto di Giuseppe Briati* del Museo del vetro di Murano (cat. 76), nonché un *Ritratto di gentildonna* recentemente passato sul mercato antiquario¹⁸⁵ (fig. 26).



25



26



27-28
Antonio Bertoldi,
Paesaggio, intero e particolare.
Venezia, collezione privata

ammirato del signor Antonio Bertoldi, che da molti anni tratta in questa dominante la nobil arte della pittura». Ricordiamo inoltre che il collega Giovanni Carlo Bevilacqua ne magnificò le doti quale miniatore di «ritratti, tale da eguagliare e forse recuperare tra i francesi quelli che più si distinsero»¹⁹⁶. È lo stesso Bevilacqua a informarci poi che, su commissione «del procuratore ultimo Alvise Pisani, [Bertoldi] dipinse in pezzo grande di avorio, *Venere sortita dal bagno, assistita dalle Grazie*, che fu di generale ammirazione»¹⁹⁷. Del successo che Bertoldi riscosse fra i contemporanei fa testo anche un carteggio del 1769 fra il marchese Francesco Albergati Capacelli, di famiglia senatoriale bolognese e appassionato cultore di teatro, e la giovane veneziana Elisabetta Caminer, figlia di Domenico, impresario teatrale e commediografo di matrice goldoniana¹⁹⁸. Lo scambio epistolare vede al centro il «fortissimo desiderio», quasi ossessivo, del



28

27

Quest'ultimo, collocabile negli anni settanta-ottanta del Settecento, si pone come anello di congiunzione fra l'esemplare di Philadelphia e quelli di Palazzo Mocenigo, e ciò per la compresenza di un pacato realismo di matrice lombarda, del trattamento fisionomico¹⁸⁶ e dello sfondo di vegetazione dalle tonalità azzurrine.

Pittore finora pressoché sconosciuto alla critica¹⁸⁷, sebbene noto alla letteratura più antica, Bertoldi è stato di recente definito in maniera sbrigativa come un 'Carneade'¹⁸⁸, che nel 1785, subentrando nell'Accademia veneziana al defunto Pietro Longhi, avrebbe contribuito, secondo Giuseppe Pavanello, all'abbassamento del livello qualitativo del corpo docente. In quel contesto Bertoldi fu peraltro lo sfortunato protagonista di una contestazione studentesca dopo aver modificato l'attitudine del modello nella scuola di nudo, e per tale motivo è stato ingiustamente valutato come «mediocre» e «incapace»¹⁸⁹. Scarne sono le notizie di carattere biografico che lo riguardano. Secondo l'abate Giannantonio Moschini, Antonio Bertoldi sarebbe nato a Pavia «circa il 1715»¹⁹⁰, sebbene l'atto di morte registrato il 13 dicembre 1791 in parrocchia di San Pantalon a Venezia lo voglia di 78 anni¹⁹¹, il che farebbe del 1713 il presunto anno di nascita¹⁹². Ciò detto, rimane comunque il dubbio sul luogo natale, poiché se Moschini vuole Bertoldi nato a Pavia, Francesco Albergati Capacelli – forse più affidabile, perché contemporaneo e in rapporti diretti con il pittore – lo dice originario di Modena¹⁹³. Dobbiamo inoltre aggiungere che anche l'indicazione fornita dallo stesso Moschini di un suo alunnato presso il pittore bolognese Giovanni Gioseffo dal Sole appare dubbia, visto che quest'ultimo moriva nel 1719, quando Bertoldi doveva avere all'incirca sei anni. Ciò detto, il sintetico profilo tracciato da Moschini vede l'artista giungere a Venezia nel 1760, dopo aver studiato «co' i migliori maestri della scuola bolognese e fiorentina. Dipinse ad olio, da figurista, ritrattista e paesista, dipinse a fresco, a tempera, a pastello, a miniatura in avorio e smalto»¹⁹⁴. Un tale esercizio a tutto campo viene confermato al momento della sua aggregazione al Collegio veneziano dei pittori, il 30 gennaio 1780, in qualità di professore «storico, ritrattista e paesista»¹⁹⁵; ovvero «per il merito conosciuto ed universalmente

29
Giuseppe Zuliani, su disegno di Antonio Bertoldi,
Ritratto di Carlo Gozzi.
Incisione, da *Opere del c. Carlo Gozzi*,
Venezia 1772, antiporta



29

nobiluomo di possedere un ritratto della fanciulla di cui si era invaghito. Elisabetta, come suggeriva Capacelli, doveva rivolgersi in Venezia a «Bertoldi, modonese [sic], di cui non ho mai visto più eccellente miniatore e di lui ho due o tre molto vaghe cosette [...]», ella con tutte le più prudenti cautele, si faccia servir dal Bertoldi; e se è rassomigliante il ritratto, lo paghi, me lo spedisca e me ne avvisi il prezzo»¹⁹⁹.

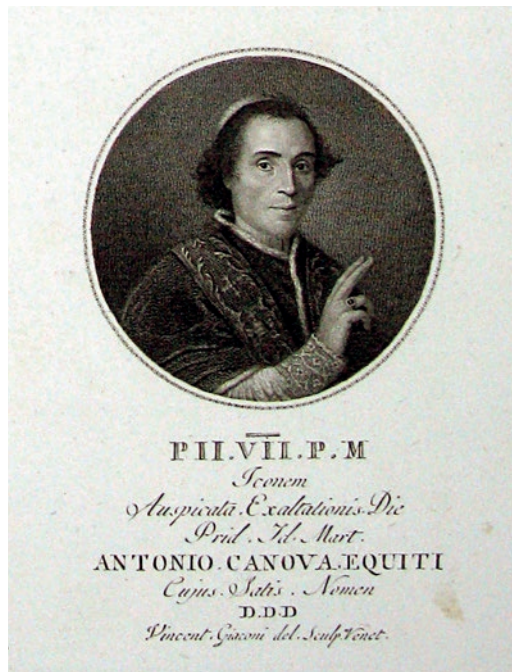
Le lettere relative alla miniatura, che vanno dal febbraio al maggio del 1769, sono ben cinque, e sempre Capacelli raccomandava a «Bettina» la discrezione: «Lascio a voi ogni pensiero del ritratto: ma Bertoldi non sappia mai che è per me»²⁰⁰. Ad ogni modo era destino che la faccenda non andasse a buon fine, vuoi per l'indecisione della fanciulla, vuoi per gli impegni del pittore, il quale veniva letteralmente mandato *a quel paese* dal marchese assai arrabbiato:

Mandiamo pur al diavolo il Bertoldi. Sono arrabbiatissimo di non poter avere il vostro ritratto, ma conviene che mi rassegni. Sono sei anni che tengo al mio servizio un eccellente pistoiese pittore figurista [Giuseppe Valiani] e abilissimo ancor nei ritratti. Quando alcuni lavori, che il tengono in Bologna impegnato, saranno compiuti, lo manderà [sic] a Venezia con qualche pretesto e vedrete in poco tempo il vostro ritratto perfetto. Intanto di tutto core maledirò il Bertoldi; che ben lo merita²⁰¹.

Come visto, le testimonianze rammentano che Antonio Bertoldi fu anche «paesista»²⁰². Di tale produzione si erano perse le tracce, e risulta quindi rivelatrice di un talento poliedrico una miniatura su carta raffigurante un *Paesaggio*, opera del «famoso Bertoldo» datata 1770²⁰³ (fig. 27), che mostra evidenti affinità grafiche e cromatiche con gli sfondi di vegetazione presenti in due ritratti qui assegnatigli (cat. 78; fig. 26). L'artista è riuscito a condensare in pochi centimetri la vastità dei panorami azzurro-argentei che due secoli prima Paolo Veronese aveva dispiegato in grande negli affreschi di villa Barbaro a Maser. Nel minuscolo tondo si possono ammirare un fiume serpeggiante tra montagne innevate, colline dai fianchi sinuosi e turrati villaggi fantasma. La veduta è percorsa da sterri e spiaggette abitate da varie figure: due viandanti presi da animata conversazione, un bovaro che conduce un carro tirato da buoi e un pescatore seduto, canna in mano, sulla riva del corso d'acqua. Dietro l'enorme sagoma dell'albero in primo piano, la profondità

prospettiva si rafforza grazie alle nubi che striano un cielo appena turbato dal passaggio vespertino di uno stormo di uccelli neri nella tipica formazione a 'V'. Bertoldi si inserisce nel solco di una lunga tradizione che nel Settecento vede «l'eterna pastorale» veneta²⁰⁴ raggiungere i suoi vertici in Marco Ricci, Francesco Zuccarelli e Giuseppe Zais, ma con un respiro nuovo, di fedeltà al dato naturale, nel quale poco è rimasto dello spirito arcadico. Il tiro a quattro dei buoi, infatti, è descritto con sorprendente verismo, oltre che virtuosismo, nell'esiguo spazio concesso al sottile pennello che misura in altezza appena due millimetri (fig. 28). Guidato da un contadino nell'atto di agitare il bastone per tenere in pari i pur mansueti animali, il veicolo non è lasciato, infatti, alla fantasia del pittore, ma risponde alla tipologia del massiccio carro agricolo reggiano-modenese con il profilo caratteristico delle ruote anteriori più piccole di quelle posteriori, ove il piano privo di sponde del 'letto' riceve e sopporta un gravoso carico, forse di sacchi, forse di bianchi pietroni. All'evidenza frutto del vivido ricordo delle sue origini padane – essendo nato non sappiamo se a Modena o a Pavia – Bertoldi offre uno sguardo sulla campagna che ben si addice alla cultura fisiocratica di stampo illuminista allora molto in voga anche a Venezia²⁰⁵.

Dell'artista, oltre alle succitate miniature²⁰⁶ (figg. 25-27; catt. 76-83), ricordiamo il perduto ritratto su tela di Matteo Porcia, pievano della chiesa di San Stae a Venezia (1788)²⁰⁷, e le incisioni ricavate da sue miniature o realizzate su suo disegno: il *Ritratto di Antonio Guidi Talenti di Bagno vescovo di Mantova* (1755, inciso da Carlo Orsolini)²⁰⁸; il *Ritratto di Carlo Gozzi* (1772, inciso da Giuseppe Zuliani) (fig. 29), del quale rimane il disegno preparatorio²⁰⁹; il *Ritratto del conte Luigi Monza* (1773, inciso da Cristoforo Dall'Acqua); il *Ritratto del procuratore di San Marco Alvise III Pietro Mocenigo* (1780, inciso da Alvise Pitteri); il *Ritratto di Alvise II Marcantonio Mocenigo* (1787, inciso da Giovanni De Pian)²¹⁰. Giannantonio Moschini infine ci avvisa dell'esistenza di



30
Vincenzo Giaconi, da una miniatura di Bernardino Castelli,
Ritratto di papa Pio VI con dedica ad Antonio Canova.
Incisione

ritocchi d'acquette a punta di pennello, riuscendo le sue figure morbide e di viva espressione. Oggidì trattenendosi in Venetia va sempre avanzando di concetto e stima»²¹⁹. Stando alla testimonianza di Pietro Guarienti nelle aggiunte all'*Abecedario pittorico* dell'abate Orlandi del 1753, Benoli «fece anche da sé ritratti in piccolo [...]. Questo valente uomo non volle mai dipingere per interesse, ma soltanto per suo capriccio e divertimento dipinse. Chi possiede opere di lui, in gran stima e meritatamente le tiene. Visse sino l'anno 1724»²²⁰.

Restano da indentificare gli esemplari realizzati da Nazario Nazari (Venezia, 1722 - Venezia?, dopo il 1778)²²¹, ma in questo catalogo gli è stato prudentemente attribuito un intenso *Ritratto virile* (cat. 90). Della sua attività siamo informati da due lettere del padre Bartolomeo – una del 7 maggio 1745 e l'altra del 7 aprile 1750 – da Venezia, al conte Giacomo Carrara a Bergamo. Nella prima missiva il genitore così scriveva:

Penso che fra poco tempo passerà per costì mio figlio Nazzario, dove in tal'incontro mi farò coraggio di raccomandarlo alla sua autorevole protezione per quel poco di tempo che si fermerà. E se alcuni in tal caso volessero avere qualche ritratto, egli è abile di servire chiunque sia, poiché egli lavora di miniature, come pure in pastelli, ed anche a olio in grande, ed in piccolo, e tutto di buon gusto; e questo lo dico, perché è la verità²²².

Cinque anni dopo, Bartolomeo Nazari ritornava a magnificare l'abilità poliedrica del figlio il quale, dovendosi nuovamente recare a Bergamo, poteva nell'occasione, e con i buoni uffici del conte Carrara, guadagnare qualche commissione:

Il giovane è di buona indole e di molta abilità, massime in ritratti, così a olio, come a pastelli e di più in particolare in miniatura, avendo fatti molti ritrattini di cavalieri, sì forestieri come veneziani con ottima riuscita. Mi fo coraggio di dire questo per essere la pura verità; e se in Bergamo con la protezione di V.S. Illustrissima qualcuno vorrà farne la prova vedrà in effetto quanto ora le dico²²³.

Vi è poi l'incisore Giuseppe Camerata (Venezia, 1718 - Dresda, 1793), che nel 1756, come racconta Francesco Maria Tassi, di ritorno a Venezia da Dresda «si diede per suo piacere a fare diversi

31
Agostino Ugolini,
Sacra famiglia.
Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia



31

ritratti ed altre opere ad acquerella ed a miniatura di un straordinario ed ammirabil valore»²²⁴. Proseguiva poi Tassi: «due soli di questi ritratti a miniatura ha egli lasciato in Venezia, e questi sono nelle mani del N.H.E. Andrea Memo cav.re di un sommo intendimento. E da cui fu Giuseppe [Camerata] gentilmente costretto a doverglieli lasciare»²²⁵.

Bernardino Castelli (Pieve d'Arzié, Belluno, 1750 - Venezia, 1810), ricordano le fonti, almeno in un caso realizzò un ritratto in miniatura, ovvero quello di Papa Pio VII (cfr. per il soggetto il cat. 123) – al secolo Barnaba Chiaramonti, eletto il 14 marzo 1800 nel conclave riunitosi a Venezia nel monastero benedettino di San Giorgio Maggiore –, miniatura che andò a ornare un coperchio di tabacchiera e della quale rimane l'incisione di Vincenzo Giaconi con dedica ad Antonio Canova (fig. 30)²²⁶.

Dalle postille manoscritte di Giannantonio Moschini agli indici della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi, emerge la figura di Gertrude Marcaggi (Venezia, 1763-1824)²²⁷, figlia di Gian Filippo (Brescia, 1724 - Venezia, 1791)²²⁸. Il genitore, allievo di Giambattista Piazzetta, fu pittore figurista e ornataista, oltretutto dedito saltuariamente alla miniatura. Protetto dal conte Andrea Giovanelli, fu amico di Pietro Longhi e lavorò per i consoli inglesi Hudny e Smith²²⁹. Gertrude «faceva ritratti a miniatura e graziosi quadretti ad olio»²³⁰ ed esercitò il disegno, «che benissimo conosceva», frequentando le lezioni presso l'accademia domestica aperta nel 1755 dal nobiluomo Filippo Farsetti nel proprio palazzo in contrada di San Luca. Rimasta orfana, si dedicò anche al restauro «de' classici lavori de' padri e maestri della pittura» e a ciò «ve la spinse ardentissima passione»²³¹.

In un caso è Giambattista Verci a lodare l'incisore Teodoro Viero (Bassano del Grappa, 1740 - Venezia, 1819), poiché egli era «pure eccellente in far piccolissimi ritratti a punta di pennello o sia miniatura in avorio, tratti dal naturale, per piccole scatole e per anelli, la maggior parte di qualunque picciolezza. E in questi lavori, che sono stimatissimi, è frequentemente occupato per commissione di personaggi forestieri»²³².

È un altro erudito bassanese, Jacopo Ferrazzi, a ricordarci dell'esistenza di Sebastiano Chemin (Bassano, 1756-1821), pittore «valente nei paesi e nei ritratti di piccole dimensioni»²³³.

Anche il pronipote di Antonio Bellucci, Giacomo Cambuzzi (Castello di Soligo, 1744 - post 1803), nel ritratto «mai sempre riuscì mirabilmente, e questi ad olio, a miniatura e principalmente a pastelli»²³⁴. Cambuzzi soggiornò a Londra, a Colonia, a Vienna,

a Monaco di Baviera e in Francia, ove nel 1778 fece il ritratto a Carlo Goldoni, fu poi in Spagna e, rientrato a fine secolo in Italia, «a Venezia e in molte delle principali città dello Stato Veneto ritrasse molti distinti soggetti e parecchi veneti patrizi»²³⁵. Nel 1803 viveva a Soligo sulle colline trevigiane, «godendo della quiete di un ameno soggiorno e tranquillo lontano dallo strepito delle corti»²³⁶.

3.4. Nell'Ottocento

Fra gli sconquassi seguiti alla caduta della Repubblica di Venezia (1797) e la fine del regime napoleonico (1814) affiorano, come appena visto, i nomi di artisti dediti al ritratto in piccolo, figure che si pongono a cavaliere dei due secoli.

È necessario ricordare Agostino Ugolini (Verona, 1755-1824), la cui attività di miniaturista venne riassunta nell'*Elogio funebre*: «si diede ancor giovane alle piccole miniature, e n'ebbe in tanto numero commissioni da non poterle eseguire; nella quale maniera fu dichiarato l'eccellente Ugolini in piccolo. Di quelle opere ne furono spedite a Roma, a Bologna, a Firenze, e fu chi ne fece commercio e le tenne dei più leggiadri pennelli italiani»²³⁷. Della sua produzione si ricordano «cento trent'otto gran quadri [...], altri tanti grandi ritratti, un numero maggiore di quadretti e senza numero ritrattini»²³⁸. A Ugolini si può attribuire una miniatura con *La Sacra Famiglia* presente nelle collezioni della Fondazione Querini Stampalia²³⁹ (fig. 31), e ciò per le evidenti affinità di stile con il quadretto su tela raffigurante la *Sacra Famiglia e san Giovannino* del 1800-1805, conservato nel Museo Lechi di Montichiari in provincia di Brescia²⁴⁰.



32

32
Saverio Dalla Rosa,
Ritratto dei fratelli Mosconi.
Bergamo, collezione privata

33
Rosa Giorio Castellazzi,
Ritratto di Leonardo Bresciani de Borsa.
Firenze, collezione privata

temporanei giudicassero Tomicelli non meno capace di Isabey e Augustin per «una grande esattezza di disegno»²⁴⁸ e «un'amenità di colorito», servendosi in maniera abile «delle ombre per dar rilievo alle figure, le quali sembravano anzi tondeggianti e scolpite che disegnate [...], così direste che si muovano». Non sono noti ad oggi esemplari a lui riferibili ma, informa ancora Sagredo, un ritratto in miniatura del coreografo Salvatore Viganò si trovava a Venezia nella collezione di Gaetano Carminati, mentre a Verona sono ricordati il *Ritratto della Signora Ferrari Rosini* e il *Ritratto del barone Paolo Lederer*, regio delegato della provincia veronese²⁴⁹. Infine rammentiamo un *Ritratto di Ippolito Pindemonte* realizzato nel 1822 e inciso da Giovanni Boggi per l'antiporta della traduzione dell'*Odissea* uscita a Verona nello stesso anno²⁵⁰.

Ritornando a Venezia, due avvisi apparsi su «Il quotidiano veneto» del 29 marzo e del 2 maggio 1805 pubblicizzavano l'abilità di un certo Leonelli,

miniaturista ritrattista, che si trova di passaggio per questa città, si offre per il poco tempo che deve rimanervi di fare alcuni ritratti a chi li desiderasse. Egli garantisce formalmente la rassomiglianza de' ritratti; e per quanto concerne la qualità del suo lavoro, ciascuno può esaminare delle di lui miniature, indirizzandosi in corte di Canonica di S. Marco, n. 159²⁵¹.

Invece, nel quinto tomo del *Viage de España, Francia é Italia* uscito nel 1807, ma scritto alcuni anni prima, l'autore, il consigliere della Reale Accademia di Cadice, don Nicolas de la Cruz y Bahamonde, raccomandava a Venezia, per i ritrattini, Natale Schiavoni: «un joven miniaturista de tal fuerza, que su colorido parece simple al olio; tiene gran facilidad en sacar las fisonomías, y diseña con la pluma con tal excelencia que parece grabado á buril»²⁵². Nicolas de la Cruz segnalava anche l'abate Pietro Bini, «discípulo del difunto canónigo Lazzarini de Pesaro», Girolamo Prepiani, «de delicado gusto», e infine la oggi sconosciuta «Catarina Damiani, que recuerda el honor de las Rosalbas, y de las Irenes [di Spilimbergo]»²⁵³.

Prepiani e Schiavoni sono nomi spesi, *in primis*, anche in una lettera di Antonio Diedo, allora presidente della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, missiva inviata nel 1813 al «signor Giudice di Pace del primo circondario» quale risposta a

Non possiamo altresì tacere sul numero ragguardevole di ritrattini eseguiti da Saverio Dalla Rosa (Verona, 1745-1821). Il dato si acquisisce consultando il suo libro dei conti dal 1764 al 1821²⁴¹, ma che al momento lascia ancora delusi, poiché fino a poco tempo fa si conosceva un modesto *Ritratto di Napoleone Bonaparte*²⁴², e solo di recente è stato ricondotto alla sua mano il vivace *Ritratto dei fratelli Mosconi*, opera questa realizzata nel 1810²⁴³ (fig. 32).

In ultimo, per rimanere in ambito veronese, ricordiamo ancora: Germano Prendaglio (Villafranca di Verona, 1735-1806), autore di un «buon numero di ritratti» in miniatura stimabili «per la perfetta somiglianza delle fisionomie»²⁴⁴; Rosa Giorio Castellazzi (Verona, 1754-1818), che iniziò «copiando alcune miniature della celebre Rosalba Carriera»²⁴⁵, giungendo poi a produrre un «numero incredibile» di ritratti «con applauso ben meritato», come il *Ritratto di Leonardo Bresciani de Borsa*, già nella Raccolta Sinigaglia presso la Pinacoteca Ambrosiana²⁴⁶ (fig. 33); e Jacopo Tomicelli (Villafranca di Verona, 1778 - Padova, 1825), allievo di Saverio Dalla Rosa a Verona e poi a Milano di Giuseppe Bossi²⁴⁷, che si specializzò nella miniatura su avorio. Il nobiluomo veneziano Agostino Sagredo ricorda come i con-



33

34
Giovanni Battista Gigola,
Ritratto di famiglia.
Vienna, mercato antiquario

35
Natale Schiavoni,
Ritratto di Leopoldina d'Asburgo arciduchessa d'Austria.
Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek

una richiesta di informazioni sui ritrattisti in miniatura in quel momento attivi a Venezia. Diedo così scriveva:

Mi duole che manchino due dei migliori pittori in miniatura che potrei suggerirle, li signori Schiavoni e Prepiani. Entrambi hanno fama di pittori leggiadri, ma essendo essi assenti è vano il far voti. Parlando di quelli che sono in patria parmi che sarebbero esaurite le scelte coi nomi delli signori Bini, Barbini, Mercuri, Bertoldi e Tramontini. Godono essi il favore della pubblica estimazione ed io, se ho tutte le prove del loro merito in senso d'arte, non ho alcun indizio meno che vantaggioso in conto d'integrità²⁵⁴.

Antonio Diedo orientava le sue preferenze verso Pietro Bini, Michelangelo Barbini e Cristoforo Marcuri o Mercuri:

Quanto a professione credi che i tre primi posseggano maggior esercizio, e certo il primo è il più veterano. Ciò è quanto posso candidamente esporle intorno a pittori di miniatura. Come però nel caso presente si tratta di ritrarre una decisione e non un lavoro, così non ho difficoltà di aggiungerle i nomi di tre pittori storici ch'io stimo illibati egualmente che valorosi e il cui giudizio sarebbe per me di grandissimo peso, sebbene occupati in lavori di più alta importanza, non sogliano dar opera a miniature. Sono essi li signori Matteini, Cozza e Querena, il primo professor di pittura, e gli altri due membri di questa Regia Accademia²⁵⁵.

Non è un caso che nella lettera non venga nominato Giambattista Gigola (Brescia, 1767 - Tremezzo, Como, 1841) (cat. 131) – il quale rimane per l'età neoclassica in Italia lo specialista del ritratto in miniatura più noto agli studi – poiché da tempo aveva fatto di Milano il suo punto di riferimento²⁵⁶. Per valutare l'ampiezza del suo registro creativo, che va dall'aulico alla sfera privata, si può portare ad esempio il *Ritratto di famiglia* (fig. 34) che vede due genitori seduti su un divano con la figlia nel mezzo, opera databile intorno al 1810, ma già intrisa di uno spirito di intimità borghese *Biedermeier*²⁵⁷.

Fra i miniaturisti citati nella missiva di Diedo vi è Natale Schiavoni (Chioggia, 1777 - Venezia, 1858), che però nel 1813 non si



34

trovava in città. Allievo di Francesco Maggiotto all'accademia veneziana fra il 1792 e il 1795, dopo la caduta della Repubblica, alla fine del 1797 era andato a cercar fortuna a Trieste. Dal 1805, salvo un breve ritorno in patria nel 1808, Schiavoni risiedette a Milano ove si trattenne fino al 1815. Il gran numero di commissioni ricevute in quegli anni lo spinse ad affinare una tecnica rapida, ma al contempo incisiva nel restituire le fisionomie e i caratteri dei personaggi. Il successo fu tale che dal 1816 al 1823 fu a Vienna come ritrattista della corte imperiale di Francesco I²⁵⁸ (fig. 35). Rientrato a Venezia, ove acquistò palazzo Giustinian dei Vescovi sul Canal Grande, Schiavoni si dedicò alla pittura ad olio di grande formato, sia per ritratti che per soggetti sacri, con l'intento di rinverdire la tradizione pittorica veneziana cinquecentesca.²⁵⁹ Il prestigio accreditato nel tempo gli aveva consentito nel 1810 di fissare in miniatura il volto di Antonio Canova di passaggio a Milano (cat. 139) e di tradurlo anche in incisione²⁶⁰.

Nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani spettano inoltre a Natale Schiavoni i catt. 137-138, 140-141 e fra questi ricordiamo la sua prima opera su avorio fin qui nota, databile al 1797, il ritrat-



35



36
Natale Schiavoni,
Ritratto di Stefano Andrea Renier.
Incisione

37
Girolamo Prepiani,
Ritratto di Eugenio di Beauharnais viceré d'Italia.
Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage

giugno 1845 «per apoplezia»²⁷³. Se alla sua mano sono riferiti i ritratti degli ultimi due dogi Paolo Renier e Ludovico Manin per la sala dello scrutinio in Palazzo Ducale²⁷⁴, davvero poche risultano le opere in piccolo fin qui rintracciate di Prepiani: il *Ritratto della contessa Caterina Salvi Valmarana* e quello attribuitogli del conte Giambattista Orazio Porto²⁷⁵; il *Ritratto del conte Teodoro Lechi*²⁷⁶; il *Ritratto del principe Eugenio di Beauharnais viceré d'Italia*²⁷⁷ (fig. 37); i tre ritratti di George Byron²⁷⁸. Ricordiamo inoltre alcune incisioni derivate da suoi dipinti o eseguite su suo disegno: il *Ritratto di Edme-Joseph Villetard*, primo segretario della legazione francese a Venezia nel 1797 (inciso da Giovanni De Pian)²⁷⁹, probabilmente da una miniatura (fig. 38); il *Ritratto di Maria Lodovica di Asburgo Este imperatrice d'Austria*, del 1815 (inciso da Felice Zuliani su disegno di Teodoro Matteini)²⁸⁰; il *Ritratto del soprano Carolina Cortesi*²⁸¹, del 1819 circa; il *Ritratto di Marietta Brambilla*, primo contralto alla Fenice, del 1829 (inciso da Giacomo Aliprandi)²⁸²; e il *Ritratto di Luigi Guglielmo Riedl* del 1832 (inciso da Felice Zuliani)²⁸³. A Prepiani abbiamo attribuito in questo catalogo un *Ritratto di giovane in uniforme* (cat. 136).



37



38

38
Giovanni De Pian, da Girolamo Prepiani,
Ritratto di Edme-Joseph Villetard.
Incisione

39
Pietro Bini,
Ritratto di famiglia.
Cambridge, Fitzwilliam Museum

professione ritrattista»²⁹³ moriva dopo cinque mesi di atroci sofferenze il 25 giugno 1819 all'età di settant'anni «travagliato da molti anni da un tumor scirroso alle fauci». Della sua attività fanno testo, oltre ai summenzionati ritratti, quello della famiglia Thiene, oggi in collezione privata romana, quello dell'erudito Melchiorre Cesarotti al Museo di Roma e alcune incisioni derivate da suoi disegni, come per esempio il *Ritratto del procuratore Francesco Pesaro*, il *Ritratto di Camillo Gritti podestà di Vicenza* o il *Ritratto della cantante Luigia Todi*²⁹⁴. Al 1784 risale inoltre il pagamento per un ritratto commissionatogli da Pietro Pisani *quondam* Vettor²⁹⁵. Per quanto concerne la produzione in piccolo, Antonio Meneghelli nel 1837 segnalava «una bellissima miniatura dell'abate Bini posseduta dal conte Zacco»²⁹⁶ a Padova, raffigurante Isabella Teotochi Albrizzi. Tuttavia, di questa sua pur documentata attività²⁹⁷, solo un esemplare è stato finora rintracciato, ovvero un *Ritratto di famiglia* firmato e datato 1796²⁹⁸ (fig. 39), opera di notevole finezza: al centro, ai piedi del grigio basamento di una monumentale colonna, siede la madre, dall'aria gioviale, che risalta per il vestito dai riflessi perlacei, la mano destra appoggiata sulla spalla della figlia minore, mentre il bambino più piccolo le si appoggia in grembo mostrando un



39

Proseguendo, fra i pittori specializzati nel ritratto in piccolo e segnalati da Antonio Diedo, nel 1813 si trovavano stabilmente a Venezia, come sopra anticipato, l'abate Pietro Bini, Giovanni Battista Bertoldi, Cristoforo Marcuri, Michelangelo Barbini e Angelo Tramontin.

Il primo, più anziano e «veterano»²⁸⁴, che apre la lista è Pietro Bini (Ancona, 1749 circa - Venezia, 1819). Allievo dello studioso e artista pesarese Giannandrea Lazzarini, risiedette a Venezia almeno dal 1774 quando ritrasse su tela la nobildonna Ludovica Mastracca Battaglia²⁸⁵. Bini, eletto professore in Accademia nel 1796, insieme a Domenico Pellegrini, fu amico, fra gli altri, di Pietro Antonio Novelli e del figlio Francesco²⁸⁶, nonché del poeta Carlo Gozzi²⁸⁷, e intrattenne rapporti anche con il grande miniaturista inglese Ozias Humphry, come testimonia una lettera del 1793 a questi diretta da Venezia a Londra²⁸⁸. Bini conobbe probabilmente Humphry in occasione del viaggio in Italia dell'inglese avvenuto nel 1773. Il suo legame con il mondo anglosassone è peraltro testimoniato dalla presenza di due esemplari autografi nelle collezioni di Edward Cheney esposti a una mostra di miniature a Londra nel 1865: il *Ritratto di madame Benyon* e il *Ritratto di madame de Staël*²⁸⁹. Ricordiamo *en passant* che le immagini a stampa degli abati Angelo e Francesco Berlendis furono incise, su disegno di Bini, a Londra nel 1785 da Gaetano Testolini, destinate a ornare le antiposte di due raccolte di poesie uscite a Vicenza nel 1788 e 1789²⁹⁰. In particolare, nel volume di Francesco Berlendis del 1789, un sonetto è dedicato «Al valoroso pittore il Signor Abate Pietro Bini»²⁹¹.

Nel 1810 «Bini detto abate Pietro del fu Bernardino»²⁹², «pittor» nativo di Ancona, abitava a San Maurizio in fondamenta Zaguri, a due passi dal collega Teodoro Matteini, «professore» quest'ultimo «di pittura nella Regia Accademia», residente in corte del tagliapietra dietro palazzo Corner della Ca' Granda. Bini «di



40

40
Giovanni Battista Bertoldi,
Ritratto di Giovanni Battista Giustinian bambino.
Bergamo, collezione privata

41
Cristoforo Marcuri,
Ritratto virile.
Monaco di Baviera, mercato antiquario

mazioni rimane l'opuscolo dell'abate padovano Antonio Meneghelli, intitolato *Sopra una miniatura di Cristoforo Marcuri Corcirese*, uscito nel 1832³⁰⁶. Riferisce Meneghelli che l'artista, nato a Corfù, dotato «di una felice natura»³⁰⁷ che lo inclinava all'arte, fu sostanzialmente autodidatta, avendo la sventura di apprendere i primi rudimenti da maestri «assai disadattati, talvolta avversi ai suoi progressi». Marcuri, giunto a Venezia, probabilmente nell'ultima decade del Settecento, si imbatté «nel più venale degli uomini», un pittore che avendo riconosciuto il talento del giovane, «lungi dal prestargli l'implorata assistenza, il faceva lavorare a tutto uomo nelle sue miniature, che poi vendeva a caro prezzo»³⁰⁸. Marcuri, emancipatosi infine dal losco individuo, «studiò sulle tele migliori, acquistò le stampe più accreditate» e lavorò senza posa, dando prova con le sue opere di «colpire le fisionomie per maniera che tutti vi ravvisavano i lineamenti e il carattere di chi avealo invitato al lavoro». Per il suo impegno riscosse la stima e l'affetto dell'eruditissimo abate Daniele Francesconi, dal 1805 direttore della Biblioteca Universitaria di Padova, per il quale avrebbe eseguito un ritratto in miniatura³⁰⁹. Dalle nove lettere conservate presso la Biblioteca Civica di Padova, inviate dal pittore fra il 1832 e il 1834 all'abate Menghelli, si evince che fu in relazione con il letterato Marco Corniani degli Algarotti³¹⁰. Da un'altra fonte si apprende che Marcuri ebbe rapporti anche con Teodoro Correr³¹¹. Poche sono però le sue opere in piccolo note



41



42

42
Michelangelo Barbini,
Ritratto virile.
Colonia, mercato antiquario

disegno che ritrae un uomo di profilo, forse il padre assente; la figlia maggiore, dall'espressione già matura e consapevole, si staglia sulla destra e reca in mano uno spartito musicale. Da questa composizione Cristoforo Marcuri trasse una replica fedele, seppur parziale (cat. 115).

Il secondo artista in ordine di anzianità menzionato da Diedo è Giovanni Battista Bertoldi (Modena?, 1759 - Venezia, 1839), figlio del pittore e miniaturista Antonio e di Angela Zanetti²⁹⁹, nato, a Modena o a Pavia, nel 1759 circa e arrivato «in fasce» a Venezia³⁰⁰. Poche sono le notizie di carattere biografico che siamo riusciti a reperire: il 30 giugno 1801 in parrocchia di San Pantalon, e precisamente in corte di Ca' Barpo, nasceva il figlio Antonio Giovanni Maria, frutto del matrimonio con Domenica De Rosa³⁰¹; il censimento del 1811 ci informa che «Bertoldi Gio. Batta di Antonio, deceduto, e di Angela Zanetti, pittore» a quella data aveva 52 anni e risiedeva al numero civico 4535 del sestiere di Dorsoduro³⁰². Giovanni Battista Bertoldi moriva il 18 marzo del 1839 all'Ospedale Civile di Venezia per «tisi polmonare» all'età di 79 anni circa³⁰³. Della sua produzione rimangono i ritratti autografi di Alvise I Mocenigo e della moglie di questi Cornelia (cat. 129-130), eseguiti intorno al 1813-1814, un *Ritratto di donna* degli anni venti del XIX secolo³⁰⁴, e, attribuiti in questa sede, altri ritrattini della famiglia Mocenigo (cat. 125-128). Si può inoltre aggiungere al suo catalogo anche un *Ritratto di bambino*, forse Giovanni Battista Giustinian futuro podestà di Venezia³⁰⁵ (fig. 40). In tutti si ravvisa la predilezione per una gamma cromatica chiara, modulata sul grigio perla, il giallo, il rosso aranciato, il celeste carta da zucchero, il rosa salmone, colori che emergono da sfondi improntati su varie sfumature di verde e di blu.

Per quanto riguarda il terzo nome citato nella lettera di Diedo, Cristoforo Marcuri o Mercuri (Corfù, 1765 circa - Venezia, dopo il 1834), la fonte dalla quale si possono attingere infor-

agli studi: un *Ritratto di giovane* firmato e datato «Cristofolo/Marcuri f./ 1796»³¹²; un *Ritratto di due bambini*, derivazione parziale da un'opera di Pietro Bini (cat. 115; fig. 39); un *Ritratto di giovane donna con il seno scoperto* datato 1802 (cat. 220); un arguto *Ritratto virile* firmato e datato «Marcuri f./ 1803»³¹³ (fig. 41); quattro ritratti oggi nelle collezioni dei Musei Civici di Padova³¹⁴; e il *Ritratto di Felicitè Fossati* datato 1826³¹⁵. Marcuri praticò anche la pittura di grande formato e, a tal proposito, sempre Menghelli riferisce dei ritratti al naturale eseguiti «pel generale Latterman, pei coniugi Franck, di Alessandro I imperatore delle Russie e del suo concittadino cavalier Melichi»³¹⁶, e di una tela raffigurante *Teti condotta alle nozze di Peleo*, libera interpretazione di un dipinto di Dario Varotari. Peraltro all'ideazione di Marcuri spettano le figure a mosaico di Abramo e Melchisedech eseguite nel 1811 all'interno della chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia³¹⁷. Non sappiamo se Cristoforo Marcuri si possa riconoscere nel «Mercuri Cristofolo quondam Anastasio»³¹⁸, originario di Corfù, di quarant'anni circa, di religione «cattolica» e di condizione «plebea», registrato nell'anagrafe veneziana del 1805 come residente in parrocchia di Santa Maria Formosa in corte dell'Annunziata, vedovo con figli e di professione *fenestrer*³¹⁹. Marcuri lasciò un figlio, Aristide, impegnato anch'esso nella miniatura, della quale fa testimonianza una *Madonna orante*, copia da Sassoferrato, databile al 1832³²⁰.

Il quarto della lista di Antonio Diedo, in ordine di anzianità, è Michelangelo Barbini (Venezia, 1780-1843). Più noto come collezionista-antiquario che come pittore, egli si poteva fregiare di uno straordinario *curriculum* formativo sul quale ci rende edotti l'avvocato Ignazio Neumann Rizzi che stilò il necrologio dell'artista³²¹. Barbini fu precocissimo allievo – all'età di 12 anni – di Domenico Pellegrini, che lo introdusse all'Accademia di Venezia, indi a Milano presso Andrea Appiani

e Giuseppe Longhi per tre anni e infine a Parigi dove rimase sei anni, guadagnando la protezione di Jacques-Louis David e seguendo gli insegnamenti dei famosi ritrattisti in miniatura Jean-Baptiste Isabey e Jean-Baptiste-Jacques Augustin. La sua prima attività documentata si svolse a Vienna, dove risiedette a partire dal 1811 e fino al 1813, anno del definitivo rientro nelle lagune. «Barbini pittore» risulta peraltro affiliato a una loggia massonica veneziana, come registra nel proprio *Diario* Emanuele Antonio Cicogna in data 21 settembre 1814³²². Della sua produzione si rende nota in questo catalogo la «miniatura di prodigiosa bellezza»³²³ con il *Ritratto del pittore Antonio Florian* (cat. 152), del quale Barbini fu amico. Del medesimo artista è di recente apparso sul mercato antiquario un felpato *Ritratto virile*³²⁴ (fig. 42).

L'ultima figura citata da Diedo è quella di Angelo Tramontin (Venezia, 1785-1857), artista quasi del tutto sconosciuto alla critica, di cui si conservano nelle collezioni del Museo Correr il *Ritratto di Bartolomeo Manfredini* (cat. 154) e un'opera autografa «lodatissima», il *Ritratto di Annetta Carrara detta la Piavola* (cat. 153). Come recita il necrologio del 29 gennaio 1857, egli si distinse quale «bravo pittore in miniatura oltre che socio dell'I.R. Accademia di Belle Arti»³²⁵. Tramontin fu allievo, come Natale Schiavoni, di Francesco Maggiotto e nel corso della sua carriera realizzò fra l'altro numerosi disegni da tradurre in stampa³²⁶. Di tale produzione rammentiamo almeno: il *Ritratto di fra Paolo Sarpi* dal dipinto di Federico Zucari in collezione Valmarana, impresso in litografia nel 1828, e il *Ritratto di Annetta Cosatti*, prima cantante al teatro San Beneto, del 1830³²⁷. Cicogna fece eseguire a penna dal «valente disegnatore» Tramontin il *Ritratto di Francesco Polazzo*, da inserire nel *Compendio delle vite de' Pittori Veneziani* di Alessandro Longhi, esemplare di sua proprietà mancante di quell'incisione³²⁸. Lo stesso Cicogna ricordava l'artista, «per cagione di amicizia e di onore dell'arte»³²⁹, quale «pittore miniaturista valente, e pazientissimo nell'imitare a perfezione colla penna varie fra stampe antiche, da far dubitare se siano incise o manoscritte». Da una fonte d'archivio ci giunge notizia di un ritratto, forse in miniatura, eseguito da Tramontin su commissione del nobiluomo Domenico Tiepolo nel 1828³³⁰.

Invece, il più noto Teodoro Matteini (Pistoia, 1754 - Venezia, 1831), che giunse a Venezia oramai prossimo ai cinquant'anni, essendo da poco caduta la Repubblica³³¹, era annoverato da



43
Teodoro Matteini,
Ritratto di ufficiale austriaco.
Collezione privata

44
Teodoro Matteini,
Ritratto di ufficiale austriaco,
disegno. Collezione privata

bel diporto si coltivano in tal guisa nella nobilissima arte della pittura, né sarà a stupirsi che, durante questo primo dilettevole esercizio all'acquarellare o miniare a colori, tra essi si sviluppi qualche genio singolare il qual, essendo ben agiato, progredir possa con passi giganteschi mediante più fondati studi³⁴³.

43

Bellunese, come Fabris e suo coetaneo, fu Silvestro Boito (Polpet, 1802 - Montagnana, 1852), padre dei ben più celebri Camillo e Arrigo. Pittore scarsamente indagato dalla critica, fu versatissimo nel ritratto in miniatura. Poche, ma di elevata qualità, sono le opere fin qui riconosciute³⁴⁴.

Per ritornare alla vasta schiera di quanti si avvalsero con profitto del magistero di Matteini frequentando a Venezia l'Accademia, troviamo Giovanni Busato (Vicenza, 1806-1886), che divenne pittore storico, oltreché apprezzato ritrattista³⁴⁵. Sebbene non vi siano notizie sulla sua produzione in piccolo, nel 1849 lo scopriamo a completare il *Ritratto di Faustino Bettinzoli* (cat. 179), opera dell'incisore, litografo e «pittor storico»³⁴⁶ Bartolomeo Marcovich (Venezia, 1813-dopo il 1882)³⁴⁷. Il legame fra i due



44

Diedo fra i pittori che «non soglian dar opera a miniature»³³², affermazione che, in verità, non esclude a priori la frequentazione di tale genere. A Matteini, del quale era fin qui conosciuta una sola opera riconducibile al ritratto in piccolo³³³, in questo catalogo sono riferite tre prove (cat. 117-119). Allo stesso spetta un *Ritratto di ufficiale austriaco* del 1804 e un disegno che raffigura il medesimo personaggio³³⁴ (figg. 43-44).

Anche la consorte di Matteini, Veronica Porta (Roma, 1753 - Venezia, ?) si dilettava nell'eseguire ritrattini³³⁵, come del resto la figlia Anna, detta Annetta (Roma, 1782 - Venezia, 1878)³³⁶. Quest'ultima, che nel 1824 sposerà il pittore Ludovico Lipparini (Bologna, 1800 - Venezia, 1856), «succhiò nella culla e nelle dolcezze delle domestiche cure l'amore dell'arti»³³⁷, espose in più occasioni le proprie opere e nel 1818 venne insignita del titolo di accademico d'onore dall'Accademia di Belle Arti di Venezia³³⁸. D'altro canto lo stesso Lipparini, destinato alla carriera di ingegnere, ancor giovane «trovandosi in Verona, fantasia lo prese di provarsi a dipingere un ritratto in miniatura»³³⁹ e «le lodi, che quel primo informe tentativo gli valsero», lo incoraggiarono a passare agli studi artistici sotto la direzione di Teodoro Matteini a Venezia³⁴⁰.

Attivo anche come ritrattista in piccolo³⁴¹, formatosi alla scuola di Matteini, fu Placido Fabris (Pieve d'Alpago, 1802-1859). Oltre alle prove note³⁴², fanno testo i suggerimenti che il pittore formulò per gli aspiranti artisti, consigli che vedevano proprio nella pratica della miniatura e dell'acquerello un utilissimo esercizio:

da questo studio potrà ridondare talora grande giovamento singolarmente ai gentili giovanetti e donzelle, che per

45
Gasparo Diedo,
Ritratto di giovane donna con cagnolino in grembo.
Venezia, collezione privata



45

artisti è testimoniato dalla presenza di Busato come padrino al battesimo di Maria Caterina figlia di Marcovich e Luigia Vighlj celebrato nella parrocchiale di San Cassiano il primo novembre 1851³⁴⁸. A Busato abbiamo attribuito in questa sede un *Ritratto di fanciulla* (cat. 178).

Allieva di Teodoro Matteini fu anche Marianna Pascoli (Monfalcone, 1790 - Venezia, 1846), «egregia pittrice»³⁴⁹ che mosse i primi passi a Trieste con il miniaturista di origini mantovane Ermenegildo Solferini. Famosa soprattutto per la replica in formato ridotto dei dipinti degli antichi maestri, Marianna non disdegnò di eseguire anche ritratti in piccolo³⁵⁰. Nel 1820, dopo i viaggi di studio a Bologna e a Firenze, a seguito del matrimonio con Angelo Angeli, si trasferì a Venezia. Amica di Antonio Canova e di Leopoldo Cicognara, fu socia d'onore dell'Accademia di San Luca a Roma e dell'Accademia veneziana di Belle Arti, dove più volte espose le proprie opere.

Nel corso di queste annuali esposizioni, che seguivano alla consegna dei premi agli alunni più meritevoli, si presentavano anche concorrenti esterni: fra questi ricordiamo, nel 1815, i nomi oggi sconosciuti di Giuseppe Balbi e di Matteo Perini³⁵¹. Di Giuseppe Balbi, «provetto dilettante»³⁵², è ricordata nel 1832 «una miniatura di fiori di affatto libera esecuzione; colpa forse del genere», secondo il commentatore. Nella stessa pubblicazione³⁵³ è menzionato anche Giovanni Darif (Venezia, 1801 - Milano, 1870) con «Due piccoli ritratti ad olio, il primo per commissione del sig. professor [Giuseppe] Borsato³⁵⁴; l'altro per commissione del sig. professor [Tranquillo] Orsi³⁵⁵». L'attività di ritrattista in miniatura di Darif è attestata da un *Ritratto di signora* degli anni venti dell'Ottocento³⁵⁶ e dal *Ritratto di Maddalena Morocutti*, eseguito su vetro e datato 1833³⁵⁷.

All'oggi quasi dimenticato nobiluomo Gasparo Angelo Pasquale Diedo (Venezia, 1789 - dopo il 1835) della linea di San Marco alle Procuratie Vecchie, figlio primogenito di Alvise e di Marina Boldù di Roberto³⁵⁸ - studente presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove nel 1807 conseguiva il terzo premio al concorso di «disegno dell'huomo nudo e del modello in creta»³⁵⁹ - appartiene il *Ritratto di giovane donna con il seno scoperto*, firmato «Diedo», collocabile intorno al 1810 (cat. 147). Opera del medesimo artista è il brioso *Ritratto di gentildonna con cagnolino*, olio su tela firmato e datato 1815 (fig. 45)³⁶⁰. Del 1822 è invece la pala con i *Santi Domenico, Marco, Giuseppe e Pietro Martire*, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Este, e del 1831 quella

con *La Santissima Trinità che appare a san Giovanni Battista e alla beata Beatrice d'Este* nella sacrestia del duomo di Santa Tecla sempre a Este. In ultimo ricordiamo la pala autografa - *La Vergine con il Bambino appare a sant'Antonio di Padova* - per la parrocchiale di Visignano d'Istria, eseguita con probabilità verso il 1833, in occasione della consacrazione della nuova chiesa³⁶¹. Non ci è nota la data di morte di Diedo, che va collocata dopo il 1835 anno nel quale il nobiluomo presentava domanda per la carica di direttore del neonato Museo Civico Correr³⁶². Altrettanto obliata è la figura di Carlo Manfrin (Venezia, 1786 - prima del 1850)³⁶³, figlio di Pietro servitore in casa Zen. Al contrario dell'aristocratico Gasparo Diedo, Manfrin era di condizione «plebea»³⁶⁴ e veniva registrato nell'anagrafe del 1805 con la professione di «scrittural-pittor». Della sua produzione le fonti ricordano soltanto un «ritratto a miniatura»³⁶⁵ esposto nel 1825 presso le sale dell'Accademia di Belle Arti a Venezia insieme ad altre opere «che hanno riportato il premio o l'accessit», frutto del talento di dilettanti, artisti, allievi e professori della stessa accademia, e un *Ritratto di fanciullo*, firmato e datato «Manfrin le 1^r Avril 1827»³⁶⁶. Dal legato di Bartolomeo Manfredini proviene il probabile *Ritratto di Francesco Aglietti*, siglato «Manfrin» e ascrivibile alla fine del primo decennio del XIX secolo (cat. 142). L'artista risultava deceduto al censimento veneziano del 1850 lasciando una vedova e una figlia³⁶⁷.

A Francesco Pesce (Venezia, 1823 - dopo il 1852)³⁶⁸, altro studente dell'Accademia veneziana, vincitore di premi e di *accessit* ai concorsi dal 1840 al 1842³⁶⁹, spettava invece il *Ritratto della madre di Daniele Ricciotti Bratti*, già nelle collezioni del Museo Correr³⁷⁰. Lo stesso firmava e datava, «Francesco Pesce 1842», il ritratto ad acquerello su carta del giovane sacerdote veneziano Piero Dolfin³⁷¹, mentre al 1852 risale il disegno per il *Ritratto di Agostino Fapanni* – storico e agronomo, socio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti – restituito in litografia³⁷².

Vi è poi un artista come Domenico Paghini (Venezia, 1771 - Udine, 1850), allievo di Pietro Antonio Novelli e di Giuseppe Diziani, noto soprattutto per la grande decorazione e la pittura sacra, che, giusta una notizia registrata nel proprio diario da Emmanuele Antonio Cicogna, il 5 gennaio 1810 si trovava a Venezia: «Ha veramente una bella e forte voce il signor Domenico Paghini udinese dilettante di canto [...] e professore di miniatura»³⁷³.

Del tutto inaspettata giunge l'informazione che persino un 'frescante' come Giovanni Carlo Bevilacqua (Venezia, 1775-1849)³⁷⁴ non trascurava questo 'genere', come riporta un frammento del registro dei conti dell'artista che vede, fra i «quadri dipinti nell'anno 1790 [...]»; Un ritratto in avorio della signora Muttinelli [...]; Un ritratto in avorio del nobile uomo Alessandro Gritti»³⁷⁵.

A un altro Gritti, Domenico Benedetto (Venezia, 1801-1839), pittore dilettante, figlio primogenito di Tommaso del ramo di Santa Maria del Giglio, spetta l'esecuzione del *Ritratto di Emmanuele Antonio Cicogna* eseguito nel 1828 (**cat. 164**). Gritti l'anno prima aveva conseguito il secondo premio per «l'invenzione» all'annuale concorso dell'Accademia di Belle Arti di Venezia³⁷⁶. Cicogna lo ricorda come suo amico e «intelligente cultore della pittura»³⁷⁷, autore del disegno, restituito in incisione da Antonio Nani, che rappresenta la medaglia con l'effigie di Bianca Cappello.

Un artista, del quale ben poco si conosce, che eseguì un arguto ritratto a un giovane Cicogna accompagnato da una spiritosa dedica (**cat. 159**), è Giuseppe Boyè (notizie dal 1810 al 1820). Definito come «ungaro», e quindi di probabili origini magiare, Boyè frequentò l'Accademia di Brera, ricevendo il premio per il «nudo disegnato» nel 1810 e quello per il «disegno dei busti»

l'anno seguente³⁷⁸. Terminati gli studi, si concentrò nella peculiare tipologia del ritratto in piccolo su carta, attraverso una tecnica mista che utilizzava, oltre al lapis, le matite colorate e l'acquerello. La sua produzione dovette riscuotere un discreto successo, poiché numerosi esemplari si trovano nelle collezioni private e nei musei bresciani³⁷⁹, mentre sei ritrattini autografi si riscontrano nelle raccolte dei Musei Civici Padovani³⁸⁰. Una tempera acquerellata su carta con il *Ritratto di personaggio della famiglia Pagani*, per evidenze stilistiche da ricondurre senza indugio alla mano di Boyè e collocabile negli anni venti dell'Ottocento, è stata recentemente attribuita a Silvestro Boito³⁸¹. Il Museo Correr annovera, di Giuseppe Boyè, i due ritratti dei prozii di Daniele Ricciotti Bratti (**catt. 161-162**), direttore del museo dal 1920 al 1934, e, oltre al succitato *Ritratto di Emmanuele Antonio Cicogna*, quello di Bartolomeo Manfredini (**cat. 160**). Sempre di Boyè è il disegno per l'incisione di Giuseppe Zuliani con *Ritratto di Francesco Fontanella*, sacerdote veneziano e professore all'Università di Urbino³⁸².

L'epopea risorgimentale, con i minuscoli ritratti di Vittorio Emanuele II e di Giuseppe Garibaldi (**catt. 189-190**), ci fa scoprire il nome di un'artista come Alessandro Generini (Venezia, 1822 - dopo il 1882). Di lui sappiamo che nacque a Venezia nel 1822 da Bartolomeo e Caterina Bosio³⁸³ e frequentò l'Accademia di Belle Arti, ove nel 1844 conseguiva l'*accessit* per «il modello del gruppo delle statue»³⁸⁴. Impegnato nella resistenza veneziana agli austriaci del 1848-49³⁸⁵, nell'anagrafe del 1850 Generini risiedeva con la moglie e i figli in parrocchia di San Zaccaria esercitando la professione di «pittore»³⁸⁶. Nel 1853 un periodico sottolineava la riconosciuta bravura, «nella Venezia artistica», del «signor Generini un abilissimo miniaturista, cui fu dato di far tanti ritratti nella paziente e amorosa maniera da farsi invidiare»³⁸⁷. L'artista venne poi lodato nella commemorazione di Giorgio Manin, tenuta all'Ateneo Veneto il 7 dicembre 1882, quale «emerito patriota», amico di Daniele Manin e da questi salvato dal colera durante gli ultimi giorni dell'assedio di Venezia del 1849³⁸⁸. Con probabilità Generini, a un certo punto della carriera, decise di dedicarsi alla fotografia come risulta da una richiesta per riprese fotografiche inoltrata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia il 22 febbraio 1882³⁸⁹. Anche la figura di Giovanni Germano Prosdocimi (Rovigo, 1819 - Venezia, dopo il 1891) rimane piuttosto indefinita.

Al censimento del 1850 dichiara di svolgere la professione di pittore e di risiedere a Venezia dal 1837³⁹⁰. Fin dai primi anni veneziani entra in contatto con il pittore Eugenio Bosa e con i collezionisti Domenico Zoppetti e Bartolomeo Manfredini³⁹¹. Nel breve profilo tracciato da Giovanni Ferrari Bravo nel 1851 Prosdocimi è descritto come «dotato di molto ingegno, egli eseguisce lavori con facilità, franchezza di tocco, e squisitezza di gusto, che a pochi di questo genere è dato imitarlo [...], niuno al certo può superarlo nell'eseguire i fac-simili di codici e le pergamene antiche di qualsiasi specie od epoca e genere»³⁹². Un'altra notizia ci arriva dal «Giornale delle Dame» del 1856, che annunciava ai lettori la venuta a Trieste «di tre giovani artisti, amicissimi fra loro, tutti di un istesso luogo natio, Rovigo». Fra questi si segnalava

Giovanni Prosdocimi artista enciclopedico a cui niun ramo dell'arte è ignoto, praticando tutti con ammirabile versatilità d'ingegno; e noi avendo avuto opportunità di vedere molti suoi lavori crediamo di non esagerare assicurando che, specialmente negli acquerelli e miniature di ogni genere, ei sta al paro dei tanto vantati artisti francesi; ora egli trovasi in Trieste quale pittore addetto a S.A.R. l'Arciduca Massimiliano³⁹³.

Il servizio di Prosdocimi presso Massimiliano d'Asburgo è testimoniato da alcuni coloratissimi acquerelli che riproducono gli interni di villa Lazarovich, prima residenza triestina dell'Asburgo e da due ritrattini dello stesso arciduca e della moglie Carlotta del Belgio³⁹⁴. Artista eclettico e prolifico, di lui menzioniamo soltanto: le repliche di 36 miniature tratte dal *Breviario Grimani* (1864); le illustrazioni per la *Vita nuova* di Dante (1865, con Ary Scheffer)³⁹⁵; quelle che ornano l'*Album Cairoli* (1871)³⁹⁶; e le tavole per l'*Album d'autografi di ufficiali e soldati morti nella battaglia di San Martino e Solferino* (1879)³⁹⁷. Non conosciamo la data di morte di Prosdocimi, ma sappiamo che dal 1871 al 1891 è annoverato fra i soci d'onore dell'Accademia di Belle Arti di Venezia con la qualifica di «pittore miniaturista»³⁹⁸. Nelle collezioni del Museo Correr si conservano il *Ritratto di Daniele Manin* e il *Ritratto di Bernardo Donà* (**catt. 204-205**).

3.5 Verso la fine

Anche l'Ottocento, come il secolo che l'aveva preceduto, confermava la miniatura, oltre che esercizio da professionisti, quale virtuoso passatempo per dilettanti³⁹⁹ (**fig. 46**); una situazione ben descritta nel 1806 dall'abate Giannantonio Moschini:

Questo sarebbe opportuno luogo per ricordare parecchie delle venete nostre dame, che coltivano con molto merito il ramo della pittura esercitato da Rosalba [Carriera] e che ne formano delle dimestiche pregevoli gallerie. Ma poiché ad alcune so che non tornerebbe grato il venir ricordate, così tacerò di tutte. Accennerò bensì la vivente Anna Pasetti, che priva dell'udito e della favella fu compensata dalla natura d'una forte tendenza per quest'arte e che, assistita in varj tempi da' signori Lodovico Gallina, Jacopo Guarana e Pietro Tantin, sa trarre lodevoli copie de' pezzi più pregiati d'incisione e di pittura⁴⁰⁰.

Era quasi un invito a praticare la miniatura anche quello formulato sulle pagine della «Biblioteca Italiana» nel 1819:

Direbbesi che quest'arte è una specie di mistero, dalla piena cognizione è respinto il volgare: e non mancherà che sottilmente ragionando non possa essere questo un pregio singolare di quest'arte nobilissima. Forse è per questo ancora che le belle opere di miniatura e con singolare cura sono conservate, e di preziosi contorni si spesso abbellite e sotto cartoni e in capsule elegantissime sono tenute, e ne' sacrarj dei doviziosi e de' principi il più delle volte deposte [...] ed appunto per le brevi loro forme possono più agevolmente trionfare nel tempo e giungere intatte a generazioni rimotissime, essendo esposte a minor numero di disastri di quello che lo siano le pitture in grande⁴⁰¹.

Il «nobilissimo intrattenimento» si diffuse poi largamente grazie a *Il maestro del dipingere in miniatura*, un nuovo manuale tradotto dal francese e pubblicato a Milano nel 1829 per i tipi di Lorenzo Sonzogno. Come spiegava l'editore nell'introduzione:

Capitatomi alle mani un elegante libricciuolo francese intitolato il *Maestro del dipingere in miniatura*, a tempera e ad acquerello, opera dedicata alle signore; e sapendo come assai donne italiane e giovani d'ogni classe si diletano in questo nobilissimo intrattenimento [...], fu mio pensiero far voltar quel libricciuolo nella nostra lingua, onde somministrare a tante persone un sussidio che non può non essere loro carissimo⁴⁰².

L'Ottocento riservava dunque alla miniatura una stagione fortunata, ma breve. Intensa per qualità e quantità di produzione, ma letteralmente dimezzata dall'invenzione del dagherrotipo nel 1837, ovvero della fotografia⁴⁰³. Se da un lato, con i nuovi mezzi, si rendevano sempre più sottili le lastre d'avorio per sfruttarne la trasparenza e si perfezionavano i metodi di cottura su porcellana e su smalto, dall'altro si sperimentavano nuove tipologie come il *fixé sous verre*: tessuto finissimo dipinto e incollato sul lato interno di un vetro leggermente bombato, introdotto in Italia da Giovanni Migliara⁴⁰⁴.

In tale contesto la miniatura, pur mantenendo la valenza di oggetto legato al ricordo, al pegno affettivo, alla contemplazione privata, diveniva anche un elemento di arredo da appendere alla parete come quella che Odorico Politi dipinse nel 1830 sullo sfondo del *Ritratto di Giuseppe Borsato nel suo studio*⁴⁰⁵, per finire, immeritatamente, fra «le buone cose di pessimo gusto» nel salotto di nonna Speranza cantato nel 1907 da Guido Gozzano, ispirato da una vecchia fotografia del 1850⁴⁰⁶:

le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità.

Già nel 1832, un critico anonimo, ma da riconoscere con probabilità in Pietro Chevalier, prendendo a spunto «Due piccoli ritratti ad olio»⁴⁰⁷ di Giovanni Darif, lamentava la scarsa qualità spesso riscontrata nei ritratti in piccolo:

Ma un bel ritratto è cosa di ben altra difficoltà! Vuole essere un artista a produrlo [...]. Nella varietà dei caratteri, dell'età, dei sessi che sempre tratta con fusione di tinte, robustezza di tuono [sic], ricercatezza di parti, senza meschinità, senza magrezza, avremo avuto un argomento maggiore a persuaderci essere ormai tempo di lasciare le

stentate, durissime miniature, con le quali sogliamo far ritrarre in così brevi spazi le persone a noi più care, onde poterle recare in sembianza con noi⁴⁰⁸.

Chevalier sottolineava un'incrinatura, se non una rottura, di questo genere rispetto alla pittura in grande:

E le abbiamo [le miniature] per ordinario ritratte in modo da farnele piuttosto venire in fastidio, ove non fosse la facile immaginazione che ce ne rappresenta i pregi reali, o la conoscenza della bestialità degli esecutori. Ma tralasciamo una volta di essere selvaggi anche negli usi e nei modi di accarezzare, esprimere, mantenere le nostre più delicate affezioni. Giacché i mezzi dell'arte vagliono ad ottenere, anche in così breve spazio, un così bel risultato, perché non valersene, invece di quelli della più triviale inettitudine⁴⁰⁹?

Pur pretendendo i più scelti prodotti e i migliori artefici per i propri capi di abbigliamento, i suoi contemporanei per i ritratti in miniatura si accontentavano di ricorrere ad artisti mediocri:

che se dovessimo pur noi far eseguire il ritratto di qualche cara persona; noi che non vorremmo forse avere congiunto lo sparato della camicia da un bottone che non uscisse da una fabbrica accreditata, noi corriamo tosto in cerca del primo miniaturista a buon mercato, e ci accordiamo contentoni con esso, dopo avere oggi veduti ritratti degnamente dipinti⁴¹⁰!

Il destino della miniatura era oramai segnato. A partire dal 1854, con la *carte de visite*, antenata della moderna fototesera, il ritratto fotografico divenne infatti più rapido e meno costoso di quello pittorico, permettendone l'accessibilità anche a un largo pubblico. Pur essendo priva di colore, la fotografia consentiva la riproduzione di formati da incorniciare, e chi aveva le conoscenze necessarie poteva dar vita a effetti *flou*, come Julia Margaret Cameron. La lenta metamorfosi avveniva mentre alcuni miniaturisti tentavano disperatamente di reagire all'inevitabile declino acquerellando le stampe all'albumina⁴¹¹. Caso emblematico, per la realtà veneziana, può essere quello di Bartolomeo Marcovich (cat. 179-180), che avrebbe concluso



la propria carriera come ritoccatore di foto nell'atelier di Carlo Naya⁴¹². Un esempio di albumina colorata, che a prima vista può esser scambiato per una vera miniatura, è il *Ritratto di Carlo Vulten* (cat. 202), veneziano, scrittore commediografo, capitano nel 44° Reggimento fanteria, opera forse realizzata poco prima della battaglia di Custoza dove Vulten perse la vita all'età di quarantun'anni.

A questo proposito, passando in Inghilterra, si registra un significativo ambiguo passaggio alla nuova pratica persino nell'*Avventura del nobile scapolo* di Arthur Conan Doyle del 1892:

- Potrebbe mostrarmi la fotografia della signora?
- L'ho portata con me. – Aprì il medaglione e ci mostrò il ritratto di una donna bellissima, non si trattava di una fotografia, ma di una miniatura su avorio, e l'artista aveva saputo rendere perfettamente l'effetto dei lucidi capelli neri, dei grandi occhi scuri, della bocca perfetta. Holmes la fissò a lungo attentamente, quindi richiuse il medaglione e lo restituì al proprietario.

Ancora nel 1883 Carlo Collodi assegnava a un ritratto in miniatura un significato evocativo, collocandolo in un contesto surreale, quando Pinocchio, trasformato in ciuchino nell'arena del circo di Mangiafuoco, ritrovava se stesso, riconoscendosi nell'effigie racchiusa nel medaglione che la Fata Turchina portava al collo:

Rizzatosi da terra [...] gli venne fatto naturalmente di alzare la testa e di guardare in su... e guardando, vide in un palco una bella signora che aveva al collo una grossa collana d'oro dalla quale pendeva un medaglione. Nel medaglione c'era dipinto il ritratto d'un burattino. Quel ritratto è il mio! quella signora è la Fata! disse dentro di sé Pinocchio riconoscendola subito⁴¹³.

E così, nel 1888, nella raffinata e decadente ambientazione veneziana del *Carteggio Aspern*, Henry James poteva chiamare in causa un «piccolo oggetto» carico di simbologia per proiettare all'indietro la visione sbiadita e spettrale di un mondo che fu e che non potrà mai più ritornare, perché definitivamente morto⁴¹⁴:

47



tirò fuori dalla tasca con mano imbarazzata un piccolo oggetto avvolto in un pezzo di carta bianca spiegazzata. Ve lo tenne per un istante e poi chiese, «Ve ne intendete di curiosità?»
«Di curiosità?»
«Di oggetti di antiquariato, di quelle vecchie cianfrusaglie che oggi la gente paga tanto. Sapete che prezzi hanno?» [...] Aprì il pacchettino di carta bianca e fece il gesto di invitarmi a prendere un piccolo ritratto ovale. Me ne impadronii con una mano il cui tremore solo nelle mie speranze poteva non venir notato [...]. «Che volto notevole! Ditemi chi è».
«[...] Era il massimo della moda quand'ero giovane».

A quella data la secolare storia della miniatura poteva dirsi finita, dopo essere passata, in ambito lagunare, anche attraverso una produzione seriale con le murrine, che riscosse una discreta fortuna nella seconda metà dell'Ottocento⁴¹⁵. Dopo aver resistito a tutti i cambi di regime e di gusto, la fotografia col tempo ne assorbì la destinazione, il significato più profondo, la sua stessa ragion d'essere. E ciò, mentre il ritratto al naturale continuava a prosperare, fino ai nostri giorni. Pur nel declino, tuttavia, qualcuno continuava in assoluta controtendenza a miniare. È questo il caso di Alberto Prodocimi (Venezia, 1852-1925), più noto come pittore di vedute veneziane all'acquerello destinate al mercato turistico, che proseguì l'attività ritrattistica in miniatura del padre Germano, sebbene contaminata dalla nuova arte della fotografia⁴¹⁶ (fig. 47). Altri adottarono un taglio più originale, come la nobildonna Gina Cappello (Padova, 1877 - Vicenza, 1957), che nel 1923 donava alla città di Venezia sei miniature su avorio in stile tardodivisionista, da lei realizzate nel 1921, raffiguranti alcuni protagonisti della Prima guerra mondiale (catt. 208-213).



48

4. Le alterne vicende dei ritratti in miniatura nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani

4.1 Il Museo Civico e la Raccolta Correr

Scorrendo il «Prospetto delle materie» posto da Vincenzo Lazari⁴¹⁷ in apertura del volumetto intitolato *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, dato alle stampe nel 1859, si apprende che la voce «miniature» non vi aveva trovato asilo. Il lungo elenco comprendeva nell'ordine:

Dipinti, Majoliche, Porcellane, Vetri di Murano, Musaici, Smalti sul metallo, Nielli, Gemme, Avorii, Lavori in diverse materie, Intagli in legno, Arredi da stanza, Lavori in oro ed in argento, Bronzi, Lavori all'agemina ed alla damaschina, Lavori in ferro, Conii, Arme, Marmi, Terrecotte, Curiosità diverse⁴¹⁸.

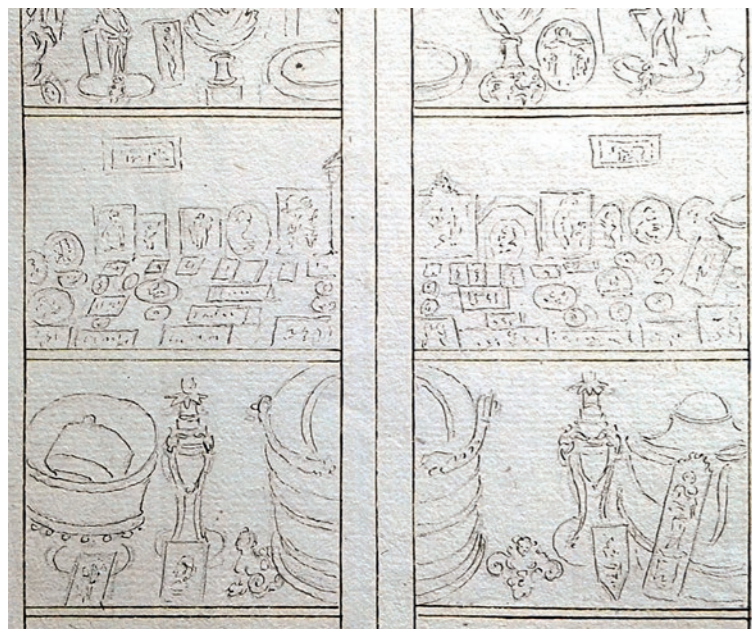
Eppure, compulsando l'*Inventario*⁴¹⁹ della collezione che Teodoro Correr aveva con legato testamentario donato alla città di Venezia⁴²⁰ – nucleo fondativo del museo che ne prenderà il nome –, scopriamo che le miniature non erano assenti. A partire dal 29 maggio 1830, e in più sopralluoghi che si conclusero il 14 giugno 1831, gli esperti preposti al compito, i pittori Giovanni Carlo Bevilacqua e Antonio Florian⁴²¹, avevano scrupolosamente catalogato oltre un migliaio di dipinti che affollavano le pareti della casa del benemerito nobiluomo sul Canal Grande a San Zan Degolà. In novanta voci, era presente il termine «miniatura» o «miniato»⁴²², ma almeno in sedici casi si trattava certamente di ritagli ottenuti da promissioni ducali, da diplomi o da codici⁴²³, e quindi gli esemplari 'autonomi' scendevano al numero di settantatré. Fra questi, solo nove erano indicati come «ritratti»⁴²⁴. Inoltre, venivano genericamente censiti «Quarantacinque piccoli oggetti, la maggior parte ritratti sopra l'avorio dipinti, alcuni miniati in carta, qualche smalto»⁴²⁵. È necessario rammentare che ancora nel 1830 il termine con il quale si definiva una miniatura autonoma non si era ancora 'stabilizzato' e, a volte (ed è questo il caso), si faceva riferimento alla tecnica con la quale il dipinto era stato eseguito, a prescindere dalle dimensioni. Come visto in apertura, soltanto nel corso dell'Ottocento si giunse a ricon-

durre sotto la voce miniatura tutti le opere che non superassero i venti centimetri, indipendentemente dalla tecnica e dal materiale impiegati⁴²⁶.

Dunque, con il criterio dimensionale attualmente utilizzato, gli esemplari presenti nell'inventario della quadreria di Teodoro Correr al disotto dei venti centimetri per lato (7 onze venete circa)⁴²⁷ erano circa un centinaio, ma, fra questi, solo trentasei recavano il termine miniatura, rispetto ai settantatré registrati con quella voce. Per quanto riguarda i ritratti (non avendo contezza di quelli inseriti fra i «quarantacinque piccoli oggetti»), ventisei erano compresi entro i venti centimetri⁴²⁸, ma dei dieci «in miniatura» due superavano tale misura⁴²⁹. Quindi, nello stilare l'*Inventario* Correr, Bevilacqua e Florian consideravano come «miniatura» la copia «del quadro di Paolo Veronese che rappresenta le *Nozze di Cana in Galilea* che esisteva nel convento di San Giorgio Maggiore. Lavoro eseguito da mano maestra»⁴³⁰, che superava però i cinquanta centimetri di altezza. Oppure ritenevano in «miniatura» il *Ritratto di senatore veneziano con paggio* e il susseguente *Ritratto di gentiluomo in abiti militari* (cat. 10-11), che superavano i ventotto centimetri in altezza e i ventuno in larghezza.

Spetta ad ogni modo allo stesso Lazari la prima suddivisione del patrimonio museale in cinquantuno classi di oggetti, con l'attribuzione della Classe XLIV alle «Miniature»⁴³¹. A titolo di esempio, fra le opere provenienti dal legato Correr, furono annoverati in tale classe la replica, in formato ridotto e su pergamena, di un dipinto di Mario Balassi raffigurante l'*Allegoria della Fede*⁴³² e l'*Ercole e il leone Nemeo*⁴³³ (fig. 48), restituzione in piccolo e su avorio, con minime varianti quest'ultima, della traduzione in stampa di Adamo Scultori di un affresco di Giulio Romano per Palazzo Te a Mantova.

Un salto di qualità avvenne a partire dal 1870, quando il nuovo direttore Nicolò Barozzi provvide a un riordino delle classi attraverso la compilazione di nuovi registri inventariali. In quella circostanza la Classe II fu assegnata alle «Miniature», venendo subito dopo la classe dei «Dipinti» (I) e precedendo quella dei «Disegni»



49
Vincenzo Lazari,
Stipo di casa Correr con miniature, disegno, particolare.
Venezia, Biblioteca del Museo Correr,
Ms. Correr, 1472, [fol.58]

un birbante di servitore ch'io teneva in casa se n'approfittò della mia situazione e scappò coll'avermi preso della roba. Fu accidentalmente quest'oggi ritrovato il viglietto che io le avanzava per avvertirla della mia mancanza e che il servo intento di porre in esecuzione il suo progetto ha trascurato di portarglielo. Mi spiace al sommo che l'eccellenza vostra, non essendo a parte di tal circostanza, possa aver formato di me un'idea opposta al mio carattere. Posso però assicurarla di aver tutta la premura di servirla e di riuscir degno del suo patrocinio e pronto d'eseguire il mio dovere subito ch'io sarò in istato di uscire di casa. Frattanto pieno di stima me le protesto divotamente. Di casa, li 3 gennaio [...]. Umilissimo ed ossequiosissimo Marcuri pittore⁴³⁸.

Non sappiamo se l'incarico sia andato a buon fine, anche perché fra gli esemplari provenienti dal legato Correr non si riscontra la presenza di un ritratto dello stesso Teodoro, bensì il succitato *Ritratto di due bambine*, miniatura autografa di Marcuri (cat. 115).

4.1.1 Da Casa Correr al Fondaco dei Turchi

L'8 gennaio 1865 il podestà di Venezia Pier Luigi Bembo indirizzava a Emmanuele Antonio Cicogna una lettera con la quale annunciava che

il consiglio [...] ha unanimemente dichiarato di accettare con riconoscenza il dono ch'ella ha voluto fare alla nostra città della Sua insigne raccolta [...]. Con ciò i sottoscritti membri del collegio municipale da parte e a nome del consiglio e di tutta Venezia, che hanno l'onore di rappresentare, godono di esprimerle i comuni sentimenti di gratitudine pel dono prezioso ch'ella ha fatto, godono di assicurarla che non ne verrà mai meno la memoria, come non cesseranno mai dal circondare la sua persona la ammirazione e l'affetto ricorrente di tutti i veneziani⁴³⁹.

In cambio di un vitalizio per le sorelle, il più rilevante fra gli eruditi, studiosi e collezionisti veneziani dell'epoca recava in dono alla «diletta sua patria» la propria raccolta «frutto di lungo studio e di continue privazioni»⁴⁴⁰. «Libri, manoscritti, quadri, bronzi,

50
Pittore veneto del XVIII secolo,
Donne al bagno su coperchio di tabacchiera.
Venezia, Museo Correr



medaglie, oggetti archeologici e di belle arti» entravano a far parte delle collezioni del Civico Museo Correr. Il 15 maggio 1866, a pratiche concluse, Cicogna manifestava la propria soddisfazione alla podestà:

debbo alla mia cara comune Venezia due atti di generosità. Il primo di avere accettata la raccolta de' miei libri nel momento in cui dovendo per ordine superiore abbandonare quell'abitazione, la quale fino dal 1827 aveva prescelta, non avrei potuto, senza un grande dispendio, possederne un'altra. Il secondo di avere assegnata una vitalizia pensione alle mie sorelle, le quali dopo la mia mancanza non avrebbero avuto mezzo opportuno a sostenersi. Cotesti due atti mi serviranno di eterna prova che Venezia, anche nelle maggiori sue urgenze, fida interprete de' voti de' cittadini, non dimentica chi, secondo i propri talenti e le proprie forze, procura di tornare utile ad essi ed alla Patria⁴⁴¹.

Nella lettera Cicogna menziona soprattutto la biblioteca, forse la cosa alla quale più teneva, ma nella raccolta, fra gli altri oggetti d'arte, si annoverano anche ventitré miniature, ovvero due coperchi da tabacchiera⁴⁴² (fig. 50), con soggetti alquanto osé, almeno per quell'epoca, e ventuno ritrattini (cat. 21, 26, 57, 87, 97, 103, 113, 116, 137, 146, 159, 164, 175, 200, 263, 271). L'ovattino in avorio con il curioso *Ritratto della cugina* (cat. 102) è invece incollato sulla pagina di uno dei volumi di stampe già appartenuti all'erudito Francesco Maria Gherro (Venezia, 1771-1835), poi acquistati da Cicogna e infine donati al Museo Correr.

Il 30 maggio 1873, in quel di Paderno (Treviso), la signora Maria Paravia del fu Giovanni – sorella di Pier Alessandro Paravia (Zara, 1797 - Torino, 1857), letterato e professore di eloquenza presso l'Università di Torino⁴⁴³ – redigeva il proprio testamento nel quale stabiliva di lasciare a «monsignor Jacopo Bernardi due quadri a sua scelta, esclusa però la *Madonna* del Catena. Tutti gli altri quadri e medaglie e bronzi, e quegli oggetti che il mio esecutore testamentario crederà, saranno da questi consegnati quale legato al Museo Correr»⁴⁴⁴.

Due anni dopo, il 18 aprile 1875, Maria Paravia moriva e il testamento veniva pubblicato il giorno successivo presso la regia pretura di Treviso. Da quel momento iniziarono le pratiche legali per dar luogo alla volontà della defunta. Al 10 settembre risale la lettera del facente funzione di sindaco di Venezia Fran-

50

cesco Donà dalle Rose al direttore del Museo Correr, Nicolò Barozzi, con la quale si informava che il 14 maggio il notaio Pietro Vianello di Treviso aveva fatto pervenire alla giunta municipale

copia del testamento della fu Maria Paravia [...], da cui risulta essere stato disposto a favore del Museo Correr il legato di tutti gli altri quadri (eccetto quelli lasciati a monsignor Jacopo Bernardi), medaglie e bronzi e quegli altri oggetti che l'esecutore testamentario, che è il signor Nicolò Petich, crederà opportuno di consegnare. Ne do avviso a vostra signoria illustrissima perché voglia prendere gli opportuni concerti coll'esecutore testamentario predetto per tradurre in atto la generosa intenzione della testatrice⁴⁴⁵.

Dopo la rinuncia di monsignor Jacopo Bernardi al suo legato⁴⁴⁶, il 10 settembre 1875 Nicolò Petich consegnava al Museo Correr

i dipinti elencati nell'inclusa nota, cioè 32 sopra tela, 2 in rame, uno a pastello, due quadri contenenti 23 piccoli dipinti, quattro altri quadri, due con fusioni in bronzo e due, uno⁴⁴⁷ con medaglioni in marmo⁴⁴⁸ e⁴⁴⁹ l'altro con vari pezzi di marmo e pietre commesse. In questi quadri sono compresi anche quelli di Monsignor Bernardi, il quale volle generosamente rinunciare al suo legato a favore del Museo, per cui prega gliene sieno rese grazie da codesto onorevole Municipio. I quadri sudetti vennero posti nel deposito del museo non essendovi al momento spazio per esporli nelle sale: essi poi vennero inventariati e⁴⁵⁰ catalogati⁴⁵¹.

Nella nota compaiono anche «due quadri contenenti 23 piccoli dipinti», ai quali, al momento del loro ingresso nelle collezioni museali, veniva assegnato un numero d'inventario nel *Registro della Classe I* (dipinti) pur trattandosi, come recita la relativa annotazione, «di piccoli ritratti sul rame»⁴⁵².



51

Nel 1880, «non bastando più alle accresciute ricchezze della raccolta il palazzo che fu del Correr»⁴⁵⁹, era stata inaugurata la nuova sede nel 'reinventato' Fondaco dei Turchi, «edificio ben più grande e decoroso»⁴⁶⁰, dove i ritratti in miniatura trovarono ospitalità nella sala IX. All'interno «di quattro mobili a vetri», posti al centro di quello che era l'ambiente «principale del museo, si posero in speciali riparti: la raccolta delle gemme, i lavori in pietre dure di tutto tondo, quelle in oro ed argento e una serie di miniature pressoché tutte sull'avorio»⁴⁶¹. Proprio il 5 luglio 1880, giorno dell'inaugurazione della nuova sede, il «chiarissimo dottor»⁴⁶² Cristoforo Pasqualigo offriva in dono un «ritratto in miniatura rappresentante il nobile uomo Nicolò Pasqualigo capitano di vascello» (cat. 220). Il presidente del comitato direttivo Alvise Piero Zorzi ringraziava per il gesto con una lettera:

Nobile idea fu la sua, egregio signore, di aver voluto rendere più lieta la cerimonia tanto sospirata della inaugurazione del Museo Civico con l'offrire nell'istesso giorno che procedeva a tale solennità la bella miniatura che ricorda l'illustre nobiluomo Nicolò Pasqualigo, accompagnandola con la piastrella di rame che serviva da imprimere il nome del medesimo nelle carte da visita⁴⁶³.

In un passaggio, Zorzi sottolineava come in quel tempo (nel 1880) l'arte della miniatura fosse oramai soppiantata («surrugata») dalla fotografia:

Quella immagine, condotta con sì perfetto gusto d'un arte poco coltivata a giorni nostri e surrogata dall'industria fotografica, risplende per vivacità di toni e smalto di colore nella sala della Numismatica, fra la collezione d'altri interessanti ritratti d'uomini e di donne illustri, che fanno colà di sé bella mostra, ed è posta in un punto



52

favorito dalla luce: precisamente sopra la preziosa raccolta di zecchini veneti [...]. Il comitato direttivo, nel porgerle per mio mezzo l'attestato della più sentita riconoscenza, si vede in obbligo d'avvertirla che di tale suo atto generoso ne prese atto la onorevole giunta municipale, che son certo non tarderà a farle pervenire a sua volta le debite grazie⁴⁶⁴.

Durante l'ultimo trentennio dell'Ottocento la collezione di miniature andò incrementandosi, anche attraverso acquisti, secondo le occasioni offerte dal mercato antiquario. Purtroppo in questi casi la documentazione d'archivio risulta piuttosto scarna e spesso si limita a laconiche, se non generiche, indicazioni nelle deliberazioni di spesa prodotte dal comitato direttivo del museo e inviate alla giunta municipale. Se non è pervenuta la pratica relativa alla decisione del 22 novembre 1878 di acquistare tre ritratti femminili e uno maschile⁴⁶⁵ (catt. 98, 106, 155-156), quella del 1881 relativa al presunto *Ritratto di Ippolito Pindemonte* (cat. 135) ci avvisa soltanto che la miniatura venne offerta al museo da Giacomo Levi e l'acquisto, caldeggiato dal direttore Nicolò Barozzi che stimava il valore dell'oggetto in 30 lire, si concluse con la spesa di 20 lire⁴⁶⁶. Nulla di certo sappiamo sulla provenienza del *Ritratto di Antonio Canova*, opera di Natale Schiavoni (cat. 139). Comperato dal museo nel 1889, al numero 393 del *Registro acquisti*, corrispondente al mese di gennaio, è annotato: «Scatola con miniatura rappresentante il ritratto di Canova. £ 40»⁴⁶⁷. L'unica ulteriore traccia è un biglietto 'volante' con su scritto «Ritratto su avorio del celebre scultore A. Canova acquisto»⁴⁶⁸, inserito, non sappiamo se per caso, all'interno del fascicolo di archivio relativo al legato che la contessa Elisabetta Michiel Giustinian (aprile-maggio 1889) dispose a favore del Museo Correr, lascito che comprendeva fra l'altro alcuni bassorilievi in gesso di Canova⁴⁶⁹. Più dettagliata è invece la pratica del 20 settembre 1885 per acquistare, su proposta del conte Girolamo Soranzo⁴⁷⁰ una

miniatura raffigurante un giovane, opera di Natale Schiavoni (cat. 140):

Venne offerta in vendita al museo una bella miniatura in avorio, eseguita dal celebre Natale Schiavoni rappresentante un uomo in costume dell'epoca dell'Impero, ottimamente disegnata, colorita e condotta con esquisita finezza. Porta dietro alla piccola cornice ovale d'oro a forma di medaglione le iniziali AF e ritenesi che possa essere il ritratto di un Algarotti. Il prezzo richiesto è di lire 80 – che si crede potrà essere ridotto⁴⁷¹.

Alla luce di quanto stabilito «nella seduta del giorno 17 settembre prossimo passato [1885], di unanime accordo i membri del comitato, riconosciuta l'importanza reale del lavoro e l'interesse che può avere per le collezioni delle miniature come opera di un artista di tanto grido, deliberarono di proporre l'acquisto alla spettabile giunta»⁴⁷². E perciò il presidente del comitato direttivo del museo, Alvise Piero Zorzi, faceva istanza all'amministrazione municipale di poter trattare col proprietario della miniatura. L'acquisto andava a buon fine per il «prezzo ridotto» di 60 lire il 7 novembre 1885. Dei cinque ritrattini acquistati nel 1890 (catt. 132, 144, 170, 206-207), nessuna informazione ci illumina sulla loro provenienza, poiché abbiamo trovato traccia nei documenti d'archivio solo per due esemplari, non meglio specificati: la seduta del comitato del 2 agosto approvò la spesa per «due miniature» all'interno di un elenco relativo ad altri oggetti e a libri⁴⁷³. Ancora il 2 aprile 1892 il comitato direttivo deliberava l'acquisto di alcuni manufatti e fra questi una «tabacchiera con miniatura» per la spesa di «lire 21,50»⁴⁷⁴ (cat. 141). Assolutamente priva di indicazioni risulta anche la delibera del 16 febbraio 1895, ove in una lista di oggetti da acquisire per il museo erano inseriti «Tre ritratti in miniatura dei Novelli»⁴⁷⁵, ovvero l'*Autoritratto* di Pietro Antonio Novelli, il ritratto della moglie Francesca Salutin (catt. 91-92) e del figlio Francesco⁴⁷⁶, per la somma di 120 lire. Il 13 aprile 1898 resta invece agli atti una semplice ricevuta di pagamento per la somma di ottanta lire, da parte della «Presidenza del Museo Correr» all'antiquario Dino Barozzi, per altre «2 miniature su avorio del secolo passato»⁴⁷⁷ (catt. 15, 109). Il nuovo secolo si apre con il legato testamentario del 1906 di Tullio Amantini Margherita, professore di ragioneria e lingue

straniere presso la Reale Scuola di Commercio di Venezia a Ca' Foscari⁴⁷⁸. Amantini lasciava al Museo Correr due piccoli dagherrotipi e nove ritratti in miniatura (**cat. 67, 112, 131, 134, 158, 167-168, 177, 188**); tra questi un autografo di Giambattista Gigola (**cat. 131**) e una prova della pittrice milanese Ernesta Legnani Bisi (**cat. 188**). Tre anni dopo, nel 1909, a seguito del riassetto dell'allestimento museale⁴⁷⁹, in una vetrina collocata nella sala VIII, ovvero in una sezione che rivestiva «grande importanza così per la storia delle industrie artistiche veneziane come per la storia del costume a Venezia»⁴⁸⁰, risultavano esposte cento-quattro miniature, su pergamena, avorio e rame, «rappresentanti personaggi varii (in gran parte sconosciuti) del sec. XVIII e della prima metà del XIX»⁴⁸¹.

4.1.2

Dal Fondaco dei Turchi alle Procuratie Nuove

Il trasferimento del Museo Civico Correr dalla sede del Fondaco dei Turchi alla più vasta e prestigiosa dimora delle Procuratie Nuove in Piazza San Marco fu un progetto avviato nel 1920 sotto l'egida di Pompeo Molmenti, passaggio che si concluse con l'inaugurazione dei nuovi spazi espositivi il 30 settembre 1922⁴⁸². In quel contesto, mentre ancora fervevano i lavori per l'allestimento delle sale, giunsero i cassoni con le varie raccolte ancora imballate di ritorno dai rifugi di guerra⁴⁸³. Infatti, con la rotta di Caporetto del 24 ottobre 1917, le miniature, come gli altri oggetti del museo, vennero, nel novembre dello stesso anno, spedite lontano dal fronte di guerra. Centotrentaquattro esemplari afferenti alla Classe II (miniature) trovarono così alloggio temporaneo a Roma, nei locali di Castel Sant'Angelo. In quella sede dovevano essere collocate «in apposita vetrina e in locale asciutto ed esposto alla luce»⁴⁸⁴, secondo quanto disponeva Pietro Romanelli, ispettore del Museo Nazionale Romano, durante un sopralluogo il 27 maggio 1918. Il 18 giugno dello stesso anno, il vicedirettore del Museo Correr, Daniele Ricciotti Bratti, riferiva al sindaco di Venezia Filippo Grimani che tutti gli oggetti ricoverati a Castel Sant'Angelo si trovavano ancora riposti nelle casse. Sebbene tutti «furono trovati in buono stato di conservazione»⁴⁸⁵, Bratti aggiungeva con preoccupazione che le miniature «dipinte sull'avorio» erano afflitte da qualche problema: «Malauguratamente

da esse fu già in passato tolto il vetro, di cui al solito vengono ricoperte, perché la tenue pittura resti coperta, così un po' di polvere si era da tempo depositata sulla superficie. Considerate le condizioni atmosferiche veneziane non è azzardato presumere che tale polvere non sia stata perfettamente asciutta»⁴⁸⁶. Con tali premesse, il microclima formatosi all'interno delle casse aveva provocato danni alla superficie pittorica. Infatti, continuava Bratti, «sicura cosa è che sulle miniature tolte dalla carta in cui erano state avvolte apparvero più diffuse le macchie che appunto la polvere vi aveva prima prodotto». Per bloccare il processo di degrado si decideva quindi, previa autorizzazione di Corrado Ricci ispettore generale delle Belle Arti, che le miniature su avorio tolte dalla cassa trovassero ospitalità presso il Museo Nazionale Romano a Termini. La guerra si sarebbe conclusa di lì a cinque mesi e non sappiamo se si operò un intervento di restauro per ovviare ai danni provocati dalle muffe, che come giustamente osservava Bratti avevano potuto allignare e prosperare, perché molte miniature erano state «già in passato» inopinatamente private del vetro. Ancora non erano state aperte tutte le casse di ritorno dai rifugi quando, il 7 agosto 1921, il maestro Gianfrancesco Malipiero, per ricordare la moglie appena scomparsa, inviava al nuovo direttore del Museo Correr, Daniele Ricciotti Bratti, la seguente lettera:

Egregio direttore [...], possiedo una miniatura del Settecento, piccola (3 cm circa), ovale, contornata da brillantini (forse *strass*) che rappresenta il N.H. Marcantonio Balbi. È molto bella e qualche competente la attribuì al Longhi, o alla sua scuola. Sarei disposto a farne dono al Museo Civico, purché si esponesse fra le miniature e figurasse come offerta da mia moglie, Maria Rosa Malipiero, che ho perduta poco tempo fa! Se mai non si credesse degna di far parte della raccolta del Museo Correr, vorrei mi si restituisse e in caso contrario desidererei si esponesse subito. [...] con i migliori saluti, mi creda, il suo devotissimo G. Francesco Malipiero⁴⁸⁷.

Il dono (**cat. 71**) veniva accolto, e il 23 di agosto il direttore esprimeva a Malipiero i più vivi ringraziamenti «per aver voluto arricchire in tal modo le nostre collezioni»⁴⁸⁸, assicurando altresì che «la pregevole opera del XVIII secolo» sarebbe stata

esposta al pubblico «nella raccolta delle nostre miniature con le indicazioni da Lei desiderate». Ma gli auspici del compositore e le assicurazioni di Bratti non avrebbero avuto esito. Infatti, alle Procuratie Nuove in piazza San Marco, l'intera collezione di miniature scompariva alla vista del pubblico. Non se ne fece cenno nel *Catalogo* del 1926, né in quello del 1938 e nemmeno nei successivi⁴⁸⁹.

Ciò nonostante, le donazioni e le acquisizioni proseguirono. Il 6 dicembre 1923, il municipio di Venezia faceva pervenire al Museo Correr «un quadro contenente sei miniature eseguite dalla N.D. Gina Cappello e da questa donate alla città di Venezia»⁴⁹⁰ (**cat. 208-213**). Rappresentavano «un Fante; il Duca d'Aosta; il generale Giardino; il generale Caviglia; il generale Emo e il N.H. conte Filippo Grimani, sindaco di Venezia». Infine, nel 1925, «la Rappresentanza del Comune volle che le miniature della contessa Cappello fossero conservate insieme con le memorie patriottiche della città»⁴⁹¹. Successivamente il gruppo venne richiesto alla *Prima esposizione dopolavoristica nazionale di arti e mestieri* di Bolzano, tenutasi nel giugno-novembre del 1930⁴⁹², ma, a un anno dal prestito, Gina Cappello faceva notare «con dispiacere», in una lettera al direttore Ricciotti Bratti, che il «Gruppo» dei ritrattini da lei donato, «non per i suoi meriti artistici di cui certo non sono giudice, ma per l'idea ed i personaggi che rappresenta», risultava «appeso in una retrostanza abbandonata, e prima di affidare le miniature a Bolzano dovetti tutte ritoccarle e rimontarle perché assai deteriorate dall'umidità»⁴⁹³. Bratti nella risposta manifestava alla nobildonna il suo dispiacere per tale inconveniente, ma stigmatizzava anche un'insolita procedura seguita nella restituzione degli oggetti:

questa direzione, come ha fatto con i Preposti alla Esposizione di Bolzano, così esprime a Vostra Signoria il suo dispiacere e la sua meraviglia perché il Gruppo di Guerra – il quale è proprietà del comune di Venezia e fu prestato, col mezzo del Museo Correr, alla Mostra Altoatesina – sia stato consegnato, da chi aveva preso impegno di conservarlo e di restituirlo, a persona estranea al Museo. Il Correr per ora espone nelle sue sale tutto ciò che si riferisce all'arte, alla storia, al costume di Venezia fino alla caduta della Repubblica (1797). A queste collezioni non possono mescolarsi oggetti di carattere e di fattura moderni: ne risulterebbe una reciproca banale stonatura⁴⁹⁴.

Non essendo ancora disponibili gli spazi per il nuovo Museo del Risorgimento, Bratti proponeva una sistemazione provvisoria per le miniature Cappello nella sala di lettura della biblioteca:

Il Museo del Risorgimento a Venezia, è in gestazione. A tutt'oggi gli oggetti patriottici sono conservati nei depositi, e quindi non esposti [...]. Il Gruppo di Guerra, perché non venisse mischiato con altri oggetti, fu tenuto nella stanza attigua a quella della Direzione, dove son pur conservati tutti gli opuscoli della Biblioteca del Museo; fu, anziché alla parete, addossato a uno scaffale in legno, perché venisse preservato dalla umidità. Nonostante la stanza non sia luminosa, tuttavia si ebbe cura di attaccarlo contro luce. Probabilmente se fosse stato esposto in un punto luminoso, oggi si dovrebbero deplorare maggiori guai. La causa pertanto del denunciato deterioramento va assolutamente ricercata nella qualità dei colori, della quale non è responsabile né chi eseguì il lavoro, né chi ebbe a conservarlo. Pregasi pertanto di inviare il Gruppo di Guerra, il quale, per speciale considerazione verso la Signoria Vostra, potrà essere collocato nella Sala di Studio della Biblioteca del Museo, fino a tanto che verrà allestito e ordinato il Museo del Risorgimento, il Gruppo sarà così esposto ai frequentatori di detta Sala.

Dal 1880 – quindi già prima del 1936, anno di nascita del vero e proprio Museo del Risorgimento – il Correr disponeva di una sezione specifica dedicata alle raccolte dei cimeli risorgimentali che, a partire dal 1866, avevano iniziato a confluire sempre più numerosi nelle collezioni civiche. Nell'occasione non venne però istituita *ex novo* una classe museale, ma le memorie patriottiche furono associate alla Classe XXXII delle curiosità diverse⁴⁹⁵. In tale ordinamento vennero così annoverate anche le miniature che raffiguravano protagonisti dell'epopea risorgimentale come: l'*Autoritratto* di Carlo Gotwa (**cat. 182**), dono nel 1898 del console del Regno d'Italia in Egitto, Carlo Mazzetti⁴⁹⁶; i *Ritratti di Giacomo e Giulio Grossi* (**cat. 181, 199**), parte del legato di Giacomo Grossi del 1903⁴⁹⁷; il già citato 'gruppo di guerra' di Gina Cappello; e il *Ritratto di Faustino Bettinzoli*, volontario del battaglione trevigiano Italia Libera impegnato nella difesa di Venezia nel 1848-49 (**cat. 179**). Acquistato nel 1931 presso la libreria antiquaria di Stefano Cassini, veniva er-

roneamente identificato come il *Ritratto di Giuseppe Sirtori*⁴⁹⁸, protagonista ben più celebre nelle vicende della Repubblica di San Marco rispetto allo sconosciuto Bettinzoli⁴⁹⁹. Visto il progressivo accrescersi della raccolta, e in previsione del nuovo allestimento museale, nel 1934 prese finalmente vita la Classe XLV dedicata alle Raccolte del Risorgimento e delle Memorie patriottiche, cosicché alcuni oggetti giunti prima del 1934 dispongono oggi dei numeri di inventario di entrambe le classi. Proseguendo, al 1928 risale il cospicuo legato di dipinti e altri oggetti del senatore e storico dell'arte Pompeo Molmenti⁵⁰⁰, all'interno del quale si riscontrano cinque miniature: un *Ritratto virile* di matrice tintorettesca (**cat. 2**), una *Madonna alla maniera del Sassoferrato*⁵⁰¹, il *Ritratto di Diamante Medaglia Faini* (**cat. 74**), un *Ritratto di giovane donna*, inserito nel coperchio di uno scatolino rotondo in ebano (**cat. 148**), il *Ritratto di Carlo Goldoni* e il *Ritratto di Amalia Brunati Molmenti*, opera quest'ultima dello zio del donatore, il pittore Pompeo Marino Molmenti⁵⁰².

Al 1930 risale il dono da parte di Roberto Gavagnin dell'*Auto-ritratto* del padre (**cat. 172**), il pittore Leonardo (Venezia, 1809-1887), unica opera di questa tipologia sinora ascrivibile al catalogo dell'artista, allievo di Odorico Politi e uno dei maggiori protagonisti a Venezia insieme a Ludovico Lipparini della pittura di impegno patriottico, orientata al filoellenismo. Nella lettera indirizzata al direttore del Museo Correr il 15 febbraio 1930 Gavagnin scriveva:

Sono lietissimo, insieme a mia sorella Maria, di farLe tenere in dono a codesto Civico Museo l'accluso Auto-ritratto miniato dal compianto nostro genitore professor Leonardo Gavagnin già allievo e socio d'arte della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, tanto in relazione ed a completamento dei ricordi autentici (giornali, disegni, bozzetti) ch'io parecchi anni or sono ebbi l'onore di offrire in omaggio alla venerata memoria di nostro padre, al Civico Museo, quando ancora risiedeva nel Fondaco dei Turchi⁵⁰³.

L'*Autoritratto* di Leonardo Gavagnin risaliva al 1840, come spiegava il donatore:

Ad illustrazione dell'Auto-miniaturo di cui si tratta, devo aggiungere che essa fu eseguita circa l'anno 1840, e ciò quando il professor Leonardo Gavagnin non aveva che 30 anni. Noi donatori saremo poi gratissimi a Lei illustre signor direttore, se si compiacesse, a suo tempo, accusarci ricevuta, con l'assicurazione di relativa conservazione insieme agli altri Ricordi, spediti anni or sono, ancora quando era conservatore il professor Nicoletti e poi il professor Angelo Scrinzi, anzi costoro funzionavano da presidente (per la firma) quanto a biblioteca. E saremo vieppiù grati a Vostra Signoria illustrissima qualora, come di prammatica, volesse annunziare il dono con un cenno nel Gazzettino a nome mio⁵⁰⁴.

Nel 1934 vennero acquistati numerosi cimeli legati alla storia della famiglia di Daniele Manin, patriota e presidente della Repubblica di San Marco del 1848. Gli oggetti si trovavano a Tramezzo sul lago di Como presso Giovanni Battista Pellegrini, discendente in linea indiretta di Teresa Perissinotto, moglie di Daniele Manin⁵⁰⁵. Da quel nucleo, parte della Classe XLV (Raccolte del Risorgimento e delle Memorie patriottiche), provengono: il minuscolo ritratto di forma rotonda con l'effigie di Manin, inserito sul coperchio di una scatola rivestita di velluto (**cat. 203**); il *Ritratto di Cornelia Scheffer*, forse opera del padre dell'effigiata, il pittore Ary Scheffer (**cat. 185**); e un *Ritratto virile*, racchiuso in un astuccio, firmato e datato 1856 dal miniatore marchigiano Augusto Bedetti (**cat. 187**).

Nella medesima temperie culturale, che spinse all'ottenimento delle memorie di Manin, si innesta l'acquisizione della raccolta di Giuseppe Giacomo Dalmedico (Venezia, 1851-1941), che nel 1867 giovanissimo garibaldino prese parte alla sfortunata battaglia di Mentana. L'insieme di cimeli e memorie patriottiche, dall'epopea quarantottesca alla Grande guerra, giunse al museo in più *tranches* dal 1926 al 1941 in cambio di un vitalizio annuale a beneficio del donatore⁵⁰⁶. Il commovente *Ritratto di Emilio Bandiera* all'età di quattordici anni (**cat. 166**) proviene dal secondo arrivo del 1935⁵⁰⁷. Il valore storico ed evocativo dell'oggetto trascende la qualità artistica, sebbene si tratti di un'opera per nulla disprezzabile, realizzata nel 1833 da un pittore specializza-

to. Al 1936 risale l'acquisto, dalla signora Maria Pavan⁵⁰⁸, del *Ritratto di Papa Pio VII* (**cat. 123**), al secolo Barnaba Chiaramonti, eletto il 14 marzo 1800 nel conclave riunitosi a Venezia nel monastero benedettino di San Giorgio Maggiore. Nello stesso anno 1936, dal cospicuo legato al museo della nobildonna Enrica Falier, stabilito con testamento del 7 novembre 1929⁵⁰⁹, provengono invece due ritrattini (**cat. 94, 274**). Nell'inventario degli arredi della casa veneziana della defunta, stilato fra il 6 e l'8 agosto 1936, nel «salottino» attiguo al salone, in una vetrina insieme a ventagli, porcellane, vetri e avori, al n. 247 è registrata una «miniatura in avorio, gentiluomo»⁵¹⁰, da riconoscersi probabilmente con quella poi giunta in museo e indicata nell'elenco degli oggetti scelti con il numero 224 della Classe XXI (Lavori in materie diverse): «Miniatura quadrata raffigurante un cavaliere, [...] – secolo XVIII»⁵¹¹ (**cat. 94**). L'altro esemplare si può invece identificare al numero 225, «Ciondolo argento dorato con miniatura figura femminile – XIX»⁵¹² (**cat. 274**). Le due miniature, insieme ad altri oggetti provenienti dal medesimo legato, furono esposte in una vetrina del «salotto delle ceramiche»⁵¹³ nel cosiddetto mezzanino Falier, oggi smantellato, al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico. La scelta di provvedere ad acquisti, anche di singoli esemplari, proseguiva e, nel 1937, lo scultore Oreste Licudis offriva al museo un ritratto su avorio dell'imperatore d'Austria Francesco I (**cat. 165**) per la somma di 150 lire⁵¹⁴. Nel 1940, con la morte di Italia Bratti – sorella di Daniele Ricciotti Bratti già direttore del Museo Correr –, giunsero al museo per dono di Rachele Rotizza, «cameriera vecchia»⁵¹⁵ di casa Bratti ed erede universale, «dipinti, sculture, miniature» ed altri «ricordi di famiglia». Nell'elenco degli oggetti erano incluse «n. 4 miniature su carta e su avorio, raffiguranti ritratti della famiglia Bratti». In realtà gli esemplari erano cinque, come si apprende dal *Registro della Classe II* ai numeri 695-699. Di questo nucleo si conservano *Il ritratto di Francesco Bratti* (**cat. 176**), padre di Daniele, e due ritrattini su carta, opere autografe di Giuseppe Boyé (**cat. 161-162**), che raffigurerebbero i prozii di Daniele Ricciotti Bratti⁵¹⁶. Ancora nel 1941 si deliberava l'acquisto del giovanile *Autoritratto* di Max Schödl⁵¹⁷ (**cat. 184**) – pittore viennese celebre per le nature morte nella Vienna *fin de siècle* – opera di rilievo anche per la dedica che Schödl riserva, sul retro del dipinto, all'«amato suo Professore», lo scultore vicentino Bartolomeo Bongiovanni. Nel 1943, in pieno conflitto mondiale, giungeva al museo il lascito testamentario del nobiluomo Bortolo Giovanni Dolfin, formato da «libri, quadri, documenti

stampati e manoscritti»⁵¹⁸ legati alla memoria della famiglia. Fra i non molti oggetti erano presenti anche due ritratti in miniatura (**cat. 95-143**), che al momento del loro arrivo vennero «raccolti in una scatola con la scritta Legato Dolfin 1943 e depositata nella stanza degli ultimi incrementi del museo»⁵¹⁹. Passata la guerra, nel 1949 il collezionista parigino Charles Jeannerat donava al Museo Correr due ritrattini su avorio di Rosalba Carriera⁵²⁰ (**cat. 40, 42**), oggi nel Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, annunciando le sue intenzioni in una missiva datata 7 giugno e indirizzata al sindaco di Venezia Giobatta Gianquinto: «Onorevole signor sindaco di Venezia, ho l'onore di rivolgermi alla di Lei autorità per pregarla di voler gradire pel Museo Civico Correr due opere che fra qualche giorno mi permetterò di presentare al professor Giulio Lorenzetti»⁵²¹. Jeannerat sottolineava, insieme al suo amore per Venezia, la volontà di offrire al museo civico, che ne era privo, due miniature di Rosalba:

l'affetto che nutro per Venezia e d'altra parte la constatazione che esso [il Museo Correr] non possiede alcuna miniatura della veneziana Rosalba Carriera (che le mie ricerche hanno stabilita come la prima miniaturista su avorio)⁵²² mi hanno deciso a donare a codesto museo due esemplari di questa pittrice, indubbiamente originali, e delle quali accludo a parte la descrizione e le fotografie. Colla speranza che Ella, signor sindaco di Venezia, vorrà accettare questa mia offerta. La prego gradire l'omaggio rispettoso della mia devozione. Devotissimo Carlo Jeannerat⁵²³.

Il 14 giugno, Giulio Lorenzetti rispondeva ringraziando, anche a nome del consiglio di soprintendenza dei Civici Musei, per «il prezioso dono» e così scriveva:

Mentre Le porgo, anche a nome del consiglio di soprintendenza dei Civici Musei e della direzione del Correr, i più vivi ringraziamenti per il prezioso dono di due miniature da Lei riconosciute in seguito alle Sue accurate ricerche ed alla Sua particolare competenza in materia, quali opere di Rosalba Carriera, Le dichiaro di ricevere in consegna le predette due miniature raffiguranti l'una un probabile ritratto di Anton-Maria Zanetti, artista ed amatore d'arte a Venezia amico di Rosalba, l'altra una bella dama veneziana⁵²⁴.

Lorenzetti continuava:

Tali miniature entreranno a far parte delle nostre Civiche Collezioni e saranno destinate alle raccolte di Ca' Rezzonico, dove già si trovano le opere in pastello della stessa pittrice. Riesce per me oltremodo gradito di poterLe esprimere, signor Jeannerat, il mio particolare compiacimento per l'atto gentile e generoso che Ella ha desiderato compiere a vantaggio delle collezioni d'arte veneziane, ed insieme assicurarla che tale dono sarà conservato e curato con la massima attenzione. Le porgo, signor Jeannerat, le espressioni della mia particolare deferenza, e il mio cordiale saluto⁵²⁵.

Contestualmente a Lorenzetti anche il sindaco di Venezia Gianquinto, a nome dell'intera cittadinanza, si rivolgeva con gratitudine a Charles Jeannerat:

La ringrazio molto signor Jeannert a nome di Venezia per il dono delle due preziose miniature di Rosalba Carriera che Ella ha voluto offrire al nostro Museo Correr. Particolarmente gradito è giunto il Suo dono, non solo per l'importanza artistica che esso presenta e per il notevole arricchimento che esso non mancherà di recare alle nostre collezioni d'arte settecentesche, ma altresì per le parole gentili di affetto verso Venezia con cui Ella ha voluto accompagnarle⁵²⁶.

Infine, ad arricchire il Museo del Risorgimento giungeva, nel 1957, il *Ritratto di Venceslao Antonj de Lützenfeld* (cat. 163), parte del legato testamentario al Museo Correr del frate francescano Carlo Antonj de Lützenfeld (Venezia, 1872 - Padova, 1953)⁵²⁷, rettore della basilica del Santo a Padova e discendente da una famiglia originaria della Corsica, ma stabilitasi a Venezia in parrocchia di San Trovaso nella prima metà del XVIII secolo⁵²⁸.

Nemmeno con la completa riorganizzazione degli spazi espositivi del Correr, curata tra il 1957 e il 1960 da Carlo Scarpa sotto la direzione di Giovanni Mariacher⁵²⁹, le miniature trovarono una collocazione. Considerate più prossime alle 'neglette' arti applicate, e quindi testimonianza artistica minore e trascurabile, si eclissarono in via definitiva.

4.1.3

La collezione Sancassani

Questo sfortunato 'incantesimo' verrà incrinato nel 2005 dal lavoro di schedatura degli esemplari afferenti alla Classe II (miniature)⁵³⁰ e definitivamente spezzato grazie a una recente, generosa donazione.

Veneziana d'elezione e appassionata di storia, Paola Sancassani nel 2018 offriva al Museo Correr una preziosa raccolta formata da settantadue oggetti, comprendenti quarantanove ritrattini e ventitrè cimeli che celebrano, perlopiù, la figura di Napoleone Bonaparte. Le miniature sono comprese in un arco cronologico che va dagli anni novanta del Settecento al 1859: quarantasei sono su supporto di avorio (fra queste, tre sono inserite nel coperchio di scatolini), due su carta e una su legno; ventotto sono firmate e, fra queste, tredici recano anche la data di esecuzione; ventotto sono riferibili all'ambito italiano, diciassette all'ambito francese, una a quello tedesco. L'esposizione permanente della collezione è stata inaugurata il 12 aprile 2018 nella sala ovale dell'Ala Napoleonica del Museo Correr⁵³¹. Dopo quasi un secolo di oblio, le miniature tornavano così a essere ospitate negli spazi museali.

Come sopra accennato, il nucleo più consistente della collezione Sancassani è rappresentato da artisti italiani. Fra questi ricordiamo il torinese Giovanni Trossarelli (Torino, 1760 - Londra, dopo il 1834), che emigrò a Londra nel 1790, presente con il *Ritratto di Elisabetta di Hannover principessa di Gran Bretagna e Irlanda* firmato e datato 1810 (cat. 225). Non molte sono le opere riconosciute a questo artista. Spetta verosimilmente alla mano di Trossarelli il ritratto da cui è ricavata l'incisione di Giacomo Zatta raffigurante il soprano Anna Morichelli, eseguita a Venezia nel 1796⁵³². La scritta in esergo alla figura recita infatti «Trussarelli dip[inse]» e denuncia l'esistenza di una miniatura, della quale si sono perse le tracce, realizzata con ogni probabilità a Torino nel 1787, quando la Morichelli fu ingaggiata come 'prima donna seria' al Teatro Regio⁵³³. Di Bernardo Colantonj (Arsara, Frosinone, ? - 1854), «uno de più valenti, moderni miniatori» del suo tempo, apprezzato anche da Antonio Canova⁵³⁴, molto poco è noto e quindi il *Ritratto virile* e il *Ritratto muliebre* (catt. 227-228), entrambi firmati, rivestono un grande interesse per la storia del ritratto in piccolo in Italia nell'Ottocento. Dell'artista si segnalano in questa occasione altre due miniature autografe⁵³⁵ (fig. 53).





54

54
Floriano Pietrocola,
Ritratto di Paolina Viardot-Garcia.
Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek

55
Michele Albanesi,
Ritratto di Maria Luisa Carlotta di Borbone Parma
principessa d'Etruria. USA, mercato antiquario

56
Giovanni Patriarchi,
Ritratto di gentiluomo.
Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts

un *Ritratto virile*, databile per la moda sullo scorcio del Settecento⁵⁴⁰ (fig. 56), e tre ritratti muliebri collocabili fra la fine del Settecento gli inizi dell'Ottocento⁵⁴¹. Del tutto sconosciuto rimane altresì Carlo Vantaggi del quale abbiamo solo gli estremi biografici (Roma, 1748-1822) riportati nell'etichetta posta sul retro del *Ritratto di giovane sacerdote* (cat. 235). Del medesimo artista è anche il gradevole *Ritratto di liceale* del 1810 (cat. 236). Altrettanto sfuggente è il profilo di De Lauro, del quale non si conosce nemmeno il nome proprio, che operò in Francia e in Italia dal 1805 al 1822⁵⁴². Pittore dalla qualità discontinua, ci lascia però nella collezione Sancassani un raffinato *Ritratto muliebri* datato 1821 (cat. 243). Scarse sono le notizie biografiche in merito a Giovanni Galli (attivo a Roma, notizie dal 1824 al 1848), che firma il *Ritratto di giovane uomo vestito alla Byron* (cat. 252). Dello stesso artista si conosce un *Ritratto di signora* firmato e datato 1830⁵⁴³.

Giuseppe Bacchini (Parma, 1800 circa - 1870), disegnatore, miniatore, litografo, è l'autore di un notevole *Ritratto virile* (cat. 249), che rimane fin qui l'unica testimonianza della sua attività in questa peculiare tipologia, insieme a un meno riuscito *Ritratto muliebri*⁵⁴⁴. Alla mano di Teresa Fioroni Voigt (Roma, 1799 - Perugia, 1880), pittrice nota in ambito romano per le riproduzioni in miniatura di opere di grande formato dei maestri del passato, spetta il *Ritratto di donna in abiti rinascimentali* (cat. 260) firmato e datato «Roma 1853», libera derivazione

55



56



Il *Ritratto muliebri* (cat. 257) di Floriano Pietrocola (Vasto, 1809 - Sant'Agata sui due Golfi, 1899) si configura quale eccellente prova di un artista attivo nella capitale del Regno delle Due Sicilie presso la corte dei Borboni, conosciuto e ricercato da un pubblico internazionale. Si veda, per esempio, lo smaltato *Ritratto di Paolina Viardot-Garcia*, degli inizi del quinto decennio del XIX secolo, celebre cantante d'opera, sorella dell'altrettanto celebre Maria Malibran⁵³⁶ (fig. 54).

Michele Albanesi (Napoli, 1816-1878) fu, insieme a Pietrocola, il ritrattista 'in piccolo' prediletto dalla casa regnante dei Borboni delle Due Sicilie e dalla nobiltà partenopea. La critica lo ritiene a ragione uno dei più talentuosi miniatori italiani della metà del XIX secolo⁵³⁷, come dimostra il *Ritratto di giovane donna con bambina* (cat. 258). Della sua vasta produzione, per lo più dispersa sul mercato antiquario, ricordiamo almeno lo straordinario *Ritratto della famiglia Meyrik* del 1845⁵³⁸ e il *Ritratto di Maria Luisa Carlotta di Borbone-Parma* del 1838⁵³⁹ (fig. 55). Per rimanere in ambito partenopeo, la collezione Sancassani annovera il *Ritratto del compositore Giuseppe Balducci* (cat. 248), opera di straordinaria freschezza esecutiva, datata 1827 e firmata da Maria Matilde Galvez della Sonora Capece Minutolo (New Orleans, 1778 - Malaga, 1839).

Altro nome che oggi sfugge alla critica è quello di Giovanni Patriarchi (notizie dal 1778), artista forse di origini romane, ma transitato per Firenze, presente nella collezione con un *Ritratto virile* del primo decennio del XIX secolo (cat. 241). Di Patriarchi sono finora noti altri quattro esemplari autografi:



57

57
Alessandro Cittadini,
Ritratto di Maria Amelia duchessa di Hamilton.
Varsavia, Galleria Nazionale

58
Jean-Baptiste-François Bosio,
Ritratto di François-Joseph Bosio (?).
Parigi, mercato antiquario

59
C. Velles, *Ritratto di Napoleone Bonaparte primo*
console di Francia. Venezia, collezione privata

dalla cosiddetta *Bella di Palma* il Vecchio, oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. Chiude il nucleo degli italiani una pregevole miniatura da medaglione con un *Ritratto virile* (cat. 262), opera di Alessandro Cittadini (Roma, 1817 circa - dopo il 1877) firmata e datata 1859. Se sconosciuta rimane la sua produzione in ambito italiano, nota è invece la sua attività come ritrattista in piccolo nei Paesi Bassi, ove giunse come rifugiato politico nel 1847⁵⁴⁵. Il suo capolavoro è ritenuto il *Ritratto di Maria Amelia duchessa di Hamilton*, figlia del granduca Carlo II di Baden⁵⁴⁶ (fig. 57).

Fra le opere di scuola francese ricordiamo il ritratto del grande attore di teatro François-Joseph Talma (cat. 215), lodevole esemplare di Jean-Baptiste-François Bosio (Principato di Monaco, 1764 - Parigi, 1827). Fratello dello scultore François-Joseph, Jean-Baptiste fu allievo di Jacques-Louis David, e dal 1793 al 1824, con l'intermezzo degli anni 1805-1815 durante i quali soggiornò a Milano, prese parte ai *Salons* parigini dove presentò al pubblico un ragguardevole numero di opere. Scarsissime sono le prove relative alla sua produzione miniaturistica: a questo proposito rendiamo qui noto un *Ritratto virile* autografo (fig. 58), probabilmente quello del fratello François-Joseph, collocabile alla fine del XVIII secolo⁵⁴⁷. Altrettanto raro, per il soggetto, e prezioso, per la qualità intrinseca, è il *Ritratto di Charlotte Adelaide Stuart duchessa d'Albany* (cat. 214), qui prudentemente attribuito a François Dumont (Lunéville, 1751 - Parigi, 1831)⁵⁴⁸. Del celebre miniaturista di origine elvetica, ma francese di adozione, Louis-Ami Arlaud-Jurine (Ginevra,

1751 - Pré-l'Évêque, 1829) allievo di Jean-Etienne Liotard⁵⁴⁹, la collezione conserva un ritratto della poetessa *Corinne* (cat. 223), personaggio di fantasia protagonista del romanzo *Corinne ou l'Italie* edito a Parigi nel 1807 e frutto della penna di Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di Staël (Parigi, 1766-1817), meglio nota come Madame de Staël, ritratta dallo stesso Arlaud-Jurine⁵⁵⁰. Charles-Joseph Bordes (Tolosa, 1779 - dopo il 1845), allievo a Parigi di Jean-Baptiste Isabey⁵⁵¹, è presente con un *Ritratto virile* (cat. 245), firmato e datato 1820, che ben si accorda, per contrasto, con l'austero e quasi monocromo ritratto d'uomo ora al Metropolitan Museum di New York⁵⁵². Flavienne-Emmanuel Chabanne (Lons le Saulnier, Jura, 1799 - Courlans, Jura, 1864), considerato dai contemporanei come il miglior ritrattista in piccolo di Lione, si distingue con il *Ritratto di Charles Robert* (cat. 247), di grande sensibilità coloristica, che ben risponde alla sua «manière large, élégante e pure»⁵⁵³. Un interesse prettamente storico, legato soprattutto a una produzione seriale, ma di qualità, animata da intenti celebrativi, è il *Ritratto di Napoleone Bonaparte primo console di Francia* firmato Vernet (cat. 237), forse Jules Vernet (? 1792 o 1795 - Parigi 1843), esemplare che trova probabilmente il suo prototipo in quello conservato al Musée des Beaux Arts di Orleans opera di Jean-Baptiste Lemort (notizie dal 1787 al 1795)⁵⁵⁴. Un'altra miniatura con il medesimo soggetto e dalle caratteristiche del tutto simili, ma firmata «C. Velles», si trova in collezione privata veneziana⁵⁵⁵ (fig. 59).

58



59



4.2 I ritratti in miniatura del legato di Alvise II Nicolò Mocenigo

Una vicenda a parte riguarda i ritratti in miniatura conservati nel Museo di Palazzo Mocenigo. Il 5 agosto 1945 Alvise II Nicolò Mocenigo fu Alvise III disponeva, in deroga al proprio testamento, che «l'intero» palazzo «sito in Venezia a San Stae ai civici 1991-1992-1993» fosse assegnato

al comune di Venezia, perché abbia ad usufruirne per Galleria d'Arte a completamento del Museo Correr con tutto il mobilio in esso esistente, compresi i quadri, i busti rappresentanti i ritratti di famiglia e quelli che rappresentano le antiche gesta degli antenati Mocenigo, che desidero siano conservati e riuniti nel detto palazzo come da testamento di mio padre⁵⁵⁶.

Dal legato rimanevano esclusi «il mobilio di proprietà di mia moglie [...], tutta l'argenteria, tutti i soprammobili e tutti i tappeti»⁵⁵⁷, ma l'«archivio di famiglia sarà consegnato al Museo Correr che dovrà conservarlo in deposito nella sua integrità». Con tali disposizioni, dopo la scomparsa di Alvise II Nicolò Mocenigo, nei giorni 5-6 settembre 1954, alla presenza della vedova, Costanza Faà di Bruno, di Giovanni Mariacher, vicedirettore del Museo Correr, e di Gino Seno, della Ripartizione Patrimonio del Comune di Venezia, si procedeva all'accertamento del mobilio, dei quadri e degli altri oggetti esistenti nei diversi ambienti del palazzo, stilando un verbale che veniva infine sottoscritto l'11 novembre⁵⁵⁸. Con questo atto formale si sanciva quindi il passaggio dell'avita dimora dei Mocenigo di San Stae e dei suoi arredi al comune di Venezia che ne avrebbe disposto la destinazione museale.

Per quel che ci riguarda, «nella camera da letto foderata verde antico», segnata nella mappa del palazzo allegata al verbale con il numero 22, si riscontrava la presenza fra gli oggetti di arredo di

- 1 Cornice contenente n. 8 miniature con fondo velluto rosso da cm 35x30
- 1 c.[ome] s.[opra] n. 10 [miniature] da cm 35x30
- 3 piccole miniature

1 Dipinto ad olio su carta con cornice dorata, rappresenta "Lorenzo [rectius Fiorenza] Vendramin Sale" da cm 20x20⁵⁵⁹.

Oltre all'*Autoritratto* di Fiorenza Vendramin Sale (cat. 107) e alle «3 piccole miniature» – da riconoscersi nel ritratto della di lei figlia Cornelia Sale Repeta (cat. 129), in quello del marito di quest'ultima, Alvise I Mocenigo (cat. 130), e nel *Ritratto di fanciulla* (cat. 178) –, nella camera verde il succitato verbale registrava la presenza di due quadretti contenenti otto e dieci miniature ciascuno. Risale probabilmente alla seconda metà dell'Ottocento l'inserimento di queste diciotto opere – di varia foggia e dimensione e di materiali diversi – all'interno di due pannelli lignei foderati di velluto rosso e racchiusi da cornici nere. I due quadretti hanno le stesse misure (cm 32,5 x 36,6) e dispongono dei numeri di inventario delle collezioni di palazzo Mocenigo formulati unitariamente: 312 e 313⁵⁶⁰ (figg. 60-61). Ogni miniatura è protetta dal proprio vetro che la sigilla. Di queste, quindici sono ritratti, ai quali si aggiungono tre esemplari che presentano soggetti diversi: una coppia di eroti che reggono due cuori legati fra loro; un braciere fumante collocato sopra un alto tripode, accompagnato da un cesto di fiori e da un versatoio (nel primo pannello); una coppia di amanti sullo sfondo di un paesaggio (nel secondo pannello). Questa sistemazione, che vedeva «due quadretti rappresentanti vari ritratti [in miniatura] di antenati Mocenigo»⁵⁶¹, era già annotata nell'inventario del 1895 «di tutti i mobili che si ritrovano nel palazzo del conte Mocenigo in Salizzada San Stae a Venezia». A quella data le miniature si trovavano nella camera da letto di Alvise III Francesco (Venezia, 1818-1906), ove rimarranno fino al 1954.

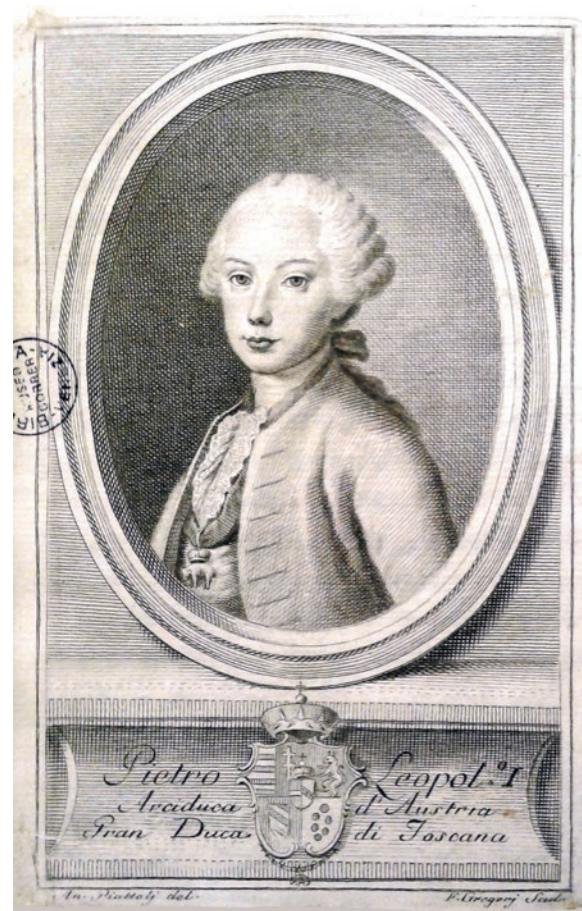
L'identificazione dei personaggi effigiati deve ancora oggi rimanere, in alcuni casi, una prudente ipotesi, alla quale si è giunti incrociando gli elementi ricavati dalle fonti, letterarie e iconografiche, dai documenti d'archivio e dagli alberi genealogici della famiglia, avendo sempre un occhio di riguardo per le caratteristiche dell'abbigliamento e per l'apparente età dei personaggi ritratti che consentono di collocare cronologicamente l'esecuzione degli esemplari. Sono stati in tal modo riconosciuti il *Ritratto di Carlo II Stuart* (cat. 31), qui attribuito a Samuel Cooper (Londra, 1609-1672), il *Ritratto di Carlo VII di Borbone*

61



62





62
Ferdinando Gregori, su disegno di Anna Piattoli Bacherini, *Ritratto di Pietro Leopoldo I d'Asburgo granduca di Toscana*. Incisione

63
Pittore veneto del XVIII secolo, *Ritratto delle sorelle Polissena e Cristina Contarini da Mula*. Londra, mercato antiquario

l'arrivo degli austriaci, fu vittima di una campagna diffamatoria che la spinse, a 24 anni, al gesto estremo del suicidio con una dose letale di oppio⁵⁶⁶. Scrittrice, musicista e poetessa, fu anche pittrice dilettante. Note sono le vicende della sfortunata giovane narrate nel 1875 dalla nipote, Luigia Codemo di Gerstenbrand⁵⁶⁷, che realizzò una miniatura con l'effigie della nonna, ricavata dal ritrattino oggi a Palazzo Mocenigo, esemplare del quale rimane una piccola riproduzione fotografica all'albumina che si trova incollata sulla prima pagina del fascicolo intitolato «Raccolta di Memorie della M.sa Fiorenza Vendramin Sale»⁵⁶⁸ (fig. 65). L'anello di congiunzione tra quest'ultima e Luigia Codemo – oltre che con la famiglia Mocenigo e quindi con il palazzo di San Stae – era stata Cornelia (Vicenza, 1794 - Treviso, 1866) che, figlia unica di Filippo Sale Manfredi Repeta e di Fiorenza Vendramin, andò in sposa, nel 1814, ad Alvise I Mocenigo (catt. 129-130). Dal matrimonio nasceranno cinque figli maschi e, fra questi, giova ricordare Alvise IV Ottaviano (1820-1859), che si dilettava di pittura⁵⁶⁹, come testimonia una litografia di Bartolomeo Marcovich⁵⁷⁰ (fig. 66). Rimasta vedova nel 1837, Cornelia sposerà nello stesso anno lo scrittore ed erudito trevigiano Michelangelo Codemo, dal quale aveva già avuto – all'evidenza da una relazione extraconiugale – due figlie, Luigia (Treviso, 1828-1898), che diverrà come visto scrittrice di fama, ed Eleonora.

re di Napoli (cat. 61) e il *Ritratto di Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorenza granduca di Toscana* (cat. 75), che è stato possibile riferire ad Anna Piattoli Bacherini (Firenze, 1720-1788), grazie anche all'incisione che riproduce le giovanili fattezze del granduca eseguita su disegno della medesima pittrice⁵⁶² (fig. 62). Se una piccola incertezza rimane riguardo all'identità della giovane donna alla spinetta, opera sublime di Rosalba Carriera (cat. 41), qui riconosciuta come Marina Venier di Leonardo, andata in sposa nel 1716 ad Alvise II Mocenigo, non vi sono invece dubbi sul *Ritratto di Polissena Contarini da Mula* di Antonio Bertoldi (cat. 78), seconda moglie nel 1771 di Alvise I Mocenigo, la cui fisionomia si ritrova, seppur acerba, in una miniatura che la rappresenta giovinetta insieme alla sorella Cristina⁵⁶³ (fig. 63), così come nel ritratto a figura intera che Teodoro Matteini eseguì intorno agli anni dieci del XIX secolo⁵⁶⁴ e ancora nella litografia su disegno di Angelo Tramontin posta in apertura del necrologio della nobildonna uscito a stampa nel 1833⁵⁶⁵ (fig. 64). Peraltro il nucleo dei ritrattini della famiglia Mocenigo appare stilisticamente omogeneo, suddiviso com'è fra Antonio Bertoldi (catt. 77-83) e il figlio di questi Giovanni (catt. 125-130). Rimane un caso a sé l'*Autoritratto* di Fiorenza Vendramin (cat. 107), la quale nel 1792 andò in sposa al marchese vicentino Filippo Luigi Sale Manfredi Repeta. Ma invaghitasi nel 1797 di Antoine-Charles-Louis de la Salle, ufficiale dell'esercito di occupazione francese a Vicenza, Fiorenza alla fine dello stesso anno, con

62



63

64
Angelo Tramontin, *Ritratto di Polissena Contarini da Mula*. Litografia, da G. Lazzari, *Discorso letto nei funerali della n.d. Polissena Contarini da Mula vedova Mocenigo [...]*, Venezia 1833, antiporta

65
Luigia Codemo di Gerstenbrand, *Ritratto di Fiorenza Vendramin Manfredi Sale Repeta* (riproduzione fotografica all'albumina). Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo

66
Bartolomeo Marcovich, *Ritratto di Ottaviano Mocenigo di San Stae*. Litografia

Le fonti, a questo proposito sono reticenti, più che ambigue, sebbene si intuisca un abbandono, *de facto*, del tetto coniugale da parte di Cornelia negli anni venti dell'Ottocento⁵⁷¹, e dalle stesse testimonianze della figlia Luigia si comprende come la prima infanzia di quest'ultima rimanga malinconicamente avvolta nel mistero. Anche Cornelia, come la madre Fiorenza, fu una letterata di solida erudizione, con la quale condivise, abbiamo appena veduto, una profonda inquietudine esistenziale e sentimentale. Donna di carattere, incisiva è la descrizione che la figlia Luigia ci ha lasciato dei suoi momenti d'ira:

Nell'ira la diventava sublime: il sangue dei Vendramin e dei Corner le bolliva nelle vene; le lampeggiavano gli occhi, dilatava le narici del suo naso superbo: avrebbe dato fuoco ad una polveriera, si sarebbe esposta ai furori d'un popolo. Non guardava in faccia nessuno, non temea di comprometterci, andassimo tutti al diavolo, ella la prima! Dopo le passava... ma intanto⁵⁷²!

Nel ritrattino autografo di Giovanni Bertoldi (cat. 129) Cornelia ha un'espressione diretta, di sicuro non irosa, ma volitiva; intelligente, con una bellezza dal fascino magnetico che promana dai grandi occhi marroni. Certo si tratta di una bellezza non perfetta, «passabile», per usare le sue stesse parole mutuare dal veneziano «scherzevole»⁵⁷³.

64



65



66

4.3 Altre sedi

Nel 1926, con l'annessione di Murano al Comune di Venezia, il patrimonio raccolto nel Museo Vetrario – fondato nel 1861 dall'abate Vincenzo Zanetti⁵⁷⁴ – entrava a far parte delle collezioni civiche veneziane e, con esso, le due pregevoli miniature ivi conservate: il *Ritratto del pittore Antonio Florian* (cat. 152), opera magistrale di Michelangelo Barbini donato nel 1863 dalla figlia dell'artista Anna Barbini Breganze; e il presunto *Ritratto di Giuseppe Briati* di Antonio Bertoldi (cat. 76), offerto al museo fra il 1873 e il 1878 dagli eredi Briati.

Un solo ritratto in miniatura si conserva alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Il 10 giugno 1954, Mario Brunetti, direttore della galleria, informava il sindaco di Venezia Angelo Spanio che la signora Margherita Pagello vedova Lettis nel proprio testamento, stilato il 26 dicembre 1945 e pubblicato il 29 aprile 1954, aveva disposto quanto segue: «Il ritratto a olio di mio padre Giorgio Pagello e quello di mia nonna Margherita Piazza Pagello, entrambi eseguiti da Felice o Natale Schiavoni vadano alla Galleria d'Arte Moderna assieme a quello a olio di Mercedes⁵⁷⁵ eseguito da Ettore Tito, già assegnato da mio marito alla stessa Galleria»⁵⁷⁶. La giunta comunale veneziana con delibera del 20 settembre accettava il lascito e il piccolo olio su cartoncino con il *Ritratto di Giorgio Pagello* (cat. 186) in veste di collegiale entrava a far parte, insieme agli altri dipinti, delle collezioni dei Musei Civici Veneziani. L'opera, datata 1854, è firmata dal figlio di Natale Schiavoni, Felice; artista quest'ultimo legato da sentimenti di amicizia al padre dell'effigiato Pietro Pagello, medico chirurgo, passato alla storia per essere divenuto nel 1834 l'amante di George Sand durante il soggiorno veneziano della scrittrice francese.

1 Cit. in S. Meloni Trkulja, *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte II, Ritrattini*, catalogo della mostra a cura di Ead., Firenze 1976, pp. 7-18: 11. Per «arie di teste» si intende il termine «usato da' professori del disegno, per esprimere l'aspetto de' volti», ovvero lo stile specifico di ogni artista; F. Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico, enciclopedico della lingua italiana*, I, Lucca 1797, p. 152.

2 M. Bertolucci, M. Burresi, *Le miniature*, in *La collezione di Antonio Ceci nel Palazzo Reale di Pisa*, a cura di lid., Pisa 1991, pp. 175-179. Per un primo regesto delle collezioni pubbliche italiane si veda S. Meloni Trkulja, *Ritrattini in miniatura*, Firenze 1988 («Lo Specchio del Bargello», 33), pp. 3-9.

3 Meloni Trkulja, *Omaggio a Leopoldo*, cit., pp. 10-13.

4 Sul dipinto si veda, con bibliografia, E. Rollandini, in *Placido Fabris pittore 1802-1859: figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di P. Conte, E. Rollandini, Milano 2004, pp. 118-121, n. 25.

5 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [...], VII, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906 [Firenze 1568], p. 568. Questa descrizione è riferita alle pagine miniate dell'«Ufficio della Madonna» approntato da Clovio per il cardinale Alessandro Farnese.

6 Il *minium*, ovvero il pigmento rosso vivo usato dagli illustratori, unito al temine *minus*, cioè minore, aveva lessicalmente definito la miniatura. Secondo Marco Fassadoni «i francesi derivano la loro voce miniatura dall'antica loro parola Mignard che significa delicato»; M. Fassadoni, *Miniatura*, in *Dizionario delle arti e de' mestieri compilato innanzi da Francesco Grisellini* [...], IX, Venezia 1771, p. 1.

7 C. Boutet, *Traité de mignature pour apprendre aisément à peindre sans maître* [...], Parigi 1673.

8 Ovvero pergamena; cfr. G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1829, p. 50.

9 *Trattato di Miniatura per imparare facilmente a dipingere senza maestro* [...], Venezia 1755, p. 12.

10 Boutet, *Traité de mignature*, cit., p. 134.

11 Fassadoni, *Miniatura*, cit., p. 2.

12 V. Coronelli, *Guida de' forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venetia* [...], Venezia 1697, pp. 23-24.

13 S. Meloni Trkulja, *Le miniature degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di Ead., Firenze 1979, pp. 1167-1172: 1167.

14 A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* [...], Parigi 1757 (rist. Ginevra 1972), p. C.

15 Fassadoni, *Miniatura*, cit., p. 5.

16 *Ibid.*, p. 14.

17 Boutet, *Traité de mignature*, cit., p. 62.

18 B. Falconi, A.M. Zuccotti, *Pittura su avorio, su smalto e su porcellana: cenni storici e aspetti tecnici*, in *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, catalogo della mostra (Milano, 24 novembre 2004 - 6 febbraio 2005), a cura di F. Mazzocca, S. Rebora, Milano 2004, pp. 23-33: 24.

19 F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno* [...], Bassano 1797, p. 70. Lo stesso aggiungeva: «Si fanno anche delle miniature tutte punteggiate. [...] Questo piccolo genere è freddo se è leccato. La vivezza de' colori avrà merito se verrà sostenuta da un buon disegno e dall'eleganza».

20 Fassadoni, *Miniatura*, cit., pp. 12-13.

21 Amherst (Massachusetts, USA), Mead Art Museum, Amherst College, Charles Willson Peale, *James Peale dipinge un ritratto in miniatura*, 1795 circa, olio su tela, inv. AC 1945.10.

22 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, I, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, p. 146.

23 Pernety, *Dictionnaire*, cit., p. CIV.

24 Fassadoni, *Miniatura*, cit., p. 12.

25 S. Stagni, *L'idea di pittura in piccolo e la sua fortuna*, in *Piccoli artifici. Miniature e ritrattini dalle raccolte civiche*, catalogo della mostra (Bologna, 27 gennaio - 10 marzo 1991), a cura di Ead., Bologna 1991, pp. 18-28: 11.

26 Pernety, *Dictionnaire*, cit., p. 409.

27 *Ibid.*, p. CIV.

28 B. Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture* [...], Tolosa 1699, (rist. Ginevra 1972), p. 181.

29 *Vocabolario universale della lingua italiana* [...], VI, Mantova 1853, p. 921.

30 R. Chartier, *Forme della privatizzazione. Introduzione*, in *La vita privata dal Rinascimento all'Iluminismo*, a cura di Ph. Ariès, G. Duby, Bari 1987, pp. 121-124: 121.

31 C. Gozzi, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi* [...], III, Venezia 1797, pp. 142-187.

32 *Ibid.*, pp. 149-150.

33 C. Goldoni, *L'avvocato veneziano*, Bologna 1752, p. 14.

34 S. Zucchini Stefani, *Lo specchio del disinganno* [...], Roma 1751, pp. 164-165.

35 *Lettere, missive e responsive tra una dama e l'autore delle lettere critiche in confutazione del nuovo libro Lo Specchio del Disinganno* [...], II, Venezia 1753, p. 293.

36 Archivio di Stato di Venezia (d'ora innanzi ASVe), *Inquisitori di Stato, Riferte*, Camillo Paini, 3, 5, 10 maggio 1777. Il fatto è ricordato da R. Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, Venezia 1915, p. 42, e da G. Comisso, *Trecento lettere a Maria e Natale Mazzolà, 1925-1968*, Treviso 1972, p. 235.

37 Parigi, Ouaiss Antiquités, pittore inglese, 1820-30, tartaruga, oro e avorio, cm 8,8 × 6,7.

38 A. Sagredo, *Del pittore Jacopo Tumicelli veronese. Cenni biografici*, Padova 1826, pp. 9-10.

39 Eventuali iscrizioni che riportino l'identità del soggetto sono spesso poste sul verso della miniatura.

40 Articolo estratto dalla «Moda di Francia», n. 39 e pubblicato in «Teatri, Arte e Letteratura», n. 604, t. 24, Bologna, 1º ottobre 1835.

41 S. Foister, *Holbein in England*, Londra 2006, p. 102.

42 S. Stagni, in *Piccoli artifici*, cit., pp. 35-36, n. 1.

43 Vasari, *Le vite*, cit., VII, p. 603.

44 V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615 (rist. Bologna 1982, III, p. 306); L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, p. 48, nota 35.

45 Cit. in Meloni Trkulja, *Omaggio a Leopoldo*, cit., p. 18.

46 *Il cardinal Leopoldo*, I, *Rapporti con il mercato veneto*, 1, *Archivio elettronico del Carteggio*, a cura di M. Filetti Mazza, Milano-Napoli 1987, pp. 50-55, 96-97.

47 L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'arciduca granduca di Toscana. Operetta estratta dal tom. 4 del Giornale Pisano*, Firenze 1782, p. 198.

48 *Ibid.*, p. 199.

49 M. Olivari, *Per Antonio Cifrondi miniatore con altre giunte al pittore Clusonese*, «Verona Illustrata», 9, 1996, pp. 97-108, figg. 87-113.

50 A questi si aggiungono due «ritrattini di sua eccellenza [lo stesso Schulenburg] a oglio»; A. Binion, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990, p. 239. Anche Antonio Cappello nel 1747 aveva raccolto «un centinaio di quadretti ovadini con soaza d'oro di cera e pitture»; C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, II, Venezia 1900, p. 217.

51 Trascrizione di L. Rizzi, *Girolamo Ascanio Molin, un collezionista veneziano tra Sette e Ottocento*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, relatore F. Mazzocca, a.a. 1991-1992, *Appendice*. Su Bertoldi e Bachi, si veda qui *infra*.

52 G. Lorenzetti, L. Planiscig, *La collezione dei conti Donà dalle Rose a Venezia*, Venezia 1934, pp. 35-36, nn. 195-201. La composizione (cm 30,5 × 21), è recentemente apparsa sul mercato antiquario. Nell'occasione è stato possibile rilevare sul retro della cornice l'iscrizione: «[...] Eredità Boldù/ Pietro Longhi S. Canciano»; Meeting Art, Vercelli, Asta 868, *Dipinti antichi e arredi*, 16 novembre 2019, p. 99, n. 283. Si ringrazia Paolo Delorenzi per la segnalazione.

53 F. Zava Boccazzi, *Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757)*, in *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Virdis, Mirano (Venezia) 1996, pp. 120-139: 127.

54 A. Pope, *Il Riccio rapito*, Introduzione, traduzione e note di V. Papetti, Milano 1984 (ed. originale Londra 1714), pp. 99, 101.

55 L. Zuccolo, *Riflessioni pittoresche*, Udine 1793, p. 33.

56 Fassadoni, *Miniatura*, cit., p. 7.

57 E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 119-127.

58 Museo Correr di Venezia (d'ora innanzi MCVe), Cl. I, n. 2134, olio su tela, cm 113 × 96.

59 Sull'argomento si veda in particolare P. Lucchi, *Le Commissioni ducali del Correr tra Biblioteca e Museo*, in *Le Commissioni ducali nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 8, 2013, pp. 7-23.

60 Si pubblica una pagina con ritratto del diploma di laurea di Antonio Dario datata 1642; Biblioteca del Museo Correr di Venezia (d'ora innanzi BMCVe), *Privilegi*, 35/1.

61 Forse la più antica testimonianza di un artefice iscritto al colonnello dei miniatori veneziani, e dedito anche alla fattura di dipinti di formato ridotto, risale al 1633 ed è relativa alla oggi sconosciuta Veniera Venier che realizzava anche «quadretti»; ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 119, reg. 165, c. 173r.

62 I ritratti di piccolo formato a olio su rame o su altro metallo, a differenza delle miniature tradizionali a guazzo su pergamena o su avorio, spesso venivano indicati nei documenti come ovatini, ritrattini, ritratti in piccolo; B. Sani, *La terminologia della pittura a pastello e in miniatura nel carteggio di Rosalba Carriera*, in *Atti del convegno sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, a cura di G. Cantini Guidotti, Firenze 1981, pp. 386-417.

63 L.R. Schidlof, *The miniature in Europe*, 4 voll., Graz 1964.

64 Si veda qui *infra*.

65 Lanzi, *La Real Galleria di Firenze*, cit., p. 199.

66 *Il cardinal Leopoldo*, I, cit., pp. 50-55, 96-97.

67 *Ibid.*, pp. 50-55. Nell'inventario del 1890 degli Uffizi è attribuito a Paris Bordon un *Ritratto d'uomo*, inv. 4043-1890, olio su rame, cm 10,3 × 8,3; a Jacopo Tintoretto è riferito un *Ritratto di donna*, inv. 4081-1890, olio su rame, cm 7,3 × 5,7; a Paolo Veronese è assegnato un *Ritratto d'uomo*, inv. 4120-1890, olio su rame, cm 4,6 × 3,7.

68 Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 4081-1890, chiaroscuro su carta, cm 8 × 6.

69 V. Conticelli, M. Sframeli, *Regesto dei dipinti*, in *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti* a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), Livorno 2017, pp. 562- 565, nn. 360, 379, 387, 392, 394, 396.

70 Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 9143-1890, olio su tavola, cm 14,2 × 10,6.

71 Ivi, inv. 4072-1890, olio su tavola, ø cm 7,9; Meloni Trkulja, *Omaggio a Leopoldo*, cit., pp. 36-37, n. 26.

72 Ivi, inv. 4007-1890, olio su rame, cm 8,6 × 6,5; inv. 4009-1890, olio su rame, cm 10,1 × 7,4.

73 Ivi, inv. 4021-1890, olio su legno di noce, ø cm 6,1.

74 Ivi, inv. 9101-1890, olio su cartoncino, cm 3,3 × 4,4.

75 D. Banzato, *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova, 7 maggio - 25 settembre 1988), Roma 1988, p. 79, nn. 76-77; p. 81, n. 85; p. 89, n. 106; p. 111, n. 167; p. 204, n. 429.

76 Della sua attività di ritrattista durante il soggiorno veneziano è noto il *Ritratto di gentiluomo*, firmato e datato Venezia 1625, conservato al Museo Storico dell'Aja; G. Casale, *Giovanna Garzoni: insigne miniatrice, 1600-1670*, Milano 1991, p. 52, n. A2; F. Bottacin, *Giovanna Garzoni pittrice di ritratti amorevoli: una proposta per il soggiorno veneziano*, in *Donne a Venezia, vicende femminili tra Trecento e Settecento*, a cura di S. Winter, Venezia 2004, pp. 71-83: 74, fig. 3. Sulla brevissima e sofferta unione matrimoniale della Garzoni con Tiberio Tinelli: Ead., *Appunti per il soggiorno veneziano di Giovanna Garzoni: documenti inediti*, «Arte Veneta», 52, 1998, pp. 141-147.

77 Sulla figura di Tiberio Tinelli si veda, con bibliografia, F. Bottacin, *Tiberio Tinelli «pittore e cavaliere» (1587-1639)*, Monfalcone 2004.

78 Ovvero pergamena (catt. 10-11). Alcuni esemplari sono stati riconosciuti dalla critica. Si vedano i due ritrattini su rame conservati nelle collezioni dei Musei Civici di Padova o quello in collezione privata; Bottacin, *Tiberio Tinelli*, cit., pp. 91-94. Anche nell'inventario del 1890 degli Uffizi sono indicati due ritratti maschili in miniatura con l'attribuzione a Tiberio Tinelli: inv. 4020-1890, olio su rame, cm 9,9 × 7,6; e inv. 4064-1890, olio su rame, cm 8,4 × 6,5, che qui si pubblica (**fig. 10**). E ora si veda P. Delorenzi, *Volti nella pittura del Seicento veneto: Tinelli e Padovanino*, in *Aldèbaran*, V, *Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2019, pp. 119-137, ove è pubblicato l'inv. 4020-1890: pp. 124, 126, fig. 2.

79 Cosa singolare per l'epoca, Tinelli ebbe anche committenti di religione israelita; cfr. Bottacin, *Tiberio Tinelli*, cit., pp. 175, 183.

80 *Ritratto di giovane donna*, olio su rame, ø cm 12,2; M. Sclosa Delorenzi, in *Musei Civici di Treviso, La Pinacoteca vol. 2. Pittura rinascimentale e barocca*, Crocetta del Montello (Treviso) 2019, p. 202, n. 119. Peraltro nella fototeca

della Fondazione Zeri di Bologna è conservata la riproduzione fotografica (n. 59147) di un *Ritratto di giovane donna*, olio su rame, cm 15 × 11, attribuito a Girolamo Forabosco, passato sul mercato antiquario milanese nel 1996.

81 Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 4189-1890, olio su rame, cm 14 × 10,5.

82 Una versione si trova a Parigi in collezione privata, le altre due, delle quali una in particolare aderisce perfettamente all'esemplare fiorentino, si trovano a Venezia in collezione Piero Scarpa; C. Marin, *Girolamo Forabosco, Venezia-Sommacampagna* (Verona) 2015, pp. 123, 127, nn. 9, 13-14.

83 La miniatura, acquistata nel 1816, è riconosciuta come opera di «Anonymous, 17th Century». Il soggetto è tradizionalmente indicato come «Portrait of a lady, called Charlotte de la Tremouille, Countess of Derby», RCIN 421602, olio su rame, cm 8,6 × 6,9; G. Reynolds, *The Sixteenth & Seventeenth Century Miniatures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londra 1999, n. 438.

84 Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia, inv. 0237/392-1, olio su rame, cm 5,7 × 4,7, già assegnato a un pittore veneto degli inizi del XVII secolo; M. Dazzi, *Biricicche queriniane*, «Ateneo veneto», 5, nn. 1-2, gennaio-dicembre 1967, pp. 186-191: 186.

85 Meloni Trkulja, *Omaggio a Leopoldo*, cit., pp. 37-38, n. 28; Conticelli, Sframeli, *Regesto dei dipinti*, cit., p. 562, n. 360. Attribuzione però respinta dalla critica più aggiornata (comunicazione orale di Paolo Benassai).

86 Si tratta di un inventario senza data, ma collocabile verso la fine del Seicento; P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999, pp. 202, 204.

87 Venezia, Museo della Fondazione Querini Stampalia, inv. 0237/392-2, olio su rame, cm 6,9 × 5,4 (7,5 × 6 cornice) che qui pubblichiamo (**figg. 13-14**); inv. 0237/392-3, olio su rame, cm 7 × 5,4 (7,5 × 5,8 cornice); Dazzi, *Biricicche*, cit., p. 186.

88 Varsavia, Muzeum Narodowe, Gabinetto delle miniature, Min. 910 MNW, olio su rame, cm 6,6 × 8,3, sul verso: «1677 Sebastiano Bonicelli fecit in Venezia 1677».

89 Ipotesi formulata nella scheda museale on-line del dipinto: http://www.cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=4188.

90 Attribuzione formulata da M. Lucco, *I dipinti del Museo Civico di Belluno* (II), in «Dolomiti», III, 1, febbraio, 1980, pp. 41-47: 46, ma non accolta da M. Cristina Gozzoli, *Vittore Ghislandi detto Fra’ Galgario, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, I, Bergamo 1982, p. 134, n. 230, p. 193, fig. 1.

91 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell’arte* [...], II, Venezia 1648, p. 252.

92 Biblioteca Capitolare di Treviso, Ms. 1/67; N. Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*, a cura di G. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964, p. 157.

93 P.A. Orlandi, P. Guarienti, *Abecedario pittorico* [...], Venezia 1753, p. 135.

94 Melchiori, *Notizie di pittori*, cit., pp. 111-112, tav. II.

95 G. Prati, *La Musa delirante* [...], Venezia 1677, p. 159. Ringraziamo Jacopo Cossu per la segnalazione. Non possiamo escludere che nell’Antonio Perini lodato da Prati sia da riconoscere l’Antonio Perini veronese, del quale però non si hanno notizie sulla professione, padre del pittore Odoardo Perini (Verona 1671-1757); cfr. S. Marinelli, *Odoardo Perini*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magnagnato (Verona, 30 luglio - 5 novembre 1978), Vicenza 1978, pp. 212-213.

96 Melchiori, *Notizie di pittori*, cit., p. 158.

97 Si tratta del pittore ritrattista Giovanni Antonio Wcovich Lazzari (Venezia, 1639-1713); P. Delorenzi, *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia-Sommacampagna (Verona) 2009, pp. 186-187.

98 Melchiori, *Notizie di pittori*, cit., p. 158.

99 *Ibid.*, p. 159.

100 M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco* [...], Venezia 1660, p. 554. A tale proposito ricordiamo il procuratore di San Marco Giovanni Battista Cornaro Piscopia, il quale nel 1663 possedeva dipinti «in buon numero in miniatura di mano di Carlo Lot di Baviera, e sono tanti (con tutto che sijno di tanta rarità, & esquisitezza), che adornano una stanza intiera»; G. Martinioni, in F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare* [...], Venezia 1663, p. 374. Nell’inventario degli oggetti di casa stilato dopo la morte di Loth, avvenuta nel 1698, solo nello «scrigno di ferro» si trovava «Un retratto di dona vecchia piccolo in taola», senza tuttavia l’indicazione dell’autore; M. Lux, *L’inventario di Johann Carl Loth*, «Arte Veneta», 54, 1999, I, pp. 146-164: 147, 156, 162 nota 38. Anche un artista come Louis Dorigny, consacrato all’affresco e ai grandi teleri e certo non un *routinier* della miniatura, agli inizi del Settecento dipingeva su rame una raffinata *Crocifissione* per la Pace di Gregorio XIV del Tesoro di San Marco; M. Favilla, R. Rugolo, *Dorigny e Venezia. Da Ca’ Tron a Ca’ Zenobio e ritorno*, in *Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra (Verona, 28 giugno - 2 novembre 2003), a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia 2003, pp. 37-59: 53-54.

101 Genericamente indicato come *Ritratto di uomo vecchio*; Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 8966-1890, olio su pergamena, cm 6,1 × 4,8.

102 Su Paolo Sarpi si vedano in particolare: *Ripensando Paolo Sarpi. Atti del convegno internazionale di studi nel 450° anniversario della nascita di Paolo Sarpi*, a cura di C. Pin, Venezia 2006; e P. Sarpi, *Sopra l’Ufficio dell’Inquisizione*, a cura di C. Pin, Venezia 2018.

103 Cfr. C. Tonini, *L’immagine di Paolo Sarpi nelle civiche raccolte veneziane, tra devozione privata e culto collettivo*, in *Ripensando Paolo Sarpi*, cit., pp. 699-714; e qui *infra* **catt. 173-175**.

104 F. Martelli, *Medici, Ferdinando de’*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 43-47; F. Paliaga, R. Spinelli, *Il Gabinetto d’opere in piccolo del Gran Principe Ferdinando de’ Medici nella Villa di Poggio a Caiano*, Firenze 2017.

105 G. Fogolari, *Lettere pittoriche del gran principe F. di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, «Rivista del R. Istituto di archeologia e storia dell’arte», VI, 1937, pp. 145-186.

106 Dorotheum, Vienna, 17 ottobre 2017, n. 122.

107 N. Doglioni, *Le cose notabili et maravigliose della città di Venetia* [...], Venezia 1666, p. 53. La prima di tante fortunate edizioni risale al 1603, ove l’autore si registrava con lo pseudonimo di Leonico Goldioni.

108 Sull’argomento si veda F. Rossi, *Mill’altre meraviglie ristrette in angustissimo spacio. Un repertorio dell’arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*, Venezia 2001.

109 Il testamento di Pietro Mera, redatto il 6 aprile 1643 e aperto dopo la sua morte avvenuta a Venezia il 13 febbraio 1645, è stato reso noto da L. Puppi, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento: Pietro Mera*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, XIII, 1968, pp. 27-31: 30-31, doc. I. Sull’artista si vedano: B.W. Meijer, *Le metamorfosi di Ovidio*, in *l’arte nella storia. Contributi di critica e storia dell’arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 275-283; M. Hochmann, *Hans Rottenhammer and Pietro Mera, two northern artists in Rome and Venice*, «The Burlington Magazine», 145, 2003, pp. 641-645; Id., *Hans Rottenhammer e Pietro Mera: cabinet painting tra Venezia e Roma*, in *Alle origini dei generi fra l’Italia e l’Europa, 1600 ca.*, a cura di C. Corsato, B. Aikema, Treviso 2013, pp. 90-103; G. Fossaluzza, *Da Pietro de’ Marescalchi a Pietro Mera, a proposito di stagioni, esperienze e metodi del Manierismo veneto*, «Nuovi studi», 21, 2015, pp. 113-139: 114-119.

110 Sul dipinto si veda per ultimo con bibliografia B.W. Meijer, in *Fiamminghi e olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde*, catalogo della mostra (Milano, 23 maggio - 18 settembre 2002), a cura di Id., Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 34-35, n. 8.

111 Olio su rame, cm 20 × 18, inv. 74. L’iscrizione è posta sulla sinistra; la lettera D appare rovesciata in senso speculare. Ringraziamo Michela Marangoni, dell’Accademia dei

Concordi di Rovigo, per averci fornito la corretta lettura dell’iscrizione; cfr. P.L. Fantelli, in *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P.L. Fantelli, M. Lucco, Vicenza 1985, p. 147, n. 345

112 Coronelli, *Guida de’ forestieri*, cit., ed. 1697, pp. 23-24.

113 Secondo la definizione, relativa alla piccola dimensione del volume, formulata nell’introduzione all’edizione del 1713; V.M. Coronelli iunior, *Guida de’ forestieri. Per osservare il più riguardevole nella città di Venezia* [...], Venezia 1713.

114 Coronelli, *Guida de’ forestieri*, cit., ed. 1697, pp. 23-24.

115 «Giovanni Steve o Stene, Francese. Fu questi eccellente miniatore: ma fece vedere che sapea anche dipingere bene a olio in un quadro che sta in S. Basso un mezzo tondo sopra la porta laterale con Cristo morto, la Madre, le altre Marie e varie figure»; A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere de’ veneziani maestri*, Venezia 1771, pp. 529-530.

116 Orlandi, Guarienti, *Abecedario*, cit., p. 260.

117 Secondo le note di Mariette all’edizione del 1719 dell’*Abecedario Pittorico* di padre Pellegrino Orlandi, «un peintre françoise nommé Jean Steve, et à Venise Mr. Jean, qui peignoit des tabatières dont la mode»; *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, I, Parigi 1851, pp. 329-332; Ch. Jeannerat, *Le origini del ritratto a miniatura su avorio*, «Dedalo», XI, 1930, pp. 767-781: 772.

118 *Ibid.*, pp. 767-772.

119 Favaro, *L’arte dei pittori*, cit., pp. 216-217. La punteggiatura nella citazione è stata adattata alla frase. Contrariamente a quanto sostiene Pietro Guarienti, pensiamo che «Zuanne Herer detto Monsu Zan», registrato nella fraglia dei pittori del 1687, sia persona diversa da Giovanni Steve; fatto sì è che nell’elenco dei pittori afferenti al capitolo generale dell’arte del 1712 è registrato un «Monsù Xan» che si dice «andato in Francia»; cfr. Favaro, *L’arte di pittori*, cit., pp. 157, 223.

120 Orlandi, Guarienti, *Abecedario*, cit., p. 260.

121 Sull’attività di Joseph Juster si veda A. Corubolo, *Le incisioni di Louis Dorigny*, «Verona Illustrata», 10, 1997, pp. 41-55.

122 G. Verci, *Notizie intorno alle opere de’ pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, pp. 238-239.

123 Melchiori, *Notizie di pittori*, cit., pp. 121-122.

124 *Ibid.*

125 Favaro, *L’arte dei pittori*, cit., p. 157.

126 *Ibid.*, p. 155. Un «Bortolo Calumati pittor» è menzionato nell’atto di battesimo del figlio Costantino datato 4 novembre 1672; Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (d’ora innanzi ASPVe), *Parrocchia di San Marcuola, Battesimi 1675-1684*, c. 64v. Ancora «Bortolomio Calumati quondam Francesco» si ritrova a San Marziale il 24 giugno 1687 e il 23 settembre 1688 ove vengono battezzati i figli «Mattio Cantian» e Angela; Archivio di San Marziale, *Battesimi 1683-1688*, cc. 90, 99v.

127 Come attesta l’atto di battesimo della figlia «Francesca Zuanna», registrato il 23 giugno 1682; ASPVe, *Parrocchia di San Moisè, Battesimi 1669-1686*, p. 319.

128 Favaro, *L’arte dei pittori*, cit., p. 217.

129 MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Stampe Correr*, 3205, e *Stampe PD*, 1247, esemplari datati 1699.

130 Orlandi, Guarienti, *Abecedario*, cit., pp. 445-446.

131 D.M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere del disegno* [...], II, Venezia 1803, p. 128. Manzoni è inoltre ricordato da L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, III, Pisa, 1816, p. 287.

132 Favaro, *L’arte dei pittori*, cit., p. 227. Alcune opere di Ridolfo Manzoni sono passate per il mercato antiquario; ad esempio la coppia di paesaggi con animali, del 1725, Sotheby’s, *Old Masters Paintings*, Londra, 6 luglio, 2006, n. 284.

133 Il personaggio è citato in una lettera del 7 luglio 1709 di Giorgio Maria Rapparini da Dusseldorf a Rosalba Cariera a Venezia; cfr. B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 2 voll., Firenze 1985, I, p. 140.

134 È il caso di Marco Boschini, giusta la testimonianza di Giustiniano Martinioni: «Di miniatura ancora lavora eccellentemente. Havendo pur io ancora vedute e matricole e commissioni di sua mano»; G. Martinioni, *Catalogo de gli pittori di nome che al presente vivono in Venetia*, in Sansovino, Martinioni, *Venetia città nobilissima*, cit., p. 22.

135 Per gli estremi biografici di Silvestro Manaigo: M. Favilla, R. Rugolo, «Tant plus petit, tant plus beau». *I ritratti in miniatura dal Seicento all’Ottocento dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2, 2007, pp. 9-35: 32. Più in generale, N. Ivanoff, *I disegni di Silvestro Manaigo*, «Arte Veneta», 12, 1958, pp. 212-215; A. Craievich, *Proposte per Silvestro Manaigo*, «Arte in Friuli arte a Trieste», 23, 2004, pp. 39-50.

136 Orlandi, Guarienti, *Abecedario*, cit., p. 459.

137 J.-A. Dézallier d’Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameaux peintres avec leurs portraits gravés* [...], I, Parigi 1762, p. 314.

138 Si vedano i sonetti a lei dedicati e quelli da lei composti in L. Bergalli, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d’ogni secolo*, Venezia 1726; Sani, *Rosalba Carriera. Lettere*, cit., II, pp. 833-838.

139 E.-T. Huard, *Storia della pittura italiana* [...] *con aggiunte e illustrazioni di Stefano Ticozzi*, Milano 1835, p. 304. Sappiamo inoltre che Giovanna replicava le opere della Sorella, come ci informa in una lettera del 1709 Giorgio Maria Rapparini; Sani, *Rosalba Carriera. Lettere*, cit., I, pp. 138-139, n. 102.

140 Biblioteca Universitaria di Bologna, *ms. 1135 (1865), Memorie e lettere al P.D. Pellegrino Antonio Orlandi Carmelitano*, c. 87.

141 La missiva è diretta a Rosalba Carriera a Venezia; Sani, *Rosalba Carriera. Lettere*, cit., I, p. 292-293, n. 246; F. Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato» nell’epistolario di Rosalba Carriera*, in Antonio Pellegrini. *Il maestro veneto del Rococò alle corti d’Europa*, catalogo della mostra (Padova, 20 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Venezia 1998, pp. 62-87: 71, 86 nota 38.

142 E.C. Turlon, *La collezione Vianelli di Chioggia*, «Paragone», 44, 2002, pp. 65-78, figg. 46-49.

143 *Abecedario de P.-J. Mariette*, cit. pp. 329-332; Jeannerat, *Le origini del ritratto*, cit., p. 772; Dézallier d’Argenville, *Abrégé*, cit., p. 315.

144 *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera celebre pittrice veneziana* [...], in *Per le illustri nozze Cabianca-Fioravanti Onesti*, a cura di G. Valeri, Padova 1843, p. 10.

145 *Ibid.*

146 Si veda qui *supra*.

147 Spedita da Roma a Venezia in data 20 dicembre 1730; Sani, *Rosalba Carriera. Lettere*, cit., II, pp. 533-534.

148 Anton Raphael Mengs lamentava che il padre lo aveva occupato in gioventù «a dipingere a smalto e in miniatura peroché durò poi fatica a disfarsi del gusto secco e minuto che porta seco quel genere»; *Memorie concernenti la vita di Antonio Raffello Mengs* [...], in D.G. D’Azara, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, I, Parma 1780, p. XLIX.

149 J. Lacombe, *Dizionario portatile delle belle arti* [...], trad it., Bassano 1781, pp. 375-376.

150 Jeannerat, *Le origini del ritratto*, cit., p. 774.

151 Sotheby’s, *The Phol-Ströher Collection of Portrait Miniatures*, parte I, Londra, 6 dicembre 2018, n. 35, cm 8 × 11, inserita in una cornice di tartaruga, datata al 1710 circa; già nella collezione dei granduchi di Meclenburg-Schwerin.

152 V. Coronelli, *Guida de’ forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia* [...], Venezia 1700, p. 16.

153 Coronelli iunior, *Guida de forestieri*, cit., ed. 1713, p. 10. Il cavalier Lazzari citato è da identificare con Giovanni Antonio Wcovich Lazzari; Delorenzi, *La galleria di Minerva*, cit., pp. 186-187.

154 Rispetto alle edizioni del 1697 e del 1700 mancano all’appello i nomi di Giovanni Fechel, Giuseppe Juster e Ridolfo Manzoni.

155 Cfr. Favaro, *L’arte dei pittori*, cit., p. 227.

156 Coronelli iunior, *Guida de forestieri*, cit., ed. 1713, pp. 10-11.

157 *Ibid.*, p. 11.

158 Su Felicita Sartori: B. Sani, *Note sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera: l’allieva Felicita Sartori*, «Arte Documenta», 17-19, 2003, pp. 494-499; H. Puhlmann, *Eine Karriere im Schatten von Rosalba Carriera - Felicita Sartori Hoffmann in Venedig und Dresden*, «Zeitenblicke», 2, 2003 (http://www.zeitenblicke.de/2003/03/pdf/Puhlmann.pdf).

159 A Pietro Longhi è riferito un *Ritratto di violinista* (olio su rame); T. Pignatti *Pietro Longhi*, Venezia 1968, p. 93 e fig. 229. A questo si aggiunge un *Ritrattino di dama*; E. Martini, *Tre opere inedite di Pietro Longhi*, in Id., *Studi sulla pittura veneta dal XV al XVIII secolo. Scritti di storia dell’arte, 1964-2010*, Verona 2010, p. 325.

160 M. Favilla, R. Rugolo, *Ut pictura poesis: appunti su Pietro Antonio Novelli*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 1, 2006, pp. 72-85; lid., «*Il sommo onor dell’arte*». *Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli*, in *Artisti in viaggio (1750-1900). Presenze foreste in Friuli-Venezia Giulia*, atti del convegno di studi (Udine, 20-22 ottobre 2005), a cura di M.P. Frattolin, Udine-Venezia 2006, pp. 191-226.

161 Delorenzi, *La galleria*, cit., p. 214 e nota 408, *Appendice I*, nn. 17, 44, 51.

162 Binion, *La galleria*, cit., p. 172.

163 Del personaggio sono note due effigi in miniatura: Panagiotis Doxaras, *Ritratto del maresciallo Mathias von der Schulenburg*, olio su rame, Corfù, Galleria Nazionale, Collezione

Koutlidis; Pittore veneto del XVIII secolo (Giambattista Piazzetta?), *Ritratto del maresciallo Mathias von der Schulenburg*, acquerello e *gouache* su avorio, Celle, Bonams Museum, Collezione Tansey.

164 Rare sono le opere a olio di Lorenzo Tiepolo per cui si veda con bibliografia M. Favilla, R. Rugolo, *A portrait of a baby girl by Lorenzo Tiepolo*, «The Burlington Magazine», 1332, 2014, pp. 164-168. All'artista è stato attribuito di recente un piccolo ritratto di un religioso su rame; M. Romiti, in *Collezione Alessandro Marabottini*, a cura di C. Zappia, S. Petrillo, C. Grisanti, Perugia 2016, pp. 154-155, n. 119.

165 Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1192, olio su rame, cm 11,5 × 9. Si veda con bibliografia R. Pancheri, in *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, a cura di G. Pavanello, V. Gransinigh, catalogo della mostra (Udine, 4 giugno - 4 dicembre 2011), Udine 2011, p. 146-148, n. 14.

166 Binion, *La galleria*, cit., p. 243. Secondo la medesima studiosa (p. 75) si tratterebbe di un «quadretto».

167 F. Lorenzi, *La vita di Francesco Lorenzi pittor figurista veronese accademico clementino, aletofilo e maestro di pittura nella P:^{ma} Accademia*, in A. Tomezzoli, *L'autobiografia inedita del pittore Francesco Lorenzi*, «Arte Veneta», 48, 1996/1, pp. 127-135: 130.

168 D. Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* [...], Verona 1891, p. 429.

169 Lorenzi, *La vita*, in Tomezzoli, *L'autobiografia*, cit., p. 130.

170 A. Tomezzoli, *Per Francesco Lorenzi ritrattista, in L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocco, A. Craievich, Verona 2009, pp. 344-351.

171 *Ibid.*

172 A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana* [...], I, Roma 1786, pp. 64-65.

173 Bratti, *Notizie d'arte*, cit., ed. 1915, p. 14.

174 Memmo, *Elementi dell'architettura*, cit., pp. 64-65.

175 *Ibid.*, p. 65. Il ritratto inserito in una «modesta ed oval tabacchiera d'avorio», riporta Memmo, fu donato da Lodoli all'amico Angelo Querini e poi a questi rubato.

176 R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, p. 209, n. 492, fig. 187.

177 MCVe, Cl. I, n. 174, olio su tela, cm 136 × 94. Già riferito da chi scrive all'ambito di Jacopo Amigoni; Favilla, Rugolo, «Tant plus petit, tant plus beau», cit. pp. 18, 23, fig. 9.

178 A. Cavallari Murat, *La formazione veneziana del miniaturista torinese Raffaello Bachi*, «Bollettino della società piemontese di Archeologia e di Belle Arti», n.s., 16-17, 1962-1963, pp. 96-98: 98.

179 Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 190, 294.

180 Segnalato come antiporta di un libretto d'opera da G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi* [...], Modena 1855, p. 321.

181 Binion, *La Galleria*, cit., pp. 174-175.

182 C. Gozzi, *Del sig. conte Carlo Gozzi*, in *Componimenti nella morte di Daniele Farsetti Patrizio Veneto*, Venezia 1787, p. 30.

183 G. Angeli, *Lettera del Signor Giuseppe Angeli al nobile signor Francesco Maria Malvolti*, in *Componimenti*, cit., p. 15.

184 Antonio Bertoldi, *Ritratto di gentiluomo*, Filadelfia (USA), Philadelphia Museum of Art, inv. 1899-966, acquerello e *gouache* su avorio, cm 5,4 × 4,1, iscrizioni, a sinistra: «Ant.º Bertoldi/ Fe 1779».

185 Venezia, collezione privata, acquerello e *gouache* su avorio, cm 5,5 × 4,5.

186 Identico appare il modo di ombreggiare il naso e di delineare la bocca.

187 Spetta a Paolo Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 218-219, il merito di aver riportato alla luce questa figura.

188 Giudizio formulato da G. Pavanello, *L'Accademia veneziana nel Settecento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di G. Pavanello, 3 voll., Crocetta del Montello (Treviso) 2015, I, pp. 33-47: 41; Id., “*Accademia del nudo*”, ivi, pp. 112-139: 131.

189 *Ibid.*

190 Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia (d'ora innanzi BSPVe), collocazione: LL VIII 1-6: G. Moschini, in L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [...], VI, Bassano 1809, carta interfogliata fra le pp. 16-17. Notizie poi trascritte quasi integralmente da R. Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, Venezia 1930, pp. 9-10.

191 ASPVe, *Parrocchia di San Pantalon, Morti dal 1777 al 1801*, p. 203, 13 dicembre 1791: «il signor Antonio figlio del quondam Francesco Bertoldi d'anni 78 dopo due mesi di apoplezia finì di vivere la notte scorsa all'ore 3 circa [...]. Sta in Corte di Ca' Barbo».

192 L'età di un defunto dichiarata nell'atto di morte va sempre considerata con cautela.

193 Su Capacelli si veda qui *infra*. Ricordiamo che Pietro Antonio Novelli conobbe personalmente «il celeberrimo e valoroso pittore signor Antonio Bertoldi», dicendolo modenese; BSPVe, Ms. 788.25=877.25, P.A. Novelli, *Vita del reverendo sacerdote D. Pietro Antonio Toni da Varana*, c. n.n.

194 BSPVe, Moschini, in Lanzi, *Storia pittorica*, cit., carta interfogliata fra le pp. 16-17; Bratti, *Notizie d'arte*, cit., ed. 1930, pp. 9-10.

195 ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 204, c. 235, «Pittori. Parti», alla data 30 gennaio 1779 *more veneto* (=1780), cit. in Delorenzi, *La galleria*, cit., p. 218 e nota 425.

196 BMCVe, *Cod. Cicogna*, 3924; in Delorenzi, *La galleria*, cit., p. 218 e nota 426.

197 *Ibid.*

198 Le lettere, conservate presso l'Archivio di Stato di Bologna, *Fondo Albergati*, serie IX, *Carteggi*, b. 264 (65 lettere senza risposta), sono state pubblicate da R. Trovato, *Lettere di Francesco Albergati*

Capacelli alla Bettina, «Studi e problemi di critica testuale», 28, 1984, pp. 99-173.

199 *Ibid.*, pp. 111-112, 22 febbraio 1769.

200 *Ibid.*, pp. 114-119, 11 marzo 1769.

201 *Ibid.*, pp. 140-141, 24 maggio 1769.

202 BSPVe, Moschini, in Lanzi, *Storia pittorica*, cit., carta interfogliata fra le pp. 16-17; Bratti, *Notizie d'arte*, cit., ed. 1930, pp. 9-10.

203 Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts (ora Venezia, collezione privata), acquerello e *gouache* su cartoncino, ø cm 5,5; sul verso, scritta coeva: «pittura/ del famoso/ Bertoldo/ An:º 1770.».

204 Cfr. M. Rossi, *Introduzione*, in S. Mazzoni, «La pittura guerriera» e altri versi sull'arte, con un saggio di M. Leone, Venezia-Sommacampagna (Verona) 2008, p. VII.

205 Cfr. M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, con introduzione di L. Puppi, Schio (Vicenza) 2011, pp. 241-245.

206 Sempre al 1787-1788 risale un cospicuo pagamento in quattro rate ad «Antonio Bertoldi pitor da ritrati» in occasione degli sponsali di Alvise I Mocenigo (figlio di Alvise I e di Francesca Grimani) e di Laura Corner di San Polo; Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo (d'ora innanzi MPMVe), *Archivio Mocenigo*, *Spese*, fasc. 2, cc. n.n.

207 Delorenzi, *La galleria*, cit., p. 219 e nota 431.

208 *Ibid.*, p. 219 e nota 428.

209 Antiporta per il primo tomo delle *Opere del c. Carlo Gozzi*, Venezia 1772. Il disegno è conservato al Museo Teatrale di Roma, *Fondo Rasi*, inv. n. 3269, matita rossa e nera su carta, cm 9 × 12 (16,5 × 14 cornice), segnalato da L. Rasi, *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana*, Roma 1912, p. 182. Ringraziamo Paolo Delorenzi per l'indicazione.

210 Cfr. Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 218-219, 342, PSM 107.

Ricordiamo, oltre al succitato ritrattino del «Cavalier Tiepolo di Antonio Bertoldi» in collezione Molin, che opere di Bertoldi, in questo caso pastelli, erano presenti anche nelle collezioni dei Corner di San Polo, come apprendiamo da un inventario del 1762; M. Favilla, R. Rugolo, *Appendice documentaria*, in *Palazzo Corner Mocenigo a Venezia, sede della Guardia di Finanza*, a cura di B. Buratti, M. Favilla, G. Guidarelli, R. Rugolo, Roma-Venezia 2019, p. 190, doc. 1.1.

Ricordiamo che un piccolo disegno di Antonio Bertoldi raffigurante la *Vergine* si trova in MCVe, *Gabinetto dei disegni e delle stampe*, Cl. III, n. 4300; T. Pignatti, in *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, a cura di T. Pignatti, con la collaborazione di F. Pedrocco, I, Vicenza 1980, p. 66, n. 36. Inoltre la miniatura con il *Ritratto di Caterina Contarini Querini*, già nelle collezioni della Fondazione Querini Stampalia, oggi scomparsa, sul retro recava, oltre all'identità dell'effigiata, la scritta «1755 Bertaldo Pinxit»; cfr. Dazzi, *Biricicche*, cit., p. 186 (pur in presenza di un'assonanza con il nome di Antonio Bertoldi, propendiamo ad escluderne la paternità, per evidenti motivi stilistici; si tratterebbe quindi di un artista di modesto talento, fin qui del tutto sconosciuto; cfr. E. Merkel, in *I Querini Stampalia, un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano*, a cura di G. Busetto, M. Gambier, Venezia 1987, p. 184, n. 40).

211 Si veda qui *infra*.

212 Schidlof, *The miniature*, I, cit., pp. 80-81; Bertolucci, Burresi, *La collezione di Antonio Ceci*, cit., p. 213, n. 500.

213 M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura delle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, a cura di lid., «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2, 2007, p. 65, n. 32.

214 Il suo catalogo, sebbene ancora scarno, è stato di recente messo a fuoco da P. Delorenzi, *Un artista errante. Note sul pittore in miniatura, incisore e trattatista veronese Vita Grego*, «Verona Illustrata», 29, 2016, pp. 87-101: 89.

215 P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico* [...], Napoli 1733, p. 392.

216 G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, 4 voll., Venezia 1806-1808, III, 1806, p. 88. Ma si veda anche F. Bottacin, *Marianna Carlevarijs (Venezia 1703 - post 1750)*, in *Le tele svelate*, cit., pp. 157-164.

217 B. dal Pozzo, *Le vite de' pittori de gli scultori et architetti veronesi. Saggio bio-bibliografico, indice analitico ragionato e scelta di tavole*, a cura di L. Magnagnato, II, Verona 1967, p. 11.

218 B. dal Pozzo, *Le vite de' pittori de gli scultori et architetti veronesi* [...], Verona 1718, p. 199.

219 *Ibid.*

220 Orlandi, Guarienti, *Abecedario pittorico*, cit. p. 329.

221 L'atto di battesimo di Nazario Giovanni Battista Nazari di Bartolomeo, qui reso noto, si trova in ASPVe, *Parrocchia di San Giuliano, Battesimi 1720-1778*, c. 14v, 27 maggio 1722. Ancora sconosciuto rimane l'anno e il luogo di morte dell'artista. Più in generale su Nazario Nazari si veda F. Noris, *Bartolomeo Nazari, in I pittori bergamaschi*, cit., *Il Settecento*, I, pp. 271-273; Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 192-193.

222 *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, IV, Roma 1764, p. 74, n. LXXXIX.

223 *Ibid.*, pp. 79-80, n. LXXXV.

224 F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* [Bergamo 1793], a cura di F. Mazzini, Milano 1970, p. 77; F. Borroni, C.H. Heilmann, *Camerata, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 178-181.

225 Tassi, *Vite de' pittori*, cit., p. 77.

226 Cfr. L. Gosparini, *Vincenzo Giaconi (1760-1829), incisore. Catalogo delle opere*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 163, 1999-2000, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 409-535: 458, n. 105. Si ringrazia Paolo Delorenzi per averci segnalato l'incisione che qui pubblichiamo.

227 L'atto di battesimo di Gertrude Marcaggi si trova in ASPVe, *Parrocchia di San Barnaba, Battesimi, 1753-1785*, c. 70, 20 agosto 1763. Gertrude ebbe come padrino Pietro Longhi. L'atto di morte della pittrice si trova in ivi, *Parrocchia di Santa Maria del Carmine, Morti, 1817-1825*, c. 93, 22 dicembre 1824.

228 L'atto di morte di Filippo Marcaggi si trova in ivi, *Parrocchia di San Barnaba, Morti, 1786-1810*, c. 36v, 19 marzo 1791.

229 G.B. Carboni, *Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani* [Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Ms. B. 97/XIV], a cura di C. Boselli, supplemento ai «Commentarii dell'Ateneo di Brescia», Brescia 1962, pp. 18-19.

230 BSPVe, Moschini, in Lanzi, *Storia pittorica*, cit., carte interfogliate fra le pp. 88-89.

231 *Ibid.*

232 Verci, *Notizie*, cit., p. 311.

233 Chemin fu allievo di Giulio Golini detto Golinetto pittore di origini riminesi, ma stabilitosi a Bassano nell'ultimo quarto del XVIII secolo; J. Ferrazzi, *Di Bassano e dei bassanesi illustri*, Bassano 1847, pp. 159-160.

234 Federici, *Memorie trevigiane*, cit., II, p. 183.

235 *Ibid.*, pp. 183-184.

236 *Ibid.*, p. 184.

237 C. Bresciani, *Elogio funebre di Agostino Ugolini pittore veronese* [...], Verona 1826, pp. 22-23. L'attività di ritrattista in miniatura non è considerata nel profilo dell'artista tracciato da A. Ferrarini, *Agostino Ugolini, in I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Verona 2011, pp. 384-393.

238 Bresciani, *Elogio funebre*, cit., pp. 22-23.

239 Museo della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, inv. 392-11, olio su rame, ø cm 10; iscrizioni, sul verso, su cartoncino: «ALLA/ DONNA NOBILISSIMA/ ELENA GARZONI GAZOLA/ FIGLIA E SPOSA E

MADRE OTTIMA/ IN ARGOMENTO/ DI GRATITUDINE E DEVOZIONE/ D . D . D . / L . M . »). La miniatura era stata riferita a un «pittore bolognese della fine del XVIII secolo» da Dazzi, *Biricicche*, cit., p. 187, n. 11.

240 Montichiari (Brescia), Museo Lechi, inv. ML121, ø cm 26.

241 S. Dalla Rosa, *Esatta nota distinta di tutti li quadri* [...], a cura di B. Chiappa, con un saggio di P. Marini, Verona 2011.

242 B. Falconi, in B. Falconi, F. Mazzocca, A.M. Zuccotti, *Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Milano 2001, p. 117, n. 90.

243 Acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 8,5; P. Delorenzi, *Mocenigo, Mosconi e Moschini. Opere diverse di Saverio Dalla Rosa (con una nota su Lorenzo Tiepolo)*, «Verona Illustrata», 31, 2018, pp. 83-98.

244 Moschini, *Della letteratura veneziana*, cit., I, p. 132; Zannandreis, *Le vite dei pittori*, cit., pp. 463-465.

245 *Ibid.*, p. 469.

246 G. Morazzoni, *La raccolta Sinigaglia all'Ambrosiana*, Milano[s.d.], tav. 10, n. 189; firmato «Rosa Fiorio [sic] Castellazzi» e datato «1792 Verona». Molte opere della raccolta Sinigaglia, donata alla Pinacoteca Ambrosiana nel 1939, sono scomparse durante la Seconda Guerra Mondiale, come spiegato da M. Faraoni, C. Fumarco, *Le miniature, in Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quarto - Dipinti dell'Ottocento e del Novecento - Le miniature*, Milano 2008, pp. 304-305. Il summenzionato ritratto di Leonardo Bresciani de Borsa si trova oggi in collezione privata fiorentina; https://www.flickr.com/photos/30018517@N07/7562554828/.

247 Si veda con bibliografia M. Saracino, *Tumicelli Giacomo (Jacopo)*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 833-834.

248 Sagredo, *Del pittore Jacopo Tumicelli*, cit., pp. 10-11.

249 *Ibid.*, pp. 14-16.

250 *Ibid.*, p. 14; *Odissea di Omero. Tradotta da Ippolito Pindemonte veronese*, I, Verona 1822, antiporta.

251 «Il quotidiano veneto», 93, giovedì 2 maggio 1805, p. 382. Più stringato l'annuncio precedente comparso sullo stesso giornale, ivi, 68, venerdì 29 marzo 1805, p. 177: «AVVISO. Leonelli, ritrattista in miniatura, abita in Canonica di S. Marco, n. 159. Egli garantisce la rassomiglianza de' ritratti che gli si fanno fare; e le persone che pensano impiegarlo potranno vedere alcune di lui miniature in casa sua».

252 N. de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia é Italia*, V, Madrid 1807, p. 214.

253 *Ibid.*, pp. 214-215.

254 Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (d'ora innanzi AABAVe), *Atti*, fasc. 130, anno 1813, n. 128, 14 dicembre 1813.

255 *Ibid.*

256 Sulla figura di Giambattista Gigola si vedano: F. Mazzocca, *La vita e l'arte di Giambattista Gigola*, in *Neoclassico e Trobadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 1978 - 14 febbraio 1979, Brescia, 15 febbraio - 30 marzo 1979), a cura di F. Mazzocca, Firenze 1978, pp. 12-27; Id., *Giambattista Gigola e i nuovi confini espressivi del ritratto in miniatura*, in Falconi, Mazzocca, Zuccotti, *Giambattista Gigola*, cit., pp. 25-43; C. Parisio, *Giovanni Battista Gigola. committenti e opere*, Brescia 2002.

257 Dorotheum, *Master Drawings, Prints before 1900, Watercolours, Miniatures*, Vienna, 10 aprile 2019, n. 163, Giambattista Gigola, *Ritratto di famiglia*, acquerello e *gouache* su avorio, cm 10 × 13, firmata «Gigola F.».

258 Si veda a titolo di esempio il *Ritratto di Leopoldina d'Asburgo arciduchessa d'Austria*, del 1817; Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, inv. E 20574-B.

259 Cfr. M. Pregnolato, *Schiavoni Natale*, in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 816-818.

260 Natale Schiavoni, *Ritratto di Antonio Canova*, incisione, mm 234 × 175; in esergo: «N. Schiavoni dip. ed inc»; al centro: «ANTONIO CANOVA»; in calce: «Deposto alla Biblioteca Reale»; H. Honour, *A List Artists Who Portrayed Canova*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 155-172: 162.

261 L'incisione fu, con ogni probabilità, realizzata durante il soggiorno milanese dell'artista; cfr. *Lettere di Stefano Andrea Renier (Chioggia 1759-Padova 1830)*, *professore di storia naturale*, a cura di C. Gibin, Sottomarina di Chioggia 2013, pp. 222-223.

262 M. Pregnolato, *Schiavoni Felice*, in *La Pittura nel Veneto. L' Ottocento*, II, cit., pp. 814-815.

263 Per la presenza di Prepiani a Milano in quegli anni, e in particolare nel 1814, si veda F. Lodi, in *Musei Civici di Vicenza. Dipinti e sculture del XIX secolo*, a cura di F. Mazzocca, Venezia 2000, p. 148.

264 A. Bagnara, *Prepiani Girolamo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, p. 795.

265 ASPVe, *Parrocchia di Santa Maria Formosa, Battesimi, 1765-1798*, p. 108. Su Girolamo Ascanio Giustinian: G. Gullino, *Giustinian, Girolamo Ascanio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2000, pp. 245-247.

266 ASPVe, *Parrocchia di Santa Maria Formosa, Battesimi, 1765-1798*, p. 123. Giustinian sarà presente anche ai battesimi degli altri fratelli di Girolamo Prepiani: Giulio Sebastiano (30 ottobre 1770) e Maria Anna Matilde (1º agosto 1776); *ibid.*, pp. 79, 147.

267 C. De Sterlich, *Commemorazione di persone ragguardevoli mancate alle Due Sicilie dal 3 novembre 1844 al 2 novembre 1845*, Napoli 1845, pp. 45-46.

268 I. Mariani, *L'Accademia nelle carte: note storiche e archivistiche*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, cit., II, pp. 440, 450-451, 460.

269 ASPVe, *Parrocchia di San Paternian, Battesimi, 1792-1808*, p. 3.

270 *Ibid*, pp. 41, 48.

271 Archivio Storico Comunale di Venezia (d'ora innanzi ASCVe), *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1805, P, Pf-Pr-Po-Pu, ad vocem* «Prepiani Girolamo».

272 Ivi, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1811, P, Pr, ad vocem* «Prepiani Girolamo».

273 ASPVe, *Parrocchia di San Luca, Morti, 1836-1849*, p. 205.

274 Si veda, con bibliografia, Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 398-399, nn. 54, 58. La data di esecuzione del lunettone con il *Ritratto del doge Paolo Renier* a questo punto andrebbe riconsiderata, perché nel 1789, data fin qui proposta per il dipinto, Prepiani aveva solo 16 anni.

275 Vicenza, Pinacoteca Civica. Databili a cavaliere del 1800 il primo e al 1816 circa il secondo; F. Lodi, in *Musei Civici di Vicenza*, cit., pp. 180-181, nn. 157-158.

276 Brescia, collezione privata; B. Falconi, in Falconi, Mazzocca, Zuccotti, *Giambattista Gigola*, cit., p. 154, n. 226.

277 Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, inv. ORM-2686, acquerello e *gouache* su avorio, cm 8,3 × 7,8, firmata «G. Prepiani f.», databile al 1810-14; E. Abramova, *Gros plan sur une miniature du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg: Le portrait d'Eugène de Beauharnais par Prepiani*, «La Lettre de la Miniature», 29, giugno 2015, pp. 3-4.

278 Rispettivamente a Ravenna, Biblioteca Classense e a Nottingham, Newstead Abbey, realizzati nel 1817; Bagnara, *Prepiani Girolamo*, cit., p. 795.

279 MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Raccolta uomini illustri*, Cass. E., 209.

280 N. Gori Bucci, *Teodoro Matteini (1754-1831)*, Venezia 2006, pp. 258-259, n. I. 11.

281 Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, *Fondo Rolandi*, Ritratti A-C.

282 MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Stampe Ravà*, cartella 4, n. 82.

283 Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1909-5493.

284 Secondo la definizione di Diedo; AABAVe, *Atti*, fasc. 130, anno 1813, n. 128, 14 dicembre 1813.

285 I. Chiappini di Sorio, *L'abate Pietro Bini pittore ritrattista*, «Notizie da Palazzo Albani», 20, 1991, 1-2, pp. 209-218.

286 Cfr. C. Furlan, *Aspetti del collezionismo d'arte nel Friuli del Settecento: l'ambiente udinese, Giambattista de Rubeis e l'album dei disegni "mantegneschi" del British Museum*, in *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo*, atti del convegno internazionale (Udine, 19-20 dicembre 1996), a cura di C. Furlan, G. Pavanello, Udine 1998, pp. 177-189: 186, nota 37.

287 C. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia 2004, p. 267.

288 Londra, Royal Academy of Arts Archive, inv., HU / 4/82.

289 *Catalogue of Special Exhibition of Portrait Miniatures. On Loan at The South Kensington Museum, June 1865*. Londra 1865, pp. 33-34.

290 Delorenzi, *La galleria*, cit., p. 215, nota 416.

291 F. Berlendis, *Poesie dell'abate Francesco Berlendis vicentino*, Vicenza 1789, p. 16.

292 ASPVe, *Curia, Sezione moderna, Anagrafi, Parrocchia di Santo Stefano, 1810*, pp. n.n.

293 Ivi, *Parrocchia di Santo Stefano, Morti, libro II*, p. 33. Come si apprende dal necrologio, Bini aveva frattanto cambiato casa andando ad abitare in corte Benzon «nel circondario di San Vitale parrocchia di Santo Stefano».

294 Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 215-216, nota 416.

295 BMCVe, *Archivio Pisani de Lazara Zusto*, reg. 318, c. 76. Si ringrazia Ileana Chiappini di Sorio per la segnalazione.

296 A. Meneghelli, *Notizie biografiche di Isabella Albrizzi nata Teotochi*, Padova 1837, p. 61, nota 2.

297 Chiappini di Sorio, *L'abate Pietro Bini*, cit., pp. 209-218; Delorenzi, *La galleria*, cit., pp. 215-216, 220, 343.

298 Cambridge, Fitzwilliam Museum, n. 3822, acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 9,1; R.L. Bayne-Powell, *Catalogue of Portrait Miniatures in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Cambridge 1985, pp. 7-8.

299 Il nome della madre è ricavato dall'atto di morte, per cui si veda qui *infra*.

300 BSPVe, Moschini, in Lanzi, *Storia pittorica*, cit., carta interfogliata fra le pp. 16-17, sotto la nota dedicata ad Antonio Bertoldi: «Giambattista, di lui figlio, fu condotto dal padre in fasce a Venezia».

301 ASPVe, *Parrocchia di San Pantalon, Battesimi, 1766-1820*, p. 369, 7 luglio 1801: «Antonio Giovanni Maria figlio del signor Giovanni Bertoldi quondam Antonio e della signora

Domenica de' Rosa s.c. stanno in corte di Ca' Barbo, nato li 30 scorso giugno alle ore 18. Padrino il signor Giovanni Maria Pasinetti negoziante quondam Carlo della parrocchia di San Raffaele».

302 ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1811, B, Be, ad vocem* «Bertoldi Giovanni Battista». Il numero civico Dorsoduro 4535 ad oggi corrisponde al 3062 del sestiere di San Polo nella calle dietro Castelforte ai Frari.

303 ASCVe, *Stato Civile, Ufficio Sanitario Municipale, Decessi, 1839*, n. 104.

304 Cfr. Schidlof, *The miniature*, cit., I, pp. 80-81; Bertolucci, Burresti, *La collezione di Antonio Ceci*, cit., p. 213, n. 500, e qui *supra*.

305 Acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 6,5, Bergamo, collezione privata. Si ringrazia Paolo Delorenzi per la segnalazione. Il nome del personaggio effigiato si ricava dalla scritta posta sul cartoncino che sigilla sul verso la miniatura: «Conte Gian Battista Giustinian/ di Venezia/ marito della contessa Elisabetta Michiel/ sorella/ di mio nonno».

306 A. Meneghelli, *Sopra una miniatura di Cristoforo Marcuri corcirese*, Padova 1832.

307 *Ibid.*, p. 12.

308 *Ibid*, p. 13.

309 *Ibid*.

310 Biblioteca Civica di Padova (d'ora innanzi BCPd), C.A., 2074, 1-9.

311 Si veda qui *infra*.

312 Nel 1954 la miniatura si trovava nella collezione Alteniero Avogadro di Treviso. Il personaggio è stato erroneamente identificato come Carlo di Breunner, ambasciatore cesareo presso la Repubblica di Venezia, morto però durante il suo mandato nel 1796 a 56 anni, età che non si concilia con l'aspetto giovanile del soggetto; cfr. A. degli Azzoni Avogadro, 1796-1803: *vita privata e pubblica nelle provincie venete (da memorie e documenti inediti)*, Treviso 1954, p. 17.

313 Hampel Fine Art Auctions, Monaco di Baviera, 28 marzo 2019, n. 1520, acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 6,2. Nonostante la firma, non trascritta, nella scheda di catalogo, l'opera è collocata in ambito inglese: «England».

314 Tre miniature sono copie da ritratti cinque-seicenteschi, rispettivamente datati 1803, 1804 e 1807, mentre l'ultimo, databile agli inizi del XIX secolo, raffigura un prete ortodosso; G. Poli, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, 24 ottobre 1999 - 15 gennaio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, Padova 1999, pp. 295-297, nn. 414-416.

315 Schidlof, *The miniature*, cit., II, p. 530; ivi, IV, pl. 387, fig. 787.

316 Meneghelli, *Sopra una miniatura*, cit., p. 14.

317 F. Zanotto, *Venezia e le sue Lagune*, I, Venezia 1847, p. 86.

318 ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1805, M, Ma-Me-Mi, ad vocem* «Marcuri». Ad ogni buon conto ricordiamo che a questa data nessun Marcuri appare registrato nell'anagrafe veneziana. Purtroppo, per la successiva anagrafe del 1811 è andato perduto il registro con le lettere corrispondenti.

319 Ovvero finestraio.

320 M. Pietrogiovanna, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, cit., p. 297, n. 418. Due lettere di Aristide Marcuri da Venezia indirizzate all'abate Antonio Menghelli a Padova si trovano in BCPd, C.A., 2073, 1-2 (29 dicembre 1832; 10 aprile 1833).

321 Cfr. I. Neumann Rizzi, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 7 agosto 1843; N. Stringa, *Barbini Michelangelo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, p. 638.

322 BMCVe, *Cod. Cicogna*, 2844, «Scartabello ossia diario [...]», I, pp. 2053, 2055.

323 V. Zanetti, *Il museo civico-vetrario di Murano*, Venezia 1881.

324 Lempertz, *Decorative Arts*, Colonia, 18 maggio 2017, n. 281; acquerello e *gouache* su avorio, cm 7,2 × 5,2; firmato: «Barbini fecit.».

325 G.B. Contarini, *Menzioni onorifiche de' defonti* [...], Venezia 1857, p. 6.

326 *Tramontini Angiolo*, in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler* [...], XXXIII, a cura di H. Vollmer, Lipsia 1939, p. 39.

327 MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Stampe Gherro*, 1184; *Memoria del trasporto delle ossa di fra Paolo Sarpi*, Venezia 1828, p. 12; MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Stampe P.D.*, 1307.

328 Ivi, *Vol. Stampe*, D 52.

329 E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane* [...], V, Venezia 1842, p. 255.

330 ASVe, *Archivio Tiepolo, Primo versamento*, b. 107, fasc. intestato «1803-1820. Inventari di libri e quadri, scritture ecc.», c. sciolta: «Nobile signore, La rendo avvertita che mi furono contate le venete lire 132 in compenso del ritratto da me eseguito per sua commissione, e con distinta stima mi rassegno. Obbligatissimo servitore Angelo Tramontini, Venezia 6 giugno 1828». Sul verso: «Pel N.H. Sig. Conte Domenico Tiepolo. S.O.M.». Si ringrazia Paolo Delorenzi per la segnalazione.

331 Sulla figura di Matteini: Gori Bucci, *Teodoro Matteini*, cit. A Venezia Matteini giungeva, provenendo da Bergamo, nel marzo del 1798; *ibid.* pp. 31-32.

332 AABAVe, *Atti*, fasc. 130, anno 1813, n. 128, 14 dicembre 1813.

333 Gori Bucci, *Teodoro Matteini*, cit., p. 173, n. 14.

334 Il dipinto, olio su tavola, misura cm 18 × 18. Il disegno, matite colorate su carta, mm 230 × 180, è firmato e datato in basso, lungo il bordo: «Matteini fece in Venezia 1804»; Casa d'aste Della Rocca, *Asta di antiquariato e oggetti di decorazione. Dipinti e sculture del XIX e XX secolo*, 21 maggio 2013, n. 74. Ringraziamo Nina Gori Bucci per entrambe le segnalazioni.

335 Gori Bucci, *Teodoro Matteini*, cit., pp. 13, 55-56 nota 60-61.

336 Nata dalla precedente unione di Veronica Porta con il maestro di ballo Stefano Manetti, Annetta assumerà il cognome del patrigno dopo il secondo matrimonio della madre celebrato a Roma nel 1795 con il pittore Teodoro Matteini; *ibid*.

337 «Il Vaglio. Antologia della letteratura periodica», 6 gennaio 1838, p. 353.

338 Gori Bucci, *Teodoro Matteini*, cit., p. 56, nota 62.

339 A. Z[anett]], *Dei dipinti di Ludovico Lipparini, professore nell'Accademia di Arti di Venezia e socio onorario di quella di Bologna*, «Giornale di Belle Arti», I, 1833, p. 34.

340 Sulla figura di Lipparini: V. Gransinigh, *Lipparini Ludovico*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 747-748.

341 BMCVe, *Mss. P.D.c*, 812, «Memorie. Scritti vari e disegni del pittore Placido Fabris»; E. Rollandini, *Appendice documentaria*, in *Placido Fabris pittore 1802-1859*, cit., pp. 234-235; Ead., *Placido Fabris: "vero e grande artista, ma infelice"*, ivi, pp. 29-57: 37.

342 Ead., *Catalogo delle opere esposte*, in *L'artista nel suo studio: Placido Fabris e i disegni della*

collezione civica di Pieve d'Alpago, catalogo della mostra (Pieve d'Alpago, 19 dicembre 2009 - 7 marzo 2010), a cura di M. De Grassi, E. Rollandini, Pieve d'Alpago (BL) 2009, pp. 50-54, nn. 1-10.

343 Passaggio citato da E. Rollandini, *Le miniature: virtuosismo in piccolo formato*, in *L'artista nel suo studio*, cit., pp. 43-48: 43.

344 Si veda con bibliografia, F. Vizzutti, *Aspetti della pittura del primo Ottocento tra Veneto e Friuli-Venezia Giulia*, in *Placido Fabris pittore*, cit., pp. 10-27: 18-19; Id., *Contributi per Silvestro Boito "pittore ritrattista in miniatura"*, «Arte Documento», 35, 2019, pp. 230-241.

345 M. Brandellero, *Busato Giovanni*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, p. 665-666.

346 Professione registrata nell'anagrafe veneziana del 1850; ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1850, Sestiere di Santa Croce, M, ad vocem* «Marcovich Bartolomeo». Nel medesimo registro l'artista è indicato come figlio di Vincenzo e Maddalena Modolo. Sono inoltre annotati i nomi della moglie di Bartolomeo, Luigia Vighlj di Luigi, e i figli della coppia: Angelica, Emilia, Luigi, Giulio, Rosina e Maria Cristina.

347 L. Donati, *Artisti minori in Dalmazia*, «Archivio Storico per la Dalmazia», XII, 1931, fasc. 69, pp. 451-458. Nel 1856 Marcovich è registrato fra i «litografi e disegnatori» da A. Querini Stampalia, *Nuova guida annuale di Venezia di utilità pratica pel forestiere*, Venezia 1856, p. 127.

348 ASPVe, *Parrocchia di San Cassiano, Battesimi, 1840-1852*, p. 383. Il pittore Giovanni Busato risiedeva nella parrocchia di San Giacomo dall'Orio.

349 A. Meneghelli, *Della Pascoli Angeli e dei suoi dipinti*, Padova 1832; G.B. Contarini, *Menzioni onorifiche de' defunti scritte nel nostro secolo* [...], II, Venezia 1846, pp. 60-63; D. Tosato, *Pascoli Angeli Marianna*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 785-786.

350 Meneghelli, *Della Pascoli Angeli*, cit., p. 9.

351 *Catalogo delle opere prodotte alla pubblica esposizione nell'Accademia di Belle Arti* [...], «Giornale di Venezia», 225, lunedì 14 agosto 1815; ivi, 227, giovedì 17 agosto 1815.

352 [P. Chevalier], *Note su alcune produzioni di belle arti*, Venezia 1832, p. 192.

353 *Ibid.*, pp. 41-46.

354 Su Borsato: R. De Feo, *Giuseppe Borsato. 1770-1849*, Verona 2016.

355 Su Orsi: M.I. Biggi, *Orsi Tranquillo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, p. 780.

356 Milano, Civiche Raccolte d'Arte; V. Gransinigh, *Darif Giovanni Andrea*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 707-708.

357 Udine, Musei Civici; T. Ribezzi, in *La Galleria d'arte antica dei Civici musei di Udine. Dipinti dalla metà del sec. XVII al XIX secolo*, a cura di G. Bergamini, T. Ribezzi, II, Vicenza 2003, p. 170, n. 148.

358 La data di nascita di Gasparo Diedo è ricavata dall'anagrafe veneziana del 1805 ove è indicato con l'età di 16 anni e con la qualifica di «N.H. possidente». Orfano del padre Alvise, Gasparo risiedeva con la madre e i fratelli in parrocchia di San Simeon Piccolo a palazzo Ermo Diedo; ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1805, D, Da-De-Di, ad vocem* «Diedo Gasparo».

359 Mariani, *L'Accademia nelle carte*, cit., p. 402.

360 Venezia, collezione privata, olio su tela, cm 54 × 40. La firma e la data si trovano sul diadema che orna l'acconciatura dell'effigiata: «1815. GAS°. DIEDO.F.». Una scritta a matita non coeva posta sul telaio identifica il personaggio come «MARIANNA BON QUERINI».

361 Ringraziamo Damir Tulić per la segnalazione.

362 C. Chirulli, *"E prenderà il nome di Raccolta Correr": l'istituzione del Museo attraverso i documenti d'archivio*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 11-12, 2016-2017, pp. 122-129: 126.

363 La data di nascita di Carlo Manfrin si desume dal censimento del 1805 ove è registrato con l'età 19 anni residente in parrocchia di San Simeone Profeta; ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1805, M, Ma-Me-Mi, ad vocem* «Manfrin Carlo».

364 *Ibid.*

365 «Gazzetta di Milano», 3 settembre 1825, p. 972.

366 Schidlof, *The miniature*, cit., I, p. 526.

367 Si tratta della moglie Paolina Manfrin Martello e della figlia Anna; ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1850, Sestiere di Santa Croce, M, ad vocem* «Manfrin Paolina».

368 Francesco Pesce, di professione «pittore», nacque il 9 agosto 1823 nella parrocchia di San Canciano da Giovanni Battista e Adriana Marcocchia. Ivi, *Anagrafe Generale, 1850, foglio di famiglia, Sestiere di Castello* 5808.

369 *Atti della Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per gli anni 1840-41*, Venezia 1842, pp. 45, 84; *Atti della Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii*, Venezia 1843, p. 37.

370 Non riscontrato; si veda qui *infra*.

371 L'esemplare si trova in BMCVe, *Archivio privato Giovanni Bortolo Dolfin*, b. segnata «3 Dolfin. Patrizia Veneta famiglia. Miscellanea», cc. n.n.

372 Una copia si trova in MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Vol. Stampe Cicogna*, n. 712.

373 BMCVe, *Cod. Cicogna*, 2844, «Scartabello ossia diario [...]», I, p. 38; Bratti, *Notizie d'arte*, cit., ed. 1915, p. 36. Su Paghini: M. De Grassi, *Paghini, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2014, pp. 283-285.

374 Su Bevilacqua: R. de Feo, *Bevilacqua Giovanni Carlo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 647-648.

375 BMCVe, *Cod. Cicogna*, 2393, c. sciolta. L'artista non fa cenno di tale attività nell'autobiografia; cfr. G. Pavanello, *L'Autobiografia e il catalogo delle opere di Giovanni Carlo Bevilacqua*, Venezia 1972.

376 *Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi*, Venezia 1827, p. 53.

377 E.A. Cicogna, *Bianca Cappello. Cenni storico critici*, Venezia 1828, p. 45, nota 38.

378 B. Falconi, in Falconi, Mazzocca, Zuccotti, *Giambattista Gigola*, cit., pp. 109-112, nn. 63-73.

379 *Ibid.*

380 Erroneamente riferiti però allo storico e critico d'arte svedese Fredrik Boye; G. Poli, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*, cit., pp. 93-95, nn. 17-22.

381 Vizzutti, *Contributi per Silvestro Boito*, cit., pp. 236, 249, fig. 4. L'attribuzione a Boito è stata formulata anche per la presenza sul foglio di una «B» a matita che si deve invece sciogliere in Boyé.

382 Una copia si conserva in MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Ritratti Gherro*, n. 514.

383 ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1850, Foglio di famiglia*, Castello 4907, con aggiornamenti dal 1851 al 1867.

384 *Atti della Imp. Regia Accademia di Belle Arti di Venezia per la distribuzione de' premi* [...], Venezia 1844, p. 53.

385 Generini prese parte alla difesa di Venezia durante l'assedio austriaco del 1848-49 con il grado di tenente presso lo stato maggiore del secondo circondario (Lido) agli ordini del colonnello Francesco Mattei; C.A. Radaelli, *Storia dello assedio di Venezia negli anni 1848-1849*, Venezia 1875, p. 521. Il grado di tenente onorario venne poi confermato con Regio Decreto del 12 febbraio 1878; «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 20 marzo 1878, n. 73, p. 1196.

386 ASCVe, *Serie anagrafiche, Anagrafe Generale, 1850, Foglio di famiglia*, Castello 4907, con aggiornamenti dal 1851 al 1867.

387 L'articolo aveva come oggetto il ritratto su tela, eseguito da Generini, della baronessa Anna de Fuhrmann, che era in procinto di sposarsi e lasciare Venezia; *Un ritratto all'olio eseguito dal sig. Generini*, «I Fiori: Scienze, lettere, arti - industria, commercio, manifatture [...]», anno II, n. 16, 20 aprile 1853, p. 128. La sua abilità anche nel grande formato veniva poi ricordata in un successivo articolo a firma «D.F.» intitolato *Alcune bagnanti quadro ad olio del sig. Generini commissione del co. Dameto*, ivi, anno II, n. 32, 28 dicembre 1853, p. 420.

388 P. Fautrier, *Giorgio Manin, commemorazione*, «Ateneo Veneto», 3, 1882, pp. 257-283: 261-262.

389 S. Filippin, *Appendice B - Indice dei documenti*, in *L'accademia di Belle Arti, L'Ottocento*, III, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello (TV) 2016, pp. 669- 689.

390 ASCVe, *Serie anagrafiche, Ruoli della popolazione, Anagrafe Generale*, 1850, foglio di famiglia, «Prosdocimi», con aggiornamenti fino al 1867.

391 A. Lermer, *Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig: Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimi Arbeiten für die Monumenti artistici e storici delle province venete*, «Studi Veneziani», n.s., XLI, 2001, pp. 281-294: 290-293. Due miniature su pergamena di Germano Prosdocimi, non rintracciate, raffiguranti la *Vergine in trono col Bambino e i santi Antonio, Pietro e un devoto* e la *Vergine con il Bambino sant'Antonio di Padova e tre fanciulli in preghiera*, provenivano dal legato di Bartolomeo Manfredini (Cl. II, nn. 649-650); A. Artini, *Il legato Manfredini al Museo Civico Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 4, 2009, pp. 80-89: 84.

392 G. Ferrari Bravo, G. *Prosdocimi*, «Il Lombardo Veneto», 161, 24 luglio 1851.

393 «Giornale delle Dame. Amena letteratura - arti - teatri - musica», I, 15, 29 maggio 1856.

394 Cfr. R. Fabiani, *Un castello, una casa*, in *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, catalogo della mostra (Trieste, 26 ottobre 2010 - 14 febbraio maggio 2012), a cura di R. Fabiani, L. Caburlootto, Milano 2010, pp. 12-16; R. Fabiani, F. Morena, *Massimiliano e l'esotismo. Arte orientale nel Castello di Miramare*, catalogo della mostra (Trieste, 11 aprile - 28 maggio 2017), Venezia 2017, pp. 11-27.

395 G. Giuliani, *La vita nuova e il Canzoniere* [...], Firenze 1868, p. 168.

396 O. Greco, *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo*, Mondovì 1875, p. 122.

397 P. Ferrato, *Breve descrizione delle miniature contenute nell'album che si conserva nella torre di Solferino*, Imola 1878.

398 *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1871*, Venezia 1872, p. 69; *Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di belle Arti di Venezia*, Venezia 1892, p. 91.

399 Si pubblica qui a titolo di esempio il dipinto realizzato nel 1803 da Vladimir Lukič Borovikovskij con il *Ritratto della contessa Liubov Il'inichna Kusheleva con i figli mentre dipinge un ritratto in miniatura*, olio su tela, cm 96,6 × 77,7; Christie's, *Russian Art*, Londra, 2 giugno 2014, n. 12.

400 Moschini, *Della letteratura veneziana*, cit., III, p. 82 e nota 1.

401 *Storia di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già in Verona nel tempo del sig. Bartolomeo dalla Scala, e scritta da Luigi da Porto. Milano 1819* [...], «Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da varj letterati», XIV, maggio 1819, pp. 176-186: 184-185.

402 *Il maestro del dipingere in miniatura, a tempera e ad acquerello* [...], Milano 1829, pp. 5-6.

403 Sulla nascita della fotografia in Veneto e in Italia si vedano: P. Costantini, I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia 1986; *Segni di Luce. Alle origini della fotografia in Italia*, I, a cura di I. Zannier, Ravenna 1991.

404 Falconi, Zuccotti, *Pittura su avorio*, cit., pp. 27-32.

405 Il ritratto è custodito nelle raccolte della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Cfr. V. Gransinigh, *Politi Odorico*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 816-818.

406 G. Gozzano, *L'amica di Nonna Speranza*, in *Opere*, a cura di C. Calcaterra, A. De Marchi, Milano 1948, p. 26.

407 [Chevalier], *Note su alcune produzioni di belle arti*, cit., pp. 41-46. Si veda anche *supra*.

408 *Ibid.*

409 *Ibid.*

410 *Ibid.*

411 Stagni, *L'idea di pittura in piccolo*, cit., p. 28.

412 L. Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, Venezia, 1882, p. 3; I. Zannier, *Fotografia e pittura nel Veneto dell'Ottocento*, il *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, cit., II, pp. 523-542: 525.

413 C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (I ed. Firenze 1883), Introduzione di E. Mazzanti, Milano 2006, pp. 182-183.

414 H. James, *Il carteggio Aspern* (ed. originale Boston 1888), Introduzione di S. Perosa, traduzione e note di G. Sacerdoti, Venezia 1991, pp. 175-177.

415 Sull'argomento: G. Scarpellon, *Miniature di vetro, murrine 1838-1924*, Venezia 1990, pp. 65-93.

416 Si veda qui a titolo di esempio il *Ritratto di Alice Mary Nolan*, acquerello e *gouache* su avorio, cm 4,5 × 3,5, Nuova Zelanda, collezione privata. A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, III, Milano 1962, p. 1512, *ad vocem*.

417 Dal 1851 direttore del Museo Civico di Venezia.

418 V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859. Nell'introduzione l'autore precisa che il volumetto non illustrava l'intera collezione Correr, ma forniva una «succinta guida» ovvero una scelta esemplare delle opere. È pur vero che in questa scelta non era compresa alcuna miniatura propriamente indicata, se si escludono il *Ritratto di fanciullo* (**cat. 1**) e il *Ritratto mulieb্রে* (**cat. 4**), registrati fra i dipinti, e il *Ritratto di fanciulla con fiori in grembo* sul coperchio di tabacchiera (**cat. 39**), annoverata nella sezione dedicata agli avori; *ibid.*, pp. 17, 155, nn. 81-82, 821.

419 Archivio Storico del Museo Correr di Venezia (d'ora innanzi ASMCVe), *Inventario giudiziale della collezione di Teodoro Correr*, Antonio Florian, Carlo Bevilacqua, *Inventario dei quadri, 1830-1831* (d'ora innanzi *Inventario quadri, 1830-31*).

420 G. Romanelli, «Vista cadere la patria ...». *Teodoro Correr tra «Pietas» civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia 1988, numero speciale del «Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'arte e di storia», n.s., 30, n. 1-4, 1986, pp. 13-25.

421 ASMCVe, *Inventario quadri, 1830-31*.

422 *Ibid.* Escludendo il n. 976 («117 lettere alfabetiche levate da antichi corali in miniatura in pecora [...], cinquanta delle quali figurate») e il n. 1000 («cinque fogli di corali in pecora con miniature e scrittura in tedesco») rimangono i nn. 222, 310-311, 483, 516, 576-580, 610, 632, 717, 751, 756-758, 761, 771-772, 785, 789, 792-802, 804-806, 807-822, 856, 863-866, 867-868, 893, 932, 935, 941, 957 («due quadri miniati in seta»), 960, 972, 975, 978, 981-993, 994 («tre miniature in pecora rappresentanti Venere e Vulcano, Venere e Nettuno, ed un'allegoria con mostri»), 1001-1003.

423 *Ibid.*, nn. 807-820, 822.

424 *Ibid.*, n. 757, «Miniatura in pecora [...], testa di un papa, cornice in parte dorata e specchio»; n. 758, «Miniatura in pecora, ritratto di uomo, cornice dorata e lastrax»; n. 771 (**cat. 10**); n. 772 (**cat. 11**); n. 798, «Miniatura in pecora, ritratto di donna cornice dorata e

specchio»; n. 935, «Miniatura ritratto di uomo, cornice semplice»; n. 952 (**catt. 59-60**); n. 975, «Miniatura in pecora ritratto di uomo vestito alla spagnola, di bel lavoro finito, di figura ovale».

425 *Ibid.*, n. 953.

426 Meloni Trkulja, *Le miniature degli Uffizi*, cit., p. 1167.

427 Un piede veneziano corrisponde a cm 34,77, un'oncia o *onza* corrisponde a cm 2,8; E. Concina, *Pietre parole storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secolo XV-XVIII)*, Venezia 1988, pp. 105, 110.

428 ASMCVe, *Inventario quadri, 1830-31*: nn. 540, 556, 582-583, 594, 748, 749, 782-784, 786, 927, 936-939, 944-948 e n. 950 «Quattro ritratti a olio dipinti sul rame, 3 di uomo ed uno di fanciulla di figura ovale».

429 *Ibid.*, nn. 771-772 (**catt. 10-11**).

430 *Ibid.*, n. 717, «miniatura sopra la seta ed incollata su tela», che risultava alta 1 piede e 6 once e larga 1 piede e 5 once.

431 La trascrizione delle minute nei registri, avviata nel 1870, venne completata nel 1871; ASMCVe, *Minute catalogo generale Museo Civico, Miniature*, 1870.

432 MCVe, Cl. II, n. 1, tempera su pergamena, cm 15 × 19; Favilla, Rugolo, «Tant plus petit, tant plus beau», cit. pp. 13-14, fig. 4.

433 MCVe, Cl. II, n. 561, acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 6,6. In origine la miniatura ornava il fondo di una tabacchiera in cuoio; Lazari, *Notizia delle opere d'arte*, cit., p. 150, n. 782.

434 ASMCVe, 1873/58, cc. n.n., «Trascrizione del catalogo generale». I nuovi *Registri delle Classi* compilati in quell'occasione e progressivamente aggiornati sono tutt'ora in uso nel Museo.

435 Romanelli, «Vista cadere la patria, cit., p. 13.

436 BMCVe, *Mss. Correr*, 1469/2, c. 424. L'elenco stilato da «Giuseppe Werz di Trento» è così formato:

«1. Una scatola di avorio con entro miniatura; 2. Un viglietto di Monte d'un orologio d'oro [...]; 3. Giove in bisquit; 4. Un canochiale del Doland; 5. Un ritratto di miniatura finissimo; 6. Un quadretto dipinto sulla pietra».

437 Sulla figura di Mercuri si veda *supra*.

438 BMCVe, *Mss. Correr*, 1469/2, c. 486.

439 ASCVe, 1865/XII/2/12, «Processo verbale del rapporto e collocamento nei locali del museo della raccolta Cicogna», cc. n.n. Sull'argomento cfr. A. Dorigato, *Emanuele Antonio Cicogna bibliofilo e cultore di patrie memorie, in Una città e il suo museo*, cit., pp. 143-146.

440 ASCVe, 1865/XII/2/12, «Processo verbale del rapporto e collocamento nei locali del museo della raccolta Cicogna», cc. n.n.

441 *Ibid.*

442 MCVe, Cl. II, nn. 446-447. Cl. II, n. 446, acquerello e *gouache* su avorio, cm 5,2 × 8,2 (**fig. 50**). Nell'inventario degli oggetti del dono Cicogna si registravano diverse opere riconducibili alla categoria delle miniature. La descrizione, invero piuttosto sommaria dei soggetti, che omette di indicare la dimensione e il materiale del supporto, permette di riconoscerne solo alcuni esemplari; ASMCVe, 1865/8, «Rapporto sul ricevimento della raccolta donata al comune dal cavalier Cicogna e si unisce una informazione sugli oggetti componenti la medesima», cc. nn.

443 Sulla famiglia Paravia: E. Molteni, *Carte aggregate all'archivio Bernardi. Il Mio Portafogli del capitano Antonio Paravia (Corfù 1754 - Venezia 1828)*, in *Iacopo Bernardi, un veneto testimone dell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Venezia, 26-27 novembre 2014), a cura di P. Lucchi, A. Pavanello, Venezia 2015, pp. 247-268. Sul legato di Maria Paravia al Museo Correr: M. Favilla, R. Rugolo, *I ritratti in miniatura di Rosalba Carriera nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 13, 2018, pp. 72-84: 72-76.

444 ASCVe, *Istruzione, Museo Civico, Doni e legati, 1875-1879*, VII, 8/6, cc. sciolte.

445 ASMCVe, 1875/109, cc. n.n.

446 La rinuncia di monsignor Bernardi alla parte del legato Paravia a lui spettante venne però ufficializzata in un secondo momento, come attesta la sua lettera, in data «Pinerolo 1º dicembre 1875», al direttore del Museo Correr; ASCVe, *Istruzione, Museo Civico, Doni e legati 1875-1879*, VII, 8/6, cc. sciolte.

447 In interlinea con segno di richiamo.

448 Segue parola illeggibile depennata.

449 In interlinea.

450 «inventariati e» in interlinea con segno di richiamo.

451 ASMCVe, 1875/109, cc. n.n.

452 MCVe, *Registro della Classe I*, nn. 890-898: «nove piccoli ritratti dipinti su rame - Paravia 1875»; nn. 899-906: «otto piccoli ritratti dipinti sul rame».

453 BMCVe, *Archivio Bernardi*, b. 143, cc. sciolte, «Catalogo de' miei quadri. 1810 dicembre, Venezia, abitazione a Santa Giustina». Documento segnalato da Molteni, *Carte aggregate*, cit., p. 251, nota 8.

454 Ai 22 ritrattini menzionati nell'inventario, se ne aggiungevano altri 4, uno dei quali finì nel gruppo destinato al Museo Correr; Favilla, Rugolo, *I ritratti in miniatura di Rosalba Carriera*, cit., p. 74.

455 *Guida del Museo Civico e raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1881, p. 97, nn. 97-98; *Guida del Museo Civico e raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1885, p. 133, nn. 98-99. Quando il catalogo era in fase di impaginato, il ritrovamento delle minute utilizzate a partire dal 1870 per il riordino delle classi museali (ASMCVe, *Minute catalogo generale Museo Civico, Dipinti*, 1870, nn. 782-783) ha permesso di restituire alla donazione Cicogna i **catt. 26 e 57** (inseriti in uno dei due pannelli: **fig. 52**), già erroneamente riferiti al legato Correr nel *Registro della Classe I* (nn. 779-780) e come riportato da Favilla, Rugolo, *I ritratti in miniatura di Rosalba Carriera*, cit., p. 74.

456 *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia*, Venezia 1909, p. 52.

457 Cfr. M. Artini, *La collezione di Bartolommeo Manfredini (Venezia 1797-1874)*, tesi di specializzazione, Università degli studi di Padova, relatore C. Limentani Virdis, a.a. 2001-2002; Ead., *Il legato Manfredini*, cit., pp. 80-89.

458 ASMCVe, 1874/173, cc. n.n., estratto del testamento in data 24 agosto 1874.

459 *Museo Civico e Raccolta Correr*, cit., 1899, pp. V-VI.

460 N. Barozzi, *Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Doni fatti al Museo dalla sua fondazione fino al 1880 e cenni intorno al suo collocamento nel nuovo edificio*, Venezia 1880, p. n.n.

461 *Ibid.*, pp. 79-80. Collocazione confermata nella *Guida del Museo*, cit., 1885, pp. 86-88.

462 ASMCVe, 1880/170, cc. n.n.

463 *Ibid.*, in data 11 luglio 1880.

464 *Ibid.*

465 MCVe, *Registro acquisti*, nn. 55-58.

466 ASMCVe, 1881/79, cc. n.n.

467 MCVe, *Registro acquisti*, n. 393, gennaio 1889.

468 ASMCVe, 1889/68, c. n.n.; la parola «acquisto» è aggiunta a matita.

469 *Ibid.*, cc. n.n. In una lettera del 17 maggio 1889, nella quale il vicedirettore del Museo Correr Antonio Bertoldi riferiva alla giunta municipale veneziana sulle pratiche relative alla «sostanza mobile della fu nobil donna contessa Elisabetta Michiel Giustinian a riguardi del legato» a favore del museo «degli oggetti che dovranno formare la Raccolta G.B. Giustinian», si informava che la defunta contessa, «vivente ancora», aveva fatto pervenire quattro elenchi di oggetti destinati al museo, mentre di altri ne indicò a voce la consistenza. Fra questi ultimi «non consegnati» si nota la presenza di «quattro miniature di avorio, una in teca d'oro».

470 ASMCVe, 1885/242, cc. n.n.

471 *Ibid.*

472 *Ibid.*: ASCVe, VII/8/5, *Museo Civico, Collezioni varie*, 1885, n. 45205.

473 ASMCVe, 1890/111, cc. n.n.

474 Ivi, 1892/40, cc. n.n.

475 ASCVe, VII/8/5, *Museo Civico, Collezioni varie*, 1895, n. 9639.

476 La miniatura raffigurante Francesco Novelli non è stata rintracciata.

477 ASMCVe, 1898/85, c. 6.

478 Ivi, 1906/170; 1907/27, cc. n.n.; MCVe, *Registro doni*, n. 883.

479 Ciò avvenne a seguito dei successivi ampliamenti degli spazi espositivi del Fondaco dei Turchi tra il 1887 e il 1890. L'inaugurazione del nuovo allestimento ebbe luogo il 4 luglio 1897; *Museo Civico e Raccolta Correr*, cit., 1899, p. VI.

480 *Guida illustrata*, cit., 1909, p. 50.

481 *Ibid.*, p. 52.

482 S. Barizza, *Le sedi del Museo: da Casa Correr al Fontego dei Turchi, alle Procuratie Nuove*, in *Una città e il suo Museo*, cit., pp. 291-295: 294.

483 Sulle vicende relative agli spostamenti delle collezioni del Museo Correr durante la Prima Guerra Mondiale si veda il documentato saggio di E. Bassi, E. Ghirardi, *La lunga strada verso casa. Dal Fondaco dei Turchi a piazza San Marco, un nuovo volto per il Museo civico Correr in seguito alla Grande Guerra*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 13, 2018, pp. 133-138.

484 ASMCVe, 1918/29, cc. n.n.

485 *Ibid.*

486 *Ibid.*

487 La lettera, inviata da Lavarone, è in data 7 agosto 1921; ASMCVe, 1921/75, cc. n.n.

488 *Ibid.*

489 *Civico Museo Correr Venezia. Catalogo 1926*, Venezia 1926; *Museo Civico Correr Venezia. Catalogo 1938*, Venezia 1938.

490 ASMCVe, 1923/107, cc. n.n.

491 *Doni al Museo Correr*, «Rivista mensile della Città di Venezia», 8, 1925, pp. 286-287.

492 ASMCVe, 1930/17, cc. n.n., documenti in data 31 dicembre 1930; 6, 11 novembre 1931.

493 *Ibid.*, lettera datata 14 gennaio 1931.

494 *Ibid.*, lettera datata 19 gennaio 1931.

495 Su tale argomento: M. Fenzo, *Gli allestimenti del Museo del Risorgimento*, in *Una città e il suo Museo*, cit., pp. 193-195.

496 ASMCVe, 1898/133, cc. n.n.

497 Ivi, 1903/179, cc. n.n.

498 Ivi, 1931/10.

499 Per il corretto riconoscimento del personaggio effigiato nella miniatura si veda, ivi, 1939/28 e la relativa scheda (**cat. 179**).

500 Ivi, 1928/1421, cc. n.n.; MCVe, *Registro Doni*, «Legato senatore Pompeo Molmenti»; ivi, *Registro della Classe II*, nn. 689-691.

501 Ivi, Cl. II, n. 690, tempera su rame, cm 9,8 × 9.

502 *Il Ritratto di Carlo Goldoni e il Ritratto della signora Brunati Molmenti* non sono stati riscontrati.

503 ASMCVe, 1930/15, cc. n.n. A margine della lettera: «Ricopiata. Carpenedo di Mestre - Venezia, via C. Goldoni 21, Prof. Roberto Gavagnin Acc. d'onore B.A.».

504 *Ibid.*

505 Ivi, 1934/31, cc. n.n.; cfr. C. Tonini, *Daniele Manin: dalla gloria all'esilio. Immagini e memorie dai Musei Civici Veneziani. La mostra della Cassa di Risparmio di Venezia*, in *Fuori d'Italia: Manin e l'esilio*, Atti del convegno nel 150º anniversario della

morte di Daniele Manin 1857-2007, a cura di M. Gottardi, Venezia 2009, pp. 157-163: 160.

506 MCVe, *Registro acquisti*, n. 2188: «1926 - acquisto Dalmedico. NB. Il prezzo calcolato [...] di £. 25.000 [...] per vitalizio per annualità di £ 2.400».

507 S. Sorteni, in *Venezia che spera*, cit., pp. 158-159. In quel caso, poiché le leggi razziali del 1938 impedivano a un ente pubblico di ricevere legati da persone di origine ebraica, quale era Giuseppe Giacomo Dalmedico, questa parte della donazione, di comune accordo con Federico Perini Bembo, nipote di Dalmedico, fu fatta figurare dal Museo Correr come acquisto «di ricordi patriottici» per la somma di 15 lire; MCVe, *Registro acquisti*, n. 2295, luglio 1941. La verità storica veniva infine ripristinata, su richiesta dello stesso Perini Bembo, con delibera della giunta comunale di Venezia del 12 settembre 1955, che tramutava l'acquisto in dono; *ibid.*, nota corrispondente.

508 MCVe, *Registro acquisti*, n. 2202, 1936, 12 agosto.

509 ASMCVe, 1936/56, cc. n.n.

510 *Ibid.*, «Inventario giudiziale», p. 20. Nello stesso inventario, sopra lo scrittoio del salottino, al numero 259 sono registrate «tre miniature avorio con cornice di legno (dama, donna ed uno di uomo)».

511 *Ibid.*, «Elenco oggetti legato Falier».

512 *Ibid.*

513 Cfr. G. Mariacher, *Ca' Rezzonico guida illustrata*, Venezia 1966, p. 20. Dal medesimo legato Falier proveniva anche un «anello di oro basso con incastonata una miniatura ovale con ritratto di bambino», trafugata nel 1951; MCVe, *Registro della Classe XXI*, n. 227.

514 MCVe, *Registro acquisti*, n. 2211.

515 ASMCVe, 1940/38, cc. n.n.

516 Al riscontro inventariale eseguito nel 2003 risultavano mancanti il *Ritratto della madre di Ricciotti Bratti* di Francesco Pesce: «tondo miniato su avorio raffigura

una bimba a mezzo busto con un vasetto con un fiore rosso in mano [...] cornice liscia nera», e un «tondo raffigurante una dama a mezzo busto con ventaglio chiuso in mano vestita d'azzurro con scialle bianco a fiorellini entro cornice nera quadrata»; MCVe, *Registro della Classe II*, nn. 695-696. Su Francesco Pesce si veda qui *supra*.

517 MCVe, *Registro acquisti*, n. 2303, acquistato il 16 maggio 1941 dal signor Giovanni Monego per 35 lire.

518 ASMCVe, 1943/35.

519 *Ibid.*, nota manoscritta in calce all'inventario del legato.

520 T. Pignatti, *Due miniature su avorio di Rosalba Carriera donate al Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1-4, 1956, pp. 52-55.

521 ASMCVe, 1949/18/6; MCVe, *Registro Doni*, n. 1645; ivi, *Registro della Classe II*, nn. 705-706.

522 Jeannerat, *Le origini del ritratto*, cit., pp. 767-781.

523 ASMCVe, 1949, 18/6, cc. n.n.

524 *Ibid.*

525 *Ibid.*

526 *Ibid.*

527 Ivi, 1957/18-2/170. L'inventario dei due «pacchi» contenenti gli oggetti legati al museo da de Lützenfeld venne stilato il 16 febbraio 1957 e nel secondo involucro si registrava la presenza: al n. 1 di «3 miniature del primo Ottocento»; al n. 2 di «1 miniatura come sopra»; al n. «5 - ritratto di ufficiale a olio» (**cat. 163**); al n. 7 «Ritratto in miniatura del primo Ottocento». Ad esclusione di quella con il numero 5, le altre miniature non sono state riscontrate.

528 C. Antonj de Lützenfeld, *Còrsi al servizio della Repubblica Veneta*, «Nuovo Archivio Veneto», n.s., XXII, I, 1911, pp. 455-464.

529 Sulla riorganizzazione degli spazi espositivi del Museo Correr: *Carlo Scarpa 1906-1978*, a cura di F. Dal Co, G. Mazzariol, Milano 1984, p. 121.

530 La schedatura degli esemplari afferenti alla Classe II (miniature) venne approntata da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo con la collaborazione di Rossella Granziero del Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr e con la supervisione di Camillo Tonini, a cui seguì la redazione e la pubblicazione di un catalogo scelto: *I ritratti in miniatura delle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, cit., pp. 36-91 (schede di M. Favilla, S. Grandesso e R. Rugolo).

531 L'esposizione è stata allestita con la direzione scientifica di Gabriella Belli e la curatela di Andrea Bellieni. Massimo Favilla e Ruggero Rugolo hanno curato la parte relativa ai ritratti in miniatura, mentre la cura delle memorie napoleoniche è stata affidata a Valeria Cafà e quella delle medaglie a Cristina Crisafulli; M. Favilla, R. Rugolo, *Ritratti in miniatura e altre memorie al tempo di Napoleone. La collezione Sancassani donata al Museo Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 13, 2018, pp. 175-176.

532 *Applausi al singolare merito della celebre Signora Anna Morichelli-Bosello che canta in Venezia nel Teatro Giustiniani in San Moisè quest'anno* 1796, Venezia 1796, antiporta; iscrizioni: «Trussarelli dip ->», «Giac Zatta inc ->», «ANNA MORICHELLI.»; cfr. A. Pettoello, *Libri illustrati veneziani del Settecento: le pubblicazioni d'occasione*, Venezia 2005, p. 331, n. 485, fig. 555.

533 Cfr. L. Grasso Caprioli, *Morichelli, Anna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 800-803.

534 Secondo quanto si apprende dal necrologio apparso sul «Vero amico del popolo», 9 marzo 1852.

535 Conservate l'una nelle Collezioni d'Arte di Bologna (Stagni, in *Piccoli artifici*, cit., p. 84, n. 102) e l'altra, che qui si pubblica (**fig. 53**), acquerello e *gouache* su avorio, cm 10,3 × 9,5, nella collezione Ceci del Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa (Bertolucci, Burresi, *La collezione di Antonio Ceci*, cit., p. 205, n. 471).

536 Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, inv. Pk 4319.

537 Schidlof, *The miniature*, cit., I, pp. 43-44.

538 Sotheby's, Watercolours & Miniatures, Londra, 30 giugno 2005, n. 218.

539 Butterscotch Auction Gallery LLC, Bedford Village, NY (USA), 6 novembre 2016, n. 170. La miniatura fa parte di una composizione formata da 20 ritrattini delle case Borbone Due Sicilie e Asburgo Lorena, sette dei quali sono firmati da Albanesi e realizzati fra il 1837 e il 1846. Il *Ritratto della principessa Maria Luisa Carlotta di Parma* (1802-1857), firmato e datato 1838, misura cm 5 × 4 e presenta una crepa in basso a destra, qualche sollevamento di materia pittorica.

540 Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts, acquerello e *gouache* su avorio, cm 6,4 × 5,2.

541 Rispettivamente: Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts, acquerello e *gouache* su avorio, cm 5,6 × 4,6, firmato sul verso «Giovanni/ Patriarchi/ Fecit»; Museo di Palazzo Reale di Pisa (Bertolucci, Burresi, *La collezione di Antonio Ceci*, cit., p. 198, n. 444); Parigi, Galerie Jaegy-Theoleyre, acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 6,5, firmata «Patriarchi Fece».

542 N. Lemoine-Bouchard, *Peintre en miniature: De Lauro (actif en 1805-1822), un Italien en France, aux prix fixés «à l'amiable*», «La Lettre de la Miniature», 21, novembre 2013, p. 3.

543 Cambi Aste, Genova, 8 gennaio 2016, n. 28, acquerello e *gouache* su avorio, cm 7,5 × 6,3; firmata a destra: «Galli 1830».

544 Milano, Ghilli Antichità, https://www.ghilli.it/product/antica-miniatura-su-avorio-ritratto-di-gentildonna-firmata-bacchini; acquerello e *gouache* su avorio cm ø 7,4.

545 *Autissier et le portrait miniature romantique en Belgique*, a cura di B. Hofstetter, Ph. Plantage, Bruxelles 1998, pp. 154-155, nn. 112-117.

546 Schidlof, *The miniature*, cit., I, p. 150; Varsavia, Muzeum Narodowe, Gabinetto delle miniature, Min.40 MNW, acquerello e *gouache* su avorio, cm 15,5 × 12,9; firmato a destra: «Alex. Cittadini de Rome».

547 Parigi, Galerie Jaegy-Theoleyre, acquerello e *gouache* su avorio, cm 5,5 × 4,5; firmata in basso a sinistra: «Bosio».

548 Ringraziamo Gilberto Pizzamiglio per i suggerimenti relativi all'identificazione del soggetto.

549 N. Lemoine-Bouchard, *Le peintres en miniature actifs en france 1650-1850*, Parigi 2008, p. 49.

550 New York, The Wallace Collection, inv. M180.

551 Lemoine-Bouchard, *Le peintres en miniature*, cit., p. 107.

552 New York, The Metropolitan Museum, inv. 95.14.83, acquerello e *gouache* su avorio, cm 18,1 × 14,9; G. Reynolds con la collaborazione di K. Baetjer, *European Miniatures in The Metropolitan Museum of Art*, catalogo della mostra (New York, 5 novembre 1996 - 5 febbraio 1997), New York 1996, p. 162, n. 198, datato 1810.

553 Lemoine-Bouchard, *Le peintres en miniature*, cit., p. 145.

554 *Ibid.*, pp. 348-349.

555 Venezia, collezione privata, acquerello e *gouache* su avorio, ø cm 6,5; firmata in basso: «C. Velles».

556 ASMCVe, 1954/18-8/308, cc. n.n.; e si veda anche MCVe, *Registro Doni*, n. 1666. Sul legato di Alvise II Nicolò Mocenigo: Favilla, Rugolo, *I ritratti in miniatura di Rosalba Carriera* cit., pp. 82-84.

557 ASMCVe, 1954/18-8/308, cc. n.n.

558 *Ibid.*, cc. nn.: «Elenco mobili di proprietà casa Mocenigo esistenti nel palazzo Mocenigo a S. Stae».

559 *Ibid.*

560 In occasione della schedatura, oltre ai numeri di inventario formulati unitariamente per ognuno dei due quadretti, a ciascun esemplare è stato associato un numero progressivo.

561 MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, vol. 13°, cc. nn.

562 BMCVe, A. Paravia, *Mio portafogli* [...], IV, incisione inserita fra le pp. 571-572.

563 Phillips Auctioneers, *The Connoisseur's Cabinet*, Londra, 11 luglio 2000, n. 269, acquerello e *gouache* su avorio, cm 13 × 12. La miniatura reca un'iscrizione sul verso che identifica i

due personaggi e riferisce della morte prematura di Cristina Contarini da Mula e della scomparsa di Polissena avvenuta nel 1833 all'età di 81 anni. Una miniatura di foggia rotonda con il medesimo soggetto è stata resa nota da A. de Robilant, *Lucia a Venetian life in the age of Napoleon*, Londra 2008, che però ha identificato le due fanciulle come Lucia e Paolina Memmo.

564 Gori Bucci, *Il pittore Teodoro Matteini*, cit., pp. 212-213, n. 49.

565 G. Lazzari, *Discorso letto nei funerali della n.d. Polissena Contarini da Mula vedova Mocenigo* [...], Venezia 1833, antiporta.

566 L. Codemo di Gerstenbrand, *Pagine famigliari artistiche cittadine 1750-1850*, Venezia 1875, pp. 46-49.

567 *Ibid.*

568 MPMVe, *Archivio Mocenigo*, «Raccolta di Memorie della M.sa Fiorenza Vendramin Sale», fasc. n. 1443, cc. n.n. La miniatura di foggia ovale risulta firmata in basso a sinistra: «Luigia Codemo di Gersterbrand».

569 F. Stefani, *Famiglie celebri d'Italia. Mocenigo di Venezia*, Torino 1868, tav. XVIII; Codemo di Gerstenbrand, *Pagine famigliari*, cit., pp. 386-387.

570 BMCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Vol. Stampe Cicogna*, n. 845.

571 Codemo di Gerstenbrand, *Pagine famigliari*, cit., pp. 86-92. Ringraziamo Gilberto Pizzamiglio per i suggerimenti.

572 *Ibid.*, p. 428.

573 C. Sale Mocenigo Codemo, *Autobiografia di una fanciulla*, Venezia 1863, p. 211.

574 V. Zanetti, *Dell'istituzione di un museo e di un archivio comunale nell'isola di Murano*, Venezia 1861.

575 Figlia della defunta Margherita Pagello Lettis; Archivio Storico della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 47/1954, cc. n.n.

576 *Ibid.*, cc. n.n.

Avvertenza al catalogo

Il presente volume cataloga e illustra i 280 ritratti in miniatura conservati nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani. Le opere schedate, comprese in un arco cronologico che va dalla fine del XVI secolo al terzo decennio del Novecento, sono custodite in varie sedi.

Il nucleo principale appartiene alle raccolte del Museo Correr (del quale fanno parte anche gli esemplari esposti al Museo del Settecento Veneziano di Ca’ Rezzonico), che – nella suddivisione dell’intero patrimonio museale in cinquantuno classi di oggetti – afferiscono alla Classe II, dedicata nello specifico alle Miniature. A questi esemplari se ne aggiungono altri che, per i loro requisiti, si possono considerare ritratti in miniatura a tutti gli effetti, pur essendo stati inclusi al momento del loro ingresso nella Classe I (Dipinti), nella Classe III (Disegni), nella Classe VIII (Smalti), nella Classe XXI (Lavori in materie diverse), nella Classe XXXII (Curiosità diverse e Memorie patriottiche), quest’ultima in parte poi confluita nella Classe XLV (Raccolte del Risorgimento e delle Memorie patriottiche). Altri ritratti in miniatura sono conservati presso il Museo di Palazzo Mocenigo, la Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro e il Museo del Vetro di Murano. Solo per questi ultimi casi la sede museale è stata specificata nel corpo della scheda; altrimenti rimane sempre sottinteso il Museo Correr.

Data la preponderanza della scuola veneziana, e in genere italiana, il catalogo segue un ordine prettamente cronologico scandito per sezioni: *Il Cinquecento e il Seicento*, *Il Settecento*, *L'Ottocento e il Novecento*. Per le peculiari caratteristiche, *La collezione Paola Sancassani* occupa una sezione separata, così come in coda al catalogo si trovano le *Schede inventariali* relative ai pochi esemplari ritenuti ingiudicabili per qualità o stato di conservazione. Salvo eccezioni legate alle necessità dell’impaginato, le immagini sono restituite nell’intero rispettando la dimensione originale, a prescindere dalla qualità dell’opera. Alcuni esemplari di particolare interesse sono stati riprodotti anche in dettaglio.

Le schede sono state compilate dai curatori del catalogo, Massimo Favilla e Ruggero Rugolo, escluse le schede nn. 1 e 4 che spettano a Jacopo Cossu.

Nel 2020, quando il volume era già in ultima bozza, il legato di Maria Francesca Tiepolo al Museo Correr ha reso necessario aggiungere in coda al catalogo una sezione a questo appositamente dedicata.

Ritratti in miniatura
dal XVI al XX secolo

Il Cinquecento e il Seicento

1

Paolo Veronese (ambito)
Verona, 1528 - Venezia, 1588

Ritratto di fanciullo

Olio su tavola, 11,6 × 9,2 cm

Inv. Cl. I, n. 81

Isrizioni

In basso a destra: «XIII»; sul verso, etichetta: «[...] ULO VERONEZE/ F.C.»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Lazari 1859, p. 17, n. 82; *Guida del Museo* 1881, p. 97, n. 92; *Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 92; *Museo Civico* 1899, p. 99, n. 73

L'opera è registrata nell'inventario giudiziale della quadreria di Teodoro Correr ove così è descritta: «[quadro in tavola] Ritratto di un putino, di Paolo Veronese, cornice in legno» (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31, n. 582). L'esemplare è poi citato da Vincenzo Lazari nella prima 'guida scelta' del Civico Museo Correr come «scuola di Paolo Caliarì. Busto di ragazzino veduto di prospetto. Tavola» (Lazari 1859), e lo troviamo ancora nelle successive guide ottocentesche richiamato con la medesima attribuzione (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899). Anche l'annotazione inventariale nel *Registro della Classe I* (n. 81) lo indica come «Busto di ragazzino, tavola, scuola di Paolo Caliarì».

Questa tavoletta presenta il ritratto di un ragazzo imberbe, biondo e dai trasparenti occhi azzurri. Si può supporre che i numeri romani, collocati in prossimità del margine inferiore destro, facciano esplicito riferimento alla sua giovane età, attribuendogli, in tal caso, tredici anni; un'indicazione anagrafica che ben si adatta ai gentili tratti somatici.

La condotta pittorica, caratterizzata dall'uso del tocco – soprattutto in corrispondenza del colletto e della testa, dove è adottato per la resa degli incarnati e della corta capigliatura riccioluta –, denota la mano di un esecutore che intende avvicinarsi ai canoni 'classici' della ritrattistica in miniatura. L'applicazione del colore a 'puntecchiamenti' conferisce all'effigie un'atmosfera vibrante, pulviscolare, che si addice all'aria dolcemente seriosa del giovane. La restituzione delle fattezze fanciullesche, associata all'uso del

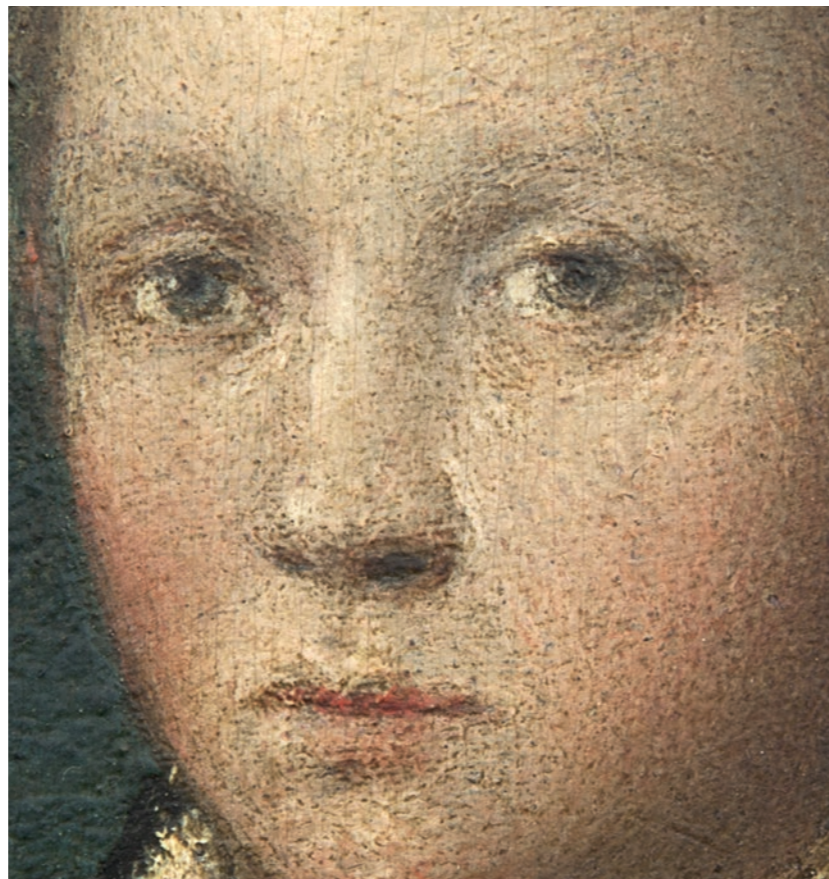
fondo blu, conferisce risalto alla silente introversione che ne determina l'afflato espressivo, enfatizzata anche dalla posa quasi frontale.

L'antica assegnazione a Paolo Veronese o alla sua scuola, che rileviamo anche nell'etichetta incollata sul verso del supporto, trova in effetti una giustificazione per le analogie con il *Ritratto di giovinetto* di Paolo Veronese conservato al Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam (cfr. Pignatti, Pedrocco 1995, p. 125, n. 86).

Il ritrattino del Museo Correr è più plausibilmente da ricondurre alla mano di un pittore pertinente all'ambito di Veronese, o quanto meno a un epigono che si mosse nel solco del suo insegnamento. Il non perfetto stato di conservazione della materia pittorica, in alcuni tratti obliterata, rende difficile formulare una proposta attributiva precisa.

La controllata fissità espressiva, che non lascia trapelare i moti dell'animo, lo accomuna infatti ai numerosi volti, anche di giovinetti, disseminati nella copiosa produzione della scuola e dei seguaci del grande maestro. Ad esempio, lo possiamo mettere a confronto con le teste di fanciulli dipinte da Giovanni Antonio Fasolo nel *Ritratto della famiglia Valmarana*, in quello della famiglia Pagello, o nelle due tele con i coniugi Gualdo e i loro quattro figli, opere tutte conservate presso il Museo Civico di Vicenza (cfr. F. Lodi, in *Pinacoteca Civica di Vicenza* 2003, pp. 414-416, cat. 242; F. Baldissin Molli, in *Pinacoteca Civica di Vicenza* 2003, pp. 413-414, n. 241; pp. 410-413, nn. 240a, 240b).

Per tali motivi la miniatura pare ragionevolmente riferibile all'ultimo quarto del XVI secolo.



2

Pittore veneto

fine del XVI - inizi del XVII secolo

Ritratto virile

Olio su carta, 5,7 × 4,7 cm

Inv. Cl. II, n. 899

Isrizioni

Sul verso, etichetta: «166»; all'interno della cornice, cartoncino: «Molmenti P.»

Provenienza

Legato Pompeo Molmenti, 1928

Bibliografia

Inedito

Giunta al museo nel 1928, quale parte del legato testamentario del senatore Pompeo Molmenti (ASMCVe, 1928/1421), la miniatura non è mai stata esposta, né se ne trova riscontro nei registri delle classi museali. Nell'occasione del presente catalogo si è attribuito all'esemplare un numero di inventario. Non siamo in grado di stabilire se quello che oggi vediamo fosse il formato dell'opera originale, che si presenta inserita all'interno di una cornice metallica dorata munita di un'attaccaglia con decorazione bilobata.

Il ritrattino riproduce le fattezze di un uomo ripreso al busto di profilo su uno sfondo uniforme di colore bruno. Il personaggio è barbato e indossa una veste rossa che, con buona probabilità, indica il proprio ruolo in una magistratura nel governo della Repubblica di Venezia.

Le non ottimali condizioni di conservazione dell'opera, che ha subito le ingiurie del tempo, permettono comunque di apprezzarne la qualità, sebbene non consentano di esprimere un giudizio definitivo sulla sua autografia.

Ciò detto, potrebbe trattarsi di un prodotto della bottega di Jacopo Tintoretto o di un suo emulo, poiché troviamo riscontri in numerose teste virili barbate, di profilo, presenti nelle composizioni del grande maestro. Nello specifico si vedano, a titolo di esempio: l'apostolo seduto all'estrema destra nell'*Ultima cena*, oggi nella chiesa di Saint François-Xavier a Parigi, del 1559; l'offerente nella pala con *Sant'Elena, santa Barbara, sant'Andrea, san Macario e un altro santo che adorano la croce*, oggi alla Pinacoteca di Brera,

del 1584; e il camerlengo inginocchiato nella *Madonna dei tesorieri*, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, del 1566 (cfr. Pallucchini, Rossi 1982, I, p. 179, n. 225; II, fig. 293; pp. 227-228, n. 446; II, fig. 571; G. Nepi Sciré, in *Jacopo Tintoretto, Ritratti* 1994, pp. 138-139, n. 30).

Per tali motivi, l'esecuzione di questo esemplare andrebbe collocata alla fine del XVI secolo o, al massimo, agli inizi del successivo.



3

Pittore Veneto

inizi del XVII secolo

Ritratto di giovane uomo

Olio su rame, 6,8 × 5,6 cm

Inv. Cl. I, n. 1017

Isrizioni

Sul verso, etichetta: «981»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 97, n. 98; *Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 99

L'etichetta cartacea presente sul verso di questo rame reca il numero «981», utile all'identificazione con l'opera corrispondente al numero 1017 del *Registro della Classe I*: «Testa di giovane ecclesiastico», proveniente dal legato di Teodoro Correr. L'esemplare, prima del 1881, per esigenze espositive venne inserito all'interno di un *pass-partout* ligneo contenente in tutto «quindici piccoli ritratti» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; in entrambe senza indicazione del soggetto, per cui si vedano anche *infra* cat. 12 e il saggio introduttivo, fig. 51).

La miniatura, che raffigura un giovane ritratto al volto su uno sfondo bruno uniforme, per l'essenziale, ma peculiare dettaglio del colletto della camicia, andrebbe collocata entro i primi anni del XVII secolo.

Dal viso, caratterizzato dai profondi, acquosi ma intelligenti occhi grigi, che non guardano l'osservatore ma un punto 'fuori campo', promana una pacata vitalità, esaltata vieppiù da una condotta pittorica che conferisce fermento e vibrazione tanto alla materia quanto, idealmente, allo spirito del personaggio. Pur nella esigua dimensione del supporto, il pittore attinge, attraverso l'utilizzo sapiente della luce che avvolge le forme, a un naturalismo di matrice tardomanierista, ma rinvigorito dall'osservazione diretta della realtà.

Tali elementi, uniti alla padronanza della tecnica pittorica, farebbero pensare a un artista veneto toccato in *primis* dall'esempio della ritrattistica di Domenico Tintoretto.

L'opera non appare in condizioni conservative ottimali: la superficie pittorica presenta diffuse micro-lacune e abrasioni, mentre una sottile fessurazione attraversa in verticale il volto dell'effigiato.



Pittore veneto

primo decennio del XVII secolo

Ritratto muliebre

Olio su pietra di paragone, 13 × 10,5 cm

Inv. Cl. I, n. 80

Iscrizioni

Sul verso, etichetta con numero a stampa: «80»; e manoscritto: «SVI»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

BibliografiaLazari 1859, p. 17, n. 80; *Guida del Museo* 1881, p. 51, n. 53; *Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 96; *Museo Civico* 1899, p. 99, n. 74

Pur trovandosi incluso nel *Registro della Classe I*, (n. 80), come «Busto di donna in età matura, tavola [sic] ellittica, scuola di Tiziano», questo olio su pietra di paragone è riconducibile nel novero delle miniature, in virtù delle ridotte dimensioni. L'opera, proveniente dal legato Correr (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31, n. 583), è citata da Vincenzo Lazari come «scuola di Tiziano. Busto di donna in età matura, alquanto inclinato a destra. Tavola ellittica» (Lazari 1859), e la troviamo ancora registrata nelle successive guide ottocentesche con la più generica indicazione di «scuola veneta - sec. XVI» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899).

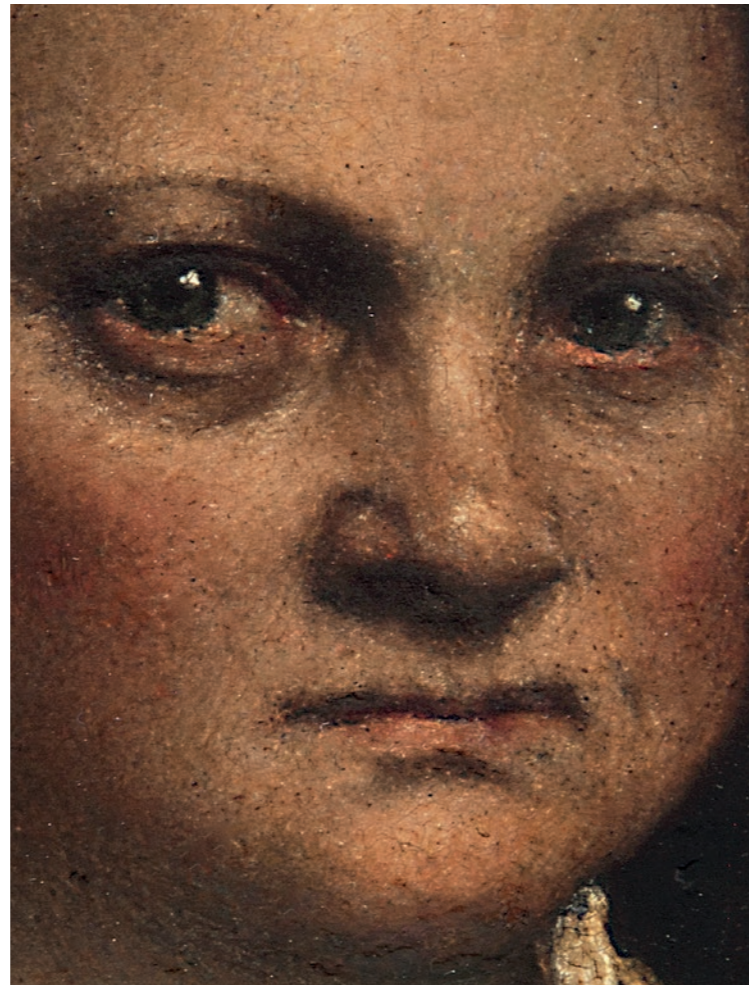
La condotta pittorica è caratterizzata da una ste-sura del colore a velature sovrapposte, prossima a quella più sciolta della ritrattistica di grande formato, e parrebbe denunciare la mano di un pittore assai versato anche nelle piccole dimensioni. L'alta qualità esecutiva che connota l'opera è ravvisabile nel disegno perfetto, nella rara efficacia della resa degli incarnati e nel sapiente uso delle modulazioni chiaroscurali. Nel volto, ritratto leggermente di tre quarti e descritto con attenta definizione fisiognomica, risaltano per intensità gli occhi, fieri e malinconici, ravvivati da un riflesso di luce che incide lateralmente le iridi azzurrate.

La pennellata minuziosa, che insiste sul viso, si scioglie in corrispondenza delle vesti, dove il tocco si fa più libero e rapido nella fluida descrizione del candido pannello della sottoveste e dell'abito nero profilato di merletto, che concorrono a esaltare per contrasto le austere fattezze della figura muliebre, conferendo quel grave decoro proprio dei canoni invalsi nella *descriptio personae* del tardo Cinquecento e del primo Seicento.

L'ambientazione essenziale, per non dire assente, sfruttando l'intrinseco potenziale del prezioso supporto, ossia la lidite (detta anche pietra di paragone), e della sua cromia naturalmente scura, fa meglio spiccare la figura in primo piano, restituendole una maggiore tridimensionalità.

L'esecuzione del ritrattino sembra collocarsi entro il primo decennio del XVII secolo e, in ragione delle caratteristiche sopra elencate, si può avvicinare, in particolare, allo stile di Leandro Bassano: ad esempio al *Ritratto di donna anziana* del Museo Civico Sartorio di Trieste (Donzelli, Pilo 1967, p. 77).

Nonostante il recente restauro, l'esemplare presenta diverse integrazioni e rifacimenti (ad esempio l'orecchio) e una lacuna della materia pittorica in basso a sinistra dovuta a un trauma che ha danneggiato anche il supporto sottostante.

**Pittore veneto**

primo-secondo decennio del XVII secolo

Ritratto di cardinale

Olio su rame, 17,5 × 13 cm

Inv. Cl. I, n. 887

Iscrizioni

Sul retro, inciso: «[...]io Bevvijaqua/ Francescho Pase L. 2/ [...] el vero»

Provenienza

Legato Maria Paravia, 1875

Bibliografia*Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 89; *Museo Civico* 1899, p. 97, n. 39

L'esemplare qui analizzato viene semplicemente descritto nel *Registro della Classe I* (n. 887) come «Cardinale, busto, rame, scuola veneta». Le successive guide museali aggiungono soltanto un'ipotesi probabile collocazione cronologica al «sec. XVIII» (*Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899).

L'opera giunse al Museo Correr nel 1875 quale parte del più vasto legato di Maria Paravia (ASMCVe, 1875/109). Sappiamo inoltre che agli inizi del XIX secolo il piccolo dipinto si trovava nella collezione del capitano Antonio Paravia (Corfù, 1754 - Venezia, 1828), giusta l'inventario stilato nel 1810 che lo registra come «Ritratto di cardinale sul rame di Tiziano Vecellio. Altezza - [pollici] 6, larghezza [pollici] 5» (BMCVe, *Archivio Bernardi*, b. 143). Purtroppo non siamo riusciti a dare un senso alla scritta lacunosa incisa sul rovescio della placchetta, che quindi non fornisce

alcun elemento utile a identificare il soggetto o l'autore della miniatura.

Sul rame è delineato il ritratto di un cardinale in età matura il quale, per il colore grigio della veste che indossa, dovrebbe appartenere all'ordine francescano. Infatti nell'*ancien régime* i principi della Chiesa provenienti da ordini regolari portavano sì l'abito cardinalizio, ma con il colore del proprio ordine.

Il prelado è ripreso al busto di tre quarti, ma con il viso rivolto all'osservatore. L'ovale del volto appare dilatato, con naso camuso, labbra sottili, orecchio visibile a sventola, mentre gli occhi castani appaiono miti e definiti da palpebre che denotano stanchezza e arcate sopracciliari poco pronunciate. Il soggetto emerge da uno sfondo rugginoso che si incupisce nella metà sinistra della composizione. Sulla destra si staglia una porzione dell'ombra portata della figura con un singolare profilo geometrico, che probabilmente intende rimandare alla forma della berretta cardinalizia. Il rosso copricapo cela in parte un taglio corto di capelli castani con un lieve accenno di stempiatura, il che tradisce l'età ancor giovanile dell'effigiato. Un'altra ombra, non portata, sottolinea per contrasto la volumetria del corpo, principiando dalla spalla sinistra per sprofondare lungo il bordo della mozzetta. Sotto quest'ultima, nella parte inferiore della composizione, si intravedono in penombra le pieghe arricciate della veste legata in vita, immaginiamo, da una fascia.

Non è possibile, per evidenti ragioni stilistiche, accogliere l'antica attribuzione a Tiziano formulata nell'inventario Paravia. Tuttavia la miniatura non è di spregevole fattura e si distingue per una condotta pittorica che può apparire sommaria, sia nella resa squadrata dei panneggi, che nella restituzione del volto. Ciò è imputabile alle perdite di materia pittorica che hanno progressivamente appiattito la superficie del dipinto. Difatti si possono ancora apprezzare alcuni dettagli, come la capacità dell'artista di rendere con efficacia il segno della barba rasata o la consistenza volumetrica dei bottoni che in coppia ornano la mozzetta leggermente ammaccata del cardinale. Uno scatto si può inoltre rinvenire nella pennellata che ha definito la consistenza materica del colletto bianco, della berretta scarlatta e delle pieghe del cappuccio. Rileviamo peraltro il tentativo dell'artista di fornire al personaggio un minimo spessore psicologico attraverso l'espressione pacata, quasi attonita del volto, ma che viene interrotta dalla fronte corrugata, appena percettibile nell'attuale stato di conservazione. Per lo stile l'opera parrebbe frutto di un pittore veneto attivo nel primo-secondo decennio del XVII secolo. Qualche vaga affinità si può riscontrare con il *Ritratto dell'abate Luigi Zaffo*, olio su tela del primo decennio del Seicento, già attribuito a Matteo Ponzone (Padova, Musei Civici; cfr. E. Gastaldi, in *Lo spirito e il corpo* 2009, p. 96, n. 26). Per le vicende relative al legato di Maria Paravia al Museo Correr si vedano anche *infra* cat. 12 e il saggio introduttivo.

Pietro Mera (?)

Utrecht?, 1575 circa - Venezia, 1645

Ritratto di frate

Olio su rame, 16,5 × 13,5 cm

Inv. Cl. I, n. 888

Iscrizioni

Sul verso: «Ritratto di Fra Giocondo/ celebre Architetto Veronese»

Provenienza

Legato Maria Paravia, 1875

Bibliografia*Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 97.1; *Museo Civico* 1899, p. 97 n. 38

Sebbene nel *Registro della Classe I* (n. 888) l'esemplare, descritto come «Cappuccino, busto, rame, scuola veneta», risulti parte del legato «Paravia», nella *Guida del Museo* del 1885 questo rame è erroneamente indicato con la provenienza dal legato di Teodoro Correr del 1830. L'opera era giunta in effetti al museo nel 1875, a seguito delle disposizioni testamentarie di Maria Paravia (ASMCVe, 1875/109). Agli inizi dell'Ottocento la miniatura si trovava nella collezione del capitano Antonio Paravia (Corfù, 1754 - Venezia, 1828), e l'inventario della raccolta, stilato nel 1810, lo segnala come «Ritratto di Fra Giovanni Giocondo domenicano celebre architetto veronese pinto su lastra di rame, credesi di Tiziano. Altezza - [pollici] 6, larghezza [pollici] 5» (BMCVe, *Archivio Bernardi*, b. 143). Ma per le vicende relative al legato Paravia si vedano anche qui *infra* cat. 12 e il saggio introduttivo.

L'identità del soggetto riconosciuto come «Fra Giovanni Giocondo» risulterebbe confermata anche dall'iscrizione, all'apparenza antica, tracciata a pennello con colore nero sul verso del supporto di rame: «Ritratto di Fra Giocondo/ celebre Architetto Veronese». Questa si presenta di non facile decifrazione, essendo oramai leggibili chiaramente solo alcune lettere, ma nel complesso la scritta risulta indubitabile.

Volendo prestare fede a tali indicazioni, si tratterebbe quindi di un ritratto ideale dell'umanista e architetto Giovanni Giocondo (Verona, 1433 circa - Roma, 1515). Scarse sono le notizie di carattere biografico, come inattendibili sono anche le rare immagini che ne riproducono le fattezze, e una tradizione che parte da Vasari (Vasari 1906 [1568], V, p. 262) lo vuole frate domenicano, sebbene gli studi più aggiornati abbiano dimostrato su base documentaria la sua più probabile appartenenza all'ordine dei francescani (Pagliara 2001, pp. 326-338).

La presunta affiliazione ai domenicani di Fra Giocondo confligge però con il colore del saio, sia prima che dopo il recente intervento di restauro. Prima della pulitura infatti la superficie pittorica del dipinto appariva decisamente inscurita da vernici e ridipinture, tanto che nella *Guida del Museo* del 1885, per il colore marrone della veste, il soggetto veniva riconosciuto come «Ritratto d'un cappuccino». Rimosso lo strato scuro, il saio si è infine rivelato di un colore cinerino tipico dell'antico abito dei francescani, in alcuni casi mai del tutto abbandonato.

Ritornando all'opera in oggetto, sulla lastra di rame è ritratto un anziano frate, ripreso a mezzo busto, di tre quarti. La figura, che si staglia su uno sfondo dalle tonalità neutre, volge lo sguardo allo spettatore con bonaria impassibilità, quasi a istituire un muto dialogo. La pennellata, che indugia nella minuziosa descrizione dei tratti somatici – con maggiore insistenza nella definizione degli occhi penetranti e della canna del naso –, si scioglie in una più sommaria restituzione della folta barba canuta, che progressivamente sfuma in corrispondenza del saio chiaro d'ordinanza. La figura e la veste in particolare sono descritte con estrema parsimonia, sia della materia pittorica come del gesto del pennello: le ombre essenziali che scavano le pieghe dell'abito partecipano dello stesso pigmento utilizzato per lo scuro fondale. Con tale stratagemma si esalta l'effetto di aggallamento delle forme. Infatti, il vibrante 'naturalismo' che informa le fattezze del religioso trova nel ricorso allo sfondo uniforme – accordato sulla dominante dei toni grigi, eccezion fatta per l'incarnato del volto – un elemento di sapiente enfaticizzazione. Questo garantisce maggior risalto alla figura e concorre a conferirle un'aria di composta e pacata gravità.

Si tratta di un saggio notevole, non solo in virtù delle ridotte dimensioni, ma anche in ragione della tecnica esecutiva, che diviene virtuosistica nella vibrante descrizione degli occhi, restituiti con aguzze e sovrapposte, ma non pedissequae pennellate di diverso tono e colore, godibili solo per mezzo della lente. Tradiscono una sensibilità

rembrandtiana *ante litteram* i solchi tracciati con sorprendente sicurezza nella materia morbida dell'incarnato per ricavarne l'arco sopraciliare, recuperando così la tonalità più cupa dello sfondo. Anche l'orecchio è definito da finissimi segni che scavano il sottile strato del pigmento e che palesano il *modus operandi* di un artefice di incredibile talento, avvezzo alla pratica ritrattistica, anche di piccolo formato.

Ad ogni buon conto il riferimento a Tiziano, formulato nel succitato inventario della collezione di Antonio Paravia del 1810, non è peregrino, poiché rileva, se non altro, l'elevata qualità pittorica dell'opera. Riguardo alla paternità di questa miniatura è infatti possibile ravvisare nelle caratteristiche formali, e più genericamente nell'atmosfera che connota la composizione, la personalità di un artista che parrebbe guardare al nord Europa, come ci suggerisce Bernard Aikema. Tuttavia, il risultato tradisce l'impiego di una luce tutta veneta, scevra da effetti drammatici. Affinità si possono allora riscontrare con la produzione di Pietro Mera, nome italianizzato di Van der Meeren o Meere, artista probabilmente nato a Utrecht all'incirca nel 1575, giunto a Venezia intorno al 1594 e ivi morto nel 1645, che eccelleva nella pittura in piccolo sui più svariati supporti (cfr. Puppi 1968, pp. 27-31; Meijer 2000, pp. 276-283; Hochmann

2003, pp. 641-645; Fossaluzza 2015, pp. 114-119). Pietro Mera fu particolarmente versato nel ritratto, come testimoniano le prove autografe a tutt'oggi note. Possiamo perciò confrontare la miniatura del Museo Correr con il *Ritratto di frate domenicano*, un rametto datato 1615, della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (cfr. B. Meijer, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, pp. 34-35, n. 8). I due esemplari sono accomunati sia dalle caratteristiche tecniche, sia dalle misure (cm 18 × 14,5, quello di Brescia), ma soprattutto dal taglio della figura, dallo sguardo penetrante, dal trattamento dei panneggi e da un senso di monumentalità che emerge pur nella ridotta dimensione. Si può istituire un ulteriore confronto con il *Ritratto del filosofo e medico Emilio Parisano*, che Mera doveva aver eseguito intorno al 1617 e che fu poi restituito in incisione da Raphael Sadeler. Anche in questo caso riscontriamo la stessa impostazione compositiva e il medesimo sguardo in tralice del personaggio che affiora dal fondale buio. Suggestiva è peraltro la scritta in latino in esergo all'incisione, che afferma non trattarsi di un'immagine di fantasia, ma di un sembiante talmente fedele come se fosse riflesso in uno specchio. Al di là della retorica, in questa frase si può notare la fedeltà al dato naturale dell'artista, quale cifra stilistica non solo estetica, ma anche etica.

Mera attinge, per la sua scarna produzione ritrattistica finora riconosciuta, alla lezione di Jacopo e Domenico Tintoretto, ma soprattutto a quella dei Bassano e di Palma il Giovane, benché mantenga, nell'impostazione solida e nell'espressione distaccata dei suoi personaggi, una memoria della scuola neerlandese (cfr. Meijer, in *Fiamminghi e olandesi* 2002, pp. 34-35, n. 8). Dai documenti emerge altresì una sua contiguità con gli ambienti religiosi (cfr. Puppi 1968, p. 29), avendo peraltro un fratello canonico a Colonia, e per rimanere in tema ricordiamo, oltre al succitato *Ritratto di frate domenicano*, anche un «Ritratto di somasco su rame», che veniva registrato nel 1699, insieme ad altre opere dello stesso Mera, nella collezione veneziana di Alessandro Savorgnan di Sant'Agnese (cfr. Levi 1900, II, p. 87). Il dipinto in oggetto, collocabile per quanto detto sopra nel primo quarto del Seicento, prima del recente intervento di pulitura verteva in uno stato di conservazione non ottimale, che tuttavia non ne aveva compromesso la qualità. Prima del restauro l'opera presentava una parziale lacunosità della superficie pittorica, dovuta al distacco della pigmentazione che a tratti lascia emergere la materia rossastra della lamina metallica. Il supporto risulta forato in alto al centro.



Pagine 84 - 107

ANTEPRIMA NON DISPONIBILE

**Ritratto di Carlo II Stuart
re d'Inghilterra, Scozia e Irlanda**

Tempera su pergamena, 3,4 × 3,1 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 312/5

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Il ritrattino proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo del ramo di San Stae del 1954 e fa parte di una composizione formata da diciotto miniature di varie fogge e dimensioni, e di materiali diversi quale avorio e pergamena, collocate all'interno di due pannelli lignei foderati di velluto rosso e racchiusi da cornici nere, ove ogni singolo esemplare dispone del proprio vetro che lo protegge. Un quadretto custodisce otto miniature e l'altro ne ospita dieci (si veda *supra* il saggio introduttivo, figg. 60-61: 60); quindici sono ritratti e tre presentano soggetti diversi: una coppia di eroti che reggono due cuori legati fra loro; un braciere fumante collocato sopra un alto tripode, accompagnato da un cesto di fiori e da un versatoio (nel primo pannello); una coppia di amanti sullo sfondo di un paesaggio (nel secondo pannello).

I due quadretti hanno le medesime dimensioni (cm 32,5 × 36,6) e dispongono dei numeri di inventario delle collezioni di palazzo Mocenigo formulati unitariamente: 312 e 313, ai quali, in questo catalogo, si associa a ciascun esemplare un numero progressivo (si vedano *infra* catt. 61, 75, 77-83, 125-128). Nell'inventario del 1895 «di tutti i mobili che si ritrovano nel palazzo del conte Mocenigo in salizata San Stae a Venezia», il ritratto qui analizzato si trovava nella camera da letto di Alvise III Francesco (Venezia, 1818-1906), inserito all'interno di uno dei «due quadretti rappresentanti vari ritratti [in miniatura] di antenati Mocenigo»; fra questi l'estensore dell'inventario segnalava «quello del re d'Inghilterra fatto dal famoso pittore svizzero» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, vol. 13, cc. n.n.).

Nel personaggio effigiato su questa minuscola pergamena possiamo infatti riconoscere agevolmente le fattezze di Carlo II Stuart (Londra, 1630-1685), re d'Inghilterra, Scozia, Irlanda e Francia (titolo quest'ultimo solo nominale), salito al trono nel 1660. La miniatura è il dono del monarca a Pietro Mocenigo di San Stae (Venezia, 1633-1678), rappresentante diplomatico della Serenissima presso la corte di San Giacomo dal 1668 al 1670. Durante la sua residenza, Carlo II decise di corrispondere la Repubblica con l'invio a Venezia del visconte di Falconbridge in qualità di ambasciatore straordinario (Gullino 2011b, pp. 148-150). A Pietro Mocenigo, prima di lasciare Londra, venne accordata udienza il 21 novembre 1670 e in quella circostanza «il re lo accomiò assai graziosamente e lo regalò del ritratto legato in brillanti, solito dono agli ambasciatori» (*Le relazioni* 1863, p. 437).

Il volto di Carlo II, per l'età che qui dimostra di circa quarant'anni, si può avvicinare ai ritratti realizzati negli anni settanta da Peter Lely (Soest, 1618 - Londra, 1680), dal 1661 primo pittore di corte, ruolo che era stato in precedenza ricoperto da Anton van Dyck.

Nella miniatura Mocenigo, Carlo II viene ripreso al busto su uno sfondo bruno omogeneo. Indossa una voluminosa e vaporosa parrucca nera e veste il paludamento regale con il mantello blu bordato di ermellino con striature dorate, sul quale si può scorgere il collare dell'ordine di San Giorgio.

Il viso è caratterizzato dagli occhi cerulei che rivolgono all'osservatore uno sguardo profondo e disincantato. Sotto il naso importante il monarca fa sfoggio di una sottile linea di baffi à la royale, secondo la moda lanciata dal cugino Luigi XIV nei primi anni del suo regno.

Rimane da individuare l'artista che realizzò la miniatura. Questi dovrebbe essere il «famoso pittore svizzero», giusta l'informazione fornita nell'inventario del 1895, che probabilmente raccoglie una tradizione familiare dei Mocenigo. Tale indicazione venne ripresa da Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926), il quale nel 1906 nello stilare l'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti» annotava: «Due quadretti contenenti N° 18 miniature a pastello [sic] fra cui quelle di Sovrani e di Giacomo II [sic] d'Inghilterra del Petitot»; e più oltre: «le miniature de Sovrani sono quelle di Giacomo 2° [sic] d'Inghilterra donato all'Amb. Pietro Mocenigo 1668-1670 – quella di Giuseppe II di Austria ad Alvise IV Giovanni Mocenigo doxe» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.).

Jean Petitot (Ginevra, 1607 - Vevey, 1691) fu infatti celebre miniaturista alla corte di Carlo I Stuart, dal quale fu creato cavaliere. Ma sappiamo che l'artista, noto per la sua produzione su smalto, insieme al cugino e collaboratore orafo Pierre Bordier, abbandonò l'Inghilterra nel 1650. Dopo la decapitazione del re e l'avvento della repubblica di Cromwell, Petitot si stabilì in Francia dove divenne pittore della corte di Luigi XIV. Per tali motivi non è quindi possibile che abbia eseguito un ritratto di Carlo II da donare nel 1670 all'ambasciatore Pietro Mocenigo.

La capacità di coniugare nell'esigua dimensione del supporto una straordinaria finezza di tocco, una spiccata sensibilità coloristica e l'introspezione psicologica del personaggio ritratto, spingerebbero piuttosto ad avvicinare, seppur con prudenza, l'esemplare Mocenigo ai modi di Samuel Cooper. L'artista inglese applicò il proprio talento esclusivamente nelle piccole dimensioni e, come nel nostro caso, sulla pergamena. Particolarmente efficace risulta poi il confronto con il *Ritratto di Frances Teresa Stuart duchessa di Richmond in abiti maschili*, del 1666 (Amsterdam, Rijksmuseum, cm 8,6 × 7) per la pittura di macchia che dà consistenza ai panneggi.

La preziosa montatura «in brillanti», che in origine accompagnava la miniatura Mocenigo, scomparve in un momento a noi ignoto, ma certo prima del 1895, anno nel quale l'esemplare si trovava già inserito in uno dei due succitati «quadretti».

Per avere un'idea della sua foggia possiamo ricorrere all'esempio di quella che ancor oggi incastona il minuscolo ritratto a smalto di Luigi XIV (cm 2,2 × 1,9), opera di Jean Petitot, fatto pervenire in dono dal monarca francese a Bologna a Carlo Cesare Malvasia nel 1682 (Stagni 1991, pp. 35-37, n. 1).

Per quanto riguarda lo stato di conservazione dell'opera qui esaminata, qualche piccola caduta di colore si riscontra in corrispondenza del labbro inferiore e del colletto di pizzo.



Pittore veneto

ultimo decennio del XVII secolo

Ritratto muliebre

Olio su rame, ø 6,2 cm

Inv. Cl. I, n. 899

Provenienza

Legato Maria Paravia, 1875

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 97, n. 97; *Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 98

Nel 1875 il ritrattino, collocato all'interno di uno dei «due quadri contenenti 23 piccoli dipinti», giunse al Museo Correr quale parte del legato testamentario di Maria Paravia (ASMCVe, 1875/109), e venne incluso nella classe museale dei dipinti senza riportare la descrizione del soggetto (*Registro della Classe I*, n. 900). Successivamente, ma prima del 1881, per esigenze espositive l'esemplare fu inserito entro un *passee-partout* ligneo contenente in tutto «quindici piccoli ritratti» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; in entrambe senza indicazione del soggetto, per cui si vedano anche *supra* cat. 12 e il saggio introduttivo, fig. 52). Su questo rametto di foggia rotonda troviamo effigiata una giovane donna ripresa al busto in posizione frontale su sfondo bruno-verdastro uniforme. La figura si caratterizza per un'acconciatura voluminosa di capelli biondi e per le spalle



scoperte. Indossa un abito scuro con *décolleté* il cui bordo è arricchito da una trasparente trina di merletto. Spicca intorno al collo ben tornito una collana di perle dai riflessi accesi. Denotano il volto un naso piuttosto lungo e diritto, gli occhi azzurri dallo sguardo mite rivolto all'osservatore e una bocca piccola che sembra abbozzare un sorriso. La pennellata appare liquida e veloce soprattutto nella definizione dell'abito, mentre diviene più soffice in corrispondenza dei capelli. Per le caratteristiche dell'abbigliamento, l'esecuzione di questo esemplare dovrebbe collocarsi nell'ultimo decennio del XVII secolo in ambito veneto, per mano di un artista memore degli esempi di Girolamo Forabosco (Venezia, 1605-1679) (cfr. Marin 2015). L'opera presenta alcune piccole lacune di materia pittorica in corrispondenza della parte destra del *décolleté* dell'effigiata.

Pittore veneto (?)

ultimo decennio del XVII secolo

Ritratto di papa Alessandro VIII Ottoboni

Tempera su pergamena, 11,3 × 8,4 cm

Inv. Cl. II, n. 4

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 59, n. 3.15; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 3.15; *Museo Civico* 1899, p. 110, n. 167.

Nelle minute stilate nel 1870 per la compilazione dei registri inventariali del Museo Correr, questo esemplare è segnalato come «Busto del pontefice, miniatura su pergamena» (ASMCVe, *Minute, Miniature*, n. 4). A tale sintetica descrizione è associata la provenienza dal legato di Teodoro Correr e il numero «757», che, nell'inventario giudiziale della quadreria del nobiluomo, corrisponde a una «miniatura in pecora rappresentante la testa di un papa, cornice in parte dorata e specchio» (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31, n. 757). Il successivo *Registro della Classe II* (n. 4) aggiunge soltanto una collocazione cronologica dell'opera al «secolo XVII», mentre nelle guide museali ottocentesche il soggetto è dubitativamente indicato come «Gregorio VI?» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899). In realtà, nel pontefice effigiato su questa pergamena possiamo invece riconoscere la fisionomia di papa Alessandro VIII, al secolo Vito Ottoboni (Venezia, 1610 - Roma, 1691), asceso al sacro soglio nel 1689. Nel suo breve pontificato Ottoboni consacrò agli onori degli altari Lorenzo Giustiniani, primo patriarca di Venezia. Inoltre concesse lo

stocco e il pileo a un altro compatriota, il doge Francesco Morosini detto il Peloponnesiaco, ergendolo così, col fastidio di molti regnanti europei, a difensore della cristianità contro l'avanzata dei turchi (Petrucci 1960). Nel ritrattino, il papa è ripreso a mezzo busto su sfondo bruno uniforme. L'espressione bonaria, ma statica, non è priva di un pacato realismo nella definizione dei lineamenti stanchi dell'anziano e probabilmente malato pontefice, che appare alquanto smagrito rispetto alla ritrattistica ufficiale (cfr. Favilla, Rugolo 2004, pp. 96-100). La miniatura è frutto del lavoro di un artista che applica con diligenza, ma senza particolare slancio, la tecnica tradizionale propria di questa tipologia, modellando attraverso un fitto puntinato il volto, il colletto, il profilo di pelliccia bianco del camauro e quello della veste. A ciò si accompagna una resa più libera ma insistita della stola, delle pieghe del copricapo e della mozzetta rossa. L'opera, probabilmente derivata da un'incisione, si può forse collocare in ambito veneto, o comunque italiano, intorno al 1691, anno della morte di papa Ottoboni.

Francesco Trevisani

Capodistria, 1656 - Roma, 1746

Ritratto del cardinale**Pietro Ottoboni**

Olio su rame, 21 x 15 cm

Inv. Cl. I, n. 397

Iscrizioni

Sul verso etichette museali: «R 396 I», «I/ 397/ Correr»; sulla cornice: «594» e «Francesco/ Vendramin/ Patr.[arca] e Card.[inale]/ 1615-1619»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 96, n. 65; *Guida del Museo* 1885, p. 132, n. 65; *Museo Civico* 1899, p. 44, n. 97; *Il Museo Correr* 1960 p. 295, cat. 397; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 42-43, n. 7; Petrucci 2008, III, p. 750, fig. 704; Petrucci 2010, I, p. 356; III, p. 910, fig. 1359

Nell'inventario giudiziale della quadreria di Teodoro Correr l'esemplare è registrato come dipinto «sopra il rame, ritratto di un cardinale, bellissimo lavoro della scuola francese, cornice dorata» (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31, n. 594). Nel successivo *Registro della Classe I* (n. 397) il soggetto viene indentificato con il «Cardinale Francesco Vendramin» (Venezia, 1555-1619), riconoscimento poi confermato nelle guide museali ottocentesche, con il riferimento dell'opera alla «scuola veneta - sec. XVIII» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899). Infine Terisio Pignatti, pur convalidando l'identità del personaggio, su comunicazione di Antonio Morassi lo riconduceva alla mano di un pittore francese (*Il Museo Correr* 1960).

Spetta a chi scrive (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007) l'aver riconosciuto nell'effigiato il cardinale Pietro Ottoboni (Venezia, 1667 - Roma, 1740), nipote del papa veneziano Alessandro VIII. Sulla lastra di rame di foggia ovale, ancora oggi racchiusa da una cornice lignea dorata (31,7 x 23 cm), il prelato è ripreso al busto, di profilo a sinistra, con il viso che si rivolge all'osservatore. Indossa una corta, ma vaporosa, parrucca bionda, che lascia scoperta, con una scriminatura centrale, la fronte spaziosa. In alto, fra i capelli, si scorge la macchia rossa dello zucchetto. La porpora della mozzetta è animata da una fitta sequenza di bottoni trasparenti e si accende di riflessi mazzati resi con pennellate liquide e intrise di giallo. Il colletto bianco inamidato, che nasconde il collo, si appoggia alla veste con una consistenza vitrea.

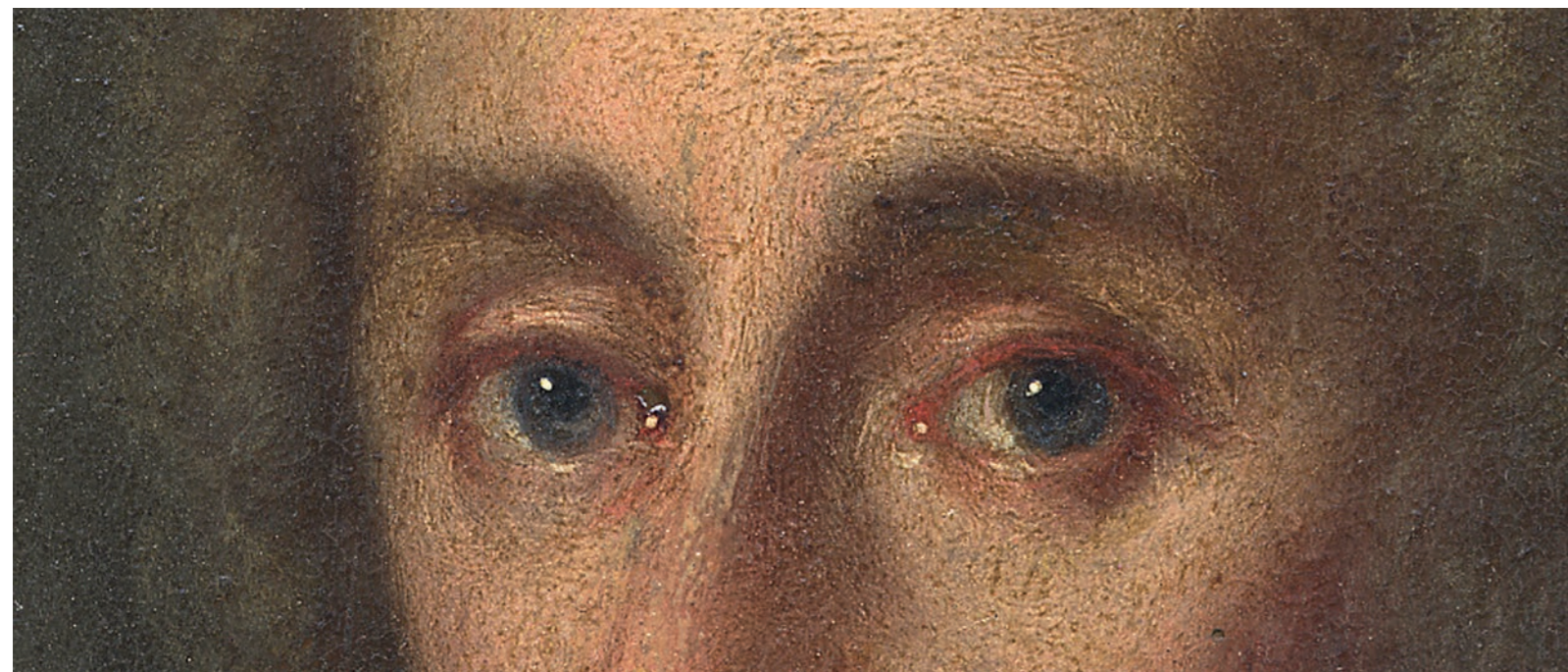
Il ritrattino si connota per l'atmosfera presettecentesca e per il disegno perfetto nel definire i tratti cordiali del viso dagli occhi di un'azzurro intenso che restituiscono uno sguardo intelligente.

Una luce radente, caravaggesca, investe e plasma le forme, giungendo con un fiotto da un immaginario

finestrino posto in alto, fuori campo; uno stragemma che fa aggallare la figura dallo sfondo bruno. Assegnato a Francesco Trevisani (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007; Petrucci 2008; Petrucci 2010), questo rame risulta altresì del tutto simile per l'impostazione compositiva al *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*, olio su tela oggi alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, dove il presule appare più maturo e privo di parrucca (cfr. Lo Bianco 2003, pp. 56-57 e fig. 5).

Numerose sono le affinità e le coincidenze che si riscontrano tra l'esemplare del Correr e il ritratto di palazzo Barberini, oltre che nella postura anche nella condotta pittorica caratterizzata da pennellate materiche che illuminano con lame di tonalità giallastra le pieghe dell'abito.

Pietro Ottoboni venne insignito del titolo cardinalizio nel 1689, anno dell'ascesa al soglio pontificio dello zio (Matitti 2013, pp. 837-841). Fu grande mecenate delle arti, in particolare della musica, ed ebbe al proprio servizio quasi esclusivo il pittore Francesco Trevisani, la cui attività presso l'Ottoboni è documentata a partire dall'agosto del 1696 (Olszewsky 2004, pp. 21, 395, nota 1). Dopo questa data, ma entro il 1700, si può collocare l'esecuzione del ritrattino qui esaminato, anche in virtù dell'apparente età del soggetto – all'incirca trentenne – assai vicino nella freschezza dei lineamenti al ritratto a figura intera del prelato, autografo di Trevisani, oggi al Bowes Museum a Durham in Gran Bretagna, del 1698 circa (Lo Bianco 2003, p. 56, Petrucci 2010, I, p. 356). Inoltre, alla mano del medesimo artista spetta un'altra miniatura su rame (cm 17,45 x 14, 5, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini; Petrucci 2010, I, p. 356), ove il cardinale appare più maturo e ripreso specularmente rispetto all'esemplare del Museo Correr.



Pittore veneto (?)

ultimo decennio del XVII secolo

Ritratto di Angela Ferro Fardella

Olio su rame, 16 × 12 cm

Inv. Cl. I, n. 462

Iscrizioni

In calce: «[V]EN. MAT. D. ANG.A FERRO ET FARDELLA BARO/ NISSA RED. AETATIS SVÆ LXV. OBIIT DIE 8 [?]/ NOVEMBRIS [M]DCLXXXI»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 96, n. 74; *Guida del Museo* 1885, p. 132, n. 74

Erroneamente indicato nelle guide museali ottocentesche come proveniente dalla donazione di Emmanuele Antonio Cicogna del 1865 (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885), possiamo invece identificare questo ritrattino con quello registrato al numero 611 dell'inventario giudiziale della quadreria di Teodoro Correr: «Simile [dipinto] sul rame. Testa di monaca, cornice nera con filo d'oro», (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31). Tale soggetto si trova poi confermato nel *Registro della Classe I* (n. 462): «Ritratto di vecchia monaca con iscrizione illeggibile - rame», senza fornire ulteriori elementi di ordine cronologico o di natura stilistica. La cornice lignea dorata che oggi racchiude il dipinto non corrisponde a quella indicata nel succitato inventario del legato Correr.

La scritta in latino a caratteri maiuscoli e dorati posta in calce, benché in buona parte abrasa, permette di riconoscere nell'anziana effigiata sulla lastra di rame in abiti monacali la «veneranda madre» Angela Ferro

Fardella, «baronessa», defunta l'otto novembre 1681 all'età di 65 anni.

Delle famiglie Ferro e Fardella troviamo notizia nel primo volume del *Teatro genealogico delle famiglie nobili [...] di Sicilia* di Filadelfo Mugnos, edito a Palermo nel 1647. Giusta i profili delle due casate, sappiamo che entrambe le stirpi ebbero origini oltramontane: la prima in Francia e precisamente a Rouen in Normandia, e la seconda in Germania. I Ferro giunsero in Sicilia nel 1061 con il conte Ruggero e, dopo la conquista dell'isola da parte dei normanni, si stabilirono prima a Mazara e poi, a partire dal XIII secolo, a Trapani (Mugnos 1647, pp. 351-357). I Fardella, documentati nella medesima città a partire dalla prima metà del XV secolo, avrebbero origini meno definite, con un Corrado Fardella cameriere di Manfredi di Svevia reggente del regno di Sicilia dal 1250 al 1258 (Mugnos 1647, pp. 341-343). Ciò detto, un Baldassare Ferro Fardella, «senatore, ambasciadore e nobile di Trapani», fa la sua

comparsa in pieno Seicento nelle genealogie dei cavalieri gerosolomitani del gran priorato di Messina (Minutolo 1699, p. 280).

Su Angela Ferro Fardella, ritratta nel quadretto qui esaminato, alcune fugaci notizie si possono rinvenire nel volume di Melchiorre Pomè, *La Lira a due corde*, dato alle stampe nel 1722 e dedicato alla «grandezza» del cavaliere gerosolomitano Romeo Fardella. Nell'introduzione, ove si narrano i pregi della prosapia dei Fardella, Pomè fa cenno anche alle «Eroiche virtù di D. Angela, fondatrice di un conservatorio di gentildonne, a cui la singolare innocenza de' costumi cambiò il cognome Fardella col soprannome di Santa: detta volgarmente D. Angela la Santa» (Pomè 1722, p. XLIII). Per tali motivi, e per aver intessuto un dialogo con il miracoloso simulacro marmoreo di Nostra Signora di Trapani, custodito nell'omonimo santuario, «Donn'Angela» Fardella sarebbe stata oggetto di un'istruttoria aperta presso la «Santa Sede Apostolica» al fine di «ascriverla all'aureo catalogo dei beati» (Galizia 1733, p. 26). Il processo canonico a quanto ci risulta non andò a buon fine.

Tali informazioni trovano conferma nella *Guida per gli stranieri di Trapani* del 1825, che indica Angela Fardella e Angela Zuccalà «terziarie dei sette dolori» quali fondatrici nel 1650 di un «conservatorio» per dare ricovero «alle gentildonne del paese, che rimanevano prive de' loro più intimi parenti», ma anche per quelle «i cui disturbi domestici le facessero bramare un luogo di riposo, di quiete e di solitudine» (*Guida per gli stranieri* 1825, p. 194). Le stesse nobildonne avrebbero fatto innalzare accanto al ricovero una chiesa intitolata a Gesù, Giuseppe e Maria affidata alle cure delle monache agostiniane scalze. La qualifica di terziarie agostiniane era associata al termine popolare di pinzochere, con il quale si definivano donne laiche che seguivano la regola di un ordine o di una congregazione religiosa, conducendo una vita comune di preghiera e devozione dedicata alle opere di carità.

La figura di Angela Ferro Fardella immortalata su questo rame, dai toni sostanzialmente monocromi, è ripresa a mezzo busto ed emerge da un fondo plumbeo. In alto a destra si staglia su un'immaginaria parete un'ombra che divide in diagonale la composizione. Il personaggio indossa la veste da terziaria agostiniana e, sotto il manto da testa che nasconde il capo, affiora il bordo bianco del velo, quale unica nota di luce dell'insieme. Il volto terreo, ascetico, caratterizzato dallo sguardo mite rivolto all'osservatore, appare scavato dall'età e probabilmente dalle pratiche penitenziali. Le mani pallide e ossute spuntano dalla nera tonaca: la destra sfiora un lembo del velo e la sinistra sta sgranando uno scuro rosario e al contempo stringe un piccolo crocifisso. Il parapetto al quale la terziaria, ovvero pinzochera, si affaccia, e sul quale insiste l'iscrizione, imita il legno, con due assi grezze, irregolari e giustapposte.

Non abbiamo elementi per stabilire il luogo nel quale venne concepita questa miniatura, né abbiamo certezze sulla sua data di esecuzione, da collocare tuttavia sicuramente dopo la morte dell'effigiata, avvenuta nel 1681, e per ragioni stilistiche non troppo oltre la fine del XVII secolo. Non possiamo peraltro escludere che la matrice dell'opera sia siciliana, da

ricercare all'interno dello stesso ambiente religioso dal quale proveniva Angela Ferro Fardella, né possiamo altresì scartare la possibilità che sia stata realizzata a Venezia nel solco di una precoce devozione veicolata attraverso la congregazione femminile agostiniana. Si può infatti ipotizzare che il ritrattino, prima di giungere nelle mani di Teodoro Correr, provenisse da uno dei due insediamenti di terziarie agostiniane presenti a Venezia: ovvero il romitorio che fin dal 1486 si addossava alla chiesa parrocchiale di San Marcuola, le cui tre occupanti nel 1693 vennero trasferite in un nuovo edificio in contrada di San Trovaso (Pacífico 1697, pp. 478-479); oppure l'altro, detto delle Mantellate, che si trovava a Santo Stefano, nel sestiere di San Marco in corte delle Pinzochere in un edificio di proprietà della famiglia da Lezze (Tassini 1885, p. 47).

Arduo risulta quindi individuare un preciso ambito stilistico, trattandosi oltretutto, presumiamo – per il *ductus* semplificato seppur intenso –, di un prodotto scaturito dalla mano di un devoto, o meglio di una devota dilettante, forse quella di una monaca, oppure

quella di una pinzochera. L'estremo realismo, che nulla concede all'idealizzazione di un personaggio che si riteneva in odore di santità, farebbe pensare, nel caso il piccolo dipinto fosse stato realizzato a Venezia, all'ambiente di Pietro Bellotti (1623-1700) e potrebbe essere avvicinato al *Ritratto di vecchia* oggi al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico (Cl. I, n. 100), proveniente, come la miniatura, dalla collezione di Teodoro Correr e collocato dalla critica intorno alla metà del XVII secolo (cfr. Mariacher 1966, p. 23; Pedrocco, Romanelli 1986, p. 56). Peraltro, se può apparire un debito stilistico del ritrattino verso la pittura veneta dei 'tenebrosi', allo stesso modo una tale inflessione si può rilevare anche nella pittura siciliana dell'epoca. In tal senso colpisce in particolare la maniera con cui l'artista ha dato forma al crocifisso, che Angela Ferro Fardella stringe nella mano sinistra, trattato con una pennellata vibrante e di macchia, quasi compendiarie, che, se da un lato ne decostruisce i contorni, dall'altro fornisce all'osservatore un'esatta percezione visiva dell'oggetto.



Pittore italiano

fine del XVII secolo

Ritratto di frate

Olio su tela, 11 × 15 cm

Inv. Cl. I, n. 1422

Inscrizioni

Sul verso, etichetta museale: «I/ 1422/ Serafini»

Provenienza

Dono Elisa Orsi Serafini, 1901

Bibliografia

Inedito

Da quanto si apprende dalla scarna pratica d'archivio, il piccolo dipinto qui preso in esame – racchiuso da una cornice a gola liscia in legno dorato – faceva parte di una più ampia donazione, formata da «numero 14 quadri ad olio, sec. XIX», che nel 1901 la «signora Elisa Orsi vedova Serafini», figlia di Tranquillo Orsi e nipote per parte di madre di Giuseppe Borsato, volle offrire al Museo Correr (*Registro Doni*, n. 730; ASMCVe, 1901/59). Al momento del suo ingresso nelle collezioni civiche l'opera – pur avendo le caratteristiche dimensionali di un ritratto in piccolo – venne registrata nell'inventario della classe dei dipinti come «Ritratto di uomo» (*Registro della Classe I*, n. 1422). Tale laconica annotazione non forniva alcun elemento né di carattere stilistico né cronologico, lasciando così intendere che l'esemplare fosse da collocare nell'Ottocento, anche sulla scorta degli altri dipinti «del sec. XIX» compresi nella medesima donazione, fra i quali si annoveravano diversi paesaggi e vedute di interni (*Registro della Classe I*, nn. 1408-1417) – ma, fra questi ultimi, due sono stati poi attribuiti a Giuseppe Zais (1709-1781) (Pignatti 1960, pp. 393-394) – e i ritratti dei pittori Francesco

Bagnara (1784-1866) e Giuseppe Borsato (1770-1849) (*Registro della Classe I*, nn. 1418, 1421).

Sulla teletta – a quanto ci risulta mai esposta e quindi mai segnalata nelle guide museali – è raffigurato un vecchio barbato ripreso al busto e di profilo. Per la foggia dell'abito si direbbe un religioso regolare e per il colore marrone della veste dovrebbe trattarsi di un frate cappuccino. La figura emerge dall'ombra picea e si caratterizza per il volto ossuto, segnato da rughe profonde, ove spicca il naso aquilino ritagliato sullo sfondo scuro e toccato da un colpo di luce sulla narice. L'ampia fronte risulta parzialmente illuminata, mentre l'occhio si cela nell'incavo dell'orbita scavata e completamente in ombra. La barba canuta e appuntita sembra aderire alle magre guance, nascondendo del tutto il collo, già occultato dal cappuccio. Una rada capigliatura, appena accennata sulla parte sinistra, definisce l'incipiente calvizie.

La luce proviene da una fonte situata fuori campo, in alto a sinistra, e investe la figura con un fiotto radente. È talmente violenta, diretta e circoscritta, che non interferisce per nulla con il campo dello sfondo, tanto da farlo rimanere completamente al buio. Le forme appaiono così decostruite dalla luce, generando campiture nettamente separate, ma che l'occhio ricomponde da distante. Le parti più soggette all'esposizione del lume aggalano in superficie: la tempia, con tutta l'orografia delle rughe, l'orecchio quasi accartocciato e la spalla con le risentite ma morbide pieghe del saio. In queste zone il pennello dell'artista indugia con tocchi fulminei, pennellate corpose alternate a solchi che sono il risultato di un impasto da autentico virtuoso.

La forte componente chiaroscurale si accompagna a una materia pittorica stesa con pennellate fratte, rapide e decise, a volte arriciate, entro una tavolozza pressoché monocroma modulata sulle terre, con qualche inflessione verdastra riservata soltanto alla veste. Due peculiarità che unite contribuiscono a delineare un risultato complessivo inquietante e al contempo di grande vigore: la testa, per il violento chiaroscuro, sembra prefigurare un teschio. Ad ogni buon conto, anche per le singolari caratteristiche su accennate, non possiamo tuttavia escludere la possibilità che l'artista non abbia tratteggiato un ritratto 'reale' di un frate, bensì una cosiddetta 'testa di fantasia'.

Se assai arduo risulta formulare un giudizio attributivo certo, possiamo invece affermare che la teletta non è opera del XIX secolo, come riportato al momento della donazione al Museo (ASMCVe, 1901/59), ma, per lo stile, andrebbe piuttosto collocata verso la fine del XVII secolo. Per i violenti 'sbattimenti' di luce, che danno luogo a effetti drammatici, e per la rapidità del *ductus* l'opera potrebbe inserirsi nel lungo solco della corrente pittorica partenopea che va da Mattia Preti (1613-1699) a Salvator Rosa (1615-1753), a Luca Giordano (1634-1705) nella sua fase tenebrosa. Peraltro, anche per l'aria quasi mefistofelica che promana dal frate, potrebbe trattarsi di un artista norditaliano, forse lombardo, con una spiccata inclinazione per il grottesco, prossima alla sensibilità del pittore di origini genovesi Alessandro Magnasco (1667-1749), accertata la predilezione di quest'ultimo per le vivaci 'fraterie' declinate nei più svariati contesti.

Pittore francese (?)

fine del XVII secolo - inizi del XVIII

Ritratto di Françoise-Marie de Bourbon, duchessa d'Orléans (?)

Acquerello e gouache su pergamena,

10 × 7,6 cm

Inv. Cl. II, n. 5

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 13.13; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 3.13; *Museo Civico* 1899, p. 110, n. 169; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 43, n. 8

Nelle minute stilate nel 1870 per la compilazione dei registri inventariali del Museo Correr, questo esemplare è segnalato come «Busto di donna, stile francese, pergamena» (ASMCVe, *Minute, Miniature*, n. 5). A tale concisa descrizione è associata la provenienza dal legato di Teodoro Correr e il numero «787», che, nell'inventario della quadreria del nobiluomo veneziano, corrisponde a un «ritratto di donna dipinto sul rame [sic], cornice metallo e lastra» (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31, n. 787).

Il successivo *Registro della Classe II* (n. 5) aggiunge soltanto una collocazione cronologica dell'opera al «secolo XVIII», poi ripresa nelle guide museali ottocentesche (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899).

Il ritrattino riproduce le fattezze di una giovane dama, ripresa a mezzobusto in posizione frontale su uno sfondo bruno più illuminato nella parte destra. Chi scrive aveva ravvisato un'affinità somatica fra i delicati tratti della fanciulla effigiata su questa pergamena e Maria Luisa de' Medici (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007). In realtà, dopo il restauro che ha reso più leggibile il volto, nonostante i gravi danni provocati dalle muffe, si può ravvisare una spiccata rassomiglianza con Françoise-Marie de Bourbon, duchessa d'Orléans (1677-1749) – figlia naturale di Luigi XIV e di Françoise-Athénaïs de Rochechouart marchesa

di Montespan –, se la si confronta con l'iconografia nota e in particolare con il ritratto eseguito da Phillippe Vignon a fine Seicento, oggi al Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, che la vede raffigurata insieme alla sorella Louise-Françoise de Bourbon.

La figura si caratterizza soprattutto per una voluminosa acconciatura, leggermente spolverata di cipria e guarnita da un sottile nastro azzurro, con una lunga ciocca che scende arricciata e maliziosa sul *décolleté*. Spicca su tutto il blu acceso del mantello dai risvolti ocra, che lascia intravedere sulla destra le gale di merletto che ornano l'ampia manica dell'abito. La superficie pittorica, nonostante il restauro, risulta oramai compromessa soprattutto in corrispondenza degli incarnati. Ciò nonostante rimane ancora apprezzabile la resa morbida dei panneggi e la definizione accurata dei ricami che decorano il corsetto.

L'abbigliamento, oltre che l'età dell'effigiata, qui ripresa in una posa non ufficiale, collocano con tutta probabilità l'esecuzione di questa miniatura nell'ultimo decennio del XVII secolo o, al massimo, nei primi anni del successivo. Pur non avendo elementi sufficienti che permettano individuare un preciso ambito nel quale collocare il ritratto, saremmo propensi a confermare, seppur dubitativamente, l'antica attribuzione alla «maniera francese».



Autoritratto

Acquerello e gouache su avorio,
16,5 × 11,6 cm
Inv. Cl. II, n. 6

Iscrizioni

In calce: «Ætatis suę XXIX Ipse se fecit»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 49, n. 33.5; *Guida del Museo* 1885, p. 72, n. 33.5; *Museo Civico* 1899, p. 99, n. 81; Molmenti 1908, p. 294; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 45-47, n. 11

Sebbene l'esemplare qui analizzato provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobile veneziano, data la frequente genericità delle descrizioni formulate dagli stimatori della collezione (ASMCVe, *Inventario quadri e Inventario curiosità*, 1830-31). Il registro inventariale del museo censisce l'opera come «Ritratto d'uomo seduto, secolo XVII» (*Registro della Classe II*, n. 6). Niente di più aggiungono le guide museali (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885, *Museo Civico* 1899). La miniatura venne pubblicata, senza alcun commento critico, da Pompeo Molmenti per documentare l'uso delle parrucche a fine Seicento (Molmenti 1908).

Come si evince dall'iscrizione in latino posta in calce, questa spessa placchetta di avorio contiene un autoritratto eseguito dall'effigiato all'età di ventinove anni. Quasi a simulare un dipinto di grandi dimensioni, la composizione è racchiusa da una finta cornice dorata, forse ritoccata in epoca successiva.



Vi si palesa un giovane gentiluomo dal viso cordiale e dallo sguardo intelligente, sorpreso nell'intimità del suo privato. Colto nell'atto di scrivere una lettera, questi, senza posare la penna d'oca, si rivolge con sovrano distacco verso l'osservatore, come a un immaginario richiamo. Nel tono espressivo del protagonista si scorge una non comune franchezza sottolineata dalla posa studiata ma informale, mentre la torsione del busto enfatizza ancor più la natura realistica della ripresa. L'ambientazione è essenziale, ma non priva di dettagli.

Il personaggio occupa virtualmente lo spazio costruito da una luce diffusa, che si attenua nella zona sinistra dello sfondo. Insieme o prima ancora del volto, la parte che maggiormente risalta ed emerge nella composizione è la veste da casa, o *zamberluccho*, profilata d'azzurro e rosso con tocchi d'oro. Formata da una materia pittorica spessa e di tocco, come a imitare l'olio, la superficie dell'indumento si mostra instabile e cangiante, quasi magmatica, grazie a una miscela 'alchemica' di colori accordati, anche in modo dissonante, da una pennellata nervosa, degna di un bozzetto. Si tratta di un saggio di raro virtuosismo, di chi ha saputo accostare, con tocchi separati, diverse sfumature di rosa, di grigio, di grigio perla, di bianco, di terra di Siena molto diluita e, in certe parti, come già per il volto e per le mani, ha sfruttato il supporto di avorio, lasciandolo a vista. A questa condotta libera si accompagna l'attenta descrizione dei particolari come l'orologio da tavolo, il calamaio, il seggiolone dalla foggia ancora seicentesca rivestito di cuoio rosso, dove, impreziositi da tracce di oro, risaltano il pomello dello schienale e il bracciolo dagli inserti intagliati a testa di satiro. La nera e voluminosa *perruque à crinière*, che getta un'ombra non ben risolta nella parte alta della fronte, è di un naturalismo degno di Rigaud, morbidamente descritta ricciolo a ricciolo, per sfumare lungo i bordi e confondersi nell'atmosfera. Alla luce di tali caratteristiche, è davvero impensabile che questo piccolo autoritratto possa essere assegnato a un dilettante, seppur di talento. Si dovrebbe piuttosto riconoscervi la mano di un artista che padroneggia il mestiere, ma che preferisce non esibire i tradizionali strumenti, per tramandare un'immagine di sé più conforme a quella di un uomo di lettere. Un artista che, a suo modo, si accosta allo stile di Rosalba Carriera, non solo per l'intonazione graziosa, ma anche per il doppio registro del puntinato fittissimo, utilizzato in questo caso per lo sfondo, e della *gouache* usata liberamente per il resto della figura e degli oggetti che popolano il quadretto. Potrebbe trattarsi, a questo punto, di Giannantonio Pellegrini (Venezia, 1675-1741), che nel 1704 compiva 29 anni e contemporaneamente convolava a nozze con Angela Carriera, sorella di Rosalba, il quale allora, forse per l'occasione, intese rendere omaggio alla diletta cognata, emulandola.

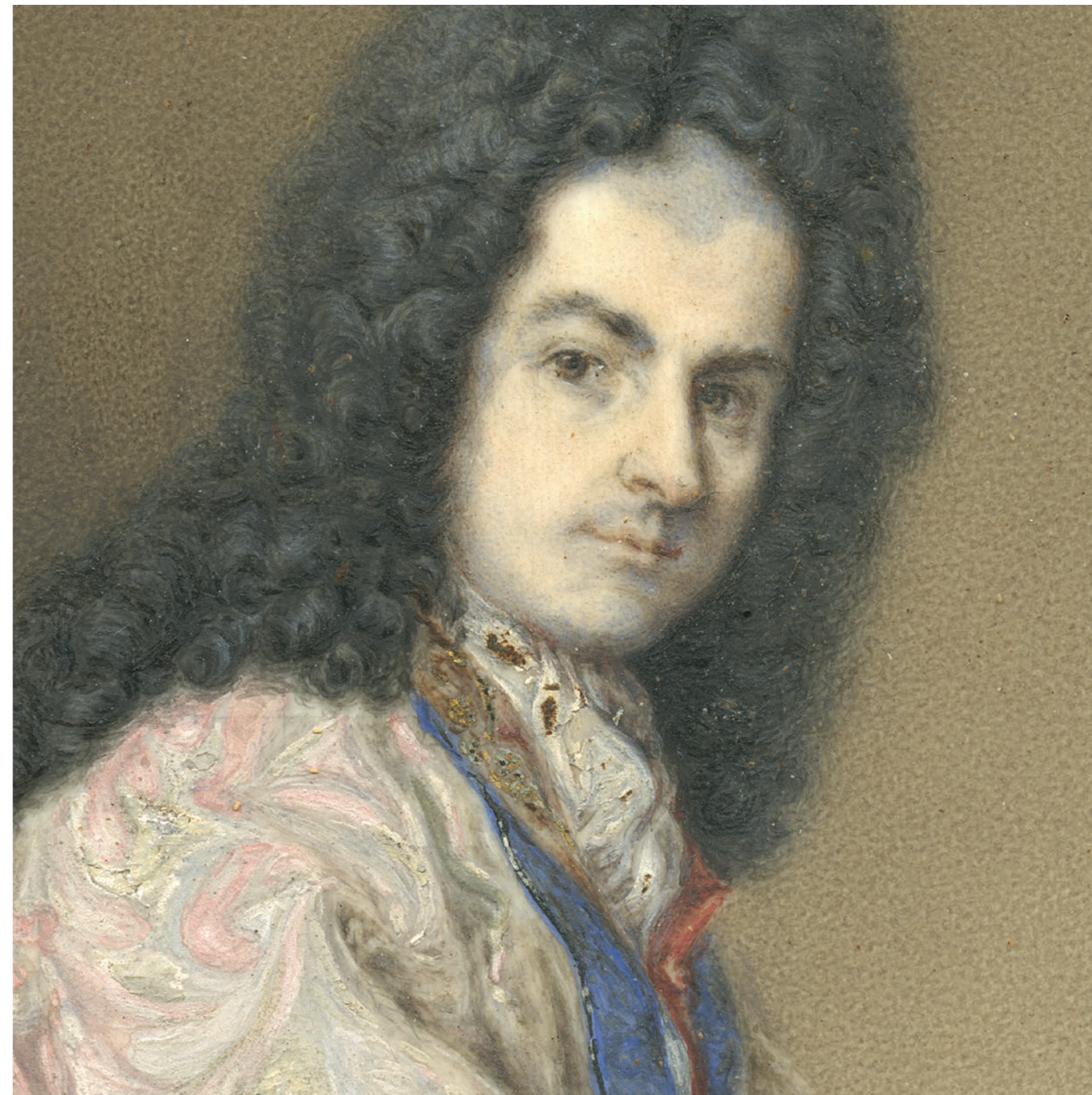
Pur avendo usato una tavolozza ricca, seppur giocata principalmente sulle terre, la placchetta emana una fragranza tutta rosalbiana di tinte chiare, accese e imbevute di luce.

Vi si denota una dolcezza particolare nel descrivere le mani dalle dita disossate, ma senza perdere in virilità, come negli affreschi di villa Alessandri alla Mira sulla Riviera del Brenta, realizzati da Pellegrini nel 1704 circa (cfr. Zava Boccazzi 1998, pp. 64-65). A tutt'oggi, di Pellegrini sono noti l'*Autoritratto* degli Uffizi (Meloni Trkulja 1979, p. 954, A679) e quello della National Portrait Gallery di Londra (Saywell, Simon 2004, p. 487), che lo

colgono assai appesantito dagli anni, sebbene le fonti testimonino come in gioventù la sua fisionomia fosse contraddistinta da un volto asciutto (Zava Boccazzi 1998, p. 63).

Si può altresì scorgere, soprattutto con l'esemplare londinese, una significativa rassomiglianza nell'ovale del volto, nella fronte alta, nel taglio dell'arcata sopracciliare, nella conformazione del naso e degli occhi, nel disegno della bocca e del

mento rotondo. Per tali ragioni, questa miniatura è stata attribuita da chi scrive a Giannantonio Pellegrini (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007). Tuttavia ora preferiamo, in mancanza di ulteriori riscontri, non sciogliere la riserva e riferire l'opera a un pittore veneto, collocandone l'esecuzione agli inizi del XVIII secolo. In alcuni punti, peraltro molto limitati, si riscontrano cadute di materia pittorica.



Rosalba Carriera

Venezia, 1675-1757

**Ritratto di fanciulla
con rose in grembo**

Acquerello e gouache su avorio,

10,5 × 7,5 cm

Inv. Cl. II, n. 669

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

BibliografiaLazari 1859, p. 155, n. 821; Museo Civico 1899, p. 110, n. 168; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 48-51, n. 15; Favilla, Rugolo 2009, pp. 257-258; Favilla, Rugolo 2018a, pp. 72-73

Il coperchio di scatolina in avorio qui esaminato proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non si riscontra nell'inventario giudiziale della quadreria del nobiluomo veneziano (ASMCVe, *Inventario quadri*, 1830-31). È probabile invece che l'oggetto sia da riconoscersi in uno dei «Tre coperchi di scattola con intarsiature di tartaruga e punte dorate e, dall'altra parte, due con ritratti ed uno una battaglia» censiti nell'inventario degli oggetti di diversa natura appartenenti alla medesima collezione (ASMCVe, *Inventario curiosità*, 1830-31, n. 577). Mentre la «battaglia» rimane per ora da identificare, l'altro coperchio con ritratto dovrebbe essere individuato nel cat. 62. L'esemplare venne inserito all'interno della sezione dedicata agli «avorii» nella *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr*, volume dato alle stampe nel 1859: «Coperchio di scatolino, sprizzato di puntini d'oro e girelline di corallo e di tartaruga. Nell'interno mezza figura di giovinetta in miniatura, abbigliata in costume veneziano del 1740» (Lazari 1859).

La descrizione fornita da Lazari fu poi riportata nel *Registro della Classe II* (n. 669): «Giovane donna 2/3 di figura dipinta sopra coperchio di scatolino ovale tarsiato di puntini d'oro e di girelle di tartaruga e corallo». Sulla parte interna di quello che in origine doveva essere il coperchio di una tabacchiera o di uno «scatolino» in avorio, come indicato dalle fonti, si staglia la delicata immagine di una giovane dall'atteggiamento pudico nel portare la mano al fazzoletto triangolare annodato al petto, mentre con la mano sinistra solleva un lembo della veste che accoglie in grembo fiori di rosa. Il lato esterno del supporto è decorato con disegni ad arabesco e motivi floreali incisi a bulino e incrostati di minuscole mezze sfere di tartaruga, corallo e argento. L'esemplare è stato attribuito a Rosalba Carriera, qui

agli esordi della sua attività quando, tra la fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo, era impegnata nel dipingere coperchi e fondi di tabacchiere (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007). Malgrado il non felice stato di conservazione, risalta l'azzurro fluido della veste ove spiccano i paramani rossi bordati d'oro del *cotus*. Si riscontra, altresì, la volontà di dare spessore prospettico alla composizione avvalendosi dell'arco di un portale che si apre sullo sfondo, verso un cielo attraversato da nuvole violacee. Il colore è steso con pennellate a guazzo utilizzate in particolare per definire l'abito, mentre per gli incarnati l'artista ha sfruttato la calda tonalità latte che caratterizza l'avorio, sapientemente animato da un puntinismo appena percettibile e oggi in parte cancellato. Purtroppo, il braccio destro e la mano sinistra risultano oramai totalmente abrase. Tuttavia, la figura nelle parti ancora integre rivela un disegno perfetto, memore degli insegnamenti di Antonio Balestra del quale Rosalba fu allieva e amica. Ancora brilla di mite splendore l'orecchino di perla che pende dall'orecchio sinistro e si coglie la vaporosa consistenza, seppur in buona parte sbiadita, dell'acconciatura incipriata. Dall'insieme traspare un'atmosfera di grazia spontanea, un «tono di equilibrata naturalezza» (cfr. Pallucchini 1995, p. 265), che riconducono la miniatura allo stile di Rosalba Carriera.

Non abbiamo la certezza di essere di fronte a un ritratto in senso stretto: notevoli sono infatti le affinità di questa fanciulla con i 'tipi' femminili rosalbiani, se la confrontiamo ad esempio, per la fisionomia del volto quasi sovrapponibile, con la *Fanciulla con colomba*, ovvero l'allegoria della *Purità*, inviata dalla Carriera nel 1705 alla romana Accademia di San Luca (cfr. Sani 1988, p. 277, n. 15; Pallucchini 1995, pp. 240-241 fig. 391; Sani 2007, pp. 70-71).



Rosalba Carriera

Venezia, 1675-1757

Ritratto di gentildonna

Acquerello e gouache su avorio,

8,8 × 6,6 cm

Inv. Cl. II, n. 706

Provenienza

Dono Charles Jeannerat, 1949

Bibliografia

Lorenzetti 1951, p. 11; Pignatti 1956, pp. 52-55; Pignatti 1960, p. 49; Mariacher 1966, p. 15; Sani 1988, p. 280, n. 37; M. Magrini, in *Splendori del Settecento* 1995, p. 126, n. 16; Romanelli, Pedrocchi 1995, p. 25; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 48-50, n. 14; A. Pasian, in *Rosalba Carriera «prima pittrice...»* 2007, pp. 166-167, n. 46; Sani 2007, p. 80, n. 38; Favilla, Rugolo 2009, p. 258; Favilla, Rugolo 2018a, pp. 76-82



Esposta al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico in compagnia del *Ritratto di Philip Wharton* (cat. 42), la miniatura giunse, insieme a quest'ultima, al Museo Civico Correr nel 1949 quale dono del collezionista parigino Charles Jeannerat (ASMCVe, 1949/18; e *supra* saggio introduttivo). Il *Registro della Classe II*, al n. 706, così la descrive: «Miniatura ovale su avorio, rappresenta una dama veneziana, con abito di broccato, mantello azzurro e fiori tra i capelli incipriati. Cornice moderna (?) di tartaruga».

L'attribuzione dell'opera a Rosalba Carriera fu avanzata dallo stesso Jeannerat e poi, a partire da Giulio Lorenzetti (1951), confermata dalla critica successiva per entrambi gli esemplari (cfr. cat. 42), che fin da subito vennero assegnati a Ca' Rezzonico quale loro sede espositiva permanente. Lorenzetti, allora direttore del Museo Correr, illustrava questa scelta in una lettera destinata al donatore: «Tali miniature entreranno a far parte delle nostre Civiche Collezioni e saranno destinate alle raccolte di Ca' Rezzonico, dove già si trovano le opere in pastello della stessa pittrice» (ASMCVe, 1949/18; e *supra* saggio introduttivo). La critica ha avanzato l'eventualità che l'opera «facesse parte di quella serie di dame veneziane eseguite per desiderio dei nobili committenti della pittrice, tra cui il re di Danimarca (1709), l'Elettore Palatino e altri al principio del Settecento» (Pignatti 1956, p. 53). Più recentemente si è riscontrata una vaga somiglianza con il presunto ritratto di Lucrezia Mocenigo, pastello realizzato dalla stessa Rosalba e ora conservato presso la Gemäldegalerie di Dresda (A. Pasian, in *Rosalba Carriera «prima pittrice...»* 2007, p. 166). Ciò detto non abbiamo tuttavia ancora nessuna certezza sull'identità dell'effigiata e tanto meno su una sua eventuale origine veneziana.

All'apparenza, più prevedibile potrebbe sembrare questo ritratto rispetto al suo occasionale *pendant* (cat. 42). E esso sconta infatti, senza colpa, l'appartenenza al genere delle 'damine' elegantemente vestite e contraddistinte da elaborate acconciature decorate con composizioni di fiori variopinti. Si tratta di soggetti che si caratterizzano solitamente per le espressioni cordiali, se non ammiccanti, trasmettendo nell'insieme una parvenza di frivolezza. Invece, accanto a questa indubbia levità, abita un reale spessore psicologico che Rosalba riusciva a infondere con naturalezza nei suoi personaggi.

La giovane emerge da uno sfondo grigio apparentemente uniforme ed è ripresa a mezzobusto di tre quarti con l'ovale delicato del viso rivolto all'osservatore. La figura sembra priva di elementi connotanti l'ambientazione, laddove però l'intimità domestica da *boudoir* si percepisce dalle caratteristiche del ricco abbigliamento. Sulla sopravveste da camera sono ricamati, con rapide pennellate, motivi floreali stilizzati – vagamente cinesizzanti – di colore bianco che risaltano su uno sfondo giallo limone animato da setosi riflessi. In un ponderato 'scherzo' cromatico la pittrice, da autentica virtuosa, riesce poi a 'sporcarne' le tinte nelle parti situate in ombra:

le pieghe delle maniche sono come offuscate, intorbidite, e quindi 'respinte', più indefinite e indistinte, in secondo piano. Tale effetto è rafforzato dalla leggera posa in tralice della dama che aggiunge un inaspettato dinamismo alla scena. Al contempo si intravede appena il lembo rosa tenue della veste che si intona alle morbide gote della gentildonna, esaltandone l'ampia scollatura profilata da un impalpabile pizzo. Una bianca cascata di trine spunta anche dall'avambraccio sinistro, racchiusa, per contrasto, tra il blu della sciarpa e il giallo screziato della veste. L'acconciatura argentea, spolverata di cipria, è al naturale e risulta coronata di fiori di seta di vari colori (gradualmente si passa dal bianco, al rosa, all'arancio, al rosso). Fa capolino, quasi inosservata da sopra la spalla sinistra, una lunghissima ciocca – anch'essa grigia – di capelli inanellati che ricade sulla schiena.

La sciarpa che avvolge il busto con voluminose pieghe anguiformi, simili alle onde di un mare in burrasca, è di un blu cangiante ed è annodata sulla spalla destra con un fiocco, mentre è tenuta ferma al seno – con gesto alquanto vezzoso – da una mano disossata, quasi infantile, tipica della Carriera.

L'esecuzione della miniatura, secondo la critica, si collocherebbe entro il primo decennio del XVIII secolo (Sani 2007), cronologia che ben si attaglia allo stile: ove il volto e gli incarnati sono definiti da una tecnica sofisticata che privilegia uno sfumato tenue a scapito del consueto puntinato, qui speso sobriamente e in modo quasi impercettibile. Altrettanto poco percepibili, se non per mezzo di una lente, sono i puntini di colore, viranti al giallo e alle tonalità verdastre, che la pittrice ha fatto ricadere – come gocce di rugiada sparse e variamente distanziate – sullo sfondo plumbeo della composizione, conferendogli in tal modo vitalità e fermento.

Una replica di mano diversa veniva segnalata da Jeannerat come esposta in una mostra di miniature a Monaco di Baviera nel 1912: «riprodotta in catalogo, e portante le cifre coronate C.M.D. incise nel medaglione bronzeo che la conteneva, opera firmata di un certo Facini di Venezia» (Pignatti 1956, p. 53). Non è chiaro se il Facini menzionato sia da intendere come autore della montatura o del ritrattino. In effetti un Giovanni Faccini risulta iscritto all'Arte dei pittori veneziani dal 1769 al 1774 (cfr. Favaro 1975, p. 160). Una versione riferibile all'*atelier* di Rosalba – non sappiamo se la stessa di Monaco – si trova nella collezione Barocchi, ora esposta al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze (cfr. Accrescimbeni 2009, p. 55, n. 10).

Contrariamente a quanto annotato nel *Registro della Classe II* (n. 706), la cornice che racchiude la miniatura non è di «tartaruga» ma di legno. Lo stato di conservazione dell'opera appare discreto, sebbene si notino dei microsollevarimenti della materia pittorica in alcuni punti dello sfondo. In corrispondenza del sopracciglio destro dell'effigiata si riscontra una lacuna successivamente integrata.



Rosalba Carriera

Venezia, 1675-1757

Ritratto di Marina Venier**Mocenigo (?)**

Acquerello e gouache su avorio,

10,2 × 7,7 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 312/2

Iscrizioni

A destra, sullo spartito musicale: «Al veder lo sposo amato [...] Gioia del mio cor»

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Favilla, Rugolo 2018a, pp. 82-83



L'ovattino proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici nere (per cui si vedano anche *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 60).

La giovane ritratta è colta dall'artista seduta su una poltrona davanti alla spinetta, mentre con la mano sinistra solleva la pagina di uno spartito per far leggere le note e le parole della cantata: «Al veder lo sposo amato [...] gioia del mio cor». Con la destra, che reca al dito mignolo un anello in bella evidenza, sfiora i tasti dello strumento musicale. Le labbra della gentildonna oggi appaiono quasi esangui, ma in realtà il rosso che le ravvivava ha sofferto, conferendo alla protagonista un'espressione più seria dell'originale. Un cagnolino accucciato alle sue spalle guarda 'in macchina' con viva curiosità, le zampe appoggiate sulle pieghe verdastre della sopravveste, in una posa che vorrebbe scimmiettare quella della padrona. Nel folto pelo della bestiola vi è mescolata una tavolozza di grigi in tutte le gradazioni, con inserti di rosso e di giallo: filamenti di colore giustapposti con mirabile effetto sullo sfondo blu, che qua e là traspare, della tappezzeria a motivi damascati della poltrona dall'alto schienale intagliato e in parte immerso nell'ombra. Colpisce, in particolare, per la restituzione volutamente realistica e minuziosa, il fianco della spinetta scolpito nel legno con una figura dalle sembianze mostruose, di un gusto tardobarocco che contrasta con la soavità, già Rococò, del contesto.

Una straordinaria freschezza cromatica intride l'insieme: sullo sfondo grigio scuro e spoglio di un interno domestico risaltano – oltre ai fiori variopinti appuntati al petto e sull'acconciatura al naturale dai riflessi cenerini – il fiocco di seta rosa cangiante tra i capelli e il memorabile lembo azzurro dell'abito sul quale si staglia la bianca cascata dei merletti che guarniscono le maniche. In ultimo, la sopravveste madreperlacea dai risvolti rosati è trattata con le infinite, argente, gradazioni del grigio proprie della tavolozza di Rosalba Carriera. Non abbiamo infatti dubbi sull'autografia di questo ritrattino assegnato da chi scrive all'artista veneziana (Favilla, Rugolo 2018a). Vi si riscontrano tutti gli elementi peculiari della produzione miniaturistica rosalbiana: l'impianto nitido della composizione; la maestria nel dosaggio e nell'abbinamento dei colori; la stesura della materia pittorica con rapidi tocchi per rendere la consistenza dei panneggi; le pennellate minute per restituire le note e le parole dello spartito musicale, la natura del pizzo e dei fiori; lo sfruttamento del supporto in avorio per il biancore caldo e fragrante degli incarnati; l'impiego di un puntinato appena percettibile per marcare le ombre sullo sfondo; e infine, in un'atmosfera di grazia all'apparenza spontanea, la non comune capacità nel far emergere la psicologia dell'effigiata che si manifesta nella gestualità studiata e, in particolare, attraverso i grandi occhi di un celeste trasparente e freddo come un topazio, sovrastati dalle lunghe ciglia che fissano l'osservatore.

Nella gentildonna qui ritratta si potrebbe riconoscere Marina Venier di Leonardo, andata in sposa nel 1716 ad Alvise II Mocenigo (Venezia, 1692-1745), di Alvise III, detto Marcantonio, e Paolina Badoer di Pietro, il cui unico figlio maschio morirà ancora giovane nel 1731 (cfr. ASVe, *Avogaria di comun*, Reg. VII, c.170v; Stefani 1868, tav. XVIII). Ad Alvise II sarebbe quindi dedicato lo spartito musicale che celebra le gioie dell'amore coniugale. Ad ogni modo, intorno alla metà del secondo decennio del Settecento, si deve collocare, per ragione di stile, l'esecuzione dell'opera da parte di Rosalba Carriera, se la si confronta con episodi coevi della sua produzione miniaturistica (cfr. Sani 2007, pp. 77-78, 80, 82-85, nn. 30-33, 38, 40-42, 46-48). Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926), che nel 1906 stilò l'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti» presenti nel palazzo di famiglia a San Stae (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.), riconosceva, fra le miniature dei «due quadretti», «Francesca Mocenigo Grimani (al cembalo)». Si tratta certamente di una svista, poiché Francesca andava in sposa sedicenne, nel 1766, ad Alvise I Mocenigo (Venezia, 1742-1799), figlio di Alvise IV e di Pisana Corner (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII), quando Rosalba Carriera era oramai defunta da nove anni e già dalla fine del terzo decennio del Settecento, in ogni caso, non produceva più miniature a causa dei gravi problemi alla vista che la condurranno progressivamente alla cecità. Lo stato di conservazione dell'esemplare non è perfetto. Alcune piccole lacune, che per fortuna non interessano il volto e le mani, purtroppo si presentano più estese in corrispondenza dello spartito musicale.



Ritratto di Philip Wharton

Acquerello e gouache su avorio,

8 x 5,6 cm

Inv. Cl. II, n. 705

Provenienza

Dono Charles Jeannerat, 1949

Bibliografia

Jeannerat 1931, pp. 777-778; Lorenzetti 1951, p. 11; Pignatti 1956, pp. 52-55; Pignatti 1960, pp. 48-49; Mariacher 1966, p. 15; Pilo 1976, p. 174; Sani 1988, p. 282, n. 53; M. Magrini, in *Splendori del Settecento* 1995, p. 127, n. 17; Pallucchini 1995, I, p. 240; Romanelli, Pedrocchi 1995, p. 25; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 48-50, n. 13; A. Pasion, in *Rosalba Carriera «prima pittrice...»* 2007, pp. 166-167, n. 47; Sani 2007, p. 89, n. 54; Favilla, Rugolo 2018a, pp. 76-82



Esposta al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico in compagnia del *Ritratto di gentildonna* (cat. 40), la miniatura giunse, insieme a quest'ultima, al Museo Civico Correr nel 1949 quale dono del collezionista parigino Charles Jeannerat (ASMCV, 1949/18; e *supra* saggio introduttivo).

L'opera fu pubblicata per la prima volta, con l'attribuzione a Rosalba Carriera, dallo stesso Jeannerat nel 1931 sulla rivista «Dedalo» e veniva così descritta: «Ritratto d'uomo, busto, in costume da camera; ha il capo avvolto dal fazzoletto, che sostituiva la parrucca nell'intimità, di colore rosa a ricami d'argento; porta una veste giallastra a fiorami e dorature e sulla spalla sinistra è drappeggiato un mantello azzurro. Ovale di 77 x 52 mm. Proviene da una collezione bolognese. Proprietà dell'autore» (Jeannerat 1931, p. 778).

L'articolo di «Dedalo» costituì un pionieristico e organico contributo sulla figura di Rosalba quale autrice di ritratti in miniatura su avorio, aspetto fino ad allora trascurato dagli studi che ne avevano privilegiato l'attività di pastellista. Peraltro, nell'occasione, Jeannerat sottolineò come, giusta le fonti coeve, l'artista avesse iniziato la propria straordinaria attività sullo scorcio del Seicento, applicandosi alla pittura dei fondi e dei coperchi di scatolini o di tabacchiere «in contravvenzione ai precetti della miniaturistica da lei ignorati traducendo in iscala ridotta la larga fattura ad impasto e la mestica della grande pittura, usando largamente dell'opacità dei bianchi e riserbando soltanto per la carni la trasparenza dell'avorio che velava e sfumava con leggeri punteggiamenti» (Jeannerat 1931, p. 774).

Dunque Rosalba, suo malgrado, sconvolse i canoni tradizionali di questa peculiare tipologia, che prevedeva il puntecciamento applicato per lo più su un supporto di pergamena. «Piegando ed abbassando la grande pittura al formato tascabile essa aveva, involontariamente, innalzato il livello artistico della miniatura, allargandone la fattura e sconvolgendone le pedanti teorie» (Jeannerat 1931, p. 774; e *supra* saggio introduttivo). Per ritornare all'opera in oggetto, l'attribuzione alla Carriera venne confermata da Jeannerat nel 1949, in occasione della donazione al Museo Civico Correr. L'autografia sarà poi convalidata dalla critica successiva a partire da Giulio Lorenzetti (1951). Nel 1949, nella lettera di accettazione del dono inviata a Jeannerat, Lorenzetti riconosceva nel personaggio raffigurato i lineamenti di Anton Maria Zanetti, veneziano, studioso poliedrico, caricaturista e collezionista, amico di Rosalba Carriera, detto *il vecchio* per distinguerlo dal più giovane omonimo cugino (cfr. Lucchese 2015; *La vita come opera d'arte* 2018). Infatti nel *Registro della Classe II*, al n. 705, l'esemplare viene così descritto: «Miniatura ovale su avorio, rappresentante un uomo con costume da camera, con fazzoletto in testa rosa a ricami e scialle azzurro gettato su una spalla. Si ritiene un ritratto di Anton Maria Zanetti. Prov. dal prof. [Giovanni] Piancastelli di Roma [primo direttore della Galleria Borghese]. Cornice moderna di celluloido».

L'identificazione sarà poi accolta e ribadita da Terisio Pignatti (1956, p. 55), mettendo a confronto l'esemplare con il *Ritratto di Anton Maria Zanetti*, incisione di Giovanni Antonio Faldoni da Rosalba Carriera. Lo studioso collocava altresì l'esecuzione della minia-

tura, per l'apparente età dell'effigiato, fra il 1703 e il 1704. Tale riconoscimento non fu messo in dubbio dalla letteratura successiva, ma veniva accettato con riserva da Bernardina Sani (1988 e 2007), la quale, accostandola per la visibile somiglianza al *Ritratto del duca di Wharton*, pastello eseguito intorno al 1720, ora nelle Collezioni Reali di Buckingham Palace, la poneva nella prima metà del secondo decennio del Settecento.

I dubbi sull'identità del soggetto venivano ribaditi da Marina Magrini (in *Splendori del Settecento* 1995) e da chi scrive (M. Favilla, R. Rugolo *I ritratti in miniatura* 2007). In ultimo Alessio Pasion (in *Rosalba Carriera «prima pittrice...»* 2007), fatte proprie le osservazioni di Bernardina Sani, giungeva alla conclusione che nell'effigiato fosse da riconoscere in via definitiva Philip Wharton (Oxford?, 1698 - Poblet, 1731), insignito nel 1718 del titolo di duca da re Giorgio I d'Inghilterra. «Bellissimo d'aspetto e ricco da far paura», Wharton si era votato alla causa cattolica (Francovich 1974, p. 39). Un passaggio del giovane nobiluomo inglese per Padova è documentato nel 1719, occasione nella quale potrebbe collocarsi l'esecuzione sia del pastello, come della miniatura.

Nel ritrattino di Ca' Rezzonico la figura è ripresa al busto in posizione semifrontale. Il taglio del volto è allungato, con gli occhi chiari, la bocca piccola e rosata che accenna un sorriso. Wharton è colto, tutt'altro che impreparato, nell'intimità domestica, come denuncia l'abbigliamento da camera. A parte ciò, nessun altro elemento ci soccorre per definire l'ambientazione, poiché il giovane si staglia su uno sfondo marrone, appena mosso da un fitto puntinato più scuro distribuito in maniera non uniforme, ma tutt'altro che casuale. L'artista modella con mirabile scioltezza il morbido copricapo a turbante, che in privato sostituiva la parrucca, attraverso pennellate cangianti di rosa carico enfatizzate dal profilo del risvolto e da irregolari e velocissimi tocchi di nero che definiscono un motivo ornamentale a ricamo. In origine, secondo la testimonianza di Jeannerat (1931, p. 778), questo decoro doveva essere «d'argento» e quindi ora risulterebbe ossidato.

Tratti neri fanno risaltare, per contrasto, le pennellate d'oro e rossastre che – dando forma a motivi floreali vagamente cinesizzanti – accendono la stoffa del variopinto zamberlucchetto aperto sul petto, sotto il quale spunta il pizzo bianco della camicia. Il mantello azzurro, movimentato da pennellate soffici e liquide più chiare che costruiscono le pieghe, è posato sulla spalla con noncuranza, tracciando una forte diagonale che contraddice l'apparente frontalità della posa.

A differenza del *Ritratto di gentildonna* (cat. 40), con la quale è esposto in coppia nella sala dei pastelli del Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, il puntinato che ne definisce la fisionomia appare più insistito. A distanza di circa un decennio nell'esecuzione tra i due, sembra che la mano di Rosalba utilizzi, nella piccola dimensione, uno stile più compendiario, conferendo ulteriore afflato e vibrazione atmosferica all'insieme.

Lo stato di conservazione dell'opera appare discreto, ma si riscontra una possibile ossidazione delle applicazioni d'argento e un leggero impoverimento del pigmento in corrispondenza delle labbra.



Ritratto di giovane donna

Olio su rame, 6,6 x 4,9 cm

Inv. Cl. I, n. 901

Provenienza

Legato Maria Paravia, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 97, n. 98; *Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 99; Favilla, Rugolo 2018a, pp. 72-76



Nel 1810 la miniatura qui esaminata si trovava a Venezia nella collezione del capitano Antonio Paravia (Corfù, 1754 - Venezia, 1828), inclusa con buona probabilità fra i «22 ritratti ovati sul rame piccoli in cornici nere» (BMCVe, *Archivio Bernardi*, b. 143; e *supra* il saggio introduttivo).

Nel 1875 il ritrattino giunse, collocato all'interno di «due quadri contenenti 23 piccoli dipinti», al Civico Museo Correr quale parte del legato testamentario di Maria Paravia, nipote del capitano Antonio (ASMCVe, 1875/109). Nell'occasione venne inserito, insieme agli altri esemplari, nella classe museale dei dipinti senza però riportare la descrizione del soggetto (*Registro della Classe I*, n. 901). Successivamente, per esigenze espositive l'opera – in compagnia di altri ritrattini, alcuni con la medesima provenienza Paravia, altri appartenenti al legato di Teodoro Correr del 1830 e al dono di Emmanuele Antonio Cicogna del 1865 – fu racchiusa in un *passee-partout* ligneo che accoglieva «quindici piccoli ritratti» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; ma sulle vicende del legato Paravia si vedano, in questo volume, anche *supra* il cat. 12 e il saggio introduttivo, figg. 51-52). Oggi, liberate dai pannelli lignei, le miniature Paravia, Correr e Cicogna costituiscono una serie di ritratti, ventotto su rame, uno su avorio e uno su carta, che vanno dalla fine del XVI secolo alla seconda metà del XVIII.

Nell'ovattino in rame – posto nel primo *passee-partout* in alto a sinistra (si veda *supra* il saggio introduttivo, fig. 51) – è raffigurata una giovane donna dall'apparente età di vent'anni. È ripresa al busto di tre quarti e si staglia su uno sfondo uniforme di colore bruno. Lo sguardo, intenso e diretto, è rivolto all'osservatore. Il viso è coronato da un'acconciatura argentea di capelli al naturale che ricadono con due riccioli sulla fronte. Un ampio *décolleté*, guarnito con un *volant* di pizzo, fa da cornice a una collana di perle che orna il collo dell'effigiata.

Si può osservare la destrezza con la quale l'artista delinea, in virtù di fugaci tocchi simili a sbuffi di vapore, il trasparente merletto dell'abito restituendone l'impalpabile consistenza, che spingerebbe a un ardito paragone con un fragile vetro di Murano. Anche le perle della collana sono costruite con una successione di svelte e irregolari macchie di bianco, culminanti in una sorta di *climax* nel diluito colpo di pennello che dà forma al semplice orecchino. La stesura è tanto veloce e al contempo controllata, fratta e vibrante – preguardesca – che riesce a rendere tridimensionale lo spazio nel quale è inserita la giovane, benché nulla ci consenta di connotarne l'ambientazione.

Con stratagemma neorebrandiano, il corpo della fanciulla emerge dall'ombra pastosa, con la spalla destra stemperata nello sfondo scuro (che tuttavia è stato forse in parte ripreso). Grazie al semplice espediente di distribuire un alone di luce intorno, o meglio, dietro la testa, il volume della figura risulta fuso con l'atmosfera circostante, nella quale ci sembra di percepire il pulviscolo della cipria che imbianca appena la pettinatura.

Benché lo stato di conservazione sia tutt'altro che perfetto, la finezza della materia pittorica e il *ductus* spingono ad attribuire questo rametto alla mano di

Rosalba Carriera (Favilla, Rugolo 2018a). Caratteristica peculiare dell'opera rosalbiana è l'introspezione psicologica dei suoi soggetti. Una qualità che ritroviamo nella giovane donna qui raffigurata, dal cui volto traspare un'intensa forza espressiva. Questa è sottolineata dalla luminosità degli innocenti occhi spalancati e dalla bocca atteggiata in un tenue sorriso velato di malinconia. L'esito complessivo è quello di una straordinaria vivezza, considerando altresì l'esiguità della tavolozza, con l'unica nota di rosso che accende le labbra, nota che si riverbera, come in un riflesso, sulle gote rosate. Un punto cromatico meno forte, più vellutato, ma altrettanto sapiente, è costituito dal blu notte dell'abito che va schiarendosi lungo il bordo della scollatura.

La fisionomia del viso ricorda quella della stessa Rosalba Carriera ed è avvicinabile agli autoritratti in miniatura su avorio e a pastello (Londra, collezione privata e Firenze, Galleria degli Uffizi; Sani 2007, pp. 67, 89, nn. 13, 53), rispettivamente del primo e del secondo decennio del Settecento. Se lo stile – si diceva – non lascia adito al dubbio, tuttavia sappiamo che gli occhi di Rosalba erano inconfondibilmente grigio-azzurri, come testimoniano i succitati autoritratti (cfr. Scarpa 1997, p. 6; Sani 2007, p. 89, n. 53), mentre quelli della giovane nel rametto del Museo Correr risultano castani. Dunque, vista la vicinanza fisionomica, potrebbe trattarsi di una congiunta della pittrice; ma, in mancanza di ulteriori riscontri, questa rimane una suggestiva ipotesi.

Tale prova si configurerebbe come l'unico episodio, finora conosciuto del suo catalogo, eseguito con la tecnica dell'olio su rame. La Carriera – lo sappiamo – non fu esclusivamente dedicata al pastello e alla miniatura su avorio. Ciò è testimoniato, oltre che dall'olio su tela con il giovanile *Ritratto di Augusto III di Polonia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum; Sani 2007, p. 98, n. 65) – un *unicum* rimasto nello studio della stessa Rosalba fino alla sua morte – anche da una lettera del pittore Nicolas Vleughels, datata 16 novembre 1712, ove si affermava che l'artista veneziana era pienamente capace di dipingere a olio: «vous savez assez peindre à l'huile» (cit. in Sani 2007, p. 98, n. 65).

Non siamo in grado di spiegare le ragioni per le quali la pittrice abbia inteso, nella fattispecie, cimentarsi con la tipologia esecutiva dell'olio su rame, nel momento in cui ella era universalmente celebrata per i pastelli e per l'acquerello e la *gouache* su avorio. D'altro canto, abbiamo rilevato in molteplici casi, tutt'altro che eccezionali e a maggior ragione per i pittori di grande talento, come nulla si possa dare per scontato sulla loro curiosità e capacità di sperimentare (si veda *supra* il saggio introduttivo). Ad ogni modo, possiamo constatare che l'opera qui analizzata – per la moda e la foggia dell'acconciatura, nonché per lo stile drammatico e compendiario da imputare però anche alla tecnica impiegata – dovrebbe essere riferita al secondo decennio del XVIII secolo.

L'esemplare versava in condizioni conservative non ottimali, presentando numerose cadute di colore soprattutto in corrispondenza dei capelli, del mento e del naso dell'effigiata, oltre che lungo il bordo del supporto di rame, che risulta forato in alto al centro.



Pagine 132 - 155

ANTEPRIMA NON DISPONIBILE

Anna Piattoli Bacherini (?)

Firenze, 1720-1788

Ritratto di Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena granduca di Toscana

Acquerello e gouache su avorio,

3,6 × 3,2 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 312/4

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Il minuscolo ovato, proveniente dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo, fa parte di una raccolta formata da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli rivestiti di velluto rosso e racchiusi da cornici nere (per cui si vedano anche *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 60). Nel 1906 Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926), stilando l'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti» presenti nel palazzo di famiglia a San Stae, registrava fra «le miniature de' Sovrani [...] quella di Giuseppe II di Austria [donata] ad Alvise IV Giovanni Mocenigo doxe» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.). Si tratta di un'informazione davvero preziosa, ma solo in parte veritiera, poiché in questo esemplare possiamo riconoscere la fisionomia di Leopoldo d'Asburgo Lorena (Vienna, 1747-1792), figlio di Francesco Stefano di Lorena (imperatore con il nome di Francesco I) e di Maria Teresa d'Austria. Leopoldo divenne granduca di Toscana nel 1765 con il nome di Pietro Lepoldo I e nel 1790, alla morte del fratello maggiore (l'imperatore Giuseppe II), salì al trono con il nome di Leopoldo II.

Evidente è la somiglianza, anche per la giovane età qui dimostrata, per esempio con il ritratto ad acquerello eseguito da Jean-Étienne Liotard nel 1762, quando Leopoldo aveva solo 15 anni (Ginevra, Musée d'art et d'histoire, n. 1947-0044).

Nella miniatura Mocenigo, il soggetto è ripreso al busto di tre quarti, ma con il viso rivolto all'osservatore. Il principe affiora da uno sfondo dalle tonalità brune, con un'ombra cupa e profonda che si addensa nel lato sinistro, mentre un fiotto luminoso, per contrasto, fa vibrare la parte destra della composizione. Investita quindi dalla luce, la figura, con tale accorgimento chiaroscurale, viene sbalzata in primo piano.

Il personaggio indossa una bionda parrucca a calotta spolverata di cipria, lasciando scoperto l'orecchio destro. Una cravatta di seta nera, restituita attraverso varie sfumature di grigio, si avvolge intorno al collo e lo tornisce, intonandosi così al fiocco del *catogan* che si scorge dietro la testa del giovane granduca. Campeggia sulla giubba la fascia rossa marezzata del gran maestro e cavaliere dell'ordine del Toson d'oro: l'onorificenza pende in basso a destra, resa con sapienti e rapidi tocchi di pennello intrisi di giallo. Con tutta probabilità, l'emergere del supporto di avorio nella parte alta della fascia di seta rossa è da intendere come un espediente voluto dall'artista per creare, attraverso il 'non finito', un geniale effetto di cangiamento. Il registro vira e diventa più delicato, quasi da pastellista, nel trattamento della giacca celeste, con la spalla in primissimo piano, definita da una diversa incidenza della luce che ne accarezza le forme.

L'introspezione psicologica di un giovane governante pervaso da alti ideali è resa con sottile arguzia attraverso l'espressione vivace, sottolineata da un sorriso affabile, appena abbozzato, e in particolare dai grandi, intelligenti, occhi azzurri, sgranati e penetranti, che entrano in risonanza con il colore dell'uniforme. L'aura che promana dalla figura sembra anticipare, idealmente, le riforme di stampo illuministico che Leopoldo avrebbe realizzato

negli anni a venire, come l'abolizione della tortura e soprattutto della pena di morte nel 1786, facendo della Toscana un laboratorio all'avanguardia, poiché fu il primo Stato nel mondo ad abolire la pena capitale, abbracciando senza reticenze i principi divulgati da Cesare Beccaria nella sua opera *Dei delitti e delle pene*.

L'esecuzione del ritrattino si potrebbe collocare nel 1765, in occasione dell'investitura del Lorena a granduca di Toscana, quand'egli aveva 18 anni. Con ogni probabilità, come ricordato nel 1906 da Alvise I Mocenigo, si tratta di un dono giunto da Firenze a Venezia per Alvise IV Mocenigo, doge in carica nel 1765. Per queste ragioni la miniatura andrebbe ricondotta alla mano di un artista di grande talento, attivo in quegli anni presso la corte granducatale di Firenze. In tal senso, si possono riscontrare forti affinità stilistiche con l'*Autoritratto* di Anna Piattoli Bacherini (Firenze, Galleria degli Uffizi) e, soprattutto, l'esemplare Mocenigo può essere confrontato con il *Ritratto di Pietro Lepoldo I arciduca d'Austria e granduca di Toscana*, eseguito in incisione su disegno della medesima pittrice (si veda *supra* il saggio introduttivo, fig. 62).

Anna Piattoli Bacherini fu miniatrice e pastellista molto stimata dai granduchi di Toscana; e l'erudito e collezionista Francesco Maria Niccolò Gabburri, che la conobbe nel 1739, così la descrisse: «Maria Anna Bacherini, fiorentina, nata l'anno 1720 il dì 9 aprile, pittrice a olio e a pastelli. Questa spiritosissima fanciulla vive in Firenze in questo presente anno 1739 e sotto la direzione del cavalier Francesco Conti opera maravigliosamente in ritratti e altre cose, facendo stupire chiunque vede le sue pitture. Per il suo merito fu ascritta fra gli accademici di San Luca di Firenze e siccome ella va avanzandosi di giorno in giorno nel valore e nella perfezione, così vi è giusto motivo di sperare che in breve tempo possa essere una seconda Rosalba. Il dì 30 di aprile 1741 si congiunse in matrimonio con Gaetano Piattoli, pittor fiorentino, di cui si è parlato» (BNFi, Gabburri, *Vite*, IV, c. 58v).

In effetti, se Gabburri auspicava che la Bacherini in breve tempo potesse divenire «una seconda Rosalba», nel ritrattino in oggetto gli sfumati e leggeri tocchi che definiscono l'incarnato – ai quali si aggiungono, in contrappunto, l'uso del puntinato per lo sfondo e il libero trattamento delle vesti – potrebbero ricordare i modi dell'inarrivabile Rosalba Carriera. E rosalbiano è soprattutto l'afflato vitale, ovvero l'*esprit* che promana dal personaggio.

Anche in questo caso, come per i precedenti ritratti di Carlo II Stuart re d'Inghilterra e di Carlo III di Borbone re di Napoli (catt. 31, 61) provenienti dalla medesima raccolta, non possiamo escludere – viste la minuscola dimensione, l'importanza del soggetto e il ruolo di dono recato a un doge – che in origine l'esemplare disponesse di una montatura preziosa poi alienata in un momento a noi sconosciuto.

Per quanto riguarda le condizioni di conservazione dell'opera, nel complesso discrete, si possono notare alcune piccole cadute di materia pittorica, mentre un graffio, che va dalla bocca all'orecchio destro dell'effigiato, ha inciso la superficie, ma senza comprometterne la leggibilità.



Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Giuseppe Briati (?)

Acquerello e gouache su avorio,

3,5 x 2,5 cm

Museo del Vetro di Murano,

Inv. Cl. VI, n. 2359

Iscrizioni

Sullo specchio inciso a rotella: «Giuseppe Briati»

Provenienza

Dono eredi Briati, post 1873-ante 1878

Bibliografia

Zanetti 1878a, p. 5 e nota 2; Zanetti 1878b, p. 27; Zanetti 1881, p. 66; Barovier 1982, p. 152, n. 146; Dorigato 2002, p. 144

La miniatura su avorio di foggia ovale, che, secondo l'iscrizione, riproduce il ritratto di Giuseppe Briati (Murano, 1686 - Venezia, 1772), è inserita all'interno di uno specchio racchiuso da una cornice lignea rettangolare con innesti di specchietti e cannelle vitree ritorte disposte lungo le modanature (19 x 16,5 cm). L'insieme, come oggi lo vediamo, pare frutto di una *pastiche* che ha inteso assemblare una cornice settecentesca a uno specchio d'epoca più tarda - con caratteri gotici Old English incisi a rotella, tipici di un gusto proprio di metà Ottocento - nel quale inserire il ritrattino. Oltre la scritta incisa sotto l'ovale, l'identificazione del personaggio si deve alla testimonianza dell'abate Vincenzo Zanetti, fondatore nel 1861 del Museo di Murano (poi Museo del Vetro), il quale nel 1878 ricordava che l'esemplare era stato donato al museo dalla famiglia Briati: «eredi del nostro Giuseppe che non avevano il cognome di lui, ma che venivano con questo chiamati. E fu da uno di essi che alcuni anni fa noi abbiamo avuto in dono per il nostro Museo un ritratto in miniatura sull'avorio dello stesso Giuseppe di rara bellezza» (Zanetti 1878a). Non disponiamo di una data precisa che fissi l'arrivo dell'esemplare al museo. Non lo troviamo segnalato nella guida del 1873 (Zanetti 1873), ma in quella del 1878 come esposto nella «Stanza IV [...]». Intorno alle pareti - Sovra il mobile che contiene i codici in pergamena furono aggiunti un piccolo specchio con cornice di specchi e cannelle nel cui mezzo sta un bellissimo ritratto in miniatura del fabbricatore vetrajo Giuseppe Briati» (Zanetti 1878b).

Nel medesimo sito si trova ancora nel 1881, citato nella guida del museo che non menziona però la cornice, «ritratto di Giuseppe Briati sull'avorio», *en pendant* con il *Ritratto di Nicolò Sagredo* «ultimo vescovo di Torcello in cera» (Zanetti 1881). L'opera è poi registrata nell'inventario del 1895 quale «ritratto di Giuseppe Briati dipinto in miniatura sull'avorio, lavoro del secolo XVIII^o, provenienza incerta», collocato all'interno della «Vetrina Briati» insieme ad altri «vetri antichi muranesi» (MVMu, *Inventario Levi-Santi*, 1895, n. 48). Nell'inventario successivo la miniatura è ancora nella stessa posizione in compagnia di «165 oggetti di cristallo di varie foggie e grandezze [...]». Fra gli stessi è compreso un ritrattino di Giuseppe Briati con cornice in specchio e cannelle» (MVMu, *Inventario Levi-Santi*, 1908, n. 48). Infine non v'è traccia dell'opera nella guida del museo data alle stampe nel 1953 (Lorenzetti 1953). Sul piccolo avorio il personaggio è ritratto a mezzo busto, quasi di profilo, ma con il viso rivolto all'osservatore, e si staglia su uno sfondo verdastro, più schiarito nella parte destra. Indossa una corta parrucca a calotta incipriata, una marsina azzurra dai grandi bottoni d'argento e una camicia bianca con un rigoglioso *jabot*.

Per la moda l'esecuzione della miniatura andrebbe collocata intorno alla metà degli anni sessanta del XVIII secolo. In merito alla provenienza e all'identificazione del soggetto dobbiamo fidarci della parola dell'abate Zanetti, sebbene la fisionomia qui fissata differisca in modo sostanziale dal personaggio raffigurato nella tela con il *Ritratto di Giuseppe Briati*, donata al Museo di Murano nel 1861, insieme a quella della moglie, dal maestro vetraio Antonio Barovier che li aveva acquistati a Padova presso un antiquario (Zanetti 1878a, p. 5 e nota 2). In merito ai due ultimi dipinti, nell'inventario del 1888 circa, è scritto precisamente: «dono famiglia Utimpergher *recte* Barovier 1861, perché la moglie dell'Utimpergher era una Barovier la quale aveva avuto il ritratto» (MVMu, *Inventario Urbani de Gheltoff*, 1888ca., n. 20). Quindi rimane il dubbio sull'autentica fisionomia di Giuseppe Briati, se sia quella sull'avorio, oppure quella sulla tela.

In merito alla paternità dell'opera in esame, invece, non vi sono dubbi, poiché la miniatura è da riferire, per ragioni stilistiche, alla mano di Antonio Bertoldi e valga in tal senso il confronto con l'esemplare autografo conservato al Philadelphia Museum of Art (cfr. *supra*, anche per un profilo dell'artista, il saggio introduttivo, fig. 25) e con i ritrattini Mocenigo (catt. 79, 81), ove troviamo il medesimo *ductus* e la stessa sensibilità coloristica. Si riscontra infatti quella fitta trama utilizzata da Bertoldi per definire le pieghe intrise di luce dell'abito, le creste del merletto e i fili dei capelli, così come per risolvere la parte più illuminata dello sfondo.

La cornice non versa in condizioni ottimali: si registra il distacco degli elementi decorativi in vetro e la presenza di tarli nel supporto ligneo. Sulla superficie della miniatura si sono depositate alcune piccole gocce del rivestimento dello specchio, e lo sfondo mostra una modesta lacuna nella parte sinistra.



Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Francesca Grimani Mocenigo (?)

Acquerello e gouache su avorio,

3,7 × 3,1 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 313/3

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Il minuscolo ovatio proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo del ramo di San Stae e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli rivestiti di velluto rosso e racchiusi da cornici nere (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61). La giovane ritratta su questo avorio si staglia su uno sfondo blu uniforme ed è ripresa al busto, in posizione frontale, ma con un'impercettibile torsione del corpo verso sinistra. Il viso rotondo, ancora fanciullesco, contrasta con la voluminosa acconciatura a *toupet* che segue una moda già in voga verso la fine degli anni sessanta del XVIII secolo (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, p. 79). La sommità della bionda parrucca incipriata è guarnita con fiori di seta: rose rosse, i cui petali sono toccati lungo i bordi da cangianti pennellate di bianco diluito. La giovinetta indossa un abito dal generoso *décolleté*, orlato di un vaporoso, candido pizzo, che incornicia un seno prospero. La veste azzurra vira al celeste, nelle parti investite dalla luce, e al blu lì dove si annidano le ombre. Lo sguardo leggermente malinconico si connota per gli occhi cerulei – come l'abito – che fissano l'osservatore, conferendo all'effigiata un'aria di profonda serietà.

Non abbiamo certezze sull'identità del soggetto ritratto in questa miniatura. Considerando l'assenza, negli anni sessanta del Settecento, di figure femminili in giovane età nella famiglia Mocenigo di San Stae, saremmo propensi a riconoscere, nella fanciulla, Francesca Grimani di Marcantonio (Venezia, 1750-1769). Francesca si univa in matrimonio nel 1766, all'età di sedici anni, con Alvise I Mocenigo (Venezia, 1742-1799), figlio del doge Alvise IV. Primogenita di quattro figli, recò ai Mocenigo la cospicua dote di 60.000 ducati, una cifra superiore a quanto, per restrizione del Senato, si assegnava solitamente alle giovani promesse spose di nobile condizione. Durante l'accademia musicale, con fuochi d'artificio, che il 20 aprile 1766 precedette la cerimonia nuziale, il doge Alvise IV donò pubblicamente alla futura nuora una collana di 33 perle legate in brillanti stimata per un valore di 8.700 ducati. Furono inoltre offerti alla futura sposa un canestro di argento dorato ricolmo di biscottini di ogni genere, regalo di Cecilia Maria Agostina Mocenigo, badessa del monastero di San Martino di Murano, cenobio noto a Venezia per l'eccellente qualità dei dolci preparati dalle monache (Mocenigo 1910, pp. 7-9). Inoltre, per l'occasione si dettero alle stampe ben sette raccolte di poetici componimenti, tutte fornite di un apparato illustrativo (Pettoello 2005, pp. 142-145, nn. 145-152).

Il matrimonio, celebrato il 28 aprile 1766 nella chiesa di Santa Maria dei Servi, assicurò fin da subito la discendenza maschile ai Mocenigo con Alvise, che nascerà l'anno dopo. Purtroppo la giovanissima sposa ebbe un destino tragico, poiché moriva, due anni dopo le nozze, a seguito delle ustioni riportate dalla caduta accidentale nel fuoco di un camino nel castello dei Mocenigo a Cordignano. Rimasto vedovo, Alvise I si sposerà in seconde nozze, nel 1771, con la ricchissima Polissena Contarini da Mula (cat. 78), unione che però non genererà figli (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII). Ciò detto, l'esecuzione di questo ritrattino andrebbe collocata intorno al 1766, anno degli sponsali Mocenigo-Grimani.

Dobbiamo ricordare che nel 1906 Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926), redigendo l'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti» conservati nel palazzo di famiglia a San Stae, riconosceva fra le miniature «dei due quadretti» un avorio con «Francesca Mocenigo Grimani (al cembalo)». Tale identificazione risulta però inesatta, poiché il dettaglio del cembalo (ovvero spinetta) la riconduce in realtà al *Ritratto di Marina Venier Mocenigo* opera di Rosalba Carriera (si veda qui cat. 41).

È grazie all'unica miniatura autografa, finora nota, di Antonio Bertoldi, custodita nelle collezioni del Philadelphia Museum of Art (si veda *supra* il saggio introduttivo, fig. 25), che possiamo attribuire a tale artista, su base stilistica, l'esemplare qui esaminato. Equivalente è il modo di definire i lineamenti del volto, della parrucca bombata e dei panneggi. Simile è anche la maniera di risolvere lo sfondo, uniforme ma al contempo movimentato da rapide pennellate diagonali. In particolare, lo stile di Bertoldi emerge in tutta evidenza nella resa degli incarnati, che appaiono dolci e sfumati, come in un pastello, tecnica alla quale l'artista era peraltro dedito. E forse non è un caso che nel 1906 Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926), nel compilare l'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti», definisse – con un significativo *lapsus* – i ritrattini racchiusi in cornice a formare una composizione come «miniature a pastello» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.). Il legame di Antonio Bertoldi con la famiglia Mocenigo di San Stae è altresì documentato da due incisioni per le quali approntò i disegni preparatori: la prima del 1780, con il *Ritratto del procuratore di San Marco Alvise III Pietro Mocenigo* fratello del doge Alvise IV, e la seconda del 1787, con il *Ritratto di Alvise II Marcantonio Mocenigo* primogenito del doge e fratello di Alvise I (cfr. Delorenzi 2009, pp. 218-219, 342 PSM 107). Sempre al 1787-1788 risale un cospicuo pagamento in quattro rate ad «Antonio Bertoldi pitor da ritrati» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Spese*, fasc. 2, cc. n.n.), in occasione degli sponsali di Alvise I Mocenigo (figlio di Alvise I e di Francesca Grimani) e di Laura Corner di San Polo (catt. 81-82).

Allo stesso Antonio Bertoldi sono da riferire, per le affinità stilistiche che li accomunano, altri ritrattini su avorio che immortalano alcuni componenti della famiglia Mocenigo di San Stae (catt. 78-83). Inoltre, a corroborare tali attribuzioni concorrono il *Ritratto di Cornelia Sale Manfredi Repeta Mocenigo* e il *Ritratto di Alvise I Mocenigo*, miniature entrambe firmate dal figlio di Antonio, Giovanni Battista (Modena?, 1759 circa - Venezia, 1839), eseguite per la medesima committenza Mocenigo nel secondo decennio del XIX secolo (catt. 129-130). Sulla figura di Antonio Bertoldi – artista forse di origini modenesi, ma trasferitosi a Venezia nel 1760 –, professore accademico, pittore versato in molti generi, dal ritratto al paesaggio, e capace in varie tecniche, dalla miniatura al pastello fino all'affresco, si veda *supra* il saggio introduttivo (figg. 25-29).

L'opera si presenta in buone condizioni conservative, a parte minime cadute di pigmento in corrispondenza dello sfondo e lungo il bordo del supporto. A destra si nota una lacuna con un'integrazione ora virata al verde.



Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Polissena Contarini da Mula Mocenigo

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,1 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 313/2

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'esemplare, proveniente dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo di San Stae, è parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli rivestiti di velluto rosso e racchiusi da cornici nere (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61).

Possiamo riscontrare nella giovane effigiata su questo avorio di foggia rotonda i tratti di Polissena Amulia Contarini da Mula (Venezia, 1752-1833) di Giulio e di Elena Morosini. Tale identificazione è resa possibile grazie a una miniatura che la rappresenta bambina insieme alla sorella Cristina Antonia Gioseffa (cfr. Phillips 2000, n. 269, e *supra* il saggio introduttivo, fig. 63). Ci soccorre nel riconoscimento il grande ritratto a figura intera, che Teodoro Matteini eseguì intorno al 1811 ove, nonostante l'età matura, la nobildonna ha mantenuto il sorriso cordiale, la preferenza per la scollatura dell'abito ornata da *ruches* di pizzo e per i fili di perle che in questo caso ornano anche l'elaborata acconciatura di capelli al naturale (cfr. Gori Bucci 2006, pp. 212-213, n. 49). Mantiene la medesima affabile espressione anche il ritratto in incisione, che la vede quasi ottantenne, realizzato su disegno di Angelo Tramontin e collocato in apertura del necrologio della stessa uscito a stampa a Venezia nel 1833 (cfr. *supra* il saggio introduttivo, fig. 64). Ciò detto, per la freschezza dei lineamenti, l'esecuzione del ritrattino qui analizzato si può riferire al matrimonio con Alvise I Mocenigo – figlio di Alvise IV detto Giovanni (doge dal 1763 al 1778) e di Pisana Corner –, unione celebrata nel 1771 dopo che Alvise I era rimasto vedovo di Francesca Grimani deceduta in tragiche circostanze nel 1769 (cfr. cat. 77). Polissena avrebbe risanato – prima con la cospicua dote e poi con il considerevole patrimonio di cui entrò in possesso quale ultima discendente del ramo dei Contarini di San Beneto alla morte del padre Giulio avvenuta nel 1790 – le finanze della famiglia Mocenigo di San Stae gravemente compromesse dalle spese sostenute dal dogado del suocero (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII), guadagnando in tal senso una posizione di prim'ordine nella storia della famiglia. In occasione degli sponsali vennero date alle stampe due raccolte illustrate di componimenti poetici per i tipi di Modesto Fenzo. Gasparo Gozzi fu l'autore di entrambe le pubblicazioni, tradotte da poemi originali in lingua francese, intitolate *L'arte della pittura* e *Le stagioni* (Pettoello 2005, pp. 160-161, nn. 181-182).

Rimasta vedova nel 1799 Polissena Contarini da Mula Mocenigo ritornò nel palazzo della famiglia paterna a San Beneto, dedicandosi a opere di beneficenza. Morì nel 1833 e nell'occasione del suo funerale «foltissimo fu lo stuolo delle gondole, per cui spinti dalla più sentita venerazione ad una donna di tanti pregi, vollero i più ragguardevoli per dignità e per natali decorare il funebre convoglio» (Lazzari 1833, p. 24), che accompagnò le spoglie mortali della nobildonna al cimitero pubblico nell'isola di San Michele, dal quale furono poi traslate nella tomba allestita nell'oratorio di Ca' Contarini Mocenigo nei pressi di San Donà di Piave. Per quanto sopra detto, nel ritrattino Polissena dovrebbe avere 19 anni. L'artista la riprende a mezzo

busto, di tre quarti a destra, ma con il viso rivolto verso l'osservatore. Il soggetto è collocato in uno spazio aperto, sullo sfondo di una vegetazione boschereccia dalle tonalità azzurrine. Sulla sinistra si intravede, quale quinta scenografica, il tronco di un albero, forse una quercia, mentre il paesaggio si apre e si schiarisce sulla destra verso un cielo solcato da soffici nubi. Distinguono il volto dall'espressione gentile lo sguardo vellutato degli occhi castani e un sorriso appena accennato, ma non timido. Troneggia sul capo un'alta parrucca a *toupet* incipriata, la cui sommità è guarnita con fiocchi di seta grigia e con un nastro che ricade, mosso dal vento, dietro la nuca dove appare un grosso *chignon*. La nobildonna indossa un abito dai riflessi argentei, le cui fitte pieghe sono rialzate da filamenti di bianco intrisi di luce, mentre l'eburneo *décolleté* viene esaltato da una candida trina arricciata e trasparente. Ogni perla della collana che cinge il collo di Polissena è risolta, a seconda dell'incidenza della luce, con tocchi di biacca nella curvatura superiore e con una minuscola pennellata di grigio scuro nella parte bassa per marcarne l'ombra. Il pittore lascia così a vista – da autentico virtuoso – l'avorio del supporto per gran parte del volume delle piccole sfere. Una nota calda – in contrappunto rispetto agli incarnati, alla veste e soprattutto all'azzurro dello sfondo – si condensa nel rosso cupo dello scialle che, con noncuranza, avvolge al busto la figura.

Anche in questo caso, come ai catt. 76-77 e 79-83, appare evidente lo stile di Antonio Bertoldi, non solo nel trattamento dell'acconciatura e dei panneggi, ma in particolare nella restituzione dei lineamenti del volto che sono incisi, ma al contempo dolcemente sfumati, come in un pastello, tecnica alla quale l'artista era peraltro dedito. E si veda, nello specifico per la vegetazione dello sfondo, la stretta affinità stilistica che emerge dal confronto con le miniature, di cui una autografa, pubblicate *supra* nel saggio introduttivo (figg. 26-28).

L'opera rappresenta uno dei vertici della produzione dell'artista che secondo le parole del collega Giovanni Carlo Bevilacqua era «miniaturista di ritratti tale da eguagliare e forse recuperare tra i francesi quelli che più si distinsero» (BMCVc, *Cod. Cicogna*, 3924; Delorenzi 2009a p. 218). Numerose fonti testimoniano il successo che Antonio Bertoldi riscosse presso i contemporanei anche per la versatilità nelle diverse tecniche. Egli infatti, secondo quanto riferisce l'abate Giannantonio Moschini, aveva dipinto «ad olio, da figurista, ritrattista e paesista, dipinse a fresco, a tempera, a pastello, a miniatura in avorio e smalto» (cfr. *supra* il saggio introduttivo). Riguardo alla sua maestria anche in qualità di paesista, questa prova si connota per l'altissima sensibilità descrittiva, già preromantica, che lo eguaglia ai contemporanei ritrattisti inglesi (si vedano *supra* figg. 26-28).

Per quanto riguardo lo stato di conservazione, l'opera si presenta in buone condizioni. Si possono altresì rilevare delle cadute minime di pigmento in corrispondenza dello sfondo, mancanze che divengono più consistenti lungo il bordo del supporto.



Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Alvise I Mocenigo di Alvise IV Giovanni (?)

Acquerello e gouache su avorio, ø 4,2 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 312/8

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Il ritrattino proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 60). Non disponiamo di elementi certi che permettano di identificare il soggetto raffigurato in questa miniatura su avorio di foggia rotonda. Possiamo ravvisare delle significative somiglianze con Alvise II Marcantonio Mocenigo (Venezia, 1743-1798), figlio del doge Alvise IV detto Giovanni, grazie a un'incisione di Giovanni De Pian, su disegno di Antonio Bertoldi, eseguita nel 1787 e inserita nella gratulatoria *Gli studi e i doveri che costituiscono il vero cittadino repubblicano* (Bassano, Remondini, 1787), data alle stampe in occasione degli sponsali del nipote Alvise I (Venezia, 1767-1839) con Laura Corner di San Polo (cfr. Delorenzi 2009, pp. 218-219) (catt. 81-82). Tuttavia, rispetto all'avorio, Alvise II Marcantonio nell'incisione appare più anziano e appesantito. Ciò spingerebbe allora a riconoscere, in via ipotetica, nel personaggio della miniatura il fratello minore di Alvise II Marcantonio, ovvero Alvise I (Venezia, 1742-1799), marito in prime nozze di Francesca Grimani e in seconde di Polissena Contarini da Mula e padre di Alvise I (Venezia, 1767-1839) (catt. 77-78, 80-81). Il soggetto si presenta a mezzobusto, di tre quarti, il



volto indirizzato verso l'osservatore, in una posa informale, ma con una nota di sussiego. Un naso importante divide i grandi occhi verdi dalle palpebre pesanti. Il nobile indossa una parrucca a calotta incipriata, con un *catogan* di seta nera che si scorge dietro la spalla sinistra. Una marsina color prugna, animata dai riflessi cangianti delle ampie pieghe, si apre su un *gilet* color avorio, impreziosito da un ricamo lungo la linea dei bottoni. Una cravatta bianca ornata da uno *jabot* di pizzo nasconde completamente il collo. Lo sfondo sul quale si staglia il personaggio è sui toni del verde a sinistra e dell'azzurro nella parte destra. L'esecuzione della miniatura, per l'età dell'effigiato e per la moda, si potrebbe collocare nel 1787 in occasione delle nozze del figlio di Alvise I con Laura Corner di San Polo. In quella circostanza infatti, e per la precisione al giugno-febbraio 1787-1788, risale un cospicuo pagamento suddiviso in quattro rate ad «Antonio Bertoldi pitore da ritratti» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Spese*, fasc. 2, cc. n.n.). Per tali ragioni, oltre che per lo stile, si può dunque attribuire a Bertoldi questo esemplare, che si colloca *en pendant* con il secondo ritratto della moglie di Alvise I, Polissena Contarini da Mula (cat. 80). A questi si affiancano cronologicamente e per evidenti affinità di stile anche i successivi ritrattini (catt. 81-83).

Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Polissena Contarini da Mula Mocenigo

Acquerello e gouache su avorio, ø 3,9 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 312/6

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'opera proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 60).

Su questo avorio di foggia rotonda è immortalata una donna ripresa al busto, in posizione frontale, su uno sfondo verde-azzurro. Il soggetto si distingue per una moda tipica della seconda metà degli anni ottanta del Settecento, che ha abbandonato le torreggianti acconciature a *toupet* importate dalla Francia negli anni sessanta, ma sfoggia ancora una capigliatura voluminosa ornata di fiori e nastri (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, p. 377). Indossa un abito azzurro impreziosito sulla scollatura da un davantino trasparente ricamato a fiorellini.

Sigilla il *décolleté* un fiocco bianco guarnito da un mazzolino di fiori azzurri come il vestito, del tutto simili a quelli infilati sull'acconciatura. La gentildonna indirizza insieme allo sguardo un sorriso cordiale e lieto all'osservatore, mentre il biancore dell'incarnato risalta sui toni verdastri del fondale che sfumano verso il blu nella parte destra. Non abbiamo piena certezza sull'identità della gentildonna qui effigiata.



Dobbiamo tuttavia escludere possa trattarsi di una discendente diretta della famiglia Mocenigo, poiché negli anni ottanta del Settecento gli alberi genealogici della casata mostrano l'assenza di nascite femminili da oltre mezzo secolo (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII). Ciò detto, siamo propensi a riconoscere i lineamenti di Polissena Contarini da Mula (Venezia, 1752-1833), seconda moglie di Alvise I Mocenigo di Alvise IV detto Giovanni (Venezia, 1742-1799). Valga il confronto con la miniatura che la vede all'età di diciannove anni circa (cat. 78) e con il ritratto a figura intera che Teodoro Matteini eseguì per la nobildonna intorno agli anni dieci del XIX secolo, quando Polissena aveva circa sessant'anni (cfr. Gori Buccì 2006, pp. 212-213, n. 49).

In questo caso, per la moda e per l'età, l'esecuzione della miniatura, che farebbe *pendant* con il ritratto del marito Alvise I di Alvise IV Giovanni (cat. 79), risalirebbe al 1787 anno nel quale si celebrava il matrimonio del figliastro Alvise I (Venezia, 1767-1839) con Laura Corner di San Polo (catt. 81-82). Dunque Polissena avrebbe qui trentacinque anni. Anche in questo caso, per le evidenti affinità stilistiche con gli esemplari appena esaminati (catt. 77-79), possiamo assegnare l'opera ad Antonio Bertoldi.

Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Alvise I Mocenigo di Alvise I (?)

Acquerello e gouache su avorio, 3,8 × 3,2 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 313/8

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'ovatio proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61).

Non abbiamo certezze sull'identità del soggetto effigiato in questa miniatura. Per l'età del giovane, circa ventenne, e per le evidenti affinità stilistiche con l'esemplare precedente (cat. 80) – la cui esecuzione si porrebbe al 1787 – saremmo propensi a riconoscere in questo avorio Alvise I Mocenigo (Venezia, 1767-1839), figlio di Alvise I (Venezia, 1742-1799) e di Francesca Grimani di Marcantonio (Venezia, 1750-1769) (catt. 77-79).

Il soggetto è ritratto a mezzobusto di tre quarti a sinistra, quasi di profilo, ma con il viso girato a destra. Indossa una parrucca incipriata a calotta, che lascia scoperta parte delle orecchie, secondo una tipologia in uso a partire dalla metà del secolo (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, pp. 155-156). Veste una marsina di velluto dai riflessi rosso mattone,

aperta su un *gilet* color avorio, impreziosito da un ricamo a motivi floreali lungo la linea dei bottoni. Una cravatta bianca, ornata da un elaborato *jabot*, cela del tutto il collo.

L'espressione cordiale del volto dai tratti regolari è sottolineata da un sorriso spontaneo, appena abbozzato, e dallo sguardo affabile degli occhi verdi tipici dei Mogenigo di San Stae. Lo sfondo sul quale si staglia il personaggio è impostato sui toni del verde che virano all'azzurro nella parte destra.

L'esecuzione della miniatura si può collocare nel 1787 in occasione delle nozze di Alvise I con Laura Corner di San Polo. In quella circostanza infatti, e per la precisione al giugno-febbraio 1787-1788, risale un cospicuo pagamento suddiviso in quattro rate ad «Antonio Bertoldi pitor da ritrati» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Spese*, fasc. 2, cc. n.n.). A Bertoldi si può dunque attribuire questo esemplare, al quale si affiancano cronologicamente e per evidente analogia di stile i ritrattini ai catt. 79-80.

**Antonio Bertoldi**

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Laura Corner Mocenigo (?)

Acquerello e gouache su avorio, 3,7 × 3,1 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 313/1

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Questo avorio di foggia ovale proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61).

Ripresa al busto di tre quarti su uno sfondo grigiastro schiarito nella parte destra, la giovane donna ritratta in questa miniatura si caratterizza per la moda femminile tipica della seconda metà degli anni ottanta del Settecento, quando le acconciature voluminose vennero sostituite con più sobrie pettinature al naturale (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, p. 377). In questo caso la gentildonna sfoggia una vaporosa capigliatura a riccioli biondi incipriati e fermati da un nastro nero. Indossa un abito azzurro guarnito sul *décolleté* da un leggero *volant* di pizzo con un mazzetto di fiori artificiali blu appuntati al petto. Il colore della veste appare intonato a quello degli occhi, che rivolgono all'osservatore uno sguardo mite, ma diretto.

In merito all'identificazione, dobbiamo escludere possa trattarsi di una Mocenigo, poiché negli anni ottanta del Settecento gli alberi genealogici della famiglia non presentano nascite femminili da oltre mezzo secolo (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII).

D'altro canto, e in via del tutto ipotetica, si potrebbe riconoscere in questo ritrattino Laura Corner di Giovanni del ramo di San Polo (Venezia, 1768 - Padova, 1827), andata in sposa nel 1787 ad Alvise I Mocenigo di Alvise I. L'esemplare sarebbe dunque, anche per le dimensioni, in *pendant* con il precedente e, come quello, da riferire, per evidenti ragioni stilistiche, alla mano di Antonio Bertoldi (cfr. cat. 81).

Ricordiamo inoltre, che opere di Bertoldi, nella fattispecie pastelli, erano presenti anche nelle collezioni dei Corner di San Polo, come apprendiamo da un inventario del 1762: «Nella camera rossa [...]. Tre ritratti a pastella - del Bertoldi» (MPMVe, *Fondo Corner di San Polo, Carte da riordinare*, cc. n.n.; Favilla, Rugolo 2019, p. 144 nota 212).



83

Antonio Bertoldi

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto di Elisabetta Corner di San Polo (?)

Acquerello e gouache su avorio, 2,6 x 2,1 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 313/5

Provenienza

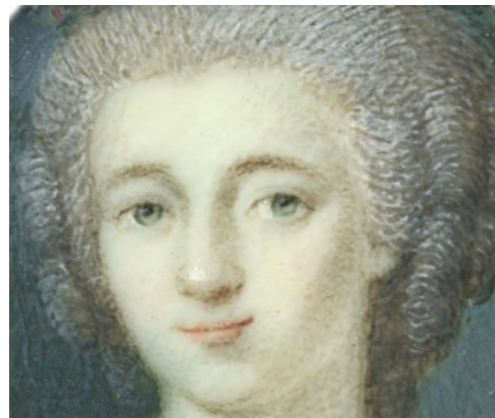
Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'ovatio proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici (ma si vedano *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61). La giovane ritratta su questo avorio si presenta al busto, in posizione frontale, con il capo leggermente inclinato a sinistra e si staglia su uno sfondo dai toni bluastri. Caratterizzano il bel volto gli occhi verde chiaro, che rivolgono lo sguardo all'osservatore, un naso regolare e una bocca piccola che abbozza un sorriso. Indossa una veste scura con un *décolleté* bordato da un pizzo bianco, ma profilato di rosso.



84

Antonio Bertoldi (ambito)

Modena ?, 1713 circa - Venezia, 1791

Ritratto del medico Zaschina

Acquerello e gouache su avorio, 4,2 x 3,5 cm

Inv. Cl. II, n. 557

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 4.12; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.12; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 185; Artini 2001-2002, p. 29, n. 7; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 63, n. 30



Secondo gli inventari del legato di Bartolomeo Manfredini dal quale l'esemplare proviene (insieme ai catt. 96, 111, 118, 138, 142, 153-154, 157, 169, 171), il personaggio immortalato in questo ovatio sarebbe da identificarsi con il non meglio noto «medico Zaschina» (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, n. 7). Un nome finora erroneamente letto come «Zanchina» e così riportato nel *Registro della Classe II* (n. 577) e nelle guide museali (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899). Giusta la lista delle miniature del legato Manfredini l'opera, descritta in modo corretto come «Ritratto del medico Zaschina, ovale, n. 3», giunse al Museo Correr quale parte di una composizione «in quadro» assieme ai catt. 96, 111, 169, 171. L'effigiato, ripreso a mezzobusto di tre quarti, si caratterizza, nonostante la posa un po' impettita, per un aspetto bonario. Gli occhi leggermente socchiusi, ma rivolti all'osservatore, e le labbra segnate da un sorriso soddisfatto restituiscono la psicologia del soggetto con una punta di ironico distacco. La condotta pittorica è essenziale, connotata da svelti tocchi di pennello che accendono con sottili lame di bianco le pieghe dell'abito rosato. Lo sfondo azzurro è costituito da una stesura uniforme, ma al contempo appare movimentato da rapide pennellate trasversali e si incupisce verso l'alto e sul bordo destro. L'artista ha fatto uso del puntinato che si infittisce sotto le sopracciglia, in corrispondenza degli zigomi e ai lati del naso, per conferire espressività al soggetto. Per quel che si può comprendere dalla sobria foggia dell'abito, impreziosita da un fregio a ricamo che ne decora l'orlo, e

La capigliatura sembrerebbe al naturale, bionda e incipriata, con lunghi boccoli che scendono lateralmente, e coronata da una ghirlanda di fiori artificiali rossi, secondo una moda che aveva iniziato a imporsi intorno al 1786 per durare fino alla metà degli anni novanta (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, p. 377). Non abbiamo alcuna certezza sull'identità del personaggio effigiato in questa miniatura, ma dobbiamo escludere possa trattarsi di una Mocenigo, poiché negli anni ottanta del Settecento gli alberi genealogici della famiglia non presentano nascite femminili da quasi cinquant'anni (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII). Per esclusione, possiamo quindi supporre che si tratti del ricordo dell'unica sorella di Laura Corner di San Polo (cat. 82), Elisabetta nata nel 1765 (Favilla, Rugolo 2019, p. 14 nota 19). Per ragioni di stile, l'esemplare andrebbe riferito alla mano di Antonio Bertoldi (cfr. catt. 76-82), ma in un momento forse di minore ispirazione o di stanchezza, poiché la condotta pittorica, come la struttura compositiva, appare semplificata rispetto alle raffinate sfumature e alla capacità di sbalzare la figura che riscontriamo negli altri ritrattini Mocenigo. Non possiamo nemmeno escludere che l'opera sia il frutto, ancora acerbo, della mano del figlio di Antonio, Giovanni Battista (nato nel 1759 circa), che troveremo, dopo la morte del padre avvenuta nel 1792 e dagli inizi dell'Ottocento, attivo come ritrattista in miniatura per la stessa famiglia dei Mocenigo (catt. 125-130).

dalla parrucca a calotta, l'esecuzione del ritratto del medico Zaschina sarebbe da collocare negli anni ottanta del secolo XVIII, per mano di un artista veneto di notevole talento prossimo alla sensibilità di Antonio Bertoldi (cfr. catt. 76-83). Si riscontrano delle cadute di materia pittorica diffuse sull'intera superficie.



85

Alessandro Longhi (ambito)

Venezia, 1733-1813

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio, 5,6 x 4,1 cm

Inv. Cl. II, n. 464

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 60, n. 4.16; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.16; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 187; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 57, n. 23



Sebbene l'esemplare qui analizzato provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobile veneziano (cfr. cat. 38). Nel *Registro della Classe II* (n. 464) il soggetto raffigurato su questo ovatio di avorio è semplicemente descritto come «uomo di mezza età con costume e parrucca alla francese. Secolo XVIII». Niente aggiungono le guide museali (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899).

Il personaggio è ritratto a mezzobusto di tre quarti, ma con il viso rivolto verso l'osservatore, e si caratterizza per un'immagine di vivace e garbato realismo, dove alla precisa restituzione dei tratti somatici si coniuga un'introspezione psicologica indagata con arguzia. Lo sguardo diretto, i grandi occhi castani, le sopracciglia folte, le labbra che accennano un sorriso, il segno più scuro della rasatura e la lunghissima coda della parrucca sono resi con un segno preciso – ma al contempo libero – e

con colori fulgidi, tuttavia limitati a una tavolozza sobria. L'impostazione della figura è resa dinamica dal variegato colore dello sfondo, compartito da una diagonale più scura nella parte sinistra alle spalle dell'effigiato e con un'ombra appena accennata sulla destra. La vitalità è accentuata in particolare dal corpo leggermente sbilanciato all'indietro e dal braccio destro che per contrappeso viene spinto in avanti.

Per la giovialità dell'espressione e per la scioltezza del tratto si può ipoteticamente riferire la paternità della miniatura a un artista di talento che abbia attinto, in particolare, dagli insegnamenti di Alessandro Longhi, del quale però non sono noti esemplari autografi di questa tipologia. È possibile avvicinare la miniatura al *Ritratto di Domenico Pizzamano* di Ca' Rezzonico, collocabile negli anni ottanta del XVIII secolo, quando lo stile di Longhi si fa più scarno e scervo di ogni retorica (cfr. Pallucchini 1995, II, p. 451).



Lorenzo Tiepolo (?)

Venezia, 1736 - Madrid, 1776

Autoritratto (?)

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,3 cm

Inv. Cl. II, n. 527

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

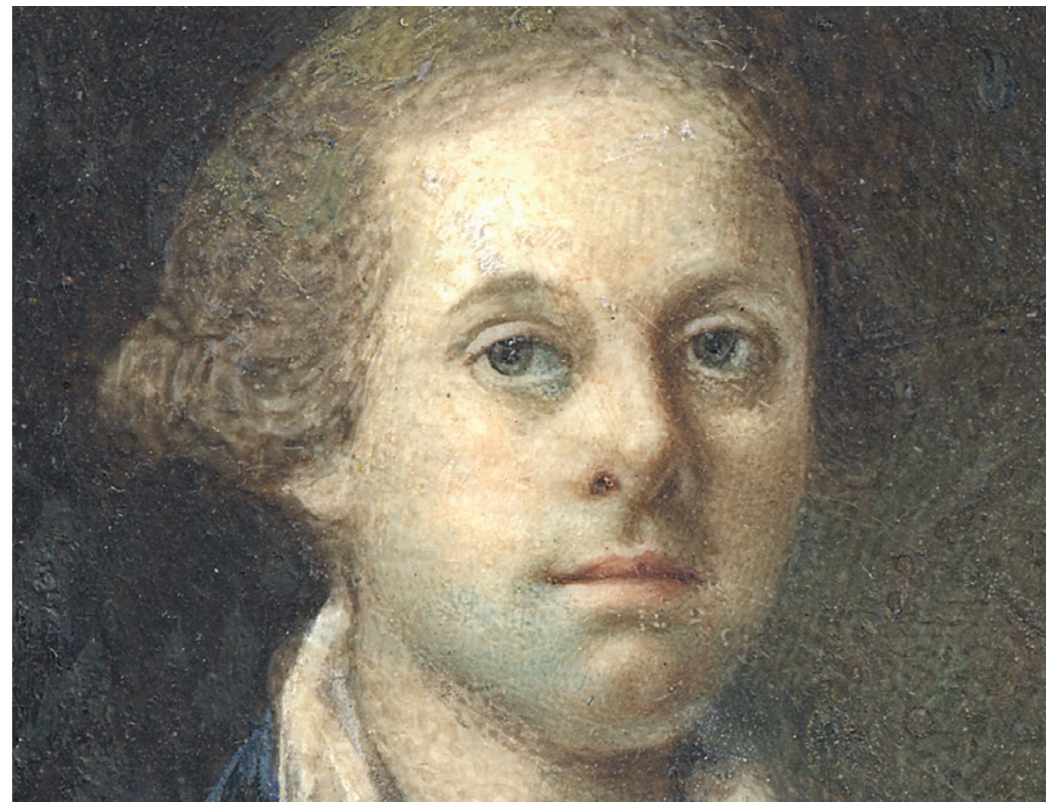
Guida del Museo 1881, p. 59, n. 2.16; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 2.16; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 191; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 59, n. 25



Il *Registro della Classe II* (n. 86) così descrive l'esemplare qui analizzato: «Ritratto di giovane colla camicia scollata, avorio. Secolo XVIII». Dal *Registro della Classe XXI* (n. 93) apprendiamo inoltre che la miniatura era inserita, insieme al cat. 117, nel coperchio di una tabacchiera oggi non più rintracciabile.

Grazie a questi dettagli possiamo trovare riscontro del manufatto nella lista degli oggetti d'arte già appartenuti alla collezione di Teodoro Correr dalla quale proviene: «Scatola in radica con due miniature, una rappresentante un filosofo, una di un giovinotto, la prima però di maggior merito della seconda» (ASMCVe, *Inventario curiosità*, 1830-3, n. 2258). Nel 1870 l'insieme risultava peraltro ancora integro: «N. 338. Ritratto di giovane colla camicia scollata. Miniatura da scatola di radica gialla, all'interno tartaruga. Rotondo. Col numero 389 [rectius 339] forma la scatola. N. 339. Ritratto di vecchio con lunga barba e capelli, ovale» (ASMCVe, *Minute, Miniature*, nn. 338-339). Tuttavia l'altro esemplare (cat. 117) risulta, oltre che di foggia diversa, anche distante per stile e cronologia; quindi la convivenza delle due miniature sulla medesima scatola potrebbe essere frutto di un assemblaggio degli inizi del XIX secolo.

Nel personaggio, ripreso al busto di tre quarti e contraddistinto dai grandi occhi di una fissità quasi iconica, si possono scorgere i tratti somatici di Lorenzo Tiepolo, il cui volto è riconosciuto dalla critica nel *Ritratto di fanciullo con libro* eseguito dal padre Giambattista, ora al Museum of Arts (Kress) di New Orleans, e nel disegno, sempre di mano del genitore, conservato presso la Fondazione Custodia di Parigi (cfr. Thiem 1993, p. 139; D. De Grazia, in *Giambattista Tiepolo* 1996,



p. 266, n. 44; R. Mangili, in *Teste di fantasia* 2006, p. 114, n. 26). Anche il fratello Giandomenico lo avrebbe immortalato in alcune sue opere (cfr. F. Pedrocco, in *Lorenzo Tiepolo* 1997, pp. 56-57). Notevole risulta, altresì, la somiglianza con il *Ritratto di giovinetto*, disegno a sfumino dell'Accademia Carrara di Bergamo, genericamente attribuito a un artista veneto del XVIII secolo (cfr. *Disegni dell'Accademia Carrara* 1963, p. 37, n. 334, tav. CXXXII), dove l'unica differenza si riscontra nell'abbigliamento più formale rispetto alla miniatura, con il fiocco per la parrucca e la cravatta che chiude la camicia.

Nell'esemplare del Museo Correr, l'artista ha dato prova d'estrema sensibilità nel modellare la materia pittorica, definendo un impianto formale e coloristico nervoso, pulviscolare e a tratti levigato. La postura dell'effigiato, con il volto semifrontale e lo sguardo intenso e diretto, di un naturalismo non scontato, tutt'altro che di maniera, farebbero pensare, altresì, a un autoritratto di Lorenzo Tiepolo realizzato, poco più che ventenne, prima di lasciare Venezia per recarsi in Spagna nel 1762 al seguito del padre e del fratello maggiore. In un pastello con *Tipi popolari* eseguito da Lorenzo a Madrid si scorge la stessa fisionomia, dai tratti più maturi e induriti, in un personaggio posto nel lato sinistro della composizione (cfr. A. Úbeda de los Cobos, in *Lorenzo Tiepolo* 1999, p. 105, n. 4). Lì il naturalismo, già *in nuce* a Venezia, giunge ad esiti di realismo audace, pregoiesco (cfr. Romanelli 1997, p. 14). Un confronto simile può essere istituito con il *Ritratto di bambina*, olio su tela, oggi in collezione privata veneziana, riferibile agli ultimi anni di attività dell'artista (cfr. Favilla, Rugolo 2014, pp. 164-168).

Lorenzo Tiepolo (?)

Venezia, 1736 - Madrid, 1776

Ritratto di soldato

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,3 cm

Inv. Cl. II, n. 448

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 4.4; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.4; *Museo Civico* 1899, p. 109, n. 154; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 55, n. 19



Nelle minute del 1870, approntate per i registri inventariali del Museo Correr, questa miniatura di forma rotonda è descritta come «Ritratto d'uomo vestito all'orientale. Sull'avorio» (ASMCVe, *Minute, Miniature*, n. 282). Alla voce è associato il numero 26 della lista degli oggetti d'arte provenienti dalla donazione Cicogna, che però, in tale elenco, corrisponde a «Mezza medaglia d'Erasmo, bronzo moderno» (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*, n. 26). Per tale motivo, a esclusione di quelle già individuate e di quelle di soggetto completamente diverso, l'unica opera che nell'elenco Cicogna potrebbe coincidere con l'esemplare qui esaminato potrebbe essere la «n. 183. Miniatura di ritratto maschile». Nel *Registro della Classe II* (n. 448) viene trascritta la descrizione fornita nelle minute del 1870, aggiungendo solo una errata collocazione cronologica al «Secolo XVII».

La fisionomia, dagli zigomi a pomello, la singolare foggia dei baffi asimmetrici e spioventi, il copricapo azzurro e la giubba rossa bordati di pelliccia farebbero pensare alla raffigurazione di un personaggio 'tipico'. Per tali elementi l'effigiato sembra appartenere alle cosiddette *teste di carattere*, un genere che verso la metà del Settecento incontrò il gradimento del collezionismo anche veneto (cfr. *Teste di fantasia* 2006). Ciò è confermato dal taglio compositivo, non propriamente al busto, ma con il volto che campeggia in primissimo

piano nell'esiguo spazio del supporto. Ad ogni buon conto, la maestria dell'artista riesce a restituire ugualmente, e senza ambiguità, la posa di tre quarti, ma con il viso rivolto verso l'osservatore. Già attribuita da chi scrive a Nazario Nazari (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007), questa miniatura parrebbe, a un'analisi più attenta, vicina alla sensibilità di Lorenzo Tiepolo. Infatti riscontriamo, innanzi tutto, i grandi occhi sbarrati, quindi la resa psicologica venata da una sottile malinconia. Inoltre la luce radente che proviene da sinistra innesca il gioco degli accordi cromatici, dove il colore dalle tonalità smaglianti risalta nella felicità del tocco. Tutti questi elementi sono propri, *mutatis mutandis*, dei pastelli madrileni – del più giovane dei Tiepolo – con i «tipos populares», che includevano anche molti soldati, ripresi in diverse pose (cfr. A. Úbeda de los Cobos, in *Lorenzo Tiepolo* 1999, pp. 104-125, nn. 3-23). Le medesime affinità si possono peraltro riscontrare con il *Ritratto di bambina*, olio su tela, in collezione privata veneziana, riferibile agli ultimi anni di vita dell'artista (cfr. Favilla, Rugolo 2014, pp. 164-168).

Forse destinato al coperchio di una piccola scatola, o di una tabacchiera, questo tondo potrebbe essere dunque collocato nel periodo spagnolo di Lorenzo Tiepolo, ovvero fra gli anni sessanta e settanta del Settecento.



88

Pittore veneto

settimo-ottavo decennio del XVIII secolo

Ritratto di giovane donna in un boschetto

Acquerello e gouache su avorio,

6,4 × 8 cm

Inv. Cl. II, n. 538

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 3.2; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 3.2; *Museo Civico* 1899, p. 110, n. 165



Il *Registro della Classe II* (n. 538) censisce la miniatura qui analizzata come «Ritratto di donna giovane, avorio. Secolo XVII». Sebbene l'esemplare provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo con certezza fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38).

La giovane donna è ripresa in posizione frontale, a mezzo busto, in un esterno e sullo sfondo di una folta vegetazione boschereccia. Indossa un abito azzurro dal generoso *décolleté* bordato di merletto e uno scialle color oca.

Completano la *mise* un *esclavazzo* intorno al collo arricchito da un *papillon*, entrambi dello stesso colore del vestito, e un alto *toupet* biondo coronato da una decorazione floreale. Sebbene in prima battuta il ritratto possa apparire scontato e lezioso, a ben guardare non è del tutto privo di qualità sia nella descrizione del volto dall'espressione cordiale, risolto attraverso l'utilizzo di un puntinato leggero e fitissimo, sia nel trattamento dei panneggi.

L'artista infatti applica pennellate fluide per le pieghe molto marcate dello scialle e al contempo rapidissimi tocchi sono destinati a determinare la consistenza tattile dei tessuti. Altrettanto efficace può dirsi la macchia verde degli arbusti sullo sfondo che si stemperano nel cielo. Una dimostrazione di autentico virtuosismo si condensa nell'orchettino di perla a goccia che in un'estesa gradazione di grigi cattura, con essenziali pennellate, l'azzurro della veste. La figura, che appare leggermente sbilanciata di lato, sembra inoltre assecondare l'inclinazione degli alberi della 'quinta' vegetale a sinistra. E forma così una diagonale che conferisce dinamicità alla composizione, come se l'artista avesse immortalato la dama in un istante della sua immaginaria passeggiata *en plein air*.

Per lo stile e per la moda questo esemplare andrebbe collocato in ambito veneto negli anni sessanta-settanta del XVIII secolo.

89

Pittore tedesco (?)

settimo-ottavo decennio del XVIII secolo

Ritratto di Federico II Hohenzollern re di Prussia

Acquerello e gouache su avorio, ø 4,9 m

Inv. Cl. II, n. 484

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 2.4; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 2.4; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 195



L'esemplare qui analizzato fa parte del legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte già appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38).

Nel soggetto raffigurato su questa lastrina d'avorio di foggia rotonda, erroneamente individuato nel *Registro della Classe II* (n. 484) e nelle guide del Museo Correr come «Federico Guglielmo II re di Prussia» (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899) in realtà possiamo riconoscere i lineamenti di Federico II di Hohenzollern (Berlino, 1712 - Potsdam, 1786), terzo re di Prussia, principe elettore del Brandeburgo e zio di Federico Guglielmo II.

La testa del personaggio, ornata da un tricorno nero bordato d'argento, occupa quasi per intero la superficie della miniatura e il taglio del ritratto, con il viso rivolto verso l'osservatore che viene fissato da uno sguardo magnetico, deriva da una copiosa iconografia del sovrano, così raffigurato a partire dalla vittoria conseguita nella Guerra dei sette anni (1756-1763).

Si può quindi attribuire l'esecuzione dell'esemplare a un artista tedesco di modesta levatura attivo negli anni sessanta-settanta del XVIII secolo. Per la forma non si può escludere che la miniatura ornasse in origine il coperchio di uno scatolino o di una piccola tabacchiera.

L'opera presenta una caduta di materia pittorica in basso al centro e un'estesa integrazione in corrispondenza della guancia e dell'orecchio.

90

Nazario Nazari (?)

Venezia, 1722 - dopo il 1778

Ritratto virile

Olio su rame, 7,6 × 5,9 cm

Inv. Cl. I, n. 892

Provenienza

Legato Maria Paravia, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 97, n. 97; *Guida del Museo* 1885, p. 133, n. 98



Nel 1875 questo olio su rame giunse al Museo Correr con il legato di Maria Paravia e fu incluso nella classe museale dei dipinti senza descriverne il soggetto (*Registro della Classe I*, n. 892; ma si vedano *supra* cat. 12 e il saggio introduttivo, fig. 52).

Il rametto restituisce i lineamenti di un uomo adulto ripreso al busto di tre quarti. Il soggetto si staglia su uno sfondo verdastro schiarito sul lato destro. Denotano il viso un naso importante e grandi occhi castani dai riflessi lucenti rivolti, con sguardo diretto e franco, all'osservatore. L'effigiato indossa una corta parrucca bianca a calotta, una marsina azzurra, imprensiosa da leggiadri ricami dorati a motivi fitomorfi, una *camisiola*, della quale si intravedono appena i bordi, e una camicia bianca con cravatta e *jabot* del medesimo colore. L'artista, pur nella piccola dimensione, ha inteso riservare all'incidenza della luce – che proviene da una fonte posta in alto a sinistra – un ruolo preponderante, lasciando in penombra la parte destra del volto e assicurando in tal modo rilievo alle forme. La condotta pittorica è felicissima nella resa dei panneggi e il taglio della figura, leggermente sbilanciata all'indietro, le conferisce vivezza.

Questo controllato dinamismo si condensa nell'espressione di velata malinconia che traspare dagli occhi un po' acquosi e dalla bocca che abbozza un sorriso, garantendo così l'introspezione psicologica, che si accentua in virtù dei delicati trapassi chiaroscurali.

Possiamo riconoscere in questo esemplare, collocabile per la moda nell'ottavo decennio del XVIII secolo, una prova di grande virtuosismo, anche per i limiti dimensionali del supporto, accostabile, per il pacato realismo, alla produzione ritrattistica di grande formato di Nazario Nazari e in particolare lo si potrebbe porre a confronto con il *Ritratto del procuratore Andrea Tron* del 1773 (Londra, National Gallery; cfr. Delorenzi 2009, pp. 192-194). Rammentiamo che Nazario Nazari – come testimonia nel 1750 in una lettera il padre, il pittore ritrattista Bartolomeo – si era cimentato «in particolare in miniatura, avendo fatti molti ritrattini di cavalieri si forestieri come veneziani con ottima riuscita» (*Raccolta* 1764, p. 75; e *supra* il saggio introduttivo).

L'opera, in discrete condizioni conservative, presenta qualche piccola lacuna di materia pittorica sull'abito e sul volto dell'effigiato.



91

Pietro Antonio Novelli

Venezia, 1729-1804

Ritratto di Francesca Salutin Novelli

Acquerello e gouache su avorio,

4,1 × 3,5 cm

Inv. Cl. II, n. 666

Iscrizioni

Sul rovescio del coperchio dell'astuccio, nel cartiglio manoscritto: «Questo e il Ritratto/ della Sig^a Francesca/ Novelli Moglie di/ Pietro Antonio Novelli/ Pittore.»

92

Pietro Antonio Novelli

Venezia, 1729-1804

Autoritratto

Acquerello e gouache su avorio,

4,1 × 3,5 cm

Inv. Cl. II, n. 667

Iscrizioni

Sul rovescio del coperchio dell'astuccio, nel cartiglio manoscritto: «Questo e il ritratto/ del Sig^o Pietro Anto/nio Novelli Pittore/ Veneziano»

Provenienza

Acquisto, 1895

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 112, n. 245-246; Favilla, Rugolo 2006a, pp. 73-74 e nota 19; Favilla, Rugolo 2006b, pp. 198-199, figg. 16-17, tavv. XI-XII; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 60-61, nn. 26-27; Favilla, Rugolo 2011, p. 78

I due ritrattini su avorio, di formato ovale e racchiusi in cornici dentellate di ottone con vetro bombato, sono custoditi in astucci di marocchino rosso (chiusi: cm 5,6 × 5,1) impreziositi all'esterno da decorazioni dorate a punzone e rivestiti all'interno di raso verde. Grazie ai piccoli cartigli coevi incollati sul rovescio dei coperchi, conosciamo l'identità degli effigiati: Francesca Salutin e il marito, il pittore Pietro Antonio Novelli. I due esemplari furono acquistati – insieme al *Ritratto di Francesco Novelli* figlio della coppia (oggi purtroppo non più reperibile, *Registro della Classe II*, n. 668; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 244) – dal Museo Correr il 25 marzo 1895 per la somma di 120 lire (ASMCVe, 1895/33).

Nella prima miniatura (cat. 91), la donna, dal volto sobrio, è ripresa al busto di tre quarti. Rivolge all'osservatore uno sguardo onesto, diretto e polito e si distingue per una voluminosa e incipriata parrucca a *toupet*, sulla quale s'adagia una cuffia a calottina dalla tonalità argentea. Al di sotto del soprabito azzurro si intravede un vestito rosa dall'ampia scollatura bordata di pizzo. Completano la *mise* una sottile collana di corallo a più fili e un orecchino di brillanti che entra in risonanza cromatica con la cuffietta.

Nella seconda miniatura (cat. 92), lo sguardo intenso e in tralice dell'artista, ripreso anch'egli al busto e di tre quarti, tradisce la tipologia del ritratto allo

specchio. È da riconoscervi un autoritratto, dunque, dal quale traspare un'austera nobiltà d'animo, un impalpabile, profondo, ma controllato tormento interiore, leggibile nel segno forte della bocca, nelle palpebre pesanti, che non mortificano però i grandi occhi innocenti, e nelle gote appena scavate: 'sofferenza' generata, forse, da una sottile inquietudine esistenziale. Niente farebbe pensare alla rappresentazione di un pittore, quanto piuttosto a quella di un aristocratico o, almeno, di un agiato borghese dal ricco abbigliamento: il volto discretamente incipriato, la parrucca a *catogan* chiusa sulla nuca da un voluminoso fiocco di *taffetas* nero, la marsina *bordeaux* arricchita da alamari dorati, la *camisiola* azzurra, fregiata da un elaborato disegno floreale dai toni ramati, dalla quale emerge lo sbuffo di un raffinato merletto acceso da puntecciamenti di bianco.

In questi ovatini, entrambi riconducibili alla stessa mano, Pietro Antonio Novelli utilizza una pennellata felice, sciolta, di tocco, per descrivere con vibrante vitalità gli abiti dei personaggi, che si stagliano in egual misura su uno sfondo grigio-bruno. Il pittore insiste con il tradizionale puntinato negli incarnati e in particolare in quello della moglie. Le due figure risultano affrontate e hanno in comune la medesima fonte luminosa proveniente da sinistra. Per tale ragione il ritratto di Francesca Salutin appare fra i due il meno incisivo, più diafano, poi-

ché la luce la coglie quasi di spalle, mentre il marito viene investito in pieno volto da un violento fascio luminoso che ne accarezza la curva del naso, gli zigomi e la ruga che segna la guancia sinistra. In questo passaggio si manifesta, con una nota acutissima, il bianco candido delle creste dello *jabot* e della cravatta annodata intorno al collo. I soggetti, che si caratterizzano per un pacato realismo, non risultano idealizzati, poiché la destinazione delle miniature dentro i loro astucci doveva esaurirsi nella sfera privata e familiare, come peraltro testimonia anche la compresenza, al momento dell'acquisto nel 1895, del succitato ritratto, oggi scomparso, del figlio Francesco Novelli.

Entrambi gli avori sono riferibili, per l'età dimostrata dagli effigiati e per la moda, agli anni settanta del Settecento.

Di Pietro Antonio Novelli le fonti ricordano diversi autoritratti. Nell'autobiografia il pittore rammentava quello per il marchese Filippo Ercolani di

Bologna «in mezza figura [...] di grandezza quanto il naturale», quello per il conte Giulio Bernardino Tomitano di Oderzo, «da me disegnato», e quello per l'Accademia degli Etruschi di Cortona (Novelli, *Memorie*, cit. in Favilla, Rugolo 2006a, pp. 73-74). Bozena Anna Kowalczyk (2002, p. 348, fig. 98) ha poi riconosciuto i tratti somatici dell'artista veneziano in un piccolo rame, firmato dallo stesso, raffigurante una *Testa alla Rembrandt*, da porre in continuità con una tipologia già sperimentata da Giambattista Piazzetta e da Giambattista Tiepolo. A tale proposito, un velato rembrandtismo – per la 'sofferita' torsione del collo e del capo – è riscontrabile anche nell'esemplare qui esaminato (cat. 92). Per ciò che riguarda le piccole dimensioni, si rammenti che il padre, Francesco Novelli, «nobile trevigiano», morto poco prima della nascita del figlio, «eccellentemente dipinse de' ritrattini a miniatura» (Novelli, *Memorie*, cit. in Favilla, Rugolo 2006a, p. 74). E, sulle tracce del genitore, Pietro Antonio

esegui in formato ridotto il vivido ritratto del nobile vicentino Giovanni Antonio de Salvi, inciso da Antonio Baratti, quello del conte udinese Francesco Beretta, inciso da Giovanni Battista Brustolon, quelli dei cancellieri grandi della Repubblica di Venezia Giovanni Colombo e Giovanni Antonio Gabriel, quello dell'architetto Tommaso Temanza, quello del patriarca di Venezia Federico Maria Giovanelli e molti altri ancora (Favilla, Rugolo 2006a, p. 74, note 26-28).

Infine, dell'affezionato amico e biografo Giuseppe Avelloni il Museo Correr conserva un ritratto in miniatura (cat. 93), stilisticamente omogeneo ai due esemplari qui analizzati, che risulta assegnato a Pietro Antonio Novelli fin dal suo ingresso nelle collezioni civiche veneziane.

E per ciò che riguarda la tecnica e il materiale (acquerello e gouache su avorio), tutti e tre (catt. 91-93) rimangono, a oggi, degli *unica* nella produzione dell'artista.



Pietro Antonio Novelli

Venezia, 1729-1804

Ritratto di Giuseppe Avelloni

Acquerello e gouache su avorio,

3,9 × 3 cm

Inv. Cl. II, n. 658

Provenienza

Dono Sante Giuseppe Rovelli, 1889

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 111, n. 182; Favilla, Rugolo 2006a, p. 74 e nota 31; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 61, n. 28



La miniatura giunse in dono al Museo Correr nel 1889 con l'attribuzione a Pietro Novelli e con l'identificazione del soggetto nel poeta Giuseppe Avelloni (Venezia, 1761-1817) (ASMCVe, 1889/1). Questi fu amico e biografo di Novelli, che conobbe nel 1794. Il 24 giugno 1799, il pittore, da presidente della «Veneta Regia Accademia di Pittura Scultura ed Architettura», gli conferì il titolo di «Accademico d'onore».

Avelloni è raffigurato in età matura, ripreso al busto, quasi di profilo, su uno sfondo bluastro attraversato da venature marrone chiaro. Indossa una redingote dalle tonalità prugna, una camicia bianca con cravatta e *jabot* del medesimo colore. Porta quella che sembrerebbe una corta parrucca incipriata, che lascia parzialmente scoperto l'orecchio sinistro. Il volto si caratterizza per gli occhi scuri e onesti diretti all'osservatore, mentre la bocca appare atteggiata in un cordiale sorriso. Alla mano di Pietro Antonio Novelli sarebbe da confermare l'esecuzione di questo avorio, per il segno scarno e nervoso e per la materia pittorica dalla consistenza pastellosa, con guizzi cangianti che rialzano le pieghe dell'abito; una condotta pittorica che si fa quasi informale nel risolvere con una macchia di colore il bottone della redingote. Il volto dagli zigomi alti e dalle guance scavate è abbozzato con tocchi fratti e discontinui che restituiscono con sensibile vivezza l'animo austero e dignitoso di Avelloni.

Pittore veneto (?)

1782 circa

Ritratto di Pavel Petrovič Romanov

Acquerello e gouache su avorio,

6,1 × 4,5 cm

Cl. XXI, n. 224

Provenienza

Legato Enrica Falier, 1936

Bibliografia

Inedito



Troviamo questo esemplare, indicato nell'elenco manoscritto degli oggetti scelti per il Museo Correr, provenienti dal legato di Enrichetta Falier del 1936, già contraddistinto dal numero di inventario assegnatogli relativo alla classe museale dei *Lavori in materie diverse*: «n. 224. Miniatura quadrata raffigurante un cavaliere misura cm 9,2 × 5 – secolo XVIII» (ASMCVe, 1936/56). Nel registro corrispondente venne poi così descritto: «Miniatura su avorio rettangolare, raffigurante un cavaliere – costume, principio del secolo XIX» (MCVe, *Registro della Classe XXI*, n. 224), modificando, probabilmente con un errore di trascrizione, la datazione dell'opera.

La lastrina di avorio è applicata, protetta da un vetro, sopra un supporto di cartoncino rivestito di raso verde. Il soggetto ritratto è un giovane dalla fisionomia delicata, un po' femminile, accentuata dalle sopracciglia sottili, dal naso all'insù e dalla bocca piccola, ma carnosa, con labbra di un rosso acceso. Il personaggio è ripreso a mezza figura, di tre quarti, quasi di profilo, con il viso rivolto verso l'osservatore, al quale indirizza un'espressione affabile, e si staglia su uno sfondo dalle tonalità azzurrine. Indossa una marsina di color grigio-avorio, aperta su un *gilet* bianco con *jabot*. I risvolti del colletto e dei polsini sono neri profilati d'oro, come dorati sono i bottoni e l'elaborato cordone che scende dalla spalla. Sotto il piccolo bicorno nero guarnito da un corto piumaggio, spunta una parrucca a calotta incipriata. Con la mano destra il giovane si appoggia al pomello di un bastone da passeggio legato al polso da un cordoncino verde provvisto di nappa, mentre sulla sinistra, in basso, spunta l'elsa di uno spadino.

L'età apparente di quarant'anni dimostrata dal soggetto e l'abbigliamento collocano l'esecuzione di questo esemplare a cavaliere del XIX secolo, in un momento che precede di poco la morte di Pietro Antonio Novelli, avvenuta a Venezia la mattina del 14 gennaio 1804. Ciò giustificherebbe il *ductus* più libero, rispetto a quello, pur affine, che si può riscontrare nella produzione matura dell'artista (cfr. qui *supra* catt. 91-92).



Grazie al raffronto con la nutrita iconografia tramandata, è possibile riconoscere nell'effigiato i tratti del granduca Pavel Petrovič Romanov (Pietroburgo, 1754-1801), che diventerà zar con il nome di Paolo I nel 1796. Come è noto egli fu a Venezia dal 7 al 13 gennaio 1782, viaggiando in incognito, insieme alla moglie Maria Federowna, con il titolo di conti del Nord (cfr. Giusti 2017, p. 148). Si può quindi ipotizzare che la miniatura sia stata eseguita in ricordo di quella occasione da parte di un artista che, vista la brevità del soggiorno, dovette forse eseguirlo a memoria, anche per non violare la riservatezza del personaggio che non era in visita ufficiale. Riguardo all'identità dell'esecutore potrebbe trattarsi di un pittore veneziano o, in assenza di elementi stilistici di confronto, anche di uno dei tanti *foresti* di passaggio a Venezia. Per la qualità non eccelsa della pittura, non escludiamo inoltre che possa trattarsi di un dilettante, forse un esponente della nobiltà veneziana, che ebbe il privilegio di vedere da vicino l'illustre ospite in una delle feste offerte dalla Repubblica in onore dell'erede al trono di Russia e della sua consorte.

Lo stato di conservazione non è ottimale, mostrando un'estesa sollevazione della pellicola pittorica e, in corrispondenza dello sfondo, abrasioni e dilavamenti.

L'esemplare risultava esposto in una vetrina del salotto delle ceramiche nel cosiddetto Mezzanino Falier al Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, insieme ad altri oggetti provenienti dal legato della nobildonna Enrica Falier del 1936 (Mariacher 1966, p. 20).

Pittore veneto

nono decennio del XVIII secolo

Ritratto di Giovanni Pietro Dolfin

Acquerello e gouache su avorio,

8 × 6 cm

Cl. II, n. 703

Iscrizioni

In calce: «Jo: Petrus Delphinus Cremę Nobilis/ A Secretis Venetę Reipublicę Externi,/ et Interni Officj condecoratus in/ ingressu duorum Legatorum/ Pontificium tali veste/ deputatus.»; sul verso, sulla pergamena che sigilla la miniatura: «Giovanni Pietro Dolfin/ nobile di Crema/ (vedi I Dolfin patr. Ven. nella/ Storia di Venezia)/ 2ª edizione/ pagina 234 tavola Z/ qm. Zuanne/ qm. Piero/ qm. Marcantonio»

Provenienza

Legato Bortolo Giovanni Dolfin, 1943

Bibliografia

Inedito

Questo avorio proviene dal legato di Bortolo Giovanni Dolfin e il *Registro della Classe II* (n. 703) così lo descrive: «Miniatura ovale entro cornice, raffigura Giovanni Pietro Dolfin in veste di legato alla corte pontificia. Secolo XVIII, scuola veneta». Come recita la scritta posta in calce il ritratto raffigura Giovanni

**Pittore veneto**

nono decennio del XVIII secolo

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,

4,3 × 3,5 cm

Cl. II, n. 558

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 4.8; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.8; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 86; Artini 2001-2002, p. 29, n. 8



Nella lista delle miniature, parte del legato di Bartolomeo Manfredini, l'esemplare risultava inserito all'interno di un «quadro» a formare una composizione insieme ai catt. 84, 111, 169, 171, e veniva descritto come «Ritratto di uomo in parrucca con uniforme, ovale, n. 2» (BMCVe, *Mss. P.D.c.* 156/III, n. 8; e *supra* cat. 84); un'indicazione forse suggerita dalla presenza sulla giacca di grossi bottoni dalla lucentezza metallica e dal risvolto rosso dell'alto bavero.

Il personaggio effigiato su questo ovattino è un giovane uomo ripreso di tre quarti al busto su sfondo grigio uniforme che si schiarisce in corrispondenza della testa; indossa una corta parrucca incipriata – si intravede il fiocco nero del *catogan* sulla nuca –, una redingote azzurra con i risvolti del bavero rossi, *gilet* di seta, camicia e cravatta bianche. La tecnica del puntinato è quasi del tutto abbandonata in favore di una pennellata sciolta e vibrante. Il trattamento della materia pittorica è tale da ottenere effetti propri del pastello, con sovrapposizioni di tinte quasi trasparenti e pulviscolari. I bottoni della giacca sono un piccolo capolavoro di cangiamento: dal blu si vira al giallo tenue e al rosa salmone. Il *gilet*, che dovrebbe essere bianco, o quanto meno avoriato, riflette l'azzurro della redingote simulando con virtuosismo la natura setosa e specchiante del tessuto. La parrucca è resa con grande naturalismo grazie alla stesura di filamenti color grigio cipria. Lo sguardo del personaggio sembra diretto fuori campo, in realtà guarda l'osservatore con occhio intelligente,

Pietro Dolfin che, di famiglia cittadina veneziana, nasceva a Brescia nel 1717 e moriva a Venezia dopo il 1799. Dal 1760 ricoprì incarichi amministrativi presso la cancelleria dogale, fu poi segretario d'ambasciata, prima a Roma e poi, dal 1771 al 1775, a Costantinopoli con il bailo Paolo Renier, futuro doge nel 1779. Nel 1782 Giovanni Pietro ottenne con la sua discendenza di essere iscritto al consiglio nobile di Crema (Dolfin 1924, p. 234). Tale informazione ci permette dunque di fissare il 1782 quale *post quem* per l'esecuzione della miniatura, giusta l'indicazione «Cremę Nobilis». Il soggetto è ripreso al busto in posizione semifrontale, su uno sfondo uniforme, più scuro a sinistra e schiarito a destra per dare profondità alla composizione. Dolfin volge lo sguardo all'osservatore e indossa la lunga tradizionale parrucca grigia che distingueva i funzionari delle magistrature veneziane e un robone, i cui colori oggi risultano sbiaditi, ornato esternamente da un vello di pelliccia, mentre la stola damascata rossa scende dalla spalla sinistra. Il volto dai tratti regolari, ma ben caratterizzato, denota un'espressione disincantata, forse stanca. L'opera non appare sgradevole, ma per la posa un po' impacciata del personaggio forse sconta l'ufficialità del ritratto e può essere riferita alla mano di un artista di mediocre levatura attivo in ambito veneto negli anni ottanta del XVIII secolo. Si rilevano piccole lacune e dilavature che hanno impoverito la materia pittorica rendendo così meno incisivo l'effetto complessivo.

mentre la bocca abbozza un sorriso soddisfatto. Lo sfondo è definito con tratti paralleli e inclinati utilizzando diverse gradazioni di grigio. Per la moda, l'esecuzione del ritratto andrebbe collocata negli anni ottanta del XVIII secolo, ad opera di un pittore d'ambito veneto, forse un pastellista, che si cimenta nel piccolo formato con un risultato degno del migliore quadro da cavalletto. La materia pittorica presenta leggere abrasioni diffuse e qualche piccola lacuna.



Daniele Farsetti (?)
Venezia, 1725-1787

**Ritratto di Antonio
Francesco Farsetti**

Acquerello e *gouache* su avorio,
5,9 × 4,5 cm
Inv. Cl. II, n. 451

Iscrizioni

Sul verso: «Anton [F]rancesco/ Farsetti
nato p.º/ luglio 1760 = maritato/ 1782 in [...]
Andrianna [...].»

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 4.10; *Guida del
Museo* 1885, p. 88, n. 4.10; *Museo Civico* 1899,
p. 109, n. 158; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti
in miniatura* 2007, pp. 65-67, n. 33



Nell'inventario degli oggetti, parte del dono che Emmanuele Antonio Cicogna nel 1865 recò alla città di Venezia, riscontriamo la presenza di una «Miniatura Farsetti» (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*, n. 320).

Grazie a una nota manoscritta dello stesso Cicogna, incollata sul retro di questo avorio, oggi in gran parte lacunosa, possiamo identificare il personaggio qui ritratto in Antonio Francesco Farsetti (Venezia, 1760 - Pietroburgo, 1808). Patrio veneto, cavaliere dell'Ordine di Malta, appassionato cultore delle scienze botaniche, questi s'impegnò ad accrescere di rare essenze il giardino della villa di sua proprietà a Santa Maria di Sala nel veneziano (cfr. Vedovato 1994, pp. 255, 344, 346). Il padre Daniele, scomparso nel 1787, collezionista, musicista e pittore dilettante, «emulo industrie della Rosalba in terra» (Gozzi 1787, p. 30), si distinse nell'uso del pastello ed ebbe come maestro, amico e consulente il pittore Giuseppe Angeli (1787, pp. 14-18). Il soggetto è ripreso al busto di tre quarti, con lo sguardo sorridente diretto all'osservatore, e si staglia su uno sfondo cupo segnato da un chiarore celeste intorno al volto. Indossa una marsina azzurra, dalla quale emerge una cravatta bianca a *jabot*. Il viso appare incipriato, come la corta

parrucca a calotta che termina sulla nuca con un fiocco nero a *catogan*. Possiamo inoltre rilevare che l'esemplare risulta applicato su un supporto di cartone più grande (7,2 × 6,3 cm) dipinto con la stessa tonalità dello sfondo e, in basso, della marsina.

Il ritrattino, per la moda e l'apparente età dell'effigiato, parrebbe eseguito verso la fine degli anni ottanta del Settecento. Già attribuita da chi scrive a Giuseppe Angeli (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007), in realtà la miniatura è il prodotto di una buona mano, che però tradisce un aspetto dilettantesco e un *ductus* fratto, quasi da pastellista; infatti la materia pittorica appare vellutata. Rileviamo altresì l'utilizzo dei due canonici registri: per la resa del volto il colore è steso con un fitto puntinato, mentre per l'abbigliamento si è preferita una pennellata più libera ma non sciolta. A questo punto saremmo tentati di avanzare il nome di Daniele Farsetti, padre dell'effigiato, quale autore del ritrattino. Infatti, lo stesso Giuseppe Angeli ricordava che il nobiluomo, prima di divenire suo allievo, aveva avuto come maestro di disegno Raffaello Bachi (Angeli 1787, p. 15), pittore e miniaturista di successo nella Venezia degli anni trenta e quaranta del Settecento (cfr. qui *supra* cat. 71 e il saggio introduttivo).

Pittore veneto
nono decennio del XVIII secolo

Ritratto virile

Acquerello e *gouache* su avorio,
4,6 × 3,5 cm
Inv. Cl. II, n. 530

Provenienza

Acquisto, 1878

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.14; *Guida del
Museo* 1885, p. 86, n. 1.4; *Museo Civico* 1899,
p. 110, n. 179



Pittore veneto (?)
nono decennio del XVIII secolo

Ritratto di donna con rosa in mano

Smalto su rame, 2,3 × 2 cm
Inv. Cl. VIII, n. 16

Provenienza

Dono Domenico Urbani de Gheltof, 1869

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 187, n. 888



Non conosciamo la provenienza dell'opera che fu acquistata dal Museo Correr insieme ad altri tre esemplari il 22 novembre 1878, come attestato dal *Registro acquisti* che, al numero 55, così la descrive: «Ritratto di uomo con lunghi capelli e cravatta bianca (ovale)». Il *Registro della Classe II* (n. 530) nulla aggiunge, se non un'indicazione errata sulla datazione della miniatura riferita al «Secolo XIX».

Sulla lastrina di avorio è raffigurato un uomo ripreso al busto quasi di profilo, ma con il viso rivolto all'osservatore. Il personaggio appare corpulento, ma vivace, e si staglia su uno sfondo azzurro che sfuma schiarendosi verso la linea dell'orizzonte. Gli occhi grigi e spalancati tradiscono un'espressione affabile e appagata con un sorriso che increspa appena le labbra. Il soggetto



l'esemplare, donato nel 1869 da Domenico Urbani de Gheltof (Venezia, 1833-1878), vicedirettore del Museo Correr dal 1864 al 1875, appartiene alla classe museale degli smalti ed è descritto nel registro inventariale corrispondente come «Piastrina ovale di rame smaltato con busto di giovinetta in costume del secolo XVIII» (*Registro della Classe VIII*, n. 16).

semberebbe portare un'acconciatura di capelli al naturale di colore biondo, della quale si intravede appena il fiocco nero del *catogan* che decora il codino sulla nuca. Indossa una redingote violacea, dall'alto bavero, e una camicia bianca con una voluminosa cravatta dello stesso colore. La tecnica utilizzata dall'artista è quella tradizionale riservata a questa tipologia: puntinato, benché irregolare, per il volto e per lo sfondo, *gouache* per gli indumenti. Rialzi di bianco illuminano la cravatta, restituendone la morbida consistenza, mentre le pieghe dell'abito sono definite con pennellate libere. L'esecuzione del ritrattino andrebbe collocata, per la moda, verso la fine del nono decennio del XVIII secolo per mano di un pittore veneto non lontano dalla sensibilità di Alessandro Longhi (Venezia, 1733-1813).

In questo minuscolo smalto su supporto di rame leggermente bombato, inciso e dipinto utilizzando la tecnica detta *basetaille*, è riprodotta l'immagine di una giovane donna ripresa a mezzo busto in posizione frontale sullo sfondo di un giardino fiorito. Indossa un abito rosso con generoso *décolleté* e si caratterizza per un'elaborata, rigonfia, acconciatura guarnita di fiori e coronata da un piccolo cappello di paglia legato ai capelli da un nastro azzurro. Con la mano destra la fanciulla regge una rosa. Per l'ingenua resa della fisionomia, quasi caricaturale, più che un ritratto parrebbe piuttosto un 'tipo', ovvero un personaggio di fantasia, genere che incontrò grande fortuna nella seconda metà del Settecento anche per la decorazione di piccoli oggetti quali orologi, scatoline, tabacchiere e monili di varia foggia. Per la moda la miniatura si potrebbe collocare negli anni ottanta del XVIII secolo, eseguita forse da un artista veneto specializzato in questa peculiare tipologia che, come nel nostro caso, conferiva particolare brillantezza ai colori.

Pittore veneto (?)

nono decennio del XVIII secolo

**Ritratto di gentildonna
in un roseto**

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,5 cm

Inv. Cl. II, n. 472

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 59, n. 4.7; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.7; *Museo Civico* 1899, p. 109, n. 156

Sebbene la miniatura qui analizzata provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarla fra gli oggetti d'arte già appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38). L'esemplare appare così censito nel *Registro della Classe II* (n. 472): «Ritratto di giovinetta con nastri e veli aventi all'intorno dei fiori. Secolo XVIII».

**Vita Grego**

Verona, 1755 circa-1825

Ritratto di giovane donna

Acquerello e gouache su avorio,

5,5 × 4,2 cm

Inv. Cl. II, n. 540

Iscrizioni

A destra lungo il bordo: «Vita Grego Pinx.»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 58, n. 1.2; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 1.22; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 199; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 64-65, n. 32; Delorenzi 2016, pp. 87-101

La miniatura proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile identificarla fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38). Nonostante l'annotazione nel *Registro della Classe II* (n. 540) indichi l'esemplare come privo d'autografia, quale «Ritratto di donna con ricca capigliatura. Secolo XIX», l'autore di questo ovattino si evince grazie alla firma collocata sul margine destro del supporto.

Si tratta di Vita Grego, pittore di religione israelita e di origini veronesi, allievo a Firenze del miniaturista Giuseppe MacPherson (Firenze, 1726 circa - 1780) (cfr. per ultimo Delorenzi 2016 e *supra* il saggio introduttivo). Infatti la prima notizia che lo riguarda risale al 15 luglio 1780, quando nell'edizione fiorentina della «Gazzetta Universale» fu elogiato per la sua «abilità di far ritratti particolarmente in miniatura» (cit. in Delorenzi 2016, p. 89). In seguito la sua attività si svolse – oltre che a Verona – a Venezia e a Monaco di Baviera. Nel 1823 veniva stampato, nella città natale, un opuscolo dal titolo: *Trattato fisiologico di metafisica pratica pel ritrattista del signor Vita Grego pittore veronese*. Di Grego segnaliamo alcuni lavori autografi: il *Ritratto di Ludwig I di Baviera bambino*, datato 1790 (Museo Nazionale Bavarese; Schidlof 1964, I, III, p. 310 e tav. 249, n. 488); un *Ritratto di uomo* (Padova, Musei Civici); il *Ritratto di Carlo Arici con i figli* (collezione privata; B. Falconi, in *Giambattista Gigola* 2001, pp. 143-144, n. 184); il *Ritratto di Andrea Vertova* (Bergamo, collezione privata; Delorenzi 2016, p. 97); e due ritratti femminili, uno in collezione privata e l'altro presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano. L'unica prova su carta è costituita da un *Ritratto muliebre* databile alla fine degli anni ottanta del Settecento (Musei Civici di Vicenza; Delorenzi 2016, p. 95). Su suo disegno, ricordiamo almeno due incisioni

La fanciulla raffigurata su questo tondino di avorio è ripresa all'aperto, al busto e in posizione semifrontale, sullo sfondo di un roseto e di un cielo azzurro. Lo sguardo mite è diretto all'osservatore e l'effigiata indossa un abito dalle tonalità rosate con una sopravveste dai riflessi dorati. Un leggerissimo *fichou*, mosso dal vento e appuntato, per un lembo, alla veste, lascia intravedere il *décolleté*. L'acconciatura voluminosa dei capelli biondi al naturale, con lunghe ciocche che ricadono sulle spalle, è ornata da un nastro bianco. La pennellata è svelta, materica e luminosa nel restituire i panneggi, abbastanza efficace nel definire la trasparenza impalpabile della sciarpa. Pur nelle mediocri condizioni di conservazione (si veda la frattura del supporto che attraversa tutta la superficie), l'opera trasmette una certa *verve* di spigliata immediatezza, sebbene il volto del personaggio rimanga imprigionato in una fissità espressiva. Per la moda, l'esemplare si può collocare negli anni ottanta del XVIII secolo, realizzato per mano di un artista forse veneto e con tutta probabilità dilettante.

raffiguranti personaggi veronesi, il *Ritratto di Giovanni Greppi* e quello del conte Giambattista Nogarola; infine, da un suo dipinto, il *Ritratto della cantante Luigia Todi come Euterpe*, riprodotto a stampa da Vincenzo Giaconi.

Spetta a chi scrive l'aver reso nota l'opera del Correr (M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 64-65, n. 32), ripristinando nell'occasione la corretta lettura del nome proprio – Vita, tipicamente ebraico –, in precedenza confuso con Vito e persino con Vincenzo (cfr. *Grego, Vito* 1921, p. 575; Schidlof 1964, I, pp. 321-322; *Grego, Vito* 1999, p. 414; Gosparini 1999-2000, p. 481, n. 148; B. Falconi, in *Giambattista Gigola* 2001, pp. 143-144, n. 184; Martin 2009, pp. 324-325).

In questa miniatura, dallo sfondo color lavagna aggalla la figura, al busto di tre quarti, di una graziosa giovinetta dal volto sorridente, in cui risaltano due grandi e magnetici occhi a mandorla di un azzurro chiarissimo. Il viso è incorniciato da una proterva capigliatura bionda, voluminosa e crespa, quasi una criniera leonina, dalla quale spuntano tre fiori artificiali, ornamento ancora in uso negli anni ottanta del Settecento (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, pp. 78-87). In voga nella medesima congiuntura sono anche il nastrino allacciato al collo e, a celare maliziosamente la scollatura, il *fichou* a righe bianche annodato al petto e con le punte libere. Dal momento che Grego è ancora presente nelle terre della Repubblica nel 1786, questi elementi farebbero collocare l'esecuzione di tale ritrattino intorno a questa data, ma prima del suo soggiorno in Baviera del 1790. Anche la condotta pittorica, sciolta, essenziale e incisiva, è propria del periodo. L'esemplare qui analizzato, per la straordinaria espressività e per la freschezza di segno e di colore, è da considerarsi come il vertice della sua produzione.



102

Francesco Maria Gherro

Venezia, 1771-1835

Ritratto della cugina

Acquerello e gouache su avorio,

5,5 x 4,3 cm

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe,

Raccolta Gherro, Inv. n. 996

Iscrizioni

Sul supporto cartaceo intorno al bordo inferiore dell'avorio: «Cugina di Francesco Gherro autore»

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito



103

Pittore veneto (?)

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto di giovane donna con cappello verde

Smalto su rame, ø 2,3 cm

Inv. Cl. VIII, n. 35

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 187, n. 890



Il ritrattino su avorio di foggia ovale appartiene al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo Correr e si trova incollato sulla pagina di uno dei 25 volumi della raccolta di incisioni formata dal collezionista veneziano Francesco Maria Gherro. Alla sua morte, avvenuta nel 1835, i volumi vennero acquistati da Emmanuele Antonio Cicogna, che infine li donò al Museo Correr nel 1865.

Come ricorda il necrologio di Gherro, egli fu «tenero del santo amore di patria, raccolse codici, volumi e monumenti rarissimi [...], alcuni dei quali da pochi o da nessuno posseduti, di cui facevano le sue delizie, senza però custodire quel tesoro con mano avara, che anzi era egli apertamente obbligato a quanti a lui ricorrevano [...], e visitato da molti famigerati e dallo stesso suo amicissimo Emmanuel Cicogna» («Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 ottobre 1835, n. 242).

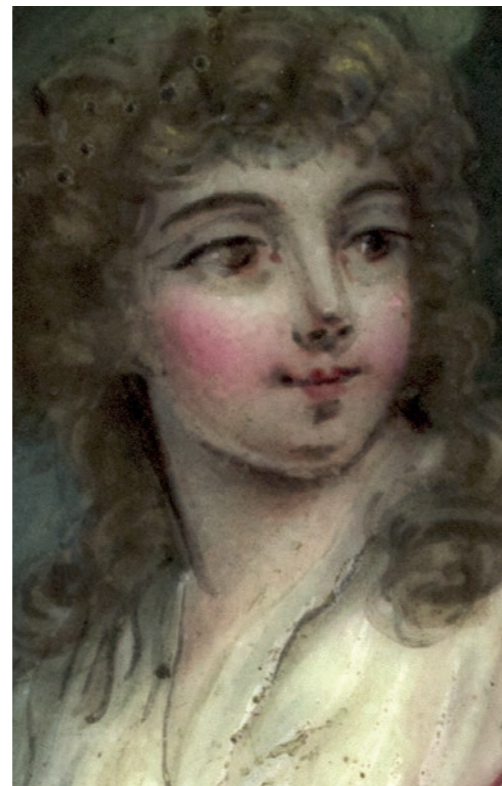
Tornando alla miniatura, come recita la scritta a matita apposta da Cicogna sul supporto cartaceo intorno al bordo inferiore dell'avorio, si tratterebbe di un'opera realizzata dallo stesso Gherro raffigurante una sua cugina. Inoltre la didascalia illustra come l'esemplare fu inserito dal collezionista, nella propria raccolta di stampe, a testimonianza dell'introduzione del tabarro nella moda femminile veneziana a partire dal 1780 circa: «Nell'anno 1780 circa si era introdotta la moda di altro colore in luogo di rosso ed era in vece bleu con galloni d'oro attorno il colare, indi si introdussero altri colori, ma sempre quello di scarlatto caratterizzava le persone civili, ed egli

L'esemplare qui esaminato proviene dalla donazione di Emmanuele Antonio Cicogna, ma non se ne trova riscontro nella lista degli oggetti d'arte giunti al Museo Correr nel 1865 (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*). L'opera appartiene alla classe museale degli smalti ed è così descritta nel registro inventariale corrispondente: «Piastrina di rame leggermente ovale. Ha pinta in smalto mezza figura di pastorella» (*Registro della Classe VIII*, n. 35). Sullo smalto dipinto su supporto di rame, leggermente bombato, con la medesima tecnica delle miniature ai catt. 99 e 113, è raffigurata una giovane donna ripresa al busto di tre quarti su sfondo azzurro con lo sguardo rivolto a destra fuori campo. La fanciulla, colta nell'atto di girarsi all'indietro, indossa un abito scarlatto sul quale, a coprire il *décolleté*, insiste un ampio *foulard* bianco annodato al petto e profilato di rosso. Sulla voluminosa chioma di capelli biondo scuro che scendono sulle spalle si adagia un largo cappello verde, decorato da un nastro. Non possiamo stabilire con certezza se il soggetto qui riprodotto sia il ritratto di una fanciulla dall'aspetto florido, quanto piuttosto un personaggio di fantasia, ovvero una «pastorella» (cfr. cat. 99). Per la moda l'esecuzione della miniatura si potrebbe collocare negli anni novanta del XVIII secolo, forse per mano di un artista veneto di non disprezzabile talento specializzato in questa peculiare tipologia.

era quello che si portava nelle occasioni di solennità. A quell'epoca anche le donne vollero portar il tabarro, e lo usavano pur esse di gajo colore con galloni d'oro, e con cappello in testa a tre punte, del che ne dia l'autenticità il ritratto d'una mia cugina che a bella posta unisco [...], onde si abbia anche da questo una memoria delle mode introdotte dalle veneziane». L'ovattino raffigura una giovane ripresa a mezzobusto in posizione semifrontale su sfondo azzurro.

Indossa un tabarro scuro, aperto e bordato d'oro, sotto il quale si nota l'ampia scollatura di un abito color rosso attraversato da una fascia azzurra. Completano la *mise* una voluminosa parucca leggermente incipriata sulla quale spicca un grande tricorno nero ornato da un fiocco blu. Lo sguardo arguto della fanciulla diretto all'osservatore, la bocca atteggiata in un leggero sorriso e la posa disinvolta conferiscono vivezza al soggetto. Riguardo invece alla paternità si tratterebbe, come visto, dell'opera di un erudito collezionista, quale era Francesco Maria Gherro, vissuto a cavaliere tra l'antico e i nuovi regimi, che uscendo dall'anonimato, per nostra fortuna, entra nel novero degli innumerevoli dilettanti che si applicavano a questo virtuoso passatempo. Per quel che risulta dalla moda e come attesta la didascalia, l'esecuzione della miniatura andrebbe collocata verso la fine degli anni ottanta del Settecento.

Le condizioni di conservazione dell'esemplare non sono ottimali, presentando estese cadute di materia pittorica.



104

Pittore veneto (?)

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto di donna con fiore in mano

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,6 cm

Inv. Cl. II, n. 485

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.7; *Guida del Museo* 1885, p. 86, n. 1.7; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 197

Il registro inventariale del museo descrive questa miniatura come «Ritratto di donna borghese con una rosa in mano. Secolo XIX» (*Registro della Classe II*, n. 485). Sebbene l'esemplare provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38).



Sull'avorio di forma rotonda è ritratta una donna ripresa a mezzo busto di tre quarti, ma con il viso rivolto all'osservatore. Il personaggio si staglia su uno sfondo grigiastro mosso da un fitto puntinato che si attenua, schiarendosi, intorno al profilo della figura. Indossa un abito scuro decorato a motivi floreali bianchi e azzurri, con maniche corte che lasciano scoperto l'avambraccio. Il *décolleté* è nascosto da un vaporoso *fichu* bianco. Completano l'abbigliamento un'acconciatura di capelli corvini al naturale e orecchini d'oro a pendente. Con due dita della mano destra stringe un fiore, forse una rosa. Se per un verso l'esemplare sconta l'infelicità dei tratti somatici della donna, caratterizzati in primo luogo da un naso importante, dall'altro la condotta pittorica risulta sommaria, se non sbrigativa – si veda ad esempio il maldestro scorcio dell'occhio sinistro –, sebbene appaia più riuscita in alcuni brani come nella resa del *fichu* risolto con rialzi di biacca o nella lucentezza dell'orecchino costruito con un tocco di pennello. L'esemplare potrebbe essere ricondotto all'attività di un dilettante, forse di ambito veneto, che, per la moda dell'effigiata, lo avrebbe eseguito negli ultimi anni del XVIII secolo.

105

Pittore veneto

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto di donna con fiore in mano

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,2 cm

Inv. Cl. II, n. 478

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.12; *Guida del Museo* 1885, p. 86, n. 1.12; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 194



La miniatura è censita nel registro inventariale del museo come «Ritratto di donna vestita in nero che portando la mano al petto tiene un fiore. Secolo XIX» (*Registro della Classe II*, n. 487). L'esemplare proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38).

Sull'avorio di forma rotonda è raffigurata una giovane donna in un interno dalle tonalità azzurrine movimentato da un tratteggio irregolare, sullo sfondo del quale si scorge un pilastro. Il soggetto è ripreso a mezzo busto in posizione quasi frontale e con lo sguardo affabile rivolto all'osservatore. Indossa un abito scuro, forse un soprabito, con il bavero rialzato dietro la nuca, sotto al quale si staglia un bianco *fichu* che lascia scoperta una piccola porzione di *décolleté*. Sulla scollatura spicca una collana d'oro a più giri con un brillante e lunghi orecchini *en pendant*. Il gomito sembra appoggiato su un tavolino rivestito di una tappezzeria a righe rosse, mentre con la mano destra regge un fiore (forse una rosa), recandolo al petto. Ciò che più distingue l'effigiata è la capigliatura fittissima di colore castano, con i capelli acconciati in foggia di aculei.

Al netto dello stato di conservazione, non ottimale, la condotta pittorica – che appare sommaria, a tratti sbrigativa nella resa dei panneggi e dello sfondo – non è priva di qualche finezza, soprattutto nella definizione dei tratti somatici che lasciano trasparire un'espressione cordiale. Ciò detto, la miniatura parrebbe opera di un artista veneto che, per la moda dell'effigiata, l'avrebbe dipinta negli anni novanta del XVIII secolo.

Ritratto di giovane donna con lettera

Acquerello e gouache su avorio, ø 7,6 cm
Inv. Cl. II, n. 533

Iscrizioni

Sulla lettera: «Recois mon cher Joseph le bouqu:et de l'amour / le 19 mars 1792»

Provenienza

Acquisto, 1878

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 2.15; Guida del Museo 1885, p. 87, n. 2.15; Museo Civico 1899, p. 112, n. 208; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 66-67, n. 34



L'opera fu acquistata sul mercato antiquario dal Museo Correr, insieme ad altri tre esemplari, il 22 novembre 1878, come si ricava dal *Registro acquisti* (n. 58) che così la descrive: «Ritratto di donna giovane con una mano al mento, l'altra con un libro poggiata ad un tavolo sul quale avvi vaso di fiori (rotondo)».

Il registro inventariale aggiunge soltanto una collocazione cronologica al «Secolo XVIII» (*Registro della Classe II*, n. 533).

Sulla lastrina di avorio è ritratta una fanciulla in *déshabillé* sullo sfondo di un interno domestico con lo sguardo rivolto all'osservatore. In primo piano si staglia un tavolino impregiosito da una tovaglia verde sul quale la figura si appoggia.

La giovane ha capelli neri, al naturale e sciolti sulle spalle, mostra il seno destro scoperto e con la mano sinistra sostiene la testa in atteggiamento malinconico. Con la destra regge una lettera sulla quale si legge un messaggio che, tradotto in italiano, così recita: «Ricevi mio caro Giuseppe il bouquet dell'amore, il 19 marzo 1792». Infatti, un vaso rosso con un mazzo di rose, simbolo di Venere, troneggia sul ripiano.



Non è un caso che la data del 19 marzo, festa di san Giuseppe, apposta sulla missiva corrisponda all'onomastico del destinatario.

Il tutto sarebbe dunque la prova della passione che la fanciulla innamorata ha inteso fissare per sempre in quel giorno particolare. Si tratta della testimonianza tangibile del rapporto intenso, e forse clandestino, fra due amanti, destinata alla fruizione più intima e privata. L'atmosfera erotica è amplificata dal capezzolo scoperto che viene descritto in modo realistico. Il soggetto rientra in una fortunata tipologia che si riscontra anche in altri esemplari del Museo Correr (si vedano qui catt. 147, 220).

Non si può escludere che l'autore di questa graziosa miniatura sia da ricercare in ambito francese, forse in un pittore dilettante. Si veda, ad esempio, il *Ritratto di fanciulla a seno nudo* di Madame G. Busset, ove la giovane a seno scoperto è ripresa nell'atto di scrivere una lettera all'amato (cfr. S. Stagni 1991, pp. 77-78, n. 87; Lemoine-Bouchard 2008, p. 132).

Si riscontra un'alterazione della materia pittorica soprattutto in corrispondenza della tovaglia.

Venezia, 1773 - Vicenza, 1797

Autoritratto

Olio su tavola, 16,2 × 12,3 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 317

Iscrizioni

Sul verso: «Autoritratto/ la marchesa Fiorenza Vendramin Sale»; inciso sul legno: «AP»; su biglietto incollato: «Quadretto destinato al principe Luigi Mocenigo»

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Troviamo traccia di questo piccolo olio – di foggia ovale, ma su tavola quadrangolare – nell'inventario di palazzo Mocenigo a San Stae del 1895, ove nella camera da letto di Alvise III Francesco, al numero 20, possiamo leggere: «[...] due ritratti di Fiorenza Vendramin appesi alle pareti [segue cancellatura], l'uno in fotografia e il più grande in cornice dorata a miniatura» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, b. 13, cc. n.n.).

Dei due, la piccola riproduzione fotografica si trova oggi incollata sulla prima pagina del fascicolo intitolato *Raccolta di Memorie della M.^{sa} Fiorenza Vendramin Sale* (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Memorie*, fasc. n. 1443, cc. n.n.). L'albumina riproduce una miniatura ovale con il ritratto di Fiorenza Vendramin Sale, firmata dalla nipote Luigia Codemo di Gerstenbrand e chiaramente derivata dal ritrattino qui esaminato (cfr. *supra* il saggio introduttivo, fig. 65).

Anche la scritta posta sul verso del dipinto, racchiuso in una cornice dorata coeva (22,1 × 18,7 cm), ricorda l'identità della giovane effigiata, ovvero Fiorenza Vendramin, nata a Venezia nel 1773, primogenita di Francesco e Alba Corner.

Narra la nipote Luigia Codemo che Fiorenza, ancora quattordicenne, provò una spiccata «inclinazione» per Gaetano Stefano Bartolozzi, di vent'anni più anziano, figlio del celebre incisore Francesco. Successivamente fece la conoscenza di «un Campos, segretario all'ambasciata di Spagna, e se ne innamorò fortemente» (Codemo di Gerstenbrand 1875, p. 38). Amore, questo, osteggiato dalla famiglia, che nel 1792 combinò il matrimonio con il marchese vicentino Filippo Luigi Sale Manfredi Repeta, dal quale nacque nel 1794, con grande disappunto della famiglia del marito, una femmina, Cornelia (cfr. cat. 129). Invaghitasi nel 1797 di Antoine-Charles-Louis de la Salle, ufficiale dell'esercito di occupazione francese, Fiorenza alla fine dello stesso anno, con l'arrivo degli austriaci, fu vittima di una campagna diffamatoria che la spinse, a 24 anni, al gesto estremo del suicidio con una dose letale di oppio (Codemo di Gerstenbrand 1875, pp. 46-49).

Scrittrice, musicista e poetessa, fu anche pittrice dilettante. Oltre al piccolo autoritratto qui esaminato, la nipote Luigia Codemo ricorda che in famiglia si conservavano: «un bel *Genio*, o un *Amore* di grandezza più che al vero, dipinto ad olio, con bell'impasto, vigor di colore e abbastanza corretto; a disegno una *Maddalena*, mezza figura, espressiva più che corretta, e una bella testa di Filippo II» (Codemo di Gerstenbrand 1875, p. 51).

Luigia stessa descrisse con termini efficaci una miniatura che, per l'esatta coincidenza, deriva, come appena detto, dall'esemplare qui esaminato (cfr. *supra* il saggio introduttivo, fig. 65). Conviene riportarne le parole: «Le mode cambiate, non più cipria, non più nei, non più caricature artificiali; i capelli neri della marchesa Fiorenza, in magnifica copia di innumerevoli anella venian su in natura, sostenuti mollemente da una zona o benda celeste, secondo costumavano *alla Tito*. Un piccolo sciallo o fazzoletto da spalle, ingroppato per di dietro, dissimulava, senza alterarne la grazia, il corpicciolo svelto ed eretto, quale arbusto, che si dilata in corimbo. Così la ritraggo da una piccola miniatura, conservata preziosamente» (Codemo di Gerstenbrand 1875, p. 39).

A prescindere dalla qualità pittorica, ad ogni buon conto tutt'altro che disprezzabile, l'opera, eseguita alla metà degli anni novanta del Settecento, si configura non solo come una preziosa testimonianza visiva legata a un personaggio femminile singolare e controverso, ma anche come il saggio di un'artista dilettante aggiornata sulle novità del gusto neoclassico oramai in voga. La mano della pittrice è riuscita a rendere la trasparenza del *fichu*, mentre i colori – *in primis* il nastro azzurro tra i capelli – risultano brillanti e smaltati.

Pittore veneto (?)

nono decennio del XVIII secolo

Ritratto di giovane donna con cagnolino

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,2 cm

Inv. Cl. II, n. 470

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 58, n. 2.2; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 2.2; *Museo Civico* 1899, p. 110, n. 163

La miniatura in oggetto è così indicata nel registro inventariale del museo: «Ritratto di donna giovane avente una lettera in mano e nell'altra carezzante un cagnolino. Secolo XVIII» (*Registro della Classe II*, n. 470). Sebbene l'esemplare provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38). Su questa lastrina di avorio di foggia rotonda è immortalata una giovane ripresa in piedi e a mezza figura.

**Pittore francese**

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto di uomo con cagnolino

Acquerello e gouache su pergamena,

ø 3,5 cm

Inv. Cl. II, n. 670

Iscrizioni

Foglio a stampa applicato all'interno del coperchio dell'astuccio: «MINISTÈRE/ DES FINANCES./ TRÉSOR ROYAL./ [...]remettre au bureau du [...] la correspon[...]

Provenienza

Acquisto Dino Barozzi, 1898

Bibliografia*Museo Civico* 1899, p. 113, n. 253; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 62, n. 29

Acquistato dal Museo Correr nel 1898 presso l'antiquario veneziano Dino Barozzi (ASMCVe, 1898/85), l'esemplare, corredato di un astuccio in pelle (chiuso: ø 5 cm), è così descritto nel *Registro della Classe II* (n. 670): «Ritratto di ufficiale francese del 1700 sull'avorio».

Questo minuscolo ritratto si caratterizza più come una curiosità che per le sue qualità artistiche, sebbene la pennellata essenziale, a tratti di macchia, nel delineare i dettagli dell'abbigliamento del personaggio raffigurato – come il merletto che spunta dal *gilet*, a righe orizzontali gialle e azzurre, e le piume che decorano il tricorno sul quale è appuntata una coccarda – lo rendono nient'affatto disprezzabile.



La composizione è ambientata in un interno aperto verso un paesaggio di vegetazione e un cielo ingombro di nubi azzurrine, inquadrato da una cortina marrone sulla destra e da una colonna scanalata sulla sinistra.

La fanciulla in primo piano indossa un abito di taglio tardosettecentesco con gonna rosa e un corsetto azzurro dalle mezze maniche bordate, come il *décolleté*, di un trasparente merletto. Sfoggia una voluminosa capigliatura al naturale legata da un nastro del medesimo colore del bustino.

La posa tradisce un'aria malinconica: lo sguardo mesto è rivolto all'osservatore; con la mano sinistra regge una lettera, mentre con la destra accarezza un cagnolino accucciato sul piano di un mobile coperto da una tovaglia verde.

Al netto del non ottimale stato di conservazione, l'artista fa sfoggio di una gamma cromatica varia e si sforza di vivacizzare la scena attraverso una pluralità di elementi compositivi, anche simbolici: il cane, sinonimo di fedeltà, la colonna, di forza, il cielo corso da nubi tempestose, come l'animo della fanciulla, ingredienti, questi, inverati dalla lettera esibita quale testimonianza di un probabile, lontano e infelice amore. Il tratto è però sommario e per certi versi ingenuo, come per esempio nella restituzione dei lineamenti dell'effigiata o nella resa sbrigativa dei panneggi.

Ciò detto, la miniatura potrebbe essere il frutto della mano di un dilettante di ambito veneto, che la realizzò, per la moda, verso la fine degli anni ottanta del XVIII secolo.

Traspare inoltre una sottile vena ironica nel caratterizzare con spirito il soggetto e nel delineare il buffo cagnolino, dai lunghi baffi quasi felini, tenuto in braccio dal gentiluomo. Nell'effigiato si riscontra una vaga somiglianza con Luigi XVI, per la bocca piccola, gli occhi grandi quasi bovini, il naso imponente, qui ripreso in atteggiamento assolutamente informale.

Per la foggia degli abiti, l'esecuzione di questa miniatura sarebbe da collocarsi nell'ultimo decennio del Settecento. Anche il foglio a stampa, applicato all'interno del coperchio dell'astuccio in marocchino, suggerisce un'origine francese.

**Pittore italiano**

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto di gentiluomo con lettera

Acquerello e gouache su avorio,

5,6 × 4,5 cm

Inv. Cl. II, n. 475

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 59, n. 4.2; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.2; *Museo Civico* 1899, p. 109, n. 153**Pittore veneto**

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,

5 × 3,9 cm

Inv. Cl. II, n. 560

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia*Guida del Museo* 1881, p. 60, n. 4.15; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.15; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 188; Artini 2001-2002, p. 29, n. 10

L'esemplare qui analizzato proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile riconoscerlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38). Nel registro inventariale del museo il personaggio effigiato in questo ovattino di avorio viene così descritto: «Ritratto di uomo in parrucca con una lettera in mano, dietro di lui un vaso con due rose. Secolo XVIII» (*Registro della Classe II*, n. 475).

L'essenziale annotazione coglie i principali elementi che caratterizzano la miniatura, in cui è ritratto un uomo corpulento d'età matura, ripreso a mezzobusto di tre quarti e seduto in un interno. Indossa una parrucca a calotta leggermente incipriata, una redingote marrone con bottoni dorati; la mano destra è infilata nel *gilet* bianco ricamato a motivi floreali, mentre fra l'indice e il medio della sinistra regge un biglietto con una scritta oggi illeggibile. A sinistra, appoggiato sopra un tavolino, spicca un grande vaso con coperchio contro il quale si staglia un ramo con due rose rosse a foglie lanceolate. In basso si scorge, abbandonato ai piedi del vaso, un terzo fiore. Sulla destra chiude la composizione un tendaggio verde ornato da un fregio giallo. La tecnica del puntinismo è utilizzata diffusamente, sia per gli oggetti che per l'incarnato e, assecondata dalla fonte di luce posta in alto a sinistra, rende l'intera composizione vibrante, tuttavia priva di autentica profondità. La resa psicologica del personaggio è piuttosto sfuggente, anche per la fissità dello sguardo che è rivolto fuori campo. Non abbiamo elementi che ci consentano di formulare un'attribuzione per questo apprezzabile ritrattino. Si possono riscontrare vaghe affinità con la produzione di Vita Grego e con quella di Antonio Bertoldi (cfr. catt. 76-83, 101.), sebbene nel caso in oggetto la tecnica tradisca un miniaturista fedele

Nell'elenco delle miniature, parte del legato di Bartolomeo Manfredini al Museo Correr, il soggetto viene descritto come «Ritratto di uomo più giovane in parrucca con uniforme, ovale, n. 4» (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, n. 9, e *supra* cat. 84). Inoltre, giusta il documento, l'esemplare risultava inserito all'interno di un «quadro» a formare una composizione insieme ai catt. 84, 96, 169, 171.

alla tradizione del puntecchiamento, *modus operandi* che i due artisti avevano però abbandonato. Possiamo altresì escludere per ragioni stilistiche il nome di Saverio Dalla Rosa, che pure utilizzava la rosa come criptofirma nella sua produzione ritrattistica, fiore che troviamo anche nell'esemplare qui analizzato (cfr. Delorenzi 2018, pp. 94-96). Per la moda, l'esecuzione dell'opera si può collocare nell'ultimo decennio del XVIII secolo.



Sull'ovattino è raffigurato un giovane uomo ripreso al busto di tre quarti, con il viso rivolto all'osservatore, che si staglia su uno sfondo bluastro schiarito nella parte destra. Porta una parrucca incipriata e leggermente arruffata, mentre sulla nuca si scorge appena il fiocco nero del *catogan*; indossa una marsina azzurra dai bottoni argentati, sotto la quale si intravede un *gilet* color ocra, quasi del tutto celato dalla fluente cravatta bianca. La condotta pittorica appare rapida e a tratti sbrigativa, tuttavia l'artista indugia nella definizione dei lineamenti del volto, caratterizzando psicologicamente il personaggio. Le sopracciglia inarcate, i grandi occhi castani, il naso importante e la bocca piccola, atteggiata in un cordiale sorriso, riscattano in parte la modestia del risultato complessivo. L'aspetto un po' scapigliato e la moda spingerebbero a collocare l'esecuzione di questo esemplare nella seconda metà degli anni novanta del XVIII secolo, per mano di un artista veneto, forse dilettante, vicino ai modi di Antonio Bertoldi (cfr. catt. 76-83). Lo stato di conservazione non è ottimale e si rilevano cadute di materia pittorica in corrispondenza del colletto della marsina.

112

Pittore italiano

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,3 cm

Inv. Cl. II, n. 679

Provenienza

Legato Tullio Amantini Margherita, 1907

Bibliografia

Inedito

La miniatura giunse, insieme ad altre (si veda *supra* cat. 67), al Museo Correr nel 1907 in virtù del legato testamentario di Tullio Amantini Margherita (ASMCVe, 1906/170; 1907/27). Nel registro inventariale il soggetto è descritto come «Ritratto d'uomo giovane sull'avorio. Secolo XVIII» (*Registro della Classe II*, n. 679).



L'avorio mostra il ritratto di un giovane uomo ripreso a mezzo busto di tre quarti. Il personaggio si staglia su uno sfondo dalle tonalità cupe e sommariamente descritto, ove si scorge l'angolo incurvato di un interno con il fusto, sulla destra, di una semicolonna che poggia sopra un alto basamento. La corta parrucca 'alla Robespierre', la redingote scura dai bottoni dorati, il *gilet* a righe gialle e rossastre e la camicia bianca ornata da una semplice cravatta, accompagnate da un viso pulito e da uno sguardo diretto e pacato, restituiscono l'impressione di sobrietà e compostezza formale. La materia pittorica appare molto piatta e opaca, né si rinvengono tracce di puntinato nella definizione del volto, salvo un leggerissimo tratteggio.

Non vi sono elementi sufficienti per attribuire questo esemplare a un artista veneto, quanto meno noto, mentre verrebbe da pensare a un dilettante.

Per le caratteristiche della moda, l'esecuzione della miniatura sarebbe da collocare negli anni novanta del XVIII secolo.

113

Pittore francese (?)

fine del XVIII secolo

Ritratto di merveilleuse

Smalto su rame, ø 5,2 cm

Inv. Cl. VIII, n. 37

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito

L'esemplare qui esaminato proviene dalla donazione di Emmanuele Antonio Cicogna, ma non se ne trova riscontro nella lista degli oggetti d'arte giunti al Museo Correr nel 1865 (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*). L'opera è inclusa nella classe museale degli smalti, ove, nel registro inventariale viene così descritta: «Piastrina rotonda. Ha dipinto in ismalto una figura di giovine donna della fine del secolo scorso. Secolo XVIII» (*Registro della Classe VIII*, n. 37).

Sullo smalto dipinto su supporto di rame, leggermente bombato, con la medesima tecnica delle miniature catt. 99 e 103, è delineata l'immagine di una donna ripresa di profilo su sfondo nero. Caratterizza il personaggio una voluminosa acconciatura che fa da supporto a un elaborato copricapo guarnito con fiocchi e nastri. La foggia di tale sofisticato accessorio è tipica della moda francese del periodo del Direttorio (1795-1799) e in particolare di quella corrente che reagì alla sobrietà uniformante imposta dalla Rivoluzione, indossando capi estremamente ridondanti nella foggia e arditi nell'abbinamento di colori sgargianti.

Una donna così vestita veniva definita *merveilleuse*, mentre un uomo si appellava *incroyable* (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, p. 401). Nel nostro caso il personaggio ritratto è probabilmente di fantasia, un'immagine forse destinata a 'pubblicizzare' un gusto singolare e i suoi protagonisti. La miniatura si distingue per un'apparente povertà di colori, che si riducono – oltre al bianco e al nero – al blu, al giallo, al rosa dosati e diluiti in modo sapiente. L'incarnato pallido del volto è definito da un minuscolo puntinato che ne restituisce la consistenza. La prova si può avvicinare per l'effetto complessivo al

physionotrace, tipologia di ritratto in piccolo di profilo e a monocromo ideata nel 1785 da Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), violoncellista della cappella reale a Versailles.

La miniatura, racchiusa da una cornice in metallo dorato decorata con una raggiera di foglie su fondo zigrinato, potrebbe dunque essere frutto di un artista francese che la realizzò sullo scorcio del XVIII secolo.



114

Pittore veneto (?)

fine del XVIII secolo

Ritratto di giovane donna

Acquerello e gouache su avorio, ø 7 cm

Inv. Cl. II, n. 511

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito

Sebbene l'esemplare qui analizzato provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38). Il *Registro della Classe II* (n. 511) annota la laconica descrizione del soggetto come «Ritratto di dama dell'epoca democratica. Secolo XVIII». In effetti, l'acconciatura 'alla Brutus' e l'esuberanza del prosperoso seno ostentato con naturalezza – con il capezzolo destro ben visibile, ma appena coperto da un velo trasparente che scende dalla spalla per avvolgersi intorno alla vita – spingerebbero a collocare l'esecuzione del ritrattino verso la fine degli anni novanta del XVIII, forse nel periodo della Municipalità provvisoria veneziana (12 maggio - 17 ottobre 1797). La miniatura riproduce le fattezze di una donna

ripresa a mezzobusto di tre quarti con il viso rivolto all'osservatore, su sfondo grigio-violaceo, che si schiarisce in corrispondenza della testa. La giovane indossa un abito blu dall'ampia scollatura, con una manica cortissima di impalpabile tessuto bianco ricamato, lasciando il braccio sinistro completamente scoperto. Lo sguardo è ammiccante, ma pulito, accompagnato da un sorriso che increspa la piccola bocca rossa. Mentre lo sfondo è trattato con veloci pennellate orizzontali, il puntinato si riscontra per definire delicatamente i volumi degli incarnati. L'esecutore di questo spiritoso ritrattino è forse da ricercare in ambito veneto; un artista prossimo ai modi di Giambattista Gigola (Brescia, 1767 - Tremezzo, Como, 1841), sebbene meno controllato dal punto di vista formale.



Cristoforo Marcuri

Corfù, 1765 circa - Venezia, dopo il 1834

Ritratto di due bambini

Acquerello e gouache su avorio,

5,2 × 4,1 cm

Inv. Cl. II, n. 463

Iscrizioni

A destra: «Marcuri fece»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.16; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 1.16; *Museo Civico* 1899, p. 113, n. 248; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 72, n. 42



La miniatura qui esaminata proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile riconoscerla fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobile veneziano (cfr. cat. 38). Il *Registro della Classe II* (n. 463) descrive l'esemplare, senza indicare l'autografia, come «Ritratto di una giovinetta e un giovinetto. Secolo XVIII».

Cristoforo Marcuri è l'autore di questo doppio ritratto autografo che riproduce due bambini di età diversa, si tratta, come vedremo, di sorella e fratello. La bambina, maggiore d'anni e di statura, è ripresa frontalmente e a mezzobusto con lo sguardo diretto fuori campo, il bambino invece al busto di profilo, ma con il viso rivolto all'osservatore.

Le due figure si stagliano su uno sfondo bruno grigiastro e uniforme: una indossa un abito color salmone che si intona con gli occhi marroni e l'altra un vestitino celeste che si abbina agli occhi dello stesso colore. Entrambi gli indumenti sono impreziositi da un pizzo (nella fanciulla) e da un *volant* (nel bambino). Tali ornamenti sono costruiti con svelti e generosi tocchi di biacca, mentre al contempo il *ductus* limita al minimo l'uso del puntinato tradizionale per definire gli incarnati. Non conosciamo l'identità dei due bambini, ma li troviamo effigiati nella parte sinistra del *Gruppo di famiglia*, miniatura su avorio firmata da Pietro Bini (Ancona, 1749 circa - Venezia, 1819) e datata 1796, oggi custodita al Fitzwilliam Museum di Cambridge (si veda *supra* anche il saggio introduttivo, fig. 39). Nell'esemplare del Correr, Marcuri ha replicato le due figure restituendole nella medesima posa, ma decontestualizzate su uno sfondo neutro, e concedendo una deroga al colore dell'abito della fanciulla che nel ritratto di Cambridge è rosso prugna. Al confronto, la copia parziale risulta più incerta nel tratto e meno incisiva nella definizione psicologica degli effigiati rispetto all'opera di Bini. L'anno 1796, posto su quest'ultima, permette di fissare una *post quem* per l'esecuzione dalla miniatura di Marcuri che, per una certa ingenuità, si potrebbe comunque collocare entro il XVIII secolo, vicina al coevo *Ritratto di giovane* di collezione privata trevigiana (cfr. Avogadro 1954, p. 17). Per un profilo dell'artista si veda *supra* il saggio introduttivo.

Giuseppe e Gaetano Dainelli

notizie dal 1793 al 1800

Doppio ritratto

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,3 cm

Inv. Cl. II, n. 449

Iscrizioni

Sul bordo a sinistra: «Giuseppe Dainelli»; a destra: «Gaetano Dainelli muto»

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 2.18; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 2.18; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 210; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 39, n. 36

Giuseppe e Gaetano Dainelli, giusta i nomi collocati ai margini del supporto d'avorio, sarebbero gli artefici della miniatura di foggia rotonda qui analizzata. Nell'inventario degli oggetti d'arte, parte del dono di Emmanuele Antonio Cicogna alla città di Venezia, riscontriamo la presenza di una «Miniatura Danielli [sic] pittori, padre e figlio» (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*, n. 311). La precisa indicazione di parentela, unita a quella sull'attività di «pittori», dei due effigiati è poi riportata nel *Registro della Classe II* (n. 449). Si può quindi ipotizzare che il doppio ritratto sia stato eseguito da uno dei due artisti, o più verosimilmente che entrambi vi abbiano collaborato ciascuno ritraendo l'altro, come parrebbe indicare la tecnica esecutiva che reca qualche piccola variante nella restituzione dei volti: più vivo quello del figlio in primo piano, più statico e diligente quello del padre. La linea saliente dell'orizzonte rivela alle spalle dei due protagonisti – ripresi al busto e di profilo, come in una medaglia – un paesaggio collinare che sfuma in lontananza verso appena accennate montagne azzurrine. Entrambi indossano una redingote blu, un'ampia cravatta bianca annodata attorno al collo e il più anziano sfoggia una camicia ornata da uno *jabot* di pizzo. Sotto la giacca del giovane, impreziosita da bottoni dorati, si scorge un *gilet* dai toni rosati mentre, al centro della camicia, spicca una spilla di corallo montata in oro. La foggia dell'abbigliamento consente di datare la miniatura fra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, come sembrerebbe confermare anche l'acconciatura del più giovane, Gaetano, al naturale, ma con l'aggiunta ancora settecentesca del codino. Sebbene non vi siano

finora notizie in merito ai due personaggi qui rappresentati, ricordiamo che nella «Gazzetta Toscana» del 5 ottobre 1793 (n. 40, vol. 28, p. 158) il signor «Gaetano Dainelli fiorentino» aveva ricevuto il secondo premio della «Scuola del disegno», essendosi distinto nel consueto concorso per i giovani studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Presso la medesima accademia, il 29 settembre 1800, Gaetano Dainelli conseguì la medaglia d'argento quale «premio di seconda classe sì per la scultura, sì per il disegno di figura, di ornato e di architettura» («Gazzetta Universale» 1800, p. 629). Non abbiamo contezza se Emmanuele Antonio Cicogna fosse in rapporti diretti con i due artisti qui raffigurati, i quali, nel caso, potrebbero aver fatto dono dell'esemplare all'erudito veneziano.



Ritratti in miniatura
dal XVI al XX secolo

L'Ottocento e il Novecento

117

Teodoro Matteini (?)

Pistoia, 1754 - Venezia, 1831

Ritratto di vecchio barbato

Acquerello e gouache su avorio,

7,2 × 5,4 cm

Inv. Cl. II, n. 528

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 2.3; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 2.3; *Museo Civico* 1899, p. 109, n. 107; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 83, n. 56

La miniatura qui analizzata è così descritta nel *Registro della Classe II* (n. 528): «Ritratto di vecchio con lunga barba e capelli lunghi, ovale. Secolo XVIII». Giusta l'informazione fornita dal *Registro della Classe XXI* (n. 93), sappiamo inoltre che l'esemplare era incastonato, insieme al cat. 86, nel coperchio di una tabacchiera oggi non più rintracciabile. Troviamo quindi riscontro del manufatto fra gli oggetti d'arte appartenuti a Teodoro Correr: «Scattola in radica con due miniature, una rappresentante un filosofo, una di un giovinotto, la prima però di maggior merito della seconda» (ASMCVe, *Inventario curiosità*, 1830-31, n. 2258). Sull'avorio è ritratto al busto un personaggio anziano e barbato, ripreso in posizione frontale contro uno sfondo bruno uniforme. La figura è avvolta in una veste marrone moscia da pieghe profonde, mentre un mantello dalle tonalità bluastre è gettato sulla spalla destra. Fanno da contrasto a queste tinte cupe il biancore della lunga barba e della fluente capigliatura. La testa è girata a sinistra e lo sguardo in tralice è rivolto fuori campo. L'espressione sembra ansiosa, comunque intensa, per gli occhi acquosi, la fronte corrugata e la bocca contratta. Non possiamo escludere, per l'abbigliamento e per i tratti idealizzati, che l'effigiato rappresenti un personaggio storico o meglio un santo, forse san Pietro. Già ricondotta all'ambito romano per l'ispirazione classicista, nutrita sui modelli rinascimentali e seicenteschi (S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007), l'opera parrebbe più



vicina ai modi di Teodoro Matteini, per il calligrafismo e la sostanziale monocromia. Può essere quindi avvicinata, per la tipologia e la resa espressiva, alla tela con *Testa di vecchio* degli inizi del XIX secolo, oggi nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia (cfr. Gori Bucci 2006, p. 221, n. 56). L'opera potrebbe quindi collocarsi verso la fine del XVIII secolo o agli inizi del XIX.

118

Teodoro Matteini (?)

Pistoia, 1754 - Venezia, 1831

Ritratto di giovane uomo

Acquerello e gouache su avorio,

5,5 × 4,3 cm

Inv. Cl. II, n. 559

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 60, n. 4.14; *Guida del Museo* 1885, p. 88, n. 4.14; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 201; Artini 2001-2002, p. 29, n. 9; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, 69, n. 37

Nell'elenco delle miniature, parte del legato di Bartolomeo Manfredini, l'opera è così descritta: «Ritratto del conte Spiridione Perulli in miniatura, d'incerto, ovale, n. 1» (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, n. 6). Tale identificazione è poi recepita nel *Registro della Classe II* (n. 559) e nelle guide museali (*Guida del Museo* 1881; *Guida del Museo* 1885; *Museo Civico* 1899). Peraltro, al momento dell'arrivo al Museo Correr, l'esemplare risultava collocato «in quadro» a formare una composizione insieme ai catt. 84, 96, 111, 169 (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, e *supra* cat. 84). Sull'avorio di foggia ovale è immortalato un giovane ritratto al busto, in posizione quasi frontale, con la testa orientata, come lo sguardo, verso l'osservatore. L'intensa energia espressiva, quasi iconica, che promana dagli occhi marroni è ulteriormente sottolineata dalla luminosità del volto, dalla folta, vaporosa capigliatura che si gonfia ai lati e dalla bocca leggermente socchiusa, uno stratagemma quest'ultimo che infonde vivezza al ritratto. Una tavolozza sobria giocata sui toni caldi, su uno sfondo marrone chiaro risolto con un vibrante e fitto puntinato, si accende appena nel bianco della cravatta e nella punta di giallo del *gilet* che si intravede sotto la redingote grigia dall'alto colletto bordato di velluto nero. Per la moda, per i rigogliosi, ma corti favoriti e per la foggia della capigliatura al naturale, sebbene appena incipriata, l'esecuzione di questo esemplare andrebbe collocata a cavaliere dei secoli XVIII e XIX. Non possiamo, per tale ragione, riconoscere nel soggetto della miniatura qui esaminata il conte Spiridione Perulli di Demetrio, nato nel 1717 a Venezia e ivi deceduto nel 1791 senza discendenza diretta (cfr. Ruzza 2000, pp. 61-80). Ciò detto, potrebbe trattarsi di un omonimo appartenente a un altro ramo della



famiglia di origine greca finora sconosciuto. L'attribuzione dell'esemplare a Teodoro Matteini formulata da Martina Artini (Artini 2001-2002) è stata accolta da Stefano Grandesso (S. Grandesso in *I ritratti in miniatura* 2007) sulla base del confronto con i ritratti di grande formato eseguiti dal pittore a Bergamo e nei primi anni del soggiorno veneziano (cfr. Gori 2003, pp. 759-760; Gori Bucci 2006, pp. 28 e ss.). L'assegnazione a Matteini è stata poi confermata da Nina Gori Bucci (comunicazione orale 2018). Qualche piccola caduta di colore non ha compromesso l'eccezionale qualità di questa prova che, per un verso, rammenta la produzione ritrattistica di Anton Raphael Mengs, dall'altro risente dell'esempio di Jean-Louis David, i cui insegnamenti vennero introdotti in Italia da François-Xavier Fabre e da François-Guillaume Ménageot (S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007).



119

Teodoro Matteini (?)

Pistoia, 1754 - Venezia, 1831

Ritratto di giovane donna

Acquerello e gouache su avorio,

7,1 x 6,8 cm

Inv. Cl. II, n. 482

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 59, n. 2.19; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 2.19; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 209; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 69, n. 38

La miniatura qui analizzata è descritta nel registro inventariale del museo come «Donna giovane coi capelli sulla fronte. Fondo di verdi [sic]. Secolo XVIII» (*Registro della Classe II*, n. 482).

L'esemplare proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. car. 38). Sull'avorio di foggia rotonda è raffigurata una giovane donna stante, ripresa a mezzobusto di tre quarti, quasi frontale, con il viso rivolto alla sua sinistra. Indossa un sobrio abito bianco liscio appena movimentato da ricami sulle corte maniche, eseguiti con felici tocchi di biacca, cinto sotto il seno secondo i canoni della moda neoclassica in vigore a partire dalla fine del XVIII secolo.

Fa da sfondo alla figura un paesaggio con una rigogliosa vegetazione sotto un cielo attraversato da nubi di diverso colore.

La fanciulla, dalla chioma castana come gli occhi e appena mossa dal vento, rivolge lo sguardo all'osservatore mostrando un'espressione cordiale, ma non ammiccante.

Il ritrattino è stato attribuito a Teodoro Matteini (S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007), artista che si era fatto interprete in Italia del ritratto ambientato in un paesaggio, genere di ascendenza inglese, ove i personaggi sono spesso caratterizzati da atteggiamenti pensosi o malinconici.

L'opera del Museo Correr, databile entro il primo decennio del XIX secolo, è stata, fra l'altro, posta a confronto con il piccolo ritratto a disegno di giovane donna (Padova collezione privata), ma ancor più pregnanti sono le affinità con il *Ritratto di giovane signora*, miniatura a tempera su carta eseguita da Matteini nel 1799 (cfr. Gori Bucci 2006, pp. 235-236, D. 21; p. 173, n. 14).

120

Teodoro Matteini (ambito)

Pistoia, 1754 - Venezia, 1831

Ritratto di Nicolò Pasqualigo

Acquerello e gouache su avorio,

9,2 x 7,5 cm

Inv. Cl. II, n. 550

Provenienza

Dono Cristoforo Pasqualigo, 1880

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.3; *Guida del Museo* 1885, p. 86, n. 1.3; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 216; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 81-82, n. 54

Giusta l'indicazione fornita dal *Registro della Classe II* (n. 550) apprendiamo che il personaggio in abiti militari immortalato su questo avorio è da riconoscersi nel patrizio veneto Nicolò Pasqualigo (Venezia, 1770-1821). La miniatura giunse in dono al Museo Correr dal professor Cristoforo Pasqualigo (Lonigo, 1833-1912), discendente dell'effigiato, il 4 luglio 1880 lo stesso giorno nel quale si inaugurava la nuova sede del Fondaco dei Turchi, rendendo così «più lieta la cerimonia tanto sospirata» (ASMCVc, 1880/170). Nicolò Pasqualigo, che iniziò la carriera militare sotto la Repubblica di Venezia in qualità di «nobile di galera» (Almagià 1935, p. 449), è ritratto in piedi a mezza figura, leggermente di tre quarti, con il viso rivolto a sinistra di chi guarda. Il braccio destro è alzato mentre con la mano indica il megafono in ottone con il quale si impartivano gli ordini all'equipaggio. Il nobiluomo indossa l'uniforme di capitano di vascello. Al collo reca la croce di commendatore dell'ordine del Cristo del Regno

Unito di Portogallo, Brasile e Algarve; sul petto la placca dello stesso ordine e due diverse decorazioni dell'ordine imperiale austriaco della Corona ferrea. Fa da sfondo il ponte di una nave da guerra, ove fra gomene, cime e vele ammainate si scorge anche uno scuro cannone inserito nella sua bocchetta. L'onorificenza portoghese conferita a Pasqualigo nel 1817 consente di indicare quell'anno come *post quem* per l'esecuzione della miniatura e il 1819 come *ante quem*, quando, dopo aver accompagnato l'imperatore Francesco I in viaggio a Roma e a Napoli, Pasqualigo fu promosso tenente colonnello (cfr. Contarini 1845, pp. 68-69; Benzioni 2014). L'autore del ritrattino dovrebbe essere un pittore veneziano non distante dallo stile di Teodoro Matteini, se confrontato con la sua produzione, in particolare con il *Ritratto dell'arciduca Giovanni d'Austria* del 1804 (Tiroler Landeskunliches Museum di Innsbuck; cfr. Gori Bucci 2006, p. 170, n. 11).



121

Pittore veneto

fine del XVIII - inizi del XIX secolo

Ritratto di fanciullo

Acquerello e gouache su avorio, ø 6 cm

Inv. Cl. II, n. 513

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito

Il *Registro della Classe II* (n. 513) descrive la miniatura qui esaminata come «Ritratto di fanciullo costume democratico, avorio. Secolo XVIII». Sebbene l'esemplare provenga dal legato di Teodoro Correr,



non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38). Sul tondino in avorio è raffigurato un fanciullo, nemmeno decenne, ripreso a mezzobusto e in posizione semifrontale con lo sguardo dai grandi occhi castani diretto all'osservatore. La figura si colloca in un interno dalle tonalità bluastre, più schiarite sulla destra dove si scorge appena il profilo di un pilastro. Il giovinetto indossa una marsina blu dai riflessi verdi, ornata da bottoni dorati, e una cravatta bianca con fiocco. Con la piccola mano destra indica un foglio solcato da righe nere appoggiato su un tavolino, di cui si intravede il marrone del ripiano. La composizione appare nell'insieme ingenua, ma gradevole nella restituzione dell'abito e dei tratti infantili e nell'espressione un po' impacciata del volto. Per l'acconciatura e per la moda l'esecuzione della miniatura andrebbe collocata a cavaliere del XVIII e XIX secolo, ad opera di un artista veneto e probabilmente dilettante. Uno stato di conservazione non ottimale purtroppo si rileva al livello del volto, che risulta piuttosto abraso.

122

Pittore veneto

inizi del XIX secolo

Ritratto di uomo barbato

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,2 cm

Inv. Cl. II, n. 486

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.6; *Guida del Museo* 1885, p. 86, n. 4.2; *Museo Civico* 1899, p. 111, n. 189

L'esemplare proviene dal legato di Teodoro Correr, ma non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte a questi appartenuti (cfr. cat. 38). Il *Registro della Classe II* (n. 486) descrive il soggetto come «Ritratto di uomo calvo colla camicia aperta sul petto. Secolo XIX». In effetti l'effigiato è un uomo corpulento, dall'apparente età di quarant'anni, ripreso al busto di tre quarti su sfondo verdastro, la cui principale caratteristica è la testa quasi completamente liscia, cui fa da contraltare una barba caprina di colore biondo scuro. L'abbigliamento è essenziale, con una giacca da camera dalle tonalità blu notte e una camicia bianca aperta sul petto, la cui leggera consistenza è restituita con pennellate liquide.

La tecnica del puntinato è qui limitata alla definizione dello sfondo che si schiarisce leggermente in corrispondenza del lato destro del volto. Lo sguardo del personaggio è diretto e tradisce un senso di stanchezza sottolineato dalle palpebre leggermente abbassate. L'esecuzione della miniatura si può collocare agli albori del XIX secolo, per mano di un artista veneto, aggiornato sull'estetica neoclassica, ma già intriso di una sensibilità preromantica. Leggere abrasioni della materia pittorica si riscontrano in particolare lungo il bordo del supporto.



123

Pittore veneto

1800

Ritratto di papa Pio VII

Acquerello e gouache su avorio, ø 7 cm

Inv. Cl. I, n. 2055

Iscrizioni

Inciso sulla cornice in basso alle estremità: «P VII»; sul verso, etichetta museale: «Prima/2055/ R. acq. 2202»

Provenienza

Acquisto Maria Pavan, 1936

Bibliografia

Inedito



Giusta l'informazione fornita dal *Registro acquisti* (n. 2055), il 12 maggio 1936 il Museo Correr saldava alla signora Maria Pavan la somma di «£ 250» per una «miniatura su avorio raffigurante l'effigie di Pio VII – mezzo busto – in tondo entro cornicetta quadra». Sull'opera, inclusa nella classe museale dei dipinti, niente di più aggiunge il *Registro della Classe I* (n. 2055), se non una collocazione cronologia al «principio del secolo XIX». Pio VII, al secolo Barnaba Chiaramonti, già vescovo di Imola, venne eletto il 14 marzo 1800 nel conclave riunitosi a Venezia nel monastero benedettino di San Giorgio Maggiore. Molti pittori operanti in ambito veneto, come Bernardino Castelli, Girolamo Prepiani, Teodoro Matteini, Giovanni Battista de Rubeis, Gaetano Grezler ed altri (cfr. Delorenzi 2013, pp. 100-101), domandarono di poter ritrarre il pontefice appena asceso al sacro soglio il quale volentieri si prestò.

L'effigie del nuovo papa fu anche oggetto di riproduzioni incisorie e di miniature, come quella per un coperchio di tabacchiera eseguita da Bernardino Castelli, della quale rimane l'incisione di Vincenzo Giacconi con dedica ad Antonio Canova (cfr. Gosparini 1999-2000, p. 458, n. 105; e *supra* il saggio introduttivo, fig. 30). Il ritrattino del Museo Correr, eseguito su supporto in avorio di forma rotonda e inserito in una cornice lignea coeva di forma quadrangolare (13 x 12,7 cm), immortala Pio VII ripreso al busto di tre quarti. La figura emerge dalla penombra di un interno nel quale, in uno sfondo dalle tonalità grigie, si scorge sulla destra una semicolonna. Lo sguardo cordiale e diretto è rivolto all'osservatore e la bocca appare segnata da un lieve sorriso. Il disegno è nitido e la resa pittorica è sciolta e briosa nel definire le pieghe della mozzetta colpita da tocchi di luce, nei toni più caldi e vivaci del rosso, mentre un leggerissimo tratteggio modella i lineamenti del volto. Non sappiamo se quest'opera venne compiuta in presa diretta, oppure sia la derivazione di un ritratto di grande formato, o ancora la replica, con qualche variante, da

un prototipo ad incisione. In questo senso si possono riscontrare affinità con due effigi a stampa, incise entrambe da Antonio Sandi, una anonima e l'altra su disegno di Giorgio Fagini *ad vivum*. In effetti questi ritratti, sebbene inseriti in un ovale, si avvicinano alla miniatura del Museo Correr per il taglio compositivo della figura e per il realismo nel delineare in maniera non edulcorata il volto magro e ossuto del pontefice, contraddistinto da un naso importante e da un mento appuntito. Saremmo quindi propensi ad assegnare l'opera a un artista veneto attivo agli inizi del XIX secolo. Difficile, in mancanza di ulteriori appigli formulare un'ipotesi attributiva, poiché lo stile è comune a molti ritrattisti dell'ultimo decennio del Settecento e dei primi anni del secolo successivo, come per esempio Bernardino Castelli. Tuttavia, l'incisione summenzionata tratta dalla sua miniatura ci restituisce un ritratto idealizzato e diverso nella posa rispetto all'esemplare qui analizzato.



124

Pittore veneto

inizi del XIX secolo

Ritratto di Giovanni Grimani patriarca di Aquileia

Tempera su carta, 14 x 10,5 cm

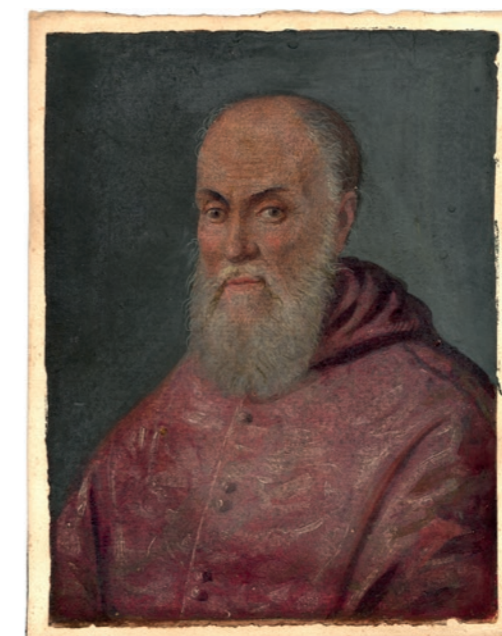
Inv. Cl. I, n. 392

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1885, p. 132, n. 95



Inclusa nella classe museale dei dipinti, quest'opera nel *Registro della Classe I* (n. 392) viene così descritta: «Ritratto di cardinale in barba e capelli bianchi a testa scoperta. Scuola veneta». Sebbene l'esemplare provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarlo fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38).

Nel personaggio effigiato si può riconoscere la fisionomia di Giovanni Grimani (Venezia, 1506-1593), patriarca veneto, dal 1546 patriarca di Aquileia, se messo a confronto con il ritratto conservato nel Museo di Palazzo Grimani e attribuito alla bottega di Jacopo Tintoretto. Mai insignito della porpora cardinalizia, Grimani si farà più volte ritrarre in questa veste (Benzoni-Bortolotti 2002, pp. 613-622). Infatti nel ritrattino qui esaminato il soggetto, ripreso a mezzobusto su sfondo neutro, indossa l'abito cardinalizio. Pur con qualche pretesa, la definizione calligrafica, ma statica dei lineamenti, distingue la miniatura quale lavoro degli inizi del XIX secolo di un imitatore della scuola veneziana del Cinquecento.

Giovanni Battista Bertoldi

Modena ?, 1759 circa - Venezia 1839

**Ritratto dei fratelli Alvisè IV
Pietro Giulio e Alvisè V
Marcantonio Mocenigo**

Acquerello e gouache su avorio, ø 8,2 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 313/4

Provenienza

Legato Alvisè II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito

L'esemplare, proveniente dal legato di Alvisè II Nicolò Mocenigo, fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli foderati di velluto e racchiusi da cornici nere (per cui si vedano anche *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61).

Per identificare i soggetti raffigurati sulla lastrina di avorio di foggia rotonda non ci è di grande aiuto l'«Elenco quadri rappresentati avvenimenti di famiglia o ritratti», conservati nel palazzo di famiglia a San Stae, stilato nel 1906 da Alvisè I Mocenigo (Padova, 1859-1926), poiché fra «le miniature» raccolte nei «due quadretti» il nobile uomo indicava soltanto «i due fratelli Giovanni e Pietro Mocenigo miei prozii» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.).

Infatti i summenzionati «prozii», nati dal matrimonio di Alvisè I Mocenigo (Venezia, 1767-1839) con Laura Corner di San Polo (Venezia, 1768 - Padova, 1827), erano in realtà quattro: Alvisè I (nato nel 1789), Alvisè II Giovanni Antonio (nato nel 1791), Alvisè IV Pietro Giulio (nato nel 1795) e Alvisè V Marcantonio (nato nel 1797) (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII). Per la moda riscontrabile nell'abbigliamento del fanciullo più grande e per l'età di entrambi, in questo doppio ritratto sono, con tutta probabilità, immortalati i fratelli Mocenigo più piccoli, ovvero Alvisè IV Pietro Giulio e Alvisè V Marcantonio. I due bambini appaiono ripresi a figura intera, in posizione frontale, sulla curva di un sentiero sterrato, parte di un immaginario giardino di gusto già romantico. Il maggiore, dai capelli biondi e lisci, con frangetta e boccoli che si adagiano sulle spalle, si connota per i grandi occhi di colore azzurro-verde chiarissimo tipici dei Mocenigo.



Indossa una giubba bruna aperta su un completino color salmone, stretto in vita da una fuscaccia a righe verticali accoppiate e abbellito da un candido bavero a *volant* rivoltato. Ai piedi porta scarpine nere con fibbia d'argento sopra calze bianche.

Il fratellino, dai biondi capelli ondulati a paggetto e con gli occhi del medesimo colore del maggiore, è invece scalzo e seminudo, vestendo solo una camicetta bianca che lascia scoperte le gambe, il petto e la spalla sinistra. Il fratello più grande è raffigurato in piedi, mentre indica con la destra il cagnetto che sta addentando un *buzzolà*, che il più piccolo, seduto a terra, tiene con la mano sinistra. Anche il maggiore regge un biscotto infilato fra le dita e con un vago sorriso rivolge lo sguardo all'osservatore. Al contempo, il fratellino, ignaro di quel che gli sta accadendo intorno, ostenta un'espressione un po' imbambolata.

La composizione si articola attraverso una successione di livelli che forniscono profondità spaziale. In primissimo piano, sul bordo della grigia stradella – delimitata da piccole rocce disposte con finta casualità lungo i margini – spunta uno scuro ciuffo d'erbe e fiori. Seguono, insieme al cagnolino dal pelo fulvo, le due figure, con la posa chiastica di Alvisè IV (la gamba destra che avanza davanti all'altra). A segnare la mezzera orizzontale del tondo, alle spalle dei bambini, si staglia una siepe dalle tonalità azzurrine; da questa, sulla sinistra, come quinta scenografica, s'innalza il tronco rugoso di un albero di grossa taglia, dal quale si diramano fronde simili a quelle della siepe. Chiude la composizione sullo sfondo un cielo azzurro appena corrugato, ma sereno.

Come detto sopra, per l'età degli effigiati nati rispettivamente nel 1795 e nel 1797, per il taglio dei capelli e per la foggia dell'abito che indossa il più grande, l'esecuzione della miniatura andrebbe collocata alla fine del XVIII secolo o, meglio, all'inizio del XIX.

Di estrema finezza coloristica e di sapiente struttura compositiva, la miniatura si può attribuire con certezza alla mano di Giovanni Battista Bertoldi, nato forse a Modena e figlio di Antonio (artista quest'ultimo, scomparso a Venezia nel 1791, già al servizio della famiglia Mocenigo di San Stae, per la quale fu autore dei ritrattini qui ai catt. 77-83). Giovanni Battista, di cui non molto sappiamo (cfr. *supra* il saggio introduttivo e fig. 40), firmerà il ritratto di Alvisè I Mocenigo (Venezia, 1789-1837) e quello della moglie Cornelia Manfredi Sale Repeta (Vicenza, 1794 - Treviso 1866) (qui *infra* catt. 129-130), entrambi eseguiti intorno al 1814.

Nell'esemplare qui esaminato appare altresì evidente il debito di Giovanni Battista Bertoldi nei confronti del padre, che gli trasmise lo stile, ancora ben percepibile sia nella peculiare resa dei capelli che in quella dei panneggi, come nel trattamento della vegetazione. La continuità generazionale si avverte financo nella capacità di restituire la psicologia, seppur semplice, dei due personaggi.

Lo stato di conservazione dell'opera risulta nel complesso discreto. Si riscontrano delle modeste alterazioni della materia pittorica, in particolare, nella parte destra del supporto.



126

Giovanni Battista Bertoldi

Modena ?, 1759 circa - Venezia 1839

Ritratto di Orsola Mocenigo (?)

Acquerello e gouache su avorio, 3 x 2 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 313/6

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'opera proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici nere (per cui si vedano anche *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61).



Su questo minuscolo avorio di foggia ovale allungata appare il ritratto di una bambina ripresa a mezzobusto, in posizione semifrontale. Il soggetto occupa quasi per intero la superficie del supporto e si distingue per i lunghi capelli biondi con frangetta e per i grandi occhi azzurro-verdi che fissano con ingenuità l'osservatore. Lo sfondo, dal quale emerge in piena luce la figurina, è reso con tonalità verdastre, che sfumano verso il blu nella parte destra, ed è movimentato da striature diagonali più chiare.

Non disponiamo di elementi che permettano di fissare con certezza l'identità dell'effigiata, ma potrebbe trattarsi di Orsola Mocenigo (Venezia, 1798-1835), l'unica che raggiunse la maggiore età delle tre figlie nate dal matrimonio fra Alvise I e Laura Corner di San Polo (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII). L'abitino bianco a fiorellini blu, stretto in vita da un nastrino verde, denota un gusto pienamente neoclassico e permette di collocare l'esecuzione della miniatura nei primi anni dell'Ottocento, una datazione compatibile anche con l'età della bambina che mostra all'incirca tre-quattro anni. Per lo stile, se confrontata con i catt. 125, 127-130, è possibile riferire anche questa miniatura alla mano di Giovanni Battista Bertoldi.

127

Giovanni Battista Bertoldi

Modena ?, 1759 circa - Venezia 1839

Ritratto dei fratelli Alvise I e Alvise II Giovanni Antonio Mocenigo

Acquerello e gouache su avorio, ø 8,2 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 313/7

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'esemplare giunge dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni (cfr. *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 61). Anche qui, come nel caso del cat. 125, per identificare i soggetti non ci è di grande aiuto l'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti», stilato nel 1906 da Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926). Infatti, fra «le miniature» raccolte nei «due quadretti», il nobiluomo indicava genericamente «i due fratelli Giovanni e Pietro Mocenigo miei prozii» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.). I «prozii», nati dal matrimonio di Alvise I Mocenigo (Venezia, 1767-1839) con Laura Corner di San Polo (Venezia, 1768 - Padova, 1827), erano in realtà quattro: Alvise I (nato nel 1789), Alvise II Giovanni Antonio (nato nel 1791), Alvise IV Pietro Giulio (nato nel 1795) e Alvise V Marcantonio (nato nel 1797) (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII). Alla luce di quanto già scritto per il cat. 125, con buona probabilità nel ritratto in oggetto sono immortalati i maggiori dei fratelli Mocenigo: Alvise I e Alvise II Giovanni Antonio.

I protagonisti si affacciano a mezzobusto da una finestra tagliata in modo asimmetrico, ripresa di tre quarti e fortemente chiaroscurata, grazie a una fonte di luce posta in alto a sinistra che fa risaltare la variegata gamma di grigi del materiale lapideo. Spicca, in questa studiata composizione, la cura nell'illustrare i dettagli: la carta da parati sullo sfondo della stanza, a strisce verticali con racemi azzurri e fiorellini rosa; la bucciardatura dello stipite venato di rosso; ma anche le piccole scheggiature sugli spigoli delle membrature architettoniche. Colpisce, per il naturalismo di matrice neoquattrocentesca, la pera rugginosa appoggiata sul davanzale che getta una breve ombra portata sulla superficie piana. Chiude la scena, in alto, un tendaggio blu appena sollevato e retto da un cordone.

Il maggiore dei fratelli veste un'uniforme austriaca dalla giubba rossa dotata di spalline, aperta su un *gilet* dalle tonalità avoriate, con bottoni dello stesso colore, dal quale spunta una cravatta con *jabot* entrambi bianchi. Alvise I si distingue per un'alta onorificenza appuntata sul risvolto chiaro della casacca: la Gran Croce dell'Ordine gerosolomitano di cui era bali, in virtù della madre che aveva recato in dote ai Mocenigo di San Stae il giuspatronato, già appartenuto ai Corner di San Polo, della Gran Croce di Cipro unita alla commenda di San Giovanni del Tempio a Treviso (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII).

Alvise II è ritratto invece in abiti civili, con una marsina celeste che lascia intravedere un *gilet* bianco, come nivei sono la camicia e la semplice cravatta che avvolge il collo. Il fanciullo con la mano regge un libricino dalla coperta marrone. Sebbene in subordine al fratello primogenito, viene ritratto in primo piano, con il gomito del braccio appoggiato sul davanzale della finestra.

Il più grande posa la mano sulla spalla del minore con un gesto di fraterna protezione che sottolinea la concordia famigliare. La divisa asburgica e la giovane età degli effigiati consentono di collocare l'esecuzione della miniatura negli anni della prima dominazione austriaca (1798-1806) e più precisamente verso il 1804, quando i due fratelli avevano rispettivamente 15 e 13 anni. Come per il doppio ritratto qui già analizzato (cat. 125), con il quale condivide la medesima cifra stilistica oltre che la forma e la dimensione, si propone di assegnare l'opera a Giovanni Battista Bertoldi.

E con i fratellini (catt. 125-126) i due soggetti hanno in comune anche i capelli biondi e gli occhi di colore azzurro-verde tipici dei Mocenigo di San Stae.



128

Giovanni Battista Bertoldi

Modena ?, 1759 circa - Venezia 1839

Ritratto di Cornelia

Sale Manfredi Repeta (?)

Acquerello e gouache su avorio, 3,3 x 2,7 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 312/3

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



129

Giovanni Battista Bertoldi

Modena ?, 1759 circa - Venezia 1839

Ritratto di Cornelia

Sale Manfredi Repeta

Acquerello e gouache su avorio, 4,6 x 3,8 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 315

Iscrizioni

In basso a destra: «Gio. Bertoldi F.»; sul verso, su carta: «M^a Cornelia Sale/ Manfredi Repeta/ in Alvise Mocenigo/ _»; su carta sottostante: «Jo[...] meco»

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



L'esemplare proviene dal legato di Alvise II Nicolò Mocenigo e fa parte di un insieme formato da diciotto miniature suddivise in due composizioni collocate all'interno di pannelli racchiusi da cornici nere (per cui si vedano anche *supra* cat. 31 e il saggio introduttivo, fig. 60). Non abbiamo elementi per stabilire con certezza l'identità della giovane, forse nemmeno ventenne, ritratta in questa miniatura di foggia ovale. Ripreso al busto di tre quarti, ma con il viso rivolto allo spettatore, il soggetto occupa quasi per intero la superficie del minuscolo supporto. Il personaggio, che si staglia su uno sfondo verdastro, indossa un abito a tunica bianco con fiorellini azzurri e mostra un'acconciatura 'scapigliata' che, come la veste, rivela il gusto proprio del periodo Impero (cfr. Levi Pisetzky 1969, V, pp. 53-57). Per tali dettagli l'esecuzione del ritrattino dovrebbe essere collocata entro la prima metà del secondo decennio del XIX secolo. In quel torno di tempo – a proposito dell'identità dell'effigiata – dobbiamo escludere Polissena Orsola e Francesca Mocenigo, nate negli anni novanta del Settecento dal matrimonio fra Alvise I e Laura Corner, poiché entrambe morirono «fanciulle» (Stefani 1868, tav. XVIII). Non possiamo prendere in considerazione nemmeno Orsola (cat. 126), l'unica che raggiunse la maggiore età, poiché quest'ultima aveva gli occhi di colore verde-azzurro

La firma di Giovanni Battista Bertoldi appare tracciata lungo il margine destro di questa miniatura, ma rimane nascosta dalla battuta della cornice. Giusta l'iscrizione posta sul verso possiamo riconoscere, nella giovane qui ritratta, Cornelia Sale Manfredi Repeta (Vicenza, 1794 - Treviso, 1866). L'esemplare, come il cat. 130, appare citato nell'inventario del palazzo dei Mocenigo di San Stae stilato nel 1895: «20. [...] due ritrattini in miniatura, l'uno di Cornelia Sale Mocenigo madre di Alvise III Mocenigo e l'altro di Alvise I Mocenigo suo marito e padre del sudetto» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, b. 13, cc. n.n.). Figlia unica di Filippo e di Fiorenza Vendramin (cat. 107), Cornelia fu orfana precocissima di madre e non particolarmente amata dal padre e dalla matrigna (Codemo di Gerstenbrand 1875, pp. 34-35). Andò in sposa a Vicenza, nel 1814, ad Alvise I Mocenigo di San Stae (cat. 130). Dal matrimonio nasceranno: Alvise I Filippo Melchiorre (nato nel 1814, morto fanciullo), Alvise II (nato nel 1816, morto in fasce), Alvise III Francesco (1818-1906), Alvise IV Ottaviano (1820-1859), Alvise V Giovanni (nato nel 1822) (Stefani 1868, tav. XVIII). Rimasta vedova nel 1837, Cornelia sposerà nello stesso anno lo scrittore trevigiano Michelangelo Codemo, dal quale aveva già avuto due figlie, Luigia (Treviso, 1828-1898), che diverrà scrittrice, ed Eleonora. Anche Cornelia fu una letterata di fama: dottissima in greco e in latino, viaggiò in tutta Europa e tenne corrispondenza con i più illustri intellettuali del tempo. Scrisse in versi e in prosa, dando alle stampe numerose opere; fra queste ricordiamo: *Canzone pel IX Congresso degli scienziati italiani in Venezia* (1847); *Tre dialoghi di Luciano* (1847); *Volgarizzamento in prosa dell'Odissea di Omero* (1848); *Autobiografia d'una fanciulla* (1863). La giovane è qui ritratta a mezzo busto, su uno sfondo ocre con la parte superiore destra più illuminata e che vira

chiarissimo, tratto distintivo dei fratelli Mocenigo, mentre la giovane qui ritratta ha gli occhi castani. Si possono invece riscontrare delle affinità somatiche con Cornelia Sale Manfredi Repeta (Vicenza, 1794 - Treviso, 1866), figlia unica di Filippo e di Fiorenza Vendramin (cat. 107), andata in sposa nel 1814 ad Alvise I Mocenigo (Venezia, 1789-1837), conte di Cordignano (cat. 130). Ciò si evince confrontando questa miniatura con il ritrattino di Cornelia, autografo di Giovanni Battista Bertoldi che lo eseguì nel 1814-1815 (cat. 129): coincidenti appaiono la forma del volto, il colore dei capelli e dei grandi occhi, il taglio del naso e della bocca. Simile sembra anche la misura del collo, tutt'altro che esile. Per questi motivi si può immaginare che questo esemplare sia stato eseguito verso il 1813, prima del matrimonio con Alvise I Mocenigo, e, per evidenti ragioni di stile, dallo stesso Giovanni Battista Bertoldi.



al giallo. Indossa un abito bianco di gusto Impero con maniche corte a palloncino e *décolleté* bordato di merletto. Sul biancore dell'incarnato e della veste spicca una sciarpa di un rosso vivo che, gettata con studiata noncuranza sulla spalla destra, si avvolge intorno alle braccia. Bianche sono le due piume che guarniscono lo *chignon* della chioma bionda acconciata a *bandeaux*, con riccioli che ricadono sulle tempie e, più lunghi, sul collo, lambendo appena le spalle. Un filo di perle, asimmetricamente disposto sul lato sinistro per chi guarda, completa l'originale pettinatura. Sembra la *mise* per una grande occasione, con ogni probabilità un ballo, passione alla quale era dedito il marito, Alvise I Mocenigo, secondo la testimonianza di Luigia Codemo (Codemo di Gerstenbrand 1875, pp. 99). Cornelia ha qui un'espressione diretta, volitiva e intelligente, e dimostra una bellezza dal fascino magnetico che promana dai grandi occhi marroni. Certo si tratta di una bellezza non perfetta, «passabile», per usare le sue stesse parole mutuare dal veneziano «scherzevole» (Sale Mocenigo Codemo 1863, p. 211). La pennellata è libera e pittorica per le vesti, mentre l'incarnato viene reso con leggeri tocchi alternati a un morbido tratteggio. Un segno verticale più deciso è riservato allo sfondo con l'effetto di movimentarne la superficie. Il risultato complessivo è di estrema vivezza, in uno spirito che travalica l'apparente algore neoclassico per tragittare verso gli eroici furori del romanticismo byroniano. Il ritrattino, per la giovane età dell'effigiata e per la moda, dovrebbe risalire ai primi anni di matrimonio con Alvise I Mocenigo, che, ricordiamo, Cornelia aveva sposato nel 1814. È grazie a questa prova e alla successiva (cat. 130), entrambe autografe, che è stato possibile attribuire a Giovanni Battista Bertoldi un piccolo nucleo di miniature della collezione Mocenigo (catt. 125-128).



130

Giovanni Battista Bertoldi

Modena ?, 1759 circa - Venezia 1839

Ritratto di Alvise I Mocenigo

Acquerello e gouache su avorio,

3,4 x 2,8 cm

Museo di Palazzo Mocenigo,

Inv. n. 314

Iscrizioni

A sinistra: «Gio. Bertoldi . F.»; sul verso, su cartoncino: «A. Mocenigo/ nonno»

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



Questo, come il precedente esemplare (cat. 129), appare registrato nell'inventario del palazzo dei Mocenigo di San Stae redatto nel 1895: «20. [...] due ritrattini in miniatura, l'uno di Cornelia Sale Mocenigo madre di Alvise III Mocenigo e l'altro di Alvise I Mocenigo suo marito e padre del sudetto» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, b. 13, cc. n.n.). Giovanni Battista Bertoldi è l'artista che ha realizzato la miniatura, come testimonia la firma lasciata lungo il bordo sinistro del supporto ovale, normalmente occultata dalla battuta della cornice. L'iscrizione posta sul verso (lasciata all'evidenza da un nipote che lo riconosceva come il proprio «nonno»), la moda, tipica dei primi due decenni del XIX secolo, e la giovane età dell'effigiato, circa ventenne, spingono a identificare il personaggio in Alvise I Mocenigo (Venezia, 1789-1837). Primogenito di Alvise I e Laura Corner di San Polo, come abbiamo visto nella scheda precedente (cat. 129), nel 1814 sposerà Cornelia Sale Manfredi Repeta (Vicenza, 1794 - Treviso, 1866). Il nobiluomo, già immortalato adolescente da Giovanni Battista Bertoldi (cat. 127), è qui ripreso al busto di tre quarti, ma con il viso rivolto all'osservatore. Indossa una redingote blu, camicia,



cravatta e gilet bianchi, e si caratterizza, oltre che per i capelli biondi riccioluti, soprattutto per i grandi occhi chiarissimi che distinguevano tutti i fratelli Mocenigo (catt. 125-127). La scrittrice Luigia Codemo, figlia in seconde nozze di Cornelia, ricorda un ritrattino del primo marito della madre, forse quello qui analizzato, in un passaggio del suo volume *Pagine famigliari*, uscito nel 1875, che conviene riportare: «Credo che prima ancora di vedersi, nascesse uno scambio di ritratti. Certo mia madre possedeva una miniatura in cui il conte era dipinto al vivo. Fisionomia simpatica, univa il carattere del gentiluomo a quello del tipo orientale, proprio ai Veneziani. Quel biondo acceso dei capelli a onde, quella bella modellatura delle guance, quel sorriso fino ed aperto, in una parola, asiatico» (Codemo di Gerstenbrand 1875, p. 89). Il soggetto dell'esemplare qui esaminato è stato erroneamente riconosciuto in «Ottaviano Mocenigo», «miniatura ovale», così indicata nell'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti» (MPMVe; *Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.), compilato nel 1906 da Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926), poiché Ottaviano nasceva nel 1820 (cfr. *supra* il saggio introduttivo, fig. 66), e rispetto alla presunta età dell'effigiato – vent'anni –, negli anni quaranta dell'Ottocento la moda sarebbe risultata diversa. È grazie a questa prova e alla precedente (cat. 129), entrambe autografe e collocabili intorno al 1814, che è stato possibile attribuire a Giovanni Battista Bertoldi un piccolo nucleo di miniature della collezione Mocenigo (catt. 125-128). Qualche lieve danno si registra in corrispondenza della redingote e soprattutto degli occhi, che hanno perso, non sappiamo per quale causa, il colore azzurro-verde originale, che invece possiamo ancora riscontrare nella miniatura ove il personaggio è ritratto da fanciullo insieme al fratello minore Alvise II Giovanni Antonio (cat. 127).

131

Giambattista Gigola

Brescia, 1767 - Tremezzo, Como, 1841

Ritratto di uomo con orecchino

Acquerello e gouache su avorio,

3,5 x 2,8 cm

Inv. Cl. II, n. 677

Iscrizioni

Sul bordo a destra: «Gigola F.»

Provenienza

Legato Tullio Amantini Margherita, 1907

Bibliografia

S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 71, n. 40

La miniatura giunse, insieme ad altre, al Museo Correr nel 1907 in virtù del legato testamentario di Tullio Amantini Margherita (ASMCVe, 1906/170; 1907/27, per cui si veda *supra* cat. 67). Nel registro inventariale del museo il soggetto è riconosciuto come: «Ritratto di giovane uomo sull'avorio. Secolo XIX» (*Registro della Classe II*, n. 677).

Il minuscolo ritratto, che raffigura un giovane ripreso al busto su sfondo neutro in redingote blu, camicia bianca, gilet giallo e orecchino, è opera autografa, e di elevata qualità esecutiva, del celebre miniaturista di origine bresciana Giambattista Gigola, uno dei più attivi e fortunati artisti operosi in questa specifica tipologia in area lombardo-veneta nei primi quarant'anni dell'Ottocento. Per le caratteristiche della moda e della folta capigliatura volutamente spettinata dell'effigiato, cui si accompagnano i rigogliosi favoriti, l'esecuzione di quest'avorio andrebbe collocata entro i primi anni del XIX secolo (S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007).

Possiamo infatti stabilire un termine di confronto con altri lavori di Gigola di inizio secolo come, ad esempio, il *Ritratto del conte Giacomo Lechi*, eseguito probabilmente tra il 1800 e il 1803 (Brescia, collezione privata, cfr. F. Mazzocca, in Falconi, Mazzocca, Zuccotti 2001, pp. 125-126, n. 115), o ancora con il *Ritratto di Giovanni Labus* del 1801 (Milano, Civiche Raccolte d'Arte; cfr. *ibid.*, p. 127, n. 120), ove, come nel nostro caso, troviamo il personaggio ripreso al busto, inserito in uno spazio ristretto e in una visione ravvicinata.



Pagine 208 - 221

ANTEPRIMA NON DISPONIBILE

151

Pittore veneto (?)

primo-secondo decennio del XIX secolo

Ritratto di giovane donna con fiori al petto

Acquerello e gouache su avorio,

4,1 x 3,2 cm

Inv. Cl. II, n. 467

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.21; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 1.21; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 247; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 79, n. 50



Il *Registro della Classe II* (n. 476) censisce questo esemplare come «Ritratto di donna giovane con due rose nel seno. Secolo XIX». Sebbene l'opera provenga dal legato di Teodoro Correr, non è stato possibile identificarla fra gli oggetti d'arte appartenuti al nobiluomo veneziano (cfr. cat. 38).

152

Michelangelo Barbini

Venezia, 1780 - 1843

Ritratto del pittore Antonio Florian

Acquerello e gouache su avorio,

8,1 x 6,7 cm

Museo del Vetro di Murano,

Inv. Cl. VI, n. 2359

Iscrizioni

A destra: «Barbini/ fecit.»

Provenienza

Dono Anna Barbini Breganze, 1863

Bibliografia

Zanetti 1869, pp. 115-116; Zanetti 1873, p. 12; Zanetti 1878b p. 27; Zanetti 1881, p. 60



Il ritrattino su avorio di forma ovale, racchiuso in una cornice coeva in legno dorato, è opera autografa di Michelangelo Barbini e, giusta i documenti, raffigura il pittore Antonio Florian (Venezia, 1770-1843 circa). Nel 1863, Anna Barbini Breganze, figlia di Michelangelo, donò il dipinto al Museo di Murano (MVMu, *Inventario Urbani de Gheltoff*, 1888 ca., n. 37; *Inventario Levi-Santi*, 1895, n. 11), che venne esposto nella prima sala, come informa la *Guida* del 1869: «Pareti intorno la stanza [...]. Il ritratto in miniatura è stupendo lavoro del pittor Michelangelo Barbini oriundo muranese, donato a questa raccolta dalla nobile signora Anna Barbini Breganze» (Zanetti 1869). Il soggetto rappresentato in questa «miniatura di prodigiosa bellezza» (Zanetti 1881) è ripreso a mezzobusto, di tre quarti, ma con il viso girato verso l'osservatore. Si staglia su uno sfondo non uniforme, occupato per la quasi sua interezza dalla superficie di una tela vergine dalle tonalità marroncine, più illuminata nella parte destra, in contrasto con l'ombra proiettata dall'artista, qui immortalato nel suo studio. Florian infatti esibisce, in primissimo piano e in controluce, gli strumenti del 'mestiere': con la mano sinistra stringe un fascio di pennelli e sostiene la tavolozza dei colori, che si intravedono a rilievo. Indossa una sopravveste azzurra, con il bavero foderato di pelliccia, che copre una camicia bianca dall'ampio colletto rivoltato. Completa l'abbigliamento un copricapo da casa blu, intessuto di fili d'oro e con una fascia verde che cinge il capo. La berretta lascia scoperti i capelli grigi che ricadono a riccioli sulla fronte e sulle tempie. Rarissima prova del talento di Michelangelo Barbini, più noto come collezionista-antiquario che come pittore, il ritrattino condensa nella minuscola dimensione lo straordinario curriculum formativo dell'artista: precocissimo allievo – all'età di 12 anni – di Domenico Pellegrini, che lo introdusse all'Accademia di Venezia, indi a Milano, presso Andrea Appiani e Giuseppe Longhi per tre anni e infine a Parigi dove rimase sei anni, guadagnando la protezione di Jacques-Louis David e seguendo gli insegnamenti dei famosi ritrattisti in miniatura Jean-Baptiste Isabey e Jean-Baptiste-Jacques Augustin. La sua prima attività si svolse a Vienna, dove risiedette a partire dal 1811 e fino al 1813 (cfr. Neumann Rizzi 1843; Stringa 2003, p. 638).

Sull'avorio di forma ovale è ritratta una giovane donna dall'espressione seria, ripresa al busto di tre quarti, ma con il viso rivolto all'osservatore. La fanciulla si staglia su uno sfondo dalle tonalità grigio-azzurrine, movimentato da un irregolare tratteggio, e indossa un abito marrone dai riflessi rossastri, che si distingue per un *décolleté* orlato di una trina di merletto bianco e guarnito da un variopinto mazzolino di fiori. Caratterizzano la figura i capelli biondo scuro acconciati con uno *chignon*, che lascia cadere riccioli sulla fronte e sulle tempie, mentre una ciocca è adagiata con voluta noncuranza sul seno prosperoso. Il ritrattino si contraddistingue per una condotta pittorica essenziale, con qualche ingenuità nella restituzione della fisionomia. Ciò farebbe pensare al frutto di un dilettante, forse di ambito veneto, attivo, per la moda dell'effigiata, fra il primo e il secondo decennio del XIX secolo.

Opera di altissima qualità e ispirazione, l'esemplare qui analizzato si distingue, nel panorama della ritrattistica veneziana – non solo ottocentesca – per la freschezza ideativa, per la condotta pittorica impeccabile e per la sensibilità coloristica che si manifestano nella capacità di illuminare delicatamente la mano, di rendere la morbidezza della pelliccia e la consistenza della camicia nei trapassi, dai bianchi ai grigi, dei toni glaciali. La psicologia di Antonio Florian è concentrata nel timido sorriso appena abbozzato e nell'espressione mite e disarmante, per cui la natura trasparente e vitrea dei grandi, chiarissimi occhi cerulei, fissi sullo spettatore, diventa il fulcro dell'intera composizione. Promana da quello sguardo intenso, diretto, seppur in tralice, tutta l'intelligenza del personaggio che è anche l'intelligenza creativa dell'artista. Un sentimento di infinita possibilità comunica la tela, appena imprimita, alle sue spalle: lasciando campo libero all'immaginazione, ci permette di fantasticare su quello che il pittore, in un eterno presente, potrebbe realizzare. La fisionomia di Florian è nota grazie al ritratto che lo vede, sulla sinistra, in compagnia di Giuseppe Pedrini e di Francesco Maggiorotto, quest'ultimo professore presso l'Accademia di Venezia che firmò e datò il dipinto al 1792 (L. Caburlotto in *Ritratti e autoritratti d'artista* 2005, n. 8). Di Maggiorotto, Florian fu allievo insieme a Carlo Bevilacqua, Giuseppe Pedrini, Jacopo Zatta e Antonio Vianello (Tessier 1882, p. 298, nota 3). Più conosciuto come restauratore e intenditore che come pittore, fu probabilmente legato a Barbini, oltre che da amicizia, anche da rapporti professionali per il restauro o la copia di dipinti di antichi maestri presenti nella cospicua collezione che Michelangelo Barbini conservava presso palazzo Dolfin Manin a San Salvador (cfr. Zanotto 1847b; Collavin 2012, pp. 73-74). La miniatura, vista l'età di Florian, all'apparenza poco più che quarantenne, potrebbe risalire al 1813, anno del definitivo rientro nelle lagune di Barbini, dopo il soggiorno parigino e viennese, e anno nel quale «Barbini pittore» risulta affiliato, insieme al collega Giuseppe Borsato, a una loggia massonica veneziana, come registra nel proprio diario Emmanuele Antonio Cicogna in data 21 settembre 1814 (BMCVe, Cicogna, *Diari*, I, pp. 2053, 2055).



Angelo Tramontin

Venezia, 1785-1857

Ritratto di Annetta Carrara detta la Piavola

Acquerello e gouache su avorio,

8,7 × 7,3 cm

Inv. Cl. II, n. 653

Iscrizioni

In basso a destra: «Angelo/ Tramontin/ 1816»

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.18; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 1.18; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 215; Artini 2001-2002, p. 30, n. 13; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 79, n. 51



Nella lista delle miniature giunte al Museo Correr nel 1875 in virtù del legato testamentario di Bartolomeo Manfredini, al primo numero è registrato il «Ritratto in miniatura di Annetta Carrara detta la Piavola, opera di Angelo Tramontin [cancellato], celebrata da Pietro Buratti in molte delle sue poesie, opera di Angelo Tramontin» (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, n. 1).

Inoltre, nelle chiose manoscritte di Manfredini, a margine del volume *Poesie e Satire di Pietro Buratti* – parte del medesimo legato dal quale proviene l'esemplare qui analizzato – in corrispondenza della poesia intitolata *Lettera all'Annetta Carrara soprannominata la Piavola*, leggiamo: «Il ritratto di questa donna, opera lodatissima del Tramontini, è posseduto da chi scrisse in parte le annotazioni di queste composizioni» (cit. in Artini 2001-2002, p. 9, nota 30).

Dalla nota preliminare allo scritto succitato, si evince che Annetta Carrara vivacizzava un «casino» veneziano ed era «protetta da Giuseppe Trevisan giovane sensale di cambj, ed amoreggiata secretamente da Giuseppe Ancillo, detto Ponga, speciale a San Luca. Il casino era chiamato il Casotto. La Dea del luogo Piavola, e alcuni giovani che la frequentavano Piavoli». Il poeta satirico Pietro Buratti (Venezia, 1772 - Sambughè, Treviso, 1832), detto «Piavolotto», era uno dei più assidui frequentatori dell'allegro ritrovo e, nel componimento summenzionato, metteva in ridicolo «l'estrema filosofia del giovine protettore», Giuseppe Trevisan, «che sopportava pazientemente la tresca secreta», profondendosi, peraltro, in pesanti, onanistici, apprezzamenti sulle bellezze del corpo della Piavola: «Me sogno quel peto/ de neve più bianco,/ quel caro corpeto/ quel culo, quel fianco,/ e tanto me scaldo,/ e tanto me impizzo/ che fumo dal caldo/ e quasi m'istizzo;/ e quasi te molo,/ e quasi te dedico/ mia cara un 'a solo» (BMCVe, *Poesie e Satire di Pietro Buratti*, I, p. 683).

Ricordiamo *en passant* che Giuseppe Ancillo «speziere» alla farmacia *Alla vecchia* e *al cedro imperiale* a San Luca, e socio insieme a Buratti anche della Corte dei Busoni che si riuniva a palazzo Pesaro a San Beneto, «al suo tempo fu l'uomo il più elegante e il più maldicente di Venezia» (Meneghetti 1910, pp. 16-17), oltre che amico fraterno di Gioacchino Rossini (*Lettere* 1892).

Quella fornita da Pietro Buratti è una colorita descrizione dell'ambiente degli 'epicurei' veneziani, che sembra riflettersi in questa sapida miniatura, approntata all'evidenza per il piacere e il ricordo di uno degli amanti appena citati, o di altri, se non addirittura dello stesso pittore.

Un'altra notizia sulle abitudini disinvolte della fanciulla ritratta nella miniatura qui catalogata ci giunge dal soggiorno veneziano di lord Byron del 1818, il quale fu anche in rapporti con Pietro Buratti (Meneghetti 1910, p. 108). Narrano infatti le cronache che una sera Byron, uscito dalla casa di Vettor Benzon insieme alla contessa Fanny Scotti, a Giovanni Battista Perucchini «l'Anacreonte della musica» e ad Annetta Carrara, prese parte «a un'orgia sibaritica che durò fino alle quattro del mattino» (Meneghetti 1910, p. 108).

Su un supporto quadrangolare di avorio Annetta viene immortalata, seduta in un interno, in una posa che si potrebbe definire 'programmatica'. Il petto prosperoso è ostentato con naturalezza: il seno destro viene lasciato completamente scoperto, mentre quello

sinistro è in parte occultato dall'abito che la giovane sorregge con una mano; l'altra è languidamente abbandonata sul bracciolo di un *canapé* di stile Impero, unico elemento che connota l'ambientazione.

Nella generale monocromia, data dallo sfondo ocre e dai teneri incarnati, spicca il colore rosso acceso dello scialle che entra in risonanza con l'azzurro della tappezzeria del divanetto e con il bianco cangiante della veste. Particolare risalto hanno anche gli occhi e i capelli scuri, semplicemente divisi, questi ultimi, da una scriminatura e movimentati da morbidi riccioli che incorniciano il volto. La materia pittorica dalla consistenza vellutata è stesa attraverso un fitto e minuto tratteggio che definisce con maestria i floridi lineamenti della donna.

Dell'autore di questo esemplare, l'oggi poco noto Angelo Tramontin, allievo di Francesco Maggiorotto all'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura di Venezia, conosciamo adesso gli estremi biografici grazie al necrologio del 29 gennaio 1857: «è morto oggi in Venezia sua patria il bravo pittore in miniatura Angelo Tramontini d'anni 72, pittore e socio dell'I.R. Accademia di Belle Arti» (Contarini 1857, p. 6; *Miscellanea storia veneta* 1930, p. 53; e si veda *supra* il saggio introduttivo). Peraltro, a testimonianza del valore dell'artista, Antonio Diedo, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, in una missiva del 1813 inseriva Angelo Tramontin in un elenco di pittori miniaturisti che godevano «del favore della pubblica estimazione», lista che comprendeva, oltre a Tramontin: Girolamo Prepiani, Natale Schiavoni, Pietro Bini, Michelangelo Barbini, Cristoforo Mercuri e Giovanni Battista Bertoldi (si veda *supra* il saggio introduttivo). Nel corso della sua carriera Angelo Tramontin realizzò, fra l'altro, numerosi disegni da tradurre in stampa. Di tale produzione rammentiamo almeno: l'incisione, datata 1810, raffigurante la statua di Napoleone, scolpita da Domenico Banti e collocata nella Piazzetta di San Marco; il *Ritratto di fra Paolo Sarpi* dal dipinto di Federico Zuccari in collezione Valmarana, impresso in litografia nel 1828; il *Ritratto di Annetta Cosatti*, prima cantante al teatro San Beneto, del 1830, forse ricavato da una miniatura; il *Ritratto di Polissena Contarini da Mula Mocenigo* del 1833 (si veda *supra* il saggio introduttivo, fig. 64).

Emmanuele Antonio Cicogna fece eseguire a penna dal «valente disegnatore» Tramontin il *Ritratto di Francesco Polazzo* da inserire nel *Compendio delle vite de' Pittori Veneziani* di Alessandro Longhi, esemplare di sua proprietà mancante di quell'incisione (MCVE, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Vol. Stampe Cicogna*, D 52). Lo stesso Cicogna ricordava l'artista, «per cagnone di amicizia e di onore dell'arte», quale «pittore miniatore valente e pazientissimo nell'imitare a perfezione colla penna varie fra stampe antiche, da far dubitare se siano incise o manoscritte» (Cicogna 1842, V, p. 255).

Per quanto riguarda lo stato di conservazione dell'opera qui esaminata, una fenditura segna in verticale la parte sinistra dell'avorio, che risulta applicato su una lastra di rame, mentre un'integrazione di pergamena, con probabilità dipinta per mano dello stesso artista, è stata incollata sul bordo inferiore. Una sottile fascia di carta, anch'essa dipinta, circonda l'intera miniatura.



154

Angelo Tramontin

Venezia, 1785-1857

Ritratto di Bartolomeo Manfredini

Acquerello e gouache su avorio,

4,4 x 3,5 cm

Inv. Cl. II, n. 554

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.17; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 1.17; *Museo Civico* 1899, p. 113, n. 251; Artini 2001-2002, p. 28, n. 4; M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 79-80, n. 52



Nella lista delle miniature legate al Museo Correr da Bartolomeo Manfredini, il soggetto restituito su questo avorio è laconicamente indicato come «Ritratto in miniatura d'uomo con capelli neri» (BMCVe, Mss. P.D.c. 156/III, n. 5, e *supra* cat. 84). Nel *Registro della Classe II* (n. 554) è aggiunta solo la collocazione cronologica nel «secolo XIX».

Il giovane è ripreso al busto di tre quarti su uno sfondo uniforme di colore ocre. Indossa una redingote scura, gilet bianco, cravatta nera annodata 'alla Talma' (cfr. Levi Pisetzky 1969, V, p. 171 e tav. 74). I capelli e i favoriti neri inquadrano un bel volto dal naso regolare e dalla bocca atteggiata in un affabile sorriso. Le sopracciglia sfumate e leggermente inarcate conferiscono intelligenza all'espressione concentrata degli intensi occhi scuri, dalle brillanti sfumature grigie, che fissano l'osservatore.

La canna del naso, leggermente incurvata nella parte alta, la forma del mento e della bocca, oltre che il taglio e il colore degli occhi grigi, come i capelli castani leggermente ondulati, tradiscono una somiglianza stringente con il ritratto certo di Bartolomeo Manfredini (qui cat. 160), opera di Giuseppe Boyè, nel quale il soggetto appare più giovane di qualche anno, all'in-

circa ventenne. È quindi possibile che a suo tempo nel *Registro della Classe II* sia avvenuto uno scambio fra in due numeri di inventario contigui: il n. 554 (qui in oggetto) con il n. 555 (qui cat. 142), quest'ultimo erroneamente riconosciuto come il *Ritratto di Bartolomeo Manfredini*.

Per quanto riguarda l'autografia, si riscontrano affinità stilistiche con il *Ritratto di Annetta Carrara* (cat. 153). Li accomunano la tonalità e la *texture* della superficie pittorica dalla consistenza vellutata, stesa attraverso un fitto e minuto puntinato, alternato al tratteggio, che definisce i lineamenti del volto. Ulteriori similitudini si possono rinvenire nel taglio degli occhi e della bocca e nel segno che delinea i rigogliosi favoriti e l'ondulata capigliatura *en coup de vent*. Il bordo della camicia è sottolineato da un tocco di bianco più materico e fluorescente che si ritrova anche nella veste della *Piavola*. Per tali ragioni, alla mano di Angelo Tramontin, autore di quest'ultima, firmata e datata 1816, si può ascrivere questo pregevole ritrattino da collocare agli inizi del terzo decennio dell'Ottocento, quando era in voga la moda della cravatta nera.

Riguardo allo stato di conservazione dell'opera, si riscontrano graffiature nella parte sinistra del supporto.



155

Lattanzio Querena (?)

Clusone, Bergamo, 1768 - Venezia, 1853

Ritratto di donna con orecchini di perla

Acquerello e gouache su avorio, ø 7,7 cm

Inv. Cl. II, n. 532

Provenienza

Acquisto, 1878

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.4; *Guida del Museo* 1885, p. 86, n. 1.4; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 214; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 80-81, n. 53



L'opera fu acquistata dal Museo Correr insieme ad altri tre esemplari il 22 novembre 1878, come ci informa il *Registro acquisti* (n. 57) che così la descrive: «Ritratto di donna di mezza età scollata con pelli e turbante (rotondo)». Il *Registro della Classe II* (n. 532) aggiunge una collocazione cronologica dell'esemplare al «secolo XIX».

Sull'avorio di foggia rotonda troviamo ritratta una donna al busto di tre quarti su uno sfondo di color marrone. Il soggetto di età matura e dall'aspetto florido rivolge uno sguardo compassato all'osservatore. Su un tonalismo basato principalmente sulle terre, anche bruciate, sul castano degli occhi e dei capelli, spiccano, per la vivacità dei cangiantismi, gli orecchini di perle a pendenti, il fazzoletto blu avvolto sulla capigliatura, il soprabito azzurro guarnito da un bordo di pelliccia e il semplice vestito Impero in mussolina bianca con ampio *décolleté*. L'artista ha saputo coniugare, con padronanza di mezzi, i due tradizionali registri esecutivi: il puntinato per definire il volto, il tratto pittorico più libero per i dettagli dell'abbigliamento.

Lo sfondo bruno, intenzionalmente *non finito*, rende ancora più efficace, per le rapide, larghe e non uniformi pennellate a tratteggio, il risultato d'insieme.

L'esecuzione dell'opera è collocabile entro il secondo decennio dell'Ottocento per la presenza del *foulard* in foggia di turbante, dettaglio che caratterizza la moda femminile dopo la campagna napoleonica in Egitto (cfr. Kybalová, Herbenová, Lamarová 2002, p. 404).

La miniatura è stata prudentemente attribuita da Stefano Grandesso a Lattanzio Querena, avvicinandola, per confronto, al *Ritratto di Giovanna Baldissini*, moglie di Lattanzio Querena, e a quello della cognata Luigia, oli su tela entrambi conservati presso la Biblioteca Civica di Clusone (S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007). Di un'artista dell'ambito di Querena potrebbe essere il successivo *Ritratto di giovane donna* (cat. 156), vista la vicinanza fisionomica fra le due effigi e le affinità stilistiche oltre che la comune provenienza.



156

Pittore veneto-lombardo
secondo decennio del XIX secolo

Ritratto di giovane donna

Acquerello e gouache su avorio,
6 × 4,9 cm
Inv. Cl. II, n. 531

Provenienza

Acquisto, 1878

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.9; Guida del Museo 1885, p. 86, n. 1.9; Museo Civico 1899, p. 110, n. 175; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, pp. 83-84, n. 58

La miniatura fu acquistata dal Museo Correr insieme ad altri tre esemplari il 22 novembre 1878, giusta il *Registro acquisti* (n. 56) che così la descrive: «Ritratto di donna giovane quasi di fronte coi capelli cadenti sulle spalle (quadrato)». Nulla di più aggiunge il *Registro della Classe II* (n. 531) se non il «secolo XIX» al quale riferire l'esecuzione dell'opera.



Sull'avorio di forma quadrangolare una giovane, ritratta al busto di tre quarti, emerge da uno sfondo scuro uniforme. I capelli castani sono sobriamente acconciati, con piccoli riccioli che cadono sulla fronte e sulle tempie e con una treccia che scende dietro le spalle, mentre una lunga ciocca si posa sul collo. Lo sguardo è diretto all'osservatore, l'espressione è decisa, quasi austera. Il personaggio indossa un abito azzurro dalla manica decorata con motivi a losanga in rilievo e con un *décolleté* piuttosto castigato. La condotta pittorica è asciutta ed essenziale, con tocchi sovrapposti di colore per definire la consistenza del tessuto del vestito.

Per i dettagli della moda, il ritrattino si può collocare entro il secondo decennio dell'Ottocento per mano di un'artista d'ambito accademico, prossimo forse alla sensibilità di Lattanzio Querena (Clusone, Bergamo, 1768 - Venezia, 1853).

È necessario rilevare la vicinanza fisionomica fra la giovane qui effigiata e la donna più matura immortalata in un altro avorio di maggior qualità (cat. 155), tanto da far pensare a madre e figlia: una ha gli occhi azzurri, l'altra castani, ma stessa è la forma del viso e stesso è il taglio del naso e della bocca.

157

Pittore veneto
secondo decennio del XIX secolo

Ritratto di donna in un giardino

Acquerello e gouache su avorio,
7 × 6 cm
Inv. Cl. II, n. 553

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.19; Guida del Museo 1885, p. 87, n. 1.19; Museo Civico 1899, p. 113, n. 252; Arrini 2001-2002, p. 27, n. 6

Nella lista delle miniature pervenute al Museo Correr nel 1875, in virtù del legato testamentario di Bartolomeo Manfredini, questo esemplare è indicato come «Ritratto in miniatura di donna che sembra una cantante, avendo fra le mani una carta di musica, d'incerto autore» (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, n. 4). Il *Registro della Classe II* (n. 553) aggiunge soltanto la collocazione cronologica dell'opera al «secolo XIX».

Nonostante i danni subiti – per estese abrasioni e dilavamenti – dalla materia pittorica, risarciti solo in parte da un recente restauro che ha almeno restituito leggibilità complessiva alla figura, il ritrattino lascia trasparire un'elevata qualità, sia compositiva che formale. La donna è ripresa a mezzo busto frontale in un giardino, con il braccio destro appoggiato a un sostegno di pietra sul quale è collocato un vaso di rose. Alle sue spalle si innalza un rigoglioso cespuglio cui fa da controcanto, sul lato opposto, una quinta di vegetazione frondosa sotto un cielo grigio-azzurro. Rivela la moda Impero l'abito rosso, con corte maniche a palloncino, che lascia scoperte le braccia e il *décolleté*, accompagnato da una capigliatura a riccioli castani. A causa dei danni subiti, non siamo in grado di comprendere se il foglio tenuto nella mano sinistra sia una lettera o uno spartito, come indicato nella lista del legato Manfredini. Ciò che è sopravvissuto del volto, con i profondi occhi azzurri e la bocca rosata, lo sguardo volitivo e diretto, conferisce, nonostante

la posa disinvolta dell'effigiata, un'espressione di pacata sicurezza e di matura serietà. L'elegante semplicità della *mise* è sottolineata, al di fuori di un paio di orecchini, dalla programmatica assenza di gioielli. Sul verso del supporto è applicata una sottilissima foglia d'oro.

Per l'elevata qualità e per lo stile, questo sfortunato esemplare potrebbe essere accostato alla ritrattistica di Teodoro Matteini (Pistoia, 1754 - Venezia, 1831).



158

Thomas Lawrence (ambito)
Bristol, 1769 - Londra, 1830

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,
8 × 5,3 cm
Inv. Cl. II, n. 680

Iscrizioni

Etichetta a stampa applicata all'interno del coperchio dell'astuccio: «E. BINNECHERE / 13, RUE 4 SEPTEMBRE»

Provenienza

Legato Tullio Amantini Margherita, 1907

Bibliografia

M. Favilla, R. Rugolo, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 82, n. 55



L'opera giunse, insieme ad altre, al Museo Correr nel 1907 in virtù del legato di Tullio Amantini Margherita (per cui si veda *supra* cat. 67). Nel registro inventariale del museo l'esemplare è semplicemente descritto come «Ritratto di giovane uomo sull'avorio, cornice ed astuccio. Secolo XIX» (*Registro della Classe II*, n. 680).

La miniatura, ornata da una cornice di metallo dorato, è racchiusa da astuccio in marocchino foderato internamente di velluto viola (9,8 × 7,3 cm). Non conosciamo l'identità del personaggio qui effigiato in redingote scura con i *revers* di velluto, *gilet* giallo, camicia a gala bianca e cravatta del medesimo colore. Seduto su una poltrona di velluto rosso il soggetto si staglia su uno sfondo bruno. Un certo languore traspare dalla condotta pittorica felpata, che indugia nella definizione dei capelli artatamente spettinati, nel descrivere i dettagli dell'abbigliamento, ovvero nella posa di tre quarti dove lo sguardo è rivolto all'interno dello spazio virtuale del dipinto, elemento questo ricorrente, insieme agli altri, nella produzione di sir Thomas Lawrence (cfr. Schidlof 1964, I, p. 473;

Levey 2005). Allievo di Reynolds, fu uno dei più grandi ritrattisti inglesi del primo Ottocento, sia nel grande che nel piccolo formato, immortalando, nel 1818, anche *Antonio Canova* (Possagno, Casa del Canova).

È necessario altresì registrare che all'interno dell'astuccio che conserva la miniatura, vi è un'etichetta a stampa dove, a caratteri dorati, si legge l'indirizzo del gioielliere francese che probabilmente confezionò la custodia. Questo indizio potrebbe essere collegato al viaggio in Francia compiuto da Lawrence nel 1818.

È possibile quindi ascrivere tale ritrattino quantomeno all'ambito dell'artista britannico, e collocarne l'esecuzione verso la fine del secondo decennio dell'Ottocento. Una dicitura molto simile a quella presente sul nostro astuccio, «E. BINNECHERE/ Paris 13, r. du 4 7bre» si riscontra anche sul retro della cornice in bronzo dorato che racchiude il ritrattino del principe polacco Joseph Poniatowski, eseguito da Giuseppe Grassi (1758-1838) intorno al 1790, oggi conservato al Museo Nazionale di Varsavia (Min. 476 MNW).



159

Giuseppe Boyè

Notizie dal 1810 al 1820

Ritratto di Emmanuele

Antonio Cicogna

Matite colorate, acquerello e gouache

su carta, 22,2 × 16,1 cm

Inv. Cl. III, n. 7459

Iscrizioni

In basso a destra: «Boyè f.»; in esergo: «≈/ Emmanuel quest'è. Loda, o lettore,/ La buona intenzione del pittore/ ≈»

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito



L'esemplare qui esaminato è inserito nella classe museale dei disegni e nel registro inventariale corrispondente è così descritto: «Ritratto di Emmanuele Cicogna, Boyè» (*Registro della Classe III*, n. 158). Dalla medesima fonte apprendiamo che l'opera fa parte della donazione di Emmanuele Antonio Cicogna, ma non ne se ne trova riscontro nella lista di oggetti d'arte giunti al Museo Correr nel 1865. È altresì possibile che l'esemplare appartenesse a uno dei due gruppi genericamente indicati come «ritratti e stampe diverse» (*ASMCVe, Rapporto Cicogna*, nn. 577-578).

Sebbene il foglio sul quale insiste questo ritrattino superi i venti centimetri, si è deciso di includere comunque l'esemplare nel presente catalogo, poiché le caratteristiche tecniche e la dimensione del soggetto vero e proprio (cm 13 × 14) riconducono la prova entro la categoria dei ritratti in miniatura, come appare evidente nei catt. 161-162.

Grazie anche alla spiritosa dedica posta in esergo riconosciamo nel personaggio effigiato i tratti giovanili di Emmanuele Antonio Cicogna (Venezia, 1789-1868), scrittore, erudito, collezionista e benemerito cittadino veneziano, latore nel 1865 di una cospicua e fondamentale donazione al Museo Correr formata da libri, manoscritti e opere d'arte (si veda *supra* il saggio introduttivo).

Il soggetto è ripreso al busto di tre quarti con il viso rivolto all'osservatore e si staglia su uno sfondo neutro segnato fino al livello delle spalle dai tratti incrociati del lapis. Le linee si fanno più fitte e corpose nella parte inferiore – ove l'ombra s'addensa – e, salendo, sfumano sino a scomparire del tutto. Questo motivo diviene una cifra stilistica che si riscontra nella maggior parte della produzione di Boyè, come nel caso degli esemplari qui schedati (catt. 160-162: benché nel cat. 161 risulti occultato dalla piegatura del foglio). Indossa una redingote scura e abbottonata, dalla quale emerge una camicia dall'alto colletto e una cravatta entrambe bianche.

Il volto glabro, ancora fanciullesco, si distingue per un naso virile e per una bocca piccola, ma carnosa. I grandi e allungati occhi cerulei, il cui sguardo bonario fissa 'in macchina', sono sovrastati da un'arcata sopraciliare ben segnata.

L'indole mite e l'intelletto vivace di Cicogna sono restituiti dal ritrattista in maniera arguta, laddove l'abbigliamento sobrio contrasta con i capelli castano-chiari, spettinati ad arte, infondendo vivezza al soggetto.

La moda, l'acconciatura 'alla Brutus' con frangia irregolare sulla fronte e corte basette, oltre che l'apparente età di vent'anni dell'effigiato spingerebbero a collocare l'esecuzione della miniatura nei primi anni dieci del XIX secolo, in concomitanza con l'altro ritratto eseguito a matita dall'amico Morando Mondini nel 1810 e che si trova in apertura del primo volume manoscritto dello *Scartabello*, ovvero il diario dello stesso Cicogna (*BMCVe, Cicogna, Diari*, I, p. 28).

Cicogna non fa tuttavia cenno di questo esemplare nei suoi diari, come non fa menzione del ritratto qui al cat. 164. Rammenta invece, oltre a quello di Mondini, altri ritratti di sé: quello a olio al naturale realizzato nel 1807 dal pittore udinese Leopoldo Zuccolo, il quale «senza esser gran pittore aveva il dono d'incontrare le fisionomie» (*BMCVe, Cicogna, Diari*, III, p. 6221), esposto «nella sala terrena del collegio de' nobili diretto da' padri barnabiti» a Udine, poi passato in casa Cicogna ad Aviano presso le sorelle di Emmanuele Antonio; due ritratti in fotografia, «uno fatto dal giovane Guillion nel 1864, un altro dal fotografo Luigi Perini donatomi dalla egregia signora Elena Malvezzi, moglie del negoziante Berotti»; e infine il ritratto in rame intagliato da Antonio Viviani su disegno del pittore Giovanni Busato (*BMCVe, Cicogna, Diari*, III, p. 6785; Collavizza 2017, p. 20, nota 5).

Su Giuseppe Boyè, autore della miniatura qui esaminata, che ha lasciato la sua firma sul foglio in basso a destra, si vedano *supra* il saggio introduttivo e *infra* i catt. 160-162.

160

Giuseppe Boyè

Notizie dal 1810 al 1820

Ritratto di Bartolomeo Manfredini

Matite colorate, acquerello e gouache

su carta, 24,6 × 17,2 cm

Inv. Cl. III, n. 5217

Iscrizioni

In basso a destra: «Boyè f.»

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Artini 2009, p. 81



Come apprendiamo dal *Registro della Classe III* (n. 5217), il personaggio raffigurato in questa miniatura su carta è da riconoscere in Bartolomeo Manfredini (Venezia, 1797-1875), erudito e collezionista che alla sua morte, grazie alle disposizioni testamentarie, beneficiò il Museo Correr di un rilevante legato costituito da manoscritti, volumi e opere d'arte (cfr. Artini 2009; e si veda *supra* il saggio introduttivo), lasciato cospicuo del quale fa parte anche l'esemplare qui esaminato, oltre che un piccolo, ma prezioso, nucleo formato da tredici ritratti in miniatura, alcuni dei quali di notevole valore (per cui si veda qui cat. 84). Fra questi, ricordiamo almeno il *Ritratto di giovane* attribuito a Teodoro Matteini (cat. 118) e il *Ritratto di Annetta Carrara* opera di Angelo Tramontin (cat. 153). Come recita il testamento olografo del 24 agosto 1872, Manfredini, «appassionato amatore e raccoglitore da cinquanta e più anni di oggetti diversi di belle arti», in mancanza di discendenti diretti e non volendo che andasse disperso «ciò che con tanta cura

e passione» aveva raccolto, decise di lasciare al Civico Museo Correr di Venezia: «Dipinti a olio, incisioni, litografie, disegni, miniature, bronzi, piastre incise, medaglie, oggetti di numismatica e tutto ciò che si riferisce al ramo belle arti, comprese le cornici relative ai quadri e stampe, nonché tutti i libri e la raccolta di opuscoli» (*ASMCVe, 1874/173*, cc. n.n.; Artini 2009; e si veda *supra* il saggio introduttivo).

Di famiglia nobile decaduta, costretto per mancanza di mezzi ad abbandonare gli studi anzitempo, Manfredini era dotato di una passione istintiva per l'arte, vocazione che affinnò grazie all'amicizia con l'avvocato Giacomo Valatelli e poi, a partire dal 1819, come segretario particolare del conte Federico Mioni. Quest'ultima esperienza gli permise di frequentare un ambiente intellettuale vivace e arguto accompagnando il nobiluomo nei suoi viaggi per l'Italia. Manfredini impegnò il proprio talento anche come attore dilettante, tradusse dal francese *Les mystères de Paris* di Eugène Sue e *La Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau e raccolse in due volumi le poesie satiriche di Pietro Buratti, del quale fu amico ed estimatore, opere rimaste inedite per la loro licenziosità. Dal 1845 fu socio della neonata Società Veneta Promotrice di Belle Arti, della quale divenne direttore dal 1860 al 1865. In quegli anni entrò in amicizia con numerosi artisti come Ludovico Lipparini, Federico Moja, Pompeo Marino Molmenti, Policarpo Bedini, Gianfrancesco Locatello, Cosroe Dusi, Germano Prosdocimi, solo per citarne alcuni (Artini 2009, pp. 81-83).

Ritornando all'opera in oggetto, per quanto riguarda le caratteristiche dimensionali e tecniche – la figura misura all'incirca cm 13 × 13 – valgono le considerazioni formulate nella scheda precedente (cat. 159).

Nel ritrattino Bartolomeo Manfredini si presenta al busto di tre quarti su uno sfondo neutro, marcato in basso dai tratti incrociati della matita. Indossa una redingote nera che, sbottonata in parte, lascia intravedere un *gilet* dal medesimo colore decorato con righe orizzontali più chiare. Completano la *mise* una camicia dall'alto colletto e una cravatta dal nodo elaborato, entrambe bianche. Il volto è caratterizzato da tratti regolari: la bocca piccola e carnosa, il naso dalla canna sottile e appena incurvata, i favoriti rigogliosi e una chioma folta di capelli castani. Gli occhi cerulei, dal taglio allungato e dallo sguardo arguto e penetrante rivolto all'osservatore, contribuiscono a conferire alla figura un'aria disinvolta e spigliata, quasi canzonatoria. Manfredini vi appare ventenne, in tutta la sua bellezza giovanile, e quindi l'esecuzione della miniatura andrebbe collocata verso la fine del secondo decennio del XIX secolo, ad opera di Giuseppe Boyè che, come nel *Ritratto di Emmanuele Antonio Cicogna* (cat. 159), ha lasciato la sua firma sul foglio in basso a destra, replicando un fortunato *cliché* utilizzato dall'artista per questo tipo di produzione (cfr. qui anche i catt. 161-162 e *supra* il saggio introduttivo). È grazie all'opera qui esaminata che è stato possibile riconoscere la fisionomia di Manfredini anche nell'esemplare al cat. 154, qui assegnato alla mano di Angelo Tramontin, ove il soggetto appare in età leggermente più matura. Con Tramontin, all'evidenza, Manfredini dovette essere in stretto contatto, visto che anche il ritratto della cosiddetta *Piavola* gli apparteneva (cat. 153).

161

Giuseppe Boyè

Notizie dal 1810 al 1820

Ritratto di giovane uomo

Matite colorate e acquerello e *gouache*

su carta, 10,2 × 7,9 cm

Inv. Cl. II, n. 698

162

Giuseppe Boyè

Notizie dal 1810 al 1820

Ritratto di giovane donna

Matite colorate e acquerello e *gouache*

su carta, 10,2 × 7 cm

Inv. Cl. II, n. 699

Iscrizioni

In basso a destra: «Boyè»;
sulla piega del foglio: «f.»

Provenienza

Dono Rachele Rotizza, 1940

Bibliografia

Inediti

Gli esemplari qui esaminati sono, con tutta probabilità, da identificare nelle due «miniature acquerellate su cartoncini», indicate come «i ritratti dello zio e della zia di Ricciotti [Bratti]», racchiusi in un'unica «cornice intagliata a volute» (oggi scomparse), provenienti dall'eredità di Daniele Ricciotti Bratti, direttore del Museo Correr dal 1920 al 1934, e giunti al museo nel 1940 (*Registro della Classe II*, nn. 698-699; ASMCVe, 1940/38).

L'uomo, ritratto al busto di tre quarti, indossa una redingote scura con *gilet* giallo a righe orizzontali, camicia e cravatta bianche con spilla rossa fermacravatta. Caratterizzano il personaggio una folta chioma riccioluta e vaporosi favoriti. Lo sguardo vivace dagli occhi celesti è rivolto all'osservatore e la bocca è atteggiata in un sorriso appena accennato.

La donna, ripresa anch'essa di tre quarti ma a mezzobusto, indossa un semplice abito scuro con un castigato *décolleté* su cui spiccano una collana di corallo a doppio giro e un orecchino dello stesso materiale, uniche note di colore della composizione.

Completa la *mise* la capigliatura a *bandeaux*, con due riccioli che ricadono sulle tempie e una

treccia voluminosa raccolta a crocchia sulla nuca. L'artista ha sfruttato come sfondo il supporto chiaro della carta che fa risaltare i soggetti, mentre un tratteggio veloce a lapis interessa la parte bassa della composizione, ai lati delle figure.

In entrambi i casi si riscontra una certa arguzia nell'espressione dei volti, peculiarità che caratterizza la produzione di Boyè (cfr. catt. 159-160). Per la moda, i due ritrattini potrebbero collocarsi nel secondo decennio del XIX secolo.

Non abbiamo assoluta certezza sull'identità degli effigiati, ma, anche per la loro età apparente, poco più che ventenni, è improbabile che si tratti degli zii paterni di Daniele Ricciotti Bratti, come indicato nel *Registro della Classe II*, poiché i fratelli e le sorelle del padre erano tutti nati dopo il 1818. Potrebbero invece essere i prozii di Daniele, forse Luigi Maria (nato nel 1790) o Giovanni Antonio (nato nel 1791) o Teresa Maria (nata nel 1789) (BMCVe, *Archivio Bratti*, b. 5, «Alberi genealogici», cc. sciolte).

In epoca imprecisata i supporti cartacei sono stati ritagliati e ripiegati ai bordi e agli angoli e incollati sopra un cartoncino per poterli inserire in un'unica cornice, oggi scomparsa. Infatti la pittura continua anche dietro le pieghe dei fogli.



163

Pittore veneto

secondo-terzo decennio del XIX secolo

Ritratto di Venceslao

Antonj de Lützenfeld

Olio su cartone, 11,7 × 9,5 cm

Inv. Cl. XLV, n. 3019

Provenienza

Legato Carlo Antonj de Lützenfeld, 1957

Bibliografia

Inedito

Il ritrattino è parte del legato testamentario al Museo Correr del frate francescano Carlo Antonj de Lützenfeld (Venezia, 1872 - Padova, 1953), rettore della basilica del Santo a Padova, discendente di una famiglia originaria della Corsica, ma stabilitasi a Venezia in parrocchia di San Trovaso nella prima metà del XVIII secolo (cfr. Spreti 1929, p. 408).

L'inventario dei due «pacchi» contenenti gli oggetti legati al museo venne stilato il 16 febbraio 1957 e nel secondo involucro si registrava la presenza, al numero cinque della lista, di un «ritratto di ufficiale a olio», identificabile con l'olio su cartoncino qui esaminato (ASMCVe, 1957/18-2/170), che venne inserito nella *Registro della Classe XLV* (n. 3019).

Nell'ufficiale di Marina, ripreso su uno sfondo verdastro, in posizione quasi frontale, in piedi e a mezzafigura, si può riconoscere Venceslao Antonj de Lützenfeld, nato nel 1767 da Domenico mentre questi prestava servizio per la Repubblica di Venezia come tenente a Bergamo. Cadetto a 14 anni nel Reggimento Volo, Venceslao servì col grado di sergente maggiore sulle navi Minerva e Eolo dal 1792 al 1796.



Nel 1795 fu elevato al grado di tenente divenendo aiutante del capitano generale da mar Carlo Widmann. Caduta la Serenissima, dopo il trattato di Campoformido, si unì all'esercito asburgico partecipando nella fanteria alle battaglie di Aspern, Wagram e Znayen. Nel 1811 si congedò, unendosi all'esercito italiano al seguito di Napoleone sotto le insegne del II Reggimento di fanteria leggera veterani di Spagna, con il quale fra il 3 e il 5 maggio 1813, a Lützen in Sassonia-Anhalt, prese parte alla battaglia contro i prussiani dove rimase ferito. Con decreto napoleonico del 14 giugno 1813 Venceslao Antonj venne insignito del titolo di cavaliere dell'ordine italiano della corona di ferro (Antonj de Lützenfeld 1911, pp. 455-464).

Caduto Napoleone, Venceslao si impiegò nella marina austriaca, ove per essersi segnalato «per zelo, coraggio, competenza e fedeltà», l'imperatore Francesco I, con diploma dell'8 novembre 1834, lo elevò alla nobiltà con il predicato di Lützenfeld, titolo trasmissibile ai suoi legittimi discendenti di ambo i sessi (Spreti 1929, p. 408).

Il ritrattino si distingue per un ricercato arcadismo e per una stesura pittorica asciutta, ma unita a delicati passaggi chiaroscurali. Nella composizione spiccano il rosso del colletto, del polsino e del risvolto della giubba e l'oro dei bottoni, della cintura e quello che decora il profilo della feluca che il personaggio regge sotto il braccio.

Un tentativo di introspezione psicologica si riscontra nell'espressione del volto austera, quasi corrucciata, che si accompagna alla posa impetrita, sottolineata dalla mano destra che stringe un lembo della casacca. L'onorificenza della corona di ferro asburgica, con l'aquila bicipite, allegata all'opera, inserita nella cornice (23,8 × 21,9 cm), e che possiamo vedere anche nel dipinto, appuntata sulla giubba dell'effigiato (sebbene dorata e di forma diversa), consente di porre il 1816 quale *post quem* per l'esecuzione del ritrattino, poiché a quella data chi era stato insignito di tale decorazione in età napoleonica si vide confermare l'ordine trasformato in quello austriaco.

Non abbiamo elementi che permettano di collocare la miniatura in un preciso ambito stilistico, ma, per una certa rigidità dell'insieme, non possiamo escludere che possa essere frutto della mano di un dilettante, seppur talentuoso, forse un familiare dello stesso Venceslao Antonj de Lützenfeld, che la eseguì fra il 1816 e il 1825 circa, dal momento che il personaggio ha l'aspetto di un cinquantenne provato dalle numerose campagne militari.

La lettura del manufatto è attualmente limitata dal velo di sporco che offusca la superficie pittorica. Sul verso del cartoncino è restituito un disegno a matita che riproduce un giovane suonatore di violino e altri personaggi.

Domenico Benedetto Gritti

Venezia, 1801-1839

Ritratto di Emmanuele**Antonio Cicogna**

Tempera su cartoncino incollato

su carta, 15,7 × 12,5 cm

Inv. Cl. I, n. 1150

Iscrizioni

In calce sul supporto cartaceo: «Ignoto/ Gritti mori/ 1839 in/ Venezia fatto da Domenico Gritti/ pittor dilettante veneziano 1828»

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito

Questo esemplare, incluso nella classe museale dei dipinti, per le ridotte dimensioni rientra nella tipologia dei ritratti in miniatura. Nel *Registro della Classe I* (n. 1150) appare così indicato: «Ritratto d'uomo [autore] Domenico Gritti». Dalla medesima fonte apprendiamo che il ritrattino proviene dalla donazione di Emmanuele Antonio Cicogna alla città di Venezia, ma non ne troviamo riscontro nella lista di oggetti d'arte giunti al Museo Correr nel 1865. È altresì possibile che l'opera facesse parte di uno dei due gruppi genericamente indicati come «ritratti e stampe diverse» (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*, nn. 577-578). Nonostante l'indicazione posta in calce qualificata come «ignoto» il personaggio qui raffigurato (indicazione che parrebbe di grafia diversa rispetto alla sottostante iscrizione), possiamo invece riconoscere la fisionomia di Emmanuele Antonio Cicogna (Venezia, 1789-1868). In tal senso valga il confronto sia con i ritratti giovanili eseguiti da Morando Mondini (BMCVe, Cicogna, *Diari*, I, p. 28) e da Giuseppe Boyè (cat. 159), sia con quello tradotto in incisione nel 1846 su disegno del pittore Giovanni Busato, ove Cicogna

appare più anziano (BMCVe, *Cicogna, diari*, III, p. 6763). Giusta l'iscrizione, sappiamo che l'opera qui analizzata venne eseguita nel 1828 e Cicogna vi appare dunque all'età di 38 anni, ripreso a mezzobusto quasi frontale, seduto in una posa disinvolta. Indossa una giacca scura aperta sopra un *gilet* giallo a righe rosse, sotto il quale si scorge una camicia e una semplice cravatta bianca ornata da una spilla d'oro.

L'autore del ritrattino, il nobiluomo Domenico Benedetto Gritti, figlio primogenito di Tommaso del ramo di Santa Maria del Giglio, fu pittore dilettante che «dipingeva non senza fantasia d'invenzione» (BMCVe, *Mss. Cicogna*, 513, Barbaro IV, cc. 18v-19). Morì nel 1839 all'età di 38 anni. Fulminante è la chiosa che lo stesso Cicogna appose al necrologio dell'amico Gritti: «Vittima de' suoi stravizi, di donne e vino» (si veda *supra* il saggio introduttivo). Riguardo allo stato di conservazione, notiamo alcune lacune e piccole cadute di materia pittorica, oltreché un generale offuscamento. Soprattutto lungo il bordo superiore e nella parte destra di quello inferiore, il supporto di cartone è rimasto a vista come 'non finito'.

**Robert Theer**

Johannisberg, 1808 - Vienna, 1863

Ritratto di Francesco I d'Asburgo imperatore d'Austria

Acquerello e gouache su avorio,

4,7 × 3,4 cm

Inv. Cl. II, n. 726

Iscrizioni

Sul bordo a destra: «R: Theer»

Provenienza

Acquisto Oreste Licudis, 1937

Bibliografia

S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 87, n. 63

Il 26 giugno 1937 la direzione del Museo Correr saldava allo scultore Oreste Licudis la somma di 150 lire per l'acquisto di una «miniatura su avorio raffigurante il ritratto dell'imperatore Francesco I, opera di Theer Robert» (*Registro acquisti*, n. 2211). L'esemplare reca lungo il bordo destro la firma di Robert Theer, uno dei più conosciuti e produttivi miniatori austriaci del XIX secolo. Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Vienna sotto l'insegnamento di Moritz Michael Daffinger, fu artista dal talento precoce. Infatti, all'età di sedici anni aveva già un proprio *atelier* visitato dalla migliore società viennese e della provincia (*Theer, Robert* 1938, p. 587; Schidlöf 1964, II, pp. 809-811). Theer, oltre che ritrattista in miniatura, replicò in piccolo gli antichi maestri utilizzando supporti di avorio e pergamena e applicò il proprio talento anche alla tecnica litografica.

L'imperatore Francesco I (Firenze, 1768 - Vienna, 1835) è qui ripreso al busto in posizione quasi frontale su uno sfondo di colore grigio. È raffigurato secondo i crismi dell'iconografia ufficiale, in alta uniforme ornata con l'ordine del Toson d'oro, la Croce di ferro, e le stelle degli ordini imperiali di Maria Teresa, di Santo Stefano e di San Leopoldo. Il ritrattino trova puntuale riscontro in un'altra miniatura autografa, dal medesimo soggetto, forse il prototipo, oggi nelle raccolte della

Biblioteca Nazionale di Vienna già nelle collezioni imperiali della Hofburg (inv. E 20205-B). A testimonianza della matrice seriale dell'opera ricordiamo almeno altri due esemplari: uno passato sul mercato antiquario (Christie's 2012, n. 251) e, con qualche minima variante, l'altro conservato presso la Narodni Galerie di Praga (cfr. *Portrétní* 1996, p. 80, n. 202).

Vista l'età piuttosto avanzata dell'effigiato l'esecuzione della miniatura del Museo Correr si può collocare nei primi anni trenta dell'Ottocento.

**Pittore veneto**

1833

Ritratto di Emilio Bandiera

Acquerello su carta incollata su legno,

ø 1,8; 5,5 × 5 (foglio) cm

Inv. Cl. XLV, n. 819

Iscrizioni

In basso sul foglio: «Colegio Marina S. Anna»

Provenienza

Acquisto Giuseppe Giacomo Dalmedico, 1935

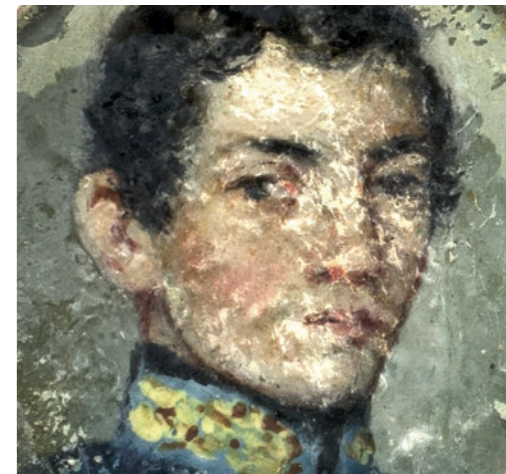
Bibliografia

Inedito



La miniatura proviene dalle collezioni del patriota Giuseppe Giacomo Dalmedico (Venezia, 1851-1941), che giovanissimo garibaldino nel 1867 prese parte alla sfortunata battaglia di Mentana (cfr. S. Sorteni, in *Venezia che spera* 2011, pp. 158-159). Giusta l'indicazione fornita nel *Registro della Classe XLV* (n. 819) conosciamo l'identità del giovane qui effigiato e la data di esecuzione dell'opera: «Piccolo ritrattino (in miniatura) rotondo di Emilio Bandiera (21 luglio 1833) in uniforme». Emilio Bandiera (Venezia, 1819 - Cosenza, 1844), insieme al fratello maggiore Attilio (Venezia, 1810 - Cosenza, 1844), fu uno dei protagonisti veneziani del Risorgimento. Figli di Francesco Giulio Bandiera, barone e contrammiraglio della marina austriaca, e di Anna Marsich, Attilio ed Emilio furono a loro volta ufficiali della marina asburgica, ma ben presto aderirono alle idee di Giuseppe Mazzini e nel 1841 fondarono una società segreta, l'Esperia, nome con il quale gli antichi greci indicavano l'Italia. Nel 1844 i due fratelli tentarono di promuovere una sollevazione popolare nel Regno delle due Sicilie, dove furono catturati e trovarono la morte fucilati nei pressi di Cosenza. Il foglio, incollato sopra un supporto ligneo, reca in basso una scritta a penna che rammenta la frequentazione di Emilio Bandiera del collegio militare per i cadetti di Marina, scuola ospitata dal 1806 al 1850 nell'ex convento di Sant'Anna di Castello a Venezia. Emilio, ripreso al busto di tre quarti, ma con lo sguardo rivolto all'osservatore, indossa infatti l'uniforme di cadetto. L'età dell'effigiato, quattordici anni, si evince, oltre che dall'evidenza, soprattutto dalla succitata indicazione fornita dal *Registro della Classe XLV* che

colloca l'esecuzione del ritrattino al 1833. Il valore storico ed evocativo dell'oggetto trascende la qualità artistica, sebbene si tratti di un'opera per nulla disprezzabile, realizzata da un pittore specializzato o da un dilettante di talento. Chiunque ne sia stato l'artefice, fu capace di infondere, con pochi tocchi di pennello e in uno spazio davvero esiguo, spessore psicologico nell'espressione seria e velata di malinconia del ragazzo, di un'intensità tale che solo gli adolescenti sanno manifestare. Per un giudizio oggettivo si devono considerare anche le alterazioni della materia pittorica causate dalla colla impiegata per far aderire al foglio il piccolo vetro direttamente sopra l'acquerello.



Pittore lombardo (?)
quarto decennio del XIX secolo

Ritratto di giovane donna con medaglione

Acquerello e gouache su avorio,
2,5 × 1,7 cm
Inv. Cl. II, n. 683

Iscrizioni

A sinistra: «B»

Provenienza

Legato Tullio Amantini Margherita, 1907

Bibliografia

S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 86, n. 61



La miniatura giunse, insieme ad altre, al Museo Correr nel 1907 grazie al legato testamentario di Tullio Amantini Margherita (si veda *supra* cat. 67). Nel registro inventariale del museo l'esemplare è descritto come «Piccolo ritratto di giovane donna su avorio. Secolo XIX» (*Registro della Classe II*, n. 683). Il minuscolo ritratto raffigura una giovane ripresa al busto su di un fondo di colore celeste che vira al verde, con un accenno di vegetazione sulla destra. Il volto etereo, ma al contempo espressivo, è messo in risalto dai capelli castani, acconciati a *bandeaux* con crocchia e mossi da leggeri boccoli che ricadono sulle guance. L'effigiata indossa una camicia con colletto di pizzo a gorgiera, un abito dalle tonalità rossastre e uno scialle con motivi floreali variopinti e stilizzati. Si staglia sul petto una catena d'oro a doppio giro di collo dalla quale pende un medaglione. Questo avorio testimonia una perfetta padronanza dei mezzi tecnici propri del ritratto in miniatura,



qui declinato in una dimensione ridottissima che esalta il virtuosismo dell'artista. Infatti un puntinato definisce le forme sfumate, mentre tagli di luce sapientemente dosata conferiscono volume e morbidezza ai capelli e più nervosi tocchi di pennello vivacizzano i bordi illuminati della gorgiera. Sotto l'aspetto stilistico e morfologico si possono riscontrare alcune affinità con i ritratti femminili di Francesco Hayez (Venezia, 1791 - Milano, 1882; S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007). Per l'acconciatura e per la moda l'esecuzione di questo avorio andrebbe collocata negli anni trenta dell'Ottocento per mano di un artista forse attivo in ambito lombardo, ispirato dall'esempio del miniaturista Domenico Bossi (Trieste 1765 - Monaco di Baviera 1853; cfr. Falconi-Pappe 2012). Non ci è ancora di aiuto, per identificare l'autore della miniatura, la lettera «B» che si può scorgere poco sopra la spalla destra dell'effigiata, non potendo con certezza assegnarla allo stesso Bossi.

Pittore veneto (?)
primo quarto del XIX secolo

Ritratto di bambino

Acquerello e gouache su avorio,
3,5 × 2,8 cm
Inv. Cl. II, n. 676

Provenienza

Legato Tullio Amantini Margherita, 1907

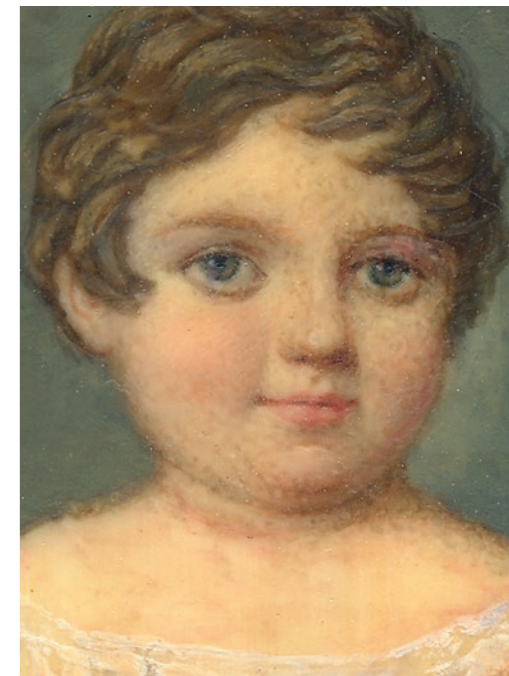
Bibliografia

Inedito



L'opera giunse, insieme ad altre, al Museo Correr nel 1907 in virtù del legato testamentario di Tullio Amantini Margherita (per cui si veda *supra* cat. 67). Nel registro inventariale del museo l'esemplare è descritto come: «busto di bambino sull'avorio. Secolo XIX» (*Registro della Classe II*, n. 676).

Sulla minuscola lastra di avorio di foggia ovale troviamo effigiato un bambino in tenera età, ripreso in posizione frontale al busto su uno sfondo verde carico. Indossa un semplice abito bianco a tunica. Il volto paffuto, incorniciato da capelli biondo scuro spettinati ad arte, si distingue per i grandi occhi verde-azzurri che rivolgono uno sguardo sorridente all'osservatore. La figura risalta per la luce che accarezza gli incarnati – restituiti attraverso un puntinato steso con sobrietà – e che accende la veste risolta con pennellate sommarie, ma efficaci. Gli elementi sono talmente esigui che non consentono di fissare con certezza un ambito stilistico o cronologico, sebbene si possa prudentemente avanzare una collocazione in ambito veneto all'interno del primo quarto del XIX secolo.



Pittore veneto
quarto decennio del XIX secolo

Ritratto di giovane donna con rose tra i capelli

Acquerello e gouache su avorio, ø 7,8 cm
Inv. Cl. II, n. 551

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.2; *Guida del Museo* 1885, p. 86, n. 1.2; *Museo Civico* 1899, p. 112, n. 211; Artini 2001-2002, p. 27, n. 1

Nella lista delle miniature lasciate per legato testamentario al Museo Correr da Bartolomeo Manfredini, questo avorio era indicato al secondo numero dell'elenco come «Ritratto rotondo in miniatura di giovane donna con capelli biondi e collana di perle al collo, d'incerto autore» (BMCVe, *Mss. P.D.c.* 156/III, n. 2). La sintetica descrizione, poi riportata nel *Registro della Classe II* (n. 551) che aggiunge soltanto una collocazione cronologica dell'opera al «secolo XIX», trova riscontro nella figura di una giovane dama ritratta al busto, di tre quarti, con il volto in posizione frontale e lo sguardo rivolto all'osservatore.



Il personaggio ripreso in un esterno, indossa un abito scuro con un *décolleté* sul quale risalta una collana di perle legate in oro a triplo giro di collo, con appeso un crocifisso del medesimo materiale. Fanno da *pendants* al prezioso monile un bracciale e due orecchini di simile fattura. La mano destra affusolata regge il lembo di uno scialle a rombi blu e grigi che avvolge la figura, ma che lascia scoperte le spalle. Spicca, quale elemento peculiare del ritrattino, un'elaborata acconciatura di capelli biondi arricchita da due rose bianche. Sull'ovale eburneo del volto si notano gli occhi chiari, intensi e diretti, sovrastati da curate sopracciglia ad ali di gabbiano. L'espressione composta e velata di malinconia, enfatizzata dalla bocca esangue, comunica i sentimenti di una giovane forse innamorata. Lo sfondo in primo piano ai lati della figura è costituito dal verde di una vegetazione, che digrada in lontananza verso un azzurrino paesaggio collinare appena accennato, ai piedi del quale si scorge una chiesa con il suo campanile. L'atmosfera evanescente della composizione si caratterizza per un impalpabile puntinato che si alterna a un leggero tratteggio fornendo volume all'incarnato. Con maestria è definita la consistenza vaporosa dei riccioli biondi, rinforzando in brillantezza il colore con linee più chiare stese in finissima punta di pennello. L'artista è stato altrettanto abile nel restituire la lucentezza delle perle e dell'oro attraverso precisi e delicati tocchi di colore. Ci troviamo dunque di fronte a un pittore dotato, e si riscontrano delle assonanze con la produzione ritrattistica in miniatura di Natale Schiavoni (Chioggia, 1777 - Venezia, 1858) e del figlio di questi Felice (Trieste, 1803 - Venezia, 1881). Per la moda e per lo stile questo esemplare si può collocare in ambito veneto nel quarto decennio del XIX secolo.

170

Pittore veneto

quarto decennio del XIX secolo

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio,

6,3 × 4,9 cm

Inv. Cl. II, n. 660

Provenienza

Acquisto, 1890

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 111, n. 198



Nulla ci è dato conoscere in merito alla provenienza di questa miniatura che venne acquistata dal Museo Correr nel 1890 insieme al cat. 132 (*Registro acquisti*, nn. 485-486), mentre nel *Registro della Classe II* (n. 660) è sinteticamente descritta come «Ritratto di donna sull'avorio».

Sull'ovatino è ritratta una donna ripresa a mezzo busto in posizione frontale su sfondo neutro e uniforme dalle tonalità grigio-verdi. Il soggetto si connota per una staticità quasi iconica, accentuata dalla posa e dagli occhi sbarrati rivolti all'osservatore, ma che per la loro fissità sembrano diretti verso un immaginario orizzonte. La tavolozza è giocata principalmente sui toni scuri dell'abito dall'ampio colletto, degli occhi e dei capelli acconciati a *bandeaux*, con riccioli che ricadono lateralmente e un pettine a uso di fermaglio che spunta sulla nuca. Tale intonazione cromatica risalta sul chiarore della parete di fondo animata da una penombra che la attraversa. In questa generale bicromia spicca l'incarnato e il giallo oro degli orecchini a pendente, della collana a più giri e della fibbia che chiude in vita la cintura.

I dettagli sono risolti attraverso pennellate liquide e svelte. La tecnica utilizzata dal pittore è quella tradizionalmente impiegata in questa tipologia: puntinato per il volto, tratteggio diagonale per lo sfondo, *gouache* per gli abiti.

La *mise* dell'effigiata spingerebbe a collocare questa miniatura negli anni trenta del XIX secolo, eseguita per mano di un artista veneto di formazione accademica.

Si riscontra qualche piccola lacuna nella parte inferiore dell'ovale e a livello del volto.



171

Pittore veneto

quarto decennio del XIX secolo

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio,

4,4 × 3,9 cm

Inv. Cl. II, n. 556

Provenienza

Legato Bartolomeo Manfredini, 1875

Bibliografia

Guida del Museo 1881, p. 58, n. 1.19; *Guida del Museo* 1885, p. 87, n. 1.19; *Museo Civico* 1899, p. 113, n. 252; Artini 2001-2002, p. 28, n. 6



Nella lista delle miniature, parte del legato di Bartolomeo Manfredini, questo esemplare è indicato al numero dieci dell'elenco come «Ritratto di donna con capelli neri, quadrato, n. 5 al centro». L'opera giunse al Museo Correr collocata «al centro» di una composizione «in quadro» insieme ai catt. 84, 96, 111, 169 (BMCVe, *Mss. P.D.c.*, 156/III, n. 10 e *supra* cat. 84).

La fisionomia non particolarmente felice della giovane donna rappresentata non aiuta ad apprezzare le qualità pittoriche di questo esemplare.

La figura, ripresa al busto in posizione quasi frontale, si staglia su uno sfondo neutro di colore verdastro. Caratterizzano il soggetto la chioma corvina dall'acconciatura vaporosa, gli occhi castani e – restituiti con tocchi di luce – l'orecchino di brillanti a pendente e la collana d'oro. L'abito aranciato è definito da pennellate sommarie, materiche di più colori sovrapposti a simulare la presenza di un velo trasparente. Il tratteggio e il puntinato si alternano nel dare consistenza agli incarnati e atmosfera allo sfondo. La parte più riuscita della composizione è il volto, se non altro per l'argutezza con la quale l'artista coglie la psicologia dell'effigiata.

Ad ogni buon conto, questa miniatura sembrerebbe opera di un dilettante di talento attivo in ambito veneto negli anni trenta del XIX secolo.

172

Leonardo Gavagnin

Venezia, 1809-1887

Autoritratto

Acquerello e gouache su avorio, 7 × 6 cm

Inv. Cl. II, n. 692

Iscrizioni

Carta applicata sul retro della custodia: «Autoritratto/ del / Prof.' Leonardo/ Gavagnin/ pittore storico/ Socio d'Arte e d'onore/ dell'Accademia Belle Arti in Venezia»

Provenienza

Dono Roberto Gavagnin, 1930

Bibliografia

S. Grandesso, in *I ritratti in miniatura* 2007, p. 87, n. 62



Quest'opera venne donata nel 1930 al Museo Correr da Roberto Gavagnin (*Registro doni*, n. 1419) e il *Registro della Classe II* (n. 692) così la descrive: «Auto-ritratto del prof. Leonardo Gavagnin entro astuccio di marocchino rosso. I^a metà secolo XIX». La custodia di cuoio (7,4 × 6,4 cm) ha la parte interna del coperchio foderata di raso color crema, mentre la miniatura, protetta da un vetro molato, è contornata da velluto nero con una cornicetta punzonata in oro.

Il pittore veneziano Leonardo Gavagnin si è qui ritratto al busto, di tre quarti, in una posa informale, lo sguardo diretto, mite e cordiale, quasi indifeso, la bocca appena socchiusa, il volto incorniciato da una barba di sottogola 'alla Nerone' ovvero 'alla Cavour'. L'artista indossa una giacca scura aperta, camicia bianca con spilla, cravatta nera e gilè bruno a righe grigie, berretta da casa in velluto blu con nappa, dalla quale ai lati spunta la capigliatura corvina arricciata sulle tempie. Lo sfondo verde fittamente puntinato, ma non uniforme, crea un gioco di ombre che fornisce profondità al contesto e una reale atmosfera intorno alla figura.

Il ritrattino rivela una significativa abilità nell'utilizzo della tecnica specifica per la miniatura su supporto di avorio, con pennellate morbide e all'occorrenza sfumate, e rimane l'unico esemplare finora noto nel catalogo di Leonardo Gavagnin.

Giusta la lettera con la quale nel 1930 il figlio Roberto accompagnò la donazione del ritrattino, sappiamo che questa eccelsa prova «fu eseguita circa l'anno 1840, e cioè quando il Prof.' Leonardo Gavagnin non aveva che 30 anni» (ASMCVe, 1930/15).

Allievo alla Accademia Veneziana di Belle Arti di Odorico Politi, a partire dagli anni trenta dell'Ottocento Gavagnin si dedicò a grandi composizioni con soggetti di ispirazione medievale e rinascimentale, per passare poi alla pittura di impegno patriottico, orientata al filoellenismo, corrente di cui divenne uno dei maggiori protagonisti a Venezia insieme a Ludovico Lipparini (Pregolato 2003a). La miniatura qui analizzata si configura come un piccolo capolavoro nel catalogo di Leonardo Gavagnin.

173

Giacomo Ferrazzi

1847

Ritratto di Paolo Sarpi

Matite colorate e acquerello su cartoncino,

ø 7,6 cm

Inv. Cl. III, n. 147

Iscrizioni

Sul verso della teca: «Effigie di Fr. Paolo/ dalla libreria dei Serviti/ nella collezione Zoppettiana/ Fu fatto per dono dal già servita/ F. Giacomo Ferrazzi. anno 1847./ E. Cicogna.»; etichetta: «109»

Provenienza

Legato Domenico Zoppetti, 1849

Bibliografia

Guida del Museo 1885, p. 133, n. 97.3; Tonini 2006, pp. 708-712

Come apprendiamo dalla nota autografa di Emmanuele Antonio Cicogna, posta sul verso della teca che custodisce, oltre al ritrattino, anche il pugnale appartenuto a uno dei sicari che nel 1607 attentarono alla vita del frate servita Paolo Sarpi, questa miniatura su carta è ricavata dal ritratto di grande formato che si trovava nella biblioteca del convento di Santa Maria dei Servi a Venezia, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana, opera riferita alla bottega di Leandro Bassano (cfr. Bottacin 2004, p. 169). Lo stesso Cicogna ci fornisce anche il nome dell'autore del ritrattino: Giacomo Ferrazzi, già frate servita, originario di Valstagna in Val Brenta, che l'aveva donato a Domenico Zoppetti, erudito e collezionista veneziano, il quale nel 1849 lasciò al Museo Correr la propria cospicua raccolta. Infatti, nella «Descrizione degli oggetti costituenti la raccolta Zoppetti», nella sezione «B. Acquerelli, stampe e disegni», al numero 3 è registrato: «Ritratto di f. Paolo Sarpi ch'era nella Libreria dei Servi a Venezia - acquerello non antico» (ASMCVe, 1852/331, *Raccolta Zoppetti, Descrizione*, p. 67; Tonini 2006).

Erroneamente indicata nella guida museale come di «provenienza Cicogna» (*Guida del Museo* 1885), l'opera di diligente fattura è frutto della mano di un dilettante quale dovette essere il frate servita Giacomo Ferrazzi, di cui altro non conosciamo. Forse vi erano legami di parentela con l'abate Giuseppe Jacopo Ferrazzi segretario dell'Ateneo di Bassano, professore al locale liceo e autore nel 1847 del volume *Di Bassano e dei Bassanesi illustri*. La miniatura si inserisce nella fortuna iconografica di Paolo Sarpi, l'inquisitore di Stato che difese le prerogative della Repubblica di Venezia durante l'Interdetto del 1606-1607 contro la Curia romana; iconografia che fiorì a partire dagli anni trenta dell'Ottocento, quale simbolo dell'opposizione veneziana a un nuovo potere esterno (cfr. catt. 174-175).

È questa una valenza di ispirazione risorgimentale, fatta propria dal collezionismo di patrie memorie e di quanti vollero mantenere vivo il culto per la storia della Serenissima, in opposizione al dominio austriaco, ma nella prospettiva dell'auspicata unità d'Italia (cfr. Tonini 2006, pp. 699-714).



174

Pittore veneto

secondo quarto del XIX secolo

Ritratto di Paolo Sarpi

Olio su cartoncino, 15,8 × 12,2 cm

Inv. Cl. II, n. 897

Iscrizioni

Sul verso etichetta museale: «Fantoni/ Libro doni 1067/ Classe I N 1815»

Provenienza

Legato Gabriele Fantoni, 1914

Bibliografia

Inedito

Il «ritrattino ad olio di Paolo Sarpi» pervenne al Museo Correr nel 1914, quale parte del legato testamentario di Gabriele Fantoni comprendente manoscritti di interesse storico, incisioni, sculture lignee, strumenti musicali e «utensili di casa, curiosità diverse, oggetti varii in porcellana, ferro, vetro ecc.» (ASMCVe, *Museo Correr, Acquisti, doni, depositi, 1838-1931*, b. 4, *Doni diversi*, cc. sciolte). Nell'inventario del legato, l'opera appare indicata come «Ritratto originale di Paolo Sarpi, dal vero ad olio, in un medaglione ovale metallico» (ASMCVe, 1913/120).



Gabriele Fantoni (Vicenza, 1833 - Venezia, 1913), musicista e cantante dilettante di buon livello, poligrafo infaticabile e prolifico, prese parte attivamente ai moti antiaustriaci del 1848-1849. Dal 1863 fu notaio a Venezia e dal 1883 conservatore e tesoriere dell'Archivio Provinciale Notarile (Fagioli Vercellone 1994, pp. 616-624).

Collezionò cimeli d'ogni tipo legati al periodo risorgimentale e nel 1893 decise di donare parte delle sue cospicue raccolte al comune di Vicenza, che ne curò la sistemazione nel Museo Civico di Palazzo Chiericati con la denominazione ufficiale di *Raccolta Fantoni* (Fantoni 1893).

Erronea è l'indicazione inventariale «Classe I N. 1815» posta sul verso del ritrattino qui esaminato, poiché nel *Registro della Classe I* (n. 1815) è registrata un'altra opera: «Quadretto di vetro dipinto dal lato posteriore: Cristo cade sotto la Croce, [...] Secolo XIX, [...] Acquisto de' Nobili, cfr. libro acquisti n. 1837».

Il piccolo olio con l'effigie di Paolo Sarpi è inserito in una cornice metallica (17,8 × 14,2 cm), con il supporto di cartoncino incollato sopra un foglio di cartone tinto di scuro per farlo assomigliare a un dipinto antico di maggiori dimensioni.

Il soggetto è ripreso al busto di tre quarti, su sfondo omogeneo di colore bruno, ed è ricavato dal ritratto già nella biblioteca del convento di Santa Maria dei Servi a Venezia, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana, opera riferita alla bottega di Leandro Bassano (cfr. Bottacin 2004, p. 169).

Per la fattura piuttosto rigida, per la tipologia del supporto e il trattamento del fondo a gesso bianco, che lascia trasparire i solchi orizzontali di una rozza stesura, il ritrattino qui schedato si rivela frutto della mano di un dilettante attivo nel secondo quarto del XIX secolo.

Molte sono le ingenuità rilevabili nella condotta pittorica: si notino gli occhi, malamente scorciati e spenti, e il tentativo di creare un impasto materico soprattutto in corrispondenza del volto.

Per la fortuna dell'iconografia di Paolo Sarpi in ambito risorgimentale, a partire dagli anni trenta dell'Ottocento, cfr. catt. 173, 175.

Rammentiamo infine che Gabriele Fantoni, come scriveva egli stesso in apertura alla lista di oggetti lasciati al museo, per tanti anni ebbe «l'onore di far parte» del «consiglio direttivo» del Museo Correr; pregava quindi le autorità preposte di accettare il legato e «di aggradirlo a mio ricordo e segno di costante mia devozione» (ASMCVe, 1913/120). Nell'elenco si annoveravano anche: un «Autografo di Fra Paolo Sarpi da Venezia, minuta di consulta al Sereniss. Principe, 14 ottobre 1622, in cornice [...]»; altro suo ritratto, incisione grande veneziana del 1623 [...]»; un'altra incisione raffigurante «Paolo Sarpi [che] detta il suo testamento dal dipinto [di Ermolao] Paoletti» in cornice come la precedente.

175

Pittore veneto

secondo quarto del XIX secolo

Ritratto di Paolo Sarpi

Olio su tavola, 18,7 × 14,5 cm

Inv. Cl. I, n. 1146

Inscrizioni

Sul verso della tavola, su foglietto incollato: «403»

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito



Il 12 luglio 1851 Emmanuele Antonio Cicogna ricordava l'«inaspettato e graditissimo dono» dell'osso del braccio di Paolo Sarpi ricevuto dall'amico Giovanni Casoni, ingegnere idraulico e architetto delle fabbriche marittime, che in quella occasione egli collocava in una delle stanze del suo «studio a Santa Maria Formosa sulla parete di dove pende un piccolo ritratto ad olio di Fra Paolo Sarpi» (BMCVe, Cicogna, *Miscellanea Sarpi*; cit. in Tonini 2006 p. 709, nota 3). Cicogna, insieme a Casoni e all'architetto municipale Giuseppe Salvadori, si era reso protagonista il 2 giugno 1828 della riesumazione e del trasporto delle spoglie mortali di Sarpi dalle rovine della sconosciuta chiesa veneziana di Santa Maria dei

Servi, in corso di demolizione, al cimitero di San Michele, ove i resti trovarono infine sepoltura il 15 novembre dello stesso anno alla presenza, oltre che dei tre partecipanti all'impresa, del podestà di Venezia Domenico Morosini e del medico Gaetano Ruggeri, vice presidente dell'Ateneo Veneto (*Memoria* 1828, pp. 10-11). Se conosciamo le vicende della 'reliquia' laica del braccio, oggi conservato in una teca di vetro all'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ove nel 1867 giunse per dono dello stesso Cicogna, nulla sapevamo sul destino del «piccolo ritratto ad olio». Nella lista degli oggetti d'arte donati nel 1865 al Museo Correr da Cicogna, troviamo: «Testa di Frapaolo [sic] Sarpi» (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*, n. 403). Si tratta, infatti del piccolo dipinto su tavola qui analizzato, che ritrarrebbe un frate servita ripreso al busto di tre quarti con lo sguardo rivolto all'osservatore.

Qualche dubbio sorge sulla fedeltà fisionomica del personaggio qui effigiato rispetto ai ritratti di Sarpi conosciuti e riprodotti sui più diversi supporti (cfr. Tonini 2006, pp. 699-720). Per quanto riguarda l'iconografia del frate, Cicogna ricorda i due ritratti perduti eseguiti da Federico Zuccari e da Tiberio Tinelli (quest'ultimo poi inciso nel XVIII secolo da Giovanni Cattini; Bottacin 2004, p. 132) e quello attribuito a Leandro da Ponte (oggi alla Biblioteca Nazionale Marciana e riprodotto in rame da Vincenzo Giaconni su disegno di Teodoro Matteini; Gosparini 1999-2000, p. 460, n. 108; Gori Bucci 2006, pp. 233-234 D 17), ma a tal proposito lo studioso aggiungeva: «nessuno di questi tre ritratti assomiglia fra di sé, né è a maravigliarsi. Primieramente è a sapere che il Sarpi non acconsentì mai di essere effigiato in tela per quante istanze gli venissero fatte [...], cosicché i ritratti che ne abbiamo o furono eseguiti mercé l'industria dei pittori cui talvolta basta il vedere anche di passaggio una persona per rubarne l'immagine al naturale, o son lavori fatti dopo la sua morte» (*Memoria* 1828, p. 17, nota 15).

Tornando all'opera qui esaminata, nel V volume delle *Inscrizioni veneziane* uscito nel 1843, parlando delle effigi di Sarpi da lui possedute, Cicogna cita solo riproduzioni incisorie, ma nessun dipinto (Cicogna 1843, pp. 620-621). Il che pone il 1843 quale *post quem* e, come visto sopra, il 1851 quale *ante quem* per l'arrivo del ritrattino nella collezione dello studioso. L'opera è condotta con mano diligente, ma priva di estro, a tratti in modo greve, probabile frutto di un dilettante per la rigidità con la quale sono delineati i tratti somatici dell'effigiato. La pittura si caratterizza per la povertà materica, per una cromia monotona basata sulle terre, rese più tetre dal nero che appiattisce le ombre. Tutti questi elementi farebbero pensare ad un artista, probabilmente veneto, attivo nel secondo quarto del XIX secolo, che ha inteso imitare, con modesto risultato, la pittura del Seicento (opinione confermata oralmente da Andrea Bellieni, Paolo Delorenzi e Giorgio Fossaluzza).

Dal punto di vista conservativo, si riscontra un generale offuscamento della superficie pittorica, oltre che piccole lacune e abrasioni.

176

Francesco Torre (?)

1847

Ritratto di Francesco Bratti

Acquerello e gouache su avorio,

4,5 × 3,7 cm

Inv. Cl. II, n. 697

Provenienza

Dono Rachele Rotizza, 1940

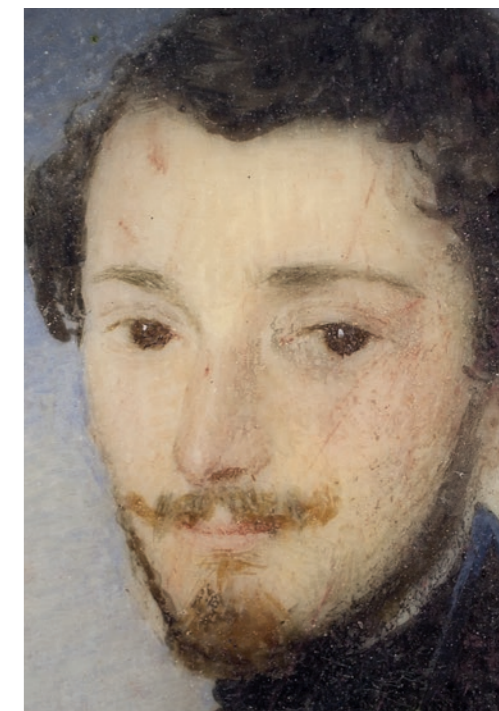
Bibliografia

Inedito



Grazie all'indicazione posta sul verso di un ritratto conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo Correr (Cl. III, n. 8117, acquerello e gouache su cartoncino, cm 29,1 × 22,8), possiamo identificare nel giovane effigiato in questo minuscolo avorio Francesco Bratti (Venezia, 1818-1880), padre di Daniele Ricciotti (Venezia, 1869-1940), studioso e direttore del Museo Correr dal 1920 al 1934. Giusta il *Registro della Classe II*, la miniatura – come il disegno, quest'ultimo firmato «Torre F.» e datato «[1]847» – proviene dall'eredità Bratti e faceva parte di un gruppo di sei esemplari donati nel 1940 al museo da Rachele Rotizza, governante di casa Bratti (ASMCVe, 1940/38) (cfr. catt. 161-162, e *supra* il saggio introduttivo). Il personaggio è ritratto a mezzo busto di tre quarti, quasi di profilo, ma con il viso rivolto all'osservatore e si staglia su uno sfondo di cielo azzurro chiaro attraversato per la gran parte da nubi rosate. Indossa una redingote scura, un gilet giallo che trattiene una cravatta nera fermata da una spilla con gioiello. La camicia sottostante si scorge appena, ridotta a un triangolino bianco che affiora fra il gilet e la cravatta. Il ritrattino rivela la mano di un artista di talento, che applica una condotta pittorica alquanto sobria ma disinvolta, che privilegia l'acquerello, soprattutto nella definizione del cielo e dell'abbigliamento. Questi elementi, uniti a una sensibile vicinanza stilistica, farebbero ipotizzare che l'autore della miniatura possa essere il non meglio noto Francesco Torre, il quale nel 1847 eseguiva il ritratto summenzionato

(ma non finito e quasi monocromo) ove Francesco Bratti appare della stessa età, con il medesimo taglio compositivo, benché in controparte e con minime varianti nell'abbigliamento.



177

Pittore italiano

quinto decennio del XIX secolo

Ritratto di gentildonna seduta

Acquerello e gouache su avorio,

8,3 × 7 cm

Inv. Cl. II, n. 682

Provenienza

Legato Tullio Amantini Margherita, 1907

Bibliografia

Inedito



L'opera giunse, insieme ad altre, al Museo Correr nel 1907 in virtù del legato testamentario di Tullio Amantini Margherita (ASMCVe, 1906/170; 1907/27, per cui si veda *supra* cat. 67). La miniatura di foggia quadrangolare, sebbene priva di cornice, è tra le poche ancora munite del vetro che le sigilla. Si caratterizza per la sua condizione di incompiutezza, aspetto che viene indicato anche nel *Registro della Classe II* (n. 682): «Ritratto di donna su avorio. Non compiuta. Secolo XIX». Vi appare una giovane donna a mezza figura, in posizione frontale, seduta in un interno, su un divano di colore rosso. La figura, che risalta in piena luce per l'abito azzurro e per gli incarnati, si staglia su uno sfondo verde carico ed è colta in un atteggiamento di romantica contemplazione: gli occhi azzurri e miti diretti verso l'osservatore, il gomito sinistro appoggiato sopra il bracciolo del sofà, mentre con la mano regge il mento. Il capo è coperto da un velo bianco dalle sfumature azzurrine, che lascia però visibili i capelli corvini acconciati a *bandeaux*. Nonostante il non finito renda assai arduo formulare ipotesi attributive, tuttavia questo esemplare si distingue per la sobrietà compositiva e per la felicità del tratto che possiamo apprezzare nel volto, unica porzione che raggiunge un certo grado, seppur parziale, di finitezza. Per la moda la sua esecuzione dovrebbe collocarsi nel quinto decennio del XIX secolo.

Giovanni Busato (?)

Vicenza, 1806-1886

Ritratto di fanciulla

Acquerello e gouache su avorio,

6,1 × 4,8 cm

Museo di Palazzo Mocenigo, Inv. n. 316

Iscrizioni

Sul verso, su supporto cartaceo: «Vendramin/ Ricci/-/ Sorella di/ F.[iorenza] V.[endramin] S.[ale]»

Provenienza

Legato Alvise II Nicolò Mocenigo, 1954

Bibliografia

Inedito



La miniatura fa parte del legato di Alvise II Nicolò Mocenigo alla città di Venezia. Dopo la scomparsa del nobiluomo, nei giorni 5-6 settembre 1954, si procedeva all'accertamento del mobilio, dei quadri e degli altri oggetti esistenti nelle diverse stanze del palazzo di famiglia a San Stae, stilando un verbale che veniva infine sottoscritto l'11 novembre. Giusta il documento, la miniatura si trovava «nella camera da letto foderata verde antico», segnata nella mappa del palazzo allegata al verbale con il numero «22» (si veda *supra* il saggio introduttivo). Infatti in quell'ambiente si riscontrava la presenza fra gli oggetti di arredo di 3 «piccole miniature», riconoscibili nei ritrattini di Alvise I Mocenigo e della di lui moglie Cornelia Sale Manfredi Repeta (catt. 129-130) e nell'esemplare qui analizzato. L'opera non compare però nell'inventario degli arredi della dimora di famiglia stilato nel 1895 e nemmeno nell'«Elenco quadri rappresentanti avvenimenti di famiglia o ritratti» redatto nel 1906 da Alvise I Mocenigo (Padova, 1859-1926) (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, b. 13, cc. n.n.; Ivi, *Scritture*, fasc. 3, cc. n.n.). Se non vogliamo mettere in conto una dimenticanza nella compilazione dei summenzionati inventari, è altresì possibile che l'opera sia giunta dopo il 1906 nel palazzo di San Stae, ma non sappiamo se per via ereditaria, o verosimilmente come dono o acquisto.

Sull'ovattino di avorio è raffigurata una fanciulla di circa vent'anni, ripresa a mezzo busto, di tre quarti, quasi frontale, ma con la testa girata verso l'osservatore. La figura si profila su uno sfondo verde chiaro e proietta alle sue spalle una lieve ombra sfumata che si scorge sulla destra. La giovane indossa un abito blu scuro dall'ampio *décolleté*, che lascia scoperte le spalle, ma che nasconde interamente le braccia. Caratterizza l'intero ritratto un'acconciatura formata da due grappoli di lunghi riccioli detti *anglaises*. La veste e la pettinatura ci consentono di collocare l'esecuzione in un arco cronologico compreso fra la fine degli anni trenta e gli anni quaranta dell'Ottocento (cfr. Levi Pietszky 1969, V, p. 213).

In base a tali considerazioni, la scritta tracciata su carta e incollata sul verso della miniatura: «Vendramin/ Ricci/-/ Sorella di/ F.[iorenza] V.[endramin] S.[ale]», non può dunque essere veritiera in merito all'identità della giovane donna effigiata sull'avorio. Infatti Maria Vendramin (Venezia, 1776 - Macerata, 1842), alla quale si riferisce l'iscrizione, nel 1840 aveva passato i sessant'anni (si veda *supra* il saggio introduttivo).

Non abbiamo quindi nessun elemento per poter fissare con certezza l'identità della giovane ritratta nell'esemplare qui analizzato. Ad ogni buon conto – per quanto detto sopra in merito agli inventari otto-novecenteschi del palazzo dei Mocenigo di San Stae, oltre che per ragioni anagrafiche – dobbiamo escludere possa trattarsi di Orsola Mocenigo figlia di Alvise I e di Laura Corner di San Polo (cfr. cat. 126). Non possiamo altresì scartare che sia il ritratto di Laura da Porto Barbaran andata in sposa nel 1844 a Vicenza ad Alvise IV Ottaviano Mocenigo (1820-1859), figlio di Alvise I e di Cornelia Sale Manfredi Repeta (cfr. catt. 129-130).

Purtroppo non disponiamo dell'anno di nascita di Laura da Porto Barbaran (deceduta nel 1862), né di un riscontro iconografico che possa suffragare tale ipotesi (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII).

Ciò detto, abbiamo di fronte un'opera di alta qualità esecutiva. Notevoli sono i riflessi sui boccoli ottenuti per incisione della materia pittorica che lascia affiorare la superficie del supporto in avorio. Alla padronanza della tecnica si unisce una rara capacità di introspezione psicologica: il lungo esile collo, gli occhi grandi di colore verde scuro, le labbra sottili, il naso leggermente schiacciato, distinguono il carattere, oltre che la fisionomia dell'effigiata. In questo senso, attraverso l'inclinazione della testa, lo sguardo mesto, perso nel vuoto e la piega della bocca, traspare tutta la malinconia di una fanciulla che sembra preda delle pene d'amore. Dunque, l'autore di questa prova è da ricercare in un artista attivo negli anni trenta-quaranta del XIX secolo e, per ragioni stilistiche, possiamo restringere il campo avvicinandoci alla produzione ritrattistica di Giovanni Busato. Infatti è proprio di Busato il saper infondere a una pittura levigata e idealizzata anche un realismo preso a prestito dalla nascente arte fotografica, tutte caratteristiche che ritroviamo nella miniatura della collezione Mocenigo (cfr. Vizzutti 2004, p. 16). Per confronto, un simile languore trattenuto si riscontra nel *Ritratto della contessa Beatrice Salvi Anselmi* (Vicenza, Museo Civico; cfr. Marinelli 2003, p. 209), morta a Venezia nel 1849 all'età di 23 anni (cfr. Favilla, Rugolo 2003, pp. 44, 56 nota 44). Dobbiamo infine aggiungere che l'unico esempio di produzione miniaturistica, fin qui noto, riferito alla mano di Busato è il *Ritratto di Faustino Bettinzoli* eseguito nel 1849 in collaborazione con Bartolomeo Marcovich (cat. 179). Quest'ultimo esegui in litografia il *Ritratto di Alvise IV Ottaviano Mocenigo*, «ingegno nobilissimo e colto» che «coltivò con successo le belle arti e lasciò vaghi saggi del suo valore nella pittura» (cfr. Stefani 1868, tav. XVIII e *supra* il saggio introduttivo, fig. 66).

Potrebbe fornire un aiuto, quantomeno per l'individuazione di un ambito di provenienza, la presenza nei depositi del Museo di Palazzo Mocenigo (inv. M 478-M 479) dei ritratti su tela degli anziani Filippo Sale Manfredi Repeta – padre di Cornelia sposata ad Alvise I Mocenigo (catt. 129-130) – e della seconda moglie di questi Vittoria Trissino. Infatti nel succitato inventario del 1895 troviamo registrati: «due quadri di poco valore che rappresentano i ritratti del marchese Filippo Luigi Sale Manfredi Repeta e di sua moglie marchesa Vittoria Trissino Sale M. R., avi materni del conte Alvise III Mocenigo, con cornice dorata, l'uno del pittore Busato di Vicenza, l'altro, quello della marchesa, una copia dallo stesso» (MPMVe, *Archivio Mocenigo, Amministrazione*, b. 13, cc. n.n.).

Per quanto riguarda lo stato di conservazione dell'opera in oggetto, racchiusa all'interno di una cornice coeva (cm 10,7 × 9,7), si registrano estesi sollevamenti e cadute di pellicola pittorica in corrispondenza dell'abito dell'effigiata, danni che si sommano a un'alterazione del pigmento nella parte inferiore del supporto.



Bartolomeo Marcovich

Venezia, 1813 - dopo il 1882

Giovanni Busato

Vicenza, 1806-1886

Ritratto di Faustino Bettinzoli

Acquerello e gouache su avorio,

8,6 × 6,8 cm

Inv. Cl. XLV, n. 43

Provenienza

Acquisto Stefano Cassini, 1931

Bibliografia

Inedito



L'etichetta museale incollata sul verso del piccolo dipinto rimanda al numero 345 del *Registro della Classe XXXII*, ove leggiamo: «Ritratto di Giuseppe Sirtori - miniatura sotto vetro, entro cornice in metallo; sul rovescio si legge scritta in inchiostro la seg. dicitura: "Fece Bortolo Marcovic e Comp. Busato a Venezia il 22 agosto 1849"». La scritta sul retro è oggi scomparsa, come peraltro la cornice metallica e il vetro che sigillavano la miniatura, ma ulteriori informazioni, a conferma dell'identità del soggetto e dell'autografia dell'opera, si possono trarre dalla pratica di archivio del primo aprile 1931. A quella data si registrava infatti l'acquisto, presso la libreria antiquaria di Stefano Cassini in Calle larga XXII marzo, di alcuni oggetti e fra questi «una miniatura rappresentante Giuseppe Sirtori eseguita da Bart. Marcovich e G. Busato» (ASMCVe, 1931/10). Giuseppe Sirtori (Monticello Brianza, 1813 - Roma, 1874) – al quale è dedicato un medaglione bronzeo posto, insieme alle memorie di altri protagonisti del Quarantotto veneziano, sulla facciata del palazzo del corpo di guardia in Calle larga de l'Ascension – sarebbe quindi il personaggio raffigurato su questa sottilissima lastrina di avorio. Fervente repubblicano, associato all'impresa dei Mille, poi generale del regio esercito e infine deputato del Regno d'Italia per quattro legislature, Sirtori prese parte alla difesa di Venezia durante l'assedio austriaco del 1848-49 (Cecchinato 2018, pp. 838-841). In realtà, la didascalia sulla targhetta cartacea che accompagnava l'opera nella sistemazione espositiva del Museo del Risorgimento, smantellato nel 1997, così recita: «Faustino Bettinzoli (1807-18[lacuna]/ ufficiale del battaglione "Italia Libera/" partecipò alla "Sortita di Mestre" (ottobre 1848)/ miniatura su avorio di B. Marcovich». La diversa identificazione rispetto a ciò che riporta il *Registro della Classe XXXII* è frutto di una vicenda che val la pena riportare. Il primo gennaio 1939 la signora Teresa Bettinzoli, residente presso la casa di riposo Rosa Zalivani a Treviso, scriveva all'amica Livia Fabbro Sacchetto di Mestre per informarla che, qualche giorno prima, per puro caso aveva visto riprodotto sul periodico «Pro Familia» la foto di una miniatura che ritraeva Giuseppe Sirtori, opera esposta al Museo del Risorgimento di Venezia. La signora Bettinzoli aveva, con grande «rimescolio», riconosciuto nel ritrattino il padre Faustino, volontario nella difesa di Venezia del 1848-49, un cimelio «ch'egli aveva conservato sempre» e che la figlia vide «in casa fin dall'uso della ragione» (ASMCVe, 1939/28). La miniatura sarebbe scomparsa, insieme al baule di biancheria nel quale era riposta, durante la precipitosa fuga della famiglia Bettinzoli da Treviso nel novembre del 1917 a seguito della rotta di Caporetto. Impossibilitata a muoversi per motivi di salute, Teresa Bettinzoli incaricava l'amica Livia di adoperarsi presso la direzione del Museo Correr per chiarire la vicenda, fornendo nella missiva anche una descrizione della cornice («dorata e rabescata»), del colore degli occhi («azzurri un po' chiari»), dei capelli («castani tendenti al fulvo»), dei baffi e moschetta («biondo rossicci») dell'effigiato, avendo ella visto solo una

foto in bianco e nero. Aggiungeva inoltre che, se la cornice era intatta, «fra la miniatura e il cartone dietro mio padre aveva inserito delle note di riconoscimento». Il direttore del Museo Correr, Giulio Lorenzetti, fattosi carico dell'incombenza e interpellato l'antiquario Stefano Cassini, il 26 gennaio 1939 informava la signora Bettinzoli che il nome di Giuseppe Sirtori al momento dell'acquisto nel 1931 non compariva sul rovescio del fondino che sigillava la miniatura, ma solo l'indicazione degli autori e la data di esecuzione, e che l'errata identificazione era da attribuirsi al defunto direttore Daniele Ricciotti Bratti. Inoltre la cornice era del tutto diversa rispetto all'originale, forse sostituita in un momento imprecisato, così come era scomparsa ogni eventuale nota acclusa. Lorenzetti taceva sul fatto che, giusta la dichiarazione di Cassini, l'oggetto, venduto all'antiquario dal signor «Crestani Vittorio dimorante a Bassano del Grappa», proveniva da Roma, dove quest'ultimo l'aveva acquistato «nella vendita all'asta eseguita dopo la Grande Guerra, dell'ammobigliamento della ex ambasciata imperiale di Russia» (ASMCVe, 1939/28). Non potendo verificare la dichiarazione di Crestani, rimane il mistero su come la miniatura fosse giunta nell'ambasciata russa a Roma. Lorenzetti, confortato anche dalla descrizione somatica che ancor oggi corrisponde con incredibile precisione al ritratto, decideva quindi di ritirare l'opera dal museo impegnandosi a modificare la didascalia, cosa che effettivamente avvenne, come ricorda nella lettera del 9 febbraio 1939: «ho dato disposizioni che sia provveduto a sostituire col nome di Faustino Bettinzoli, ufficiale del battaglione "Italia Libera", la scritta da collocarsi sotto la miniatura, erroneamente per il passato ritenuta ritratto di Giuseppe Sirtori, miniatura che verrà nuovamente esposta». Dal canto suo Teresa Bettinzoli, il 16 febbraio, ringraziando la direzione per la premura e la sollecitudine, pur avendo in prima battuta «divisato di ritirare la miniatura», decideva infine di lasciarla al Museo del Risorgimento «fiera di saperla al sicuro e in quella cara Venezia» che il padre, a suo tempo, aveva «concorso a difendere». A suffragare ulteriormente l'identità del personaggio, bisogna ricordare che nel ritratto in oggetto si ravvisa solo una vaga somiglianza con Giuseppe Sirtori, la cui abbondante iconografia, se osservata con attenzione, rivela sempre un caratteristico e imponente naso aquilino, che invece non riscontriamo nella prova del Museo Correr, ove si palesa un naso regolare.

Nella miniatura di foggia quadrangolare il soggetto è ripreso in un interno, a mezza figura, seduto di tre quarti su una poltrona dall'alto schienale. La posa è impettita – sebbene le gambe siano disinvoltamente accavallate – e lo sguardo austero e franco è rivolto all'osservatore. Bettinzoli indossa la divisa da ufficiale e il cappello, ornato dall'emblema argenteo della Repubblica di San Marco, è appoggiato sopra un tavolino posto alla sua destra. Argentee sono anche le spilline e i bottoni che spiccano sulla pettorina grigia profilata di rosso. Dalle maniche scure della giubba spuntano le mani guantate. In basso alla sua sinistra, accanto



al bracciolo della poltrona, si intravede l'elsa della sciabola. Il ritratto presenta caratteristiche di elevata qualità formale, sia per il disegno che per la morbida resa pittorica, unite a una riuscita introspezione psicologica dell'effigiato, nonostante l'ufficialità del momento. Ben poco sappiamo di Faustino Bettinzoli, annoverato fra i trecento cittadini trevigiani che accorsero nella difesa della Repubblica di San Marco nel «prode battaglione» Italia Libera con il grado di sottotenente (Noaro 1850, p. 227). Il battaglione comandato dal maggiore Luigi Meneghetti prese parte alla sortita di Mestre del 27 ottobre 1848 e alla difesa di Forte Marghera del maggio 1849. Purtroppo una lacuna nell'etichetta cartacea lascia scorgere la data di nascita di Bettinzoli, il 1807, ma non quella di morte. Autori della miniatura, giusta le fonti, furono Bartolomeo Marcovich e Giovanni Busato. Il primo nato a Venezia, ma di famiglia zaratina, fu pittore, incisore-litografo e vinse nel 1833 all'Accademia di Belle Arti di Venezia il primo premio

«per la copia della figura della stampa» (Donati 1931, pp. 451-452), divenendo infine collaboratore, dal 1867 al 1880, del fotografo Carlo Naya per il quale ritoccava ad effetto le lastre (Bizio 1882, p. 3). Il secondo, studente alla stessa Accademia quale allievo di Teodoro Matteini, fu pittore storico oltreché apprezzato ritrattista (Brandellero 2003, pp. 665-666). Giovanni Busato fu protagonista come Bettinzoli della difesa di Venezia nel 1848-49, vedendo morire di colera, negli stenti dell'assedio, i genitori e una figlia – e si impegnò nella presa di Forte Marghera del 22 marzo 1848 e nella successiva sortita del 27 ottobre (Barbieri 1972, pp. 480-482). Non abbiamo testimonianze, ma è oltremodo verosimile che anche Marcovich abbia preso parte alle stesse imprese militari di Bettinzoli e Busato. Il sodalizio dei due artisti è peraltro testimoniato dal volume, uscito a Venezia nel 1845, intitolato *Costumi veneziani dalla origine fino alla caduta della Repubblica* disegnati da Giovanni Busato e incisi da Bartolomeo Marcovich.

Inoltre un disegno acquerellato con uno *Studio per un ritratto d'uomo* autografo di Marcovich – molto vicino nell'impostazione compositiva alla miniatura qui analizzata – fa parte del nucleo dei disegni di Busato oggi nelle collezioni dei Musei Civici di Vicenza (Inv. A712a; Zampieri 2015-2016, pp. 23-24, 245). Ritornando all'esecuzione del ritrattino e volendo prestare fede alla doppia autografia, risulta difficile immaginare due artisti contemporaneamente impegnati in un ritratto di dimensioni così ridotte, anche per l'assenza di più generi nella medesima composizione. L'unica ragionevole spiegazione potrebbe venire da un impedimento improvviso di Marcovich nel portare a termine l'opera e quindi la frase monca nell'iscrizione oggi scomparsa «Comp. Busato» starebbe a indicare il subentro di Giovanni Busato nel completamento della miniatura. La perduta iscrizione, «22 agosto 1849», ne collocherebbe la realizzazione a ridosso della resa di Venezia agli austriaci avvenuta quattro giorni dopo.

Pagine 248 - 261

ANTEPRIMA NON DISPONIBILE

**Ritratto del vescovo greco ortodosso
Benedetto Kraglievich da morto**Acquerello e gouache su carta,
12,1 × 8 cm

Inv. Cl. II, n. 544

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito

Come apprendiamo dal *Registro della Classe II* (n. 544), quest'opera riproduce il «Ritratto del vescovo greco Benedetto Kraglievich morto nel 1862. Secolo XIX». Dalla medesima fonte sappiamo che il ritrattino proviene dalla donazione di Emmanuele Antonio Cicogna alla città di Venezia, ma non ne troviamo riscontro nella lista di oggetti d'arte giunti al Museo Correr nel 1865. È altresì possibile che l'esemplare fosse incluso in uno dei due gruppi genericamente indicati come «ritratti e stampe diverse» (ASMCVe, *Rapporto Cicogna*, nn. 577-578). A conferma dell'identificazione del soggetto fornita dal *Registro della Classe II*, sul foglio che accompagna l'esemplare un appunto autografo di Cicogna così recita: «Ritratto del vescovo greco Benedetto Kraglievich dalmatino, nato li 13 genn. 1767, morto in Venezia 4 marzo 1862. Ritratto nella stessa posizione in cui fu per tre giorni esposto nella chiesa di San Giorgio de' Greci in Venezia». Il 6 marzo 1862, Cicogna annotava nel suo diario che il prelado «fu posto per tre giorni seduto nel mezzo della chiesa sotto baldacchino colle sue insegne vescovili. Più bel defunto, che sembrava dormisse diritto, non ho veduto. Quantità di gente in questi tre giorni fu a visitarlo [...], sabato si faranno le



solenni esequie. Ho detto che se la fotografia può aver effetto in una chiesa alquanto oscura sarebbe da adoperarla. Vedremo» (BMCVe, Cicogna, *Diari*, III, pp. 6710-6711).

Il personaggio effigiato è quindi Benedetto Kraglievich (Salonicco, 1767 - Venezia, 1862), archimandrita capitolare, commendatore del Real ordine ellenico del Salvatore, vescovo di rito greco orientale, fu prima esarca in Morea, poi ad Atene e nel 1802, con il medesimo titolo, in Bosnia. Arrestato a Tuzla dal vizir Hosreff che combatteva i ribelli serviani, ovvero serbi, torturato e destinato a morte certa, venne però liberato nel 1807. Dopo la scarcerazione riparò in un monastero di Fruška Gora in Slavonia. Con il nuovo regime napoleonico, a seguito del sinodo zarantino del 1808-1809, nel 1810 Kraglievich venne insignito del titolo di vescovo di Istria, Dalmazia, Ragusa e Bocche di Cattaro con sede a Sebenico, carica poi confermata dall'Imperatore Francesco I d'Austria (Cipro 1851, pp. 2-13). Durante la sua amministrazione ottenne dalla monarchia asburgica l'istituzione di una Università per la comunità greca d'Istria e Dalmazia a Sebenico. Oggetto di un attentato, nel quale in sua vece rimase vittima il rettore del seminario (Cipro 1851, p. 15), nel 1829 Kraglievich chiese di esser messo a riposo. Trasferì così la propria residenza a Venezia, dove portò una ragguardevole biblioteca «di libri greci, latini, italiani, illirici e francesi sacri e profani di eccellenti edizioni» (Zanotto 1847a, II, p. 447) e dove morì il 4 maggio 1862, all'età di 95 anni.

Come ricorda Cicogna, nella miniatura qui esaminata il prelado è ripreso durante le cerimonie funebri che si svolsero per tre giorni nella chiesa di San Giorgio dei Greci a Venezia. Il soggetto, assiso su di uno scranno del quale si vedono gli elaborati braccioli dorati che sostengono la figura, indossa i preziosi paludamenti vescovili, con le insegne che richiamano la dignità di esarca della chiesa greco ortodossa. La figura si staglia dilatata su uno sfondo grigio uniforme ed è descritta con cura calligrafica, riuscendo nell'intento di consegnare ai posteri la fisionomia cadaverica del defunto. Eppure, l'effetto non è del tutto naturalistico, tanto da far sembrare l'immagine un'icona. Come in un'antica tavola bizantina, la terza dimensione è, infatti, appena accennata dallo scuro piedistallo su cui poggia l'esposto e dal pavimento a mattonelle quadrangolari. L'anonimo artista potrebbe quindi essere identificato in un miniatore della comunità greca di Venezia che realizzò l'esemplare nel 1862, in occasione delle esequie. Non si può altresì escludere che la composizione, anche per quanto sopra riferito dallo stesso Cicogna, derivi da una testimonianza fotografica.

Una litografia veneziana, datata 1858, ritrae Kraglievich da vivo, seduto su un trono ligneo riccamente intagliato e con i medesimi paludamenti e attributi della miniatura (MCVe, Gabinetto dei disegni e delle stampe, *Stampe Cicogna*, n. 730).

Ritratto di garibaldino

Olio su cartoncino, 17,2 × 12,2 cm

Inv. Cl. XLV, n. 3086

Iscrizioni

Al centro, sulla fasciatura: «1860»

In basso a destra: «M. Tonda/ 1864»

Provenienza

Non riscontrata

Bibliografia

Inedito

Nulla sappiamo sulla provenienza e sull'identità del personaggio effigiato in questo olio su cartoncino, poiché la miniatura risulta priva di etichette museali, né se ne trova traccia nei registri. Nell'occasione della stesura del presente catalogo è stato attribuito a questo esemplare un numero di inventario relativo alla *Classe del Risorgimento e delle Memorie patriottiche*. Niente ci è dato conoscere anche sull'autore, che si firma «M. Tonda», datando l'opera al 1864.

Nel piccolo dipinto è raffigurato un giovane in tenuta da garibaldino, con berretto a visiera, camicia rossa e pantaloni bianchi, ripreso a figura intera, seduto su una sedia in un interno. Le spalline dorate distinguono il grado di ufficiale, mentre le medaglie che si intravedono appuntate sul petto sottolineano il valore del personaggio. Il volto dai tratti regolari si caratterizza per una linea di baffi che si accompagna a una barba a scopetta dai toni rossastri. Lo sguardo diretto fuori campo e la bocca serrata accentuano

l'espressione seria e compresa, mentre la mano sinistra è appoggiata sull'elsa della sciabola inguainata. Il braccio destro ferito e steccato è appeso al collo con una sciarpa blu e reca al polso una fascia bianca con la data «1860» in ricordo dell'impresa dei Mille, del quale all'evidenza l'effigiato, forse un veneziano, aveva preso parte.

L'interno nel quale si colloca il soggetto è contraddistinto da pareti di colore marrone-verdastro steso in maniera volutamente non uniforme. La profondità prospettica dello spazio è assicurata, oltre che dalla sedia Luigi Filippo ben scorciata, dai solchi delle congiunzioni tra le assi del pavimento di legno tracciati in modo sapiente. La posa farebbe pensare alla derivazione da un ritratto fotografico, probabile opera di un artista di talento, forse dilettante, ma con una chiara formazione accademica.

Riscontriamo un discreto stato di conservazione con qualche piccola caduta di materia pittorica.



Pittore e fotografo veneto (?)

settimo decennio del XIX secolo

Ritratto di Carlo Vulten

Acquerello su albumina, 5,3 × 4 cm

Inv. Cl. XLV, n. 873

Iscrizioni

Sul verso, sul cartoncino che sigilla il ritrattino: «Sig.ra contessa Fan[ny]/ Sardagn[a]/ p m[...]»; sull'etichetta incollata sul cartoncino: «Carlo Vulten Capitano/ nel 44° fant: morto alla battaglia/ di Custoza del 1866 Giugno 24»

Provenienza

Legato Pietro Cortes, 1908

Bibliografia

Inedito

Il *Ritratto di Carlo Vulten* qui esaminato, parte del legato di Pietro Cortes al Museo Correr (*Registro doni*, n. 1498; e *supra* catt. 189-190), costituisce un caso esemplare di albumina colorata, e a prima vista può essere scambiata per una vera e propria miniatura. Infatti nel *Registro della Classe XLV* (n. 873) l'opera è descritta come «Fotografia a colori in ovale con cornice». Grazie al volumetto a lui dedicato dal fratello Federico, dato alle stampe a Milano nel 1867, molto sappiamo sulla figura del capitano Carlo Vulten (Venezia, 1825 - Castelnuovo di Asola, 1866), caduto sul campo nella battaglia di Custoza del 1866. Nato a Venezia nel 1825, la famiglia paterna era originaria di Gand con il nome di Wulten, studente al liceo di Santa Caterina, fin dalla giovane età «dimostrò ingegno svegliato e pronto ed un ardente amore agli studi classici» (Vulten 1867, p. 6). Ottenuta la «patente» di professore ginnasiale, nel 1847 ricoprì la cattedra presso il ginnasio comunale di Este. Fu tra i volontari nella difesa di Venezia durante l'assedio austriaco del 1848-49, arruolato nel corpo di artiglieria che prese il nome dai patrioti veneziani caduti in Calabria, i fratelli Attilio ed Emilio Bandiera e Domenico Moro. Vulten rimase ferito durante il bombardamento di Forte Marghera (24-26 maggio 1849), ma, caduta Venezia, il 22 agosto 1849, e scampato all'esilio, gli fu impedito l'insegnamento dal governo asburgico. Riparò quindi a Trieste ove si dedicò «a proficui e non ingloriosi lavori letterari» destinati anche alle scene teatrali (Vulten 1867, p. 10). Nel 1859 si arruolò nell'esercito del Regno di Sardegna e prese

parte a tutte le campagne militari della Seconda Guerra d'Indipendenza, per cadere infine nella disastrosa, per il neonato Regno d'Italia, battaglia di Custoza che dette avvio alla Terza Guerra d'Indipendenza. Dal verbale di decesso stilato dal cappellano militare si apprende che nell'«anno del Signore 1866 ed alli 24 del mese di giugno, nel Comune di Castelnuovo, sul campo di battaglia rivedasi defunto alle ore..., in età d'anni 41, il sig. Vulten Carlo, capitano nel 44° Reggimento Fanteria, di religione cattolica, nativo di Venezia [...]». Morto in seguito a ferita d'arma da fuoco nel capo, sepolto a Castelnuovo sul campo» (Vulten 1867, p. 57, nota 21).

L'iscrizione sul verso, posta sul cartoncino che sigilla l'opera e parzialmente leggibile, testimonia che l'esemplare apparteneva alla contessa Fanny Sardagna, nata de Inama, moglie del barone Giovanni Battista Sardagna nobiluomo trentino, ma veneziano di adozione, il quale, anche a nome della consorte, volle inserire in coda al volume in memoria di Carlo Vulten un accorato tributo d'amicizia al patriota scomparso (Vulten 1867, pp. 63-87). L'opera con tutta probabilità venne eseguita da un artista specializzato nel ritocco delle fotografie, come fu ad esempio Bartolomeo Marcovich (cfr. *supra* cat. 179 e il saggio introduttivo). L'esemplare costituisce perciò, insieme al cat. 199, un significativo anello di congiunzione, per la tecnica che oggi diremmo 'mista', fra il tradizionale ritratto in miniatura e la *carte de visite* fotografica che da qui in poi prenderà il sopravvento.

Pittore veneto

1868 circa

Ritratto di Daniele Manin

Acquerello su carta, ø 2 cm

Inv. Cl. XLV, n. 735

Iscrizioni

Sul coperchio della scatola: «12 MAGGIO 22 SETTEMBRE/ 1804 1857/ CARE MEMORIE DI/ SUO FIGLIO/ L. AB. R/ OFFRI' / 22 marzo/ 1848 1868»; sotto il ritrattino, lungo il bordo di una medaglia di bronzo di forma ovale: «GUARDIA CIVICA VENETA»

Provenienza

Acquisto Giovanni Battista Pellegrini, 1934

Bibliografia

Inedito

L'esemplare fa parte di un cospicuo nucleo di memorie legate alla storia della famiglia Manin acquistato nel 1934 dal Museo Correr (ASMCVe, 1934/31; e *supra* cat. 185). La miniatura di forma rotonda con l'effigie di Daniele Manin è inserita, protetta da un piccolo vetro leggermente bombato, sul coperchio di una scatola rivestita di velluto verde muschio, filettata in bianco con serratura e chiave (27,8 × 11,3 cm).

Sul coperchio troviamo un'iscrizione con le date che fanno riferimento alla nascita e alla morte di Daniele Manin (Venezia, 1804 - Parigi, 1857), oltre che all'istituzione della Repubblica di San Marco (22 marzo 1848) e al rientro della salma dello stesso Manin a Venezia dopo l'esilio parigino (22 marzo 1868). La medaglia applicata sotto il ritrattino celebra la Guardia civica veneta, il corpo formato da duecento cittadini veneziani, al servizio del Municipio per il mantenimento dell'ordine pubblico, istituito il 18 marzo 1848 dal governatore austriaco Aloisio Palffy. Nel ritratto Daniele è ripreso al busto di profilo e su uno sfondo di colore grigio. Indossa una marsina scura su cui spicca la fascia bianca della Guardia Civica (cfr. F. Zancani, in *Venezia Quarantotto* 1998, pp. 129-133, nn. 18-24). Nella minuscola dimensione l'artista ha dato dimostrazione di una non comune abilità, improntando la composizione ai toni del grigio. Su questa generale monocromia si inseriscono essenziali tocchi di rosso sulla bocca e sulla coccarda, ai quali si aggiunge una punta di blu al centro. Il pittore definisce la barba e lo sfondo con un fitto ma modulato tratteggio, mentre le lenti e la stanghetta degli occhiali sono risolte con un

segno bianco su nero, libero ma netto. La massa dei capelli, divisi da una scriminatura, e l'abito vengono descritti con pennellate fluide e veloci. L'espressione conferita alla persona è seria e compresa nella gravità dell'ora, ma scevra di retorica. I lineamenti sono quelli di un Daniele Manin molto più giovane dei 45 anni che aveva nel 1848, come ben si vede nei ritratti dell'epoca, a cominciare dall'olio su tela di Leonardo Gavagnin (*Registro della Classe I*, n. 2361), dove l'effigiato appare appesantito e con una barba più folta. Altra singolarità, nel dipinto appena citato non appare la coccarda sulla fascia bianca, coccarda che troviamo invece nella miniatura, non con il tricolore italiano (come ci si aspetterebbe), ma con quello francese che vede, al centro, il blu in luogo del verde. Ciò potrebbe essere inteso come un tributo alla Francia, che ospitò generosamente la famiglia Manin durante i dolorosi anni dell'esilio. In questa occasione Daniele Manin viene rappresentato con il classico profilo monetale, nella veste di eroe idealizzato e perennemente giovane, come una figura viva e presente. La mano che ha eseguito questa finissima prova è di sicuro talento e qualche affinità si potrebbe riscontrare con l'opera di Alessandro Generini (catt. 189-191), artista e patriota veneziano che fu amico di famiglia dei Manin. Siamo quindi propensi, per l'iscrizione e per le ragioni appena esposte, a collocare l'esecuzione del ritrattino qui esaminato intorno al 1868, in occasione del rientro a Venezia delle salme dei Manin da Parigi. La superficie pittorica ha subito dei danni provocati probabilmente dalla colla con la quale è stato fissato il vetro di protezione.



Giovanni Germano Prosdocimi

Rovigo, 1819 - Venezia, dopo il 1891

Ritratto di Daniele Manin

Acquerello e gouache su carta,

29,7 × 22,8 cm

Inv. Cl. III, n. 6434

Iscrizioni

In basso al centro: «DANIELE MANIN»; in basso a sinistra: «GIO. PROSDOCIMI FECE.»

Provenienza

Acquisto Cesare Zangirolami, 1932

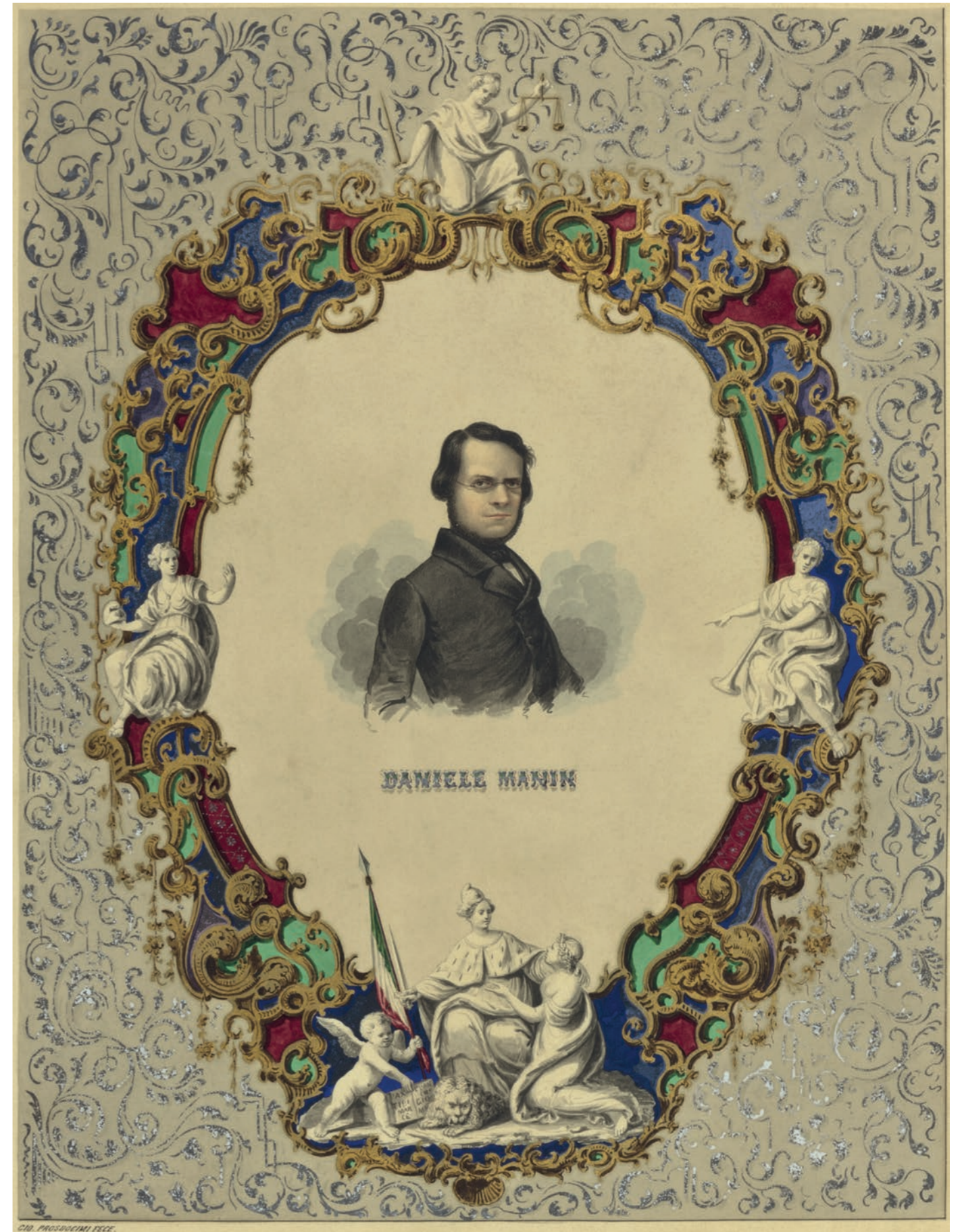
Bibliografia

Inedito

Nonostante le dimensioni del supporto cartaceo superino di gran lunga i 20 centimetri (50 × 38 cm), l'esemplare presenta tutte le caratteristiche di una miniatura. Infatti, nel *Registro della Classe III* (n. 6434) troviamo annotata la seguente descrizione: «Ritratto di Daniele Manin in miniatura con fregio ovale acquerellato da Gio. Prosdocimi».

L'articolata composizione ha il suo fulcro nella figura di Manin – che da sola misura appena cm 7,5 × 6,5 – ripreso al busto di tre quarti con il viso rivolto allo spettatore. Il soggetto si staglia su uno sfondo chiaro animato fino all'altezza delle spalle da tocchi di acquerello in varie tonalità di grigio. Il grigio scuro predomina anche nella marsina abbottonata, che lascia intravedere il biancore avoriato della camicia, per incupirsi nel nero della cravatta. I capelli, la barba e gli occhi sono castani, mentre l'unica nota di colore è costituita dal pallido incarnato e dalle labbra rosate. Anche in questo caso, come nel cat. 203, l'eroe veneziano appare perennemente giovane, lo sguardo severo incorniciato dagli occhiali, l'espressione risoluta. Il ritrattino si iscrive all'interno di una ridondante cornice di foggia ovale a racemi dorati di gusto neosettecentesco, ove gli spazi liberi sono campiti di verde, rosso e blu. La composizione si arricchisce di quattro figurazioni allegoriche a monocromo: alla sommità si accampa la Giustizia, più in basso ai lati a destra sta la Fama e a sinistra la Libertà. Alla base si dispone Venezia assisa, con la spada nella mano destra e i paludamenti propri della dignità dogale,

e, accucciato ai suoi piedi, spunta un piccolo leone di San Marco che si palesa con un'espressione che vorrebbe essere ostile. In tale posa, Venezia accoglie una fanciulla inginocchiata con il capo cinto di alloro. Fa parte dell'insieme un genietto alato che regge con la sinistra l'asta della bandiera tricolore e con la destra il libro aperto dell'evangelista Marco. Fa da contesto alla cornice un complesso intreccio di elementi fitomorfi argentati su sfondo grigio. Con un sapiente stratagemma, degno di un miniaturista rinascimentale, l'artista proietta una brevissima ombra sui lati inferiore e destro del rettangolo dipinto che racchiude l'insieme, fingendo un rilievo con un effetto a *trompe-l'oeil*. Infatti anche le figure sono illuminate da una fonte di luce virtuale che proviene da sinistra in alto. L'opera in esame, venne con buona probabilità eseguita poco dopo il 1866, anno di devoluzione del Veneto a Regno d'Italia, nel momento di pubblica fioritura del mito di Daniele Manin e della Repubblica di San Marco del 1848, momento che ebbe il suo culmine nel 1868 con il rientro a Venezia da Parigi della salma dell'eroe risorgimentale morto in esilio. Giusta la firma che appare in basso a sinistra possiamo riconoscere in Giovanni Germano Prosdocimi l'autore di questa vera e propria pagina miniata. Nato a Rovigo nel 1819, Prosdocimi si applicò con grande abilità nel comporre fac-simili di codici e di pergamene antiche e nell'illustrare con tecnica miniatoria pubblicazioni a tiratura limitata. Per un profilo dell'artista si veda *supra* il saggio introduttivo.



205

Giovanni Germano Prosdocimi

Rovigo, 1819 - Venezia, dopo il 1891

Ritratto di Bernardo Donà

Acquerello su carta, 18,5 × 13,9 cm

Inv. Cl. II, n. 898

Iscrizioni

In basso: «S. E. Ill^{ma} Bernardo Donà»;
sul verso: «Biglietto per la dispensa/ delle visite
dell'anno 187[1]»

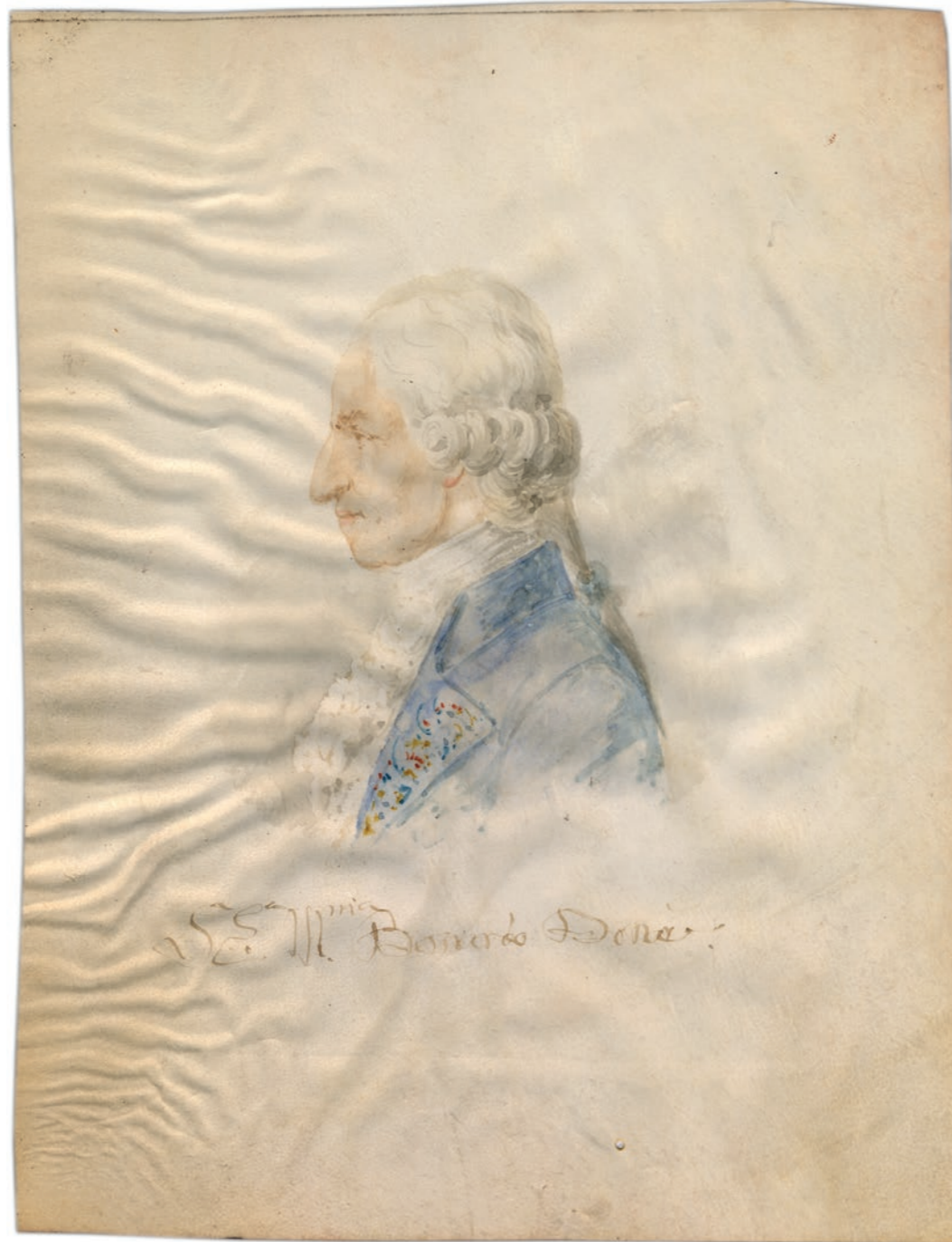
Provenienza

Dono Municipio di Venezia, 1882

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 101, n. 119

Questo ritrattino ad acquerello su carta, offerto dal municipio di Venezia al Museo Correr nel 1882, appare così descritto nel *Registro doni* (n. 227): «Ritratto di S. E. Bernardo Donà - Municipio». Peraltro, giusta l'indicazione fornita dalla successiva guida museale, l'esemplare era esposto nella sala VII del medagliere come «Bernardo Donà, sec. XVIII» (*Museo Civico* 1899). L'effigie del nobiluomo veneziano Bernardo Donà, ripresa al busto di profilo, si rivela in realtà un esercizio *à la manière de*, liberamente ispirato ai modelli della ritrattistica veneziana del secondo quarto del Settecento, ed altro non è che il disegno che Giovanni Germano Prosdocimi approntò per la riproduzione litografica



con il medesimo soggetto (MCVc, inv. L.V. 1040). La stampa venne realizzata nel 1871 su incarico della Congregazione Municipale di Carità di Venezia in memoria del legato testamentario del 1711 con il quale Donà devolveva, come recita l'iscrizione in calce alla litografia, una somma considerevole per la costruzione di un «Ospitale che servir debba di ricovero a tanti miserabili questuanti» (Zanotto 1847a, II, p. 478).

Per quanto riguarda lo stato di conservazione dell'opera, si riscontrano sollevamenti del supporto cartaceo dovuti all'azione dell'umidità, concentrati in particolare nella parte sinistra del foglio.

206

Pittore veneto (?)

seconda metà del XIX secolo

Ritratto di giovane donna

Acquerello e gouache su avorio,

3,5 × 2,9 cm

Inv. Cl. II, n. 663

207

Pittore veneto (?)

seconda metà del XIX secolo

Ritratto di bambino

Acquerello e gouache su avorio,

3,5 × 2,9 cm

Inv. Cl. II, n. 664

Provenienza

Acquisto, 1890

Bibliografia

Museo Civico 1899, p. 112, nn. 218-219



Non abbiamo notizie dettagliate sulla provenienza di queste due miniature su avorio di foggia ovale che furono acquistate dal Museo Correr nel 1890 (*Registro acquisti*, nn. 560-561). Il *Registro della Classe II* (nn. 663-664) descrive semplicemente i soggetti come «Ritratto di giovane donna» e «Ritratto di fanciullo». La figura femminile è ripresa al busto su uno sfondo bluastro con il viso rivolto all'osservatore e la testa leggermente inclinata a sinistra: un taglio compositivo che l'artista ha utilizzato per infondere una sensazione di movimento alla figura. La *mise* della giovane appare vagamente esotica, sia per gli indumenti variopinti, un abito azzurro, con colletto di pizzo bianco, sul quale si stagliano un fiore di stoffa e una sciarpa rossa abbandonata sulla spalla sinistra, sia per i capelli neri pettinati a *bandeaux* e sciolti sulle spalle, ornati da un fermaglio d'oro, che reca di lato un grosso fiocco rosso. Completano l'abbigliamento gli orecchini d'oro a pendente. Il pittore, che in entrambi gli esemplari ha abbandonato la tradizionale tecnica miniatorica, impiega una tavolozza ricca di colori sgargianti stesa con pennellate liquide e svelte. Sulla seconda miniatura è immortalato un bambino ripreso a mezzo busto, in posizione frontale,

su uno sfondo bluastro più schiarito nella parte destra.

Sul visetto rotondo si aprono due grandi occhi azzurri rivolti senza timidezza all'osservatore.

Caratterizzano la figura una folta chioma di capelli biondo scuro con la scriminatura laterale e un vestitino blu con il colletto bianco plissettato sul quale spicca un piccolo nastro di colore rosso. L'abilità dell'artista si distingue nel modo di lumeggiare le pieghe cangianti dell'abito e del nastrino con pennellate nette di tonalità più chiare e accese, così come per la capacità di rendere la consistenza trasparente del pizzo con tocchi liquidi e separati. Ambedue le opere parrebbero frutto di un artista veneto attivo nella seconda metà del XIX secolo, forse suggestionato dalle atmosfere orientali della pittura di Ippolito Caffi (Belluno, 1809 - Lissa, 1866).

Date le dimensioni coincidenti, non possiamo altresì escludere che in origine i due esemplari fossero entrambi montati sul medesimo medaglione, e che i soggetti raffigurati siano madre e figlio.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione, che possiamo considerare discreto per entrambe le opere, rileviamo altresì piccole abrasioni e cadute di materia pittorica.



Cornice dell'insieme

ø 50,2 cm
Cl. XLV, n. 3061

Iscrizioni

In basso su placchetta di ottone: «A Venezia/ questa pagina degli anni sacri/ 1917 [corona comitale che sormonta il monogramma intrecciato "GBC"] 1918»

Provenienza

Dono Gina Cappello, 1923

Bibliografia

Doni al Museo Correr 1925, pp. 286-287

208

Gina Cappello

Padova, 1877 - Vicenza, 1957

Ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia duca d'Aosta

Acquerello e gouache su avorio,
9,8 × 7,1 cm

Inv. Cl. XLV, n. 7922

Iscrizioni

In basso a destra: «-1921- GBCappello/»; in basso su placchetta di ottone esterna alla miniatura: «Al Piave/ S.A.R. il Duca d'Aosta Comandante/ della Invita [sic] III Armata/ Boll. della Vittoria»

209

Ritratto di Filippo Grimani

Acquerello e gouache su avorio,
9,6 × 7,3 cm

Inv. Cl. XLV, n. 7923

Iscrizioni

A destra: «GBCappello/ -4-XI/-1921»; in basso su placchetta di ottone esterna alla miniatura: «N.H. Sen. Filippo Grimani/ Sindaco di Venezia/ negli anni della fede della Vittoria/ 1915-1918»

210

Ritratto di Enrico Caviglia

Acquerello e gouache su avorio,
9,6 × 7,3 cm

Inv. Cl. XLV, n. 7924

Iscrizioni

In basso a destra: «GBCappello/»; in calce incisa sulla cornice di ottone: «S.E. GEN. CAVIGLIA»; su placchetta di ottone esterna alla miniatura «Vittorio Veneto»

211

Ritratto di Giorgio Emo Capodilista

Acquerello e gouache su avorio,
9,6 × 7,3 cm

Inv. Cl. XLV, n. 7925

Iscrizioni

In basso a destra: «-1921- GBCappello»; su placchetta di ottone esterna alla miniatura: «N.H. Gen. Giorgio Emo/Com. i Regg.ti Genova Novara/ eroicamente sacrificatisi/ Boll. di G. I Nov. 1917»

212

Ritratto di Gaetano Giardino

Acquerello e gouache su avorio,
9,5 × 7,7 cm

Inv. Cl. XLV, n. 7926

Iscrizioni

In basso: «-1921- GBCappello»; in calce incisa sulla cornice di ottone: «S.E. GEN. GIARDINO»; su placchetta di ottone esterna alla miniatura: «Monte Grappa»

213

Ritratto del soldato d'Italia

Acquerello e gouache su avorio,
ø 8,6 cm

Inv. Cl. XLV, n. 7927

Iscrizioni

In basso: «GB Cappello», a destra «4 novembre 1921»; su placchetta di ottone esterna alla miniatura: «Soldato d'Italia»



Il 6 dicembre 1923 il municipio di Venezia faceva pervenire al Museo Correr «un quadro contenente sei miniature eseguite dalla N.D. Gina Cappello e da questa donate alla città di Venezia. Rappresentano un fante; il duca d'Aosta; il generale Giardino; il generale Caviglia; il generale Emo e il N.H. conte Filippo Grimani, sindaco di Venezia» (ASMCV, 1923/107). Il gruppo veniva così registrato nella Classe XLV. Come rammenta nel 1925 la rubrica *Doni al Museo Correr* nella «Rivista mensile della Città di Venezia», le sei miniature «ricordano, cioè, ed onorano, secondo il pensiero dell'autrice, coloro che meglio si adoperarono, durante la recente guerra, per la difesa di Venezia e di Padova. Perciò la Rappresentanza del Comune volle che le miniature della contessa Cappello fossero conservate insieme con le memorie patriottiche della Città». Una cornice lignea rotonda con numero di inventario proprio (Cl. XLV, n. 3061), decorata in alto con lo stemma di casa Savoia su placchetta di ottone e con il fondo rivestito di velluto (in origine color *bordeaux*, oggi alterato per l'esposizione alla luce), contiene sei miniature profilate di ottone, ciascuna corredata di vetro. Ogni esemplare è accompagnato da una targhetta esplicativa, anch'essa in ottone. L'intera composizione, quale «pagina degli anni sacri» 1917-1918, è poi dedicata «A Venezia».

I soggetti, con ogni probabilità ricavati da riproduzioni fotografiche, raffigurano: Emanuele Filiberto duca d'Aosta (Genova, 1869 - Torino, 1931), comandante dell'Invitta III Armata, alle cui spalle si scorge il semidistrutto ponte della Priula sul Piave; il generale Enrico Caviglia (Finalmarina, 1862 - Finale Ligure, 1945), che si staglia sullo sfondo dell'altopiano di Bainsizza da cui si leva una colonna di fumo; il generale Giorgio Emo di Capodilista (Padova, 1864-1940), comandante dei reggimenti Genova Cavalleria e Lancieri di Novara nella battaglia di Pozzuolo del Friuli del 29-30 ottobre 1917, ripreso sullo sfondo delle rovine



fumanti di un ponte ferroviario; e il generale Gaetano Giardino (Montemagno, 1864 - Torino, 1935), con alle spalle lo scorcio delle valli del Massiccio del Grappa. Un tributo specifico va al *Soldato d'Italia*, ripreso nell'atto di assaltare con la baionetta in canna le linee nemiche (sullo sfondo una trincea serpeggiante affollata di commilitoni, mentre sulla destra si innalza il fumo azzurrognolo delle granate). Una miniatura raffigura il sindaco di Venezia Filippo Grimani (Venezia, 1850 - Roma, 1921), che resse le sorti dell'amministrazione comunale durante i difficili anni del conflitto. Un periodo drammatico nel quale la città subì i rovinosi bombardamenti da parte dell'aviazione austriaca che provocarono perdite considerevoli di vite umane e danni ingenti al patrimonio artistico. Unico dell'insieme a non indossare una divisa e a stagiarsi su



uno sfondo neutro, Grimani viene immortalato, e forse non è un caso, nell'anno della sua scomparsa, quale probabile omaggio alla sua figura. Tali rappresentazioni si prestavano al rischio di una celebrazione retorica, ma il limite fu superato dal talento dell'autrice, Gina Cappello, che realizzò il gruppo nel 1921, firmando e datando tutte le miniature, meno quella del generale Caviglia che reca solo la firma. La maestria della pittrice si rivela nell'utilizzo della tecnica tardodivisionista, con in più la difficoltà di applicarla su una superficie ristretta. Riesce infatti a rendere atmosferici e soprattutto 'informali' i ritratti degli eroi della grande guerra che sono raffigurati sullo sfondo dei paesaggi ove si svolsero le battaglie che li videro protagonisti. La Cappello dimostra una spiccata sensibilità coloristica, frutto, se non di una formazione accademica, quantomeno dello studio presso un maestro. Per



certo, crediamo che dovette rimanere colpita dal *Ritratto di Letizia Pesaro Maurogonato* eseguito a Venezia nel 1901 da un Giacomo Balla divisionista (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna; cfr. E. Barisoni, in *Venezia gli ebrei* 2016, pp. 472-473, n. 161) e soprattutto dalla cosiddetta *Sala del sogno* che Gaetano Previati, Galileo Chini, Edoardo De Albertis e Plinio Nomellini allestirono alla Biennale di Venezia del 1907, che costituì l'ufficiale riconoscimento del movimento divisionista. Gina Cappello ottiene infatti l'effetto drammatico desiderato accostando, su uno sfondo dai toni grigio-scuri, le sottili pennellate senza mescolare i colori. Il risultato finale è pregevole e la loro collocazione cronologica rende queste miniature su avorio gli ultimi esemplari di una secolare e fortunata tipologia presenti nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani.





Ben poche sono le notizie sulla figura di Angelina Bianca, detta Gina, Cappello autrice di questo pregiato ed evocativo insieme. Nata a Padova nel 1877, figlia del nobile uomo Andrea Vincenzo Cappello, della prima linea di San Giovanni in Laterano a Venezia, e di Maria Antonietta Savioli, era ultima di sei fratelli. Pittrice per diletto, miniatrice per due anni della regina Elena di Savoia, venne insignita della medaglia d'oro al valor civile per il suo impegno come crocerossina nella Prima Guerra Mondiale. Presso gli eredi sono conservati altri ritratti in miniatura, e un piccolo dipinto, – eseguito con il medesimo stile neodivisionista che distingue gli esemplari qui esaminati e raffigurante una dama in abiti settecenteschi nel giardino di villa Cappello a Noventa Padovana – si trova

oggi nella collezione di un discendente, il conte Paolo Cappello che qui ringraziamo, insieme al conte Antonio da Porto, per la segnalazione e per le informazioni di carattere biografico cortesemente forniteci. Le miniature vennero richieste alla *Prima esposizione dopolavoristica nazionale di arti e mestieri* di Bolzano, tenutasi nel giugno-novembre del 1930, notizia che apprendiamo soltanto dal carteggio intercorso fra la direzione del Museo Correr e il commissario della mostra bolzanina (ASMCVe, 1930/17, 31 dicembre; 6, 11 novembre; e *supra* il saggio introduttivo), poiché, nel catalogo fotografico della rassegna, del gruppo non v'è traccia (*Prima esposizione* 1930). A un anno dal prestito, Gina Cappello faceva notare «con dispiacere», in una lettera all'allora

direttore del Museo Correr Giulio Lorenzetti, che il «Gruppo» dei ritrattini da lei donato, «non per i suoi meriti artistici di cui certo non sono giudice, ma per l'idea ed i personaggi che rappresenta», risultava «appeso in una retrostanza abbandonata, e prima di affidare le miniature a Bolzano doveti tutte ritoccarle e rimontarle perché assai deteriorate dall'umidità» (ASMCVe, 1930/17). Al rientro dall'esposizione bolzanina nel 1931, e in attesa che venissero allestite le sale del nuovo Museo del Risorgimento inaugurate nel 1936, per iniziativa di Lorenzetti il *Gruppo di Guerra* venne collocato nella sala di studio della Biblioteca del Museo Correr. Lo stato attuale di conservazione delle opere appare buono. Si rilevano altresì microcatture di materia pittorica.

Ritratti in miniatura
dal XVI al XX secolo

La collezione
Paola Sancassani

François Dumont (?)

Lunéville, 1751 - Parigi, 1831

Ritratto di Charlotte Adelaide Stuart duchessa di Albany

Acquerello e gouache su avorio, ø 9,9 cm

Inv. Cl. II, n. 840

Iscrizioni

Sul verso, su supporto cartaceo: «Mad:^c Ieferis/ [Poet]tessa Inglese/ mort[a] a Roma nel 1790/ [n]el[l]’età in cui rapresentò/ mol[t]o amica della celebre/ Giu[sti]na Renier Michiel/ Miniat[.] D. 12 N. d’oro»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

L’iscrizione frammentaria, tracciata sul foglio di carta applicato sul verso di questa miniatura, ha fornito indizi utili all’identificazione dell’effigiata. In particolare, il riferimento a una «Poetessa Inglese» vissuta a Roma – la giovane nel ritrattino è coronata d’alloro – ha consentito di riconoscere nel soggetto Charlotte Adelaide Stuart duchessa di Albany (Liegi, 1753 - Bologna, 1789), figlia di Carlo Edoardo Stuart, pretendente al trono d’Inghilterra, e della sua amante Clementina Walkinshaw. Charlotte, in virtù dei suoi meriti letterari, nel 1787 veniva associata al prestigioso consesso romano dei Pastori Arcadi con lo pseudonimo di Amarilli Palladia (Giorgetti Vichi 1977, p. 18). Non abbiamo altresì trovato riscontri rispetto a quello che potrebbe sembrare un *nome de plume*, ovvero «Mad:^c Ieferis», che appare nella scritta sul retro. Con probabilità tale pseudonimo fu utilizzato per mantenere l’incognito rispetto alla condizione di figlia naturale di stirpe reale. La fanciulla sarà infatti riconosciuta dal padre e per ciò stesso integrata con il proprio rango sociale soltanto nel 1784.



Dirimente per l’identificazione della giovane risulta poi il confronto fra la miniatura e il ritratto su tela di Charlotte Stuart, oggi alla Scottish National Portrait Gallery di Edimburgo (Inv. PG 623), eseguito da Hugh Douglas Hamilton fra il 1785 e il 1786.

Nell’avorio qui reso noto la Stuart è raffigurata con intento celebrativo e quindi appare volutamente idealizzata. Ripresa al busto quasi di profilo, si staglia su uno sfondo marrone omogeneo, che allude a un interno privo però di elementi connotanti. Il viso appare diafano e la folta e luminosa chioma bionda laureata, con ciocche innellate di capelli che ricadono sulle spalle, riluce di sfumature dalle tonalità fulve. Gli occhi cerulei sono rivolti verso l’alto e la bocca socchiusa è atteggiata forse nell’atto di declamare una composizione poetica. Indossa, perfettamente aggiornata sull’ultima moda di matrice neoclassica, un semplice abito rosa pallido che appena stacca dal candore della pelle, mentre un morbido e aderente *fichou* bianco è legato al petto.

Una fonte di luce diffusa, più ideale che fisica, investe in pieno la figura, cancellando ogni possibile difetto degli incarnati che, attraverso lo sfruttamento del materiale eburneo del supporto, ne escono trasfigurati, in modo particolare il volto. Tale soluzione contribuisce a traggire il personaggio ritratto da una condizione terrena a una dimensione spirituale.

Si può quindi supporre che la miniatura sia stata dipinta nell’occasione dell’ingresso di Charlotte Adelaide Stuart in Arcadia (1787); sebbene l’atmosfera eterea che informa la composizione possa far pensare anche a un’esecuzione *post mortem*, ovvero dopo il 1789, anno nel quale, a causa di un tumore, Charlotte si spegneva a Bologna ospite dell’amica Giulia Lambertini Bovio.

Contrariamente a quanto si rileva dall’iscrizione posta sul verso, non abbiamo trovato riscontri di un rapporto di amicizia fra la Stuart e la «celebre» letterata veneziana Giustina Renier Michiel.

L’elevata qualità esecutiva del piccolo tondo – che vede del tutto assente l’utilizzo del puntinato per gli incarnati e per lo sfondo, come prevedevano invece i canoni di questa tipologia – spingerebbe ad avvicinarlo a un ambiente culturale emancipato rispetto alla tradizione.

Si possono infatti riscontrare affinità con lo stile di François Dumont, presente a Roma dal 1784 al 1787 (cfr. Lemoine-Bouchard 2008, p. 212).

A Dumont, peraltro, sono stati attribuiti due piccoli olii su carta raffiguranti la stessa Charlotte Stuart, uno dei quali presenta il medesimo taglio compositivo della miniatura della collezione Sancassani (cfr. Sotheby’s 2013, n. 180). Tuttavia – e forse per scelta – l’aria aulica, quasi algida, da profilo monetale/medagliastico del ritratto qui esaminato si distacca dal naturalismo che anima la produzione del pittore francese.

L’esemplare è racchiuso all’interno di una cornice di legno intagliata e dorata di stile neoclassico (cm 12,4 × 10,2), probabilmente coeva. L’opera si presenta in ottimo stato di conservazione.



Jean-Baptiste-François Bosio

Principato di Monaco, 1764 - Parigi, 1827

**Ritratto di François-Joseph Talma
in abiti di scena**

Acquerello e gouache su avorio, ø 8,3 cm

Inv. Cl. II, n. 841

Iscrizioni

In basso a sinistra: « F . Bosio . F . »

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Favilla, Rugolo 2018b, pp. 175-176

Grazie alla firma tracciata in basso, a sinistra di chi guarda, possiamo riconoscere nel pittore di origini monegasche Jean-Baptiste-François Bosio l'autore di questo ritrattino su avorio. Fratello dello scultore François-Joseph Bosio, Jean-Baptiste-François fu allievo a Parigi di Jaques-Louis David e dal 1793 al 1824 – con l'intermezzo degli anni 1805-1815 durante i quali soggiornò a Milano – prese parte ai *Salons* nella capitale francese dove presentò al pubblico un ragguardevole numero di opere, per lo più dipinti di storia e ritratti di grande formato. Al periodo milanese risale la collaborazione con l'incisore Luigi Rados, al quale fornì i disegni per i *Costumi di Milano e suoi circondari* e per la *Serie di vite e ritratti dei personaggi famosi degli ultimi tempi* con il nome italianizzato di Giovanni Battista. Bosio ricoprì anche la cattedra di disegno presso l'École Polytechnique di Parigi e approntò un manuale didattico uscito nel 1801 con il titolo *Traité Élémentaire Des Règles Du Dessin* (Hubert 1986 e 1996).

Scarse sono le notizie relative alla sua produzione miniaturistica: un ritratto di donna venne esposto al *Salon* parigino del 1804, mentre un ritratto maschile autografo di elevata qualità, probabilmente quello del fratello François-Joseph, è recentemente apparso sul mercato antiquario (Parigi, Galerie Jaegy-Theoleyre; e *supra* il saggio introduttivo, fig. 58).

Nel catalogo del pittore l'esemplare qui analizzato si configura quindi come una rarità e al contempo rappresenta, in assoluto, una prova di altissimo livello esecutivo e di straordinaria forza espressiva. Vi troviamo raffigurato un giovane ripreso a mezzo busto di tre quarti che si presenta indossando un *pallium* scuro da antico romano.



I capelli acconciati 'alla Brutus' e la barba 'alla Nerone' caratterizzano un volto regolare, ove il biancore dell'incarnato, ottenuto sfruttando il materiale eburneo del supporto, risalta pienamente sullo sfondo uniforme dalle tonalità grigio-lavagna. L'artista lo ha immortalato in una posa volitiva, sottolineata da un'espressione risoluta e ferma trasmessa dai profondi, magnetici occhi cerulei rivolti all'osservatore.

Possiamo riconoscere nel personaggio effigiato François-Joseph Talma (Parigi, 1763-1826), attore molto amato e apprezzato negli anni della Rivoluzione francese, sia per il talento che per le innovazioni nello stile recitativo, che lo resero uno dei primi divi del teatro moderno (cfr. Fazio 1999). Il confronto si può stabilire con i numerosi ritratti, che lo restituiscono però in età matura e appesantito, ma anche con la miniatura su avorio realizzata da Louis Hersent nel 1811 (cfr. Lemoine-Bouchard 2008, p. 287).

Data la giovane età del soggetto, l'esecuzione del ritrattino della collezione Sancassani verrebbe a collocarsi agli inizi della fortunata carriera di Talma e agli albori di quella del coetaneo Bosio, ovvero nei primi anni novanta del Settecento.

Non è certo casuale la scelta di farsi ritrarre con l'abito di scena, forse nelle vesti di Nerone, l'imperatore 'tiranno' che Talma interpretò nel 1794 nell'*Epicharis et Néron ou la Conspiration pour la liberté* di Gabriel-Marie Legouvé, opera che lo consacrò quale interprete più genuino dello spirito rivoluzionario (Fazio 1999, p. 94).

Ciò detto, intrecciando la falsa etimologia del nome all'ardita scelta del colore – all'apparenza nero su nero, in realtà una sapiente modulazione di varie gradazioni di grigio che perviene al tono più cupo solo nei solchi delle pieghe e tra capelli, cromia vieppiù esaltata per contrasto dal biancore niveo, quasi livido, degli incarnati – l'autore ha inteso alludere, crediamo, alla qualità morale, plumbea, del personaggio storico, Nerone, impersonato dall'attore.

Una perplessità suscita la firma, poiché l'artista utilizza l'iniziale del terzo nome, François, piuttosto che l'iniziale del primo nome, Jean, in modo che lo si potrebbe confondere con il fratello minore. È tuttavia necessario ricordare che, agli inizi degli anni novanta del Settecento, quest'ultimo non aveva ancora raggiunto la fama, come scultore, che otterrà durante l'età napoleonica, una notorietà tale da oscurare, in seguito, il fratello pittore. Peraltro, Jean-Baptiste-François Bosio, nella miniatura raffigurante con buona probabilità il fratello scultore François-Joseph non ancora trentenne, si firmava, alla fine del XVIII secolo, soltanto «Bosio» (si veda *supra* il saggio introduttivo, fig. 58).

L'opera qui analizzata, racchiusa in una semplice cornice in ottone (cm ø 9), si presenta in ottimo stato di conservazione.



216

Pittore italiano (?)

ultimo decennio del XVIII secolo

Ritratto di fanciulla in veste di Diana

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,4 cm

Inv. Cl. II, n. 842

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

La miniatura, collocata a decoro del coperchio di uno scatolino di avorio (ø 7 cm), riproduce le fattezze delicate di una giovane nelle vesti di Diana. La falce di luna, che orna la chioma della fanciulla, ne è l'attributo distintivo.

La figura è ripresa al busto in posizione quasi frontale e si staglia su uno sfondo azzurrino uniforme, ma più illuminato nella parte destra. Indossa una semplice veste bianca all'antica, fissata da un fermaglio con cammeo sotto il seno scoperto. Il viso è caratterizzato dai grandi occhi castani rivolti all'osservatore, il naso dritto e regolare, la piccola bocca dalle labbra a cuore. Questo esemplare, nella sua quasi didascalica condotta pittorica, appare come il frutto di un artista non particolarmente dotato, sebbene nella sua asciuttezza formale sia contraddistinto da delicate trasparenze che accarezzano l'incarnato.

L'aria 'incipriata' che avvolge la figura, unita all'essenzialità di tocco, spingerebbe a collocare l'esecuzione nell'ultimo decennio del XVIII secolo, per mano di un pittore (o di una pittrice) forse italiano ancora non del tutto svincolato dai canoni propri della stagione Rococò.



217

Pittore italiano

fine del XVIII secolo

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,6 cm

Inv. Cl. II, n. 843

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

Non abbiamo alcun elemento che permetta di stabilire l'identità del personaggio raffigurato in questa miniatura che si trova inserita nel coperchio di una piccola scatola in legno di bosso (ø 7,7 cm).

Si tratta di una giovane donna ripresa al busto di tre quarti su sfondo chiaro, ma con il viso che si rivolge verso l'osservatore.

L'espressione del volto è resa cordiale dagli occhi miti e dalla bocca atteggiata in un timido sorriso, mentre il capo, leggermente inclinato a sinistra, infonde vivezza alla figura.

La gentildonna si caratterizza per una *mise* tipica della fine degli anni novanta del Settecento. Indossa un abito bianco a tunica, stretto in vita da una fascia blu, e un leggero *fichou* che si inserisce nel *décolleté* (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, p. 377).



Come gli occhi, i capelli sono di colore castano chiaro, al naturale, con lunghe ciocche inanellate che ricadono sulle spalle.

Il ritratto si distingue per una compostezza formale pienamente neoclassica – ma già avvolta da un'atmosfera preromantica – e per una condotta pittorica essenziale e perfettamente riuscita nel definire la palpabile consistenza dei capelli e dei panneggi, resi gli uni con tocchi vaporosi, gli altri con sottili filamenti di bianco su bianco.

Il risultato testimonia l'elevata qualità dell'esemplare, che si deve collocare sullo scorcio del XVIII secolo, per mano di un artista prossimo alla sensibilità di Teodoro Matteini (Pistoia, 1754 - Venezia, 1831).

Per un confronto con lo stile del pittore di origini pistoiesi, ma veneziano d'adozione, si vedano almeno le prove di grande formato: il *Ritratto di Caterina Leoni Rovati* (olio su tela, 1798, Brescia, collezione privata); il *Ritratto della duchessa Barbara Barbiano Litta Visconti Arese*, olio su tela, 1796, Costa di Mezzate, Brescia, collezione Palma Camozzi Vertova); quelle in miniatura: il *Ritratto di giovane donna* (tempera su carta, 1799 Padova collezione privata); il *Ritratto di Isabella Teotichi Albrizzi* (pastello su carta, 1798, Trieste collezione privata); e il disegno con il *Ritratto di giovane signora* (1799, Padova collezione privata) (cfr. Gori Bucci 2006, pp. 163, 166-167, 173, 191-192, 235-236, nn. 5, 8, 14, 27, 36, D.21). Tutte queste opere hanno in comune con la nostra, oltre al piccolo formato (per alcune) e alla cronologia, testimoniata dalla moda delle effigiate, la medesima aria pulviscolare che circonda i soggetti conferendo loro un carattere spiccatamente sentimentale.



218

Lebrun

fine del XVIII secolo

Ritratto del generale

François-Séverin Marceau-Desgraviere

Acquerello e gouache su avorio,

9,3 x 7,3 cm

Inv. Cl. II, n. 844

Iscrizioni

In basso a destra: «LeBrun»; sul verso, cartoncino all'interno: «Marceau»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

In questa miniatura possiamo riconoscere il ritratto a figura intera del generale François-Séverin Marceau-Desgraviere (Chartres, 1769 - Altenkirchen, 1796), eroe delle guerre rivoluzionarie francesi, ucciso in battaglia all'età di 27 anni. L'identificazione è resa agevole grazie all'acquerello colorato, con l'omonimo soggetto, di Antoine-Louis-François Sergent-Marceau, cognato di François-Séverin. Da tale incisione, realizzata dopo la morte del generale, deriva il nostro esemplare che ne ricalca lo schema compositivo con qualche minima variante.

Si tratta con buona probabilità di un prodotto seriale, sebbene, per il supporto di avorio e la tipologia esecutiva, di maggiore pregio rispetto alla stampa.

Niente sappiamo sull'autore della miniatura che si firma «LeBrun», poiché più artisti (dei quali poco o nulla è rimasto), che usavano firmarsi in tal modo, furono attivi a Parigi sullo scorcio del XVIII secolo (cfr. Lemoine-Bouchard 2008, p. 335).



219

Jean-Baptiste-Jacques Augustin (ambito)

Saint-Dié, 1759 - Parigi, 1832

Ritratto di fanciulla

in abito da amazzone

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,7 cm

Inv. Cl. II, n. 845

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Favilla, Rugolo 2018b, pp. 175-176

In questo ritrattino, utilizzato quale ornamento per il coperchio di uno scatolino in legno di bosso (ø 8,2 cm), la fanciulla effigiata è ripresa a mezzo busto di tre quarti su uno sfondo grigio che si schiarisce nella parte destra. Lo sguardo frontale, con le ampie sopracciglia inarcate e la bocca che si atteggia in un sorriso disinvolto, trasmette una sensazione di garbato compiacimento. La giovane è abbigliata da amazzone, con il cilindro ornato da un fiocco nero.

La mano destra è guantata, mentre con l'altra regge una lettera. L'acconciatura si caratterizza per una frangetta sulla fronte, con i capelli biondo-cinerino che ricadono ai lati e fin sulle spalle. Il colletto plissettato della camicia è risolto con nervose e diluite pennellate di bianco che lasciano trasparire il blu della giacca sottostante ornata da bottoni marroni. La luce che proviene da sinistra accarezza e modella le forme, investendo la spalla e la parte destra del viso e lasciando in ombra la parte bassa del busto, dalla quale, per contrasto, emerge luminosa la mano che regge il foglio.

Grazie alla sostanziale povertà della gamma cromatica – giocata su toni sordi, come il nero del cilindro e il blu della giacca, rimarcata dallo sfondo modulato su vari toni di grigio stesi con tocchi sommari –, con uno stratagemma da autentico virtuoso il pittore riesce a conferire enorme risalto all'unica nota acuta della composizione, costituita dalla camicia e dagli incarnati, soprattutto dal volto e dai grandi occhi eterocromi (uno marrone, l'altro ceruleo) che, privi di timidezza, fissano l'osservatore.

La foggia della redingote – giacca nata a metà Settecento in Inghilterra per le corse equestri e per la caccia – è qui declinata in un taglio di gusto femminile. Questo indumento unito alla camicia aperta, con un ampio colletto, rimanda alla moda francese che contraddistinse l'intermezzo politico post-rivoluzionario del Direttorio, ovvero gli anni compresi fra il 1795 e il 1799 (cfr. Levi Pisetzky 1967, IV, pp. 401-406). In questo arco cronologico si può dunque collocare l'esecuzione del ritrattino per mano di un artista francese di grande talento, prossimo alla sensibilità di Jean-Baptiste-Jacques Augustin, dal cui insegnamento ha saputo cogliere la capacità di tratteggiare psicologicamente i personaggi (cfr. Lemoine-Bouchard 2008, pp. 51-66).



220

Cristoforo Marcuri

Corfù, 1765 circa - Venezia, dopo il 1834

**Ritratto di giovane donna
con il seno scoperto**

Acquerello e gouache su avorio,
5,3 × 6,6 cm

Inv. Cl. II, n. 846

Iscrizioni

In basso a destra: «C. Marcuri f. 1802»;
sul verso, etichetta: «Cristofalo Marcuri.
Venezia 1802»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

La miniatura di foggia quadrangolare, inserita nel coperchio rotondo di uno scatolino di radica (ø 9,5 cm), raffigura una giovane dai capelli neri, vestita con un semplice abito in mussolina bianca di gusto neoclassico che lascia scoperto un seno. La figura biancheggia in piena luce, per la veste e gli incarnati, stagliandosi su di uno sfondo bruno più illuminato nella parte destra. La donna siede in un interno, il gomito appoggiato su un tavolino rotondo con la mano che regge la testa, in un atteggiamento trasognato di romantica contemplazione. Gli occhi chiari dal taglio allungato, uniti a un sorriso ammiccante, rivolgono uno sguardo languido verso l'osservatore. L'atteggiamento e la *mise* farebbero pensare a un pegno di amore, riservato a una dimensione esclusivamente privata.

L'opera si distingue per la sobrietà compositiva e per la felicità del segno che descrive con percezione tattile le morbide carni e le sottili pieghe dell'abito, profilato da un trasparente merletto. Anche il *gueridon* è costruito con virtuose pennellate che restituiscono l'ombra del braccio sul piano di marmo, oltre alle venature del legno e al decoro che emerge dalla sfumata penombra. Unica nota di colore acceso è il punto di rosso che corrisponde a un orecchino di corallo. Per le notizie su Cristoforo Marcuri, artista di origini corciresi ma attivo a Venezia dagli anni novanta del Settecento, la cui firma e la data 1802 appaiono nella miniatura sul fianco del mobile, si veda qui *supra* il saggio introduttivo e cat. 115.



221

Pittore italiano

1805 circa

Ritratto di Napoleone I Bonaparte

Acquerello e gouache su avorio,
12,3 × 12,1 cm

Inv. Cl. II, n. 885

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2021

Bibliografia

Inedito

Il ritratto di Napoleone I, nelle vesti di imperatore e re d'Italia, riprodotto in questa miniatura di foggia rotonda è una delle numerose repliche derivate dal celebre dipinto di Andrea Appiani, realizzato nel 1805 e oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (cfr. G. Falconi in *I Dandolo* 2000, pp. 67-68, n. I.17).

Nel ritrattino in oggetto il personaggio è ripreso a mezzo busto, in primo piano su sfondo grigio scuro uniforme, con i paludamenti indossati il 26 maggio 1805 per la cerimonia di incoronazione svoltasi nel duomo di Milano.

Se il risultato complessivo non sembra sgradevole, la condotta pittorica risulta però semplificata nel segno, nella stesura dei colori e, a un esame ravvicinato, anche nella restituzione dei dettagli, mentre lo sfondo sul quale si profila la figura appare piuttosto sordo.

Non abbiamo elementi per identificare l'artista che ha realizzato questo esemplare; pur tuttavia lo si potrebbe collocare in ambito italiano, in un momento immediatamente successivo all'esecuzione del dipinto di Andrea Appiani. Di pregio è la cornice coeva in bronzo dorato ornata alla sommità dall'aquila imperiale (18,5 × 13,7 cm).



Pagine 286 - 299

ANTEPRIMA NON DISPONIBILE

240

Giuseppe Bezzuoli

Firenze, 1784-1855

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,6 cm

Inv. Cl. II, n. 853

Iscrizioni

In basso a destra: «Bazzoli 13 fecit»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

La miniatura di foggia rotonda raffigura una giovane donna ripresa al busto di tre quarti, quasi di profilo, ma con il viso rivolto all'osservatore. Il personaggio, che si staglia su uno sfondo bluastro più illuminato nella parte destra, si distingue per un abbigliamento informale. Indossa una camicetta bianca dal colletto di pizzo aperta sul petto e una sorta di bolero blu gangiante. Completano la *mise* grandi orecchini d'oro a cerchio e un fermaglio che, in foggia di freccia, raccoglie sulla nuca i capelli castani. Questi appaiono spettinati ad arte, ricadendo con riccioli sulla fronte e sulle guance. Pur rivelando tratti aristocratici, la figura, per l'aria scapigliata, sembrerebbe atteggiarsi a un qualche tipo popolare. La pennellata è sciolta nel trattamento degli indumenti e dei capelli, mentre qualche tocco è riservato al volto e soprattutto allo sfondo. L'opera è di elevata qualità, e il virtuosismo dell'artista si può apprezzare, ad esempio, nella capacità di infondere vivezza agli occhi castani che appaiono di una stupefacente trasparenza e luminosità.

Giuseppe Bezzuoli, che firma e data al 1813 questa miniatura, nacque a Firenze nel 1784. Figlio del pittore prospettico e 'fiorista' Luigi Bazzoli, si firmò «Bazzoli» fino alla morte del padre avvenuta nel 1822.

Da quella data in poi, ritenendosi discendente della famiglia dei nobili Bezzuoli, adottò il nuovo cognome (Frosini 1967, pp. 818-820). Studente di medicina e chirurgia, frequentò saltuariamente l'Accademia fiorentina di Belle Arti e in particolare le lezioni di Jean-Baptiste-Frédéric Desmarais e di Luigi Sabatelli. Nel 1807 si iscrisse come allievo di Pietro Benvenuti e nel 1812 vinse il premio triennale con *Aiace che difende il corpo di Patrolo*. Fu pittore di soggetti storici, frescante e ritrattista. Preferì i temi romantici, ma non si allontanò mai del tutto dai canoni accademici, disprezzando sempre la corrente pittorica del Realismo. Nominato professore di pittura nel 1844, Bezzuoli insegnò all'Accademia di Belle Arti di Firenze, succedendo al suo maestro Pietro Benvenuti. Ebbe fra gli allievi Carlo Ademollo, Silvestro Lega e Giovanni Fattori. Fra le sue opere da cavalletto ricordiamo i ritratti del granduca di Toscana Leopoldo II di Lorena e della moglie Maria Antonia di Borbone (1836). In piccola dimensione è noto soltanto il disegno con il *Ritratto di Ugo Foscolo*, (cfr. Paoli 1995, p. 65).

Ciò detto, come miniatura, quest'esemplare rimane finora un *unicum* nel catalogo dell'artista fiorentino.



241

Giovanni Patriarchi

Roma (?), notizie dal 1778

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio, ø 5,8 cm

Inv. Cl. II, n. 862

Iscrizioni

In basso a destra: «Patriarchi fece»; sul verso, cartoncino, scritta a penna in parte ripassata: «Perulli[?] G./ Padre della fù/ Nonna [corretto sopra «Madre»] di mio/ Padre G: Len[...]uis»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

L'iscrizione frammentaria e di ardua lettura, posta sul verso del ritrattino, non ci è di aiuto per identificare il personaggio raffigurato: un uomo di età matura ripreso al busto di tre quarti, ma con il viso rivolto all'osservatore, su sfondo bruno che si schiarisce con riflessi azzurrini nella parte destra. Indossa una redingote blu, con i *revers* di velluto, camicia, *gilet* e cravatta bianche, giusta la moda in voga fino al secondo decennio del XIX secolo. La fedeltà al dato naturale, caratteristica fondamentale richiesta a ogni ritrattista, emerge nel dettaglio delle borse sotto gli occhi che – sommato alle labbra esangui (è probabile però che ciò sia dovuto a un impoverimento della materia pittorica) – conferisce al personaggio un'aria quasi malata, ma che contrasta con il colore nero corvino, forse artificiale, dei capelli. Una sofferenza fisica, se non spirituale, che ben si intona con la moda romantica del tempo.

Possiamo invece riconoscere nel «Patriarchi», che lasciò la propria firma sul bordo del supporto di questa miniatura, il pittore Giovanni Patriarchi del quale sono finora noti cinque esemplari autografi:

un *Ritratto virile*, databile per la moda alla fine del Settecento, in collezione privata (cfr. *supra* il saggio introduttivo, fig. 56), un *Ritratto muliebre* di inizi Ottocento, nella Collezione Ceci del Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa (Bertolucci, Burrelli 1997, p. 198, n. 444), e, sul mercato antiquario, tre ritratti muliebri collocabili fra la fine del Settecento gli inizi dell'Ottocento (cfr. *supra* il saggio introduttivo).

Ci conforta, per il riconoscimento della comune paternità, la vicinanza stilistica che intercorre fra tutti questi esemplari, al netto della distanza temporale che li separa.

Dell'artista non sappiamo quasi nulla, se non un'informazione che ricaviamo da «La Gazzetta Toscana», n. 41 del 1778, ove si riporta che a Firenze, il 27 ottobre, presso la Reale Accademia del Disegno, venne conferita la medaglia d'oro per l'annuale concorso, come secondo classificato per la pittura, al «signor Giovanni Patriarchi romano». Sappiamo inoltre che un miniatore che si firmava «G. Patriarchi» era attivo nel 1790 (Schidlof 1964, II, p. 615).



242

Pittore italiano (?)

secondo decennio del XIX secolo

Ritratto di signora con cuffia

Acquerello e gouache su avorio,

ø 7,2 cm

Inv. Cl. II, n. 862

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito



243

De Lauro

notizie dal 1805 al 1822

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio,

ø 6 cm

Inv. Cl. II, n. 859

Iscrizioni

A sinistra: «de Lauro . 1821 .»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Bonhams 2007, n. 276



La giovane donna ritratta in questo avorio dalla foggia rotonda è ripresa al busto, in posizione quasi frontale, su uno sfondo bruno omogeneo. Indossa un abito di velluto nero dal colletto rialzato che incornicia una bianca gorgiera 'alla Maria Stuarda' (cfr. Levi Pisetzky 1969, V, p. 117). In effetti, il modello di riferimento pare la moda tardocinquecentesca che caratterizzava le *mise* della regina di Scozia, non solo per la foggia dell'abito, ma anche per la sobria acconciatura ornata da un diadema d'oro e per le sottili collane del medesimo prezioso metallo che spiccano sul nero della veste.

Tali elementi distintivi – uniti alla consistenza porcellanata degli incarnati e all'espressione quasi iconica del volto – infondono al personaggio un'aria fuori dal tempo, ma che invece aderisce ai canoni dell'arte *Troubadour* (cfr. *Neoclassico e Troubadour* 1978).

Non molto sappiamo su «de Lauro», autore di questa miniatura, che la eseguì, come da iscrizione, nel 1821. A tale artista Leo Schidlof (1964, I, p. 472) dedica un laconico cenno, avendo come riferimento un'unica opera firmata «de Lauro» databile intorno al 1820. Pare tuttavia ingiusto il giudizio di Schidlof, che lo qualifica come un probabile dilettante e «typically Italian artist» dal disegno un po' debole (1964, p. 472).

In verità, il nitore del tratto, la perfezione calligrafica che definisce i particolari, la consistenza liscia e smaltata dei colori ne fanno un'artista raffinato, seppur discontinuo. Si vedano, per esempio, il *Ritratto di donna con cappello di paglia* (Lemoine-Bouchard 2013, p. 3), o il singolare *Ritratto di ufficiale di marina* della collezione Ceci nel Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa (Bertolucci, Burrelli 1997, p. 194, n. 428). Ad ogni buon conto, l'artista si trovava in Francia agli inizi dell'Ottocento, poiché nel 1805 «M. de Lauro, peintre en miniatures italien, venant de Paris», offriva i suoi servigi agli «amateurs de Rouen», garantendo loro

L'artefice di questo avorio ha immortalato una gentildonna d'età matura ripresa al busto in posizione frontale. La figura, che si profila su uno sfondo grigio uniforme, indossa un abito bianco dall'ampio colletto a gorgiera, sotto il quale spicca una finissima catena d'oro, oggi in parte cancellata. Una cuffia trasparente, dalle tonalità grigio-azzurrine, ornata da un sereto di fiori e foglie artificiali, nasconde una sobria acconciatura di capelli corvini con riccioli che ricadono sulle tempie. L'artista non omette di riportare, seppur in modo garbato, dettagli somatici quali il doppio mento e i tratti appesantiti del volto. Lo sguardo che la donna rivolge all'osservatore è placido, ma con una punta di malinconia. Nella composizione, sul tono neutro dello sfondo risalta il candore dell'incarnato e dell'abito. Non abbiamo elementi per stabilire un'area geografica di appartenenza dell'autore, forse un italiano, di questo pregevole esemplare, che per la moda possiamo datare al secondo decennio del XIX secolo.

«la plus parfaite ressemblance». Per le signore era disposto a recarsi anche a domicilio («Journal de Rouen» 1805, p. 4; Lemoine-Bouchard 2013, p. 3). Getta altra luce sulla sua figura un *Ritratto muliebre*, di fattura modesta, inserito nel coperchio di una tabacchiera, passato sul mercato antiquario *on-line*. Stando alla breve descrizione fornita dal venditore, ma che non abbiamo potuto verificare, sarebbe firmato «de Lauro Firenze 1817». Tuttavia, questo nuovo dato consentirebbe di riconoscere in Firenze un altro luogo di passaggio dell'artista. L'ultima opera fin qui nota è il *Ritratto d'uomo in toga bordata d'oro* (forse un attore in abiti di scena) firmato e datato 1822 (Tajan 2013, p. 51, n. 132; Lemoine-Bouchard 2013, p. 3).

Coeva, ma non pertinente, è l'elaborata cornice di avorio (ø 9,5 cm) di gusto prettamente neogotico che accompagna la miniatura della collezione Sancassani. L'esemplare qui analizzato è infatti passato all'asta londinese di Bonhams nel 2007 munito di una semplice cornice lignea.



244

Giuseppe Chiviconi

secondo decennio del XIX secolo

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,

3,9 × 3,1 cm

Inv. Cl. II, n. 850

Iscrizioni

Sul verso, cartoncino: «Giuseppe/ Chiviconi Fece/ Li 12 Aprile/ 1788[?] Anno»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

245

Charles-Joseph Bordes

Tolosa, 1779 - dopo il 1845

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,

8,6 × 6,2 cm

Inv. Cl. II, n. 857

Iscrizioni

A sinistra: «Bordes./ 1820.»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

In questo ritrattino è effigiato, su uno sfondo grigio, un giovane ripreso al busto di tre quarti con lo sguardo diretto 'fuori campo'. Indossa una redingote nera, con cravatta e *gilet* bianchi. Caratterizzano il volto dai tratti regolari due rigogliosi favoriti e una mosca sul mento.

I capelli folti, neri e mossi toccano l'alto bavero della giacca. L'espressione cordiale è resa viva e intelligente grazie ai grandi occhi scuri, alle sopracciglia leggermente arcuate e alla bocca atteggiata in un lieve sorriso.

La data «1788», che leggiamo nel cartiglio posto sul verso, riferita al momento esecutivo dell'opera, è senz'altro frutto di una successiva manomissione, poiché si nota una sottostante, oramai sbiadita e in parte abrasa, precedente scrittura, che forse doveva essere più plausibilmente «1820». Tale ipotesi è avvalorata dalla moda del personaggio, sia per l'abbigliamento che per l'acconciatura, tipiche del secondo decennio del XIX secolo (cfr. Levi Pisetzky 1969, V, pp. 160-171).

Nulla sappiamo su Giuseppe Chiviconi, autore di questo avorio secondo l'iscrizione posta sul medesimo cartoncino.

L'assoluta mancanza di letteratura e di informazioni su tale artefice farebbe pensare a un pittore dilettante, seppur assai dotato. Infatti ci troviamo di fronte a un prodotto non privo di

Charles-Joseph Bordes, autore di questo avorio – firmato e datato 1820 –, fu pittore in miniatura oltre che litografo. Nato a Tolosa da una famiglia di artisti, nel 1808 espose al *Salon* parigino e nel 1810 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti quale allievo del celebre Jean-Baptiste Isabey (Schidlof 1964, I, p. 96; Lemoine-Bouchard 2008, p. 107).



verve, soprattutto per la definizione del volto, ma piuttosto semplificato a livello dei panneggi e dello sfondo, che viene restituito con pennellate trasversali e ingenuamente speculari.

L'ovattino è racchiuso da una cornice di gusto neoclassico (cm 7,8 × 7,6), all'evidenza pertinente.



Stabilitosi nella capitale, non rinunciò nel corso della propria carriera a esporre e a raccogliere commissioni anche nelle città di provincia, da Bordeaux a Lille, a Douai (Lemoine-Bouchard 2008, p. 107). Secondo la critica la sua produzione, pur qualitativamente discontinua, annovera alcuni esemplari di altissima qualità come il *Ritratto di Elisabetta Alexewna*, moglie dello Zar Alessandro I di Russia, realizzato nel 1810 (Lemoine-Bouchard 2009, p. 107). Bordes eseguì fra gli altri i ritratti di François-Joseph Talma e quello del generale Henri-Gatien Bertrand (Schidlof 1964, I, p. 96). Nella miniatura qui analizzata è immortalato un uomo di giovane età, ripreso a mezzobusto, di tre quarti, con il viso rivolto verso chi guarda. La figura si profila su uno sfondo celeste, sulla destra del quale si addensa una nuvola grigiastra. Il personaggio indossa una redingote blu con bottoni metallici e *revers* di velluto, camicia e cravatta bianche, *gilet* giallo a fiorellini rossi, secondo la moda del tempo. Il volto è caratterizzato da folte sopracciglia, da favoriti e da una pettinatura scompigliata *en coup de vent*. Si nota il segno fresco della rasatura sopra la bocca piccola atteggiata in un impercettibile sorriso, mentre gli occhi castani fissano l'osservatore con un'espressione compiaciuta. La condotta pittorica restituisce con efficacia i dettagli dell'abbigliamento, come la cravatta e la camicia appena toccate sui bordi da riflessi di luce, mentre si fa più attenta nel definire i tratti somatici, le ciocche spettinate dei capelli e il decoro floreale del *gilet*.

246

Pittore francese

1822

Ritratto di Mademoiselle Mars nelle vesti di Corinne

Acquerello e gouache su avorio, ø 7,6 cm

Inv. Cl. II, n. 860

Iscrizioni

A sinistra: «Bonne [?] f^o pinxit 1822»; sul verso, etichetta: «n° 420/ M^{lle} Mars./ Coll^m Marquis»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito



In questo avorio di forma rotonda, ci informa l'etichetta posta sul retro, è immortalata l'attrice di teatro Anne-Françoise-Hippolyte Boutet, in arte Mademoiselle Mars (Parigi, 1779-1847). L'artista l'ha raffigurata nelle vesti di *Corinne*, protagonista dell'omonimo romanzo di Madame de Staël (cfr. cat. 223), ispirandosi al dipinto di François Gerard, *Corinne a Capo Miseno*, commissionato nel 1819 dal principe Augusto di Prussia.

Terminata nel 1822, anno a cui risale peraltro la miniatura qui esaminata, la tela venne donata a Juliette Recamier e alla sua morte passò al Musée de Beaux-Arts di Lione. Ricordiamo però che il personaggio femminile effigiato nel quadro di Gerard è una idealizzata Germaine de Staël, quale tributo postumo alla scrittrice morta nel 1817. Sappiamo dalle fonti che Mademoiselle Mars frequentò il salotto parigino di madame Recamier, ove il dipinto rimase esposto sino alla morte di quest'ultima. Quindi, data la coincidenza temporale, possiamo immaginare che l'attrice abbia voluto farsi raffigurare nelle vesti di quella che era divenuta un'icona dell'incipiente romanticismo. Mademoiselle Mars è ripresa al busto, di tre quarti e di spalle, mentre volge la testa verso l'osservatore. La bocca è socchiusa nell'atto di declamare (nel dipinto di Gerard il personaggio a figura intera regge una cetra), con gli occhi castani rivolti al cielo in un atteggiamento ispirato dalla lirica. I colori piuttosto acidi delle vesti fanno risaltare l'incarnato della fanciulla, mentre lo sfondo cupo ne delinea il profilo netto, sbalzando la figura come un bassorilievo antico, ma policromo. Non abbiamo alcuna certezza sull'identità dell'autore, poiché la firma risulta di incerta lettura. E neppure siamo stati in grado di rintracciare notizie sulla collezione Marquis, dalla quale, giusta l'etichetta sul verso, dovrebbe provenire con il numero di inventario 420.

247

Flavienne-Emmanuel Chabanne

Lons le Saulnier, Jura, 1799 - Courlans, Jura, 1864

Ritratto di Charles Robert

Acquerello e gouache su avorio,

ø 7,7 cm

Inv. Cl. II, n. 861

Iscrizioni

In alto a destra: «Chabanne 1826»; sul verso, cartoncino, scritta a penna e in parte ripetuta a matita: «frère de la mère Ch[...] / frère de la mère de Charles/ Chetelaïn pasteur/ Charles Robert/ Charles Robert/ [...] Ly[on]/ 1827/ 1827»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

L'annotazione posta sul cartoncino, che sul retro sigilla l'avorio, ci aiuta a identificare il personaggio raffigurato: un – a noi non meglio noto – Charles Robert. Questi, giusta l'iscrizione, sarebbe stato lo zio materno di un ministro della chiesa riformata di nome Charles Chatelain. Una lacunosa parola a matita indica con probabilità la città di Lione quale luogo di origine dell'effigiato. L'anno «1827» riportato sul verso non corrisponde però alla data, «1826», che accompagna sul recto la firma di Flavienne-Emmanuel Chabanne, autore dell'opera.

Chabanne fu pittore in miniatura e incisore, che svolse i propri studi da autodidatta. Nel 1822 si stabilì a Lione e nel 1826 entrò all'École des Beaux-Arts. Fu considerato dai contemporanei come il miglior ritrattista in piccolo della terza città di Francia, distinto da «une manière large, élégante e pure» (Lemoine-Bouchar 2008, p. 145). Nel 1843 Chabanne ritornò nel suo dipartimento di origine, lo Jura, per stabilirsi a Courlans, pur continuando a seguire la clientela lionese.

In questa miniatura, Charles Robert appare in un'età compresa fra i venti e i trent'anni. È ripreso al busto di tre quarti su uno sfondo bruno uniforme. Indossa una redingote scura, *gilet* color acquamarina, camicia bianca e cravattino a righe gialle e blu. La cravatta bicolore e il panciotto sbottonato con *nonchalance* infondono al giovane un'aria disinvolta, quasi britannica. La fedeltà al dato naturalistico si coglie nel naso storto, nel segno della rasatura e nella bocca carnosa, mentre i profondi, acquosi, occhi azzurri instillano vivezza al personaggio. Il virtuosismo nel

delineare gli indumenti con soffici pennellate – si notino il panciotto e il tessuto niveo della camicia sulla quale spicca l'oro di una spilla – secondo Leo Schidlöf fu molto apprezzato dai committenti della ricca borghesia di Lione, al tempo capitale dell'industria tessile francese (Schidlöf 1964, I, p. 135). La figura si connota inoltre per un disegno impeccabile, mentre i colori, mescolati con molta acqua di gomma, forniscono alla miniatura l'aspetto levigato di una porcellana. Come suggerisce ancora Schidlöf, era questo un accorgimento normalmente impiegato nella produzione di Chabanne.



Maria Matilde Galvez Capece Minutolo

New Orleans, 1778 - Malaga, 1839

Ritratto di Giuseppe Balducci

Acquerello e gouache su avorio,

12,9 × 11,7 cm

Inv. Cl. II, n. 895

IscrizioniIn basso a destra: «Matilde G.^z Minutolo/ 1827»**Provenienza**

Dono Paola Sancassani, 2021

Bibliografia

Inedito

Possiamo identificare in Maria Matilde Galvez Capece Minutolo l'autrice di questo ritrattino su avorio grazie alla firma e alla data apposte con lettere dorate in calce al supporto. Maria Matilde, contessa di Galvez e marchesa della Sonora, nobildonna spagnola nata a New Orleans nel 1778 da Bernardo Vincente, viceré della Louisiana, e Marie-Felicità de Saint Maxent, andò in sposa a Napoli nel 1795 a Raimondo Capece Minutolo, principe di Canosa (Conti 2003, pp. 117-123).

Di lei si conserva un'effigie, forse un autoritratto, nella Reggia di Caserta (olio su tela, cm 78 × 57, inv. 1107, 1952). Donna di non comune bellezza, sappiamo dalle fonti che fu amante dell'arte e pittrice che dipingeva per il proprio diletto. Nel 1793 espose all'Accademia Reale di San Fernando a Madrid un dipinto raffigurante un *Paesaggio con rovine e pastori* e, nell'occasione, venne lodata dalla giuria: «en prueba de su inclinacion á la Pintura, y la Academia celebró mucho esta muestra de su ingenio y aplicacion» (*Distribucion* 1793, p. 7).

Inoltre, una fonte del 1868 informa che presso il Museo provinciale di Saragozza si conservava un suo dipinto con la *Morte di Piramo e Tisbe* (Ossorio y Bernard 1868, I, p. 266). La passione per la pittura non la abbandonò mai. Matilde possedeva infatti un «set di colori in miniatura» che utilizzava durante i viaggi per riprodurre monumenti e opere d'arte (Conti 2003, p. 124). Alla sua morte, avvenuta a Malaga nel 1839, lasciò numerosi dipinti autografi, i cui soggetti sono ricordati nel diario della figlia Clotilde, oggi nella Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli. Ciò nonostante, la sua produzione pittorica è poco nota alla critica. Sappiamo dell'esistenza di un'altra miniatura firmata – a caratteri dorati, come l'esemplare qui esaminato – «Matilde Minutolo Gálvez. 1817», con il *Ritratto delle sorelle Ventimiglia Moncada*, parte delle collezioni del duca d'Alba a Madrid (Stuart Fitz-James y Falcó, Esquerria del Bayo 1924, p. 17).

Nel giovane qui effigiato, ripreso al busto in posizione frontale, ma con la testa girata verso sinistra, si possono riconoscere i tratti del musicista Giuseppe Balducci (Jesi, 1796 - Malaga, 1845), giusta un'incisione che lo immortalava precocemente invecchiato. Balducci, noto ai musicologi come precursore della moderna opera da camera, era stato infatti accolto nel 1817 nella famiglia Capece Minutolo, che così «si accrebbe di un caro e dolce individuo: Giuseppe Balducci, amato qual figlio» (Conti 2003, p. 130). Dal 1820 fu maestro di musica delle tre figlie di Matilde, Paolina, Adelaide e Clotilde, e dal 1827, alla morte del principe Raimondo, anno al quale risale questa miniatura, divenne tutore delle stesse e amministratore di casa Minutolo. Il ritrattino qui esaminato si configura come il prodotto di un'artista di non comune talento, quale fu Matilde Galvez; un esempio di straordinaria freschezza esecutiva e di ottima padronanza della tecnica pittorica, unite alla capacità di introspezione psicologica. Si notino, in tal senso: la bocca socchiusa nell'atto di parlare, la resa dell'incarnato, dalla consistenza porcellanata, e della folta 'criniera' dei capelli castani, il luore della spilla fermacravatta in argento con due foglioline e con la perla che spicca al centro, unica nota di bianco insieme al colletto della camicia, sul nero degli indumenti. La cifra da artista 'dilettante' affiora solo nella definizione meno sentita della redingote, ma ciò sembra quasi un espediente voluto per concentrare l'attenzione del fruitore tutta sul volto dell'effigiato e sulla sua intensa espressione, che trova l'epicentro nello sguardo in tralice diretto verso un punto fuori campo. Ad accentuare questa atmosfera romantica, foscoliana, concorre anche lo sfondo bluastro del cielo solcato da nuvole minacciose. Una curiosa nota biografica: la morte di Balducci avvenne nella stessa camera di Malaga, dove sei anni prima, nel 1839, era spirata Maria Matilde Galvez Minutolo (Conti 2003, p. 125). La cornice in bronzo dorato (15,2 × 14 cm) che accompagna la miniatura è pertinente, quale prodotto di raffinata oreficeria.



Giuseppe Bacchini

Parma, 1800 circa - 1870

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio, ø 7,1 cm

Inv. Cl. II, n. 867

Iscrizioni

In basso a destra: «Bacchini fece»; sul verso, etichetta rotonda: «Coleccion SANTARELLI - Buenos Aires - MS»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Bonhams 2006a, n. 143



Non conosciamo con precisione la data di nascita di Giuseppe Bacchini, disegnatore, miniaturista, litografo e autore di questo notevole ritrattino. Sappiamo invece con certezza che nacque a Parma, probabilmente nei primissimi anni dell'Ottocento, poiché nel 1820 risultava fra gli alunni premiati nell'annuale concorso dell'Accademia di Belle Arti di quella città. Frequentando le lezioni di Giuseppe Martini (1758-1844) presso la stessa accademia, nel 1823 conseguiva il primo premio per il Nudo Estivo (Ramazzini Calciolari 2013, pp. 145, 283, 303, nota 186). Dopo gli studi si dedicò all'insegnamento presso case private e pubblici istituti e nel 1837 aprì nella propria abitazione una scuola di disegno (Servolini 1955, p. 34; Dall'Acqua 1998, p. 98). Attivo dal 1840 come litografo, collaborò con lo stampatore Luigi Vigotti (1804-1861) ed ebbe bottega propria in strada San Michele a Parma. Tra le opere di Bacchini ricordiamo i ritratti da lui disegnati per la *Serie cronologica dei vescovi di Parma, Piacenza e Borgo San Donnino* (1844-1847). Inoltre fornì i disegni per i ritratti, poi da egli stesso tradotti in litografia, dei cantanti che si esibivano al Teatro Ducale di Parma. Non ci è nota l'identità del personaggio raffigurato in questa miniatura, sebbene si possa riscontare un'affinità fisionomica con il vescovo di Parma Camillo Marazzani Visconti Terzi (1682-1760), il cui ritratto venne eseguito da Bacchini per la *Serie cronologica dei Vescovi di Parma*. Potrebbe quindi trattarsi – ma rimane una prudente ipotesi – di un esponente della nobile famiglia Marazzani, originaria di Piacenza,

effigiato dall'artista, giusta la moda, negli anni venti dell'Ottocento.

Nell'avorio qui analizzato, la figura di un uomo adulto è ripresa al busto, di tre quarti, con il viso rivolto all'osservatore, ma con lo sguardo diretto fuori campo, e si staglia su uno sfondo grigio uniforme. Il soggetto indossa una redingote nera con i revers di velluto, aperta su una candida camicia con un alto colletto chiuso da una cravatta bianca. Il ritrattino si distingue per un disegno netto e una resa pittorica precisa e ben dosata, che – unite allo sfumato dei delicati passaggi chiaroscurali utilizzati per definire i tratti somatici e la consistenza tattile della camicia e della cravatta – dimostrano da parte dell'artista un'assoluta padronanza della tecnica propria di questa tipologia. Al perfetto controllo dei mezzi esecutivi Bacchini sa anche infondere lo spirito vitale alle sue creazioni. Nel caso in esame, gli occhi persi nel vuoto conferiscono un'aria assorta e quindi profondità psicologica al personaggio. L'iscrizione posta sul retro indica un passaggio di questa miniatura nella collezione Santarelli di Buenos Aires, forse la stessa famiglia di origini abruzzesi che nel 1926 fondò una prestigiosa gioielleria nella capitale argentina, tutt'ora esistente. Oltre all'esemplare qui esaminato – passato all'asta presso la casa londinese Bonhams il 24 maggio 2006 – della produzione di Bacchini è recentemente apparso sul mercato antiquario un autografo, ma meno felice, *Ritratto muliebre* (cfr. *supra* il saggio introduttivo), databile anch'esso al terzo decennio del XIX secolo.

Pittore italiano (?)

terzo decennio del XIX secolo

Ritratto di gentildonna con libro

Acquerello e gouache su avorio, ø 6,7 cm

ø 6,7 cm

Inv. Cl. II, n. 873

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

**Pittore italiano (?)**

terzo decennio del XIX secolo

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio, 12 x 9 cm

12 x 9 cm

Inv. Cl. II, n. 882

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

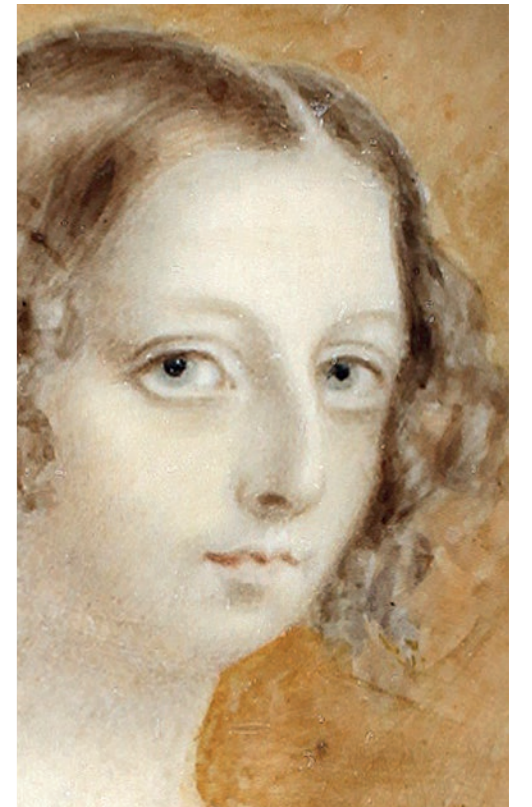
Inedito



L'ovato presenta il ritratto di una giovane donna, ripresa al busto in posizione quasi frontale, che si staglia su uno sfondo dalle tonalità giallo oro. Il personaggio indossa un abito scuro che copre le braccia, ma lascia in vista parte delle spalle aprendosi con una scollatura a "V" decorata al centro da una spilla con pendente. Il volto della giovane incorniciato da capelli biondi – pettinati a *bandeaux* con crocchia sulla nuca e ciocche che ricadono lateralmente – si distingue per i grandi occhi cerulei, il naso aquilino e la bocca piccola.

La miniatura, molto compromessa per il dilavamento di parte della materia pittorica, raffigura una donna ripresa al busto, quasi frontale. Il personaggio si staglia su uno sfondo blu uniforme, mosso da un leggero tratteggio. Indossa un abito nero con il *décolleté* profilato da un elaborato merletto. La veste è chiusa sotto il seno da una cintura con fibbia, nella quale è incastonato un bottone di corallo. Dello stesso prezioso materiale è la collana a tre fili e gli orecchini a pendente. La pettinatura a *bandeaux* termina sulla nuca con uno *chignon*. In basso si scorge la punta di un volumetto, che la gentildonna immaginiamo regga con la mano destra. Ingiudicabile risulta, in particolare, la qualità del volto, che pur mostrerebbe dei tratti fisionomici caratterizzati. Per tale ragione diventa arduo collocare geograficamente quest'opera che, in via ipotetica, si potrebbe riferire alla mano di un diletante italiano, attivo, per la moda dell'effigiata, negli anni venti del XIX secolo.

Lo sguardo mesto, diretto all'osservatore, trasmette un malinconico languore. L'impressione è quella di un'opera rimasta incompiuta, sulla quale una mano inesperta è successivamente intervenuta dipingendo in modo sbrigativo l'abito, la cui resa contrasta con il tratto fine e sfumato che delinea il volto dell'effigiata. Non siamo in grado di precisare l'ambito stilistico, forse italiano, ma per la moda la miniatura dovrebbe collocarsi entro il terzo decennio del XIX secolo. La cornice, forse pertinente, misura cm 15,3 x 12,9.



252

Giovanni Galli

Roma, notizie dal 1824 al 1848

Ritratto di giovane uomo vestito alla Byron

Acquerello e gouache su avorio, ø 8 cm
Inv. Cl. II, n. 863

Iscrizioni

A destra: «Galli»; sul verso, etichetta: «Galli/ aj. .»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Schidlof 1964, I, p. 290



Scarse e frammentarie sono le notizie biografiche in merito all'artista che ha lasciato la propria firma su questo ritrattino.

Un Galli miniatore è segnalato come attivo a Roma nel 1824, 1830 e 1834 (Falconi 2014, p. 108). Ancora nel 1848 un Giovanni Galli, allievo del pittore Filippo Agricola (Roma, 1795-1857), venne incaricato di restaurare i paesaggi di Gaspard Dughet in San Martino ai Monti a Roma (Giacomini 2007, p. 325). Per completezza di informazione ricordiamo anche un Giovanni Galli che ebbe come zio lo scultore Pietro Galli (Roma, 1804-1877), allievo a Roma di Bertel Thorvaldsen (Hubert 1964, p. 426). Inoltre un *Ritratto muliebre*, firmato «Galli 1830», è di recente apparso sul mercato antiquario (Cambi Aste 2015, n. 280; cfr. *supra* il saggio introduttivo). Leo Schidlof (1964) pubblicò per primo il ritrattino qui esaminato, apprezzando l'intelligenza artistica di Galli, ma notando una certa secchezza esecutiva: «Clever artist, but a little dry».



Il giovane è ritratto al busto in posizione frontale, ma con il viso rivolto verso destra. La figura si staglia su uno sfondo risolto con striature giallastre verticali che si schiariscono nella parte destra della composizione.

A movimentare la posa, altrimenti statica, contribuiscono lo sguardo diretto fuori campo e il braccio sinistro portato in avanti, in primo piano, ma celato sotto l'ampio mantello blu che copre il corsetto rosso e la camicia bianca dall'alto colletto. L'incarnato luminoso, i capelli biondi, i chiarissimi occhi azzurri e la *mise* alla Byron, ispirata al ritratto del poeta eseguito da Thomas Phillips nel 1813 (Newstead Abbey, Nottinghamshire), farebbero pensare a un personaggio nordico, ancor meglio britannico, e ciò giustificherebbe, come attestato dallo stesso Schidlof, la presenza nel 1964 della miniatura in una collezione privata londinese.

253

Pittore piemontese (?)

inizi del quarto decennio del XIX secolo

Ritratto di Clementina della Rovere Guasco di Castelletto

Acquerello e gouache su avorio,
10 × 7,9 cm
Inv. Cl. II, n. 866

Iscrizioni

Sul verso, etichetta ritagliata: «M^{sa} Clementina Guasc[o]/ nata della Rovere»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito



Prestando fede all'etichetta incollata sul verso della miniatura, il personaggio qui ritratto andrebbe identificato con Clementina della Rovere di Montaubone (Torino, 1802-1836), andata in sposa nel 1819 al marchese Carlo Guasco di Castelletto (1789-1854), matrimonio dal quale nacque un'unica figlia, Leopolda Osanna (1820-1890). Rafforza l'identificazione il confronto con il ritratto su tela, conservato nel Museo Cavouriano del Castello di Santena, nel quale l'effigiata appare di almeno dieci d'anni più giovane. Clementina, detta la Marchesa di Torino, nel 1834 ebbe una fugace relazione extraconiugale con il giovane Camillo Benso conte di Cavour. Questi, in una pagina del proprio diario del 29 luglio 1834, confessava l'ennesima conquista: «Je suis un indigne, un infame, je ne trouve pas de termes assez forts pour stigmatiser mon horrible conduite. J'ai abusé, j'ai atrocement abusé du pouvoir que me donne mon esprit; en un mot, j'ai séduit Mme de Guasco» (*Camillo Cavour* 1991, I, p. 152). Clementina morì di tisi nel 1836 e, in occasione della sua scomparsa, Silvio Pellico compose un'ode a lei dedicata che uscì sul giornale «Il Pirata» del 22 gennaio 1836. Il marito Carlo Guasco volle ricordarla facendo costruire una chiesetta di stile neogotico nel castello di Envie, nel cuneese, quale «tributo di memoria incancellabile, di sempre vivo affetto, di ferma fede, di dolce speranza» (Rovida 1846, pp. 11-12).

Clementina Guasco di Castelletto è qui ripresa a mezzobusto, di tre quarti, con il viso rivolto all'osservatore, ed emerge da uno sfondo marrone scuro uniforme, ma con vellutati riflessi rosastri che fanno da alone alla figura. I lisci capelli castani, acconciati a *bandeaux*, spuntano da sotto una bianca vaporosa cuffia legata al mento con un nastro rosa. Caratterizza l'aspetto della nobildonna una *mise* molto castigata, poiché l'abito marrone stretto in vita, e dalle ampie maniche, nasconde anche le braccia.

Non v'è traccia di puntinato nella condotta pittorica, che indugia nella definizione della fitta trama di pieghe della veste e nei profili dei candidi merletti. Tolti questi ultimi e l'incarnato del volto, la tonalità dominante è costituita dalle diverse gradazioni delle terre. Lo sguardo fisso e diretto, privo di timidezza, unito al taglio allungato degli occhi freddi, color verde trasparente, trasmette un'aura di distaccato riserbo; e ciò costituisce il maggior fascino di questo notevole esemplare.

Con buona probabilità l'autore del ritrattino può essere ricercato in ambito piemontese e, vista l'età apparente del soggetto, l'esecuzione andrebbe collocata nei primi anni trenta dell'Ottocento, non distante o a ridosso del 1836, anno in cui la morte prematura, come su accennato, colse Clementina all'età di 34 anni.



Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,
9,5 × 8,8 cm
Inv. Cl. II, n. 865

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

Su questo avorio di foggia quadrangolare è restituita l'immagine di un giovane uomo ripreso a mezzobusto di tre quarti. Il soggetto emerge da uno sfondo grigio, animato da sfumature verdastre, che si schiarisce nella parte destra, all'evidenza un interno, privo tuttavia di elementi che possano connotarne l'ambientazione.

Il viso del personaggio, che mostra una fisionomia dai tratti regolari, è rivolto all'osservatore e si caratterizza per la capigliatura corvina divisa da una scriminatura laterale, per i rigogliosi favoriti che si accompagnano ai mustacchi, leggermente arricciati in punta, e per una mosca incastonata nella fossetta del mento. Indossa una redingote blu-notte a doppio petto dall'alto *rever* bordato di velluto nero. Nella quasi totale monocromia, si distinguono sulla giacca i bottoni marroni che splendono di un flebile baluginio, intonandosi al colore castano chiaro degli occhi, volutamente restituiti con il medesimo riflesso sopra la pupilla. Nera è la cravatta di raso, priva di nodo, che chiude la camicia bianca dall'alto e inamidato colletto, il cui lembo spunta al disotto. Bianco è anche il *gilet*, sebbene appaia striato da algide venature azzurrine che ne restituiscono la palpabile consistenza.



L'autore della miniatura, di sicuro talento, ha saputo dosare con maestria un registro vario di pennellate e, al contempo, sobrio di colori.

Riservando un morbido e irregolare tratteggio allo sfondo, il pittore ha utilizzato un tocco più sciolto, 'alla Velásquez', per delineare i baffi e per dosare i riflessi argentei sulla sommità dei capelli mossi e arricciati, lasciando che una piccola ciocca ribelle si stagli libera sul biancore della tempia. A questi elementi si aggiunge un segno affilato, ma discontinuo e vibrante, per definire il profilo della figura e alcuni fili della chioma e dei mustacchi. Sovrastati dall'arco delle folte e ben disegnate sopracciglia, i luminosi occhi dal taglio leggermente allungato, rivolgono, con pacata sicurezza, uno sguardo levantino, diretto, quasi magnetico all'osservatore. Quale unica nota moderata di colore, la bocca, piccola ma dalle labbra carnose, si scorge fra la fitta peluria dei baffi e della mosca, in una tonalità rosata che si riverbera, meno intensa, sulle gote del giovane. Sul tutto spicca, con soffice vivezza, il candore del volto.

L'introspezione psicologica è garantita, oltre che dalla sapiente descrizione dei tratti somatici che anticipano il carattere del soggetto, anche dall'atmosfera livida e leggermente claustrofobica dell'ambientazione definita da una fonte di luce posta in alto a sinistra, ma diffusa, avvolgente e pulviscolare.

Non disponiamo di alcun indizio che consenta di stabilire l'identità del personaggio effigiato, né di elementi sufficienti che permettano di collocare quest'opera in un preciso ambito geografico. Tuttavia si può ipotizzare trattarsi di un artista italiano, forse di area lombardo-veneta, aduso, per la padronanza del mezzo tecnico, al grande formato. Un artista altresì intriso di una vena già tardo-romantica, la quale sembra preludere alle fosche atmosfere che, alcuni decenni più tardi, scaturiranno dalla penna di Antonio Fogazzaro. Tale sensibilità affiora dall'aspetto sì sano del giovane uomo, che appare però come insidiato da un'aria insalubre.

Suggerzioni affini, in tal senso, si colgono anche nel *Ritratto di fanciulla* che in questo repertorio abbiamo attribuito prudentemente alla mano del pittore vicentino Giovanni Busato (cat. 178). Li accomuna, più in generale, lo stesso clima romantico, la medesima aura avvolgente, con la fonte di luce che, situata in alto, diffonde il proprio alone accarezzando e intridendo le forme, creando plastici riflessi nei capelli, resi per incisione della materia pittorica.

Per l'abbigliamento e per la *mise* esibite dal soggetto, l'esecuzione del ritratto qui analizzato dovrebbe essere riferita agli anni trenta del XIX secolo, quando era entrata in voga la cravatta nera, o al massimo al decennio successivo (cfr. Levi Pisetzký 1969, V, p. 171).

Coeva e pertinente al piccolo dipinto è la cornice che lo racchiude (cm 12,1 × 10,9), pregevole lavoro di oreficeria in bronzo dorato e satinato.



255

Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux
Parigi, 1815-1884

Ritratto di Napoleone Bonaparte

Olio su legno, 10,6 × 9 cm

Inv. Cl. II, n. 896

Iscrizioni

In basso, a destra: «PhilippoTEAUX»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2021

Bibliografia

Inedito

Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux, pittore storico, ritrattista in olio e all'acquerello, che firma questo ritrattino, fu allievo di Léon Cogniet (Parigi, 1794-1880) ed espose il suo primo lavoro al *Salon* parigino del 1833. Nel corso della sua carriera, Philippoteaux si distinse soprattutto per il gran numero di tele dedicate a celebrare l'epopea napoleonica.



Della produzione in miniatura, Schidlof ricorda gli acquerelli su carta con *Lo scultore Canova nel suo studio* e il *Ritratto di Madame de Staël*, entrambi passati sul mercato antiquario (Schidlof 1964, II, p. 635).

Questo piccolo olio su tavola, che raffigura Napoleone Bonaparte all'età di 23 anni con l'uniforme di tenente colonnello del primo battaglione della Corsica, potrebbe essere una prima idea o una successiva elaborazione del dipinto di grande formato con il medesimo soggetto che Philippoteaux realizzò su commissione del re Luigi Filippo d'Orleans per il Museo Storico di Versailles nel 1835. Diverse tuttavia sono: la forma del supporto (qui quadrangolare, mentre nella grande dimensione è ovale), il taglio della figura (qui al busto, mentre nella tela è a mezzobusto), la direzione dello sguardo (qui rivolto verso l'alto, seppur fuori campo come nella tela), la foggia della pettinatura (qui mossa dal vento), lo sfondo (qui di color grigio-azzurro, che sfuma verso il cinerino nella parte destra, mentre nel dipinto la figura si staglia contro il cielo) e l'incidenza della luce (qui diffusa e non radente come nel dipinto). L'autografia dell'opera in oggetto sembrerebbe confermata, oltre che dalla firma, anche dalla qualità esecutiva, ma non sappiamo per quale ragione l'artista, firmandosi, abbia differenziato il proprio cognome «PhilippoTEAUX», con la parte finale in caratteri maiuscoli.

256

Pittore italiano

quarto decennio del XIX secolo

Doppio ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio, ø 6 cm

Inv. Cl. II, n. 870

Iscrizioni

Sulla pagina aperta del libro: «Theologia/ Moralis»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

Il questo doppio ritratto sono raffigurati due personaggi maschili di età differente, ripresi a mezza figura, in posizione semifrontale, che emergono da uno sfondo grigiastro virante al marrone, al verde e all'azzurro. Non disponiamo di alcun elemento che consenta di formulare un'ipotesi sulla loro identità. Si tratta forse di due fratelli, ove il giovane veste un abito talare e il maggiore – che con la mano destra quantata regge un bastone, del quale si scorge il pomolo rossastro – indossa una redingote blu con *gilet* a righe gialle e cravatta nera con spilla. Unici elementi distintivi che caratterizzano la composizione sono il volume che tiene aperto il più



giovane, nel quale si legge «Theologia/ Moralis», e lo spartito musicale collocato nella zona inferiore e, all'evidenza, appoggiato sopra un mobile.

La qualità dell'opera è complessivamente gradevole e accattivante, se non altro per lo sguardo cordiale dei due protagonisti, benché non sia oggettivamente eccelsa. Il disegno e la condotta pittorica, infatti, denotano un'esecuzione ingenua, quasi *naïve*.

Per la moda, si potrebbe collocare la miniatura negli anni trenta dell'Ottocento, quale opera di un artista italiano dilettante.

257

Floriano Pietrocola

Vasto, 1809 - Sant'Agata sui due Golfi, 1899

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio,

7,6 × 6,8 cm

Inv. Cl. II, n. 872

Iscrizioni

A destra: «F. Pietrocola»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Bonhams 2004, n. 122



Floriano Pietrocola, autore di questo ritrattino, iniziò a dipingere, come autodidatta, durante la fanciullezza a Vasto, suo luogo natale. Destinato dal padre alla professione forense, all'età di 22 anni si trasferì a Napoli per studiare giurisprudenza. Nella capitale del Regno delle due Sicilie tuttavia abbandonò ben presto gli studi per dedicarsi all'arte del ritratto in miniatura seguendo il consiglio del pittore Costanzo Angelini (Santa Giusta, Amatrice, 1760 - Napoli, 1853) (Schidlof 1964, II, p. 638). Insieme al più giovane Michele Albanesi (cat. 258), Floriano Pietrocola fu il pittore 'in piccolo' preferito della corte borbonica, che gli commissionò fra gli altri i ritratti di Maria Amalia e Maria Carolina, figlie di Francesco I e Maria Isabella di Spagna (1850 circa, oggi rispettivamente al Museo Archeologico e al Museo del Prado di Madrid). Lodato dalla critica contemporanea, anche a livello internazionale, realizzò i ritratti dello scultore danese Bertel Thorvaldsen (Copenaghen, Thorvaldsen Museum, 1830 circa), quello del generale britannico George Thomas Napier (Londra, British Army Museum di Chelsea, 1840) e di Sophia Alexandrovna Muravyova (Pietroburgo, Ermitage, 1842). A Pietrocola spetta anche l'esecuzione del perduto ritratto della

moglie di Luigi Settembrini eseguito nel 1851, durante la detenzione del patriota risorgimentale nel carcere borbonico di Santo Stefano (*Lettere dall'ergastolo* 1962, pp. 19-21).

La giovane donna qui effigiata appare ritratta a mezza figura, in posizione frontale, con il capo rivolto a sinistra e lo sguardo dai grandi occhi scuri diretto fuori campo. Indossa un abito color bianco avorio dal generoso *décolleté* e sfoggia una semplice pettinatura a *bandeax* con due corte trecce che incorniciano il volto. Il pennello, scivolando sui lisci incarnati, indugia sulle ridondanti pieghe delle vesti dal latte candore e fa così emergere la figura da uno sfondo bruno.

Al disegno corretto Pietrocola associa uno sfumato leggero che contribuisce alla creazione di un'atmosfera ovattata e sospesa. La sobrietà coloristica e la fissità dello sguardo infondono al personaggio una compostezza immota e quasi irrealistica, cui fa da contrappunto l'alone luminoso dietro la testa che penetra come un riflettore l'ombra inquietante condensata alle spalle della giovane.

Per la moda si potrebbe collocare l'esecuzione di questo esemplare verso la fine degli anni trenta dell'Ottocento, se non agli inizi del decennio successivo.



Ritratto di giovane donna con bambina

Acquerello e gouache su avorio, 7,7 × 6,7 cm

Inv. Cl. II, n. 869

Iscrizioni

In basso a destra: «M. Albanesi 1844»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

Non disponiamo di alcun indizio che consenta di fissare l'identità dei personaggi effigiati in questo doppio ritratto, di straordinaria qualità esecutiva, firmato da Michele Albanesi e datato 1844.

Albanesi fu, insieme al più anziano Floriano Pietrocola (cat. 257), il ritrattista 'in piccolo' prediletto dalla casa regnante Borbone Due Sicilie e dalla nobiltà partenopea (*Galanterie* 1997, pp. 156-157, 209). Sebbene non si abbiano a tutt'oggi elementi certi in merito alla sua formazione artistica, la critica lo ritiene a ragione uno dei più talentuosi miniatori italiani della metà del XIX secolo: «Was one the best Italian miniaturists of the middle 19th century» (Schidlof 1964, I, pp. 43-44). Ciò detto, il pittore appare presente a Roma, citato negli almanacchi e nelle guide della città, nel 1824, nel 1830 e nel 1834 (Falconi 2014, p. 108).

Della vasta produzione di Albanesi sempre di raffinato livello, per lo più dispersa sul mercato antiquario, ricordiamo almeno il *Ritratto di Maria Luisa Carlotta di Borbone-Parma* del 1838 (si veda *supra* il saggio introduttivo, fig. 55) e lo straordinario *Ritratto della famiglia Meyrik* del 1845 (Sotheby's 2005, n. 218).

Sulla lastrina di avorio di forma quadrangolare scopriamo una giovane donna, ripresa a mezza figura in posizione frontale, e una bambina di pochi anni d'età ritratta al busto di tre quarti, ma con il visetto rivolto all'osservatore. I due personaggi sono collocati in un interno e si tratta probabilmente di madre e figlia.



La fisionomia della donna si distingue per il volto regolare, gli occhi infossati, dalla sfumatura cerulea, marcati da ampie arcate sopracciliari, un naso diritto e una bocca piccola e serrata. I capelli castani lisci sono acconciati a *bandeaux* e ornati sulla nuca da un nastro o una cuffia bianca e blu. L'abito, che si caratterizza per un ampio *décolleté*, lascia scoperti gli avambracci. La bambina si trova in basso a destra e nasconde in parte il braccio sinistro della madre. Il viso rotondo dai grandi occhi azzurri è incorniciato da una cuffietta ricamata con striature che si intonano al colore delle iridi.

I due personaggi spiccano per il biancore smaltato e quasi abbacinante degli incarnati e delle vesti. Per studiato contrasto il luore che le avvolge fa aggallare le figure in primo piano da uno sfondo intriso di tonalità cupe e rugginose. Il fondale è costituito da drappi e da tappezzerie intessute con ricercati motivi ornamentali che lanciano impressionanti baluginii. Un repertorio che ricorda lo stile *troubadour* e, con vent'anni di anticipo, la produzione tessile di William Morris.

La cifra stilistica che distingue Albanesi, qui come in altri esemplari, è il disegno nitido e un'attenzione accuratissima nel definire i dettagli dell'abbigliamento e degli interni, delineati attraverso l'utilizzo di raffinati preziosismi. Si vedano in tal senso i merletti dei *décolletées* di entrambe le figure, realizzati a biacca e con puntigliosa precisione – così da renderli, per il leggero rilievo, letteralmente palpabili – e il trionfo floreale ricamato sulla veste di seta della giovane ove risalta un iris al centro del busto. L'esotismo della composizione è assicurato – oltre che dalla profusione di oro e di lapislazzuli – dal seggiolone, in stile neomoresco, sul quale è seduta la gentildonna e di cui si scorge solo l'elaborato e cangiante schienale lambito da una lama di luce radente. Lo stesso raggio colpisce sul lato destro un lembo della tenda, dando così vita a un imprevisto arabesco dai riflessi metallici. Il decorativismo viene qui condotto all'estremo, ma non va a discapito dell'introspezione psicologica dei soggetti femminili che rivolgono gli occhi azzurri, quasi trasparenti, all'osservatore, stabilendo un muto dialogo. La fissità degli sguardi, intenso e quasi magnetico quello della donna, più dolce e trasognato quello della bambina, uniti alla preziosità sovrabbondante del contesto, contribuisce a infondere alla composizione un clima a tratti irreali. Un'aria immota che può far sembrare le due effigiate – quasi un'eco dei *Racconti* di Ernst Hoffmann (1816-1817) – delle bambole di porcellana, diafane, ma inaspettatamente animate da un'inquietante vivezza. Il tutto è pervaso da un'atmosfera che anticipa la pittura preraffaellita, corrente artistica che sarebbe ufficialmente nata in Inghilterra di lì a qualche anno.

Di pregio, e pertinente, è la cornice in bronzo dorato (cm 11 × 10, 2) che racchiude la miniatura.



Ritratto di Maria Anna Carolina Pia di Savoia

Acquerello e gouache su avorio,

14,3 × 10,8 cm

Inv. Cl. II, n. 868

Iscrizioni

Sulla lettera in basso a destra: «SAR/ L arc[?]

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

Nella giovane donna ritratta in questa miniatura possiamo agevolmente riconoscere i lineamenti di Maria Anna Carolina Pia di Savoia (Roma, 1803 - Praga, 1884), figlia di Vittorio Emanuele I re di Sardegna e di Maria Teresa d'Asburgo-Este. Nel 1831 sposava l'arciduca e re d'Ungheria Ferdinando I d'Austria, e nel 1836, dopo la morte di Francesco I, padre di Ferdinando, divenne imperatrice consorte. Si vedano, per confronto, il ritrattino eseguito da Johann Nepomuk Ender nel 1831 (Vienna, collezione privata) – dove si scorge uno scialle molto simile a quello presente nella miniatura qui analizzata – e l'altro, autografo di Michele Albanesi, del 1835 (Vienna, Boris Wilnitsky, Fine Arts).

Nel ritrattino della collezione Sancassani, Maria Anna si presenta seduta, in posizione semifrontale, quasi a figura intera, in un interno dalle tonalità grigiastre. Indossa un castigato abito blu scuro dai riflessi violacei, che lascia scoperte solo le mani. La cuffia, di soffici e trasparente organza, nasconde una sobria pettinatura a *bandeax* di capelli lisci di colore castano chiaro.



Unico elemento decorativo di questa *mise* sono i fiori artificiali, bianchi con una sfumatura rosata, e un piccolo tralcio verde a ornamento del copricapo. La poltrona di foggia neoclassica, foderata di velluto rosso salmone, è quasi del tutto nascosta da un ampio scialle color senape sul quale spicca a sinistra un fine ricamo a motivi floreali. Se la mano destra della gentildonna è mollemente abbandonata sul bracciolo del sedile, la sinistra è appoggiata sopra un tavolino rotondo dalle gambe a colonna e regge una lettera sulla quale sono tracciati dei caratteri di difficile lettura, da sciogliere forse in «S[ua]A[tezza]R[eale]/ L arc[?]

Un'intestazione che potrebbe quindi far riferimento al marito, l'arciduca Ferdinando d'Austria. Sullo sfondo si scorgono una pluralità di piani utili a fornire profondità spaziale all'ambiente: una colonna, una parete con un'apertura e, in ultimo, un'altra superficie muraria dai toni più chiari con quella che potrebbe sembrare una nicchia o la cornice di un quadro. Un'immaginaria finestra si apre a sinistra, gettando un'ombra in diagonale alle spalle della figura.

L'insieme trasmette però una sensazione di rigidità: la giovane appare impettita, racchiusa com'è dentro una veste dalle pieghe eccessivamente sfilzate, e l'espressione, un po' statica, è caratterizzata da grandi occhi azzurri che rivolgono lo sguardo all'osservatore. Ciò detto, l'artista padroneggia il mezzo pittorico, riuscendo a trasmettere la leggera consistenza della cuffia, oltre che la perfezione porcellanata del volto. Si può riscontrare qualche affinità con la produzione di Michele Albanesi degli anni trenta dell'Ottocento – quando non era ancora giunto agli effetti iperdecorativi che distinguono il catalogo degli anni quaranta e cinquanta – e in particolare con il summenzionato ritratto dell'arciduchessa eseguito nel 1835.

D'altro canto, la miniatura qui analizzata trova delle significative assonanze anche con il *Ritratto di giovane donna* (*rectius* Maria Anna Carolina Pia di Savoia), realizzato nel 1840 da un non meglio noto Fabio Sergardi (Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale, Collezione Ceci; cfr. Bertolucci, Burrelli 1991, pp. 226-227, n. 554).

In ultimo, ricordiamo un ritrattino riferito alla mano di Alberto Prosdocimi (Venezia, 1852-1925) – ma visti gli estremi biografici dell'artista, da assegnare con buona probabilità al padre Giovanni Germano (si veda *supra* il saggio introduttivo) –, il cui soggetto è stato riconosciuto in Maria Teresa Felicita di Savoia (1803-1879) (cfr. *Miniature Sabaude* 1996, p. 28, n. 1), ma che restituisce in realtà i lineamenti meno sensuali della sorella gemella, Maria Anna, raffigurata nell'esemplare Sancassani.

A corroborare l'identificazione concorrono altri dettagli: i soggetti dimostrano infatti la stessa età, sono ripresi nella medesima posa (benché in controparte e con un taglio diverso), con la stessa pettinatura (i capelli presentano tuttavia un biondo inedito nella versione di Prosdocimi), indossano lo stesso abito e, dettaglio significativo, fanno mostra di una cuffia identica nella foggia e nella decorazione floreale.

Ritratto di donna in vesti rinascimentali

Acquerello e gouache su avorio,

16 × 13,4 cm

Inv. Cl. II, n. 874

Iscrizioni

A destra: «Teresa Voigt/ Roma 1853»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Christie's 2008, n. 104

Grazie alla firma, collocata sul margine destro della lastrina di avorio di foggia quadrangolare, sappiamo il nome dell'artefice di questo ritrattino.

Teresa Fioroni Voigt nacque a Roma nel 1799, figlia di Nicola Fioroni e Anna Rosa Pagliucci, e fu, insieme al fratello maggiore Felice, nel novero degli ultimi allievi del pittore Domenico Del Frate (Lucca, 1765 - Roma, 1821). La giovane si affermò fin da subito riproducendo in miniatura le opere dei maestri del Rinascimento, come Raffaello e Tiziano, o dell'età barocca, come Guido Reni e Guercino. Alla sua prima attività appartiene anche l'*Autoritratto* oggi conservato all'Accademia di San Luca a Roma (Petrucci Nardelli 1981, pp. 43-53). Nel 1830 Teresa sposò l'incisore tedesco Carl Friedrich Voigt, medaglista presso la Zecca del regno di Baviera, e si trasferì insieme al marito a Monaco. Durante la permanenza bavarese eseguì i ritratti di alcuni membri della famiglia reale e di numerosi espo-

nenti dell'aristocrazia, nonché quelli del marito e dei figli Carolina e Ludovico. Questi ultimi sono oggi conservati all'Accademia di San Luca e fanno parte di un cospicuo nucleo di ventotto autografi, fra i quali ricordiamo almeno il succitato *Autoritratto*, il ritratto della cognata Angelina Capogrossi Fioroni, i ritratti delle nipoti Silvia e Augusta Fabi Altini (figlie dello scultore Francesco Fabi Altini e di Carolina Voigt) e il *Ritratto di Domenico Antonio Narducci* (Sica 1997, pp. 215-216).

Negli anni cinquanta Teresa fece ritorno a Roma con la famiglia dove rimase fino alla morte del marito avvenuta a Trieste nel 1874. Di lì a poco si trasferì a Perugia ove morì il 9 settembre 1880 (Sica 1997, p. 216).

Ed è proprio nel momento del suo rientro nella città natale che si colloca l'esecuzione della miniatura qui esaminata che infatti reca sulla destra, sotto la firma, l'iscrizione «Roma 1853». Non abbiamo tuttavia alcun elemento che ci permetta di fissare l'identità della donna effigiata.

La figura è ripresa a mezzobusto, di tre quarti con il viso rivolto all'osservatore e si staglia su uno sfondo rugginoso, più scuro nella parte sinistra e in basso. Il soggetto indossa una veste bianca, che lascia scoperto un niveo *décolleté*, e una sopravveste dai toni aranciati sulla quale spicca il risvolto di un blu acceso che si scorge in basso al centro. Dalla chioma di capelli castani scende un velo di pizzo nero a lambire le spalle. Il braccio destro è ornato da un monile in oro cesellato. Alla consistenza porcellanata del volto e degli incarnati si accompagnano i cangiantismi sapientemente dosati che restituiscono la lucentezza serica dei tessuti.

Come ci suggerisce Emanuele Castoldi, in questa prova l'artista ha trovato ispirazione soprattutto nel dipinto raffigurante la cosiddetta *Bella di Palma il Vecchio* (cfr. Attardi 2015), per la posa, per il gesto elegante della mano affusolata che indica la sua stessa persona, per la resa coloristica della veste e, più in generale, per il clima moderatamente languido che intride la composizione.

Su questo impianto all'antica si inserisce armonicamente il volto della donna che, come in altri casi, tradisce il mondo cui appartiene il personaggio ritratto, per la pettinatura a *bandeaux*, un'acconciatura in voga fin dagli anni trenta dell'Ottocento.

Ciò prova, ancora una volta, la passione di Teresa Voigt per i modelli del secolo d'oro della pittura veneziana e per i suoi preziosismi coloristici, innestati, nella fattispecie, su un disegno di matrice squisitamente accademica, ovvero neoraffaellesca. In questo senso, un riferimento potrebbe essere istituito con la *Muta* di Raffaello (cfr. A. Vastano, in *Raffaello e Urbino* 2009, p. 184, n. 41), dalla quale sembra attingere il taglio rigoroso del viso. Rispetto alla ritrattistica 'famigliare' della Voigt, più attenta al dato naturale, il caso in oggetto trasmette infatti un'atmosfera idealizzata, e quindi distaccata, che avvolge la figura.

Lavoro di pregevole fattura e pertinente è la cornice in bronzo dorato che racchiude l'opera (cm 17,3 × 14,7). L'esemplare, in ottimo stato di conservazione, è passato all'asta da Christie's a Londra nella seduta del 9 dicembre 2008.



261

Pittore italiano (?)
quinto decennio del XIX secolo

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,

5 × 4,2 cm

Inv. Cl. II, n. 871

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Inedito

262

Alessandro Cittadini

Roma, 1817 circa - dopo il 1877

Ritratto virile

Acquerello e gouache su avorio,

3,1 × 2,4 cm

Inv. Cl. II, n. 875

Iscrizioni

In basso a destra: «Cittadini 59»

Provenienza

Dono Paola Sancassani, 2018

Bibliografia

Bonhams 2006a, n. 123



Il ritrattino su avorio è incastonato in una montatura in foggia di spilla (5,2 × 4,5 cm). Raffigura un giovane uomo quasi a mezzobusto, ripreso in posizione frontale, su sfondo verdastro. Indossa una redingote scura, con cravatta del medesimo colore, che chiude una camicia bianca dall'alto colletto e decorata da una piccola spilla bordata d'oro. Incorniciano il volto due sottili favoriti e un'abbondante chioma di capelli castano scuri. Castani sono anche gli occhi sovrastati da due sopracciglia inarcate. Regolare, ben scoriato, ma importante è il naso, mentre una bocca piccola accenna a un sorriso. La condotta pittorica è corretta, ma priva di slanci, prodotto, all'evidenza, di un artista forse dilettante. Non disponiamo di elementi sufficienti che ci consentano di collocare geograficamente questo esemplare, che, seppur in via ipotetica, si potrebbe riferire a un ambito italiano. Per la moda, la sua esecuzione va posta negli anni quaranta del XIX secolo.



Nel «Cittadini», che ha firmato e datato al «1859» questa pregevole, minuscola miniatura da medaglione, possiamo riconoscere il pittore di origini romane Alessandro Cittadini.

Nato probabilmente intorno al 1817, poiché una fonte lo indica «di circa 30 anni» nel 1847 (cfr. Battistini 1968, p. 412), Cittadini fu allievo dell'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa Grande a Roma. Nel 1834 il giovane artista vinse la medaglia d'incoraggiamento di seconda classe per la pittura all'Accademia di San Luca («Diario di Roma» 1834), ove fu scolaro del pittore Filippo Agricola (Roma, 1795-1857). Nel 1837 conseguì il primo premio, a pari merito, per il concorso di pittura insieme allo «svizzero» Enrico Kaiser («Diario di Roma» 1837; P. Picardi, in *Maestà di Roma* 2003, p. 442). Nel 1838, per la «Scuola di disegno e di figura», espose all'Ospizio di San Michele «due ritratti al naturale disegnati a lapis rosso» e nello stesso anno realizzava, per l'Arciconfraternita del Gonfalone a Roma, una delle due facce dello stendardo processionale con «Il sommo pontefice Clemente IV quando consegna la Bolla di Fondazione» («Il Tiberino Giornale periodico» 1836).

A parte queste informazioni, della sua precoce produzione in ambito romano poco è noto. Più conosciuta è invece l'attività come ritrattista in miniatura, su avorio e su carta, in Belgio e in Olanda (*Autissier et le portrait* 1998, pp. 154-155, nn. 112-117). Cittadini giunse infatti a Bruxelles, passando dalla Svizzera, il 19 gennaio 1847. Dopo un soggiorno a Londra nel 1849, il pittore rientrava in Belgio, e nel 1850 veniva indicato nei registri della polizia come «rifugiato politico» (cfr. Battistini 1968, p. 412). Da questo momento lo troviamo attivo a Bruxelles e ad Anversa, ma anche in Olanda e in particolare a Rotterdam. Il suo capolavoro è ritenuto il *Ritratto di Maria Amelia duchessa di Hamilton*, figlia del granduca Carlo II di Baden (Varsavia, Museo Nazionale; Schidlof 1964, I, p. 150, cfr. *supra* il saggio introduttivo, fig. 57). L'ultima miniatura di Alessandro Cittadini fin qui nota, firmata e datata, risale al 1877, ovvero il *Ritratto di Marie Leysen van de Berg* all'età di tre anni (Anversa collezione privata; *Autissier et le portrait* 1998, p. 155, n. 117).

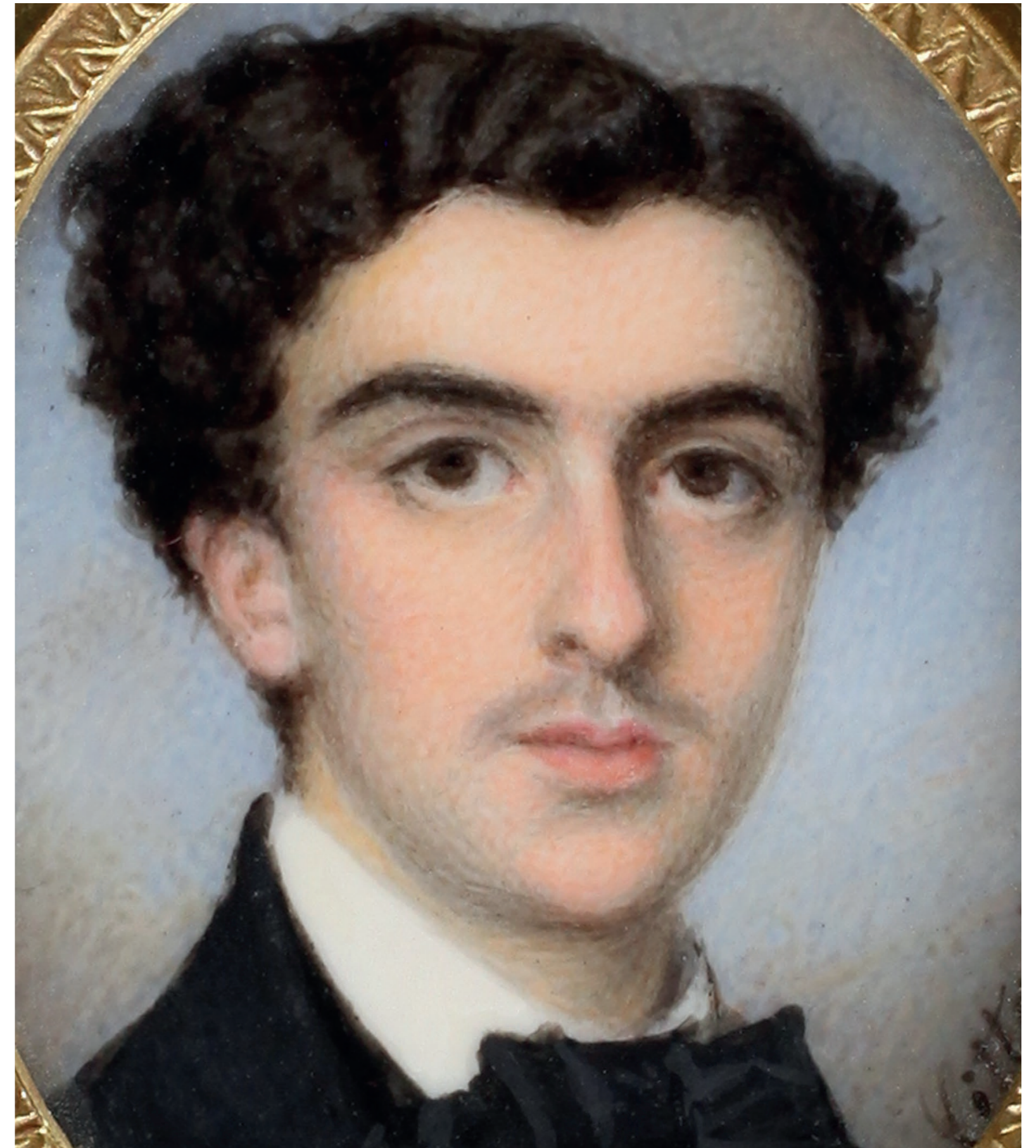
Nel ritrattino della collezione Sancassani è raffigurato un giovane uomo, dall'apparente età di circa vent'anni, ripreso al busto di tre quarti, ma con il viso in posizione quasi frontale e con lo sguardo rivolto all'osservatore. Il soggetto si staglia su uno sfondo dalle tonalità grigiastre che, nella fascia mediana, si schiariscono dando forma a un cielo azzurro.

L'esigua dimensione del supporto di avorio di foggia ovale è quasi interamente occupata dalla figura che arriva con i capelli a sfiorare il bordo della cornice del medaglione in metallo dorato (cm 3,5 × 2,8), il cui profilo interno occulta in parte la firma dell'artista collocata in basso a destra. L'effigiato indossa una giacca nera con cravatta del medesimo colore e camicia bianca dal colletto rivoltato.

I tratti del volto sono regolari, ma il collo esile, il mento leggermente affilato, i grandi occhi castani dal taglio allungato, la bocca piccola e carnosa e il naso diritto sotto il quale si scorge una leggera ombra di baffi conferiscono al giovane un'aria vagamente levantina. I capelli neri, che lasciano per gran parte scoperta la fronte, sono acconciati con una scriminatura laterale, appena accennata, che dà forma a un ciuffo ondulato e folto, con piccole ciocche laterali spettinate ad arte che però lasciano libere le orecchie. Le scure e ben marcate sopracciglia disegnano due ampie arcate, che per contrasto infondono luce al volto, trasmettendo un carattere di serietà e conferendo al personaggio, insieme allo sguardo intenso ma non arrogante, una straordinaria vivezza espressiva.

La materia pittorica nella dimensione reale dell'opera appare smaltata, ma soltanto nell'ingrandimento si può cogliere appieno il procedere dell'artista. Secondo Leo Schidlof (1964, I, p. 150), infatti, la tecnica a pennellate incrociate, carattere distintivo di Cittadini, rammenta la produzione miniaturistica inglese coeva, soprattutto per l'utilizzo di molto giallo nella mescola dei colori; accorgimento che il pittore avrebbe appreso durante il succitato soggiorno londinese del 1849-50.

L'esemplare in oggetto è passato all'asta il 24 maggio 2006 presso la casa londinese Bonhams.



Ritratti in miniatura
dal XVI al XX secolo

Schede Inventariali

263

Pittore veneto (?)
metà del XVII secolo

Ritratto virile

Olio su rame, 9 × 7 cm
Inv. Cl. I, n. 1079

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito



264

Pittore veneto
secondo quarto del XVII secolo

Ritratto di giovane uomo con stemma Correr

Tempera su tavola, 13 × 9,8 cm
Inv. Cl. I, n. 694

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



265

Pittore veneto
secondo quarto del XVII secolo

Ritratto virile con stemma Correr

Tempera su tavola, 13,5 × 9,7 cm
Inv. Cl. I, n. 695

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



269

Pittore veneto
prima metà del XVII secolo

Ritratto di donna con fiori nella veste

Acquerello e gouache su avorio, 4,9 × 7 cm
Inv. Cl. II, n. 481

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



270

Pittore veneto
prima metà del XVII secolo

Ritratto di donna che infila le perle

Acquerello e gouache su avorio, 5,3 × 7,4 cm
Inv. Cl. II, n. 514

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



271

Pittore veneto (?)
prima metà del XVIII secolo

Ritratto di frate con lettera

Olio su metallo, 8,3 × 6,8 cm
Inv. Cl. I, n. 1148

Provenienza

Dono Emmanuele Antonio Cicogna, 1865

Bibliografia

Inedito



266

Pittore veneto
prima metà del XVII secolo

Ritratto di donna alla toletta

Acquerello e gouache su avorio, 4,9 × 6,8 cm
Inv. Cl. II, n. 477

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



267

Pittore veneto
prima metà del XVII secolo

Ritratto di donna con civetta

Acquerello e gouache su avorio, 4,9 × 6,8 cm
Inv. Cl. II, n. 479

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



268

Pittore veneto
prima metà del XVII secolo

Ritratto di donna con cagnolino

Acquerello e gouache su avorio, 5,2 × 7,4 cm
Inv. Cl. II, n. 480

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



272

Pittore italiano (?)
seconda metà del XVIII secolo

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio, 2,4 × 2 cm
Inv. Cl. II, n. 517

273

Pittore italiano (?)

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio, 2,5 × 2,3 cm
Inv. Cl. II, n. 518

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



274

Pittore veneto (?)
primo-secondo decennio del XIX secolo

Ritratto muliebre

Acquerello e gouache su avorio, ø 5 cm
Inv. Cl. XXI, n. 225

Provenienza

Legato Enrica Falier, 1936

Bibliografia

Inedito



275

Pittore italiano
primo quarto del XIX secolo

Ritratto di Lodovico Ariosto

Acquerello e gouache su avorio, 6,3 × 4,7 cm
Inv. Cl. II, n. 515

Iscrizioni

Sul libro: «ORLANDO/ FVRIOSO/ DI/ M. LOD./ ARIO[STO]/ CAN[TO]/ Le Do[nne]/ Lar[me]»

Provenienza

Legato Teodoro Correr, 1830

Bibliografia

Inedito



Ritratti in miniatura
dal XVI al XX secolo

Il legato
di Maria Francesca
Tiepolo

276

Tiberio Tinelli (modi di)
Venezia, 1587 circa - 1639

Ritratto virile

Olio su rame, 6,2 x 4,7 cm
Inv. Cl. II, n. 857

Provenienza

Legato Maria Francesca Tiepolo, 2020

Bibliografia

Inedito



Su questo rame di forma ovale è immortalato un uomo d'età matura ripreso al busto di tre quarti, ma con lo sguardo rivolto verso l'osservatore.

La figura occupa quasi l'intera superficie del supporto, lasciando scorgere uno sfondo dai toni verdastri sul quale a sinistra si proietta l'ombra del personaggio. Il volto è caratterizzato da un naso imponente, da baffi e da un pizzico 'alla Richelieu'. L'espressione appare cordiale, connotata dalla bocca chiusa che abbozza un tiepido, garbato sorriso. Il gentiluomo non indossa la parrucca, ma si distingue per i lunghi capelli neri che coronano una fronte spaziosa giungendo quasi a toccare le spalle. Il collo risulta completamente nascosto dall'ampio colletto bianco a due falde ornato da un bordo di merletto e chiuso da due cordini con nappine. Il candore del bavero viene esaltato dalla tonalità scura dell'abito.

Per la moda, l'opera andrebbe collocata nel terzo-quarto decennio del Seicento e potrebbe essere il prodotto di un artista vicino ai modi di Tiberio Tinelli, e ciò per il clima intimistico e quasi malinconico che si condensa nello sguardo dell'effigiato.

277

Teodoro Matteini
Pistoia, 1754 - Venezia, 1831

Ritratto di Lorenzo Tiepolo

Acquerello e gouache su avorio, ø 8,2 cm
Inv. Cl. II, n. 898

Iscrizioni

Sul tronco dell'albero: «TM.»;

sul collare del cane: «L.T.»

Provenienza

Legato Maria Francesca Tiepolo, 2020

Bibliografia

Inedito



Sulla miniatura di foggia rotonda qui esaminata sono raffigurati un bambino di pochi anni e il suo cane *barbet* nero ripresi in un esterno. L'infante, che rivolge lo sguardo all'osservatore, appare completamente nudo, accucciato su un telo azzurro con la gamba destra ripiegata. Al contempo, con il fianco si appoggia all'animale disteso sull'erba e con il braccio destro ne cinge il collo, mentre con la mano sinistra ostenta un *buzzolà* il quale, inevitabilmente, attira l'attenzione della bestiola che volge la testa verso il dolcetto.

La profondità spaziale della composizione è assicurata dal paesaggio sullo sfondo ove in lontananza, sotto un cielo azzurro solcato da nubi, possiamo scorgere il profilo delle montagne.

La scena appare racchiusa fra due quinte: a destra una macchia di vegetazione, a sinistra il tronco scuro di un albero al quale si avvinghia un ramo di edera, simbolo, come il cane, di fedeltà. La posa plastica del soggetto, unita alla torsione del collo dell'animale domestico, contribuisce a infondere dinamicità all'insieme.

Non abbiamo certezze sull'identità del bambino ma, giusta le iniziali a lettere nere «L. T.» che si scorgono sul collare di cuoio dorato del cane, potrebbe trattarsi di Lorenzo Tiepolo, nato il 21 gennaio 1804 dal matrimonio fra il nobiluomo Domenico Almorò Tiepolo e Maria Priuli (Litta 1835, tav. IV). Per quanto riguarda l'autografia, il segno, la tavolozza utilizzata, l'equilibrio delle parti e in ultimo le iniziali «TM.», che appaiono sulla corteccia dell'albero in alto, fanno pensare a una prova riconducibile alla mano di Teodoro Matteini. L'atmosfera che intride la composizione si può infatti ritrovare sia nelle opere di grande formato, con soggetti ripresi *en plein air*, come nel *Ritratto di Lodovico Widman* del 1799, oppure in quelle in piccolo come nel *Ritratto di giovane signora* eseguito nel medesimo anno (cfr. Gori Bucci 2006, pp. 173, 194-195, nn. 14, 30).

Peraltro, traccia della presenza di Matteini quale destinatario di una committenza si riscontra nell'archivio privato della famiglia Tiepolo, poiché nel mese di settembre del 1800 si registrava un pagamento di 330 lire «al pittor Matteini per un ritratto e spesa del tablò» (ASVe, *Tiepolo*, b. 220, cc. n.n.). Inoltre, notizie di un virtuoso del ritratto in miniatura, Antonio Bertoldi (Modena?, 1713 circa - Venezia, 1791) (cfr. catt. 76-83), si trovano invece annotate: al 7 aprile e al 5 giugno 1787, quando l'artista veniva pagato per il ritratto di Domenico Tiepolo e della moglie Marietta Priuli Tiepolo; al 1788 «per ritratti lire 264»; e ancora al 26 settembre 1787 «per due polseti a chiaro scuro figurati e dipinti» (ASVe, *Tiepolo*, b. 2, cc. n.n.).



Pietro Testoni

Pozzolengo (VR), notizie dal 1804 al 1839

**Ritratto del vescovo di Rimini
Gualfardo Ridolfi**Acquerello e gouache su avorio, ø 7 cm
Inv. Cl. II, n. 899**Iscrizioni**

In alto lungo il bordo: «Petrus Testoni Pinxit 1808»

Provenienza

Legato Maria Francesca Tiepolo, 2020

Bibliografia

Inedito

Su questa miniatura, firmata e datata 1808, è raffigurato Gualfardo Ridolfi quale vescovo di Rimini fresco di nomina.

Figlio del conte Carlo e di Elisabetta Giusti, egli nacque a Verona il 3 novembre 1745, nella parrocchia di San Pietro Incarnario. Avviato alla carriera ecclesiastica, nel 1770 divenne canonico del capitolo della cattedrale di Verona e poi, nel 1790, vicario della diocesi sotto il governo del vescovo Giovanni Andrea Avogadro. Dopo la fine del dominio veneziano a Verona, il 7 maggio 1797, al «cittadino» vicario generale Gualfardo Ridolfi venne impartito dalle nuove autorità francesi l'ordine di benedire «con zelo e patriottismo» in cattedrale e in piazza Bra «le bandiere tricolorate» della rivoluzione (Cona, 1997, p. 98). Nel 1798 a seguito del trattato di Campoformio la diocesi scaligera fu divisa: due quinti del territorio spettarono alla neonata Repubblica Cisalpina, mentre il capoluogo e il resto del Veneto passavano agli Asburgo. Il successivo trattato di Luneville del 1801 spostava ulteriormente il confine a favore della Cisalpina, e così la città di Verona si trovò suddivisa in due diverse entità amministrative separate dall'Adige. In quella circostanza il canonico Ridolfi continuò a ricoprire la carica di vicario generale capitolare della diocesi veronese (la cui sede venne dichiarata vacante) nella porzione rimasta sotto l'autorità della Repubblica cisalpina, mentre il titolare della cattedra, il vescovo Giovanni Andrea Avogadro (nominato dalla



Serenissima nel 1789), si ritirò nella parte sottoposta al governo austriaco.

Nel 1806, con la pace di Presburgo, l'intero Veneto venne incluso nel Regno d'Italia e Verona si vide restituita la propria integrità territoriale. A seguito della rinuncia di Avogadro, Ridolfi come vicario generale resse le sorti della diocesi riunita, ma con sede ancora vacante. Insignito da Napoleone dell'ordine di Cavaliere della corona di ferro, Gualfardo Ridolfi non venne però scelto per la cattedra scaligera, ma fu nominato vescovo di Rimini e consacrato nel 1807 nel duomo di Milano, contestualmente al nuovo vescovo di Verona Carlo Antonio Innocenzo Liruti. Nel 1818 gli venne assegnata la diocesi di Udine, ma Ridolfi morì improvvisamente pochi giorni dopo il conferimento del nuovo incarico.

Giusta le fonti, Gualfardo Ridolfi fu persona retta e affabile oltreché ottimo predicatore. Grazie alle sue doti diplomatiche e a un'efficace eloquenza riuscì a salvare da una condanna a morte (scampata per un solo voto) il vescovo Giovanni Andrea Avogadro, ritenuto uno dei sobillatori responsabili della rivolta antifrancesa sfociata nelle cosiddette Pasque veronesi (Cona 1997, pp. 98-99).

Nella posa e nell'espressione affabile del soggetto ripreso nella miniatura, sebbene con un taglio leggermente diverso, l'avorio si ispira esplicitamente al ritratto di grande formato con il medesimo personaggio eseguito nel 1807 da Agostino Ugolini e conservato al Museo canonico di Verona, opera quest'ultima definita come un «capolavoro psicologico della ritrattistica» veronese del primo Ottocento (S. Marinelli, in *Bonaparte a Verona* 1997, pp. 269-270, n. 74).

Riguardo all'artista, sappiamo che un «Sig. Testoni Pietro veronese» fu segnalato fra i destinatari dei premi annuali distribuiti nel 1811 dall'Accademia di Belle Arti di Bologna, quale esecutore di «tre quadri a olio, uno dell'*Elemosina di San Rocco*, copiato da Ludovico Carracci, un altro di *San Francesco*, mezza figura, ed il terzo di *Davide colla testa di Golia*, figura intera» (*Discorsi accademici* 1811, p. 52). Fra il 1804 e il 1839 Testoni firmava, come originario «di Pozzolengo» (nel veronese), alcune *Viae Crucis* e diverse pale d'altare sparse nei territori veronese, trentino, bresciano, mantovano e cremonese (cfr. Chiarini 2004, pp. 25, 42, 44, 66). Tuttavia il confronto di queste opere con il ritrattino qui esaminato risulta spiazzante, per la loro davvero modesta qualità, quasi *naïf*. Un *Ritratto di sacerdote* firmato come sopra e datato al 1832 (www.beweb.chiesacattolica.it), pur confermando lo stile asciutto e prospetticamente incerto delle summenzionate pale, rivela la vena più confacente al suo talento che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, trova il suo vertice nella miniatura con il vescovo Gualfardo Ridolfi.

Laura Lafranchini

Verona, secondo decennio del XIX secolo

Ritratto di Alessandro LafranchiniAcquerello su cartoncino, 11,9 × 10,2 cm
Inv. Cl. II, n. 900**Iscrizioni**

A destra: «Laura Laf.»;

in basso: «Sandrino Lafranchini

d'un anno e mezzo»

Provenienza

Legato Maria Francesca Tiepolo, 2020

Bibliografia

Inedito

Sullo sfondo uniforme di una parete si staglia la figura di un infante dai capelli corti e biondi e dagli occhi azzurri. Indossa una semplice camicia bianca ed è seduto su un alto cuscino blu a più strati. Tra le mani tiene un'oscure, anche per la qualità pittorica apprezzabile, ma non eccelsa.

**Ludovico Lipparini (?)**

Bologna, 1800 - Venezia, 1856

Ritratto di ecclesiasticoAcquerello e gouache su avorio, ø 6,2 cm
Inv. Cl. II, n. 901**Provenienza**

Legato Maria Francesca Tiepolo, 2020

Bibliografia

Inedito

La miniatura è racchiusa in un astuccio di marocchino rosso, ora privo di coperchio. Non conosciamo l'identità del soggetto riprodotto su questo avorio di foggia rotonda, ma possiamo identificarlo come un ecclesiastico, forse un gesuita, per il sottile colletto bianco e la veste talare appena visibile sotto il mantello dall'alto bavero. Il personaggio dimostra un'apparente età di cinquant'anni ed è ripreso al busto di tre quarti, stagliandosi su uno sfondo uniforme intriso di tonalità azzurrine.



Giusta l'iscrizione, che indica il nome e l'età dell'effigiato, il soggetto risulta essere Alessandro Lafranchini, ritratto all'età di un anno e mezzo da Laura Lafranchini, che pone la sua firma sul cartoncino. Potrebbe trattarsi di Alessandro, nato a Verona da Francesco Maria Giorgio Lafranchini e Clementina Mosconi (Schröder 1830, p. 456), morto nel 1835 all'età di 21 anni, e nato quindi nel 1816 («Foglio di Verona» 1835, p. 172). L'esecuzione del ritrattino andrebbe allora collocata nel 1817-1818. Purtroppo non siamo in grado di delineare il profilo cronologico dell'autrice, di sicuro una parente, dato che in ambito familiare il nome Laura, come quello di Alessandro, si ripete nel corso delle generazioni (comunicazione orale di Franco Rossi).

L'appartenenza della miniatura al legato di Maria Francesca Tiepolo si giustifica con il fatto che la nobildonna veronese Marianna Lafranchini nel 1883 sposava il conte e avvocato Lorenzo Tiepolo (1845-1913), nato da Alvise e da Maria Barrea, poi senatore del Regno d'Italia (Litta 1835, tav. IV).

I lineamenti severi, quasi ascetici, la leggera canizie e lo sguardo assorto, diretto fuori campo, assicurano una discreta profondità psicologica, specchio di una misurata e pensosa intelligenza.

Si tratta di un'opera di buona qualità, il prodotto della mano di un artista di talento, non dimentico della lezione di Teodoro Matteini (Pistoia, 1754 - Venezia, 1831). Potrebbe trattarsi dell'allievo e genero Ludovico Lipparini il quale, destinato alla carriera di ingegnere, ancor giovane «trovandosi in Verona, fantasia lo prese di provarsi a dipingere un ritratto in miniatura» e «le lodi, che quel primo informale tentativo gli valsero», lo incoraggiarono a passare agli studi artistici presso l'Accademia di Belle Arti a Venezia sotto la direzione del futuro suocero (Z[anetti] 1833, p. 34).

Non abbiamo appigli per individuare il contesto nel quale l'opera è stata realizzata, forse Verona, forse Venezia. Ciò detto, anche per i caratteri stilistici la miniatura sarebbe da collocare cronologicamente nel secondo quarto dell'Ottocento. Non possiamo peraltro escludere che per una certa *allure* possa esser stata eseguita più avanti, intorno alla metà del secolo, quando la tipologia del ritratto in miniatura iniziava a risentire della neonata fotografia, che nel giro di qualche decennio l'avrebbe scalzata quasi del tutto.

Indice dei nomi

Dal seguente indice sono esclusi gli autori della critica contemporanea, per i quali si rinvia alla bibliografia finale, tranne per quelli citati nel saggio introduttivo, che sono riportati con il nome proprio puntato.

Per i nomi degli artisti, dei donatori e dei legatari presenti nelle testatine delle schede si rimanda anche agli indici specifici.

Cima Giambattista, detto Cima da Conegliano, 1494, olio su tavola, 38x52 cm, Museo di Brera, Milano

Cima Giambattista, detto Cima da Conegliano, 1494, olio su tavola, 38x52 cm, Museo di Brera, Milano

Cima Giambattista, detto Cima da Conegliano, 1494, olio su tavola, 38x52 cm, Museo di Brera, Milano

A
Abramova E., 68
Ademollo Carlo, 300
Aglietti Francesco, 39, 217
Agnolo di Cosimo, *vd.* Bronzino
Agnolo
Agricola Filippo, 310, 320
Aikema B., 64, 83-84
Albanesi Michele, 56, 74, 215, 316, 318
Albergati Capacelli Francesco, 28-29, 66

Alberti di Villanuova F., 62
Alberto di Sassonia Coburgo Gotha, principe consorte del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda, 292
Alessandro I Romanov, zar di tutte le Russie, 37, 303
Alessandro VIII, papa, 111-112
Alexandrovna Muravyova Sophia, 315
Algarotti Francesco, 26, 49, 215
Alighieri Dante, *vd.* Dante
Aliprandi Giacomo, 34, 210
Amantini Margherita Tullio, 49-50, 150, 188, 206, 209, 229, 236-237, 243, 256

Amarilli Palladia, *vd.* Stuart Charlotte
Adelaide
Amigoni Jacopo, 17, 66
Ancillo Giuseppe, detto Ponga, 224
Angeli Angelo, 39
Angeli Giuseppe, 66, 178
Angelini Costanzo, 315
Appiani Andrea, 37, 222, 385
Arco Pulcheria, d', 155
Arici Carlo, 180
Ariès Ph., 62
Ariosto Lodovico, 325
Arlaud-Jurine Louis-Ami, 57, 286
Artini A., 71-72
Asburgo Lorena, famiglia, 74
Asburgo Lorena Giovanni, d', arciduca d'Austria, 197
Asburgo Lorena Pietro Leopoldo I, d', granduca di Toscana, *vd.* Leopoldo II
d'Asburgo Lorena, imperatore,
Asburgo Lorena Leopoldo II, d', granduca di Toscana, 258
Auerbach Johann Gottfried, 147
Augustin Jean-Baptiste-Jacques, 32, 37, 222, 282
Augusto II, principe elettore di Sassonia e re di Polonia, detto il Forte, 133

Augusto III, principe elettore di Sassonia e re di Polonia, detto il Sassone o il Corpulento, 130, 133

Augusto III, principe elettore di Sassonia e re di Polonia, detto il Sassone o il Corpulento, 130, 133
Avelloni Giuseppe, 175-176
Avesani Francesco, 251
Avogadro Giovanni Andrea, 330
Azeglio Massimo, d', 42
Azzoni Avogadro Alteniero, degli, 69

Augusto III, principe elettore di Sassonia e re di Polonia, detto il Sassone o il Corpulento, 130, 133

B
Bacchini Giuseppe, 56, 308
Bacherini Anna, in Piattoli, 60, 156
Bachi/Bacchi/Bachy/Bach Raffaello/Rafael Benetto, 17, 26-27, 62, 153, 178
Baden Carlo II, granduca di, 320
Baden Maria Amelia, duchessa di Hamilton, 57
Badoer Paolina, in Mocenigo di San Stae, 126
Badoer Pietro, 126
Baetjer K., 74
Bagnara A., 68
Bagnara Francesco, 116
Balassi Mario, 45
Balbi di San Martino Bernardo, 153
Balbi di San Martino Francesco, 153
Balbi Giuseppe, 39
Balbi di San Martino Marcantonio, 50, 153
Baldissini Giovanna, in *Querena*, 227
Baldissini Luigia, 227
Balducci Giuseppe, 56, 306
Balestra Antonio, 122
Balla Giacomo, 271
Bandiera Attilio, 235, 264
Bandiera Emilio, 52, 235, 264
Bandiera Francesco Giulio, 235
Banti Domenico, 224
Banzato D., 63, 69
Baratti Antonio, 175
Barbiano Litra Visconti Arese Barbara, 280
Barbieri Francesco, *vd.* Guercino
Barbini Michelangelo, 32, 35, 37, 61, 69, 222, 224
Barbini Anna, in Breganze, 61, 222
Barizza S., 73
Barovier, famiglia, 158
Barovier Antonio, 158
Barozzi Dino, 49, 94, 186
Barozzi Nicolò, 45, 47, 49, 72
Barras (pittore), 289
Barras Antoine, 289

Barrea Maria, in Tiepolo di Sant'Aponal, 331

Barrea Maria, in Tiepolo di Sant'Aponal, 331
Bartolommei, famiglia, 21
Bartolozzi Francesco, 185
Bartolozzi Gaetano Stefano, 185
Basadonna Lucrezia, in Mocenigo di San Samuele, 124
Bassano, bottega, 83
Bassano Francesco,
Bassano Jacopo, 18, 22
Bassano Leandro, 18, 20, 80, 240-242

Bassi E., 73
Bayne-Powell R.L., 69
Bazzoli Luigi, 300
Bazzoli Giuseppe, *vd.* Bezzuoli Giuseppe
Beauharnais Eugenio, di, viceré d'Italia, 34, 68, 210
Beccaria Cesare,
Bedetti Augusto, 52, 256
Bedini Policarpo, 231
Bédolliere Émile, de la, 258
Belli G., 74
Bellieni A., 74-75, 242
Bellucci Antonio, 31
Bellotti Pietro, 115
Bembo Pier Luigi, 46
Benassai P., 63
Benoli Ignazio, 30
Benvenuti Pietro, 300
Benyon (madame), 35
Benzon Vettor, 224
Beretta Francesco, 175
Bergalli Luisa, in Gozzi, 65
Bergamini G., 70
Berlendis Angelo, 35
Berlendis Francesco, 35, 68
Bernardi Jacopo, 47, 72
Berotti (negoziante), 230
Bertaldo (pittore), 67
Bertoldi Antonio (vicedirettore del Museo Correr), 72
Bertoldi Antonio, 17, 27-29, 36, 60-62, 66-67, 69, 158, 160, 162, 164-168, 187, 210, 328
Bertoldi Antonio Giovanni Maria, 36, 69
Bertoldi Francesco, 66
Bertoldi Giovanni Battista, 30, 33, 35-36, 61, 69, 160, 168, 200, 202, 204, 206, 224
Bertolucci M., 62, 67, 69, 74
Bertrand Henri-Gatien, 303
Bettagno A., 65

Bettinzoli Faustino, 38, 51-52, 244, 246-248

Bettinzoli Faustino, 38, 51-52, 244, 246-248
Bettinzoli Teresa, 246
Bettoni Nicolò, 212, 217, 256
Bevilacqua Giovanni Carlo, 28, 40, 45, 70-71, 116, 162, 222
Bezzuoli Giuseppe, 300
Biggi M.I., 70
Billanovich (signora), 248
Billanovich Antonio, 248
Bini Bernardino, 35
Bini Pietro, 32-33, 35, 37, 68, 190, 224
Binion A., 62, 65-66
Binnechere E., 229
Bisi Giuseppe, 256
Bizio L., 71
Boerio G., 62
Boggi Giovanni, 32, 209
Boito Arrigo, 38
Boito Camillo, 38
Boito Silvestro, 38, 40, 70
Boldù, famiglia, 63
Boldù Marina, in Diedo, 39, 220
Bombelli Sebastiano, 20-21, 64, 98, 102-106, 135, 137
Bon Querini Marianna, 70
Bonaparte Carlo Luigi Napoleone, *vd.* Napoleone III, imperatore dei francesi
Bonaparte Napoleone, *vd.* Napoleone I, imperatore dei francesi
Bonne(?) (pittore), 304
Bongiovanni Bartolomeo, 53, 252
Bonicelli Sebastiano, 20
Borbone-Parma Maria Luisa Carlotta, 56, 74, 316
Borbone Due Sicilie, famiglia, 74, 316
Borbone Due Sicilie Maria Antonia, granduchessa di Toscana, 300
Borbone Due Sicilie Maria Amalia, 315
Borbone Due Sicilie, Maria Carolina, 315
Bordes Charles-Joseph, 57, 303
Bordier Pierre, 108
Bordignon Favero G., 64
Bordon Paris, 18, 63
Borean L., 62
Borovikovskij Vladimir Lukič (pseud. di Volodymyr Borovyk), 42, 71
Borroni F., 67
Borsato Giuseppe, 39, 42, 70, 116, 222
Bosa Eugenio, 41, 142

Boschini Marco, 21, 64-65

Boselli C., 67

Boschini Marco, 21, 64-65
Boselli C., 67
Bosio Caterina, in Generini, 40
Bosio François-Joseph, 57, 278
Bosio Jean-Baptiste-François, 57, 74, 278
Bossi Domenico, 236
Bossi Giuseppe, 32
Bottacin F., 63, 67, 90
Bourbon Françoise-Marie, de, duchessa d'Orléans, 117
Bourbon Louise-Françoise, de, 117
Boutet Anne-Françoise-Hippolyte, *vd.* Mademoiselle Mars
Boutet Claude, 11-12, 62
Boye Fredrik, 70
Boyè Giuseppe, 40, 53, 70, 217, 226, 230-231-232
Brambilla Marietta, 34, 210
Brandellero M., 70
Bratti Daniele Ricciotti, 40, 50-51, 53, 62, 66, 70, 73, 153, 232, 243, 246
Bratti Francesco, 53, 243
Bratti Giovanni Antonio, 232
Bratti Luigi Maria, 232
Bratti Italia, 53
Bratti Teresa Maria, 232
Bresciani Cesare, 67
Bresciani de Borsa Leonardo, 32, 67
Breunner Carlo, di, 69
Briati, famiglia, 61
Briati Giuseppe, 27, 61, 158
Bonzino Agnolo, 11, 17
Brunati Amalia, in Molmenti, 52, 73
Brunetti Mario, 61
Brustolon Giovanni Battista,175
Bruto, Quinto Servilio Cepione (Marco Giunio Bruto), 189, 209, 230
Buratti B., 67
Buratti Pietro, detto il Piavolotto, 224, 231
Burrresi M., 62, 67, 69, 74
Busato Giovanni, 38-39, 70, 230, 244, 246-247, 312
Busetto G., 67
Busset-Dubruste madame G., 184
Byron George Gordon, 34, 210, 215, 224, 292, 310

Caburlo L., 67, 71

Caburlo L., 67, 71
Cafà V., 74-75
Caffi Ippolito, 269
Cairo Francesco, 96
Caiselli Maria, in de Pace, 141
Calcaterra C., 71
Caliari Paolo, *vd.* Paolo Veronese
Calini Giovanni, 208
Calumati/Calamati Bartolomeo/Bortolomio, 22, 26, 65
Calumati Angela, 65
Calumati Costantino, 65
Calumati Francesco, 65
Calumati Mattio Canziano/Cantian, 65
Cambruzzi Giacomo, 31
Camerata Giuseppe, 30-31
Cameron Julia Margaret, 42
Caminer Domenico, 28
Caminer Elisabetta/Bettina, 28-29
Campori Giuseppe, 66
Camuccini Giuseppe, 292
Camuccini Vincenzo, 292
Canova Antonio, 30-31, 33, 39, 49, 54, 68, 199, 214, 229, 290, 314
Cantini Guidotti G., 63
Capece Minutolo Adelaide, 306
Capece Minutolo Clotilde, 306
Capece Minutolo Paolina, 306
Capece Minutolo Raimondo, 306
Capogrossi Angelina, in Fioroni, 319
Cappello Andrea Vincenzo, 272
Cappello Angelina Bianca, detta Gina, 44, 51, 270-272
Cappello Antonio, 62
Cappello Bianca, 40
Cappello P., 272
Carboni Giovanni Battista, 67
Carlevarijs Marianna, 30
Carli Alessandro,
Carlo I Stuart, re d’Inghilterra, Scozia e Irlanda, 108
Carlo II Stuart, re d’Inghilterra, Scozia e Irlanda, 15, 58, 108, 144, 156
Carlo III di Borbone, re di Napoli e Sicilia, 15, 58, 144, 156
Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 146-147
Carlotta del Belgio, imperatrice consorte del Messico, 41
Carminati Gaetano, 32
Carracci Ludovico, 330

Carrara Annetta, detta la Piavola, 37, 224, 226, 231

Carrara Annetta, detta la Piavola, 37, 224, 226, 231
Carrara Giacomo, 30
Carriera Andrea, 23
Carriera Angela, 23, 26, 30, 120
Carriera Giovanna, 22-24, 26, 30
Carriera Rosalba, 17, 22-24, 26-27, 30, 32, 41, 48, 53-54, 65, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132-133, 140, 142-143, 147, 149, 156, 178
Casale G., 63
Casoni Giovanni, 242
Cassana Giovanni Francesco, 20
Cassana Nicolò, 21, 133-134, 141
Cassini Stefano, 51, 246
Castelli Bernardino, 30-31, 143, 199, 210
Castoldi E., 319
Catena Vincenzo, 47
Cattaneo Carlo, 256
Cattini Giovanni, 242
Cavallari Murat A., 27, 66
Caviglia Enrico, 51, 270-271
Cavour Camillo Benso, di, 239, 260, 311
Cecchin D., 75
Ceruti Giacomo, detto il Pitocchetto, 151
Cesarotti Melchiorre, 35
Chabanne Flavienne-Emmanuel, 57, 304
Charlet Nicolas-Toussaint, 298
Charrier R., 62
Chatelain/Chetelaïn Charles, 304
Chemin Sebastiano, 31, 67
Cheney Edward, 35
Chevalier Pietro, 42, 70-71
Chiappa B., 67
Chiappini di Sorio I., 68-69
Chiaramonti Barnaba, *vd.* Pio VII, papa
Chini Galileo, 271
Chirulli C., 70
Chiviconi Giuseppe, 303
Chrétien Gilles-Louis, 188
Cicogna Emmanuele Antonio, 37, 40, 46-48, 69-70, 72, 92, 100, 104, 130, 133, 141-142, 146, 171, 178, 182, 188, 190, 212, 219, 222, 224, 230, 234, 240, 242, 262, 324-325
Cicognara Leopoldo, 39
Cifrondi Antonio, 17
Cignaroli Giambettino, 155

Cima Giambattista, detto Cima da Conegliano, 1494, olio su tavola, 38x52 cm, Museo di Brera, Milano

Cima Giambattista, detto Cima da Conegliano, 1494, olio su tavola, 38x52 cm, Museo di Brera, Milano
Cipro Giovanni Battista, 262
Cittadini Alessandro, 57, 74, 320
Clemente IV, papa, 320
Clemente XIII, papa, 290
Clèves Anna, di, 15
Clouet Jean, 13
Clovio Giulio, 11, 62
Coccapani Cesi Isabella, 27, 153
Codemo Eleonora, 60
Codemo Luigia, in Gerstenbrand, 60-61, 74, 185, 204, 206

Codemo Michelangelo, 60
Cogniet Léon, 314
Colantonj Bernardo, 54, 290
Colloidi Carlo, 44, 71
Colombo Giovanni, 175
Comanducci A.M., 71
Comirato Marco, 142
Comisso G., 62
Conan Doyle Arthur, 44
Concina E., 72

Contarini da Mula, famiglia, 162
Contarini da Zaffo o della Madonna dell’Orto Alvise, 93
Contarini Giovanni Battista, 69
Contarini da Mula Cristina Antonia Gioseffa, 60, 74, 162
Contarini da Mula Giulio, 162
Contarini da Mula Polissena Amulia, in Mocenigo di San Stae, 60-61, 74, 160, 162, 164-165, 224
Contarini Caterina, in *Querini Stampalia*, 67
Conte P., 62
Conti Francesco, 156
Conticelli V., 63
Cooper Samuel, 58, 108
Corbet Taylor Henry, 288
Cornaro/Corner della Piscopia Giovanni Battista, 64
Corner della Regina Pisana, in Mocenigo di San Stae, 126, 162
Corner di San Maurizio Alba, in Vendramin, 185

Corner di San Polo, famiglia, 61, 67, 167
Corner di San Polo Elisabetta, in Grimani dall’Albero d’Oro, 168
Corner di San Polo Giovanni, 167
Corner di San Polo Laura, in Mocenigo di San Stae, 66, 160, 164-168, 200, 202, 204, 206

Indice dei nomi

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lazari Vincenzo, 45-46, 71-72, 78, 80, 122
Lazzari Giuseppe, 74, 162
Lazzarini Giovanni Andrea, 32, 35
Lazzarini Gregorio, 23
Lebrun (pittore), 282
Le Brun Charles, 15
Lechi Giacomo, 206
Lechi Giuseppe, 208
Lechi Teodoro, 34, 210
Lederer Paolo, 32
Lefebvre Charles-Victor-Eugène, 294
Lega Silvestro, 300
Legnani Ernesta, in Bisi, 50, 256
Legouvé Gabriel-Marie, 278
Lejeas Maret Marie-Madeleine, duchessa di Bassano, 294
Lely Peter, 108
Lemoine-Bouchard N., 74
Lemort Jean-Baptiste, 57, 298
Leone M., 66
Leonelli (pittore), 32, 68
Leoni Rovati Caterina, 280
Leopoldina d'Asburgo, arciduchessa d'Austria, imperatrice consorte del Brasile, 33, 68
Leopoldo II d'Asburgo Lorena, imperatore, già granduca di Toscana come Pietro Leopoldo I, 15, 60, 156
Lermer A., 71
Lettis Mercedes,
Levi C.A., 62
Levi Giacomo, 49, 209
Leysen van de Berg Marie, 320
Lezze, da, famiglia, 115
Liberi Pietro, 99
Licudis Oreste, 53, 235
Limentani Virdis C., 63, 72
Liotard Jean-Étienne, 26, 57, 156, 286
Lipparini Ludovico, 38, 52, 69, 231, 239, 331
Liruti Carlo Antonio Innocenzo, 330
Litterini Agostino, 30
Litterini Bartolomeo, 30
Litterini Caterina, 30
Locatello Gianfrancesco, 231
Lodi F., 68
Lodoli Carlo, 17, 27, 66
Longhi Alessandro, 37, 143, 169, 179, 210, 224
Longhi Giuseppe, 37, 222, 256
Longhi Pietro, 26, 28, 31, 50, 63, 65, 67, 149-150, 154

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Loredan Francesco, doge, 27
Lorenzetti Giulio, 53-54, 63, 124, 246, 251, 272
Lorenzi Francesco, 26, 66
Loth Carlo, 21, 64, 90
Lubomischi/Lubomirski Francesco, 22
Lubomischi/Lubomirski Giuseppe, 22
Luca di Leida/d'Olanda, 17
Lucchi P., 63, 72
Lucco M., 64
Luciani Antonio, 26
Ludwig I Wittelsbach, re di Baviera, 180
Luigi XIV di Borbone, re di Francia, 15, 101, 107-108, 117, 135
Luigi XVI di Borbone, re di Francia, 186
Luigi Filippo d’Orleans, re dei Francesi, 263, 294, 314
Lützenfeld Carlo Antonj, de, 54, 73, 233
Lützenfeld Venceslao Antonj, de, 54, 233
Lux M., 64

M
MacPherson Giuseppe, 30, 180
Madame de Staël, 35, 57, 286, 304, 314
Madame Recamier, 287, 304
Mademoiselle Mars, 304
Magagnato L., 64, 67
Magani F., 67
Maggiotto Francesco, 26, 33, 37, 222, 224
Magnasco Alessandro, 116
Maldini Galeazzo Giacomo Maria, 251
Malibran Maria, 56
Malipiero Gianfrancesco, 50, 153
Malipiero Maria Rosa, 50
Malvasia Carlo Cesare, 15, 108
Malvezzi Elena, 230
Manaigo/Menaigo Silvestro, 23, 26, 65
Mancini Giulio, 13, 62
Mancini Vincenzo,
Manetti Stefano, 69
Manfredi di Svevia, 114
Manfredini Bartolomeo, 37, 39-41, 48, 71, 168, 177, 187, 194, 214, 217,

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

224, 226, 228, 231, 237-238
Manfrin Anna, 70
Manfrin Carlo, 39, 70, 217
Manfrin Pietro, 39
Manin, famiglia, 253, 256, 258, 265
Manin Daniele, 40-41, 52, 253, 256-258, 265-266
Manin Emilia, 253
Manin Giorgio, 40, 258
Manin Ludovico, doge, 34, 210
Manzoni Alessandro, 256
Manzoni Ridolfo, 22-23, 65
Marangoni Michela, 64
Marazzani Visconti Terzi, famiglia, 308
Marazzani Visconti Terzi Camillo, 308
Marcaggi Gertrude, 31, 67
Marcaggi Gian Filippo, 31, 67
Marceau-Desgraviers François-Séverin, 282
Marcocchia Adriana, in Pesce, 70
Marcovich Angelica, 70
Marcovich Bartolomeo, 38-39, 42, 60-61, 70, 246-248, 261, 264
Marcovich Emilia, 70
Marcovich Luigi, 70
Marcovich Giulio, 70
Marcovich Maria Caterina, 39
Marcovich Maria Cristina, 70
Marcovich Rosina, 70
Marcovich Vincenzo, 70
Marcuri/Mercuri Anastasio, 37
Marcuri/Mercuri Aristide, 37
Marcuri/Mercuri Cristoforo/Cristofolo, 33, 35-37, 46, 69, 72, 190, 224, 284
Maria Anna Carolina Pia di Savoia, imperatrice consorte d’Austria, 318
Maria Casimira Luisa de la Grange d’Arquien, regina consorte di Polonia, 20
Maria Federowna, imperatrice consorte di tutte le Russie, 176
Maria Isabella di Borbone-Spagna, regina consorte delle Due Sicilie, 315
Maria Lodovica di Asburgo Este, imperatrice consorte d’Austria, 34, 210
Maria Teresa d’Asburgo, regina consorte di Francia, 107
Maria Teresa d’Asburgo, imperatrice consorte, 156

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Maria Teresa d’Asburgo-Este, regina consorte di Sardegna, 318
Mariacher Giovanni, 54, 58, 73
Mariani I., 68, 70
Marianne Pierre-Jean, 22, 64-65
Marin C., 63
Marinelli S., 63-64, 67
Marini G., 64
Marini P., 64, 67
Marquis, famiglia, 304
Marsich Anna, in Bandiera, 235
Martelli F., 64
Martello Paolina, in Manfrin, 70
Martinelli Caterina, in Prepiani, 34
Martini E., 65
Martini Giuseppe, 308
Martinioni Giustiniano, 64-65
Marucchi A., 62
Massimiliano d’Asburgo, arciduca d’Austria e imperatore del Messico, 41
Mastracca Ludovica, in Battaglia, 35
Mattei Francesco, 70
Matteini Anna (detta Annetta), in Lipparini, 38, 69
Matteini Teodoro, 33-35, 37-39, 48, 60, 69, 162, 165, 194-196, 199, 209-210, 218, 228, 231, 242, 247, 280, 328, 331
Mazzanti E., 71
Mazzariol G., 73
Mazzetti Carlo, 51, 250
Mazzini F., 67
Mazzini Giuseppe, 235
Mazzocca F., 62, 67-68, 70
Mazzolà Giuseppe, 15
Mazzoleni Giorgio, 30, 140
Mazzoni Sebastiano, 20, 66
Meclenburg-Schwerin, granduchi
Medaglia Antonio, 155
Medaglia Diamante, in Faini, 52, 155
Medici, famiglia, 17
Medici Ferdinando, de’, granduca di Toscana, 21
Medici Leopoldo, de’, 11, 17-18,
Medici Maria Luisa, de’, granduchessa di Toscana, 117
Meijer B.W., 64
Meijers D., 84
Melchiori Nadal, 20, 22-23, 64-65, 86
Melichi (cavaliere), 37
Meloni Trkulja S., 62-63, 72
Memmo Andrea, 27, 31, 66
Memmo Lucia, 74

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Memmo Paolina, 74
Ménageot François-Guillaume, 194
Menarola Pietro, 22, 26
Meneghelli Antonio, 35-37, 68-70
Meneghetti Luigi, 247
Meneghini Andrea, 251
Mengs Anton Raphael, 65, 194
Mera Pietro, 21, 64, 82-83
Mercanti Ilario, detto Spolverini, 148
Merkel E., 67
Meyrik, famiglia, 56, 316
Michiel Elisabetta, in Giustinian, 49, 69, 72
Migliara Giovanni, 42
Milanesi G., 62
Milizia Francesco, 12, 62
Mioni Federico, 231
Missirini Melchiorre, 214
Mocenigo di San Stae, famiglia, 15, 36, 60, 158, 160, 162, 166, 168
Mocenigo di San Stae Alvise III Marcantonio (Venezia, 1743-1798), 126
Mocenigo di San Stae Alvise II (Venezia, 1692-1745), 60, 126
Mocenigo di San Stae Alvise III Pietro (1697-1780), 29, 160
Mocenigo di San Stae Alvise IV Giovanni (1701-1778), doge, 108, 126, 144, 156, 160, 162, 164-165
Mocenigo di San Stae Alvise I (1742-1799), 66, 126, 160, 162, 164-167
Mocenigo di San Stae Alvise II Marcantonio (1743-1798), 29, 160, 164
Mocenigo di San Stae Alvise I (1767-1839), 66, 160, 164-167, 200, 202, 204, 244
Mocenigo di San Stae Alvise I (1789-1837), 36, 58, 60, 160, 200, 202, 204, 206, 244
Mocenigo di San Stae Alvise II Giovanni Antonio (nato nel 1791), 200, 202, 206
Mocenigo di San Stae Alvise IV Pietro Giulio (nato nel 1795), 200, 202
Mocenigo di San Stae Alvise V Marcantonio (nato nel 1797), 200, 202
Mocenigo di San Stae Alvise I Filippo Melchiorre (nato nel 1814, morto fanciullo), 204
Mocenigo di San Stae Alvise II (nato nel 1816, morto in fasce), 204

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Mocenigo di San Stae Alvise III Francesco (1818-1906), 58, 108, 185, 204, 206
Mocenigo di San Stae Alvise IV Ottaviano (1820-1859), 60-61, 204, 206, 244
Mocenigo di San Stae Alvise V Giovanni (nato nel 1822), 204
Mocenigo di San Stae Alvise I (1859-1926), 108, 126, 156, 160, 200, 202, 206
Mocenigo di San Stae Alvise II Nicolò (1871-1953), 58, 74, 108, 126, 144, 156, 160, 162, 164-168, 200, 202, 204, 206, 244
Mocenigo di San Stae Cecilia Maria Agostina, 160
Mocenigo di San Stae Francesca, 204
Mocenigo di San Stae Orsola, 202, 244
Mocenigo di San Stae Pietro, 108, 144
Mocenigo di San Stae Polissena Orsola, 204
Mocenigo Lucrezia, vd. Basadonna
Lucrezia, in Mocenigo di San Samuele
Modolo Maddalena, in Marcovich, 70
Moja Federico, 231
Mola Pier Francesco, 96
Molin Girolamo Ascanio, 17, 67
Molmenti Pompeo Gherardo, 50, 52, 73, 79, 120, 155, 220
Molmenti Pompeo Marino, 52, 217, 231
Molteni E., 72
Molteni Giuseppe, 290
Monaco Pietro, 27
Mondini Morando, 230, 234
Monego Giovanni, 252
Monsieur Jean, *vd.* Steve/Stene Jean/Giovanni
Monsù Xan/Zan, *vd.* Herer Giovanni/Zuanne
Monza Luigi, 29
Morassi A., 112
Morazzoni G., 67
Morena F., 71
Moretto Alessandro, 18
Moricelli Anna, 54, 74, 288
Moro Domenico, 264
Morocutri Maddalena, 39
Morosini Domenico, 242
Morosini Elena, in Contarini da Mula, 162

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Morosini di San Canciano Francesco, 30
Morosini di Santo Stefano Francesco, detto il Peloponnesiaco, doge, 111
Morosini di Santo Stefano Francesco I (1712-1764), 143
Morosini di Santo Stefano Michele, 143
Morris William, 316
Moschini Giannantonio, 28-29, 31, 41, 66-69, 71, 142, 162
Mosconi, fratelli, 32
Mosconi Clementina, in Lafranchini, 331
Mugnos Filadelfo, 114
Murat Gioacchino, 294
Muriani/Morealdi Angelo/Anzolo, 22-23
Muttinelli (signora), 40

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Novelli Francesco, 26, 175
Novelli Francesco, di Pietro Antonio, 35, 49, 73, 174-175
Novelli Pietro Antonio, 26, 35, 40, 49, 66, 142, 174-176
Novello Giambattista, 86
Nys Daniel, 17

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Lettere A-Z

Bibliografia del catalogo

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

MVMu, **Museo del Vetro**, **Murano**.

MVMu, **Museo del Vetro**, **Murano**.

MVMu, ***Inventario Urbani de Gheltoff***, **1888 ca.**
MVMu, *Archivio Museo*, b. 41, *Inventario Urbani de Gheltoff*, 1888 ca., fasc. segnato «Dipinti ad olio»

MVMu, ***Inventario Levi-Santi***, **1895**
MVMu, *Archivio Museo*, b. 41, fasc. 352, *Inventario Augusto Levi, Antonio Santi*, 1895, fasc. segnato «Divisione quarta. Ritratti dipinti ad olio»

MVMu, ***Inventario Levi-Santi***, **1908**
MVMu, *Archivio Museo*, b. 48, fasc. 353, *Inventario Augusto Levi, Antonio Santi*, 1908

Museo del Vetro, Murano.

ASVe, **Archivio di Stato**, **Venezia**.

Museo del Vetro, Murano.

ASVe, ***Barbaro, Arbori***
Archivio di Stato di Venezia, *Miscellanea codici storia veneta*, 19, *M. Barbaro, Arborii de' Patritii Veneti*

ASVe, ***Tiepolo***, **b. 2**
ASVe, *Archivio Tiepolo*, Prima consegna, b. 2, cc. sciolte
ASVe, ***Tiepolo***, **b. 220**
ASVe, *Archivio Tiepolo*, Prima consegna, b. 220, fasc. segnato «1800 spese mobili dei Tiepolo», cc. sciolte

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

ASCVe, **Archivio Storico Comunale**, **Venezia**.

ASCVe, ***Serie anagrafiche***, **1805**, **1811**, **1850**
ASCVe, *Serie anagrafiche*, *Ruoli della popolazione*, *Anagrafe Generale*, 1805; ivi, 1811; ivi, 1850

ASPVe, **Archivio Storico del Patriarcato**, **Venezia**.

ASPVe, ***Matrimoniorum***, **1761**
ASPVe, *Examinum Matrimoniorum Forensium*, 1761, vol. II

ASPVe, ***San Geremia, Battesimi***, **1820-1845**
ASPVe, *Parrocchia di San Geremia*, *Registro dei Battesimi*, 1820-1845

BNFi, **Biblioteca Nazionale**, **Firenze**.

BNFi, ***Gabburri, Vite***
BNFi, *Ms. Palatino* E. B. 9.5, IV, Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*

BNFi, ***Gabburri, Vite***
BNFi, *Ms. Palatino* E. B. 9.5, IV, Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*

BNFi, ***Gabburri, Vite***
BNFi, *Ms. Palatino* E. B. 9.5, IV, Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*

Museo del Vetro, Murano.

1774
Versi e prose di Diamante Medaglia Faini con altri componimenti di diversi autori e colla vita dell'autrice [...], a cura di G. Pontara, Salò 1774

1778
«Gazzetta Toscana», 1778, n. 41

1786
Memmo A., *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma 1786

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Fonti a stampa

1647
Mugnos F., *Teatro genealogico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia*, Palermo 1647

1697
Pacifico P.A., *Cronica veneta* [...], Venezia 1697

1699
Minutolo A., *Memorie del Gran Priorato di Messina*, Messina 1699

1704
Orlandi P.A., *Abecedario pittorico* [...] Bologna 1704

1722
Pomè M., *La Lira a due corde* [...], Palermo 1722

1733
Galizia C.M., *Brieve e fedele raguaglio delle solennità praticate nella* [...] *città di Trapani in onore della* [...] *Gran Vergine Maria* [...], Trapani 1733

1753
Orlandi P.A., Guarienti P., *Abecedario pittorico* [...] *accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753

1762
Dézallier d'Argenville J.-A., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés* [...], I, Paris 1762

1764
Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, IV, Roma 1764

1774
Versi e prose di Diamante Medaglia Faini con altri componimenti di diversi autori e colla vita dell'autrice [...], a cura di G. Pontara, Salò 1774

1778
«Gazzetta Toscana», 1778, n. 41

1786
Memmo A., *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma 1786

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Fonti a stampa

1787
Angeli G., *Lettera del Signor Giuseppe Angeli al nobile signor Francesco Maria Malvolti*, in *Componimenti nella morte di Daniele Farsetti* Patrizio Veneto, Venezia 1787, pp. 14-18

Gozzi C., *Del sig. conte Carlo Gozzi*, in *Componimenti nella morte di Daniele Farsetti* Patrizio Veneto, Venezia 1787, pp. 28-32

1793
Distribucion de los premios concedido por el rey [...] *hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 20 de agosto 1793*, Madrid 1793

1800
«Gazzetta Universale o sieno notizie istoriche, politiche, di scienze, arti agricoltura ec.», vol. 27, n. 78, 30 settembre 1800, pp. 625-632

1803
Federici D.M., *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento* [...], Venezia 1803

1805
«Journal de Rouen», 2 mars 1805

1806
Moschini G.A., *Della letteratura veneziana del secolo XVIII sino ai giorni nostri*, Venezia 1806

1811
Discorsi detti nella Reale Accademia di Belle Arti in Bologna [...] *per la solenne distribuzione de' premi curlandesi e de' premi delle scuole*, Bologna 1811

1815-1816
Ritratti di illustri italiani viventi, 2 voll., Padova 1815-1816

1824
«Biblioteca italiana, o sia giornale di letteratura, scienze ed arti», XXXVI, ottobre-dicembre 1824

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Fonti a stampa

E. de Keller, *Elenco di tutti i pittori scultori architetti miniatori incisori in gemme e in rame* [...] compilato ad uso degli stranieri [...], Roma 1824

1825
«Gazzetta di Milano», 3 settembre 1825

1826
Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre 1826, Napoli 1826

1827
Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi, Venezia 1827

1828
Cicogna E.A., *Bianca Cappello. Cenni storico critici*, Venezia 1828

Memoria del trasporto delle ossa di fra Paolo Sarpi [...], Venezia 1828

1830
Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 ottobre 1830, Napoli 1830

De Keller E., *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori* [...] *per l'anno* 1830, Roma 1830

Schröder F., *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati esistenti nelle province Venete*, 2 voll., Venezia 1830

1832
Meneghelli A., *Sopra una miniatura di Cristoforo Marcuri corcirese*, Padova 1832

1833
Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico il dì 30 maggio 1833, Napoli 1833

Lazzari G., *Discorso letto nei funerali della n. d. Polissena Contarini da Mula vedova Mocenigo* [...], Venezia 1833

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Fonti a stampa

Z[anett]i A., *Dei dipinti di Ludovico Lipparini, professore nell'Accademia di Arti di Venezia e socio onorario di quella di Bologna*, «Giornale di Belle Arti», I, 1833, pp. 34-37

1834
«Diario di Roma», 1º ottobre 1834

1835
Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico il dì 30 maggio 1835, Napoli 1835

«Foglio di Verona», 43, 8 ottobre 1835
«Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 ottobre 1835, n. 242

Litta P., *Famiglie celebri italiane. Tiepolo di Venezia*, Milano 1835

1836
«Il Tiberino Giornale periodico», 1836

1837
Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico al dì 30 maggio 1837, Napoli 1837

«Diario di Roma», 30 dicembre 1837

1842
Cicogna E.A., *Delle iscrizioni veneziane* [...], V, Venezia 1842

1843
Neumann Rizzi I., *Necrologia. Michel'Angelo Barbini*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 178, 7 agosto 1843

1844
Atti della Imp. Regia Accademia di Belle Arti di Venezia per la distribuzione de' premi [...], Venezia 1844

1845
Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel Palagio del Real Museo Borbonico al dì 30 maggio 1845, Napoli 1845

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Fonti a stampa

Contarini G.B., *Menzioni onorifiche de’ defunti scritte nel nostro secolo*, Venezia 1845

1846
Rovida C., *Il castello di Envie del marchese Carlo Guasco di Castelletto*, Milano 1846

1847
Zanotto F. (a), *Venezia e le sue lagune*, 2 voll., Venezia 1847

Zanotto F. (b), *Pinacoteca Barbini Breganze dichiarata con note illustrative da Francesco Zanotto*, Venezia, 1847

1850
Noaro A., *Dei volontari in Lombardia e in Tirolo e nella difesa di Venezia nel 1848-49*, Torino 1850

1851
Cipro G.B., *Cenni biografici di mons. Benedetto Kraglievich vescovo greco* [...], Venezia 1851

Ferrari Bravo G., *G. Prosdocimi*, «Il Lombardo Veneto», 24 luglio 1851, n. 161

Masi E., *Almanacco statistico della città e provincia di Ancona*, Ancona 1851

1854
«Il Vero amico del popolo», 9 marzo 1854, n. 28

Pagello P., *Venezia e le arti belle. A Felice Schiavoni nel giorno che la sua Carolina va sposa al conte Francesco Agosti*, Padova 1854

1856
Bullettino dell'Istmo di Suez con tavole illustrative, I, a cura di U. Calindri, Torino 1856

«Giornale delle Dame. Amena letteratura-arti-teatri-musica», a. I, n. 15, 29 maggio 1856

1857
Contarini G.B., *Menzioni onorifiche de’ defonti* [...] *nell'anno* 1857, Venezia 1857

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Museo del Vetro, Murano.

Fonti a stampa

1857
Contarini G.B., *Menzioni onorifiche de’ defonti* [...] *nell'anno* 1857, Venezia 1857

1859
Cronaca della Guerra d’Italia del 1859, Roma 1859

De la Bédolliere E., *La Guerra d’Italia del 1859*, Napoli 1859

Lazari V., *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859

1863
Le relazioni degli stati Europei lette al Senato dagli ambasciatori veneziani nel secolo decimosettimo, a cura di N. Barozzi, G. Berchet, IV, *Inghilterra*, Venezia 1863

Sale Mocenigo Codemo C., *Autobiografia di una fanciulla*, Venezia 1863

1865
«Gazzetta privilegiata di Venezia», 27 ottobre 1835, n. 242

1867
Vulten F., *Carlo Vulten di Venezia. Commemorazione*, Milano 1867

1868
Stefani F., *Famiglie celebri italiane. Mocenigo di Venezia*, Milano 1868

Ossorio y Bernard M., *Galería biografica de artistas españoles del siglo XIX*, I, Madrid 1868

1869
Zanetti V., *Piccola guida di Murano e delle sue officine*, Venezia 1869

1871
Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1871, Venezia 1872

1873
Zanetti V., *Il Museo di Murano* [...], Venezia 1873

Bibliografia del catalogo

Sani B., Note sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera: l'allieva Felicita Sartori, «Arte Documento», 17-79 (2003), pp. 494-499

Levey M., Sir Thomas Lawrence, New Haven 2005

Pettoello A., Libri illustrate veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione, Venezia 2005

Ritratti e autoritratti d'artista, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 16 maggio - 31 luglio 2005), a cura di G. Nepi Scirè, Milano 2005

Sotheby's, Watercolours & portrait minatures, Londra 30 giugno 2005

Favilla M., Rugolo R., «Colpo d'occhio su Dorigny», «Verona Illustrata», 12, 2004, pp. 96-100

Gaspare Landi, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 5 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), a cura di V. Sgarbi, Milano 2004

Olszewski E.J., The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), New York 2004

Saywell D., Simon J., National Potrait Gallery Complete Illustrated Catalogue, Londra 2004

Vizzutti F., Aspetti della pittura del primo Ottocento tra Veneto e Friuli-Venezia Giulia, in Placido Fabris pittore 1802-1859, figure, avresti detto, che avevano anima e vita, a cura di P. Conte, E. Rollandini, Milano 2004, pp. 11-27

Lo Bianco A., *Dal fasto al diletto. Pittura, messa in scena e teatro nella Roma del Settecento*, in *Il Gran Teatro del Mondo, l'Anima e il Volto del Settecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 55-65

Gori N., *Matteini Teodoro*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 758-761

Marinelli S., *Ritratti nella pittura dell'Ottocento e del primo Novecento a Vicenza*, in Theatrum Urbis. *Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli, C. Rigoni, Verona, 2003, pp. 269-332

Paolucci A., Firenze e la Toscana fra i Medici e i Lorena, in Il Gran Teatro del Mondo, l'Anima e il Volto del Settecento, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 13 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 67-75

Pinacoteca Civica di Vicenza. *Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, 2003

La pittura nel Veneto. L'Ottocento, a cura di G. Pavanello, 2 voll., Milano 2003

Pregnotato M. (a), *Gavagnin Leonardo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 733-734

Pregnotato M. (b), *Schiavoni Felice*, in *La Pittura nel Veneto. L' Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 814-815

Pregnotato M. (c), *Schiavoni Natale*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 816-818

Sani B., *Note sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera: l'allieva Felicita Sartori*, «Arte Documento», 17-79 (2003), pp. 494-499

Saracino M., *Tumicelli Jacopo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, p. 833

Stringa N., *Barbini Michelangelo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, p. 638

2004
Bonhams, *Fine Art Auctioneers & Valuers, Fine portrait miniatures*, Londra 17 novembre 2004

Bottacin F., *Tiberio Tinelli «pittore e cavaliere» (1587-1639)*, Mariano del Friuli (GO) 2004

Chiarini A., *Le trenta chiese di Montichiari*, San Zeno Naviglio, Comune di Montichiari (BS) 2004

Christies', *Important Portrait Miniatures and Objects of Vertue*, Londra 7 dicembre 2004

Favilla M., Rugolo R., *Colpo d'occhio su Dorigny*, «Verona Illustrata», 12, 2004, pp. 96-100

Gaspare Landi, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 5 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), a cura di V. Sgarbi, Milano 2004

Olszewski E.J., *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004

Saywell D., Simon J., *National Potrait Gallery Complete Illustrated Catalogue*, Londra 2004

Vizzutti F., *Aspetti della pittura del primo Ottocento tra Veneto e Friuli-Venezia Giulia*, in *Placido Fabris pittore 1802-1859, figure, avresti detto, che avevano anima e vita*, a cura di P. Conte, E. Rollandini, Milano 2004, pp. 11-27

2005
Lepscky Mueller M.L., *La famiglia di Daniele Manin*, Venezia 2005

Levey M., *Sir Thomas Lawrence*, New Haven 2005

Pettoello A., *Libri illustrate veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia 2005

Ritratti e autoritratti d'artista, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 16 maggio - 31 luglio 2005), a cura di G. Nepi Scirè, Milano 2005

Sotheby's, *Watercolours & portrait minatures*, Londra 30 giugno 2005

Favilla M., Rugolo R., «Ut pictura poesis: appunti su Pietro Antonio Novelli», «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 1, 2006, pp. 72-85

2006
Bonhams (a), *Fine Art Auctioneers & Valuers, Fine portrait miniatures*, Londra 24 maggio 2006

Bonhams (b), *Fine Art Auctioneers & Valuers, Fine portrait miniatures*, Londra 22 novembre 2006

Favilla M., Rugolo R. (a), *Ut pictura poesis: appunti su Pietro Antonio Novelli*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 1, 2006, pp. 72-85

Favilla M., Rugolo R. (b), «Il sommo onor dell'arte»: Pietro Antonio Novelli nella Patria del Friuli, in *Artisti in viaggio. 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del IV convegno «Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia» (Udine, 20-22 ottobre 2005), a cura di M.P. Frattolin, Venezia 2006, pp. 190-226

Gori Buccì N., *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)*, Venezia 2006

Teste di fantasia del Settecento veneziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Cini a San Vio, 9 settembre - 22 ottobre 2006), a cura di R. Mangilli, G. Pavanello, Venezia 2006

Davoli Z., Panizzi C., *La raccolta di stampe Angelo Davoli: catalogo generale*, Reggio Emilia 2008

Tonini C., *L'immagine di Paolo Sarpi nelle civiche raccolte veneziane, tra devozione privata e culto collettivo*, in *Ripensando Paolo Sarpi. Atti del convegno internazionale di studi nel 450° anniversario della nascita di Paolo Sarpi*, a cura di C. Pin, Venezia 2006, pp. 699-714

2007
Bonhams, *Fine Art Auctioneers & Valuers, Fine Portrait Miniatures*, Londra 21 novembre 2007

Giacomini F., *Per reale vantaggio delle arti e della storia: Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2007

Favilla M., Rugolo R., «Tant plus petit, tant plus beau». *I ritratti in miniatura dal Seicento all'Ottocento dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2, 2007, pp. 9-35

I ritratti in miniatura delle collezioni dei Musei Civici Veneziani, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 2, 2007, a cura di M. Favilla, R. Rugolo, pp. 36-91

Sani B., *Rosalba Carriera, 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino 2007

Rosalba Carriera «prima pittrice de l'Europa», catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Venezia, Galleria di palazzo Cini, 1º settembre - 28 ottobre 2007), Venezia 2007

2008
Boscano M., *Medaglia, Diamante*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 13-14

Christie's, *Important Portrait Miniatures and Gold Boxes*, Londra 9 dicembre 2008

Davoli Z., Panizzi C., *La raccolta di stampe Angelo Davoli: catalogo generale*, Reggio Emilia 2008

Lemoine-Bouchard N., *Le peintres en miniature actifs en France, 1650-1850*, Parigi 2008

Nave A., *Natale Schiavoni incisore, miniatore, pittore*, «Chioggia. Rivista di studi e ricerche», 33, ottobre 2008, pp. 125-177

Petrucci F., *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, III, *Repertorio*, Roma 2008

2009
Accrescimbeni E., *I colori della memoria. Ritratti in miniatura della collezione Barocchi*, Livorno 2009

Artini M., *Il legato Manfredini al Museo Civico Correr*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 4, 2009, pp. 80-89

Delorenzi P. (a), *La Galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia-Sommacampagna (VR) 2009

Delorenzi P. (b), *La natura e il suo doppio. Ritratti del Sei e Settecento nelle raccolte dei Musei Civici Veneziani*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», s. III, 4, 2009, pp. 90-99

Favilla M., Rugolo R., *Venezia barocca. Splendori e illusioni di un mondo in 'decadenza'*, con prefazione di F. Pedrocco, Schio (VI) 2009

Lo spirito e il corpo. 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo, catalogo della mostra (Padova, 28 febbraio - 15 luglio 2009), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Padova-Milano 2009

Mancini V., *Sulla giovinezza di Carl Loth “bonissimo Pitor”*, «Arte veneta», 66, 2009, pp. 145-150

Martin S.C., *Grego (Greco), Vito*, in *Allgemeines Künstler Lexicon*, LXI, a cura di A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, Monaco di Baviera-Lipsia 2009, pp. 324-325

Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile - 12 luglio 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009

Tosato D., *Francesco Aglietti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, p. 237

Tonini C., *Daniele Manin: dalla gloria all'esilio. Immagini e memorie dai Musei Civici Veneziani. La mostra della Cassa di Risparmio di Venezia*, in *Fuori d'Italia: Manin e l'esilio*, Atti del convegno nel 150º anniversario della morte di Daniele Manin 1857-2007, a cura di M. Gottardi, Venezia 2009, pp. 157-163

2010
Perlini M., *La patria dalmata*, Venezia 2010

Petrucci F., *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Roma 2010

2011
Dalla Rosa S., *Esatta distinta nota di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti [...]*, a cura di B. Chiappa, con un saggio di P. Marini, Verona 2011

Favilla M., Rugolo R., *Venezia ˆ700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, con introduzione di L. Puppi, Schio (VI) 2011

Gullino G. (a), *Mocenigo, Alvise*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 122-123

Gullino G. (b), *Mocenigo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 148-150

Venezia che spera. L'unione all'Italia (1859-1866), catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 17 marzo - 29 maggio 2011), a cura di G. Romanelli, C. Tonini, Venezia 2011

Marini P., *Saverio Dalla Rosa. Verona 1745-1821*, in *I pittori dell'Accademia di Verona (1764-1813)*, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Crocetta del Montello (TV) 2011, pp. 203-215

2012
Collavin A., *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, «MDCCC 1800», 1, 2012, pp. 67-80

Domenico Bossi 1767-1853. Da Venezia al Nord Europa, la carriera di un maestro del ritratto in miniatura, catalogo della mostra a cura di B. Falconi, B. Pappe, Verona 2012

Christie's, *Centuries of Style: Silver, European Ceramics, Portrait Miniatures and Gold Boxes*, Londra 27-28 novembre 2012

2013
Calley Galitz K., *François Gérard. Portraiture, Scandal, and the Art of Power in Napoleonic France*, New York 2013

Delorenzi P., *Quanti scheletri nell'armadio! Giunte alla biografia e al catalogo del pittore veronese Gaetano Grezler*, «Verona Illustrata», 26, 2013, pp. 93-109

Lemoine-Bouchard N., *Peintre en miniature: De Lauro (actif en 1805-1822), un Italien en France, aux prix fixés «à l'amiable»*, «La Lettre de la Miniature», 21, novembre 2013, p. 3

Lettere di Stefano Andrea Renier (Chioggia 1759-Padova 1830), professore di storia naturale, a cura di C. Gibin, Sottomarina di Chioggia 2013

Manzitti C., *Bernardo Strozzi*, Torino 2013

Matitti F., *Ottoboni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXCIV, Roma 2013, pp. 837-841

Ramazзинi Calciolari M.C., *L'Accademia di Belle Arti a Parma durante il governo di Maria Luigia d'Austria e la direzione di Paolo Toschi. 1814-1854*, Università degli Studi di Parma, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, ciclo XXV, prof. Arturo Calzona, 2013

Sotheby's, *Important Old Master Paintings and Sculpture*, New York 31 gennaio - 1º febbraio 2013
Tajan, *Tableaux anciens et du XIX^{ème} siècle*, Parigi 10 aprile 2013

2014
Benzoni G., *Pasqualigo, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, *ad vocem*
Commons J., *The Life and Operas of Giuseppe Balducci (1796-1845)*, Roma 2014

Falconi B., *Bianca Boni “miniatrice romana” (1786-1857)*, «Bollettino dei Musei Comunali», n.s., 28, 2014, pp. 83-110

Favilla M., Rugolo R., *A portrait of a baby girl by Lorenzo Tiepolo*, «The Burlington Magazine», CLVI, n. 1332, 2014, pp. 164-168

2015
Abramova E., *Gros plan sur une miniature du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg: Le portrait d'Euɡène de Beauharnais par Prepiani*, in «La Lettre de la Miniature», 29, giugno 2015, pp. 3-4

Cambi Aste, *Argenti da collezione italiani ed europei*, Milano 18 novembre 2015

Fossaluzza G., *Da Pietro de' Marescalchi a Pietro Mera, a proposito di stagioni, esperienze e metodi del Manierismo veneto*, «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», 21, 2015, pp. 113-139

Lucchese E., *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015

Bibliografia del catalogo

Mariani I., *L'Accademia nelle carte: note storiche e archivistiche*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia*, a cura di G. Pavanello, II, Crocetta del Montello (TV) 2015

Marin C., *Girolamo Forabosco*, Venezia-Sommacampagna (VR) 2015

Attardi L., *L'allegoria della Bellezza. Le mezze figure femminili. Il Ritratto di donna detta "La bella" di Madrid*, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 13 marzo-12 giugno 2015), a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015, pp. 161-181

2015-2016

Zampieron M., *I disegni di Giovanni Busato (1806-1886)*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore S. Marinelli, a.a. 2015-2016

2016

Gibin C., *Renier, Stefano Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, Roma 2016, pp. 836-838

Delorenzi P., *Un artista errante. Note sul pittore in miniatura, incisore e trattatista veronese Vita Grego*, «Verona Illustrata», 29, 2016, pp. 87-101

Repertori del Museo Centrale del Risorgimento, I, *Fotografie del Risorgimento italiano*, a cura di M. Pizzo, Roma 2016

Venezia gli ebrei e l'Europa, 1516-2016, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 19 giugno - 13 novembre 2016), a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, M. Massaro, Venezia 2016

2016-2017

Chirulli C., "E prenderà il nome di *Raccolta Correr*": l'istituzione del Museo attraverso i documenti d'archivio, «*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*», s. III, 11-12, 2016-2017, pp. 122-129

2017

Collavizza I., *Dall'epistolario di Emmanuele Antonio Cicogna. Erudito, collezionista e conoscitore d'arte nella Venezia dell'Ottocento*, Udine 2017

Fabiani R., Morena F., *Massimiliano e l'esotismo. Arte orientale nel Castello di Miramare*, catalogo della mostra (Trieste, Museo storico del Castello di Miramare, 11 aprile - 28 maggio 2017), Venezia 2017

Giust A., *Il grand tour del granduca Pavel Petrovič Romanov: andata e ritorno tra Russia ed Europa*, «*Diciottesimo Secolo*», II, 2017, pp. 143-163

Natale V., *Meytens a Torino: i rapporti con l'Italia di un ritrattista svedese*, «*Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*», 23, 2017, pp. 143-156

2018

Cecchinato E., *Sirtori, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXCII, Roma 2018, pp. 838-841

Delorenzi P., *Mocenigo, Mosconi e Moschini. Opere diverse di Saverio Dalla Rosa (con una nota su Lorenzo Tiepolo)*, «*Verona Illustrata*», 31, 2018, pp. 83-98

Favilla M., Rugolo R. (a), *I ritratti in miniatura di Rosalba Carriera nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, «*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*», s. III, 13, 2018, pp. 72-84

Favilla M., Rugolo R. (b), *Ritratti in miniatura e altre memorie al tempo di Napoleone. La collezione Sancassani donata al Museo Correr*, «*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*», s. III, 13, 2018, pp. 175-176

La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, 29 settembre 2018 - 7 gennaio 2019), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello (TV) 2018

Lucchese E., *Nicola Grassi (1682-1748)*, Treviso 2018

2019

Favilla M., Rugolo R., *Gli apparati decorativi di palazzo Corner dal Seicento all'Ottocento*, in *Palazzo Corner Mocenigo a Venezia sede della Guardia di Finanza*, a cura di B. Buratti, M. Favilla, G. Guidarelli, R. Rugolo, Roma-Venezia 2019, pp. 68-177

2020

Parisio C., *Giovanni Battista Gigola e la miniatura nella Milano romantica*, Brescia 2020

2021

Bergo F., *La ritrattistica di Natale Schiavoni*, in *Aldèbaran*, VI, *Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2021, pp. 181-232

Sitografia

www.beweb.chiesacattolica.it
<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5049077/>



Raffaello Bachi (?),
Ritratto di gentildonna con miniatura,
particolare. Venezia, Museo Correr

**Fondazione
Musei Civici di Venezia**

Le Collezioni

Attraverso la collana editoriale *Le Collezioni* la Fondazione Musei Civici di Venezia ha inteso promuovere la più completa e migliore valorizzazione storico-critica dell'ingente patrimonio d'arte da essa custodito a nome della città di Venezia.

Conservato nelle diverse sedi museali, tale 'Tesoro della Città' è censito e analizzato nei volumi-catalogo, suddiviso nelle molte e variatissime sue *tranches* tipologiche, ciascuna considerata unitariamente ed integralmente, con opportuni ordinamenti per nucleo/collezione, cronologia, ambito, autore.

Affidati a curatori specialisti, i cataloghi scientifici generali presentano ciascuna opera col più aggiornato apparato critico e bibliografico, nonché con un corredo foto-iconografico di qualità, così da costituire valido punto di riferimento e utile repertorio per gli studi e la più generale conoscenza di un patrimonio di valore e interesse indubbiamente straordinari.

Fondazione Musei Civici di Venezia

Le Collezioni / II

Ritratti in miniatura dal XVI al XX secolo

Catalogo scientifico a cura di
Massimo Favilla e Ruggero Rugolo

Direzione scientifica
Gabriella Belli

*Collaborazione
scientifico-organizzativa*
Andrea Bellieni, Valeria Cafà,
Cristina Crisafulli, Rossella Granziero,
Gabriele Paglia, Monica Viero

Schede
Massimo Favilla e Ruggero Rugolo,
ad eccezione delle schede nn. 1 e 4
dovute a Jacopo Cossu

Revisioni conservative
Giorgia Busetto
Sara Grinzato
Stefano Provinciali

Riprese fotografiche
Dennis Cecchin
(Archivio Fotografico MUVE),
Matteo De Fina,
Damiano Mazzetto

Progetto grafico
Sebastiano Girardi
Matteo Rosso

*Hanno gentilmente collaborato
e per questo si ringraziano*
Bologna, Musei Civici d'Arte Antica
Firenze, Direzione Regionale Musei
della Toscana
Firenze, Gallerie degli Uffizi
Firenze, Museo di Palazzo Pitti
Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale
Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia
dei Concordi
Trapani, Biblioteca Fardelliana
Venezia, Archivio di Stato
Venezia, Archivio Storico
della Curia Patriarcale
Venezia, Archivio Storico Comunale
Venezia, Biblioteca del Museo Correr
Venezia, Biblioteca della Fondazione
Giorgio Cini
Venezia, Gallerie dell'Accademia
Venezia, Museo della Fondazione
Querini Stampalia
Cambridge, Fitzwilliam Museum
Londra, Royal Collection Trust (UK)
Philadelphia, The Philadelphia
Art Museum
Pietroburgo, Museo Statale
dell'Ermitage
Varsavia, Galleria Nazionale
Vienna, Österreichischen
Nationalbibliothek
Vienna, Kunsthistorisches Museum
Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts

Bernard Aikema, Elisabetta Barisoni,
Luca Baroni, Paolo Benassai, Francesca
Bottacin, Serena Brioli, Paolo Cappello,
Emanuele Castoldi, Ileana Chiappini
di Sorio, Fiorenza Civran, Maichol
Clemente, Alessandro Cont, Valentina
Conticelli, Alberto Cottino, Alberto
Craievich, Elisabetta Dal Carlo,
Marta D'Anna, Vincent Delievin,
Paolo Delorenzi, Jonela De Zan,
Bernhard Ebneht, Gloria Gallucci,
Margherita Giacalone, Nina Gori
Bucci, Jean-Philippe Huys, Marina
Magrini, Michela Marangoni, Damiano
Mazzetto, Diego Mazzetto, Dulcia
Meijers, Chiara Parisio, Andrea Piai,
Corrado Pin, Valeria Poletto, Antonio
da Porto, Peter Schreiner, Chiara
Squarcina, Mauro Stocco, Julien Stock,
Andrea Tomezzoli, Marino Zorzi

© 2022 Fondazione Musei Civici di Venezia

La Fondazione Musei Civici di Venezia si rende disponibile
per eventuali errori o omissioni riguardo i diritti
delle immagini riprodotte in questo volume.

Prima edizione ottobre 2022
ISBN 978-88-9848-889-6
www.visitmuve.it

Stampa
Grafiche Veneziane, Venezia

